

„ »Vanitatum vanitas« maga is a humor”

— Az irónia (korlátozásának) változatai a magyar romantika irodalmában —

PhD ÉRTEKEZÉS

Z. Kovács Zoltán

Témavezető:

Dr. Szajbély Mihály

Szeged

2000

TARTALOM

Köszönetnyilvánítás	1
BEVEZETŐ	2
ELSŐ RÉSZ „Mit tanít...”? A <i>Vanitatum vanitas</i> és a romantikus irónia	
<i>Bevezető</i>	6
I. fejezet <i>Szarkazmus, pesszimizmus, agnoszticizmus – és az irónia. A Vanitatum vanitas hagyománytörténetének kulcsfogalmai</i>	9
1. Humor és szarkazmus	9
2. Pesszimizmus és heroizmus	11
3. Agnoszticizmus és irónia	12
II. fejezet <i>Az irónia romantikus kontextusai. Az irónia (és a humor) Kölcsey, Jean Paul és Friedrich Schlegel műveiben</i>	15
1. Kölcsey és a humor	15
a. <i>A leányőrző-tanulmány humora</i>	15
b. <i>Az Előbeszéd humora</i>	16
2. Jean Paul és a humor	18
3. Friedrich Schlegel, a romantika és az irónia	20
a. <i>Friedrich Schlegel és a romantika</i>	20
b. <i>Friedrich Schlegel, az irónia és a romantika</i>	22
4. Irónia, romantika és humor	24
5. A romantikus irónia „történeti” és „archetipikus” jelentősége	25
III. fejezet <i>Az irónia és a romantika kontextusai</i>	29
1. A romantika és a kritériumok	30
2. A „kritériumok” ellentmondásai	32
a. <i>Szimbólum és allegória</i>	32
b. <i>„Irányzatosság” és irónia</i>	33
3. „Hazai” és „szóromantika”	35
4. A romantika és az irónia kapcsolata a „szoros” és a „történeti” olvasatok feszültségének fényében	37
a. <i>„Retorikai” és/vagy történeti romantika</i>	37
b. <i>Normatív és episztemológiai irónia</i>	40
<i>Összegzés. Az elemzés mint a verselemzés hiánya</i>	43
MÁSODIK RÉSZ Az irónia az „irányzatosság” három változatának összefüggésében	
<i>Bevezető</i>	46
I. fejezet <i>Korsó és díszedény. Irónia és „irányzatosság” A falu jegyzőjében</i>	48
1. A regény és a jalkiáltás	48
a. <i>A próza mint fegyver</i>	49
b. <i>Mimézis és katarzis</i>	50
2. Leírás és elbeszélés. Az „irányzatosság” (ön)veszélyes következményei	51
a. <i>Leírás, realizmus</i>	51
b. <i>Az orvosi ló</i>	53
c. <i>A ló túlsó oldala</i>	54
3. Az (ön)ironia és a fenséges. A veszélyek kiküszöbölése	55
a. <i>Az események és a jellemek kétértelműségei</i>	55
b. <i>A politikai szándék érvényesítője: az elbeszélő</i>	57
c. <i>A fenséges mint a veszélyek kiküszöbölése</i>	60
4. „Irányzatosság” és au(k)toritás	61
a. <i>Az „aszketikus eszmény” mint a jelentés garanciája</i>	61
b. <i>A „professzionizmus étosza”. Az író mint orvos</i>	63
5. „...miért írom mindezt?” Összegzés	65
II. fejezet <i>Irónia és prófécia között. A példázatos értelmezés lehetőségei Petőfi Sándor Az apostol című művében</i>	68
1. A tragikus-ironikus Szilveszter	68
a. <i>„Félszegség” és tudatosság. Szilveszter jelleme</i>	68
b. <i>„A történelem nem a boldogság talaja”</i>	70

2. Puszta és Kánaán között	72
a. A „szabad elvű” és szerepjátszó Petőfi	72
b. „Apokalipszis és kataklizma”, „elkötelezettség és öncélúság”	73
3. A „szőlőszem-hasonlat”	74
4. Összegzés	77
III. fejezet <i>A mérlegelés és a fejlődéshit. Fejlődéshit és ironia Vörösmarty Mihály Gondolatok a könyvtárban című versében</i>	79
1. „Ez hát a sors és nincs vég semmiben?” Kérdések a téma szintjén	80
2. A „romantikus” Vörösmarty	84
a. A „pesszimista”	84
b. A „romantikus”	86
c. Befejezés – megoldás nélkül	88
3. A papírforma Bábelje. Két allegória	89
a. A rongypapír-példázat	90
b. A Bábel-példázat	92
4. A mérlegelés retorikája és a <i>Gondolatok a könyvtárban</i> romantikussága	93
<i>Irányzatos és bölcsészeti retorika. Összegzés</i>	96
HARMADIK RÉSZ Példázatosság és (romantikus) ironia Kemény Zsigmond három regényében	
<i>Bevezetés</i>	99
I. fejezet <i>Nyarlalók a tűzhányónál. A Kemény-életmű értelmezésének nehézségei</i>	101
1. Pesszimizmus, emberszeretet és Kemény olvashatatlansága	101
2. A „forrongó egyéniség” és Kemény olvashatósága	103
a. A „transzcendentális” hő	103
b. Az aktualizálás kényszere	104
c. „Forrongó egyéniség” és „műautonómia”	105
II. fejezet <i>„Csak allegóriai kép”? A Férj és nő allegorikus olvasatának lehetőségeiről</i>	107
1. Allegorikusság a jellemekben	107
a. Kolostor-tory. A főszereplő jellemének vonásai	107
b. Kolostory és a szereplők jellege	109
2. „Nem ez a teljes igazság”. A példázatosságnak ellenszegülő elemek	110
a. „Különös körülmények”. Az allegorizálás nehézségei	110
b. „Csak el van mondva”. Az olvasó szerepe	112
III. fejezet <i>Történet a „szekrényben”. A szív örvényei mint „őnpéldázat”</i>	115
1. Elbeszélők és elbeszéltek	116
2. A szív örvényei allegorikusságáról	118
a. A regény mint hermeneutikai példázat	118
b. A romantika mint a regény tárgya	120
IV. fejezet <i>Romantikus ironia? Kemény regényeinek ironikussága és a „ködképek”</i>	122
1. Két elbeszélés tanulsága	122
2. Az elbeszélés szintjei a Ködképekben	123
a. Történetek és főszereplők	124
b. Várhelyi mint főszereplő	125
3. Összegzés helyett: „ködképek”, avagy példázatosság és ironia viszonya	126
NEGYEDIK RÉSZ Az ironia „vége”. Az ironia meghaladásának kérdései Eötvös József <i>A nővérek</i> című regényében és Arany János <i>Bolond Istók</i> című regényében	
I. fejezet <i>A történet csendje. Téma és elbeszélésmód kapcsolata Eötvös József A nővérek című regényében</i>	130
1. Ki integet a túlsó partról? Eötvös, <i>A nővérek</i> és a hagyománytörténet „csendje”	130
a. A „pedagógus” Eötvös	131
b. A „nem fotogén” Eötvös	131
c. A „pedagógiai” regény	133
d. A regényíró „konyhájában”	133
2. A „csend” és a „világ-fájdalom”. Az elbeszélő javaslatai a regény olvasásmódjára	134
3. „Tényfelülbírálat” és népiesség	136
a. A világfájdalom kritikája: a „létigenlés” és a népiesség	136
b. Eötvös és a „népiesség”. A parasztabrázolás irodalmi kontextusa	138
4. „...benn a farkas”. Farkas mint a nevelés „szócsöve”	141
5. Konzervativizmus és utópia	144

6. A „működés csendje”. Kődkép, ideológia és az irónia	146
a. <i>A „kődkép” metaforája</i>	146
b. <i>Az ideológia fogalma(i)</i>	147
c. <i>Az irodalom (és az irónia) csendes vége</i>	149
II. fejezet <i>A „kettős fiók” és az „ördögi kör”. Humor és irónia kapcsolatának kérdései Arany János Bolond Istókjának értelmezésében</i>	151
1. Burjánzó „humornövényzet”	152
a. <i>A „salamoni” megoldás</i>	152
b. <i>A humor mint „kettős fiók”</i>	155
2. Humor és magyar. A humor sajátos nemzeti meghatározottsága	157
3. Az „öntudatos” alany. A humor Arany szerint	161
a. <i>„Töredék ez is, az is”. Arany „humorelmélete”</i>	161
b. <i>A „csillámfonal”. A humor metaforikája</i>	163
4. A humor mint „ördögi kör”	165
5. Összegzés	168
ÖSSZEGRZÉS	170
A felhasznált szövegkiadások	173
Irodalom- és rövidítésjegyzék	174

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Mindenekelőtt szeretném megköszönni a Szegedi Tudományegyetem Klasszikus Magyar Irodalom Tanszékének, oktatóinak, a speciális képzésben résztvevő hallgatóinak, doktoranduszainak, a csütörtök esti tanszéki összejövetelek hozzászólóinak, hogy türelemmel meghallgatták az egyes fejezetek változatait, hogy ötleteikkel és kritikáikkal segítették munkámat. Számos ötletem és kérdésem Csetri Lajos, Zentai Mária, Szajbély Mihály, Takáts József szemináriumaira vezethető vissza.

Köszönöm azokat a megjegyzéseket, amelyeket Zentai Mária és Imre László fűztek az értekezés korábbi változataihoz, s amelyek révén számos adatbeli hiányosságot és módszertani hibát pótolhattam és javíthattam. Az első rész egy korábbi változata megvitatásra került az MTA Irodalomtudományi Intézetében, a Kölcsey kritikai kiadását gondozó kutatói műhelyben, ahol az első rész több gyenge pontjára is fény derült. A Milbacher Róberttel közösen jegyzett kötet lektora, Szilasi László szintén több javaslattal szolgált a kötetben megjelenő három tanulmánnyal kapcsolatban.

Az egyes értelmezésekhez nagyban hozzájárultak azok a beszélgetések, amelyeket az általam vezetett szemináriumokon másod- és harmadéves magyar szakos hallgatókkal folytattunk. Meg kell említeni azt a főként módszertanilag jelentős hatást, amit a „Vetésforgók”, a klasszikus magyar irodalommal foglalkozó irodalmárok félévente megrendezésre kerülő összejövetelei jelentettek számomra.

Külön köszönöm Hász-Fehér Katalin, Rákai Orsolya, Onder Csaba, Milbacher Róbert, Devescovi Balázs észrevételeit, kritikáit, valamint elejtett, ám számomra nagyon hasznos megjegyzéseit, ötleteit.

Az idegen nyelvű szakirodalom megszerzésében pótolhatatlan segítséget nyújtott a SZTE Központi Könyvtárából Ötvös Péterné. Hálás vagyok tanszéki könyvtárbeli kolléganőmnek, Kosztolányi Dezsőnének, hogy a doktori értekezés megírásának idején rugalmasságával megteremtette a tudományos munkához szükséges munkahelyi légkört.

A dolgozat végső formába öntése idején a Soros Alapítvány támogatásában részesültem („Belföldi doktorandusz” ösztöndíj).

Végül, de nem utolsó sorban, ez a munka nem jöhetett volna létre, ha feleségem és fiam nem támogatnak türelmükkel (és türelmetlenségükkel), amit ezúton is köszönök Nekik.

BEVEZETŐ

A doktori dolgozat az első vázlatok szerint a romantikus irónia magyar jelenségeit, változatait vette volna sorra. Ennek az elképzelésnek a Kemény Zsigmonddal foglalkozó szakdolgozatom, illetve TDK-dolgozatom szolgált alapjául. A kidolgozás során azonban két (egymással összefüggő) nehézséggel kellett szembesülnöm. A romantikus irónia abban az értelemben, ahogy főként a német irodalom kapcsán, s túlnyomórészt a német nyelvű szakirodalomban emlegetik, csak nagyon erőszakolt módon mutatható ki a magyar irodalmi romantikában. (A *Vanitatum vanitas* és a *Ködképek a kedély láthatárán* inkább a szabályt erősítő kivételeknek tűnnek.) Másrészt, a romantikus irónia alapszövegei — mindenekelőtt pedig Friedrich Schlegel írásai — alapján, annak a megközelítési módnak az érvényessége kérdőjeleződött meg, amely egy többé vagy kevésbé rendszeres elmélet és az ahhoz hozzárendelhető példák viszonyaként fogja fel a romantikus iróniát mint irodalmi jelenséget. Ahogy a disszertáció első részében (Schlegel és a koraromantika egyes elemzőinek kijelentéseit bemutatva és értelmezve) megpróbálom kifejteni, az irónia speciálisan romantikus jelentsége éppen teoretikus és (szép)irodalmi szöveg közti határ megkérdőjelezésében áll, nem függetlenül a romantikának a kanti és az idealista filozófiától való különbségétől. Megelőlegezve ennek az első részben elvégzendő vizsgálatnak a tanulságát, a *Vanitatum vanitas* beszédhelyzetbeli, diskurzív sajátosságai mellett ezért is indokoltnak tartom az (iróniáról és a romantikáról alkotott elképzelésekkel foglalkozó) elméleti bevezető és a *Vanitatum vanitas* értelmezésének problémáit tárgyaló rész összevonását.

Ezek után két út kínálkozott. Közülük az egyik két okból sem tűnt számomra járhatónak. Ha a romantikus iróniáról szóló monográfiák és tanulmányok alapjául szolgáló német koraromantika irodalmát választottam volna témául (ez lett volna az *első út*), akkor egyrészt olyan tárgyat kellett volna feldolgoznom, amelyet speciálisan ebből a szempontból már olyan, behozhatatlan „helyzeti” (nyelvi-kulturális) előnnyel rendelkező kutatók vizsgáltak, mint Ernst Behler vagy Manfred Frank. Másrészt, a kellő kompetencia hiányán túl, régebben választott kutatási területemhez (irodalomtörténeti vonzalmaim valódi tárgyához), a magyar romantika irodalmához is csak hosszú években mérhető kerülő után találhattam volna vissza. A *másik út* a teória helyett „maguknak” a jelenségeknek a vizsgálata lett volna, vagyis az ironikus szövegek „szoros”, a narratológia fogalmi készletére alapozott elemzése. Ennek a megközelítésnek a hátrányai már az egyetemista koromban készített Kemény-értelmezések során kiderültek: az ekkor a partvonalon kívül rekedt keletkezés- és hagyománytörténet vizsgálata nélkül milyen konszenzusra alapítva lehet egyes szövegeket szinte magától értetődően „romantikusnak” és főként „ironikusnak” nevezni, ha e fogalmak jelentésének meghatározása egymásnak ellentmondó vagy legalábbis egymástól meglehetősen eltérő vélemények kifejtésére ad alkalmat a teoretikus-filozófiai diskurzusokban? Ha a dolgozat erre a második útra lépett volna, akkor éppen az maradt volna ki a vizsgálatból, ami talán érdekessé teheti eredményeit: nevezetesen, e szövegek ironikusságának „romantikussága”, értelmezésük egyszerre történeti és kor(szak)talán lehetőségeinek számba vétele.

A keletkezés- és hagyománytörténet aktív közreműködésének igénye a *Vanitatum vanitas* értelmezése során vált a leginkább nyilvánvalóvá számomra. Szinte minden értelmezés úgy látja, hogy a vers kijelentéseit nem lehet szó szerint venni, ám ennek a konszenzusnak a talaján szövevényes fogalomkészlet burjánzik. Annak fényében, hogy a koraromantika az iróniát éppen annak jelentésbeli eldönthetlenségére alapozva

értékeli fel (a befogadó oldalán pozitív ismeretelmélet jelentőséget tulajdonítva az ironikus kettősségeknek), Kölcsey versének a hagyománytörténetben kimutatható jelentésbeli bizonytalanságából legkevésbé e tradíció elutasítása, a műről való leválasztása következik. Éppen ellenkezőleg, a filozófiai és eszmetörténeti kontextust figyelembe véve a „szoros olvasás” elutasításának kényszere, az értelmezésnek a Kölcsey-pályakép keretébe való helyezése (a vers mint „önkúrálás”, világnézeti fordulópont) a *Vanitatum vanitas* jelentésének lényegi részévé válhat. A keletkezés és a hagyományozódás történetének együttese az irónia fogalmán keresztül kapcsolódhat az irodalmi szöveg néhány újabb felfogásához, az irónia romantikus felfogásainak azon értelmezéseit igazolva, amelyek a romantikus iróniában egyszerre látnak egy konkrét történelmi szituációt kifejező jelenséget és egy „archetipikus”, (irodalom- és ismeret)elméleti problémát.

Mit is elemeznek tehát a disszertáció fejezetei, amikor az iróniának a magyar irodalmi romantikával való összefüggéseire kérdeznek rá? Az említett nehézségek elkerülése érdekében egyrészt számolni kell a művek úgymond „objektív” *keletkezéstörténetével*. Ez alatt mindenekelőtt azokat a filozófia- és eszmetörténeti nézeteket értem, amelyek segítségével megmagyarázható az irónia jelenléte a magyar romantika egyes szerzőinél és műveinél. Másrészt fokozottan figyelembe kell vennie a korszak, a tárgyalt életművek és alkotások *hagyománytörténetét*. Ennek a hagyománynak a tudatosítása nélkül ugyanis könnyen abba a módszertani ellentmondásba keveredhetünk, hogy miközben igyekszünk a romantika és az irónia újabb keletű, a nemzetközi szakirodalomból származó meghatározásaira alapozni értelmezésünket, addig valójában egy ezektől a megközelítésektől meglehetősen különböző hagyomány által meghatározva adottnak vesszük a magyar irodalmi romantika kánonját. A (magyar) recepciótörténettel való szembesülést az irónia és a magyar romantika kapcsolatának témája esetében annyira fontosnak tartom, hogy a disszertáció egyes részeit a magyar irodalomtörténeti hagyományban felmerült kérdések és fogalmak áttekintésével kezdem.

Ez a „szembesülés” azonban nem jelentheti egyik, a hagyománytörténetben felmerült konstrukció egyszerű átvételét sem, hiszen a disszertáció jelenének értelmezési horizontja szükségszerűen különbözik a magyar romantika műveit eddig értelmező művek horizontjaitól. Ahhoz, hogy elemzésünk valóban „időszerű” legyen, a (magyar) hagyománytörténetet mindig az interpretáció jelenét meghatározó irodalomelméleti fejleményekkel összefüggésben kell hasznosítani. Nem elég tehát a nemzeti irodalmi kánon(ok) általi meghatározottságot tudatosítani. Mivel csak a jelen horizontjából vagyunk képesek értelmezni a műveket, ennek együtt kell járnia azzal, hogy — amennyire csak lehetséges — a hagyományra való „rálátás” szükségszerű korlátozottságával, saját elméleti előfeltevéseinkkel is számoljunk (hiszen ez nagy mértékben befolyásolja azt, hogy miképpen látjuk a magyar irodalom kánonjait). Csak ennek az eljárásnak a révén lehet elkerülni, hogy saját nézőpontunkat abszolutizáljuk.

Az itt következő művek, az irónia koraromantikus és újabb felfogásainak, valamint az erre rímelő módszertani megfontolásoknak köszönhetően, elsősorban mint *értelmezésbeli* problémák kerülnek terítékre. Ha eltérő módon is, de mindegyikük befogadástörténetében jelentős szerepet játszanak a szerzői szándék körüli bizonytalanságok. Ez különösen igaz Kölcseyre és Keményre, de nem kivétel ez alól Eötvös József itt tárgyalt két regénye sem, azzal a természetesen nem elhanyagolható különbséggel, hogy *A falu jegyzője* és *A nővérek* esetében inkább csak maga az elbeszélő fejt ki kétségeit a művek egyértelmű értelmezéséről. Önmagában a hagyománytörténetben feltárt ellentmondások azonban még nem igazolnák azt, hogy ezeket az alkotásokat a romantika és az irónia kapcsolódási pontjai mentén értelmezzük. Erre az a kölcsönhatás jogosít fel, amely a történeti értelemben vett romantikát megalapozó elméletek, a hagyománytörténetben felmerült kérdésirányok, fogalmi megoldások, valamint a romantika

és irónia utóbbi értelmezései között felmerült. Az ironikus eldönthetetlenségnek tulajdonított (kora)romantikus többlet, valamint a romantikában saját magára ismerő újabb elméleti fejlemények tükrében a hagyománytörténet a mai olvasó számára a felmondandó lecke helyett valóban vitára ingerlő, produktív olvasatként viselkedhet.

Ez a produktivitás akkor is megvalósul, ha a ráépülő olvasat egyenesen „önmaga” interpretációjává válik. Ahogy a sokszínű hagyománytörténetből (beleértve a közelmúlt „szoros olvasatait” is) kiviláglik, a *Vanitatum vanitas* esetében a versbeszédben mindvégig fennálló kettősség oly mértékben nélkülözi saját értelmezését, hogy a vers interpretációja kizárólagosan a tágabb történeti és elméleti kontextusokra kénytelen hagyatkozni, melyek egységét a disszertáció a romantikus irónia diskurzusában jelöli meg. Kölcsey verséhez képest az olyan, ön-maga lehetőségeivel nyíltan számot vető költeménynél, mint a *Gondolatok a könyvtárban*, és főként a hosszabb narratív műfajokban az elbeszélő sokkal több alapot nyújt az olvasónak arra, hogy a poétikai-retorikai szerkezet és a téma elemzése az értelmezés szerves részévé váljon. A hosszabb elbeszélő művek esetében éppen a poétikai és a történeti elemzés feszültsége teheti ezeket az alkotásokat a jelen számára olvashatóvá — míg a *Vanitatum vanitas* esetében arról van szó, hogy a vers poétikai alapon eldönthetetlen jelentésszerkezetének kell történeti-elméleti magyarázatot kapnia. Kölcsey művének olvasata ezért is lehet, az irónia romantikus elképzeléseivel összhangban, egyszerre a disszertáció első része és ugyanakkor fogalomtisztázó bevezetője.

Ez a „magától a szövegtől” való látszólagos eltávolodást a szöveghez való visszatalálásként is felfoghatjuk, mégha ez a visszatalálás a szöveg határainak történeti és elméleti kontextusok mentén való kiterjesztésével egyenlő is. A szöveg „kiterjesztése” ha nem is a *Vanitatum vanitas* jellemző szélsőséges módon, de valamilyen mértékben mindegyik ironikus mű olvasása esetében kényszerítő erővel áll elő. E jellegzetesség sajátosan romantikus karaktere után kutatva (és nem „öncélú” fogalomtörténeti áttekintés céljából) váltak fontossá az irónia jelentésbeli eldönthetetlenségét kiküszöbölni vagy korlátozni igyekvő fogalmak: a politikai („irányzatos”) vagy morális célú szatíráként értelmezett *allegória*, valamint a *humor*. A disszertáció elemzései azokra a pontokra kíváncsiak a vizsgált művek értelmezéseiben, ahol e fogalmaknak az iróniával való kapcsolata (az „irányzatos”-nevelő szándék korlátozottságával való szembesülés vagy a „humoros” szubjektum nézőpontjának „ironizálódása”) tetten érhető. Ezek a pontok pedig nem lehetők fel pusztán „magukban” az irodalmi szövegekben, hanem szükség van a szövegek alakulástörténetével (ideértve mind a keletkezés-, mind pedig a recepciótörténetben lejátszódó folyamatokat) való számvetésre is.

Így vált az irónia és a romantika kapcsolatának vizsgálata történeti elemzéssé — *történetiség* alatt az olvasásnak azt a módját értve, amely képes hasznosítani a jelen és a múlt(ak) horizontjait elválasztó különbségeket. (Arra, hogy a romantika és az irónia kapcsolatát nagyon is lehetséges ahistorikus módon vizsgálni, a romantikus iróniára vonatkozó szakirodalom áttekintése során hozok példát.) Mivel azonban az iróniának mint alakzatnak nincs szövegszerű jele, hanem mindig csak a kontextusból következtethetünk rá (és ezek a kontextusok, ahogy a *Vanitatum vanitas* irodalma bizonyítja, nagyon is messzire vezethetnek), ezért ha egy művet valamilyen indokkal ironikusként értelmezünk, akkor ez értelmezésünk alapfeltevéseinek felszínre kerülését hozza magával. Nincs ez másként akkor sem, ha — mint a következőkben értelmezésre kerülő művek recepciótörténetének jelentős részében — az ironikus jelentésben benne rejlő bizonytalanságok kiküszöbölésének szándékáról van szó. Az irónia megszüntetésének (vagy legalábbis az erre irányuló törekvésnek) ugyanis az az ára, hogy a korlátozó elképzelések, fogalmak révén láthatóvá válik a magyar irodalomtörténeti hagyomány előfeltevéseinek az eddigi vizsgálatok szemszögéből talán nem látható oldala; vagy legalábbis nyilvánvalóbbá válnak az egyes szemléletmódok korlátai. Az irónia karaktere ugyanis kizárja a teljes „felülírást”,

kijavítást, s ebben látom a témából adódó egyik leglényegesebb módszertani előnyt. Az irónia ugyanis szinte rákényszeríti az értelmezést, hogy a hagyománytörténetből okulva folytonosan szembesítse önmagát saját korlátaival; másrészt, az iróniát a romantikus elképzelések keretében tekintve, megakadályozza, hogy ez az „okulás” valamiféle kioktatássá váljon, vagyis nem engedi meg az aktuális értelmezésnek, hogy önmagát a magyar irodalomtörténeti hagyományon kívül („felül”) helyezze el

Ez a tárgyból fakadó módszertani következmény, ahogy már utaltam rá, megfelel az iróniát át- vagy felértékelő romantikus hagyománynak is. Mint a doktori dolgozat első része kitér rá, az irónia ismeretelméleti jelentősége Schlegelék számára abban áll, hogy a befogadót fokozott értelmezői tevékenységre serkenti. Ez azonban nem azonos a szubjektum egyoldalú kitüntetésével, hiszen ez a befogadói tevékenység olyan önreflexiót jelent, amelynek értelme nem az eredményben (a tökéletesedett szubjektumban), hanem magában a folyamatban van. A vizsgálódás módszertana szempontjából: a cél nem a magyar romantika „igazi” ironikus hagyományát takaró lepel lerántása, az értelmezői hagyomány meghaladása; ehelyett arra törekszem, hogy az ezzel a hagyománnyal való szembesülés, kérdéseinek újbóli felvetése, a kérdéseket övező kontextusok összevetése, a közös alaptételek és az esetleges sűrűlódások leírása és értelmezése révén a magyar romantika műveit valóban az „esztétikai élvezet” forrásaként olvassam. A doktori értekezés fogalomhasználatának meghatározó forrásait jelentik az esztétikai élvezetet rehabilitálni igyekvő Hans Robert Jauss művei (mindenekelőtt az *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*: JAUSS 1977). Jauss irodalomtörténet-felfogásán (ami a gadameri hermeneutikának, közelebbről pedig az aplikációnak a Jauss-i értelmezését jelenti) alapul a hagyománytörténeti és az aktuális olvasó befogadásmódjainak elkülönítése és összemérése éppúgy, ahogy az esztétikai hatásfunkciók „ideális” „hármasságának” szem előtt tartása. Az általam az előbbieken megfogalmazott cél, a jelen elméleti álláspontjának a keletkezés- és hatástörténettel való összevetése Jaussnál a „produktív” és a „receptív” funkciók összefüggéseinek megállapításaként, a két funkciónak egységet biztosító „kommunikatív” funkció hangsúlyozásaként szerepel (vö. JAUSS 1977, az A. rész 5-7. pontjai). Az „alkalmazás”, az „értve élvezés és élvezve értés” elsődlegessége a kommunikatív funkcióra helyezi a hangsúlyt. Ez a jelen dolgozat esetében az a történeti értelmezés, amelynek révén a magyar romantika e művei a mai olvasó számára „élvezetet” jelenthetnek.

Itt szeretném ugyanakkor jelezni, hogy az általam olvasott Jauss-művek intenciójával ellentétesnek tartom azt a viszonyulást, ahogy az irodalmi hermeneutika fogalomkészletének egyes honi „aplikálói” a magyar irodalomtörténeti hagyományt kezelik: több elemzés egyszerűen eltekint ettől a hagyománytól (lásd a *Gondolatok a könyvtárban* recepciótörténetével foglalkozó fejezetet), más kritikák pedig az egyszerű elutasításban, nem ritkán a gúnyolódásban merülnek ki. Ahogy az eddigiekből is kiderülhetett, nem a kellő tiszteletet kérem számon, hanem az értelmezés munkáját. Nem része-e az adott mű értelmezési hagyománynak valamennyi a műre vonatkozó értelmezés, jelentését nem gazdagítja-e valamennyi felmerült nézőpont? Éppen Jauss érvel meggyőzően a *Literaturgeschichte als Provokation* című tanulmányában amellet, hogy az olvasói horizont változásával a peremre szorult művek a kánon centrumába kerülhetnek, míg az egyes korszakokban feltétlen értékességgel felruházott alkotások gyakran nem felelnek meg az irodalmiság későbbi kritériumainak — ám egyik mozgás sem végérvényes, visszafordíthatatlan; legfőképpen pedig egyik értelmezői horizont sem birtokolhatja azt a nézőpontot, amely kivonhatná magát a hagyománytörténet alakulásának folyamatából, amely képes lenne ezt a folyamatot mintegy teleologikus fejlődésként megérteni s útjából a nem kívánatos akadályokat eltávolítani.

ELSŐ RÉSZ

„Mit tanít...”?

A *Vanitatum vanitas* és a romantikus irónia

Bevezető

Halász Gábor 1938-as Kölcsey-portréja¹ hosszan sorolja az életmű ellentmondásait: „Nagy érzések rajongója, anélkül, hogy fel tudna olvadni bennük; legforróbb indulatában is marad valami figyelő hidegség, az ész rosszallása, ami megfojtja a kitörő érzelmet. Szentimentális, aki nem tud sírni, lelkesedő, aki nem tud hinni, romantikus, aki csak önmagát nem tudja meggyőzni pátoszával.” Ezután tér rá arra, hogy miként is lehetne az ellentmondásokat fogalmilag megragadni. „Az ellentét tapasztalat és szándék, érzések és meggondolás között, mint két különböző pólusból kicsapó elektromos szikra, átjárja, felkavarja, kigyújtja képességeit. Ihletője az irónia, az ő kifejezőbb szavával a »szeszély«...”. Az esszé nemcsak azért érdekes, mert a szeszélyt az iróniával és (később) a humorral azonosítja, hanem amiatt is, hogy a jelenséget, amit ez a három szó Halász szerint leír, a Kölcsey-portré alapvonásává emeli. Ez a tény Halász szerint nem teszi lehetővé, hogy az ellentmondásokat akár a pesszimizmus, akár a politikai cselekvést igazoló „tettfilozófia”, akár pedig a sztoicizmus fogalmaival feloldjuk. Egyedül a fogalmilag már nem megragadható melankólia marad „magyarázatul”: „Önvádnak, önismeretnek alapja kifogyhatatlan szomorúsága. Iróniája nem mulattatja, mint felvilágosodott mestereit, nem is gőgösíti, mint a byroni kortársakat, csak küzdelembe hajszolja, és kedvét szegi a harcban, elveszi az étel ízét ínyétől. Verseiből, leveleiből, legelvontabb írásaiból is árad a szomorúság...”.

Halász Kölcsey-képe talán a *Vanitatum vanitas* kapcsán kísérti leginkább a Kölcsey-irodalmat. Az eszmények világa és a tettek valósága között feszülő ellentmondások feloldásán gondolkodó szerzőnek ez a műve mintha egyértelműen tagadná mindenféle harmónia lehetőségét. A vers jelentésének alapproblémája *a szó szerinti és a vele ellentétes jelentés közti ellentmondás feloldhatatlansága*. A vers felütését („Itt az írás, forgassátok / Érett ésszel, józanon, / S benne feltalálhatjátok / mit tanít bölcs Salamon”) úgy is értelmezhetjük, hogy a prédikatori gesztus megismétlésével a beszélő egyúttal kétségbe is vonja önmaga jogosultságát e szerepre. Hiszen a „tanítás” éppen azt jelenti ki, hogy „e világon” mindenféle törekvés értelmetlen, mindenféle bölcselkedés, tanítás „oktalan”, ennyiben pedig aláássa a salamoni bölcsességre hivatkozó (a Prédikátorral nem azonos) beszélő autoritását. Ha pedig az autoritás megőrzése érdekében a tanítás kijelentéseit nem kell „komolyan” (szó szerint) venni, akkor maga a tanító gesztus semmisül meg. Hiszen arra, hogy a „tompá” és „rendületlen” magatartás mellett mi

¹ HALÁSZ 1977.

egyébre vonatkozna a tanítás, a szövegben nem találunk utalást, leszámítva a salamoni állítások végletekig menő konkretizálását amit saját állításainak negálásaként is értelmezhetünk. A *Vanitatum vanitas* kijelentései a történelem egyetemes és nemzeti szintjén minden hiábavalóságát hirdetik; másrészt, a vers retorikai felépítését is figyelembe véve, a hiábavalóságot hirdető állítások a felvezető sorok által olyan közvetítettséget nyernek, amely az olvasót elbizonytalaníthatja a szó szerinti értelmezést illetően — ezt azonban oly módon teszi, hogy maga a szöveg nem nyújt fogódzót annak eldöntéséhez, hogy a két ellentétes értelem közül melyik is a „helyes” a beszélő szerint. Azt a felszólítást, amely szerint „érett ésszel, józanon” kell forgatni az „írást”, vajon arra irányuló utalásként kell érteni, hogy a *Vanitatum vanitas* jelentése nem szűkíthető le a hiábavalóságot hirdető kijelentések szó szerinti értelmére, hanem a „forgatás” révén elnyerhető egy ettől különböző, sőt ezzel ellentétes nézőpont is? Vagy arról van szó, hogy itt egyszerűen Salamon tanításának a történelemre való alkalmazásáról van szó, ami mindazok számára hiábavalóságként láttatja a történelmi cselekvést, akik „érett ésszel, józanon” „forgatják” az „írást”?

Ha az erre a kettősségre válaszul született magyarázatokat — a *Vanitatum vanitas* recepciótörténetének meghatározó elemzéseit — az áttekinthetőség kedvéért csoportokba rendezzük, akkor két nagy értelmezési irányt különböztethetünk meg. Az egyik szerint a hiábavalóságra vonatkozó kijelentéseket nem szó szerint kell interpretálni, hanem csakis Kölcsey életpályájának egésze felől értelmezhetők: a vers keserősége *pillanatnyi* megtorpanás, elkomorulás dokumentuma. Ez az apologetikus célzatú megközelítés, amely Toldy Ferencről Szauder Józsefíg a *Vanitatum vanitas*-értelmezések uralkodó iránya, egymással ellentétesnek tartja a vers beszélőjének kijelentéseit és a szerző véleményét: a salamoniként beállított állítások nem az igazi Kölcsey véleményét tükrözik. Csak látszólag ellentétes ezzel az a fajta interpretáció, amely a legtisztább formában Lukácsy Sándornál olvasható, és amely szerint a kijelentések ugyan szó szerint értendők, ám jelentőségüket ekkor is Kölcsey életpályája adja meg. A vers egy pozitív magánéleti-világnézeti *fordulat* dokumentuma: ahhoz, hogy a vers szerzője elérje pályája világnézeti legfejlettebb szakaszát, szüksége van a túllépésre ítélt korszak, nézetrendszer kúraszerű „kiéneklésére” (Horváth Károly kifejezése).

A másik csoportba sorolható értelmezések az apologetikus megközelítésekkel azonos módon szerepjátékot, tárgyiasítást látnak a *Vanitatum vanitas* kijelentései mögött, ám szerintük nem dönthető el, hogy a salamoniként tált kijelentések alanya és a vers szerzői énje azonosak-e egymással, vagy éppen ellenkezőleg, a túlzásig vitt bölcsesség már saját tagadását hordozza. Ez a fajta interpretáció látens módon már Toldy Ferenc és Bajza József vitájában jelen van, de csak a legfrissebb olvasatok (Dávidházi Péter, Csetri Lajos, Borbély Szilárd, S. Varga Pál, Rohonyi Zoltán értelmezései) tulajdonítanak központi jelentőséget a vers értékszerkezetét jellemző ellentmondásoknak. Először Szegedy-Maszák Mihály, később Dávidházi Péter, legutóbb pedig Rohonyi Zoltán vetette fel annak lehetőségét, hogy a vers ellentmondásainak jelentősége a *romantikus ironia* fogalmának és jelenségének tágabb szöveggörnyezetében jelölhető meg.² Ugyanakkor meg kell említeni, hogy elemzésében már Szauder is az „ironia romantikus művészetét” említi a hatások szempontjából.³

Ezek a megközelítési módok néha az egyes értelmezéseken belül is kereszteződnek egymással és különböző fogalmakat hívnak elő. A következőkben

² SZEGEDY-MASZÁK 1988. 205. p.; SZEGEDY-MASZÁK 1989. 171. p.; DÁVIDHÁZI 1998. 147. p.; ROHONYI 1998a. 196. p.

³ Szauder szerint a vers „mélyebb analógiáit [Leopardi pesszimizmusa mellett] alighanem a Jean Paul és Hoffmann közti ironia romantikus művészetében” lehet megtalálni. SZAUDER 1970a. 434. p.

megpróbáljuk nyomon követni, hogy milyen utat járhat be az értelmezés, ha jelentőséget tulajdonít a vers értelmezései között fennálló ellentmondásoknak; vagyis milyen fogalmak jöhetnek számításba, ha elismerjük az egymást kizáró jelentések egyenrangúságát, s erre a szubjektív keletkezéstörténeti érveken túli magyarázattal kívánunk szolgálni.

I. fejezet

Szarkazmus, pesszimizmus, agnoszticizmus — és az irónia

A Vanitatum vanitas hagyománytörténetének kulcsfogalmai

1. Humor és szarkazmus

A *Vanitatum vanitas* értelmezése körüli viták és bizonytalanságok hátterét Dávidházi Péter említett tanulmánya részletesen megvilágítja, így most csak azokat a jellegzetességeket emeljük ki, amelyek az elkövetkezendő fogalomtisztázás szempontjából fontosak lehetnek.

A vers értelmezése körüli bizonytalanság Bajza József és Toldy Ferenc 1827-es, sokszor idézett vitájával kezdődik. Bajza szerint a *Vanitatum vanitas*ban két összebékíthetetlen minőségnek, a „komolyságnak” és ellentétének, a (szerep)játszásnak együttes jelenléte lehetetlenné teszi a vers maradéktalan megértését. Toldy ezzel szemben kizártnak tartja a „komolyság” szerinti olvasás lehetőségét, amelynek alapján szerinte csak egy örült beszélő és szerző lenne feltételezhető; helyette a *humor* fogalmával tartja értelmezhetőnek a verset: „Ez egy elsötétült, elkomorult (verdüstert, nem ernst) léleknek hümora!”⁴ Toldy azt veti Bajza szemére, hogy morális indítékok alapján ítéli el a kifogásolt 3-6. strófákat, ám a látszat ellenére — ahogy Dávidházi tanulmánya kimutatja — éppen Toldy érvelése támaszkodik világnézeti megfontolásokra (amelyek szerint nem lehetséges, hogy Kölcsey versének tanítása a „halálphilosophia” lenne), s inkább Bajzáé szövegszerű érvekre (amely két összeférhetetlen regiszter együttes jelenlétét érzékeli a *Vanitatum vanitas*ban).

Toldy interpretációjának alapfogalmával, az „Ernsttől” elkülönített, időleges elkomorultságból magyarázott humorral találkozhatunk Gyulai Pálnál és Horváth Jánosnál is. Gyulai 1890-es emlékbeszédében a költeményt morális szempontból elítélő bírálatokkal vitatkozva kijelenti: „De e költemény sem philosophia, sem erkölcsi tanítás, hanem egy szenvedő és szenvedései fölébe emelkedő lélek *kesserű humora*, mely, az eszményhez mérve, mindent törpének talál...”⁵ A humor fogalmának kontextusa itt már világosan összekapcsolódik az idealitás világának elkülönítésével és egy ehhez emelkedő pálya tételezésével. Toldynál és Gyulainál az „elkomorult” vagy „szenvedő” lélek *humora* képes arra, hogy kibékítse egymással a Bajza által a versben összeférhetetlennek ítélt komoly és nevetséges ellenpólusokat; ez az összebékítés Gyulainál már csak az életmű jelentősége felől lehetséges, a „komoly” művek és a közéleti tevékenység figyelembevételével.⁶ A *Vanitatum vanitas* jelentésének humoros „szubjektivitását” Gyulai részletesebben fejti ki Kölcseyről tartott egyetemi előadásában, ahol világossá teszi: a jelenség „vegyes” jellegénél (a humor mint könny és mosoly, tragikum és komikum vegyülete) alapvetőbb,

⁴ BAJZA - TOLDY 1969. 407. p.

⁵ GYULAI 1914a. 1:294. (*Kiemelés - Z. K. Z.*)

⁶ Kölcsey egyik „tanítványa”, később Kemény és Csengery barátja, Pap Endre a *Magyar szónokok és státusférfiak könyvében* egyenesen úgy látja, hogy Kölcsey bár a „haza szolgálatára volt születve, [...] a Muzsák szolgálatába lépett”, amivel „a hivatás benső ösztöne helyett bizonyos [a korabeli magyar állapotokból adódó] szükségí törvényt” követett, „az események jelölte utat” járva. PAP 1875. 2:4-5. p.

hogy „humor csak úgy hat, ha az egy bizonyos egyéniségből indul ki, [...] csak oly költői művekben nyilatkozik, hol maga a költő szól...”⁷

Horváth János Kölcsey-tanulmányában a *Vanitatum vanitas* jelentésének problematikussága külön szekciót szervez Kölcsey verseiből (ez a magukkal az ideálokkal vagy azok hiányával foglalkozó költemények csoportja).⁸ A humor Horváthnál az egyértelműség felé mutató gúnnyal szerepel együtt; ám ez a *Vanitatum vanitas* esetében öngúnyt jelent. „Egy nagy tagadás ez, de önmaga megtagadása, hideg humorral saját lángolásainak összefoglaló kigúnyolása”, „saját lelki élményét gúnyolja fintorral fagyosan”, „a groteszk felé hajló humornak kétségkívül bő eréről tesz tanúságot”. A kétszer is előforduló „hideg humor” összetétel, a „fintorral fagyos” gúny már önmagukban a *Vanitatum vanitas*ban olvasható tanítás és a vers szerzői intenciójának éles megkülönböztetését feltételezik, amelyet csak erősítenek az állandó ellenpontozások, a „de” kezdetű mondatok és tagmondatok. A tanulmány azután meg is fogalmazza az alaptételt, ami Gyulai humor-fogalmának jelentését is meghatározza: „*Nem is ítélni e költeményéről elszigetelten*; tudni kell, ki volt az a Kölcsey, s az ő személyéhez viszonyítva nyer mély lírai értelmet, s költői értéket...” (kiemelés tőlem - Z. K. Z.). Így már nem meglepő az a kijelentés, amely a verssel foglalkozó szövegrészt zárja: Kölcsey „egy rossz órájában” írhatta le a — szó szerint értve — erkölcsileg kifogásolható sorokat. Bár az öngúny látszólag közelebb van Bajza értelmezéséhez, Horváth valójában úgy használja a fogalmat, mint egy már meghaladott nézőpont fölötti, eltávolító gúnyolódás jelölőjét. Gúnyoló és kigúnyolt én között időbeli távolság feszül, amelyet világnézeti progresszió hidal át és tesz értelmezhetővé. Így Horváth János interpretációjában a vers felsorolása a „tisza idealizmusért” rajongó, múltbeli én nézeteit állítja pellengérre, nem magukat a témaként megjelenő ideálokat (mégis úgy jelöli meg a *Vanitatum vanitast*, mint Kölcseynek azt az egyetlen versét, ahol „a hiábavalóság »filozófiájáig« jutott”). A humor itt egy szerep felöltését jelöli, amire a szerző személyiségének fejlődése érdekében, csak átmeneti jelleggel kényszerül, identitásának megtartásával. A humort kiegészítő gúny fogalma nem pusztán a látszólag salamoni beszélő és a szerző távolságára vonatkozik, de rögzíti értelmezésbeli pozíciójukat s egyirányúvá teszi a köztük lévő viszonyt.

Humor és gúny fogalmainak kölcsönhatása dominál Szauder interpretációjában is, amely — kiegészülve Kölcseynek a *Vanitatum vanitas* megírásáig tartó korszakait tárgyaló tanulmányokkal — azt az okot keresi, amely a vers hangnemének és tanulságának ellentmondásában megjelenő világnézeti válsághoz vezetett. Szauder — a „humor szeszélyének” relativizmusát az *Előbeszéd* című Kölcsey-szövegnek fenntartva — jóval egyértelműbb fogalmakat használ, mint Horváth János. A vers hangnemét „szarkasztikusnak” tartja, amelyet kiegészít a „szatirikus” jelzővel. (A szarkazmus sauderai meghatározása így szól: „A szarkasztikus ábrázolásra jellemző az, hogy a keserű, megsemmisítően gúnyos tagadás részleges vagy teljes, túlzott elismerés formájában jelenik meg.”) Annak ellenére, hogy — amint idéztük — a romantikusok iróniájában látja a vers „mélyebb analógiáit”, tanulmánya mégis világosan elhatárolja a vers beszédhelyzetét az *irónia* fogalmától. Az irónia Szauder szerint „állandósult életérzést” feltételez, míg a vers esetében „alkamilag intenzív megnyilvánulásról”, „kedélyhullámról” van szó.⁹ A *szatirikusság* felismeréséhez természetesen ismerni kell annak tárgyát, az *alkalmiság* belátásához pedig azt a filozófiai fejlődésívet, amelyhez képest pillanatnyivá lesz a szerző versbeli állásfoglalása. Szauder gondolatmenete így végeredményben az „apologetikusként” summázott magyarázatokkal rokon, ahogy azt Csetri Lajos

⁷ GYULAI 1889. 44-46. p. Az elemzésre Szabó G. Zoltán hívta fel a figyelmet.

⁸ HORVÁTH J. 1997a. 188-189. p.

⁹ SZAUDER 1970a. 440-441. p.

megállapítja.¹⁰ A nem elhanyagolható különbség abban áll, hogy Szauder a „kedélyhullámlás” okát Szaudernél filozófia- és eszmetörténetileg igyekszik meghatározni. Szerinte ebben az esetben a Kölcseynél a Holbach nevével jelölhető gondolkodási irányt meghaladó „magába zártan célszerű és pozitív világkép komédiájának felismerése, a metafizikai hitetlenség” a „heves szatíra” oka.

Az eddig tárgyalt terminológiához kapcsolva: a gúny tárgya ugyan Kölcsey egykor sajátjának hitt filozófia irányzata, s így a vers gúnyos hangneme öngúnyt jelent, ám a szembenézés önmagával mint fordulópont, átmenet funkcionál, hiszen a kigúnyolt én múltbéli is egyben. Szauder több tanulmánya is bemutatja, hogyan vezet Kölcsey filozófiai fejlődése a felvilágosodás empirizmusán, Descartes racionalizmusán, a forradalommal való leszámoláson és Kant kritizmusán keresztül az 1820-as évekre a gyakorlati cselekvés igényéhez; ez a pozitív hozadék jelenik meg negatív formában a *Vanitatum vanitas* szarkazmusában és szatirikusságában. Szauderhez hasonlóan Horváth Károlynak a *Hymnust* és a *Vanitatum vanitas* tárgyaló elemzésére is a kisiklást mentegető, humor szerinti értelmezések és a hatás- illetve eszmetörténeti horizontú interpretáció együttese jellemző. Bár Horváth Károly tanulmánya rögzíti, hogy a humor Toldy használta fogalma a vers „ellentmondásosan tragikus” jellegére utal, ezt az ellentmondásosságot mégis feloldhatónak tartja a „meghaladás”, „kiéneklés”, „győzelem” metaforáival (e fogalmakat a sors- és tettfilozófia, valamint a klasszika és romantika harcának kontextusában értelmezi).¹¹

2. Pesszimizmus és heroizmus

Humor, gúny, szarkazmus, szatíra: a sokszínű terminológia ellenére ezeknek a fogalmaknak előbb vázolt kontextusai meglehetősen hasonlóak a szó szerinti és a metaforikus jelentés, látszat értékű szerep és lényegi szubjektum éles különválasztásában. A *humor* kettősségeket még együtt látó fogalmának eltűnésével, illetve az ellentéteket szétválasztó és hierarchizáló *gúny*, *szatíra* elurakodásával párhuzamosan azonban érzékelhető lesz a vers értelmezésében fennálló bizonytalanságok feloldódása, a szerző és a versbeszélő összhangjának megszilárdulása (kettejük azonosítása vagy szembeállítása révén). Lukácsy Sándor *Vanitatum vanitas*-értelmezéséből már hiányoznak ezek a fogalmak is. Igaz, egyik kulcsállításának megfogalmazása a vers ironikus interpretációját sugallhatná tükröző paradoxonjával: „Heroikus pesszimizmus? Pesszimista heroizmus? Mind a kettő.”¹² Azonban Lukácsy tanulmányának rendkívül alaposan argumentált tétele szerint e vers a halálfélelemmel való leszámolás, önvigasztalás; vagyis itt inkább a Toldy szerint leszűkítő (a versben csak „komolyságot” látó) értelmezésből eredő „halálphilosophia” nyeri vissza uralmát a humor felett. De itt az „Ernst”, Bajza, Horváth János vagy Szauder interpretációitól eltérően, már nem ütközik sem a hangnemmél, sem pedig a kijelentések közvetítettségével: a *Vanitatum vanitas*-ban Kölcsey „minden ízében komoly”.¹³

Mind a *pesszimizmus*, mind a *heroizmus* határozott értékrendje kizárja a humor egyértelműséget nélkülöző jelentésszerkezetét. Ahhoz, hogy az egymást jelentéstanilag

¹⁰ CSETRI 1990. 54. p.

¹¹ HORVÁTH K. 1985. 59., 61. p.

¹² LUKÁCSY 1990. 71. p.

¹³ LUKÁCSY 1990. 35. p.

látszólag kizáró két szó tükröző összetételének mi is a jelentősége, Lukácsy más tanulmányai alapján kerülhetünk közelebb. Ezek szerint a *Vanitatum vanitas* a küzdés eszméjének előkészítője (sőt a *Szózat* „rendületlenül”-jének lehetséges származási helye¹⁴), amely a pesszimizmus, a hiábavalóság belátása ellenére jön létre, mint „csak azért is küzdés”.¹⁵ A két fogalom nem kölcsönviszonyban áll egymással: a (Lukácsy által *Vanitatum vanitas*-tanulmánya elején elutasított) apologetikával párhuzamosan inkább arról van szó, hogy a pesszimizmus kiemelő háttérül szolgál a *heroizmus* számára. (Horváth Károly hasonló értelemben használja a vers kapcsán a „heroikus tagadás” összetételt.¹⁶) A pesszimizmus-heroizmus kettősben ugyan nem a szerző egy felvett szerepe, megkettőződésének következménye a végtelen tagadás, hanem teljes azonosság áll fenn a *Vanitatum vanitas* kijelentéseinek alanya és Kölcsey között, Lukácsy tanulmányának végkövetkeztetései és az apologetikus interpretációk szándékai mégis azonosak. Mind az elkomorulás, elkeseredés (nem életrajzilag, hanem a kanonizált Kölcsey-kép szempontjából) kivételes és megtisztító epochái, mind a halálfélelem legyőzése a „létigenléshez”, a tagadás cselekvéssé való átfordításához vezet: „Kölcsey a bölcsesség vigasztalásától elérkezett a cselekvés bölcsességéhez”.¹⁷

Lukácsyhoz hasonlóan jár el Riedl Frigyes is, amikor, szembekerülve a vers felsorolásának „becsmérlő ironiájával” és a konklúzió „pesszimizmusával”, mindezt csak eszköznek tartja a Kölcsey életművét alapvetően meghatározó „sztoikus morál” kifejeződéséhez.¹⁸ De a morális fogalmakkal való értelmezés idekapcsolja Horváth Károly elemzését is, amely Lukácsynál jóval óvatosabb a fordulat hatókörét illetően: a vers „a kemény, rendületlenül magatartással száll szembe a sorssal és győzi le — legalábbis egy időre — a balsorsot”.¹⁹

A fogalomhasználatra összpontosítva azt kell kiemelni, hogy a fordulat leírása itt már nem esztétikai kategóriákkal történik, hanem leginkább eszmetörténetileg meghatározott fejlődéstörténetre épülő személyiségrajzzal. Amíg a szöveg jelentésszerkezete hordozta eldönthetetlenség és a kanonizált Kölcsey-kép elvárásainak egyértelműsége közti ellentmondás végig fennmaradt a humor, sőt az együttes használat elbizonytalanító hatásának köszönhetően még a versbeszélőre kiterjesztett gúny, satíra, szarkazmus fogalmaiban is (annak ellenére, hogy ezek a jelentésbeli bizonytalanság leküzdését szolgálják), addig a „komolyság” egyértelműsége kizár minden kettősséget — Kölcsey és a salamoni álarcot felöltő én, a szöveg és szerzője (vagy annak pályaképe) egyértelmű kapcsolatban állnak egymással.

3. Agnoszticizmus és ironia

Az újabb *Vanitatum vanitas*-szakirodalomból három olyan tanulmányt kell kiemelni, amely céljának nem a vers olvasása során felmerülő ellentmondások kioltását tekinti, hanem egyszerre (és nem csak valamelyik kedvéért) vizsgálja a *Vanitatum vanitas* jelentésszerkezetét és beszédhelyzetét, valamint történeti kontextusát. Ebből a szempontból

¹⁴ LUKÁCSY 1995b. 119. b.

¹⁵ LUKÁCSY 1995a. 99. p. (*Kiemelés tőlem - Z. K. Z.*)

¹⁶ HORVÁTH K. 1985. 61. p.

¹⁷ LUKÁCSY 1990. 44. p.

¹⁸ RIEDL 1938. 56-59. p.

¹⁹ HORVÁTH K. 1985. 61. p.

kell kitérni S. Varga Pál Kölcsy-könyvére is, amelynek ugyan nem a *Vanitatum vanitas* a tárgya, ám a gondolatmenete kifuttatható (és S. Varga által részben ki is futtatott) a *Vanitatum vanitas* értelmezésbeli nehézségeire.

Csetri Lajos tanulmánya „hidegen fölényesnek és szentenciózusnak” tartja a vers hangnemét,²⁰ szemben az erőteljes érzelmi-erkölcsi viszonyulást feltételező éles szatírával vagy gúnnyal. Távolságot lát a kijelentések szó szerinti és szándékolt jelentése között, ezt a távolságot azonban nem tartja áthidalhatónak a szatíra vagy a gúnyolódás morálisan megalapozott egyértelműségével. Ennek megfelelően a tanulmány nem dönti el a beszélő és a szerzői én viszonyát. Csetri interpretációja inkább eszme- és filozófiatörténeti szempontból közelít a vershez, ám benne — Szaudertől eltérően — Kölcsy *filozófiai* szintézisének megfogalmazását látja: a holbachi materializmus, a kor objektív tudományeszménye és a kanti kritizmus „együttesen és összeolvadva agnoszticizmusba, a megismerés és a tett tökéletes rezignációjára vezetett”.²¹

Borbély Szilárd *Vanitatum vanitasszal* foglalkozó könyve is számot vet a humor, gúny, szatíra, vagy a heroizmus fogalmaiban összegezhető megközelítésekkel, ám nem kíván egyet sem kitüntetni közülük, inkább minél teljesebb rekonstrukcióra törekszik. Vizsgálódásainak konklúziója ugyan részben e fogalmak köréhez vezet, ám Borbély egyértelműen Herder hatásának kimutatására koncentrál, s — legalábbis ami az iróniát illeti — ebből adódóan nem reflektál fogalmilag a problémára. Kijelenti, hogy a *Vanitatum vanitas* szerzője által nagyon is tudatosan alkalmazott poétikai normák szerint „előzetesen elképzelt hely és a szerzői szubjektum közé ékelődik be a szöveg, amely aztán saját életre kel [...], ezért boldogul vele olyan nehezen a szakirodalom”.²² Ezek után azonban, meggyőzően kimutatva a herderi történelemfilozófia hatását, s megmaradva a pályafordulattal operáló értelmezések szemléletmódjánál,²³ nem helyezi a verset olyan történeti-elméleti kontextusba, amellyel megvilágítaná, mi is ebben az esetben a „beékelődés” sajátos jelentősége. Márpedig enélkül nehéz elkülöníteni a *Vanitatum vanitast* bármely más szövegtől, hacsak nem tesszük fel, hogy olyanok esetében, amelyekkel jól boldogul a szakirodalom, teljesen megvalósul a szerzői szándék, ami azonban nyilvánvalóan nem fér össze Borbély könyvének intertextuális szemléletével. (Rohonyi Zoltánnak a Borbély könyvéről írott recenziójára ugyanezen rész harmadik fejezetében térünk ki.) Borbély tanulmánya ugyanakkor nagy anyagismerettel és meggyőző módon mutatja be, hogy az ironikus jelentésszerkezet értelmezése miképpen nyitja a szöveg határait, egyre újabb kontextusokat vonva be az elemzés látóterébe.

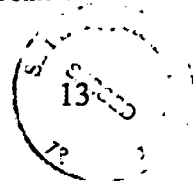
Dávidházi Péter már idézett tanulmánya módszerét tekintve éppen ellenkezőleg jár el, amikor — megvilágítva a *Vanitatum vanitasszal* foglalkozó szakirodalom kijelentéseinek hátterét — kritikátörténeti irányultsága okán csak felvázol egy további lehetséges értelmezést, amelyet a *romantikus irónia* fogalmával jelöl. Véleménye szerint „játékosan komoly” a salamoni álarc felvétele, „keserű gondolati kísérlet” a *Vanitatum vanitas*: „Egy vigasztaló hatásúként ismert szemléletmódnak a vártnál összetettebb lélektani következményeit mutatja be a vers, akár egy ősrégi gyógyszert üdvös és káros mellékhatásaival együtt, s mert közvetlen és kifejtett minősítő állásfoglalás nélkül teszi ezt, nem tudni pontosan, hogy pártolja-e a veszélyes gyógymódot, vagy éppen meg akarja fosztani hitelétől. [...] Mint az úgynevezett romantikus irónia körébe tartozó alkotásoknál mindig, végső és egyértelmű jelentést ezúttal is hiába keresnénk, mert eleve

²⁰ CSETRI 1990. 54. p.

²¹ CSETRI 1990. 57. p.

²² BORBÉLY 1995. 42. p.

²³ Lásd például Borbély Szilárdnak azt a megjegyzését, amely szerint Kölcsynek „ebben a szövegben sikerült addigi kétségeit feloldania és a lehetséges következményeket levonnia”. BORBÉLY 1995. 139. p.



eldönthetetlen”.²⁴ Dávidházi azonban nem tér ki arra, hogy mitől romantikus ez az ironia, hogy mi ebben az esetben a különös jelentősége a végső és egyértelmű jelentés hiányának és ezzel hogyan férhet össze mégis a keserűség fogalma.

S. Varga Pál „...az ember véges állat...” című könyve, bár nem használja a „romantikus ironia” terminust, mégis megegyezik Dávidházi elemzésével abban, hogy hangsúlyozza a vers jelentésbeli kettősségének feloldhatatlanságát. Ennek jelentőségét azonban nem a romantika művészetfilozófiájában jelöli meg. S. Varga e könyvében ugyanis a herderi (kultúr)antropológia és Kölcsey gondolatai közti párhuzamos vonások tág horizontú filozófiai, ismeretelméleti háttérvizsgálatokra alapozott felderítésén keresztül jut el a *Vanitatum vanitas*-ig. A herderi egyetemesség-tan és a szubjektivisták felfogás között Kölcsey — S. Varga elemzése szerint — köztes helyet foglal el, amennyiben egyszerre tartja szükségesnek a „saját, eleve adott szocio-kulturális szférából” való kiindulást, s e szféra egyetemes humanitássá növesztését. A *Vanitatum vanitas* értelmezésére ez azzal a következménnyel jár, hogy a szöveg jelentését két szólam, két jelentéssík összevetése adja. „A fentiek tükrében a *Vanitatum vanitas* talán úgy is olvasható, mint kétszólamú alkotás: egyik szólamát az egyes kulturális teljesítmények saját köréből származó magasztaló ítéletek hozzák létre, amelyeknek ama — csak a *benne-lét* által ismerhető — kognitív többlet szolgált alapul; a másikat az ember »világra való nyitottságát« ad infinitum kiterjesztő szemlélet eredményezi, amely fölszámolja az ember szférához való kötöttségét s nem létezik számára az ebből fakadó tudás.”²⁵ S. Varga elemzései után kijelenthető, hogy a két szólam között a vonatkozó Kölcsey-kijelentések alapján sem dönthet egyértelműen az értelmező.

A romantikus ironia fogalmának felmerültéig a *Vanitatum vanitas* megközelítéseinek pólusait az eldönthetetlenséget őrző humoros versként és a leginkább egyértelmű „halálköltészetként” (Lukácsy) való értelmezések jelölik, és ezek között helyezkednek el az öngúny, ellentmondásos tragikum, ironia, szatíra. fogalmaira, illetve e fogalmak sokszor egymástól eltérő felfogásaira építő elemzések. E sokszínűség korántsem negatívum, éppen ellenkezőleg. A vázlatos áttekintés után kijelenthető, hogy a *Vanitatum vanitas* értelmezéseinek többsége olyan esztétikai kategóriákat alkalmaz a szövegre, amelyek ugyan egy meghatározott világnézeti alapállás normájának tiszteletben tartását szolgálják, ám szembesítve egymással e maguktól értetődőnek tartott fogalmakat, azok megértésbeli problémáknak nemcsak okaivá, de egyúttal kifejezőivé is lesznek. Mivel a vers szakirodalma szerzőire és terjedelmére nézve egyaránt tekintélyes; a szakirodalom tanúsága szerint a vers jelentése fölött sem az úgymond „szoros olvasás”, sem pedig az eszmetörténeti kontextus feltárása révén nem dönthetünk egyértelműen; a szakirodalom által használt fogalmak háttere Dávidházi által nagyrészt leírásra került, és felvetődött egy olyan, a kortárs elméleti-történeti vizsgálódások alapján termékenynek tűnő fogalom, történeti-elméleti kontextus lehetősége, amely éppen az ellentmondásosság magyarázatául szolgálhat: mindezek okán a *Vanitatum vanitas* interpretációinak kulcsfogalmaiból kiinduló elemzés bizvást reménykedhet abban, hogy a romantika, ironia, romantikus ironia fogalmának és jelenségének körvonalazása révén egyúttal a vers interpretációjával is szolgál.

²⁴ DÁVIDHÁZI 1998. 147. p.

²⁵ S. VARGA 1998. 71. p.

II. fejezet

Az irónia romantikus kontextusai

Az irónia (és a humor) Kölcsey, Jean Paul és Friedrich Schlegel műveiben

1. Kölcsey és a humor

Ahogy láttuk, a *Vanitatum vanitas* körüli vita a humor jegyében indul. Maga a szerző, akinek kijelentései a humor diskurzusában kiemelt fontosságúak, a fogalmat mint esztétikai kategóriát leginkább elméleti kontextusban *A leányőrző* című (1827-ben, az *Élet és Literaturában* megjelent) írásában használja.²⁶

a. *A leányőrző-tanulmány humora*

A leányőrző-tanulmány a komikumot tárgyaló rész zárásaként tér rá a *humorra*, „a komikum egy olyan nemére, mely közöttünk bizonyos idő oltá emlegettetni kezd”. A két fogalom, amellyel közeli rokonságban áll, a szeszély és az irónia. Közös jellemzőjük, hogy bennük „a legellenkezőbb principiumokat látjuk összeolvadásban. Ilyen az, midőn a neveltető érzékenyítővel, a tiszta vidámság többé vagy kevésbé setét érzellemmel vegyítettik”. A humor és a *szeszély* Kölcsey szerint „oly gyakran tévesztik össze határszéleiket, hogy mind a két névvel különbség nélkül bizvást élhetünk”; humor és *irónia* közt azonban jelentősebb különbséget lát a tanulmány. Bár mindkettő „önmagával küzdésben álló, extremumról extremumra csapongó lélekállapotot teszen föl” (a humor e csapongó aspektusát emeli ki az *Előbeszéd*), ám másként van jelen bennük a komikaival vegyült „komolyság”. Az irónia nélkülözi az érzelmi viszonyulást, a vágyakozás meghatározó elemét, amely a humorban egymás mellé állított ellentétek magyarázatául szolgál (e vágyakozást a tanulmány a schilleri „szentimentalizmusra” utalva tárgyalja). Kijelenti, hogy a humor esetében a görög művészettől teljesen idegen jelenségről van szó, míg az irónia — bár a költészet határain túl — jelen van már Szókratésszel is.

Bár itt csak ez az egy megjegyzés vonatkozik a humor leírta jelenség történeti voltára, az egy évvel korábban szintén az *Élet és Literaturában* megjelent *Nemzeti hagyományok* részletesebben szól a jelenség „régieknél ismeretlen” voltáról, amely a szentimentális-romantikai kor harmónia utáni vágyából ered. „Az újkori lelkes költőnek [...] vidámsága sok ízben annyi komolysággal vegyül fel, hogy e vegyületben egy egészen új alakú lélekállapot áll elő: *humor* tudniillik, mely a régieknél ismeretlen.”²⁷ E vágyakozás nyomán Kölcsey szerint a humorban mindig jelen van a „neheztelés” érzése, „bizonyos embergyűlöléshez hasonlító érzelem, mely akkor származik, midőn az erkölcsiség legtisztább fényében képzelt emberiséget tesszük a nevetséges világításban

²⁶ KÖLCSEY 1960a. 610-613. p.

²⁷ KÖLCSEY 1960b. 504. p. Ugyanilyen történeti-esztétikai értelemben használja a „humoros” szót (1818-ban) Teleki József is, aki szintén az „érzékenykedő”-„romántos” korszakhoz köti, mint a görög „bírással” szembeállított „óhajtás” következménye. TELEKI 1818.

felállított emberi romlottság mértékévé...”. Ennek az érzelmi viszonyulásnak a következménye a nevetségesen való túllépés, a komikum és a pátosz vegyítésén keresztül. (A humor további meghatározásai *A leányőrző*-tanulmányban: „komikummal vegyes tragikai pátosz” és „neheztelés érzelmével felvegyült tréfa”.) A humorral ellentétben az irónia „fullánkja gyengén szúr”, „csapongása lassúbb”. A humor és az irónia közti különbség, jegyzi meg Kölcsey, ugyan nem mindig mutatható ki pusztán a nyelv, az előadás által; ám a „mívnek belső szelleme” mindig eldönthetővé teszi, melyikről van szó. Ez a kitétel, legalábbis Kölcseynél (és Arany *Bolond Istók*jának recepciójában) nem humor és irónia azonosítására szolgál (ahogy azt Wéber Antal állítja²⁸), hanem éppen a humor lényegét, jelentésének morális meghatározottságát fejezi ki.

Összefoglalva Kölcsey komikum-tanulmányának vonatkozó megjegyzéseit, a humor alapja az ideál és a véges emberi összevetése; ez azonban nem hideg ironikus módjára megy végbe, mivel a realitás korlátozott világának az ideálhoz való „neheztelő” hozzáértése az ahhoz való emelkedést szolgálja, innen a humor *pátosza*. Az „*ideálba emelkedő humor*” túllép a komikum körén. Amíg az iróniát Kölcsey tanulmánya a hagyományos *retorikai* értelemben használja (mint puszta antitézist: valamit mond és az ellenkezőjét gondolja), addig a humornak „ideális”, közvetítő szerepet, *metafizikai* értelmet tulajdonít. A *Vanitatum vanitas* szélsőséges tagadását annyiban tarthatjuk humorosnak, amennyiben a véges, múlandó világ minden összetevőjének — legyen az akár a „virtus” evilági megnyilvánulása vagy a pillanatnyiság valamilyen formája — semmissé tétele ha negatív módon is, de az örök, végtelen idealitás szféráját közvetíti; ugyanúgy, ahogy Endymion álma is a transzcendencia nyoma.

b. Az *Előbeszéd* humora

Nem ilyen egyértelmű azonban a humor jelentése akkor, ha figyelembe vesszük azt a módot, ahogy az *Előbeszéd* című szöveg kezeli a fogalmat. Kölcseynek ez a valószínűleg a *Vanitatum vanitas* környékén keletkezett és 1826-ban az *Élet és Literaturában* megjelent műve a szerző személyével üzőtt játékra épül: Cselkövi, Kölcsey bevett álneve csak mint a szöveg felkért (és tanácstalan) recenzense szerepel, míg szerzőként Dörgényfalvi Dörgény Andor van megjelölve, aki 1823-ra (a Kölcsey-levelek szerint az *Előbeszéd* megírásának éve) datálja művét. De Cselkövi megjegyzésén felül kapcsolódik Dörgényfalvi szövegéhez egy, a Redakció által aláírt lábjegyzet is, amely arról tudósít, hogy Dörgényfalvi Andor felhagyott az irodalommal, így az előbeszéd által látszólag megígért könyv nem készül el.²⁹

Az előbeszéd (amely tehát csak része a megjegyzéssel és lábjegyzettel teljes *Előbeszéd*nek) beszélője az előszavak mentegetőző és öndicsérő retorikáját parodizálja, értelmezhetnénk Kölcsey e művét, ha a keretesség mellett éppen a humor említése nem hangsúlyozná az ilyesfajta interpretáció túlzottan is jelentésszűkítő voltát. Az *Előbeszéd* reflexivitását kétarcúvá teszi a vonatkozás, a könyv hiánya — e játékos retorikában értelmezhető Kölcsey e művének *humora*. A fogalom akkor jelenik meg, amikor a beszélő írósága indítékainak taglalására tér rá: azért döntött az irodalom mellett, mert ezt tartja a halhatatlanság eléréséhez vezető legkönnyebb útnak. „De, fájdalom!”, teszi hozzá önleplezést mímelve, „engem a humor gyakorta megszáll, s így lőn, hogy írásaimban állandó principiumokat nem követheték [...]. Itt egy vidám órában mindent hittem: ott egy

²⁸ WÉBER 1990. 16. p.

²⁹ Az *Előbeszéd* autoritással üzőtt játékát alaposan elemzi Onder Csaba egy tanulmánya. ONDER 1999. Az *Előbeszéd* iróniájának és humorának általam készített elemzése sokat köszönhet annak az előadásnak is, amit Onder még tanulmánya előtt a Miskolcon megrendezett *Vetétségforgó* elnevezésű összejövetelen tartott.

setét pillanatban mindenről kételkedtem”. Ezután olyan rész következik, amely — a *Vanitatum vanitas* befogadástörténetére vagy jelen dolgozat értelmezői ambícióira vonatkoztatva — nem csupán játékosan olvasható. A beszélő azzal vigasztalja magát, hogy az utókor úgyis tudományos magyarázattal szolgál e humorra. Az egyik kommentátor, jósol a beszélő, „csak hogy engemet magammal megegyeztethessen”, „zsidó és görög, arab és deák literatúrát kényszerítésbe hoz”; míg egy másik ezzel ellentétben arra használja a humort, hogy bebizonyítsa, „szép és rút, nagy és kicsiny, egyező és ellenkező többnyire csak a pillanat színéből, alakjából, s temperamentumából folynak ki”. A filológiai és a mindenáron való filozófiai magyarázat helyett a beszélő ezután egy egyszerűbb (ugyanakkor nagyon is ironikus) magyarázatot kínál fel. Magában az író tollban látja az „egyenetlenségek” magyarázatát; a tollak ugyanis, mint Kirké vesszeje, „másoknak gondolatjaikat, írásaikat, vagy tanításaikat néhány húzásokkal úgy *általváltoztatják*”, hogy prófétává kell lennie annak a recenziósnak, aki a kútfőket eltalálja.³⁰

A humornak az *Előbeszéd*ben kettős jelentése van. A kijelentések szintjén inkább egy változékony kedélyállapotot, szerzői „temperamentumot” („nedélyt”) jelöl (megfelelően a „humor” szó eredeti orvosi jelentésének), egymással ellentétes ítéleteket hordozó művek tovább vissza nem vezethető okát. A szöveg egészét tekintve pedig inkább *A leányőrző*-tanulmányban definiált esztétikai kategóriával rokon (bár nem azonos vele), amennyiben ott a humor az egy művön belül meglévő ellentétekre vonatkozik, mint a komoly és nevetséges együttes, jelentőségteljes jelenléte. Olvasható paródiaként, szatíráként, de a beszélő mögött feltételezett szerző pozícióját sem kímélő játékként is.³¹

Az *Előbeszéd* értelmezése azért játszik fontos szerepet a *Vanitatum vanitas* interpretációjában, mert témájává teszi azt a közvetítettségéből fakadó értelmezésbeli nehézséget, amely a vers szintén hangsúlyosan *közvetített* („Itt az írás...”), ám a „másodlagos” beszélő által már nem reflektált, teljes negációból táplálkozó pátosza mögött meghúzódik. Ha az *Előbeszéd* retorikai műveleteit a humor körébe utaljuk, akkor ez a jelentés nem hagyja érintetlenül már a „neheztelés”, a pátosz, a tragikum és komikum egyesítőjének alanyát sem. Az *Előbeszéd* e humora nem a beszélő és a szerzői szubjektumok egyesítését szolgálja, mint *A leányőrző*-tanulmány „ideálba emelkedő” humora, hanem játékot űz kettősségükből (vagy hármasságukból: az írói szerepet játszó Dörgényfalvi, az őt recenzáló Cselkövi és a redaktor mindegyike megfeleltethető a szerzői intenció alanyaként értett Kölcseynek). Úgy fogalmazhatnánk meg a fogalom e két jelentése közti eltérést, hogy *A leányőrző* elméletében a humor *két létszféra összekapcsolásának* egyik módja (ha megjelenése a tagadás formáját ölti is), amely

³⁰ KÖLCSEY 1960a. 442-445. p.

³¹ Erre az eldönthetatlenségre utal az *Előbeszéd* szerzőjének levelezése is. Az itt megnyilvánuló Kölcsey - akárcsak az *Előbeszéd*ben Cselkövi - nem tud mit kezdeni a művel. Bár a *Vanitatum vanitas* készülő voltáról tudósító levélben kijelenti Szemere Pálnak, hogy „nem humorisztikus, de iróniás darab, s valóságos szatíra”, mégis úgy folytatja levelét: „Azt a különöst írhatom felőle, hogy írásaim közt egy sincs, ami felől ennyire nem tudnék ítéletet hozni. Meglehet, hogy jó, meglehet hogy rossz, de mindenik tudtom nélkül” (1823. ápr. közepe. KÖLCSEY 1960d. 291. p.). Sőt, az előbeszédhez írott recenzióról ugyanitt azt írja, hogy ha a „darabot” méltónak találja Szemere a közlésre; ezt a részt eltépheti. Bizonytalansága miatt egy későbbi levelében kétszer is nyomatékosan felszólítja Szemerét a műről való ítélezésre (1823. júl. 12.; KÖLCSEY 1960d. 298., 299. p.). Válaszában (1823. aug. 6.) Szemere a szerzőhöz hasonlóan tanácstalan („Még nem tudtam nyelvet találni arra, a mit benne érzek”), ami a tárgyat (az írói gyarlóságok kigúnyolását) illeti; ám dicséri az „elintézést és a kivítelt” (SZEMERE 1890. 3:214. p.). Kölcsey ebben megnyugodva nevezi az „írói gyarlóságot” tárgyaló „szatírának” a művet (1823. szept. 19.; KÖLCSEY 1960d. 304. p.). Később azonban egy „embergyűlölő” levelében újból „bohóságnak” bélyegzi az *Előbeszéd*et és felszólítja - az azt egy korábbi levelében saját művei elé átadásra kérő - barátját, tegyen vele, amit akar (1825. máj. 18.; KÖLCSEY 1960d. 312. p.). Végül Szemere, „későbbi vizsgálata” után úgy látja, hogy a „satyrico-humoristikus tonus” mégsem illik az ő műveinek „egészéhez” (SZEMERE 1890. 3:223-224. p.).

kapcsolat előfeltételezi a humoros szubjektum folytonosságát; az *Előbeszéd* retorikai praxisa mögötti (és általi) humor pedig a *reprezentációra* és az autoritásra *vonatkozó reflexió tevékenysége* (még ha a mű szatirikus-”íroniás” darabként is értelmezhető). Ha a *Vanitatum vanitas* esetében humorról beszélünk, akkor figyelembe kell vennünk ezt a Kölcseynél tiszta elméleti kontextusban hiányzó jelentést is. A továbbiakban az a kérdés, hogy milyen elméleti kontextus engedi meg e jelentések együttes jelenlétét a humor fogalmában.

2. Jean Paul és a humor

Jean Paul *Vorschule der Aesthetik* című művének kiválasztását nem csak az indokolja, hogy *A leányőrző*-tanulmány — szeszély és humor elkülönítését tárgyalva — direkt módon Jean Paulra hivatkozik. Nem is csak az a megszilárdult esztétikatörténeti nézet, amely szerint a komikum-tanulmány tételei (Bouterwek „populáris esztétikája” mellett) leginkább Jean Paultól származnak.³² Legalább ennyire fontos, hogy Jean Paul *Vorschule*-je közvetlen kapcsolatba állítja egymással a humort és az idealitást vagy fenségest, valamint a romantikát, illetve párhuzamot von a humor és a (schlegeli) irónia között.

Röviden összefoglalva Jean Paul művének vizsgálatunk szempontjából fontos állításait, a *Vorschule der Aesthetik* az általános művészetelméleti kérdések tárgyalását és a görög és romantikus költészet megkülönböztetését követően tér rá a komikum, a humor és az „elmeél” (a *Witz*, Tandori Dezső Schlegel-fordítása alapján) fogalmainak tárgyalására (VI-IX. előadások).³³ A fenséggel szemben a végességre szorítókozó komikum első, objektívnek nevezett formája két véges létező közti megértésbeli törés eredménye, egy nevetséges létező vagy törekvés és annak érzékelhető, valóságos körülményei szembeállításából jön létre (az első, objektív „*Kontrast*”): ez az *íronia*, amelyet Jean Paul hidegnek és nyugodtnak tart (hiszen a szemlélő alanyon kívüli jelenségről van szó), s amelyet a megértés körébe utal. A komikum magasabb szintjét képviseli a *szeszély* (*Laune*), az irónia kifejezte ellentét szubjektívként való felfogása (a második, szubjektív „*Kontrast*”). Ez a véges törekvés és a véges körülmények ütközéséből eredő törést szubjektívvá teszi: ellentmondásukat olyanként láttatja, mint amely a szemlélő nézőpontjából, lelkéből ered, s így nem az értelem, hanem a képzelet körébe tartozik. A költő a szeszély által maga is részévé válik a nevetségesként bemutatott tárgynak.

A *humornak* mint a komikum legmagasabb rendű formájának az adja a jelentőségét, hogy túllép a véges, tárgyi világhoz kötött nevetségesen (a komikum hagyományos tárgyán). Minden végességet, legyen az bármely értéktelen vagy nagy jelentőségű, az ideához mér, „a végtelenségre alkalmaz, és így magának az ellentétnek [*Kontrast*] a végtelensége, ami a *negatív végtelenség*. Ez lenne a humor vagy *romantikus komikum*” (VA, 142.; *kiemelés tőlem* – Z. K. Z.). Jean Paul a következő paragrafus elején a humort „*fordított fenségesnek*” nevezi: míg a fenséges az ideális megjelenése a

³² KELEMEN 1894. 655. p.; SZIGETVÁRI 1911. 155. p.; RÉVHEGYI 1912. 1. rész 52. p.; FENYŐ 1976. 271. p.; NAGY 1983. 338. p.

³³ A *Vorschule der Aesthetik*ben a humor fogalma történetileg a görög-plasztikus és romantikus-zenei költészet, az esztétika területén belül a komoly-fenséges és a nevetséges, a komikum és a morálisan korlátozott szatíra, a komikumon belül a humor és irónia vagy a humor és „szeszély” (*Laune*), végül humor és „elmeél” (*Witz*) megkülönböztetések erőterében jelenik meg. Görög „plaszticitás” és romantikus „zeneiség” Jean Pauli megkülönböztetése párhuzamba állítható Schiller naiv és szentimentális, Fr. Schlegel objektív és szubjektív, A. W. Schlegel klasszikus és romantikus költészeti formáival.

végességben, addig a humor minden végesség megszüntetője a két tartomány közti ellentét végtelenségének állításával. „A humor totalitása” „tehát felszámol minden nagy és kicsi dolgot, mivel a végtelen előtt minden egyenlő és semmi” (VA, 142.). A szeszély fogalma is feltételezi a nevetségesség kiterjesztését az alanyra, ám a humor az önparodisztikusságon túl tartalmazza a végtelenség mozzanatát is, ami által a szubjektum elveszíti „ironikus” vagy „szeszélyes” rögzítését. Míg a Jean Paul-i *ironia* kívülállóként látja nevetségességnek tárgyát, a *szeszély* alanya pedig maga is a végességből eredő nevetség tárgyává válik, addig a *humoros* költő énjének az ellentétes princípiumok között kell elhelyeznie magát. Ezáltal a humor szubjektuma egy tárgyi-tapasztalati és autentikus-alanyi tartományt egyesít (Jean Paul hasonlata szerint egyszerre a szerepet játszó színész és a darabot kívülről szemlélő rendező) (VA, 151.).

Ám a humor státusza korántsem egyértelmű: a Jean Paul-i *Vorschule* egyrészt úgy kezeli a fogalmat, mint a *komikum* egyik alkategóriáját, az „objektív” *ironia* és a „szubjektív” szeszély mellett annak harmadik fajtáját. E hármasság mellett azonban a humor egyúttal a komikum ellenpólusával, a *fenségessel* is rokonságba kerül. Míg az *ironia* alanya szemlélője, a szeszély pedig „szenvedője” a realitás és az eszmei világ ellentétének, addig a humor nem tart távolságot a véges világgal szemben, hanem az ideálshoz mérve együtt látja mindkettőt, mivel képes a konkrét részletekben metafizikai ideák megmutatására. Ezáltal egyfajta „világi teológia” elvévé válik, amennyiben bár a véges, időbeli világban jelenik meg, ám eközben képes az abszolúttal is kapcsolatot tartani.³⁴ Humor és komikum különbségét legnyilvánvalóbban a humor „romantikus komikumként” való definíciója fejezi ki; e meghatározás pedig újabb kontextus nyer, amikor Jean Paul kijelenti: „Ha Schlegelnek igaza van, amikor azt állítja, hogy a romantikus nem a költészet egy fajtája, hanem a költészetnek mindig romantikusnak kell lennie: akkor ez méginkább igaz a komikumra; nevezetesen a teljes komikus költészetnek romantikussá, vagyis humorossá kell válnia” (VA, 144.).

A Jean Paul-i elképzelés áttekintése után talán jobban látszik a Kölcsey-féle (*A leányőrző*-tanulmány és az *Előbeszéd* meghatározta és megjelenítette) humor kétarcúsága is. A fogalmat mindketten a görög harmóniához képest megváltozott létértelmezéshez, a „romantikához” kötik (ez Kölcsey esetében leginkább a *Nemzeti hagyományokból* derül ki) és (a keresztény teológia valóságfelfogásának analógiájaként tekintve³⁵) negativitás általi közvetítő szerepet szánnak neki, mely által a korlátozott szubjektum szembesülhet végtelen lehetőségeivel. Ez hangsúlyosan jelenik meg a nyelvileg azonos *ironia* és humor elválaszthatóságának állításában *A leányőrző*-ben és a negatív fenséges fogalmában Jean Paulnál. A *Vanitatum vanitas* olvasható e dialektikus, „kibékítő” humor fényében, de nem ad lehetőséget a vers és az életmű ellentmondásainak szélesebb körű megvilágítására. Másrészt a humor, rögzített pozíciói folytán (a végtelen szemszögéből semmis véges, a humor mint a fenséges felől „megnemesített” komikum, a szubjektum megkettőződésének a végtelenhez emelkedéssel való feloldása) alkalmatlan az *Előbeszéd* önreflexív „bohóságának” értelmezésére is. Ha jelentőséget tulajdonítunk a humor kétarcúságának Kölcseynél, akkor olyan terminusra van szükség, amely *egyetlen* fogalomkör keretében képes értelmezni a *Vanitatum vanitast* és az *Előbeszédet*, ezt a humor Jean Paul és Kölcsey adta definícióit érvényesítve teszi, és fogékony az alkotás és reprezentáció problémájára, vagyis nem kezeli *magától értetődően* nyelven kívüli létezőként a kijelentések jelöltjét és alanyát.

³⁴ RASCH 1967. 107. p.

³⁵ RASCH 1967. 106-107. p.

3. Friedrich Schlegel, a romantika és az ironia

a. Friedrich Schlegel és a romantika

Az a párhuzam, amit Jean Paul a humor és schlegeli romantika közt von, Friedrich Schlegel olyan kijelentésein alapulhat, mint „a romantikus költésmód az egyetlen, amely több, mint egyfajta módi, egy válfaj: maga a költészet ez, mert bizonyos értelemben minden poézis romantikus, annak kell lennie” (AT,116:282./1:205.),³⁶ „a romantika nem csupán műfajt jelent, hanem a poézis bizonyos elemét is” (BK:378./1:178.). A kérdés az, hogy mi Schlegelnél e romantika tartalma és milyen viszonyba hozható jelentése a humorral?

Peter Szondi a Friedrich Schlegel-i romantikus ironiáról írva arra biztat, hogy az ironiát tárgyaló gondolatmenet igyekezzék minél később sort keríteni a tárgyat jelentő fogalom meghatározására. Ezzel azt a Schlegel-szakirodalomra különösen jellemző hibát szeretné elkerülni, hogy a meghatározási kísérlet az idézetek pusztá felsorolásába fulladjon. Ám ez (ahogy az általam olvasott könyvtári példány margójára írt olvasói megjegyzés is felhívja a figyelmet) Szondi tanulmányának sem sikerült.³⁷ Az itt következő összefoglalás sem lát más utat, hogy néhány schlegeli meghatározás számbavételével kezdje a romantika és az ironia kölcsönviszonyának elemzését.

Az egyik legtöbbet említett töredék szerint a „romantikus költészet progresszív egyetemes poézis [*progressive Universalpoesie*]” (AT,116:280./1:204).³⁸ A *progresszivitás* és *univerzalitás* párosa több szinten is meghatározza e töredékben a romantikus fogalmát: 1. Az irodalmi műfajok egységének egyesítése a művészet egészével, a filozófiával és a vallással, míg végül minden létszféra a romantika látóterébe kerül, 2. ennek feltételeként pedig folyamatos, „progresszív” önreflexió által „ábrázolt és ábrázoló” egyesítése a romantikus alkotásban. E költői önreflexiót Schlegel az „eszményi és a reális viszonyának” vizsgálatából eredezteti, művészetét pedig a kanti ismeretkritikára utalva „*transzcendentális költészetnek*” nevezi. A transzcendentális, vagyis *romantikus* költészet egyszerre „a poézis és a poézis poézise”: az alkotásra való reflexióval az „ábrázolás ábrázolása”, egyszerre jeleníti meg a „produktumot a produkálóval” (AT,238:309./1:220.). A romantikus költészet önreflexív jellegét Schlegel a „produkáló” és a „produktum” felől is meghatározza. Az alkotás szubjektuma felől ez „önkorlátozást” (*Selbstbeschränkung*) jelent. Az önkorlátozás a romantikus költészet legelső feltétele, leginkább szükségszerű eleme, mivel „ahol az ember nem korlátozza önmagát, korlátozza őt máris a világ”; és a legmagasabbrendűt tartalmazza, „mert korlátozni magunkat csak oly pontokon s vonatkozásokban lehet, ahol erőnk, önteremtésünk és önpusztításunk ereje végtelen” (KT,37:218./1:169-170.). Az önkorlátozás így *szabadsággá* változtatja a szükségszerűséget és *végtelenné* (lezárhatatlanul „progresszívvé”) teszi a véges szubjektum alakulását, ahogy azt a 116. Athenäum-töredék megköveteli a romantikus költészettől.

Jean Paul és Kölcsey a romantikust Schiller naiv és szentimentális költészeti formáinak elválasztása nyomán értelmezte. Ezzel szemben a schlegeli önkorlátozó,

³⁶ A Schlegel-idézetek hivatkozásainak formája: a cím rövidítése, a töredék sorszáma: a fordítás (SCHLEGEL 1980b) /a német kiadás (SCHLEGEL 1980a) oldalszáma. Az egyes címek rövidítései: AT=Athenäum töredékek (*Fragmenten*), KT=Kritikai töredékek (*Kritische Fragmenten*), BK =Beszélgetés a költészetről (*Gespräch über die Poesie*), É=Az érthetlenségről (*Über die Unverständlichkeit*).

³⁷ SZONDI 1986. 65-66. p.

³⁸ Az Athenäum-töredék elemzéséhez vö. PIKULIK 1992. 164-167. p.

„kritikai” romantika a szentimentális és naiv, objektív és szubjektív művészet között határozza meg önmagát.³⁹ Ahogy Lacoue-Labarthe és Nancy monográfiája kimutatja, Schlegel törekvéseinek középpontjában nem a fennálló létértelmezésekkel, művészetfelfogásokkal való radikális szakítás áll, hanem a *kifejezés* problémája; nem egy új stílus, irányzat teremtése, hanem maga az *alkotás*, teremtés kérdése, amely leginkább az irodalomban, az irodalmi alkotás során vizsgálható. Innen ered Schlegel romantika-meghatározásainak „formalizmusa” is, vagyis az a közös jellegzetességük, hogy a romantikus művészetről csak mint problémáról beszélnek: a kifejezés, alkotás, teremtés lehetőségéről, egy *majdani* új mitológiáról.⁴⁰ „Mindennél a feltétlent keressük, s mindig csak a dolgokba botlunk”, írja a *Blütenstaub* egyik darabjában Novalis.⁴¹ Céljainak és „kritikai” módszertanának következményeként a romantika egy újabb schlegeli meghatározás szerint az állandó *törekvés* művészete: „A romantikus költészet még levés közben, alakulófélben van; ez sajátos lényege éppen: hogy örökké csak alakulhat, kész és befejezett soha nem lehet” (*AT*, 116:281/1:205.). A törekvés vagy tendencia, a *Tendenz* a schlegeli gondolkodás egyik központi kategóriája, s közvetlenül összefügg az iróniával. Ezt legnyilvánvalóbban *Az érthetetlenségről* írott „elköszönőjében” fejt ki, ahol — búcsúzva az *Athenäum* olvasóitól — megpróbál eloszlatni néhány, a lap körül kialakult félreértést. Teszi mindezt meglehetősen ironikus módon, hiszen tisztázó szándékú gondolatmenete az irónia fajtáinak felsorolásához vezet („Hogy megkönnyítsük az irónia egész rendszerének áttekintését, itt felsorolunk néhányat a legkiválóbb fajtái közül” (*É*:86./2:206.)), mely „törekvés” az „irónia iróniájával” végződik. Az önmagától választott egyik *Athenäum*-töredék kapcsán (amely szerint a „kor legfőbb tendenciái” a francia forradalom, Fichte *Tudománytana* és a *Wilhelm Meister*: *AT*, 216:1:302.) fejt ki véleményét a tendencia fogalmáról. Hangsúlyozza, hogy ezzel a megjelöléssel nem a korszakot meghatározó mozzanatok lefokozásáról és saját „törekvéseinek” kitüntetéséről van szó — éppen ellenkezőleg, az egyes gondolatok, művek, események mozzanatszerűségéről: „e szó a töredékek nyelvhasználatában annyit jelent: minden csupán még tendencia, korunk a tendenciák kora” (*É*:84./2:204.).⁴² Ugyanezt emeli ki a 216. *Athenäum*-töredéket elemző Lothar Pikulik is, aki a kor három tendenciájáról szóló schlegeli kijelentés egy korábbi változatával („De mindhárom csak tendencia, igazi befejezés nélkül”) egyértelműsíti, hogy itt a változás, a „levés” (*Werden*) pozitív voltának hangsúlyozásáról van szó, nem pedig a „meglét”, az eredmény (*Sein, Haben*) hiányának kifogásolásáról.⁴³ A Schlegel felidézte mozzanatok mindegyike csak egy-egy lépés a vágyott feltétlen vagy végtelen felé. Ezt az érthetőség-érthetetlenség kontextusában a tökéletes megértés felé haladó, ám beteljesíthetetlen folyamatként írja le. Ebből fakadóan az érthetetlenség bizonyos értelemben szükségszerű jelenség Schlegel szerint. Az irónia ebből a negatív értelmű

³⁹ Érdemes idézni még a schillerrel párhuzamos művészetfelfogástól (amit *A görög költészet tanulmányozásáról* című korai műve képvisel) való elszakadás egyik jellemző megfogalmazását: „A görög költészet tanulmányozásáról írt esszém modoros himnusz prózában a költészet objektív jellegéről. Legfőbb gyengéjének azt tartom, hogy teljesen hiányzik belőle a nélkülözhetetlen irónia; leginkább javára írható az a bizakodó feltételezés, hogy a költészet végtelenül értékes valami; akárha ez már befejezett tény lenne”. *KT*, 7. 214. p./1:165. p.

⁴⁰ Benjamin megjegyzését, amely szerint Schlegelből a művészet tartalma hiányzik, idézi: LACOUÉ-LABARTHE - NANCY 1988. 93. p. Vö. BEHLER 1972. 76. p.

⁴¹ NOVALIS 1969. 51. p. A *Tendenz* romantikus jelentőségének összefüggésében idézi FRANK 1989. 229. p.

⁴² A *Tendenz, Ironie, Witz* és *Allegorie* fogalmak schlegeli összefüggéseiről részletesen lásd FRANK 1989. 17. előadás; illetve FRANK 1998. befejező rész. A romantika „átmenetiség” tudatáról magyar nyelven lásd BACSÓ 1999.

⁴³ PIKULIK 1992. 131. p. A 216. *Athenäum*-töredék elemzését lásd 130-134. p.

szükségességből kovácsol erényt, hiszen a megértés határainak tudatosításával próbálja meg kitágítani annak határait.⁴⁴

b. Friedrich Schlegel, az irónia és a romantika

Az *irónia* fogalmának egyéb meghatározásaival Schlegelnél a romantikának mint az objektív és szubjektív oldalakat egyesítő alkotásra vonatkozó *igény* leírásakor találkozunk. A 42. Kritikai töredék „transzcendentális buffonériaként” (*transzendente Buffonerie*) írja le az ironikus műveket: „Bensőleg, a hangulatban, mely mindenben átlát, és mindenben feltételelesen végtelenül túlemelkedik, túl saját művészetén, erényén vagy zsenialitásán is: külsőleg, a szokott módon jó itáliai *buffo* mimikus modorának formájában”. Ahogy azonban ebből az egyetlen mondatból is kiderül, az irónia nem az ideális-komoly belső és nem is a buffo-szerű külső sajátja, hanem e kettős „transzcendentális” egységében áll. A transzcendentális fogalma, ahogy említettük, a kanti kritikák szóhasználatában értendő: szemben a tapasztalaton túli *transzcendenssel*, a *transzcendentális* pozíció a megismerés határait és az ismeret autoritására kérdez rá. Az irónia ezek szerint a kettőséget hordozó „transzcendentális költészet” (az önreflexivitás erejével romantikussá váló mű) létezés módját írja le, amely a befogadást eleve a mű részének tartja. Ugyanez a töredék hangsúlyozza azt is, hogy az ironikus mű alapját „nem a retorikához hasonló ironikus passzusok képezik”, mivel ezek olyan „rég és modern” alkotások, amelyek „véges-végig és egészükben is az irónia isteni leheletét lélegzik”. A schlegeli irónia tehát nem azonos a retorikai értelemben vett, ábrázolói és befogadói kívülállást feltételező iróniával, amely a fogalmat a gúny (*“illusio”*) fogalmához közelíti.⁴⁵ (Jean Paul ebben az értelemben nevezi az iróniát objektív komikumnak és Kölcsey is így használja a terminust Szókratész kapcsán.) Nem is a naiv vagy görög objektivitás utáni vágy (legalább negatív) megjelenése, mint a komikum Schillernél és a humor Jean Paulnál, Telekinél és Kölcseynél, de nem is egyedül Schlegel korszakának a privilégiuma, hanem éppen a „romantikus” schlegeli értelmének „kortalanságával” áll összhangban. Az irónia „isteniségét” transzcendentális jelentősége adja, ami abban áll, hogy képes a valóság és a számára közvetíthetetlen eszmék *viszonyára* reflektálni.

Mivel az ironikus alkotás szubjektuma azonosítja magát művével, amelynek egyúttal alkotója, ezért őt az irónia nem felemeli az ideálhoz, hanem alkotásában, az ábrázolásban szituálja. Az ironikus mű ily módon nem egy retorikai „fogás” (a *Vanitatum vanitas* esetében: a versbeszéd kijelent valamit, aminek a szerző az ellenkezőjét gondolja) és nem is a szubjektum — hagyományosan (Manfred Frank szerint egyenesen „vulgárisan”⁴⁶) „romantikusnak” nevezett — végtelenné növesztése, hanem

⁴⁴ Jól példázza ezt Friedrich Schlegelnek az a levele, amellyel Schleiermachernek az *Ideent* ért kritikájára válaszol: „Mintha talán megkíváncsi volnék, hogy megértsd az *Eszméket*, vagy hogy elégedetlen legyél, mert nem értetted őket. Hiszen mit sem gyűlölök jobban, mint ennek a megértésnek és félreértésnek a létét és rémségét”. Egy későbbi, „gyűlöletének” okát is meghatározó levele szerint pedig a kezdetektől való meg nem értés feltételezésével „legalább fennmaradna a remény, hogy a jövőben egyszer megérthetjük egymást”. (Ennek szellemében így végzi ezt a szintén Schleiermachernek írott levelet: „Ne válaszolj”.) Mindkét levelet Walter Benjamin levél-válogatása tartalmazza: BENJAMIN 1984. 52-54. p.; BENJAMIN 1972. 232-233. p.

⁴⁵ QUINTILIANUS 1913, 1921. 2:150. p. (8.6.54.). Ez Révai Miklós meghatározását kölcsönvéve úgy fogalmazható meg, mint „tettetett szóllás”, ami a „tsúfolódásnak figurája; melyben avval elenkezőt értünk; amit valakiről mondunk”, s könnyen (de egyáltalán nem szükségszerűen) szó szerint értheti az, aki „annak eszméit jeleket okosan mellé nem veti”. RÉVAI 1973. 142. p. Hozzá kell ehhez tenni, hogy Quintilianus szerint az irónia tettetésként (*dissimulatio*) való megnevezése „nem fejezi ki ezen alakzatnak lényegét”. QUINTILIANUS 2:197. p. (9.2.44.).

⁴⁶ FRANK 1989. 297. p.

paradoxonokon keresztül haladó *mozgás*, az önreflexió folyamatában a logosz *megjelenése*, „logikus szépség” (*logische Schönheit*) (KT,42:219./1:171). Pikulik a schlegeli ironiáról írva megjegyzi, hogy a „logische” jelző alatt természetesen nem a formális logikát kell érteni, hanem az „(isteni) Logoszt”.⁴⁷ Hogy a *logische Schönheit* szerkezet jelzőjét mégsem megtévesztő „logikusnak” fordítani, azt az ironia fogalmának teoretikus karaktere bizonyítja Schlegelnél. Azt pedig, hogy az ironia lényege éppen a filozófia (a logikai-diszkurzív ismeret) és a művészet egyesítésében, pontosabban az egyesítés igényében áll, jól mutatják azok a schlegeli passzusok, amelyek kölcsönviszonyt látnak teoretikus és művészi megközelítési vagy megértési módok között. Ezt az teszi lehetővé, hogy a schlegeli kontextusban az abszolút nem az észnek az értelem tevékenységét kívülről meghatározó, statikus kategóriája, hanem „ironiáig kiteljesült fogalom, abszolút antitézisek abszolút szintézise, két, egymással szembeszegülő gondolat állandó önteremtő váltakozása. Az eszmény egyszerre eszme és tény” (AT,121:282./1:206., *kiemelés tőlem* – Z. K. K.). Az ideál nemcsak mint az értelmi kategóriarendszer határfogalma létezik, de ugyanakkor a megfelelő (romantikus) költészeti formában az önreflexió folytán (és csak ennek lezáratlanságában, folyamatszerűségében) ténnyé is válik. Ez összevethető *Az ítélőerő kritikája* „esztétikai eszméinek” ismeretelméleti státuszával, mivel az esztétikai eszmék képesek arra, amire az értelem fogalmai (amelyek immanensek, vagyis a tapasztalathoz kötődnek és annak határain túl érvénytelenek) és az ész eszméi (amelyek transzcendentálisak, vagyis nem adható meg nekik megfelelő szemlélet) nem. A művészet köztes pozíciója olyan szemléletet biztosít a tapasztalat számára, amelyhez bár nem rendelhető adekvát fogalom, s ezért az értelem nem tudja kimeríteni (vagyis nincs szó tudományos megismerésről), de mégis gondolkodásra ösztönöz, „meghatározatlan fogalomra vonatkozik”, „aktiválja a megismerőerőket”.⁴⁸

Az ironikus mű, azaz a *par excellence* romantikus alkotás Friedrich Schlegelnél, egyszerre eszme és tény, önmaga elmélete és ennek megvalósítása, s éppen ezzel nyeri transzcendentális, a tapasztalat körén túlmutató jelentőségét. Az irodalmi alkotást abszolútot alkotásként (a fogalom főnévi és igei jelentése itt különösen kifejező), a teremtés (az isteni Logosz) irodalmi megismétlésként középpontjába állító elmélet nem képzelhető el az önmaga eljárásaira és előfeltevéseire való reflektálás (a logikai-diszkurzív megközelítés) praxisa nélkül. A schlegeli fogalmakat az „irodalmi abszolút” (Lacoue-Labarthe és Nancy) létrehozására irányuló törekvés lezáratlansága teszi pusztán teoretikus álláspontból nehezen definiálhatóvá, mivel e törekvés lényegi eleme az elmélet és a praxis közötti párbeszéd, egymás kölcsönös ábrázolása. Schlegel ironia-meghatározásai ezért rendelnek egyre újabb jelentéseket a fogalomhoz, s térnek vissza rendre kiindulópontjukhoz; az ironia fogalmi definíciói az „ironia ironiájának” jelenségéhez vezetnek, a teoretikus megközelítés újratermeli a problémát s ezzel kétségessé teszi saját kompetenciáját az ironiát illetően — ugyanakkor, s a *Vanitatum vanitas* értelmezésére nézve ezt különösen fontosnak tűnik tudatosítani, a tudományos megközelítés nem mondhat le az újabb próbálkozásról, hiszen az ironia jelensége csak e próbálkozások kudarcain és részleges eredményein keresztül vizsgálható.

⁴⁷ PIKULIK 1992. 108. p.

⁴⁸ A zseni Kant számára voltaképpen az esztétikai eszmék ábrázolója: „egyfelől egy adott fogalomhoz eszmét talál, másfelől pedig ezekhez az eszmékhez megleti azt a *kifejezést*, amely által az elmének az eszmák kiváltotta szubjektív hangoltsága, mint egy fogalom velejárója, másokkal megosztható”. KANT 1997. 244. p.; KANT 1968. 5:315. (49.§).

4. Irónia, romantika és humor

Ha ezek után a romantika és irónia fogalmait a humorral való összevetésben próbáljuk meg értelmezni, akkor számos egyezés mutatható ki Jean Paul — alapvonásokban Kölcsey *A leányőrzőjével* azonos jelentésű — humora és Friedrich Schlegel iróniája között.⁴⁹ A két fogalom hasonlóságának alapját ismeretelméleti szerepük párhuzamos vonásaiban kereshetjük. A szubjektum önmaga közvetítése, az alkotás során mindkét esetben szerepjátásokban megkettőződik; ideális, autentikus énjének elérése érdekében tagadja korlátozott, véges valóságát. A Jean Paul-i humorból azonban hiányzik a schlegeli iróniának az előbb a *Tendenz* kategóriájával megjelölt központi eleme: a progresszivitás *befejezhetetlensége*, az irónia szubjektumának az alkotásra vonatkozó reflexió révén mozgásban lévő identitása. A humor magában foglalja a véges valóság (és az ahhoz kötött én) tagadását is, ám, és ezt hangsúlyozza Kölcsey komikum-tanulmánya, a tökéletesség nevében. A végesség negációja dialektikus mozzanatként a tökéletesség, a tökéletességgént tételezett én elérésének célját szolgálja, s így a humoros szubjektum lényegi azonosságát, folytonosságát nem fenyegeti veszély.

A humor e „kibékítő” karakterét jól szemlélteti az a kontextus, amely a fogalmat Kölcsey egy másik tanulmányában, a *Nemzeti hagyományokban* körbefonja. Mint ismert, a tanulmány egyrészt tagadja a magyar nemzeti poézis szervességét: a nemzeti hőskorról nem maradtak fenn alkotások, a hagyományt egyedül közvetíteni képes pórdalokra a témabeli sivárság a jellemző (KFÖM 1:517.). Ugyanakkor létezik egyfajta magyar „karakter szentimentalizmus”, amelynek gyökere a nemzet ismert történelmének, a historizálódott hagyománynál régebbre is visszanyúlhat, s legalább nem zárja ki a nemzeti poézist: „nem tisztán szállongó, hanem komolyságba mártott kedvszesz ez; s melankoliás és szentimentalizmusra hajló karakterben a meglepőleg kicsapongó humor nincsen helyén kívül” (KFÖM 1:513.). A humor alatt a tanulmány itt a nemzeti történelem folyamatával együtt kialakult, így csak a magyar nemzetre jellemző, *organikus* vonást ért (s nem a görög-naiv korra következő romantikát jellemző, „nemzetközi” művészi viszonyulást, mint néhány bekezdéssel előbb). A tanulmány bár nem hozza közvetlen összefüggésbe a kétféle humort, a közös fogalmon keresztül mégis az egyszerre európai és nemzeti irodalom lehetőségét sejteti, ami kiteljesíti a humor szintetikus karakterét.

A humor *A leányőrzőben* és a Jean Paul-i *Vorschulében* mindvégig a (végtelenbe emelő) fenséges árnyékában marad.⁵⁰ Ezzel szemben, ahogy láttuk, Friedrich Schlegel iróniája nem ismer a „logikus”, a reflexió során létrejövő, az abszolúthoz *közelítő* szépséghez képest objektívebb, feltétlenebb szépséget. Ahogy a már idézett 42. Kritikai töredék állítja, az irónia túlemelkedik „saját művészetén, erényén vagy zsenialitásán is”. Amíg a humor — bár visszajáról — megismétli a fenségesben *fennálló* kapcsolatot, addig az irónia e kapcsolat *lehetőségét* jeleníti meg. Nem azonosítja a végest és végtelent, realist és ideálist (mint a szimbólum), hanem azok kapcsolódási lehetőségeire reflektál, utal az egyikkel a másikra (mint a jelentését az utalásban, a kapcsolat formájában elnyerő allegória). Az irónia „alanya” önmagát egyrészt a hiányként meglévő végtelenhez, másrészt

⁴⁹ Az első rész kezdetén idézett Halász Gábor-tanulmány is - Kölcsey kijelentései alapján - egymás szinonimáiként használja nemcsak az iróniát és a szeszélyt, de a humort is. Egy korábbi példát említve, már Bajza József is úgy írja le Jean Paul humorát, hogy az - éppen Jean Paul kategorizálása szerint - a Halász azonosította három fogalom bármelyike lehet. BAJZA 1899. 3:294-295. p.

⁵⁰ Kölcsey egyik levele 1826-ból ezt így fejezi ki: „Ezerszer mondtam előtted, hogy nem szeretem az embereket [...], de legkínosabb paroxizmusaimban is [...] tagadtam-e valaha az emberi virtus lehetőségét?”. KÖLCSEY 1960d. 317. p. Szinte szó szerint így ír Jean Paul humor-fogalmának egyik elemzője is: „A humorista nevezhet önmagán és művészetén, de soha az erényen (*virtue*)”. HALE 1973. xxxiii. p.

pedig a nem-valódié, a túllépés tárgyaként megjelenő véges világhoz rögzíti. Az utalás formája az iróniában a kölcsönös negáció, „a kölcsönös megsemmisítés dialektikája”. „Mert csak azok a pozíciók szüntethetik meg meg kölcsönösen relativitásukat, amelyek kontradiktórikus meghatározásokként egy és ugyanarra vonatkoznak. Ez az egy a (pozitíve ábrázolhatatlan) abszolútum.”⁵¹ A romantikusok iróniája — fejti ki Manfred Frank — abban megegyezik az „idealista” dialektikával, hogy a végesség negativitása ellen saját fegyverét, a negációt veti be. A művészet kitüntetettsége pedig abban nyilvánul meg, hogy úgy képes a végesség ábrázolására, hogy eközben egyúttal önmagánál valami jelentősebbet sugall. Irónia és (dialektikus) humor idáig tehát megegyeznének. Ám a véges felszámolása, a végtelent elválasztó határ átlépése az irónia számára lehetetlen, ez csak mint vágyakozás (*Sehnsucht*) létezik az „ironikus” számára. A határ átlépése mindig csak posztulált, a határ felszámolására való törekvés csak a lehatároltság tudatosításának formájában létezik.⁵² A szépség „logikusként” való meghatározása mellé ezért nemcsak az a schlegeli kijelentés kínálkozik, amely szerint „minden szépség — allegória. A legmagasabbrendű, éppen mert kimondhatatlan, csak allegorikusan mondhatjuk ki” (*BK:367./1:168.*),⁵³ hanem az is, amely szerint „minden igazság relatív”.⁵⁴

Humor és irónia átfedéseit úgy is összefoglalhatjuk, hogy a schlegeli irónia egyszerre rendelkezik egy humoros és egy önfelszámoló, a reflexiót folyton újratermelő karakterrel. A *humoros*, a progressziót dialektikus, célhoz vezető folyamatként kezelő oldala mint eszközt mutatja meg az iróniát, míg az önreflexió hatványozásának veszélyeivel fenyegető, a kanti ismeretelmélet megalapozta határ tudatosításával az „irónia iróniájához” vezető oldal — Schlegel terminológiájához hű maradva — a *groteszk* és az *arabeszk* fogalmaival írható le. Veres András irónia-tanulmányának az irónia romantikában létrejött fogalmát tárgyaló része szerint a humor és a groteszk csak aspektusai a romantikus iróniának: „A groteszk látásmód a végletekig élezi a világban rejlő abszurdumot, míg a humoros — felmérve a következményeket is — oldani próbálja. [...] a groteszk is, a humoros is felfogható az irónia egy-egy változatának is.”⁵⁵ Hasonlóképpen jár el Ernst Behler is, aki a schlegeli irónia e két aspektusát annak „pozitív” és „negatív” oldalaként nevezi meg.⁵⁶ A humort az irónia felől megközelítő felfogás alkalmas lehet arra, hogy kontextusként szolgáljon a *Vanitatum vanitas* (vagy az *Előbeszéd*) értelmezéséhez, az életmű történeti kontextusát előfeltételező humoros-kibékítő, valamint a szöveg retorikai-poétikai eljárásaiból kiinduló interpretációk viszonyba állításához.

5. A romantikus irónia „történeti” és „archetipikus” jelentősége

A romantikus irónia Zoltai Dénes szerint „az újra izgalmas témává lett romantikus mozgalom talán legközpontibb, meghatározó jellegű, egyszersmind elmosódó jelentésű, így végre komolyabb fogalomtisztázásra szoruló esztétikai-filozófiai paradigmája”.⁵⁷

⁵¹ FRANK 1998. 96. p.

⁵² FRANK 1989. 307-317. p.

⁵³ Humor és irónia további egyezéseiről és különbségről lásd Strohschneider-Kohrs és Behler összevetéseit. STROHSCHNEIDER-KOHRs 1960. 147-154. p.; BEHLER 1972. 104-110. p.

⁵⁴ FRANK 1989. 227. p.

⁵⁵ VERES 1979. 61. p.

⁵⁶ BEHLER 1972. 67. p.

⁵⁷ ZOLTAI 1991. 312. p. A romantikus irónia irodalmának magyar nyelvű összefoglalását nyújtja: B. GAÁL 1992. 23-50. p. Vö. még CSONTOS 1975., bevezető fejezet

Valóban, ha a romantikus iróniát egy korszakot kijelölő fogalomként határozzák meg, akkor addig értenek egyet a szerzők, amíg megelégednek a terminus koraromantikus eredetének kinyilvánításával és negatív definíciójával. A negatív meghatározásokhoz a „retorikus”, „antik”, „klasszikus”, „hagyományos”, „verbális”, „általában vett” irónia fogalmai szolgálnak ellentétpárul, amelyek — ahogy jeleztük — az antik retorikák „valamit mond és az ellenkezőjét gondolja” antitetikus figuráját jelölik. Muecke ehhez még hozzáteszi, hogy a romantikus iróniával nemcsak az antik retorikus irónia állítható szembe, de meg kell különböztetni tőle a retorikus irónia egy modernizált változatát is, amit ő „proto-romantikus iróniának” nevez. Ez a címke nem mást jelent, mint az olvasás során létrejövő „művészi illúzió”, a fikcionalitás realitásként való elfogadásának lerombolását az elbeszélői önreflexiók, parabázisok által. A proto-romantikus irónia voltaképpen felöleli az úgynevezett öntudatos irodalmat, amit — Muecke lajstroma szerint — olyan címek fémjeleznek, mint a *Don Quijote*, a *Tristram Shandy* és a *Jacques le Fataliste*.⁵⁸ Muecke különbségtételének jelentősége abban áll, hogy felhívja a figyelmet: önmagában a mű fikcionális jellegének hangsúlyozása, az öntudatos narrátor szerepeltetése, a parabázisosság adta ironikus jelleg nem azonos a romantikus iróniával. A magyar irodalomra nézve e megkülönböztetésnek például azon műveknek esetében lehet szerepe, amelyeket Imre László „posztromantikus” regényeknek nevez, s amelyeknek — ahogy Imre kimutatja — narratív jellegzetességei az irónia fogalmát hívják elő, ám amelyek diskurzusa nem tükrözi a romantikus iróniának tulajdonított ismeretelméleti kételyeket és a szubjektum „önkorlátozó” tevékenységét.⁵⁹

Ha azonban a fogalom pozitív definíciójára kerül a sor, felbomlik az összhang. „A romantikus irónia definiálása méginkább reménytelen feladatnak tűnik, mint a romantikusé”, kezdi könyvét a fogalom egyik monográfusa.⁶⁰ Ha még a romantika jelentésének sokszínűségével is számot vetünk, akkor Helmut Prang kijelentése szinte ironikussá teszi azt a meghatározást, amely szerint a romantikus irónia nem más, mint romantika és irónia fúziója, amelyben a romantika nem érthető meg az irónia addig nem létezett, egészen új elképzelése nélkül, az irónia megértése pedig nem nélkülözheti a romantika mélyebb és komplexebb megértését.⁶¹ Ezért aztán közös kiindulópontként a romantikus irónia fogalmának meghatározásai általában a Schlegel-művek értelmezéseinek felsorolásával kezdik, mely módszer hátulütőit Szondi megjegyzése kapcsán már érintettük. (Maga Friedrich Schlegel csak feljegyzéseiben használja a „romantikus irónia” összetételt.) A monográfiák és áttekintő tanulmányok definíció gyanánt általában összegyűjtik a schlegeli kijelentések spekulatív párhuzamait, továbbgondolásait (Müller, Solger), a rokon jelenségeket (Novalis, Schleiermacher, Schelling, Tieck), az irónián „túllépő” kritikákat (Hegel, Kierkegaard) és a „megjelenést”, a szépirodalmi praxist (Hoffmann, Tieck, Jean Paul). A Friedrich Schlegeltől való kiindulás ténye miatt ugyanakkor nem túlzás kijelenteni: a romantikus irónia jelentései abban különböznek, hogy a schlegeli irónia melyik értelmezésére helyezik a nagyobb hangsúlyt. A humorral való összefüggés szempontjából áttekintve a schlegeli iróniára vonatkozó megjegyzéseket,⁶²

⁵⁸ MUECKE 1980. 164. p.

⁵⁹ IMRE L. 1996. X. fej.

⁶⁰ PRANG 1980. vii. p.

⁶¹ MUECKE 1980. 181. p.

⁶² Novalis - látszólag összhangban a Jean Paul tulajdonította jelentéssel, vö. STROHSCHNEIDER-KOHRs 1960. 150. p. - egyik töredékében *azonosítja* a humorral a schlegeli iróniát; e humort ugyanitt a feltételes és feltétlen keverékeként, az értelem és az önkény párosának eredményeként határozza meg. NOVALIS 1969. 1:57. p. Helmut Prang szerint a transzcendentalitás és progresszivitás követelményei számára Novalis humor-fogalma túlságosan statikus. Másként kell azonban felfogni a Novalis meghatározta „keveréket”, ha abban - Manfred

kijelenthető, hogy mind a poétikusabb, mind a filozofikusabb művek a kanti kritizizmussal előálló „krízis” megszüntetésére szolgáló eszközként közelítenek az iróniához.⁶³

Az alkotásnak, a reprezentáció és a kifejezés problematikájának a középpontba helyezése vezette arra Manfred Frankot, hogy hangsúlyozza a koraromantika önállóságát az úgynevezett német idealizmushoz képest (elválasztva az általa vizsgált jelenségtől Schellingnek *A transzcendentális idealizmus rendszere* utáni esztétikáját és Hegel *Esztétikai előadásait*). Frank szerint az alapvető eltérés a reflexiós tudat megítélésben mutatkozik, a romantikusok számára ugyanis az Én nem szolgál filozófiai alapelvként.⁶⁴ A koraromantika szerzőinél a reflexiós tudat nem képes önmaga létét önmagából érthetővé tenni, szükség van a művészet „eszközére”, amely a diszkurzív megközelítés számára kimeríthetetlen, s így a megértésnek olyan közeget biztosít, amelyben az értelem rendszerén túleső transzcendencia is valamiképpen — szimbolikusan vagy allegorikusan — megjeleníthetővé válik.⁶⁵ Ebben a kontextusban nyer jelentőséget Furst kijelentése, mely szerint a hagyományos romantikus *használja* az iróniát, míg a romantikus ironikusként *létezik*.⁶⁶ A művészet mint „transzcendentális költészet” azonban — ahogy Schlegelnél láttuk — nem a harmónia stabilitásának területe, de feladatát éppen a mozgásban levéssel, az önmaga lehetőségeire és előfeltevéseire való rákérdezéssel teljesíti.

Az idealizmustól való elhatárolás együttjár az irónia megsemmisítő, romboló aspektusainak rehabilitálásával (a puszta dialektikus mozzanattá való lefokozás helyett). Az újabb irodalom egyre inkább hangsúlyozza a schlegeli irónia azon öntükröző, romboló aspektusának jelentőségét, amely a dialektika folytonosságát bármikor megakaszthatja. Alkotásnak és értelmezésnek az összekapcsolása az ábrázolás folyamatára vonatkozó reflexióban ugyanis az alkotó és értelmező pozícióinak Schlegel ismertetésekor jelzett elbizonytalanodásához vezet, aminek következményei a befogadói aktivitás kitüntetése, a beszélőnek mint értelmezőnek a megjelenése. A szándékkölt, a költészet által közvetítettésként feltüntetett jelentés eltűnése a művet arabeszkyszerűvé, jelentésnélküli minták jelentőségteljes, végtelen ismétlődésévé teszi. (Ezt neveztük Schlegellel és Veressel groteszk iróniának.) Ezekben az értelmezésekben nem nehéz néhány újabb keletű irányzat téziseit felismerni. Ahogy például Gadamer a hermeneutika, úgy Marike Finlay a szemiológia és a dekonstrukció belátásait véli felfedezni Schlegel kijelentéseiben: Gadamer a nyelv dialogikusságában, a gondolkodás szituáltságában látja a párhuzamot, Finlay pedig egyenesen úgy fogalmaz, hogy a romantikus irónia szemiotikai megközelítése helyett helyénvalóbb azt mondani, hogy a romantikus irónia mintegy összegzi a Saussure utáni

Frank meglátásai nyomán - a véges és a végtelen, a feltételes és a feltétlen együttes kinevetését, kölcsönös relativizálását látjuk. PRANG 1980. 32-33. p.; FRANK 1998. 105. p. Vö. még uo. 38. lj.

⁶³ Schlegel és Solger *romantikára és iróniára* vonatkozó gondolataira összpontosítva Strohschneider-Kohrs monográfiája a következőkben foglalja össze a romantikus irónia jellemző mozzanatait: 1. tudatosság és reflexió, 2. megszüntetés, tagadás, 3. lezárhatatlan transzcendentálás és progresszivitás. Az első jellemző az alkotásra, a produkcióra vonatkozó gondolatok mozgását jelenti, amely meghatározza a műalkotás létrehozását és maga is része a műnek. A második mozzanat, a tagadás nem önkényes döntés eredménye, hanem a feltételes és a feltétlen ellentmondásának belátásából eredő szabad önkorlátozás, az alkotás folyamatának során. Ezért nem destrukció (legfeljebb a „destrukcióként” heideggeri-gadameri értelemben, vö. GADAMER 1991), hanem a harmadik mozzanatban egyfajta felemelkedés (*Aufhebung*) az adottból a létrejövő műalkotáson keresztül. (Ezt neveztük a schlegeli irónia *humoros* aspektusának, amely a tagadást a szubjektum dialektikus önmagára találásának, 'fejlődésregényének' folyamatában pozitívvá teszi.) A harmadik jellegzetesség a műalkotás létrehozásának és megértésének lezárhatatlanságára vonatkozik, amely az önreflexió egyre magasabb szintjeit hozza létre. STROHSCHNEIDER-KOHRs 1960. 234-237. p.

⁶⁴ Hegel is, aki pedig a fichte-i filozófia kidolgozásának tartja Schlegel irónia-konceptióját, kijelenti, hogy e „kidolgozást” követően, ám még a romantikus irónia vonzásában Schlegel „elszakadt” Fichtétől. HEGEL 1980. 1:64. p.; HEGEL 1965. 1:72. p.

⁶⁵ FRANK 1998. 100. p.

⁶⁶ FURST 1984. 229. p.

szemiotika eredményeit és ellentmondásait.⁶⁷ Paul de Man *A temporalitás retorikájában* szintén az „allegorikus” (az olvasás lezárhatatlanságát megmutató) nyelvfelfogást alátámasztó „pretextusokat” emeli ki a schlegeli irónia köréből, az *Allegories of Reading*ben pedig az irónia-fogalom végképp elveszíti történeti jelentést: az irónia a „trópusok trópusaként” olyan önreflexív alakzatként jelenik meg, amely képes a nyelv alapvető tropologikusságának, a félreértés szükségszerűségének kifejezésére.⁶⁸ Ugyanakkor de Mannak az „irónia fogalmáról” szóló értekezése (amely a „fogalom” terminust az irónia esetében fokozottan ironikus módon kezeli) felhívja a figyelmet a „trópusok trópusa” meghatározása definitív hatékonyságának látszólagosságára (hiszen: trópus-e az irónia, és ha igen, akkor mit is értünk valójában trópus alatt?), másrészt az iróniát Schlegel kijelentéseit elemezve közelíti meg (bár visszautasítja Schlegel állításainak egy dialektikus sémában való, hegeli-kierkegaard-i feloldását).⁶⁹ Ernst Behler, a kritikai kiadás szerkesztője is — Schlegelnek a fentiekben érintett megértésselről értekezve — a schlegeli megközelítésmód „posztmodernségét” taglalja.⁷⁰

Kálmán C. György a *Romantic Irony* című tanulmánykötetről írva a romantikus irónia fogalmának használhatóságát abban látja, hogy ez az irodalomtörténeti módszerrel való folyamatos szembesülésre szólítja fel az értelmezőt.⁷¹ Érzékelve a romantikus irónia jelentésbeli kettősségét (egy történetileg leírható jelenség, illetve az annak lényegéhez tartozó [irodalom]elméleti következtetések), Lilian R. Furst éppen e két aspektus termékeny feszültségében véli felfedezni a fogalom jelentőségét.⁷² A romantikus irónia így egyszerre takar egy történetileg leírható jelenséget (amely a német koraromantika szerzőihez, az *Athenäum* folyóirathoz és mindenekelőtt *Friedrich Schlegel* 1795-1805 közti munkásságához köthető, s a kanti és az idealista filozófia között, vagy legalábbis ezekhez viszonyítva adható meg a gondolkodástörténeti helye) és egy, a szubjektív teremtést és az objektív megjelenítést problémává tévő irodalomfelfogást, problémaegyüttest, ami az irodalmat a kifejezésre és az ábrázolásra való reflexió közegeként határozza meg, Friedrich Schlegel romantika- és iróniafogalmainak értelmezésén keresztül. Behler szerint ez utóbbi aspektus a romantikus irónia esztétikai implikációjaként vált az „Új Kritika” számára a minden szövegre érvényes „strukturális elvvé”.⁷³

⁶⁷ GADAMER 1991.; FINLAY 1988.

⁶⁸ DE MAN 1979b. 301. Fogarasi György fordításában: „Az irónia nem trópus többé, hanem minden tropologikus megismerés dekonstruktív allegóriájának szétbomlása, azaz más szóval, a megértés szisztematikus szétbomlása. Mint ilyen, az irónia korántsem zárja le a tropologikus rendszert, hanem éppenséggel kikényszeríti e rendszer eltévelyedésének ismétlődését”. DE MAN 1999. 403-404. p.

⁶⁹ DE MAN 1996a.

⁷⁰ BEHLER 1998.

⁷¹ KÁLMÁN C. 291. p.

⁷² FURST 1984. 237-239. p.; FURST 1988. 306-309. p.

⁷³ BEHLER 1988. 80-81. p.

III. fejezet

Az irónia és a romantika kontextusai

Azok a fogalmak és nézetek, amelyek háttérként szolgálnak a Kölcsey-recepció és Kölcsey számára a *Vanitatum vanitas* értelmezéséhez, ahogy láttuk, Jean Paul humor- és Friedrich Schlegel irónia-fogalmához, valamint a romantikus irónia jelentéseinek számbavételéhez vezettek. Ha ezen a nyomon haladva értelmezzük tovább a verset, akkor a következő lépés annak a kérdésnek a tisztázása, hogy amennyiben a *Vanitatum vanitas* értelmezéstörténetének kulcsfogalmait valóban a romantika kontextusában tartjuk elhelyezhetőnek, akkor ezek a fogalmak a romantika mely felfogásaihoz kapcsolhatók? A romantika mibenlétének ilyen „dinamikus”, egy szöveg értelmezési lehetőségeinek történeti vizsgálatába helyezett meghatározása a *Vanitatum vanitas* interpretációjához való hozzájárulás mellett azért is indokolt lehet, mert segíthet elkerülni, hogy az elemzés a romantika változatainak lajstromozásába fulladjon. Bár vizsgálódásunk most azokra az összefüggésekre összpontosít, amelyek a romantika meghatározásai és a *Vanitatum vanitas* olvasataiban felmerült fogalmak között fennállnak, mégis, maga a megközelítési mód (a romantika és az irónia fogalmai felől értelmezni a *Vanitatum vanitast*) összecseng a Kölcsey-irodalom és tágabban a magyar romantika-kutatás kérdésirányainak legutóbbi módosulásaival.

Rohonyi Zoltán, a *Vanitatum vanitas*ról írott legfrissebb tanulmány szerzője már egyértelműen úgy fogalmaz, hogy a romantikus irónia bevonása nélkül nem értelmezhetők egymással összefüggésben az 1823-as év Kölcsey-szövegei. Ugyanakkor megjegyzi: „gyanítható, hogy ennek az iránynak a módszeres felvétele az elméleti-történeti szituálása tekintetében komoly nehézségekkel jár majd, ugyanis előzetes döntéseket igényel a szöveg-előzetesség életműbeli és az európai horizont szintjén analógiásan megteremthető, inspiratív és komparatív vonatkozásainak az összekapcsolását illetően, s csak ezután terjeszthető ki az értelmezés magára a fordulat évének a szövegvilágára”.⁷⁴ Bár nem értelmezzük az életmű 1823-as szeletét, s a teljes „inspiratív és komparatív” kontextus feltérképezésére sem vállalkozunk, abban valószínűleg megegyezik kérdésfelvetésünk, hogy a *Vanitatum vanitas* értelmezése — ahogy arra a recepciótörténet közvetítés közvetlen módon egyaránt felszólít (lásd Szauder Józsefnek a dolgozat elején idézett utalását az irónia romantikus művészetének forrásvidékére) — nem tekinthet el a romantika és az irónia elméleti és történeti tárgyalásától (aminek alapján az „előzetes döntések” meghozhatók). Sőt, mivel a recepciótörténet ezt a vizsgálódást ellentmondásain, egymásbajátszó fogalomhasználatán, utalásain keresztül egyenesen kikényszeríti, sarkítva az ebből fakadó módszertani következtetéseket, úgy is fogalmazhatunk, hogy a vers értelmezése egyet jelent a romantika és az irónia, illetve rokonfogalmaik körében elvégzett vizsgálatokkal. Ez meglehetősen összhangban van a romantikus irónia azon lényegi vonásával, amelynek a terminust a kortárs történeti és elméleti diskurzusban élőként tartja fenn. A romantikus iróniához ugyanis, ahogy azt a megelőző áttekintés során láttuk, lényege szerint hozzátartozik az a valamilyen fokon minden problémamegoldásban jelen lévő igény, hogy az értelmezés egyúttal tudatos, elméleti igényű önértelmezés is legyen.

⁷⁴ ROHONYI 1998a. 196. p. A romantika értelmezésének problémáiról a szimbólum és az allegória viszonyának szempontjából lásd ROHONYI 1998b.

1. A romantika és a „kritériumok”

Friedrich Schlegel egyik (testvéréhez írott) levelében azzal hárítja el a romantikus fogalmának definícióját, hogy az 125 ívet tenne ki.⁷⁵ Ezt a — főképpen a romantikát nagy mértékben Friedrich Schlegel jénai korszakával azonosító irodalomtörténet szempontjából ironikus — meghatározást Lacoue-Labarthe és Nancy olyan allegóriának tekintik, amely a romantika definiálhatatlanságát próbálja meg definiálni.⁷⁶ A romantika szakirodalmában azonban léteznek 125 ívnél lényegesen rövidebb és kevésbé allegorikusnak tűnő definíciók is. Ezek közül az egyik legmarkánsabbat René Wellek adta. Elképzelésének fokozott figyelembe vételét annak hatástörténete igazolja, mivel a magyar romantika-kutatásnak (is) alapművévé, „háttérévé” vált, s az oktatásban mindmáig nagy szerepet játszik. E „tanítható” definíció sarkossága annak is köszönhető, hogy (miként Wellek fogalmaz) a „romantika fogalmát érő támadások” idején, azok ellenhatásaként született. Wellek a „romantika fogalmáról” írott tanulmányát (*The Concept of Romanticism in Literary History*) maga is egy támadással, mégpedig Arthur O. Lovejoy nézeteitől való elhatárolódással kezdi, s gondolatmenete során is folyton visszatér Lovejoy kijelentéseihez. Kifogásolja azok „extrém nominalizmusát”: mint ismert, Lovejoy szerint a fogalom már annyi mindent jelent, hogy tartalmilag teljesen kiürült, nem képes nyelvi jelként funkcionálni.⁷⁷ Wellek ehelyett — egy fogalomtörténeti áttekintés után — azt állítja, hogy igenis létezik a romantikának egységes jelentése. A sokat idézett sorok: „Ha megvizsgáljuk annak az adott irodalomnak a jellemvonásait, amelyet önmaga vagy mások »romantikusnak« neveznek az egész kontinensen, szerte Európában ugyanazon fogalmait találjuk a költészetnek és a költői képzelőerő (*imagination*) működésének és természetének, ugyanazon fogalmát a természet emberhez való viszonyának, és alapvetően ugyanazt a költői stílust, a képzelőerő, a szimbolizmus és a mítosz használatával, ami élesen megkülönbözteti a tizennyolcadik századi neoklasszicizmustól.” A romantika három „követelménye” tehát a „*képzelőerő* a költészetfelfogásban, a *természet* a világlátásban és a *szimbólum* illetve a mítosz a költői stílusban”.⁷⁸ Tanulmánya végén, elismerve, hogy ezen elemek más korszakokban is meghatározó szerepet játszottak az irodalmi alkotásban, összefoglalja azt is, hogy miként kell e három ismérv romantikusságát érteni.⁷⁹

Wellek kijelentéseit úgy parafrázálhatnánk, hogy a képzelet teremtető volta próféciává teszi a költészetet; a természet az emberrel analóg módon organikus egészként fogható fel, ami lehetővé teszi, hogy a szubjektív emberi birtokolhassa a természet objektív állandóságát, biztonságát; a szimbolikusság pedig összeköti a költészetet és a természetet, a nyelvit és a nyelven túlit. Mindezt azonban úgy is átfogalmazhatjuk, hogy az első kettő Wellek-i elvárás olyan ellentmondásban van egymással, amit a harmadik hivatott feloldani. Hiszen az első jellemző teljes mértékben a szubjektum teremtető erejére alapoz, míg a második az objektív világ magában valóságát hirdeti, amelynek tökéletessége után a szubjektum sóvárog. A kettősség a korszakolás szintjén meghatározható a romantika felvilágosodáshoz való ellentmondásos viszonyaként, vagyis magyarázható azzal, hogy a

⁷⁵ PIKULIK 1992. 78. p.

⁷⁶ LACQUE-LABARTHE - NANCY 1988. 6-7. p.

⁷⁷ WELLEK 1963a. 128-129. p.

⁷⁸ WELLEK 1963a. 160-161. p. (*Kiemelések — Z. K. Z.*)

⁷⁹ WELLEK 1963a. 196. p.

romantika nem szakít a felvilágosodás uralkodó gondolkodásbeli modelljeivel, hanem továbbviszi mind az empirikus, mind a racionalista megismerési mód következményeit. (A magyar nyelvű szakirodalomban talán Sötér István hangsúlyozta a legerőteljesebben a romantikának a felvilágosodáshoz való szoros kapcsolódását.⁸⁰) De magyarázhatjuk ezt a kettősséget szorosabban vett filozófiatörténeti kontextusban is, a kanti kritikai filozófia kettőssége felől. *A tiszta ész kritikája* arra a kérdésre, hogy az értelem eljuthat-e tiszta a priori ismeretekig, tagadó választ ad. Amint az értelem túl akar lépni a tapasztalat körén, szükségszerűen feloldhatatlan ellentmondásokba, antinómiákba botlik. A tapasztalaton túli, objektív világ csak negatív módon, az ideák mint *határfogalmak* formájában létezik az értelem számára. E konklúzió párjaként, megfordítva az első kritika kérdésirányát, *A gyakorlati ész kritikája* azt fejtegeti, hogy az objektív világ törvényszerűségei valamiképpen mégis működnek az emberi világban, csak éppen nem a logikára alapozó értelem számára, hanem a morális cselekvés szférájában, a mindennapi tettekben. Vagyis a két kritika nem alkot egymással harmonikus egészet, voltaképpen átjárás nélkül állnak egymás mellett: az értelem diszkurzív (logikai) rendje nem engedi az objektív világ birtokba vételét, az objektív (morális) törvények pedig nem tűrik el az értelem logikai-diszkurzív megközelítési módját. Ez a kettősség vezeti Kantot a harmadik kritika, *Az ítéleőrő kritikája* megírására, amelynek az esztétikai ítéleőrőt tárgyaló első részében az esztétikai eszme fogalmában fejezhető ki a művészet azon képessége, hogy összekapcsolja a szubjektív és objektív, immanens és transzcendens szférákat.

A romantika genetikus megközelítéseit uralja az a nézet, mely szerint a három kritika, a hozzájuk való viszonyulás meghatározza a 18. és 19. század fordulóján létrejövő romantikus filozófia és irodalom, a *Frühromantik* alkotóinak gondolkodásmódját, kérdésirányait. A romantikus gondolkodást és a romantikus iróniát azonban — ahogy utaltunk már rá, s ahogy például Manfred Frank meggyőzően érvel mellette — nem azokból a művekből lehet eredeztetni, amelyek (mint Fichte alaptétel-filozófiája) felszámolják a kanti „dualizmust”. Sokkal inkább azokkal az elgondolásokkal kell itt számolni, amelyek a kanti dilemmák feloldhatatlanságának tudatosítása irányába mutatnak, elvezetve Friedrich Schlegel irónia-felfogásáig. (Frank hangsúlyozza például Jacobinak a jénai kör Kantról való gondolkodásában játszott szerepét). Az irónia Schlegelnél, ahogy láttuk, nem a végtelen önazonos megjelenése a végesben, ahogy az a szimbólumban fennáll, hanem a végtelenre való egyfajta utalás, az eldönthetetlenség tudatosítása, „megjelenítése” révén. Ezt jelenti Franknál az a tétel, hogy az irónia nem más, mint az *allegória* és az „elmeél” egyesítése. Az allegória a végtelen ábrázolhatatlanságának dokumentuma, az önpusztítás mozzanatának kifejezője, míg a „Witz” egy rekonstruálhatatlan pillanatra ugyan, de felvillantja az érzéken túlit, s így az önteremtés mozzanatát jelenti. E két szélsőség közötti mozgás (Schlegellel: „önteremtés és önpusztítás váltakozása”) az irónia.⁸¹ Vagyis ahogy például Cynthia Chase hangsúlyozza (egy a közelmúlt romantika-értelmezéseit reprezentáló tanulmánykötethez írott bevezető írásában), a kanti „krízisből” kiinduló történeti megértés óhatatlanul elvezet a nyelvre vonatkozó reflexióhoz.⁸² Az ironikus nyelvfelfogás nyilvánvaló módon kizárja a szimbolikusság tételezését, s helyette a nyelv allegorikus karakterét emeli ki.

Hogy a welleki „három kritérium” első két tagja nem oldódik fel problémátlanul a romantikában a költői nyelv szimbolikus karakterének tételezésével,

⁸⁰ Lásd Sötér *Werthertől Szilveszterig* korszakmonográfiájának (SÖTÉR 1976) *A felvilágosodás és a romantika* című részét. Az egyik újabb angol nyelvű összefoglalás (DAY 1996) meghatározó tétele a felvilágosodás és a romantika viszonyának szorossága.

⁸¹ FRANK 1989. 17. előadás.

⁸² CHASE 1993. 12-13. p.

vagyis hogy jogosult az iróniát és vele együtt a humort a romantika meghatározó jegyeként kezelni, a romantika kutatásának két kérdéses eleme is mutatja. Az egyik a *szimbolikus* ábrázolás mint romantikus jellegzetesség, méginkább e szimbolikusság szerkezete és funkciója, szembeállítva az allegorikus nyelv- és jelentésfelfogással. A másik az irodalom szorosan vett politikai *irányzatosságának* kérdése a romantika irodalmában, főként abból a szempontból, hogy ez milyen következménnyel jár az e szempontokat tudatosan érvényesítő szövegek poétikai karakterére, olvasásmódjára.

2. A „kritériumok” ellentmondásai

a. Szimbólum és allegória

Az *allegória* romantikus elutasítása annak értelmi, konszenzusos voltán alapul. Az allegória jelentése mindig egy nyelvhasználó közösség megegyezésétől függ, s ez a megegyezés jelöli ki az allegorikus mű számára a jelentést biztosító vonatkozást, a pretextust. A pretextusra való vonatkoztatás egyenlő az értelmezéssel. A fogalomnak erre az aspektusára utal az „allegória” szónak alapul szolgáló „agoreuein” szó, melynek jelentése: az „agórán megbeszélni”, vagyis „a jelentésről megegyezni”. A jelentés az allegóriában tehát nem organikus, hanem relatív, térhez és időhöz kötött.⁸³ Ezzel szemben a *szimbólumban* a jel és jelentés közti kapcsolat nem szubjektív önkény által időlegesen meghatározott, hanem objektíve determinált. „A szimbólum az érzéki és a nem-érzéki egybeesése, az allegória az érzékinek a jelentéses vonatkozása a nem-érzékire”, fogalmaz Hans-Georg Gadamer.⁸⁴ A szimbólumban az objektív világ nyilvánítja ki magát, a szimbolikus jel nem egyszerűen utal vagy ábrázol, de ontológiailag azonos a kifejezett lényeggel. Ezért jelentésszerkezetét az analogikus viszonytal és a szinekdochés szerkezettel szokás leírni: a szimbólumban a jel és a lényeg között rész-egész viszony áll fenn, mint a szinekdochében, írja Paul de Man,⁸⁵ aki a romantika e hagyományosan elfogadott, szimbolikus nyelvfelfogása helyett egy allegorikus romantika-hagyományt vél felfedezni, például Friedrich Schlegel allegória- említéseiben. Vagyis, fenntartva a két terminus oppozícióját, amellet érvel, hogy létezik a romantikának egy elnyomott vagy elfojtott tradíciója, amely az újabb irodalomfelfogások fényében (újból) felértékelődhet, visszaszorítva a szimbólumot ünneplő megnyilatkozások. Hasonlóképpen rehabilitálja az allegóriát Gadamer is, aki az élményesztétika (meghaladandó) előítéleteinek tulajdonítja a szimbólummal való szembeállítást.⁸⁶

Azt is jelezni kell azonban, hogy Gadamer és de Man e sokat idézett meghatározásai kiegészülnek a két fogalom közti viszony tisztázatlanságának, szembeállításuk problematikusságának jelzésével (de Man *A temporalitás retorikájában* a szimbolikus és allegorikus mű- és jelentésfelfogás szembeállítását követően megjegyzi, hogy ezzel az oppozíciópárral bajosan lehetne leírni például Hölderlin művészetét). Manfred Frank pedig arra utal, hogy a kóraromantika allegória-fogalma nem a szimbólum jelentésszerkezetének ellentéte, hanem *a szimbólum szerepének ártértékelése*. Amikor azt

⁸³ „Textus” és „pretextus” viszonyáról lásd QUILLIGAN 1979., különösen: 97-99. p.; az „allos” és „agoreuo” egybejárásának értelmezéséhez lásd QUILLIGAN 1979. 26-27. p. Magyarul vö. FÖNAGY é. n. 272. pp.

⁸⁴ GADAMER 1984. 72. p.

⁸⁵ DE MAN 1996b. 10. p.

⁸⁶ GADAMER 1984. 75. p.

hangsúlyozza, hogy szét kell választani egymástól a német idealizmus filozófiáját a koraromantika gondolkodásától, akkor — ahogy láttuk — az utóbbi megkülönböztető alapsajátosságaként a reflexió elégtelenségének belátását és e belátásnak azon következményét említi, hogy a művészet a filozófia igazi beteljesítőjévé lesz, amit az értelem tevékenysége nem képes kimeríteni. „Ezért válhat a kimeríthetetlen gondolatbőség, amivel a művészi szép tapasztalata szembesít minket, az egység ama reflexióban megragadhatatlan alapjának *szimbólumává*, amihez a duális öntudat felfogóképessége strukturális okokból nem juthat el. A szimbolikus reprezentációnak ezt a típusát a koraromantika, polemikus elhatárolódással a klasszicisztikus szóhasználatról, *allegóriának* nevezi.”⁸⁷ Az allegória „mást mondásának” az a jelentősége Franknál, hogy az allegória bár nem képes az előbb értelmezett romantikus szimbólum módján ábrázolni a lényegét, mégis negatív voltában, hiányként képes érzékeltetni azt.⁸⁸ Ezt a (kora)romantikus allegóriát (kissé fából vaskarika módon) a szimbólum korlátozott (negatív) formájaként is meghatározhatjuk, s ekkor nem a szimbólum érvénytelenítésére kell gondolni, sokkal inkább az a feszültség a fontos, ami organikus-szimbolikus és konszenzusos-allegorikus nyelvfelfogások között fennáll. Az allegória egyik klasszifikációs kísérletének fogalomhasználatában (Gerhard Kurznál) ezt „*hermeneutikai*” allegóriának is nevezhetnénk. Kurz ugyanis megkülönbözteti egymástól az allegóriának azt a formáját, amikor a szöveg *egyetlen*, kanonizált, világosan felismerhető pretextusra vonatkozik (ide sorolja nem csak a Bibliára vonatkozó szövegeket, de még Walter Benjamin allegória-fogalmát is), és azt, amelyik a tradicionális jelentések bármelyikére vonatkozhat; az előbbi „*ontológiai*”, az utóbbit pedig „*hermeneutikai*” allegóriának nevezi.⁸⁹ Amikor Frank Schlegelnek azt a már idézett kijelentését érinti, amely szerint „a legmagasabb, éppen mert kimondhatatlan, csak allegorikusan mondható ki”, akkor a humorhoz nagyon hasonló módon rögzíti az allegorikus jelentést a végtelenhez képest: „Az allegorikus eljárás mesterséges eljárás, ami a végesen ábrázoltat mint nem szándékoltat kioltja, és ily módon arra irányítja a tekintetet, amit ez az egyedi szintézis nem ragadott meg. Az allegória [...] *a végtelen ábrázolhatatlanságának szükségszerű manifesztuma*.”⁹⁰

A romantikus nyelvfelfogás és ismeretelmélet „szimbolizmusának” állítása ezek szerint csak jelentős kiegészítésekkel, kontextusok és fogalmak összevetésével lenne fenntartható. E kiegészítésnek pedig valószínűleg oly terjedelmesnek és alapvetőnek kéne lennie, ami pragmatikus szempontból már valóban megkérdőjelezné a szimbólumnak a romantika megkülönböztető jegyeként való használhatóságát. Ami pedig az allegóriát illeti, több, hagyományosan a magyar romantikába utalt mű értelmezésében is nagy szerepet kaphat „*ontológiai*” és „*hermeneutikai*” allegória megkülönböztetése, ahogy ezt *A falu jegyzője*, *Az apostol*, vagy a *Férj és nő* elemzésekor megpróbáljuk igazolni.

b. „*Irányzatosság*” és *irónia*

A romantika „szimbolizmusának” átértelmeződése mellett a másik olyan elem, amely kissé összezavarja a három „kritérium” welleki organikus egységét, a romantikus irodalom politikai szerepre vonatkozó igényének az összevetése a szövegek diskurzív sajátosságaival. A koraromantikában az irodalom közvetlen politikai szerepének megkövetelése nem jelentkezik az elméleti megnyilatkozások fő szólamai között. Azzal

⁸⁷ FRANK 1998. 90-91. p.

⁸⁸ FRANK 1998. 99. p.

⁸⁹ KURZ 1988. 41-43. p.

⁹⁰ FRANK 1998. 99. p.

azonban mindenképpen számolni kell, hogy a francia forradalommal való szembesülés akár a német, akár a francia, akár a magyar romantikában a harmincas és negyvenes évek irodalmának meghatározó jegye. (Trostler szerint például a magyar irodalomban a romantika előtti német irodalom „mélyen a XIX. századba nyúló hatására” rögtön a későbbi romantika, a *Junges Deutschland* képviselte irodalomfelfogás recepciója következik.⁹¹) Ahogy Heinrich Heine és a *Junges Deutschland* a társadalom átalakításának programja mentén szembefordul a romantikus elődökkel,⁹² úgy bíztat Eötvös József a Schlegelek és Tieck nevével megszélyesített „régebbi” romantikus irodalomfelfogással való szakításra, párhuzamosan annak deklarálásával, hogy a műalkotás elsősorban „szép emberi tett”,⁹³ s hasonló váltást példáz a már Jókai Mór vezette *Életképek* az irodalom társadalomátalakító küldetése „programjának” képviselőjével. Az „irányzatosság” wellei kritériumokhoz való csatlakozását megnehezíti az a történeti szituáció, amiben az irodalom politikuma a polgárosodás programjai mellett elsősorban a nemzetté válás, sőt egyes esetekben a nemzet megmaradásának meghatározó jelentőségű kontextusában jelenik meg (gondoljunk csak a *Nemzeti hagyományokra* és Kölcsey Zrínyi-verseire, vagy Kemény *Élet és irodalom* című cikksorozatára, mely utóbbi az irodalomra mint a polgárosodás és a nemzeti önismeret eszközére tekint).

A magyar romantika e sajátosságából eredő problémán (vagyis hogy akkor mi alapján nevezzük romantikusnak azokat a műveket, amelyek első pillantásra nehezen olvashatók a „progresszív egyetemes poézis” követelményére adott válaszként) túlléphetnénk például Farkas Gyula eljárását követve, aki csak addig számítja a magyar romantikát, amíg az irodalom „kizárólagos nemzeti szerepet” tölt be, vagyis nem szegődik a politika „szolgálóleányává”.⁹⁴ Ekkor a magyar romantikus irodalom korszaka lezárulna a *Csongor és Tündével*, az addig született, romantikusként aposztrofált műveket pedig egyfajta „új mitológia” megteremtésének kísérleteiként foghatnánk föl. Vagy szembeállíthatjuk a romantikus ironia jelenségét az „irányzatosság” célkitűzéseivel, s kijelenthetjük (mintegy azonosítva az irányzatosság elméleti deklarációit és poétikai praxisát, alapul szolgáló célkitűzéseit és a befogadás oldalán ellenőrizhető hatékonyságát), hogy „nincs szerepe magyar földön a romantikus iróniának [...], annál inkább a küldetéstudatnak, az apostol-hitnek”.⁹⁵ Ha mégis a kanonizálódott, bár tartalmilag-fogalmilag nem igazán tisztázott-tisztázódott irodalomtörténeti kijelentésekből indulunk ki, s a korszakolás elvének problematikuságával számolva inkább a problémákat tekintjük ebben a tekintetben is meghatározó szerepűnek, akkor Kölcseytől Arany Jánosig több olyan szöveggel találkozunk, amely az irodalom és az ideológia, az irodalom és a politika viszonyát teszi problémává. A *Ködképek a kedély láthatárán*t például értelmezhetjük úgy, mint a francia forradalom nyomán született belátás gyümölcseit: a meglévő (morálisan elítélhető) autoritásoknak az ész nevében való lerombolása csak újabb (morálisan legalább annyira kifogásolható) autoritásokat hoz létre. Vagyis felmerülhet az a lehetőség, hogy az irodalmi szöveg politikai szándékainak, ideológiai szerepének problematizálását a 19. század magyar irodalmában a schlegeli meghatározások előbbi értelmezéseinek megfelelő romantika körén belül értelmezzük. Hangsúlyozni kell, hogy a közéleti befolyásolás szándéka e művekben nem (vagy nem csak) irodalmi alakba öltöztetett értekezés

⁹¹ TROSTLER 1913. 248-249. p.

⁹² *A romantikus iskola* című Heine-mű (HEINE 1968) e szembefordulásnak sokkal inkább gúnyos, mintsem ironikus dokumentuma.

⁹³ EÖTVÖS 1976a. 59. p.

⁹⁴ FARKAS 1930.

⁹⁵ FENYŐ 1983. 33. p. S. Varga Pál Kölcsey-könyve (S. VARGA 1998) éppen a „haza” és az „emberiség” fogalmi között fennálló kapcsolat magától értetődő voltát megkérdőjelezve, e kapcsolat kontextusát vizsgálva jutott a *Vanitatum vanitast* illető, idézett következtetésre.

formájában van jelen (a cselekményszázból kiemelt megjegyzésekként vagy hosszabb bíráló és útmutató passzusokként), hanem úgy (is), mint az irodalmi mű és a közéleti cselekvés szféráit elválasztó határ átlépésére való törekvés, amely szembesülve a határ áthágásának nehézségeivel, az ironia és a humor jelenségében tudatosítja saját korlátozottságát.

A magyar irodalmi romantikát kétségkívül meghatározó két fogalom, az „irányzatosság” és a humor vizsgálata így új perspektívát nyerhet, ha az ironia romantikus felfogását is bekapcsoljuk a két fogalom meghatározta értelmezési hagyománnyal rendelkező művek interpretációjába. Ha a romantikus ironia valóban csak mint új szempont kapcsolódik be az értelmezésbe (s nem mint abszolút kiindulás, amelyhez a magyar romantika egyszerűen hozzáméretik), akkor ezzel a magyar irodalom közéleti-morális meghatározottságának tételét, legalábbis a következőkben vizsgálandó művek esetében, tovább lehet árnyalni. A 19. század negyvenes éveire a magyar romantika keretében tárgyalható szerzők közül többen az irodalom mint prófécia kudarcával vagy legalábbis erőteljes korlátozottságával szembesülnek; s ez nem csak a negyvenes évek Vörösmartyjának egyes verseire tűnik igaznak, de az irodalom közéleti hivatását egyes romantikus programok (a *Junges Deutschland*, Victor Hugo) alapján érvényesítő Eötvösre, valamint Petőfire is. Sőt, leegyszerűsítve a századközép irodalmának korszakolási problémáit, az ötvenes évek irodalmának egyik jelentős vonulatát az erre a kudarcra adott válaszként is felfoghatjuk.⁹⁶

3. „Hazai” és „szóromantika”

Az a kérdés tehát, hogy mennyiben függ össze az „irányzatosság” problematikája a romantika fogalmának jelentésével és használhatóságával, a sajátosan magyar romantika kérdéséhez vezet. Szegedy-Maszák Mihály *A magyar irodalmi romantika sajátosságai* című tanulmányában négy jegyet is felsorol, amiben a magyar romantika eltér a nyugat-európaiktól: a nyugat-európai gazdasági fejlettségnek, a filozófia döntő szerepének, a „lélektan féltudományos előzményeinek” és a vallási megújulásnak a hiánya.⁹⁷ A magyar romantika tartalmának bizonytalanságai azonban Szegedy-Maszák felidézett véleményénél

⁹⁶ Mielőtt azonban éles választó vonalat húznánk az 1848-49-es években, látni kell, hogy az ötvenes évek klasszikus művei éppen az időben korábbi szövegek fényében válnak olyan heterogén korpusszá, ami megkérdőjelezi Kemény és Arany ekkor írt műveinek a reformkor irodalmának romantikus problémáiról való éles lehatárolását. Kemény regényei úgy is olvashatók, mint amelyek az Eötvös- és Petőfi-féle illúziók sikertelenségét magyarázzák (és nem megoldják vagy túllépik azokat), míg Eötvös *A nővérek* című regénye és Arany humor-fogalma inkább a Vörösmarty verseit jellemző retorikához hasonlóan egyfajta kételyekkel teli megoldási javaslatként fogható fel - mégha kétséges is, hogy *A nővérek*ben ki képviseli az érvényes megoldást, illetve hogy milyen szubjektum stabilitását garantálja a *Bolond Istók* első énekének humoros volta.

⁹⁷ SZEGEDY-MASZÁK 1995. Nem vonva kétségbe Szegedy-Maszák koncepciójának érvényességét, annyit mindenképpen meg kell jegyezni, hogy bár a korszak magyar nyelvű filozófiájának önállósága és viszonylagos csekély szerepe filozófiatörténeti tény, ám a schlegeli romantika-koncepció ismertetett tézisei szempontjából (az irodalom mint a filozófia voltaképpeni megvalósulása) a tiszta műfajú és önálló filozófiai értekezések csekély száma nem döntő jelentőségű. A harmadik ellenvetés kapcsán talán fel lehetne vetni, hogy amennyiben van értelme szétválasztani a Sturm und Drang és a romantika irodalmát, akkor azt éppen a racionalizmusozóhoz való eltérő viszony kapcsán lehet megtenni (vö. WHEELER 1984. 1-3. p.). A „Gondolkodom” abszolút voltának kétségessé tétele ugyanis a romantikában nem azonos az ellenkező végtel képviselésével, ahogy erre a felvilágosodáshoz való viszony kapcsán utaltunk. A „reflexió szárnyai”, a szépség „logikus” volta Schlegelnél semmiképpen nem a diszkurzív megközelítés mindenestől való elutasítására, sokkal inkább korlátozottságának tudatosítására utalnak.

korábbi szarmaznak, s Szegedy-Maszák éppen a magyar romantikára vonatkozó állításhalmazt próbálja meg valamiképpen kezelhetővé redukálni. Azt, hogy ez a törekvése a hiányok, eltérések kimutatásának formáját ölti, több mint árulkodónak kell tartanunk, természetesen nem elemzésére, hanem a kérdés bonyolultsága (és a welleki normatív megközelítés Szegedy-Maszák által is jelzett, túlzottan is leszűkítő voltára) nézve.⁹⁸ A magyar romantika jelenségének valamiféle fogalmi tisztázására való törekvés nem előzmények nélküli: Túróczi-Trostler Józsefnek a Vajda Péter német romantikus forrásait kutató, már idézett tanulmánya szerint a magyar irodalomkritikában a fogalom „értelmét annyira kitágították, hogy a legellentétesebb s igen távolról jövő hatásokat is bele lehetett magyarázni”. Hasonlóképpen látja a magyar romantika-kutatás helyzetét később Farkas Gyula rezignált végkicsengésű szótörténeti dolgozata is (*Romános-romántos-romantikus*). Farkas az egyszerre teoretikus igényű és nemzeti sajátosságokra figyelő Erdélyi vonatkozó megjegyzései óta csak hanyatlást lát a magyar romantika-kutatásban (a tanulmány 1929-ben jelent meg): „Gyulai Pál és az újabb irodalomtörténetírók elvi megalapozás nélkül alkalmazták a romantikus szót, mely így belekerült a magyar irodalmi elmélet szókészletébe, megőrizvén eredeti homályosságát.”⁹⁹ Hogy a magyar irodalomtudománynak a romantika kutatására vonatkozó „hanyatlástudata” az ezredforduló idején is fennáll, bizonyítják Hansági Ágnes tanulmányai. Ezekben Hansági elítélően jelenti ki, hogy „a honi beszédforgalmazásban a »romantika« (korszak?)fogalmát ma [...] rendre a *hiány* és az *elválasztottság* metaforikája írja körül”, „a magyar romantikát mind a professzionális irodalomkritika, mind a kultúráközvetítés, egy szélesebb értelemben vett irodalmi nyilvánosság, a leggyakrabban, ha sokszor reflektálatlanul is, a hiány, az üres hely metaforáival képes csak leírni”.¹⁰⁰

Negatív konklúziója ellenére Farkas tanulmánya mégis legalább két tanulsággal szolgál. Az egyik módszertani: a fogalmi homályosságot nem az elmarasztalt értelmezési hagyomány félresöpprésével, nem spekulatív módon, de nem is historizálva, hanem hatástörténeti összefüggések segítségével próbálja meg eloszlatni. Dolgozata azt vizsgálja, hogy milyen kontextusokban fordul elő a fogalom és e kontextusok miként állnak kapcsolatban egymással. A másik tanulság közvetve ugyan, de érinti a welleki elképzelést is, mivel a romantika valóban sajátosan a magyar irodalomra vonatkoztatott jelentéséhez és jelentőségéhez vezet, pontosabban „a” romantika és a *magyar* romantika megkülönböztetésének paradoxonjára mutat rá.

Farkas feltételezi ugyanis, hogy ki lehet szűrni az idegen hatásokból eredő összetevőket, s az így megtisztított fogalom lesz a sajátosan nemzeti romantika. Ez az organicista feltételezés bár emlékeztet a romantikus és karakteri szentimentalizmus Kölcsey-féle megkülönböztetésére, ám valójában a Farkas tanulmánya által idézett Erdélyi Jánosra megy vissza. Erdélyi 1847-ben, egy rövidke szerkesztői megjegyzés formájában tett kísérletet a romantika fogalmának meghatározására. Cikkében szembeállítja egymással a kereszténységhez kapcsolható romantikát (ez nagyjából a schilleri szentimentálissal, a Jean Paul-i és Kölcsey-féle romantikussal, a Teleki József-féle „romántossal” azonos) a francia „modern irodalomnak” és követőinek irányzatos, politikai célokat kitűző romantikájával. (Hasonlóképpen jár el Kemény is *Classicismus és romanticismus* című tanulmányában, „középkori népies költészetről” és a francia romantikusok „irodalmi

⁹⁸ Erre utal a romantikáról szóló legutóbbi Szegedy-Maszák-tanulmány is, amely a fogalom mindenféle normatív meghatározásától ódzkodik, s voltaképpen a bizonytalanságokat veszi sorra. SZEGEDY-MASZÁK 1998a.

⁹⁹ FARKAS 1929. 199. p.

¹⁰⁰ HANSÁGI 1998a. 97. p.; HANSÁGI 1998b. 381. p.

pártjáról” szólva.¹⁰¹) Ezután egy szótörténeti eszmefutattás következik, amely szerint a románc mint egyszerű, természetes dal szolgált volna a szónak alapul („romance szerint beszélni egy jelentésű volt az érthető, világos előadással”), s Erdélyi a romantikának erre a jelentésére¹⁰² alapozva bontja ki az „egyéni” jogait a nemzeti szintjén biztosító romantika fogalmát: „A romanticizmushoz megkívántatik a hazaiság, népiesség, mint annak legelső alapja és anyaga, melyből ahhoz-ahhoz képest kifejlődjék a nemzeti költészet a különböző népek jellege és idoma szerint s a kor lelkének ihletése után.” Ezzel a sajátos nemzeti karaktert hordozó (*valódi*) romanticizmussal szemben a „szóromantika” nemzeti voltát csak magyar nyelve mutatja, lényege nélkül: „gyűlöljük azt a nehézsávjavajás modort, mely epileptikus görcsökből vonaglik végig sok vízenyős novellán, melyeknek minden jó oldala az, hogy magyar nyelven irattak [...] ekkép a szegény magyar irodalomnak nem marad más belőle, csak a szó. [...] Ezt a szóromantikát gyűlöljük mi...”¹⁰³ Erdélyi tehát a romantikát a franciás irányzatosság és a sajátosan magyar irodalom, a „népiesség” végletei felől határozza meg, egyértelműen az utóbbival azonosítva a „valódi” romantikát. A Farkas által hiányolt elméleti igényesség itt a romantika nemzeti-organikus jellegének hangsúlyozásával jár együtt, sőt Erdélyi romantikával szemben támasztott igényeit valójában csak a népiesség elégítheti ki.

4. A romantika és az irónia kapcsolata a „szoros” és a „történeti” olvasatok feszültségének fényében

a. „Retorikai” és/vagy történeti romantika

A *Valami a romanticizmusról* végeredményét (kissé sarkítva) úgy is megadhatjuk, hogy Erdélyi addig tisztázza a terminust, amíg ki nem derül: a nemzeti sajátosságokat érvényre juttató romantika nem más, mint a népiesség. Erdélyi okfejtése — amely Farkas szerint kielégíti a romantikáról elméleti igényességgel való beszéd követelményét — jól példázza a magyar romantika definiálásnak nehézségeit. Egyrészt ennek meghatározásához tételezni kéne egy „nem magyar”, nemzetek fölötti egységes romantikát (amelynek normarendszeréhez természetesen ismerni kéne a különböző nyelveken létrejött romantikus irodalmat). Másrészt ki kéne mutatni, hogy az ettől nyilvánvalóan különböző magyar romantika nyelve miben tér el „a” romantikától. E különbségtétel paradoxonját magában hordozza az Erdélyi-cikk megoldása, amely szerint a magyar romantika: nem-romantika (hanem egyfajta népiesség).

Ez a paradoxon is felhívja a figyelmet arra, hogy a „magyar romantika” szintagmát *nem „a” romantikához való folytonos hozzámérés révén lehet jelentéssel megtölteni, hanem az egyes művek értelmezése által, amelynek során — amennyiben produktívnak tűnnek — fel kell használni a romantikára általában vonatkozó elméleti meglátásokat is.* Ahhoz azonban, hogy ezeket a bizonyos „egyes műveket” ki tudjuk választani, nem áll előttünk más út, mint a hagyománytörténet koncepciói, az irodalmi „kánonok”; csakis az ezekhez való kritikus viszonyulás adhat alapot ahhoz, hogy az értelmezés egyáltalában lehetőséget kapjon. Poétika és történetiség ideális egyensúlya

¹⁰¹ KEMÉNY 1907a. 183., 192. p.

¹⁰² A „romantikus” fogalom történetéhez vö. PIKULIK 1992. 73-79. p. (Pikulik elemzése szerint a szó a 18. században - mielőtt a koraromantika átértelmezte volna - már éppen nem az egyszerűséget jelölte.)

¹⁰³ ERDÉLYI 1981. 598-599. p.

helyett azonban az értelmezés általában valamelyik „szélsőség” felé mozdul el; ezért a kanonikus koncepciókhoz való viszonyulás kritikussága mindig önkritikát is jelent, a magyar romantika egyes elképzeléseinek, „kánonjainak” értelmezése maga is részévé válik valamelyik jelentés(redukció) kanonizálásának. Valószínűleg így értendő Hansági Ágnesnek az a romantika kutatására vonatkozó megjegyzése, amely szerint „amennyiben az egyes irodalomtörténeti »korszakok«, pontosabban az olyan struktúrák, mint a *romantika*, értelmezhetők az *újraírás/újraolvasás* egy alakzataként, úgy az ilyen struktúrák vagy »korszakok« fenntartásában és feltételezésében az »újraíró«/»újraolvasó« diskurzusok annyiban érdekeltek, amennyiben a »korszak«, jelen esetben a *romantika* kánonjának mindenkori (újra)konstituálásába önnön előfeltevérendszerük legitimációját képesek megteremteni”. Innen egyenesen következik Hansági tétele, amely szerint a „romantika »korszakfogalmai« helyett [...] indokoltabb, és talán termékenyebb a romantika »kánonjairól« beszélni [...]. Azt a kérdést tehát, hogy *mi(lyen) a romantika?*, azzal a kérdéssel volna érdemes felváltani, milyen mondjuk az esztéta modernség vagy a másodmodernség vagy a posztmodern romantika kánonja, és ez a sor még sokféleképpen alakítható”.¹⁰⁴

A romantika ilyen átértelmezését azonban már nem lehet megtenni a welleki követelmények „rendszerén” belül, mivel annak érvényességét kérdőjelezi meg, összefüggésben a koncepció létrejötte óta az irodalomtudományban lezajlott változásokkal. Wellek számára a nyelv szimbolikusságának romantikus deklarációja problémátlanul köti össze a (szubjektív) képzelőerő és az (objektív) természet oldalait, a romantikának mint sajátos világnézetnek, létértelmezésnek, szemléletmódnak az elképzelésében. Ennek az egységnek a keretét az így meghaladottként tekintett kanti filozófia adja. Ahogy azonban Lacoue-Labarthe és Nancy felhívják a figyelmet, a lényegét téveszti el az az értelmezés, amelyik a romantikus kérdéseket és célokat a kanti filozófia problémáinak meghaladásaként, a filozófiatörténet egy kerek, zárt mozzanataként kezeli.¹⁰⁵ Fogarasi György pedig egyenesen Wellek „kritériumait” játsza ki egymás ellen, amikor azok koherenciáját megalkotójuk szubjektív képességében látja: „Ahhoz, hogy a »romantika« szónak bármilyen egységességet kölcsönözzünk és megállapítsuk »ismérveit«, a képzelőerő identitásteremtő munkájára van szükség, mely a jelentések asszociatív heterogenitását értelmes alakká olvassa össze.”¹⁰⁶ Az alkotásnak mint az abszolút elérésének problémája (*az irodalmi abszolút* romantikus kérdése) jellegzetesen olyan apória, figyelmeztetnek e tanulmányok, amelynek egyes megfogalmazásai ugyan köthetők bizonyos szerzőkhöz, helyszínekhez, évszámokhoz, ám maga a probléma — ha romantikusként aposztrofáljuk — túlemeli a romantikát egy meghatározható korszakon. Láttuk, hogy a szubjektum kérdéséből kiinduló Manfred Frank elemzései is a „köztudatban” meglévő romantika-fogalommal szemben a romantika „időszerűségét” hangsúlyozzák. A szubjektum romantikus problematizálása (és nem abszolutizálása) pedig — ahogy a szimbólum és az allegória kapcsán a fentiekben érintettük — törvényszerűen vezet el a nyelv problémájának központiá válásához, állapítja meg Cynthia Chase, éppen Lacoue-Labarthe és Nancy könyve kapcsán.¹⁰⁷ A nyelv a szubjektív és objektív szférák közvetítésének eszközeként egyúttal (e „beékelődés” nyomán) a közvetlen (tökéletes) kapcsolat kizárója lesz.¹⁰⁸

¹⁰⁴ HANSÁGI 1998a. 101. p.

¹⁰⁵ LACOUÉ-LABARTHE – NANCY 1998. 27-37. p.

¹⁰⁶ FOGARASI 1998. 45. p.

¹⁰⁷ CHASE 1993. 12-13. p.

¹⁰⁸ Ehhez a romantika-felfogáshoz magyar nyelven vö. még a *Helikon* Fogarasi György szerkesztette 2000./1-2. számát, mely a „romantika tétjeit” újabb perspektívában láttató elméleti irodalom néhány fontos darabját gyűjti össze: FOGARASI (szerk.) 2000.

Ha tehát a fenti, egyszerre korszakképző és kor(szak)talán összefüggéseket nem elért vagy tételezett harmóniában tekintjük, de egymással feszültségben lévő elemek kapcsolódási kísérleteiként, akkor felértékelődik az eredetileg csak hordozó funkciójú welleki „ismérvnek”, a nyelvnek a szerepe. („Hordozó szerepű”, hiszen a szimbólum jel része annyiban „lényeges”, amennyiben rész-egész kapcsolatban áll a lényeggel, vagyis amennyiben azonosul a lényeggel és megszűnik mint jel.) A nyelv teherbíró képességére, közvetítő szerepére vonatkozó reflexió pedig a nyelvi szférán túlmutató szimbólum és fenséges helyett az ironiát, az allegóriát (allegória és szimbólum kölcsönviszonyát) és a humort (a fenséges „humoros” lehetőségeit) helyezi előtérbe. Lacoue-Labarthe és Nancy figyelmeztetése — a romantikus kérdések kérdéses, problematikus voltának figyelmen kívül hagyásával létrejött romantika-fogalom túlságosan redukálnak tűnik a mai elméleti kontextusban — nem a romantikus célok, öndefiníciók, deklarációk szisztematikus elutasítására irányul. A romantika úgynevezett retorikai olvasatai, vitatkozva például az „Új historizmus”, kétségbevonják az olyan típusú genealogikus értelmezések jogosságát, mint az általunk is többször érintett „kanti kérdések – romantikus válaszok” összefüggés; e megközelítés érvénytelenségét éppen a romantika olvasatainak tanulságaként mutatva fel. Adottságként kezelt történeti összefüggések, kontextusok helyett a vizsgált szövegek értelmezésbeli problémáit jelentő fogalmak jelentéseit mindig a szöveg retorikai eljárásaiból, a befogadást befolyásolni igyekvő stratégiáiból próbálják meg létrehozni. Pontosabban: az e jelentések létrehozásának alapul szolgáló mechanizmusokat feltárni. A szöveg retorikai olvasata ebből a szempontból nem jelent mást, mint egy szöveg olvashatósági feltételeinek minél alaposabb vizsgálatát, ami az értelmezés részéről folytonos önvizsgálatot követel. Ennek megfelelően Paul de Man művei, mindenekelőtt pedig *Rhetoric of Romanticism* című könyve, a romantika olyan „töredékes”, önproblematizáló, ironikus aspektusaira helyezik a hangsúlyt, amelyek a komoly „történeti” apparátust mozgó elemzések keretében éppen a romantika történetét és történetiséget szintén problémaként kezelő vonásait tárják fel (lásd például említett könyve bevezetőjének a vállalkozás — nem stilisztikai értelemben vett — „töredékességére” vonatkozó megjegyzéseit).

Azt azonban meglehetősen nehéz meghatározni, hogy a retorikai olvasás kontextusában mitől nevezhető valami romantikusnak, ha egyszer a jelentések (például a „romantika” fogalmáé) csak a „*Reading*” önproblematizáló folyamata közben tárják fel megalapozottságuk szerkezetét, vagyis minden szöveg, amint irodalomként értelmeződik, azonnal a trópusok játékába vonja az értelmezőt? Talán arról lenne szó, hogy a romantikus művek olvasása a „szokásosnál” is jobban szembesíti önmagával az értelmezést, a trópusok szövevényéhez képest önkényesnek mutatva be minden megértést? Valami ilyesmire lehetne gondolni abból a bevezetésből, amit de Man a *Studies on Romanticism* egy általa összeállított száma elé írt, s amelyben a romantika-értelmezés kulcsproblémáját történeti következtetés és szoros olvasás (*hermeneutika és poétika*) összeférhetetlenségében látja.¹⁰⁹ A romantika értelmezésének paradoxonját ennek alapján úgy lehetne újrafogalmazni, hogy a romantika termékeny megközelítése egyúttal a „romantika tétje” is. Vagyis — visszautalva a romantikus ironia és a romantika fogalmát érintő fenti vizsgálódásra — a romantika fogalmának hasznossága attól függ, mennyiben használható az egyes művek értelmezésekor, s csak ezek az egyes interpretációk képesek jelentéssel megtölteni a fogalmat. Ám ezek az értelmezések folyton kikényszerítik annak vizsgálatát, hogy a romantika fogalma milyen szövegekre, szöveg-halmazokra vagy szövegtípusokra érvényes; hogy a fogalom *mennyiben történeti meghatározottságú és mennyiben szolgál a modern*

¹⁰⁹ DE MAN 1979a.

irodalomtudományi diszkurzusokat döntően meghatározó episztemológiai, megértéseméleti tanulságokkal.

A romantikus mű ilyen körbenforgó értelmezése — amelyet a romantikus irónia fogalmának bizonytalanságai kapcsán már érintettünk — önmagában nem előny és nem hátrány. Termékenységet a jelen tanulmány számára az a feszültség biztosíthatja, amely a romantika, irónia, humor, „irányzatosság” kapcsolatára vonatkozó történeti „tudás” és az ennek „tárgyát” képező szövegek retorikai-poétikai aspektusaira összpontosító interpretáció között fennáll. Ahogy idéztük, de Man szerint ez a viszony a kölcsönös kizárásé, az abszolút összeférhetlenségé. Ha azonban ennek kinyilvánítását a romantikus irónia (történeti vizsgálatának) kontextusába helyezzük, akkor szembesülhetünk az ilyen kölcsönös negáció romantikus és ironikus jelentőségével is. Ez a jelentőség (Manfred Frankot parafrázálva) abban áll, hogy egy ellentmondás két tagját egyaránt érvénytelenítve a romantikusok iróniájában — ha negatív módon, hiányként is, de — felsejlik az elérhetetlennek tartott „transzcendencia”, ami a jelen vizsgálat számára az irodalmi művek hermeneutikai és poétikai aspektusainak egysége lenne.¹¹⁰

b. Normatív és episztemológiai irónia

A „történeti” és a „szoros” olvasat összeférhetlenségének történeti „felülkontextualizálását” alátámasztja az a tény, hogy az irónia fogalma kulcsszerepet játszik mind az olvasásban a jelentések összeférhetlenségének leleplezését látó de Man-i felfogásban, mind pedig a (részben de Man számára is tárgyszövegül szolgáló) német koraromantikában, illetve annak filozófia- vagy esztétikatörténeti olvasataiban. Ahogy a romantikus irónia felfogásainak áttekintésekor idéztük, de Man-nál az irónia a „trópusok trópusa”, mivel jelentésbeli eldönthetlensége mintegy összesűríti az értelmezés végtelen voltát és a megértés általános és szükségszerű tévességét, amelyet a referenciális olvasatok (az „én”, a „történelem”, a „társadalom” fogalmainak érvényessége érdekében) igyekeznek elfojtani; a koraromantikában pedig — ahogy Schlegelnél már láttuk — olyan sajátos „eszközként” funkcionál, amely paradox módon éppen a korlátozottság tudatosításával lehet képes a tudat korlátainak áthágására. A két eltérő kontextusú irónia-fogalom az irónia ismeretelméleti, „transzcendentális” aspektusának hangsúlyozásában találkozik. Ez a „találkozás” a mi számunkra azért olyan jelentőségteljes, mert egyrészt lehetőséget ad egy olyan romantika-fogalom használatára, amely elég kétarcú ahhoz, hogy — a welleki normatív „kritériumokkal” szemben — teret adjon a szövegek „szoros” interpretációinak is, másrészt pedig lehetővé teszi olyan, a hagyománytörténet által romantikusnak tartott művek új szempontú értelmezését is, amelyekben az irónia nem ismeretelméleti (pre)konceptiók talaján sarjad, hanem az irodalom transzcendentális teljesítőképességének korlátaival való szembesülésből alakul ki (ilyenek a romantika politikai és ideológiai célokat kitűző alkotásai közül például a *Gondolatok a könyvtárban*, *A falu jegyzője* vagy a *Bolond Istók*).

Az irónia koraromantikus és de Man-i elképzelése mellett a kortárs irónia-értelmezések kérdései is romantika és irónia kapcsolatának hasonló jelentőségére hívják fel a figyelmet. A fogalommegközelítés „szkepticizmusa” természetesen nem kerülte el a szkepszis alakzataként is leírható iróniát sem. Lionel Trilling szerint például úgy áll a dolog az irónia jelentésével, mint a szerelemével: amint beszélni kezdünk róla, elveszíti

¹¹⁰ FRANK 1989. 342. p.

valódi jelentőségét,¹¹¹ több helyütt pedig az irónia „próteuszi” karakterének hangsúlyozásával találkozunk.¹¹² Mueckének a különböző megközelítésekre vonatkozó diagnózisa szerint „iróniát kell látni immár a szavakban, magatartásokban, eseményekben, sőt egyesek szerint nincs semmi a földön (sem pedig az égen), ami ne lenne ironikus”,¹¹³ ehhez azonban azt is hozzáteszi, hogy ha nem próbálkozunk meg mégis a definícióval, akkor helyesebb lemondani az „irónia” használatáról (hiszen Lovejoy-nak a romantika fogalmát érintő kritikájához jutunk). Az irónia tudományos beszédből való (Muecke szerint is elkerülendő) kirekesztésének az az „Új Kritikában” meghonosodott nézet adja a kontextusát, mely szerint az irónia valójában a szöveg igazi létmódja. Ahogy Cleanth Brooks egyik nevezetes tanulmányában olvasható, az irónia „strukturális elvként” minden szövegben jelen van, mivel nem másról van szó, mint a „kontextus nyomásáról”, amelynek figyelembe vételével minden állítás jelentése bizonytalanná válik.¹¹⁴

Az irónia kiterjesztésének ellenpólusát a fogalom úgynevezett „normatív” meghatározásai képviselik. A kifejezést Gary J. Handwerktól kölcsönözzük, akinek osztályozása szerint az iróniának négy, egymással összefonódott formája létezik. A *romantikus irónia* konkrét történelmi szituációhoz, a 18. és 19. század fordulójához köthető, amikor a fogalom filozófiai jelentést nyert azáltal, hogy összekapcsolódik vele a szubjektum kérdése. A *normatív irónia* fogalmai közé tartoznak azok a megközelítések (Kierkegaard-tól Booth-ig), amelyek az iróniával mint klasszifikáció tárgyává tehető jelenséggel számolnak, ennek megfelelően nem vonják kétségbe az ironikus beszélő és az olvasó identitását, az „ironizálásnak” (az irónia kezelhetőségének) a tényét, vagyis az iróniát eszközként kezelik. Az *episztemológiai* irónia a fogalom jelentését a nyelviségre vonatkozó olyan reflexióból eredezteti, amelyben a „romantikus” elképzelés szerint még félig-meddig kívülálló szubjektum nem képes kiszabadulni az eredetileg eszköznek szánt nyelv metaforikus láncolatainak fogságából, s ön- és világértelmezése mindig saját nyelviségének értelmezésével lesz azonos. Ez a de Man névvel összekapcsolt felfogás azonban nem a végpontot jelöli Handwerk gondolatmenetében, ezt a szerepet ugyanis (megnyugtató módon) az *etikai* irónia tölti be. Ennek jelentése levezethető a schlegeli fogalomból, mivel kiindulása annak „progresszív”, lezárulás nélküli (biztos, autoritással nem rendelkező) karakteréből indul ki. Azonban nem elégszik meg a de Man-féle, Handwerk által „nárcisztikusnak” bélyegzett irónia ismeretelméleti apóriájával (de Man-nál, a Handwerk elemezte *A temporalitás retorikájában* az ironikus szubjektum azzal az ellentmondással küszködik, hogy míg egyfelől önmagát mint valóságost kell felfognia, hogy én-ként beszélhessen önmagáról, másfelől azonban mindig szembesül önmagának nyelvi létezőként való meghatározottságával), hanem úgy tekint az iróniára, mint ami éppen e dilemmán való túllépésre ösztönözhet. A Handwerk által preferált „etikai irónia” az „interszubjektivitás” révén ad pozitív jelentőséget az ironikus jelentés eldönthetetlenségének: ha a jelentés, az én mindig éppen létrejövő, akkor létezésének garanciája nem más, mint a közösség megegyezése. Handwerk Schlegel-értelmezése szerint az irónia az interszubjektivitás szabályokat, jelentéseket létrehozó és érvénytelenítő folyamatában nyeri el objektivitását. Az „etikai irónia” a konszenzus általi

¹¹¹ FURST 1984. 1. p. Trilling, Lionel: *Sincerity and Authority*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1971, 120. p.

¹¹² MUECKE 1980. 3. p.; FURST 1984. 4. p.

¹¹³ MUECKE 1980. 3. p.

¹¹⁴ BROOKS 1998.

meghatározottság tudatosításával hozzásegít a „negatív episztemológiai dilemma pozitív szocializációba való átfordításához”, szól Handwerk jellemző meghatározása.¹¹⁵

Az irónia újabb rendszerező munkáinak legmonumentálisabbika W. C. Booth 1974-es monográfiáját (*A Rhetoric of Irony*), amely elkülöníthetőnek tartja az irónia „stabil” és „instabil” formáit, s számos változatot regisztrál a stabil-instabil mellett még a nyílt-álcázott és a lokális-végtelen ellentétpárok keresztezéseivel. Rendszerezése azonban kevésbé tűnik termékenynek a romantika kontextusában. Az irónia rendszerező tárgyalása valószínűleg azért hibázza el a romantika kutatásának tárgyait, mert klasszifikációjához kénytelen rögzített szerző-beszélő-olvasó pozícióval dolgozni, mely viszonyban aztán különböző változatokat konstatál. Márpedig az iróniának a retorikai használaton túlmutató, a koraromantikában hangsúlyozott jelentősége éppen azzal állt elő, hogy kérdéssé vált a szubjektum megismerő képessége és megismerhetősége. Ahogy Lilian R. Furst összefoglalja a Booth-féle klasszifikáció problematikusságát, „az irónia olvasásának Scyllája a szubjektivitás, Charybdise a szerzői intenció”. Az olvasó részéről az irónia értelmezésekor elkerülhetetlen a jelentés bizonyos fokú önkényessége (mivel az irónia „lényege” az olvasói döntést kihívó, ám e döntés helyességét soha vissza nem igazoló eldönthetetlenség), miközben a jelenség modern értelmezései pontosan a szubjektivitás problematikussá válásában látják az irónia gyökereit. Másrészt — ugyanezt a szerzői szándék felől megfogalmazva — az intenció megértését éppen az úgynevezett „megbízhatatlan elbeszélő” alkalmazása akadályozza meg. „Amikor az intencionalitás gyanúba kerül, akkor az irónia stabil definíciói inadekváttá válnak”, jegyzi meg Furst a rendszerező irónia-munkákról.¹¹⁶

¹¹⁵ HANDWERK 1985. Az irónia „progresszív intellektuális jelenséggént” (*etikus* iróniaként) való handwerki kezelése összecseng Richard Rorty „liberális” irónia-konceptiójával (RORTY 1994), melyben az irónia a hatalom nélküli társadalmi cselekvés záloga.

¹¹⁶ FURST 1984. 20. p.

Összegzés

„Vanitatum vanitas”? Az elemzés mint a verselemzés hiánya

Borbély Szilárd *Vanitatum vanitas*-könyve a vers jelentésének kérdéseiről értekezve ugyan nem említi az irónia fogalmának eddig tárgyalt kontextusait, ám értelmezői gyakorlata abban megegyezik az eddigiekkel, hogy egyre újabb szöveggörnyezeteket kerít Kölcssey műve köré, és ezeknek a kontextusoknak a feltárását nem azonosítja a *Vanitatum vanitas* igazi jelentésének megtalálásával. A fentiekben, elfogadva a vers jelentésszerkezetének „belülről” feloldhatatlan kettősségét, mi is azokat a „külső” jelentésszerkezeteket igyekeztünk megtalálni, amelyek nem tekintenek el a retorikai-poétikai szinten megoldhatatlan kérdéstől (minden hiábavaló vagy éppen ellenkezőleg), hanem valamilyen magyarázattal szolgálhatnak arra. Olyan értelmezői pozíció felé törekedtünk, amelyből a vers két ellentétes jelentése közül egyiket sem ruházzuk fel kizárólagos szereppel, hanem éppen a kettejük közti ellentmondást tudjuk történetileg megalapozott jelentőséggel felruházni; mégpedig olyan jelentőséggel, amely egyúttal magyarázatul szolgálhat a vers iránti máig lankadatlan érdeklődésre is. Számunkra a humor, az irónia és ezek sajátosan romantikus értelmezései szolgáltatnak olyan nézőpontot, ahonnan a *Vanitatum vanitas* két, egymással ellentétet jelentéshez vezető beszédhelyzetének egymás mellettisége reflektált módon feloldhatónak bizonyult egy irodalomtörténeti narratívában (ha ez, ahogy a *Bevezető*-ben utaltunk rá, nem jelenthet egy „nagy elbeszélést”).

Ennek a résznek az elején már jeleztük (majd pedig magunk is példáztuk), hogy a *Vanitatum vanitas* szövege milyen erőteljesen egy keletkezéstörténeti elbeszélés konstruálására kényszeríti az értelmezéseket, amelyek sokszor szinte a vers keletkezésének „regényeként” olvashatók. A regény mint narratív diskurzus a *Vanitatum vanitas* monológjánál sokkal inkább képes önmaga értelmezésének megjelenítésére, s arra, hogy (ellentétben az *Előbeszéddel*) mindezt az alkotás és kifejezés problémájának direkt módon való tematizálása nélkül tegye. A szereplők megnyilvánulásai és az elbeszélés aktusa együtt képesek a közvetítettség és egyúttal az olvasóval való párbeszéd hangsúlyozására. „A regények korunk szókratészi dialógusai”, írja Friedrich Schlegel (*KT* 26, 116./1:167.), Furst szerint pedig „a regény lényegileg ironikus műfaj, mert formája támogatja saját fiktív konstrukcióinak radikális felülvizsgálatát”.¹¹⁷ Bár Szegedy-Maszáék Mihály a romantikus irónia magyar változataiként (ami értelmezésünkben az irónia korlátozásának valamilyen formáját jelenti) Kölcssey mellett Széchenyi, Vörösmarty, Petőfi, Kemény, Arany és Madách műveit jelöli meg, az Szegedy-Maszáék értelmezői gyakorlatából is kiderül, hogy a romantikus irónia szorosan összefügg a narrativitással és főleg a regény műfajával. (Szegedy-Maszáék részletesebb elemzést a romantikus irónia fogalma alatt csak Kemény egyes műveiről ad, a *Ködképek a kedély láthatárán* című regényre összpontosítva.)¹¹⁸ A regények értelmezését tekintve az egyes kijelentésekre magában a szövegben találhatunk elbeszélői reflexiókat, illetve magában a szövegben tárhatunk fel a kijelentéseket átértelmező „szólamokat” (lásd majd *Az apostol* vagy Kemény regényeinek értelmezését). Ezzel szemben az olyan szöveg interpretációjakor, mint amilyen a *Vanitatum vanitas*, a jelentés kettősségét biztosító beszédhelyzetek rögzítésén túl egy ennek a kettősségnek az értelmezéséhez segítséget nyújtó, ezeket egy értelmező perspektívával ellátó narrativitás

¹¹⁷ FURST 1984. 46. p. *Kiemelés* — Z. K. Z.

¹¹⁸ SZEGEDY-MASZÁK 1988. 211-221. p.; SZEGEDY-MASZÁK 1989. 168-195. p.

kevésbé felismerhető. A *Vanitatum vanitas* romantikus iróniája, ellentétben az allegóriával, narrativitását az *értelmezésben* nyeri el, itt válik a Friedrich Schlegel által plasztikusan ábrázolt és megjelenített folyamatszerűség alakzatává. A történet Kölcsey versének esetében a szöveg értelmezésének színjén jelenik meg, mint az életpálya, a reformkor (vagy — esetünkben — a humor és/vagy az irónia) elbeszélései. Ezeket az ironikus eldönthetlenséget elfedni igyekvő történeteket értelmezzük, amikor a *Vanitatum vanitas* jelentésének ironikusságát kutatjuk; eközben pedig saját interpretációnk is a részévé válik a vers (hagyomány)*történetének*. A vers monológiának interpretálása az értelmezések értelmezésével, a versnek mint számtalan *dialogus* lehetőségének értelmezésével helyettesítődik.

E közvetettség egyrészt tehát esélyt ad arra, hogy a vers jelentésének kérdéseit az elfedés helyett minél nyíltabbá tegyük; ára pedig az, hogy bár reflektált módon, de mégiscsak megismétlődik az „elfedő” értelmezés tévessége, a vers jelentésének az (irodalom)történetbe helyezése. Ahogy láttuk, a *Vanitatum vanitas* humoros értelmezései a dialógust korlátozva két világot különítenek el élesen egymástól: a realitás világában a tanítás szó szerint értendő, a versbeszéd alanya és kijelentései közt nincs távolság, ám ezt a teljes tagadást csak az ideális szinten megvalósuló igenlés teszi lehetővé (a *Vanitatum vanitas*-értelmezések első nagy csoportja szerint ez a szint Kölcsey életművének cselekvésként való megértése). Ezzel szemben a romantikus iróniával (az irónia és a romantika átfedéseinek tanulságaival) számoló értelmezés a *Vanitatum vanitas* ellentmondó jelentései tekintetében nem lát lehetőséget sem a „megszüntette-megőrzésre” (a vers mint tagadva igenlés), sem pedig a teljes elkülönítésre (a szó szerint értett vers mint kivétel Kölcsey pályáján). Úgy tűnik, hogy amennyiben a vers értelmezője nem akarja figyelmen kívül hagyni saját eljárásának egyszerre retorikai és hagyománytörténeti meghatározottságát (vagyis a *Vanitatum vanitas* valamilyen történeti kontextusba helyezését és így az ellentmondásoktól való óhatatlan eltekintés pillanatait), a vers olvasását a vers olvashatóságára vonatkozó *reflexióval* kell hogy azonosítsa.

A vers ironikus jelentését így nem egyszerűen két vagy több összeegyeztethetetlen jelentés együttes jelenléte alkotja. Az ironikus jelentés a jelentésbeli eldönthetlenségre vonatkozó történeti irányultságú *reflexió* formáját ölti, amire az előbbieken a humor, a romantikus irónia, a romantika és az irónia fogalmainak áttekintése révén tettünk kísérletet. E „kísérlet” során kiderült, hogy az irónia romantikus fogalma nem csak teória és praxis, hanem a történeti és „szoros” olvasatok kettősségét is magában rejt. Az iróniára alapozott romantika-fogalom kijelöl egy korszakot, „beleáll” egy kanonizált szövegkorpusz hagyománytörténetébe, miközben (az irónia olvasásán keresztül) tudatosítja, hogy korszakképző elve nem más, mint a jelentés szubjektivitásának s e szubjektivitás korlátozottságának belátása (lásd a romantikus irónia Furst megfogalmazta kettős természetét). A romantika „zárt”, stílustörténeti korszakként való kezelése önmagát számolja fel a felmerülő ellentmondások által, amiket egységesítő (saját kanonikus és kanonizáló voltára érzéketlen) irányultsága képtelen kezelni. Ahhoz, hogy jelentőséget tulajdonítsunk a romantika fogalmában rejlő ellentmondásoknak, szükség van a történeti horizont problematikusságának folytonos felvetésére. Voltaképpen arról van szó, hogy a romantikus irónia jelenségének a *Vanitatum vanitas* értelmezési horizontjába való beemelése révén olyan nézőpontra tettünk szert, amely a „szoros” olvasás kilátástalanságára *történeti* magyarázattal képes szolgálni; ennek az értelmezési horizontnak a történetiségéről aztán kiderül, hogy elválaszthatatlan a jelen irodalomelméleti fejleményeitől. Ezért tűnhet úgy, hogy elemzésünk voltaképpen csak kerülgeti Kölcsey versét, anélkül, hogy a lényegről szólna — valójában csak azt az utat járja be, amit a *Vanitatum vanitas* befogadástörténetének figyelembe vétele diktál a számára, azokkal a módszertani megfontolásokkal kiegészítve, amelyekről a *Bevezetőben*

már szóltunk. És ezért szerepelhet a *Vanitatum vanitas* a jelen disszertációban olyan viszonyítási pontként, amelyhez képest romantika és irónia összefüggései mentén rendezhetők el a magyar romantikának azok a művei is, amelyek az irónia meghaladásaként-kiküszöböléseként (szatirikus, humoros, tanító célzatú művekként) értelmeződnek.

MÁSODIK RÉSZ

Az irónia az „irányzatosság” három változatának összefüggésében

Eötvös József: *A falu jegyzője*, Petőfi Sándor: *Az apostol*, Vörösmarty Mihály: *Gondolatok a könyvtárban*

Bevezető

A *Vanitatum vanitas* jelentésbeli eldönthetetlenségét a romantikus irónia fogalmával tudtuk értelmezni (ha ez nem is vezetett a probléma megoldásához). Ugyanakkor számos, a magyar irodalomtörténetben szintén a romantikához kötött mű esetében meglehetősen erőltetettnek tűnhet az irónia (kora)romantikus fogalmának az alkalmazása. Ha azonban visszaemlékszünk az előző részre, akkor legalább két olyan pontot lehet megemlíteni, ahol a romantika és az irónia kapcsolatát kiemelő elgondolások megtermékenyíthetik a magyar irodalmi romantika kutatását. Egyrészt az irónia (kora)romantikus felfogásai olyan, már a magyar irodalmi gondolkodásban is kimutatható hatást gyakorló recepcióval rendelkeznek, amely az irónia önromboló, „groteszk” aspektusát *korlátozni* igyekszik. Gondoljunk csak a humor Jean Paul-i felfogására, amely az irónia-központú romantikát egy humor-központúval helyettesíti. Másrészt az iróniának abban áll az ismeretelméleti jelentősége Schlegelék számára, hogy képes a véges realitás és az idealitás között fennálló határ tudatosítására — ennek a határnak a tudatosítására, az „ábrázolt és ábrázoló” együttes megjelenítésére való képesség értékeli fel a romantikusok számára az irodalmat mint „romantikus poézist”. Az emberi megismerőképeség *korlátozottságának* tudatosításaként felfogott irónia pedig nagyon is összekapcsolható a magyar romantika azon műveivel, amelyeknek témája és egyes narrátori megjegyzései ugyan nem utalnak különösebb ismeretelméleti kételyekre, ám a befogadástörténeten keresztül közelítve, a történeti vizsgálatot kiegészítve a retorikai szerkezet elemzésével, egyszerre találkozhatunk az irónia korlátozásának és a politikai és ideológiai „küldetés” korlátaival való szembesülésből eredő irónia változatos formáival.

Az ebben a részben tárgyalt három szöveg az irónia korlátozásának három módját példázza, mindhárom esetben bizonyos romantikus programok mentén. *A falu jegyzője*, *Az apostol* és a *Gondolatok a könyvtárban* egyaránt a negyvenes évek alkotásai, mindhárom mű értelmezhető bizonyos közéleti szándékok feltárásával: a vármegyei rendszer kilátástalanságának, az apostoli küldetés minden nehézség ellenére való értelmességének, a nemzet felemelkedéséért való küzdés szükségességének bizonyításaként. A következő értelmezéseknek nem céljuk az ezektől az értelmezési irányoktól való eltekintés, még kevésbé pedig ezek megcáfolása. Amire itt vállalkozunk, az nem más, mint irodalom közéleti teljesítőképeségének korlátaira vonatkozó megjegyzések, retorikai eljárások, hagyománytörténeti fejlemények értelmezése. Ez a vizsgálat pedig nemcsak azt mutatja meg, hogy az irónia a magyar romantikának ebben az uralkodó (?) közéleti szólamában csak mint alárendelt „eszköz”, retorikai fogás mutatható ki; hanem azt is, hogy ez az irónia nem hagyja érintetlenül „felhasználójának”, a romantikus műnek a jelentését sem. Ez a következtetés, még egyszer hangsúlyozzuk, nem a

a romantikus iróniának a magyar romantikára való kiterjesztésére ad lehetőséget, sokkal inkább a romantika és az irónia közti, a magyar irodalmi romantikát jellemző, sajátos kapcsolódási pontjainak feltárására. Ez pedig hozzájárulhat a magyar irodalmi romantika néhány jellemző vonásának új jelentésekkel való megtöltéséhez.

A keletkezés és megjelenés kronologikus rendjének megbontását az irónia eltérő státusza indokolja. Míg *A falu jegyzője* esetében az irónia jórészt (ám itt sem kizárólagosan) a jelentést csak módosító jelentésszetevőként van jelen, addig a *Gondolatok a könyvtárban* olvasása esetében a bevezető allegória, a papír és rongy közti összefüggést tárgyaló rész már a szöveg jelentésének egészét relativizálhatja. *Az apostol* iróniája valahol e két mű iróniája között adható meg: az elbeszélő és a főszereplő közötti távolság bizonytalanságai és a zárlat „fejlődéshite” közti feszültség nyitva hagyja Szilveszter történetének értelmezését.

I. fejezet

Korsó és díszedény

Irónia és „irányzatosság” *A falu jegyzőjében*

1. A regény és a „jajkiáltás”

„Hiába mondjátok nekünk, válasszátok külön a magányéletet a közélettől [...]. Írjatok úgy, hogy az elmondott mese ne legyen feltűnően magyar történet, tele a közélet lármájával, hogy tudja azt élvezni akármi nemzet szülötte is, egyszóval: ne írjatok mindig irányregényt. Nem lehet szót fogadnunk, lehetetlen az.”¹¹⁹ Jókai *Politikai divatok* című regényének előszava szerint a 19. század közepén a magyar regényeket a közéletiség határozza meg. Az „irányregény” terminusának ilyen magától értetődő és általánosító használatát az ún. „irányköltészeti vita” előzte meg (Kelmenfy 1846-os bírálatában *A falu jegyzőjét* tartja az első magyar „irányregénynek”¹²⁰). Ezt *A falu jegyzője* folytatásokban való megjelenése közben, 1845-ben robbantja ki a *Budapesti Híradó*-nak (Eötvös és a *Pesti Hírlap* állandó ellenfelének) a támadása, s a kritikusi csatározások még 1847-ben is folynak, ekkor már főként a mozgalmi elkötelezettségű *Életképek* és a teoretikusabb igényű *Magyar Szépirodalmi Szemle* között. Abban azonban mind az irodalom önelvűsége, mind pedig a közéleti feladatvállalás mellett érvelők egyetértenek, hogy *A falu jegyzője* „irányregényként” olvasandó. (Bár az „irányköltészeti vita” elválaszthatatlan Eötvös regényének megjelenésétől, maga az „irányzatosság” kifejezés, ha nem tévedek, egyetlen egyszer sem fordul elő *A falu jegyzőjében*.) Kelmenfy szerint a „regény egy nyolcz kötetből álló vezérczik a’ mostani „Pesti hírlap” elvei szerint, mely [...] közvetve a’ centralisatio tanának szerez tanítványokat”.¹²¹ Pulszky Ferenc, a regény ajánlásának címzettje, így vezeti fel kritikáját: „Midőn báró Eötvös József ezen regény írásához fogott [...] ha tulajdon vallomása szerint kellene ítélnünk, más, sőt nézete szerint magasabb, cél lebegett szeme előtt, mint a költészeti; ő a megyei rendszer elleni polemiát regényformába akarta önteni, végcélja nem a költészeti hatás volt, hanem a politikai [...] szóval szerző azt kívánja, hogy költeménye ne tekintessék költeménynek, hanem politikai röpiratnak”.¹²²

¹¹⁹ JÓKAI 1963. 5. p. A politika ironikus kezelésével az irodalom politikai szerepvállalása is ironizálódik a *Politikai divatokban*, mely jelenség éppen nem jellemző az *Életképek* szerkesztőjének megnyilatkozásaira vagy az ötvenes évek olyan „irányregényeire”, mint a *Kárpáthy Zoltán* vagy *A régi jó táblabírák*.

¹²⁰ KELMENFY 1846. 97. p. ezért mellőzi is az „irányregények” műfajának közeli meghatározását: „a’ műtermék rendszerint megelőzni szokta a’ műbírálatot, ‘s mikorra irányregényeknek netalán tán bővíben leszünk: akkor, évek mulva, fognak akadni bírálók is, kik a’ tárgyról szükségünkhöz képest bőven szóljanak”. 98. p.

¹²¹ KELMENFY 1846. 97. p.

¹²² PULSZKY 1914. 201. p. Pulszky cikkét a *Magyar Szépirodalmi Szemle* közli, amelynek szerkesztője, Erdélyi János az „irányköltészeti vita” idején több írásában kikelt a tendencia ellen. Egy a Pulszkyéval azonos évből, 1847-ből való munkája szerint az „utilitár nézetekkel” „még az olajágot és borostyánt is makk és kormos alma termésére akarjuk szorítani”. ERDÉLYI 1981. 578. p. (Az 1855-es *Egy századnegyed a magyar szépirodalomból* című tanulmánya a *Magyarország 1514-ben* „irányzatosságát” — amelyet a regény elbeszélője nem deklarál, csak az előszó tűzi ki célként a történelem népszerűsítését — is sokallja, s a regényt azért tartja mégis nagyra, mert számára szerencsés módon Eötvös szándékai és a regény gyakorlata eltérnek

Az alábbiakban *A falu jegyzője* befogadástörténetében meghatározó szerepet játszó „irányzatosság” tételéből indulunk ki, ennek keretei között vizsgálva a regény értelmezésének kérdéseit.

a. A próza mint „fegyver”

Eötvös a regény politikai célzatosságát és céljait érintő kifogások egy részére magában a regényben,¹²³ illetve a *Pesti Hírlapban*¹²⁴ válaszol; később (1847-ben, szintén a *Pesti Hírlapban*) pedig közvetettebb módon a Petőfi gyűjteményes verseiről írott „bírálatában”.¹²⁵ Álláspontját azonban már egy évtizeddel előbb rögzíti, két Victor Hugo-tanulmányában. Az 1837-es *Victor Hugo mint drámai költő* szerint az írónak „nem kell megelégednie azzal, hogy nagy költővé válhatott, hanem még valami más, valami nemesebb után kell törekednie [...], [célja] az igazság terjesztése, a népnek oktatása s jobbitása”.¹²⁶ Eötvösnek *A falu jegyzője* elbeszélője által is megismételt megjegyzéseit két kontextusban is elhelyezhetjük: a romantika 1830-tól egyre erőteljesebbé váló politikai irányultságának szorosabban vett történeti, illetve az irodalom mimetikus modellje legitimációjának inkább elméleti kontextusaiban.

Az irodalom eszközserűsége a harminc és negyvenes évek magyar irodalomfelfogásában a francia romantika mellett erőteljes impulzusokat kap a *Junges Deutschland* munkáitól. A csoportosulás magyar megfelelőjét (az úgynevezett „Ifjú Magyarország” mozgalmát) Kazinczy Gábor próbálja meg létrehozni, aki tervezett lapjának, a *Népbarátnak* egyik előszavában célul tűzi ki „tehetség szerint elmozdítgatni azon gátaakat, mik eddig a literatura közelítését az élethez, s a kettő összeolvadását akadályozzák...”.¹²⁷ E mozgalom nem elégszik meg az irodalom általában vett morális céljainak hangsúlyozásával, hanem konkrét közéleti szerepet kíván betölteni, az irodalom, legalábbis a szándékok szerint, konkrét politikai célok elérésének eszköze lesz. Ennek következménye a regény műfajának kitüntetése; maga *A falu jegyzője* is felidézi egyszer az elhíresült, Blankenburgnál és a hegeli esztétikában is olvasható megállapítást: „A regények, mint mondják, korunk hőskölteményei...” (*Fj* XIV. 1:184.).¹²⁸ Ludolf Wienbarg (részben

egymástól.) A regény körüli vitába bekapcsolódik még Hazucha Ferencz (Vas Andor, majd Kelmenfy László néven), Henszlmann Imre, Csengery Antal (az *Életképekben*, az *Irodalmi Őrben*, a *Pesti Hírlapban*).

¹²³ Bár Devescovi Balázs *A falu jegyzőjéről* szóló tanulmánya felhívja a figyelmet Ferenczi Zoltán Eötvös-monográfiájának azon megjegyzésére, amely a regény elkészültét az 1845 márciusi közlés megindulása elé helyezi, 1844 végére: ezzel magyarázva a füzeteknek a cenzori hivatal lassúsága ellenére viszonylag gyors egymásutániját. DEVESCOVI É. n.b. 4. p.

¹²⁴ *Pesti Hírlap*, 1845. júl. 12. (484. sz.) 386. p.

¹²⁵ EÖTVÖS 1976c. Érdekes, hogy Eötvös Petőfi lírája kapcsán a csalogányt mint a kritikus normákat kikapcsoló költészet metaforáját említi („Egyike vagyok azoknak, kik a csalogány énekétől elbájolva, nemigen kérdik, mennyire szabályos ritmus szerint zengé el énekét”, 56. p.), mivel az 1846-os *Csalogányok és pacsirták* záró sorai éppen az Eötvös által is fontosnak tartott „időszerűség” jegyében jelentik ki: „A csalogány az alkony madara / Már vége felé jár az éjszaka / A hajnal közel; / Most a világnak /nem csalogányok / Hanem pacsirták kellenek.”.

¹²⁶ EÖTVÖS 1976a. 45. p.

¹²⁷ KAZINCZY G. 1965. 120. p. Kazinczy Gábor és az „Ifjú Magyarország” törekvéseiről bővebben lásd: T. ERDÉLYI 1965.; FENYŐ 1990. 451–473. p.

¹²⁸ Az oldalszámok általában az 1995-ös Unikornis-kiadásra vonatkoznak (lásd a „Rövidítésjegyzéket”). Ez a kiadás azonban *A falu jegyzőjének* 1865-ös kiadásán alapul, amely több ponton eltér az 1845-ös elsőtől (pontosabban az 1845-ös füzetes és kötetben való kiadásoktól). Amikor olyan szövegrészt idézek, amely az 1865-ös kiadásból (s így az általam használt Unikornis-kiadásból is) hiányzik, akkor azt az 1950-es kiadásból veszem és a cím rövidítése után az 1950-es évszámmal jelzem: *Fj* 1950 (ennek a kiadásnak ugyanis megvan az az előnye, hogy csillagok között hozza azokat a részeket is, amelyeket Eötvös 1865-ben kihagyott).

éppen az Erdélyi által lefordított és a *Junges Deutschland* számára alapműként szolgáló *Esztétikai táborozások* (*Ästhetische Feldzüge*) című 1834-es munkája szerint „a próza szokott beszédünk és mintegy minden napi kenyerünk, rendeink prózában beszélnek, személyünket nyomósabban védhetjük prózában, mint versben [...] a próza ma fegyver, azt élesíteni kell”.¹²⁹ (Bár Wienbarg „irányzatos” megjegyzéseinek felidézését ki kell egészíteni azzal, hogy Erdélyi a „táborozásoknak” nem véletlenül csak az első felét fordította le, a mű fennmaradó része ugyanis némileg eltérő irodalomfelfogást képvisel.¹³⁰) Ahogy Szajbély Mihály fogalmaz a politika irányultság e műfaji következményeiről, a *Junges Deutschland* „teoretikusai világosan látták, hogy az irodalom csak akkor válhat politikai célok elérésének eszközévé, ha mindenkit érintő problémákkal mindenki számára érthetően és érdeklődést keltően foglalkozik; erre a szerepre pedig a művészi próza tűnt számukra a legalkalmasabbnak”.¹³¹

b. „Mimézis” és „katarzis”

Eötvös egy másik megjegyzése, az 1836-os Victor Hugo-tanulmányból (*A francia drámai irodalom és Victor Hugo*), egy a korszakon túlmutató kontextust is kijelöl *A falu jegyzője* körül zajló vita számára: „Nemcsak művészség a poézis, mint p.o. szobrászat vagy festészet; — a poézis szükség, egy jajkiáltása az emberi nemnek, mely jobb után vágyódik”.¹³² Az irodalomnak mint *jajkiáltásnak* két, egymással szembenálló megítélését fedezhetjük fel abban a módban, ahogy Plátón és Arisztotelész vélekedett a mimézisről. Plátón *Allama* Eötvöshöz hasonlóan „jajveszékelésként” határozza meg a művészetet, ám ebben éppen a művészetek társadalmi haszontalanságát látja. Szókratész a látszatnak a valóban létezőtől háromszoros távolságban lévő látszataként ítél a műalkotásokról; ennek megfelelően a művészi utánzásban csak a felszínnel, a könnyen utánosztható kedélyállapotok ábrázolásával találkozhatunk. A művész, Aszklépiosz valódi tanítványaival ellentétben, a gyógyítás helyett csak elfedi a bajt azzal, hogy megismétli annak tüneteit: „ha valami csapás ér bennünket, ne úgy viselkedjünk, mint a gyermekek, akik az ütés helyén tartva a kezüket, tehetetlenül jajveszékelnek, hanem mindig arra szoktassuk a lelkünket, hogy minél előbb a gyógyulás útjára lépjen, s igyekezzék azt, ami beteg és elesett, talpra állítani, s a siránkozást megszüntetni.”¹³³

A *jajveszékelés* metaforája Eötvösnél ezzel szemben éppen hogy az irodalom valóságra vonatkozó igényét hivatott igazolni. A művészet és az orvoslás pozitív azonosításának hagyománya Arisztotelészre megy vissza, akinek *Politikája* szerint a mimézis által a lélek „gyógyulást és megtisztulást nyer”.¹³⁴ (Sőt, ahogy Hans Robert Jauss felhívja a figyelmet, Arisztotelész előtt már Gorgiasznál előkerül az irodalom és orvostudomány közti analógia.¹³⁵) Katarzis és mimézis összekapcsolása szolgál alapul minden olyan elméletnek, amely a művön „kívüli” valóság ábrázolása (más fogalmakkal élve: a „referenciális reprezentáció”) révén az olvasóra gyakorolt hatásban látja az irodalmi mű feladatát. Ez az a közös alap, ami például az „irányzatosságot” elutasító Pulszky számára is elfogadhatóvá teszi *A falu jegyzőjét*: a regény kiváltotta hatás szerinte nem megy túl az egyénben lejátszódó és egyéni hatókörű katarzison, vagyis a szerzői szándékkal

¹²⁹ WIENBARG 1981. 726-727. p.

¹³⁰ Erre a tényre S. Varga Pál hívta fel a figyelmemet; vö. S. VARGA 2000.

¹³¹ SZAJBÉLY 1988. 66. p.

¹³² EÖTVÖS 1976b. 38. p.

¹³³ PLATON 1984. 2:661-662. p. (599c)

¹³⁴ ARISZTOTELESZ é. n. 298. p. (1342a)

¹³⁵ JAUSS 1977. 50. p. (JAUSS 1997. 162. p.)

ellentétben nem politikai következményekkel járó szatíra, „hanem az indulatok tisztítása lett az eredmény, egy nagyszerű tragoedia [...]. B. Eötvös József korszát kezdett készíteni, melyből keze alatt gyöngyörű díszedény lett”.¹³⁶ Az olvasás és a gyógyulás („tisztulás”) összekapcsolása szempontjából nincs különbség Pulszky kritikája és *A falu jegyzője* elbeszélőjének az irányzatosságra vonatkozó kijelentései között. Ez nem jelenti azt, hogy el kéne tekinteni a lényeges eltérésektől, hiszen nyilvánvaló a közösségi hatékonyság és az egyéni tökéletesedés elvárásainak különbsége, s egyszerű azonosításuk parttalanná tenné az „irányzatosság” fogalmának vizsgálatát. A közvetlen, közéleti hatókörű befolyást megcélzó koncepciókat (ezeket nevezhetjük az 1840-es évek vitái alapján „irányzatosnak”) azonban úgy is megközelíthetjük, mint az irodalmat *morális* szempontból igazoló elképzelés részhalmazát. (Ezen a „részhalmazon” belül pedig csak változatot jelöl az, hogy a célként kitűzött igazságosabb társadalom reformok vagy forradalom által valósul-e meg.) Közös gyökerekre utal *A falu jegyzője* szerzőjének irodalmi pályája is. Erre a Kisfaludy Társaság közgyűlésein elmondott nyitóbeszédék irodalomfelfogása ugyanúgy jellemző, mint a közvetlen politikai intenció (nemcsak *A nővérek*re vagy az elbeszélésekre, hanem *A karthausira* is). Eötvös 1862-es beszéde szerint az újabb kor irodalmában már „nem történhetik, hogy a vándorló minstrel énekénél föllelkesült vár lakói egyszerre felkössék fegyvereiket, hogy a keresztességben részt vegyenek, melyre az ének őket felszólította”; ehelyett „a szépirodalom a népek szellemi s erkölcsi kifejlődésére” hat.¹³⁷

A falu jegyzője értelmezését a fentiek alapján az „irányzatos” keretben úgy is meghatározhatjuk, mint annak vizsgálatát, hogy miképpen lehetnek egy narratíva *jelei* a meggyógyítandó valóság *tüneteivé*; milyen eszközökkel igyekszik a regény a „siránkozást” cselekvést kiváltó „jajkiáltással” változtatni.

2. Leírás és elbeszélés. Az „irányzatosság” (ön)veszélyes következményei

A Mit tartunk az irányköltészettről című, a *Magyar Szépirodalmi Szemlében* megjelent 1847-es szerkesztői nyilatkozat¹³⁸ azért kárhoztatja az „irányköltészetet”, mert ábrázolásmódja túlságosan általános (céljai kizárják az egyediséget, helyette az értelmi-példázatos jelleg az uralkodó) és erkölcsi (az esztétikai normákat korlátozó) igazságfogalommal dolgozik. Ennek következményeként az olvasói aktivitásra nézve „fagyasztott állapotot idéz elő”. Ha pedig az iránymű mégis hatást ér el, akkor azt nem esztétikai eszközökkel teszi. Az elítélt eszközök a teljességgel hű *utánzás*, amely minden esztétikai értéket nélkülöző ábrázolás esetén is képes érzelmeket kiváltani (mint például a szenvedés utánzása a színpadon), valamint a didaktikusság, amely a szerzőnek az elbeszélést megszakító *reflexióit* jelenti („Fölléphet tehát a költő, mint föllép a lyrában, az epicában is saját személyében, csak hogy művének fonalát e föllépéssel egészen meg ne szakítsa”). Közelítsünk az irányregény diskurzusához e kifogások részletezése felől.

a. Leírás, realizmus

¹³⁶ PULSZKY 1914. 209. p.

¹³⁷ EÖTVÖS 1975a. 287. p. Hasonlóképpen: EÖTVÖS 1975b. 294-295. p.

¹³⁸ *Magyar Szépirodalmi Szemle*, 1847. 4. sz.

A hatás kiváltásának eszközeire irányuló első kifogás szerint az irányzatos irodalom az *ismétlésre* épít. A kritika tárgyává tett valóságot irodalmi szöveggént meg kell jeleníteni ahhoz, hogy világossá váljék megváltoztatásának szükségessége. E megjelenítés alapvető eszköze narratíva esetén a *leírás*. Bár a leírás nagy hagyományú retorikai fogalmat takar,¹³⁹ a számunkra most fontos szempontból a strukturalista elemzések állították előtérbe. Roland Barthes, Philippe Hamon vagy Stephen Heath munkáiban a leírás a *realizmus* megkülönböztető jegyeként szerepel; ám itt rögtön egy kettősségre kell felhívunk a figyelmet. Bár az elemzett szövegek mindegyikükénél a 19. század közmegegyezés alapján realistának tartott művei, gondolatmenetük konklúziója a realizmus (stílus)történeti fogalmának felszámolása irányába hat. Roland Barthes több tanulmánya például a „valósághatásnak” (vagy talán inkább a „valószerűség hatásának”) (*effet de réel*) eszközöként írja le a fogalmat.¹⁴⁰ Az olvasás során ez az illúzió a látszólag redundáns elemek halmozása, a történetmondás leíró szünetekkel való lassítása, a cselekmény minél teljesebb felfüggesztése révén jön létre.¹⁴¹ Az eljárás szemiotikai alapja a jelölt és a referens radikális szembeállítás, a jelölt — Barthes kifejezésével élve — „formátlanná” tétele, melynek eredményeként az a látszat támad, hogy a jelölő közvetlenül a valóságot jelöli.

Barthes felfogása szakítást jelent a realizmus René Wellek képviselte felfogásával. Anélkül, hogy témánktól nagyon eltérnénk, a realizmus Wellek-féle „leírásából” szempontunkból azt kell kiemelni, hogy Wellek *The Concept of Realism in Literary Scholarship* című dolgozata is (a romantikára vonatkozó tanulmányaival megegyező módon) ragaszkodik a tárgyalt terminus korszakfogalomként való használatához; másrészt azonban hangsúlyozza, hogy a realizmus definiálása helyett annak „leírására” vállalkozik. A „leírás” a romantikával szemben történik (a realizmus elutasítja a fantasztikus, a mesés, a szimbolikus és allegorikus ábrázolásmódokat, a lehetetlen és különleges jelenlétét).¹⁴² E negatív „leírások” mellett egy pozitív definíciót is ad, mely szerint a realizmus „a kortárs társadalmi valóság objektív reprezentációja”,¹⁴³ ám még mielőtt túlzott naivitással vádolnánk meg Welleket, ezt a meghatározást ki kell egészíteni azzal, hogy egyrészt maga Wellek is jelzi problematikusságát („semmitmondó és olyan kérdéseket vet fel, mint hogy mit is jelentenek az »objektív« és a »valóság« kifejezések”¹⁴⁴), másrészt pedig olyan normaként kezeli, amely nem megvalósult irodalmi művekben, hanem egyes elméleti-kritikai deklarációkban, illetve elbeszélői megjegyzésekben lelhető fel (ez a magyarázat elemzésének „leíró” jellegére). Mégis, mintha Wellek a saját kijelentései kapcsán nem számolna azzal, amit a realista leírás kapcsán maga vet fel, s amit majd az említett strukturalista szerzők állítanak igazán reflektorfénybe: hogy a „leírás” mindig tartalmazza az „előírás” gesztusát is¹⁴⁵ („*description*” és „*prescription*” feszültségét Wellek a realizmus karakterisztikus jegyének nevezi). Bár Szegedy-Maszák Mihály szerint azért is célszerű a realizmus fogalmának körbejárását Wellek tanulmányával kezdeni, mert az történeti megközelítése révén nem „előírászerű”, ugyanakkor ő is „erősen vitathatónak” tartja Welleknek éppen azokat a megjegyzéseit, amelyek a leginkább történetiek (vagyis amelyek a realizmust a romantika lezárulásaként látatják).¹⁴⁶

¹³⁹ A leírás retorikai kontextusáról lásd KIBÉDI VARGA 1994.

¹⁴⁰ BARTHES 1986a.; BARTHES 1986b.

¹⁴¹ HAMON 1982.

¹⁴² WELLEK 1963b. 241. p.

¹⁴³ WELLEK 1963b. 240. p.

¹⁴⁴ WELLEK 1963b. 241. p.

¹⁴⁵ WELLEK 1963b. 242. p.

¹⁴⁶ SZEGEDY-MASZÁK 1989.10-12. p.

Visszatérve *A falu jegyzője* értelmezésének kérdéseire, a leírás funkciójának meghatározása akkor segítheti elő a történeti vizsgálódást, ha összekapcsoljuk *A falu jegyzője* hagyománytörténetének megállapításaival. A leírás eljárásával azonosított realizmus kapcsán a strukturalista elemzések két paradoxonra hívják fel a figyelmet; mindkettő a „valóságosság hatására” irányuló törekvés következetes végigvitelével azonos. Az első, narratológiai szempontból megfogalmazott paradoxon szerint a realizmus — a „minél több leírás, annál több realitás” elv alapján — végsősoron a történet megszűnéséhez, az *esemény sor felfüggesztéséhez* vezetne. Philippe Hamon szerint a történet „lexikográfiai tudataként” aposztrofált leíró elemeket kitüntető „realista diskurzus alapvető tendenciája a narratívának, egyáltalán az elbeszélés minden formájának az elutasítása és lehetetlenné tétele”.¹⁴⁷ René Wellek realizmus-tanulmányának konklúziója is úgy jellemzi a „realista” regényeket, mint a „realista” norma meghaladóit — hiszen a norma következetes megvalósítása felszámolná az irodalmat, azt pusztán tényeket közlő újságírássá vagy tudományos leírások sorává téve.¹⁴⁸ Bár a narratív diskurzus eseményszintjének kiiktatása nyilvánvalóan nem volt célja a 19. századi regényirodalomnak, itt inkább a felhasznált eljárások következményeiről, továbbgondolásáról van szó, s ez teszi e közelítéseket alkalmassá arra, hogy felhasználásra kerüljenek *A falu jegyzője* irányzatosságának értelmezéséhez. (Mieke Bal egyébként kimerítő érvelés keretében bizonyítja, hogy a hosszabb elbeszélő szövegekben az alárendelt leírások akkor is elbeszélő szerepűek, ha nem is cselekményesek; vagyis nem pusztán redundáns, illusztráló elemekről van szó.¹⁴⁹)

b. Az „orvosi ló”

Az Erdélyi lapja által másodikként kifogásolt „irányzatos” eszköz az elbeszélői reflexiókban megjelenő (direkt) didaxis (Wellekkel: a nyílt „preskripció”). Ezzel függ össze a strukturalista megközelítés által feltárt második paradoxon, amely szerint a valóság hű megismétlése egyúttal a valóság eltorzítása is egyben. A leírás ugyanis mindig egy ideológiai vagy politikai szándék keretében történik (a gyógyítás-analógiánál maradva: az irányzatos regény a fennálló valóságot mint a bajok *tüneteinek* együttesét ismétli meg). E szándékot a szelekció, a regényben történő kiemelő szerepű ismétlések és a narrátori reflexiók hordozzák, melyek nyomán a valóság tablóvá, ideologikus világképpé merevedik — szemben a „tisztá” (referenciális) reprezentáció ideáljával. A szándék megvalósításának (a valóság gyógyításának) eszközei, retorikai eljárásai éket vernek a jelölő és valóság közé. Ahogy Stephen Heath fogalmaz, nem a „konkrét valóság” válik olvashatóvá (és így kijavítandóvá), de maga a valóságábrázolás célja, eljárásai, a közvetítő séma, vagyis a „valóság politikuma”.¹⁵⁰ E politikum jelenlétét kifogásolja Deák Ferenc is, amikor „orvosi lóként” bélyegzi meg a regényt, vagy Toldy Ferenc, mikor „torzképet” lát *A falu jegyzője* tablójában: „bántó képét kapjuk a megyei visszaéléseknek, melynek ha minden egyes vonásai okmányilag bizonyítható valóság valának is, így együtt torzképe a valónak”.¹⁵¹

Ugyanakkor, maradva a *Szemle* második kifogásánál, ahogy Wellek is jelzi, a „realista” regények korántsem vádolhatók oly fokú naivitással, mint amelyet egyes értelmezőik tulajdonítanak nekik. Viktor Zmegac, aki regénytörténeti áttekintésében az

¹⁴⁷ HAMON 1982. 170. p.

¹⁴⁸ WELLEK 1963b. 255. p.

¹⁴⁹ BAL 1998.

¹⁵⁰ HEATH 1986.

¹⁵¹ TOLDY 1987. 404. p.

„ügynevezett realizmust” pozitív jelentésű fogalommá igyekezett alakítani, úgy látja, hogy a „tükör jegyében” alkotott regények esetében — a megtévesztő metafora ellenére — szó sincs a valóság megismétlésének illúziójáról. Ehelyett Zmegac „a valóság szenvedélyes irodalmi felfedezéséről” és egy olyan irodalom igényéről beszél Stendhal, Gogol vagy Balzac művei kapcsán, mely a tapasztalathoz való odafordulás egy eddigieknél erősebb (de nem problémamentes) formáját jelenti. A realizmus így értett fogalma pedig megfér saját korlátozottságának tudatával is; a realista regény nagyon is tisztában lehet azzal, hogy „a tényvilággal és a tapasztalattal szembeni elkötelezettségnek is megvannak a maga határai”.¹⁵² A tükör világa relatív megalapozottságú, amit kifejez a „szenvedélyes irodalmi felfedező” szerkezet is, hangsúlyozva a reprezentált világ szubjektív aspektusait. Ebben a tekintetben rokonságot mutat Heath előbb idézet kijelentésével a „valóság politikumáról”; csak amíg Heath kijelentéseinek kontextusa erőteljesen leleplező (ami a Barthes-i impulzusok mellett Stern realizmus-könyvével való vitának is köszönhető¹⁵³), addig Zmegac szerint a realista művek nem érvénytelenítik saját törekvéseiket a korlátok tudatosítása révén. Ahogy Gogol-elemzésében bizonyítja, a tapasztalathoz való közelítésnek és az elbeszélő mű autonómiája megőrzésének éppen az elbeszélés tevékenységének témává tétele, színre vitele („inszenzírozása”) ad lehetőséget.¹⁵⁴

c. A „ló túlsó oldala”

Miként számol *A falu jegyzőjének* recepciótörténete azokkal a veszélyekkel, amelyek akkor fenyegetik az „irányzatos” szándékot, ha politikai céljai megvalósítására a leírást kívánja eszközül használni? Abban az esetben, ha a politikai célok elérése érdekében keltett valóságillúzió túlságosan is jól sikerül, a regény tematikus szintje elterelheti az olvasó figyelmét a diskurzus általános morális és konkrét politikai céljaitól (Erdélyivel szólva, a regény pusztá utánná lesz). A leírások referenciális értelmezésének kizárólagossá válása a beteg társadalom gyógyulása, a tettként realizálódó olvasat szempontjából pusztán a mellékhatás felerősödését jelenti: gyógyítás helyett az irodalom, mint Platónnál, csak megismétli a betegség jeleit. E korrajzszerű olvasat jelenlétét Voinovich így írja le: „csak a rikító színezetet kell kissé vakítanunk, a költő kiváltságos túlzását kell némileg leszállítanunk s előttünk áll Magyarország a jelen század harmadik és negyedik tizedében”.¹⁵⁵ Az esztétikai szublimáció eszerint visszafordítható folyamat, elválasztható egymástól cél és eszköz; ennek alapja Beöthy László szerint az, hogy bár „bizonyos, hogy Eötvös túlzott, hogy elérte a határt, melyen túl a valót el nem torzíthatja céljai érdekében, de e határt át nem lépte soha, bármely magasztos volt az eszmény, mely e gúnyra lelkesítette”.¹⁵⁶ A regénynek ugyanezen korhoz kötöttségére utal (eltérő, recepciótörténeti alapállásból) Hansági Ágnes tanulmánya is, amely szerint „az a véletlen (?) egybeesés ugyanis, hogy a regénynek az irodalom elevenként jelen lévő hagyományából való kiszorulása végső soron a teleologikus strukturáltságú nemzeti kánonok feloldódásának folyamatával nagyjából egy időben ment végbe, akár egy, a korábbi pragmatikus olvasatokat szentesítő gesztus státusára is igényt tarthat”.¹⁵⁷ Ha jól értem, Hansági nem kevesebbet állít, mint azt, hogy *A falu jegyzője* — megfelelően a korabeli recepció

¹⁵² ZMEGAC 1990. 147., 154. p.

¹⁵³ STERN 1983. Stern könyve eredetileg angolul jelent meg, 1973-ban; ezt maga a szerző fordította illetve dolgozta át németre; Heath tanulmánya egyébként egy Stern köszöntésére megjelent kötetben jelent meg.

¹⁵⁴ Az eredetiben: „sich selbst in Szene setzt”. ZMEGAC 1990. 155-156. p.

¹⁵⁵ VOINOVICH 1904. 33. p.

¹⁵⁶ BEÖTHY L. 25. p.

¹⁵⁷ HANSÁGI 437. p.

kifogásainak — leszűkíthető a korabeli viszonyok kritikájára, a regény a *Reformra*. Sőt, kijelentését úgy is érthetjük, hogy *A falu jegyzőjéből* mára nem maradt más, mint egy időszerűtlenné vált irodalom- (és valóság)felfogás dokumentuma.¹⁵⁸

Még egy ezzel összefüggő és főként a kortás recepcióban hangsúlyozott veszély fenyegeti az „irányzatos” regényt. Ez a fenyegetés akkor jelentkezik, amikor ugyan működik a morális-politikai intenció, ámde értékszempontjait tekintve önmaga ellen fordul: *A falu jegyzője* mást sugall, mint amit mondani akar. A korabeli kritikai visszhangok közül például a *Budapesti Híradó* a regény folytatásainak megjelenése közben arra figyelmezteti Eötvöst, hogy kinyilvánított szándékainak éppen az ellenkezőjét éri el regénye.¹⁵⁹ Toldy Ferenc is morálisan kifogásolhatónak tartja a regény értékszerkezetét, amikor így ír: „míg a fő érdek a társaság alsó rétegeinek jut, hol a bűn a szenvedő erény glóriájában mutattatik fel, a kiválóbb osztály mindvégig nevetségesnek s minden gyarláság, sőt gazság képviselőjévé tétetik”.¹⁶⁰ A XXXIII. fejezetben az elbeszélő válaszol is annak a „bírálnak”, aki szerint „martyri glóriában tüntetem fel az aljasságot” — újabb „didaxissal” (saját szóhasználatában: „eltéréssel”) terhelve meg elbeszélését (*Fj 1950 2:196.*).

A lehető legteljesebb, leltárszerűvé merevülő reprodukció, a fabuláció hiánya megfosztaná az irodalmat attól a „popularitástól”, amely a Victor Hugo-tanulmányok szerint képessé teszi arra, hogy politikai célokat közvetítsen; az irányzatosság túlságosan tolakodó (didaktikus) jelenléte pedig lehetetlenné tenné az olvasó számára, hogy valószerűként olvassa a regényt. A továbbiakban először azt vizsgáljuk meg, miért nem elegendő pusztán *A falu jegyzője* története az említett fenyegetések kioltására, hogy miért van mégis szüksége a regénynek ezekre az eljárásokra (a leírások és a reflexiók kitérőire); ezután pedig arra térünk ki, hogy mennyiben indokoltak Erdélyinek az elbeszélő túlzott előtérbe nyomakodását érintő kifogásai.

3. Az (ön)irónia és a fenséges. A veszélyek kiküszöbölése

a. Az események és a jellemek kétértelműségei

Ha a regény eseménysorait a politikai szándék közvetítésének szempontjából tekintjük át, akkor azt látjuk, hogy a kritikusok által legnagyobbra értékelt vagy leginkább elítélt Viola-szál, valamint az ezzel összefüggő egyéb „bűnügyi” események egyúttal a legkevésbé alkalmasak az „irányzatos” cél megvalósítására — éppen, mert túlságosan is eseményesek, „populárisak”. Ezt az ellentmondást leginkább talán Pulszky hangsúlyozza, aki szerint Tengelyi a regény történetének főszálaihoz (ezeket Pulszkynak Rétyné cselszövései és Viola története jelentik) csak mellékesen kapcsolódik, ám a regény ilyesfajta „gyengéit” feledteti Viola és felesége tragikus története.¹⁶¹ A szerelmi szál azonban ha nem is mellékes, de mégis meglehetősen kevés teret kap a regény egészéhez mérve.

A terjedelmi arányokat és az elbeszélő megjegyzéseinek irányultságát tekintve a „vármegyei”-szálé az elsőség: ide sorolhatók a tisztújítás előkészületei, maga a tisztújítás,

¹⁵⁸ Kibédi Varga Áron abban látja a realizmus „csapdáját”, hogy az „ábrázoló [...] képtelen olyan ábrát — szóbeli üzenetet, festményt, fényképet — teremteni, mely az ábrázolt valósággal időben egybeesne. A realizmus mindig múltat teremt, ebben áll a realizmus csapdája”. KIBÉDI VARGA 1996. 471. p.

¹⁵⁹ *Budapesti Híradó*, 1845. jun. 8. (191. sz.) 383. p.; 1845. júl. 8. (211. sz.) 18. p., lábjegyzetben.

¹⁶⁰ TOLDY 1987. 404. p.

¹⁶¹ PULSZKY 1914. 206-208. p.

a rögtönítelő bíróság ülése, Tengelyi raboskodása.¹⁶² Ha azonban pusztán a Tengelyivel történt eseményekből akarnánk kihüvelyezni a regény irányzatos jelentését (Sötér például a cselekményben megvalósultnak érzi az Eötvös által maga elé kitűzött célt¹⁶³), akkor nem biztos, hogy feltétlenül az irányregény számára valószínűleg elsőrendű célnak tartott közéleti cselekvés mellett döntünk. Amikor a Taksonyba érkező főispán találkozik Tengelyivel, a népboldogítás eszméje és a valóságos állapotok között tátongó szakadék közösen belátott tényéből eltérő következtetésekre jutnak: „Nem csak a művész, de az is, ki a gyakorlati életre fordítja munkásságát, sokszor kénytelen lemondani legszebb eszméjéről, mert az anyag, melylyel dolgozik, nem alkalmas eszméjének megvalósítására”, tartja a főispán. Vele szemben Tengelyi az eszme és a valóság — némileg a *Gondolatok a könyvtárban* „mi dolgunk a világban?” kérdésére következő feleletsorhoz hasonló — közelítésének imperatívuszához ragaszkodik, a két szféra összhangjának reménye nélkül (*Fj* XII. 1:178-179.). Tengelyit ennek alapján úgy látja az egyszerre „realista” és „megalkuvó” főispán, mint aki „Magyarországban sehová nem való” (*Fj* XII. 1:180.).

A narrátor a Tengelyivel való együttérzése mellett mindvégig jelzi a köztük lévő távolságot („helyenkint bizonyos halvány iróniával mutatja be”, fogalmaz Sötér¹⁶⁴). Már a Tengelyi életéről tudósító II. fejezetben sem egyértelmű, hogy amikor a narrátor „felette kétséges tárgynak” nevezi Tengelyi ismertett jellemvonásait, olvasóira bízva annak eldöntését, hogy ezek „hibái vagy jó tulajdonai” a jegyzőnek, akkor vajon valódi tanácsstalanságról, vagy pedig pusztá ironizálásról van szó (*Fj* II. 1:58.). Negatív módon ugyan, de szintén a köztük lévő távolságra utal az a megjegyzése, amellyel a börtönviszonyok kritikájakor úgy igazolja az „eltérést”, hogy a regényben szinte egyedülállóan azonosul Tengelyi nézőpontjával: „Azon szerencsés helyzetben vagyok, hogy nézeteim e tárgyra nézve hősöm nézeteitől nem különböznek, s a fönnebbiekben körülbelől azon gondolatok foglaltatnak, melyek Tengelyi lelkén a pillanatban, hová történetünk jutott, átvonultak” (*Fj* XXXIII. 2:209.). Hasonlóan kétséges a megítélése Tengelyi tisztújításon való megjelenésének is: erre nem a már támogatásra érdemtelennek bizonyult Bántornyai-párt megsegítése készítette, hanem az ellenkezés Rétyékkal. Tengelyi nagyon is tisztában van a megye közállapotaival, márpedig az elbeszélő megjegyzéseiből világosan kiderül, hogy Taksony „liberálisai” nem a „public dinnerrel” szakítottak a magasztos elvekkel, de előtte sem lehetett őket a „magasabb gondolkodásának rokonszenvére” méltónak nevezni (*Fj* XV. 1:211.). A tisztújításnak a hatalom megváltoztatása tekintetében voltaképpen nincs tétje (ezt jelzi a kétkulacsos Krivér alakja is: bárki győz, mindenképpen ő az alispán helyettese), a két párt egyformán alkalmatlan mind a Tengelyi képviselte morális, mind pedig a regénynek tulajdonított politikai elvek képviselésére. A tisztújítás eseményeit (XV. fej.) érthetjük úgy, mint a fennálló vármegyei rendszer megreformálásának szükségességét bizonyító jelenetsort. Egyúttal azonban a Tengelyi-féle politikai kudarcát, sőt e politika megvalósíthatatlanságát is példázhatja: az adott valóság győzedelmeskedik a fennkölt eszméken, Tengelyi csak „Utópiában” lehet a „polgárok legerényesebbike” (*Fj* II. 1:39.).

A regény tisztújítást megelőző részében mindkét tábor vezetőiről kiderül, hogy működésük alapjául elvek helyett egyéni érvényesülésük szolgál. A szatíra nemcsak a Réty-párt tanácskozásának (VII-VIII. fej.), de a „haladó párt” (XI. fej.) leírásakor is feltűnően maró. Karvaly, Sáskey, Sós-kúty vagy Bántornyai „James” Jakab jellemzése egyaránt anekdotába illően karikírozott. A két pártot látszólag megkülönböztető megvesztegetés a „liberális” kortesek lakomájával megszűnik. A két tábor hasonlóságával

¹⁶² Vö. SÖTÉR 1967. 163-164. p.

¹⁶³ SÖTÉR 1967. 159. p.

¹⁶⁴ SÖTÉR 1967. 150. p.

magyarázhatjuk, hogy a Bántornyit támogatók közül jószerivel csak Tengelyi és a Bántorny-fivérek jellemzését kapjuk, valamint Krivérét — közülük Tengelyi szakít velük (aztán a tisztújításon mégis mellettük *akar* szavazni), az utóbbi pedig mindkét fél sorait erősíti. Az értékek szerinti megkülönböztetés esélyét tovább rontja a Rétyék táborához tartozó Kislaky-család pozitív jellemzése (VIII. fej.), amely különösen Viola kiszabadításakor válik hangsúlyossá (XXII-XXIV. fej.). Kislaky Bálint „nejével együtt a magyar nemesség azon részéhez tartozott, mely, fájdalom! napjainkban mindinkább kihal, s minden hibái s gyöngeségei mellett legalább azért érdemli meg tiszteletünket, mert elődeink szokásait s nemzetiségét tisztán fenntartá, [...] sok, napjainkban szinte nevetségesnek látszó előítéletet, de velők azon hitet, mely nélkül nemzetiségünk nehéz harcai között soha fel nem tarthatta volna magát: *hogy a magyar soha eltűnni nem fog e világról*” (Fj VIII. 1:112.). Bár Kislaky egészen más aspektusból áll közel a narrátor szívéhez, mint Tengelyi, a politikát tekintve mégis ellentétesen szavaznak (szavaznának, ha Tengelyit engednék).

Hogy miként kell egy „irányregénynek” céljai szempontjából egyértelműen ábrázolni a vármegyei politikát, s értékeik szempontjából világosan elkülöníteni egymástól az ott fellépő pártokat, azt *A régi jó táblabírák* írója, Jókai mutatja majd meg a *Kárpáthy Zoltánban*; igaz, a „centralizált” ötvenes évekből visszatekintve.¹⁶⁵ A két tisztújítás egyezéseinél (előzetes viták, a tisztességtelen eszközökről való ellenzéki lemondás, e fogadalom kijátszása) jelentősegteljesebbek az eltérések. Jókai regényének elbeszélője egyértelműen elítéli a konzervatív tábor tagjait, akikkel szemben Szentirmay és Kárpáthy Zoltán erkölcsi-politikai magasabbrendűsége mindvégig magától értetődő; amikor Bogozy praktikáinak köszönhetően Kőcserepyék vesztegetése önmaguk ellen fordul, Szentirmayék lemondanak a tisztességtelen győzelemről, s másodszor is győznek. Jókai regénye számára nem kétséges, hogy a morálisan magasabb rendű politikai személyiségek győzelemre vezethetik a „szabadelvű” pártot, s ezt hivatott bizonyítani — a sok tekintetben Kislaky Bálinthoz hasonló — Tarnaváry alakja is, aki egy másik megyében, karrieristának tartva a liberális párt vezetőit, a konzervatív párttal tart. *A falu jegyzője* ezzel szemben *Az elveszett alkotmány* nyal rokon, ahol a narrátor szintén elítéli mind a „maradandó”, mind pedig a „szaladandó” pártot. Fontos kiemelni, hogy a *Kárpáthy Zoltán* főszereplői teljes mértékben bírják az elbeszélő rokonszenvét (sőt, a románcos jellegnek köszönhetően, a csodálatát), míg Arany hőse egyértelműen szatíra tárgya, a narrátor távolságot tart vele szemben.

b. A politikai szándék érvényesítője: az elbeszélő

Ha *A falu jegyzőjét* a vármegye megreformálhatatlansága melletti „vezércikként” olvassuk, akkor a vármegyei eseménysor (egy negatív jelenség allegóriája), a narratív diskurzus tematikus szintje helyett a narráció szintjére marad a politikai szándék beteljesülésének garantálása. *A falu jegyzőjében* az elbeszélő és a tételezett hallgatója közti kapcsolat meglehetősen hangsúlyos, vagyis világosan jelzett, miféle „narratív helyzetben” hangoznak el az elbeszélő szavai. A reflexiók jelentős része magára az elbeszélésre vonatkozik, a központi eseménysor megszakítására vagy az attól való eltérésre, az elbeszélő számtalanszor megszólítja a „nyájas olvasót”; legtöbbször eltéréseit mentegetve: „Eltértem! Ne vedd rossz néven, nyájas olvasó; tudod, régi szokásom...” (Fj XIX. 1:258.); „Ismét eltértem... sebj.” (Fj XX. 1:271.); „De ismét tévelygek, s mint a világon sok becsületes ember, kötelességeimről szólok, ahelyett, hogy azokat teljesítem, azaz

¹⁶⁵ Bényei Péter a Jókai-féle „irányzatosságot” „visszafelé”, a *Különös házasság* felől elemzi, egyértelműbbnek tartva azt a Mikszáth-regény politikai szándékosságánál. BÉNYEI P. 1999. 295-296. p.

regényemet folytassam — azonban három hónapra [...] ennyi elmélkedés talán nem sok, s ha olvasóim megfontolják, [...] talán megbocsátják ezt e kitérést” (Fj XXXV. 2:233.). Többször reflektál a narrátor történetének műfajára, saját történetmondó képességére is.

Mellőzve most az összes olyan reflexió felidézését, amely az elbeszélő történetmondó tevékenységére vonatkozik, emeljük ki a XIX. fejezet elejét. Ha a fejezetet a regényben foglalt történet felől nézzük, akkor itt Nyúzó falujának és házának leírása olvasható, ám ezt a narrátor többször is megszakítja, eltéríti. Az olvasó az első mondatban ironikus módon „vándorként” kerül megszólításra, majd egy kitérő következik a korabeli magyar irodalomra: „...Így kezdhethem e fejezetet, ha — mint sokan kívánják — azon pátoszhoz emelkedni tudnék, mely újabb időben legjelesb magyar műveinket [...] csaknem fordíthatatlanná teszi. De szerény író létemre, egyszerű gondolataim kimondására is alig talállok szavakat. A gazdagokat, kik minden tárgynak három substantivumot találva, mindeniket három adjectivum kíséretében küldhetik a világba, s tropusaik és figuráik gazdag tárházában felhalmozva tartják beszédök ékességeit — csak irigyelhetem, de példájok követésére nem érzek erőt magamban, s azért visszatérek egyszerű elbeszélési modoromhoz. Igen, olvasóm...” (Fj XIX. 1:256-257.). Ezután (jó messziről közelítve annak a ténynek a kifejtéséhez, hogy Garacs utcája csupa sár) egy történelmi utalás következik, az elbeszélő történelmi tanulmányainak és történelemről alkotott véleményének közbeékelésével. „Valamelyik történetfilozófiában olvastam — nem mondhatom hamarjában, melyikben, mert volt idő, midőn még nem tudva, hogy az emberek a történetben, mint minden tudományban, csak azon igazságokat keresik, melyeknek éppen hasznát vehetik, sokat foglalatostkodtam ily munkákkal —, valamelyikben tehát a sok közül, mondom, olvasám...” (Fj XIX. 1:257.). Majd a tudomány általában minősül pusztá „teóriának”, egy ismerős példájával alátámasztva ezt az ítéletet: „És aztán higgyen az ember a tudósoknak! Egy öreg ösmerősem van...” (uo.). Ezután jön az eltérésekre való reflektálás (Fj XIX. 1:258., idézve fent), mely eltérés itt a régi rossz szokás mellett egy másik, egészen meglepő alapot is nyer: „...s azon kívül az író kötelességeihez tartozik a tárgyakhoz alkalmazni modorát, s Garacsról szólva miként ne élnék egyes kitérésekkel? A főbíró lakhelyének épp az vala legkitűnőbb jelleme, hogy benne egyenes úton senki sem járhatott...” (uo.). Az elbeszélőnek ez a megjegyzése, ha az „egyenes utat”, annak hiányát metaforikusan értjük, egyfajta magyarázatként szolgálhatna *A falu jegyzője* elbeszélésmódjára, annak kacskaringósságát, kitérésekben, késleltetésekben való gazdagságát a „tárggyal”, a vármegyei közéletben uralkodó állapotokkal magyarázva, mint azok narrációs megfelelője. (Míg azonban *A falu jegyzője* esetében csak egy megjegyzésről van szó, addig *A nővéreknél* a tárgy és az elbeszélőmód „lassúsága” sokkal szorosabb viszonyban állnak, ahogy ezt a IV. részben megpróbálom igazolni.)

Az elbeszélő „kiszólásai”, feltételezett olvasójához intézett szózatái azonban megintcsak eltéríthetik a szerzői szándékot, hiszen éppen a regény elemeinek (irányzatosnak tekinthető leírások, az irányzatosságot hangsúlyozó reflexiók) narratív közvetítettségét hangsúlyozzák. Bár az ilyen típusú reflexiók nem cáfolják a regény „realizmusát” (lásd Zmegac idézett megjegyzéseit az elbeszélő tevékenységének „színteréről”), ám a játékos, önigazoló passzusok a politikai-morális meghatározottságú („irányzatos”) diskurzusban csak egy mellékhátás felerősödéseként írhatók le.

Ráadásul az elbeszélő túlságos előtérbe tolakodása a mű „popularitását” is veszélybe sodorhatja (a fogalmat a Victor Hugo-tanulmányok használta jelentésben érve). A tifuszbajrányra rátérve, pontosabban ezt a „rátérést” a vármegyei börtönökben uralkodó állapotokra való reflexióval elhalasztva, az elbeszélő még távolabb kerül a klasszikus történetmondói szereptől, amikor saját reflexióira reflektál: „Regényemnek egy nagy hibája az, hogy felette sokat okoskodom; néha szinte megsajnálom olvasóimat. Nem tudja nálamnál senki jobban, mennyire bosszantó, ha az író, történetének fonalát elhagyva,

minden percben okoskodni kezd. Egy ismerőssémmel a hegyek között jártam egyszer. Jó, becsületes ember volt, ki a természettudományokból éppen annyit tudott, amennyit egypár óra alatt kényelmesen elmondhatott, s így a tudósoknak azon neméhez tartozott, kik tudományukat, mint a nyári ruhát, nem hasznukért, de csak azért szerezték meg, hogy tisztességesen megjelenhessenek, s minden alkalmat megragadnak, hogy magoknál tudatlanabbakat bámulatra ragadjanak. Ezen érdemdús férfiú, noha csak azért indultunk egymással útnak, hogy a legmagasabb csúcsok egyikéről a napot lealkonyodni lássuk, minden tíz lépésre megállt, s egy növényt szakítva le, a botanikáról, vagy egy követ emelve fel, a mineralógiáról szólt. Nem bosszankodtam életemben soha inkább — s im, most pár évvel később szintűgy cselekszem olvasóimmal” (*Fj XXXVI. 2:247-248.*). A „nyári ruha” pusztá luxusa helyett *A falu jegyzője* elbeszélőjét azonban a „való” állapotok készítetik a voltaképpen elbeszélés folytonos megszakítására, a kiszólásokra (ahogy a következő oldalon folytatja fejtegetését), „s ha olvasóim nem bocsátanak meg meg e gyengeségeme, minden, mit tehetek, csak az, hogy hibáimat bévallom, s javulást ígérek” (*Fj XXXVI. 2:249.*).

Az irányregény logikája szerint a fordulatos történet azt a „popularitást” hivatott szolgálni, mely elengedhetetlen a politikai célok közlése érdekében. Másrészt a „populáris” történet (ahogy korábban volt róla szó) könnyen elvonhatja az olvasó figyelmét e céloktól, ezért mégis szükség van a szándék kiemelésére („mintha megóvni akarná az olvasót attól, hogy nehogy az előrajzolt történet érdekeibe mélyebben vonassék, mi oknál fogva mindig új meg új magyarázatokkal látja el őt a történetek okai ‘s körülményei felől”). A *politikai* célok ilyen egyértelműsítése meggátolhatja azok közvetítését, elterjesztését, vagyis az „irányregény” céljait. Devescovi Balázs *A falu jegyzője* értelmezése megmutatja, hogy a narrátor önértelmező, az elbeszélésre vonatkozó megjegyzéseire összpontosító elemzés képes arra, hogy a Hansági-tanulmány által alaposan tárgyalt „pragmatikus olvasatokon” túl is az irodalom eleven hagyományában tartsa *A falu jegyzőjét*. Azonban Devescovinak ezért a morális-politikai szándékot pusztá fikcióvá kell minősítenie, ennek következményeként pedig látókörén kívül marad az a „circulus vitiosus”, amely a valóság és az irodalom közvetlen kapcsolatát célul kitűző szándékot súlytja. Márpedig az elbeszélő öntudatosságából táplálkozó *irónia* és az elbeszélőt és a történetet morális alapon világosan kijelölő *szatíra* kettősségét már a korabeli recepció is szóvá tette. Az *Életképek* kritikusa (a regény első füzetének ismeretében) az iróniával tartja megkülönböztethetőnek Eötvös művét a politikai cikktől: „Ezen hol komoly, hol személyes alakban feltűnő, de mindenütt egyiránt jelentéssel bíró irónia, mi szerző műveit tülemeli a napi érdekű művek során”.¹⁶⁶ A *Budapesti Hírlap* recenziójának fogalomhasználata azonban figyelmeztet, hogy irónia alatt *szatíra* is érthető (még ha nem is a közvetlen-politikai értelemben): „az e műben uralkodó szellem az irónia [...]. Ezáltal a regény nemcsak a jelen állapotokkal hozatik vonatkozásba (eddig a tanköltésnek mennie szabad), s napi érdeken nyer, hanem, mert e részben nem a pártember alacsony, — hanem az erkölcsbíró emberiségi magasb pontján találjuk, mélyebb emberi s tartósbb hatást gyakorol.”¹⁶⁷ E „magasb pont” Gyulai Pálnál a humorral érhető el: „a rajz élességét [...] enyhíti a finom humor, s az izgató irányt, mely egy egész osztályt támad meg és von feleletre, mily nemesen mérsékli a tiszta és gyűlölség nélküli kedély emelkedettségé.”¹⁶⁸ Márpedig a humor fogalma — ahogy azt a *Vanitatum vanitas* értelmezéstörténetének áttekintése során láttuk, s ahogy majd a *Bolond Istók* kapcsán is kiderül — bár végső soron a beszélő pozíciójának rögzítésére szolgál, a morális és/vagy politikai meghatározottsága

¹⁶⁶ VAS 1845. 347. p.

¹⁶⁷ *Budapesti Híradó*, 1845. jún. 8. (191. sz.) 347. p.

¹⁶⁸ GYULAI 1914d. 1:73. p.

miatt egyértelmű jelentéssel bíró szatírával ellentétben rendelkezik a jelentésbeli viszonylagosság mozzanatával is. A humor esetében ugyanis az ábrázolt és az ideális világ közti szakadás oly nagy, hogy e szakadásnak csak egyéni felszámolásai lehetségesek, a feloldás a közélet szférájában lehetetlennek bizonyul (hiszen realitás és idealitás ellentmondása nem politikai, hanem ismeretelméleti-ontológiai probléma).

Az elbeszélő „kiszólásait”, a tételezett hallgatóság megszólítását a fogalom reflektált értelmében nem nevezhetjük ironikusnak: nem érintik ugyanis a beszélő pozícióját, céljuk nem a befogadó önálló, egyéni tudatosulása, sokkal inkább véleményének befolyásolása. Jól mutatja ezt *A falu jegyzője* elején olvasható Alföld-leírás, amelynek példázatos szerepét egyszerre nyomatékosítja s ugyanakkor át is értelmezi a zárlatban található párja.

c. A fenséges mint a veszélyek kiküszöbölése?

Az elbeszélő a regény első fejezetét nyitó Alföld-leírásban „tiszai alföldünk” utazójának perspektíváját veszi kölcsön s a történet ígéretével váltogatja a narrátor funkcióit: leírás, politikai megjegyzések, önreflexív kiszólások váltogatják egymást és fonódnak össze egymással. A „vidék általános jellemének” elemeit felsorolva a Tisza leírására olyan hasonlatok szolgálnak, mint az „eltáblabíró sodott jurátus”, „folyó magyar juris perek”, installációk, tisztújítások”. A leírás a második bekezdéstől újrakezdődik, annak ellenére, hogy az elbeszélő eseménymondást ígér („hogy végre történetemhez fogjak”). Az „általános jellem” konkretizálása következik, „történetünk színhelyének” leírása: Taksony vármegye, Tiszarét, a Rétyek kastélya. Három bekezdés jellemzi a Rétyeket birtokuk leírása által (a parlagi angolkert, az eklektikus stílusban épült kastély, az udvart kitöltő szemétdomb). Ezután az elbeszélő kivezeti olvasóit Tiszarétről („most az egyszer legyen szabad a hosszú utcán végig velők egyenesen a mezőre sétálnom”) a Török-dombrára, ahol Tengelyi és Vándory ülnek. Történet helyett a két alak hosszas leírása következik, narrátori reflexióval bevezetve: „Az ember külseje egy része sorsának... sok ember arcán, anélkül, hogy maga gyanítaná — fölírva hordja végzetét; s talán olvasóim is, bármi gyöngye leírásom után, több érdeklődéssel tekintenek személyeimre, kiket a Törökdombon eleikbe vezetek...” (Fj I. 1:10-11.). A reflexiókkal tarkított jellemzésre egy azt megerősítő szerepű párbeszéd következik az optimista Vándory és a társadalmi igazságtalanságokat felhozó Tengelyi között, s végre úgy tűnik, elindul a cselekmény: „a távolban több lovas vágatva közelgett agaraival...” (Fj I. 1:15.). Ám Peti cigány vallatásának jelenetét több oldalon keresztül húzódozó újabb leíró rész követi, központjában Nyúzó főszolgabíró jellemével és külsejével. A leírások reflexiókba hajlanak (a bírák megvesztegethetőségének tárgyalása), végül az elbeszélő megkísérli nyomatékosítani a regény cselekményességét: „Azonban nem törvénykezésünk, hanem egy falujegyző történetének leírása lévén feladatom, térjünk vissza a társasághoz, melyet a Törökdombon hagyunk” (Fj I. 1:21-22.).

A narrátori funkciók¹⁶⁹ ilyen gyakori váltogatása a narrátor számára nem problémamentes, erre vallanak *A falu jegyzőjében* olvasható, az elbeszélésre vonatkozó megnyilvánulások. Jelentőségteljes kivételt jelent a regény zárlata (Fj XXXIX. 2:319.), amely a mindennapiság szférája és az elbeszélés kritikai viszonyulása helyett a fenséges

¹⁶⁹ Gérard Genette öt funkciót különít el az elbeszélés tárgyát tekintve: a „narratív” (a voltaképpeni történetmondás), az „irányító” (a történet megértésére vonatkozó metanarratív megjegyzések), a „kommunikatív” (a „nyájas olvasónak” szóló megjegyzések), a „megerősítő” (a személyes viszonyulást kifejező megjegyzések) és az „ideológiai” (a „valóságra” vonatkozó morális-politikai megjegyzések). GENETTE.

körébe helyezi az Alföld leírását: „Végetlenül, mint a tenger árjai, terülsz el szemünk előtt, s nagyságodnak nincs látszó határa, csupán az ég...”, „nagyszerűbb vagy e föld minden bérceinél, honom korlátlan rónasága, te párja a végetlen tengernek, zöld s határtalan, mint ő, hol a szív szabadabban dobog, s szemünk nem talál korlátokat”. Ez a leírás már nem „realisztikus”, hanem nyíltan allegorikus: „Te a magyarnak képe vagy, nagy rónaságunk!”.

A regényt záró bekezdés e „kép” és egyben az azt nem egyértelműen optimista kicsengésével szükségessé tévő regény allegorézise: „Reményzölden, de pusztán állsz, arra teremtve, hogy termékenységeddel áldást áraszszál magad körül, de még kopáran. [...] közelg az idő, hol virulni fogsz. Virulni te szép rónaságunk, s virulni a nép, mely egy ezred óta síkodat lakja. Boldog, ki a napot elérheti! Boldog, ki legalább azon öntudattal vigasztalhatja magát, hogy minden tehetségével e szebb idő előkészítésére dolgozott”.

Kérdés, hogy mennyiben következik *A falu jegyzője* zárlata a történetből, s mennyiben van szó pusztán retorikus lezárásról. Fenyő István mintha az utóbbi értelmezést képviselné, amikor a „próza-költeménynek” tekintett zárlat kapcsán úgy fogalmaz, hogy „a regény mind több tragikus sejtelemmel terhes, mindazonáltal az íróban változatlanul él a remény, hogy egykoron elérkezik majd a munkájukból élő milliók békés egymás mellettélése. A regény befejező nagy képsorozata erről a megtalált harmóniatudatról ad bizonyosságot: az alföldi rónaság képének életre keltése kifejezetten próza-költeménnyé emelkedik.”¹⁷⁰ Ugyanakkor, a regény megszilárdult interpretációját kiegészítve, a leírás egy kevésbé pozitív szerepének lehetőségét is felveti, amikor így ír: „Az író legfőbb célja *A falu jegyzőjében* az akkori meggyerendszer leleplező bírálata, melyet ő centralista elvbarátaival együtt a hazai feudalizmus elsődleges támaszának, bástyájának tekintett. Alapvető politikai törekvése a szabad és egyenlő emberek újfajta, polgárosult nemzeti társadalmának létrehozása volt — ennek útjában pedig leginkább a kiváltságrendszer hazai őre, a megyei hatalmi szerkezet állott.”¹⁷¹ Bár Fenyő egyértelműen a szerzői szándék felől magyarázza a záró leírást, ám a regényben olvasható események csak annyiban engednek meg a zárlat optimizmusát, amennyiben „tisztá lapot” teremtnék, „dezillúzionálnak”. A feszültség *A falu jegyzője* jelentését illetően abban áll, hogy e negatív hozadék összekapcsolódik az elbeszélő értékelő pozíciójának szilárdságával. Azt világosan — ahogy láttuk, néha még a maga számára is: túl világosan — jelzi, mivel nem ért egyet, ám a Fenyő által Eötvös egyéb művei alapján rekonstruált pozitív célkitűzés a kijelentések szintjén hiányzik a regényből.

Fenyő úgy küszöböli ki ezt az ellentmondást, hogy egyrészt megállapítja: *A falu jegyzője* „az elidegenítés mesterműve”, „alapvető esztétikai minősége, megszólalási módja, hangoltsága az irónia, a szarkasztikus gúny”, másrészt azonban rögtön hozzáteszi mindehhez, hogy „ez az irónia [...] egy nagy és tiszta lélek magasfeszültségét, elemi tiltakozását hordozza”.¹⁷² Fenyőnek az az eljárása, hogy a regény példázatos jelentésének bizonytalanságát a szerzői személyiségre való utalással küszöböli ki, alapot talál mind a regény elbeszélőjének kijelentéseiben, mind pedig a regény recepciótörténetében.

4. Irányzatosság és au(k)toritás

a. Az „aszketikus eszmény” mint a jelentés garanciája

¹⁷⁰ FENYŐ 1997a. 325. p.

¹⁷¹ FENYŐ 1997a. 322. p.

¹⁷² FENYŐ 1997a. 325. p.

Az elbeszélés szintjén (események, leírások, jellemzések) jelentkező bírálatnak a szerzői szubjektumra való hivatkozással pozitívvá tétele nagyban emlékeztet a humor előző részben bemutatott jelenségére. Gyulai számára itt is a „finom humor” menti meg a művet, amit a „kedély emelkedettségére” vezet vissza, nem véletlenül: a szerzői szubjektivitásra alapozott humor jelensége ugyanis egyrészt korlátozza az ironikus eldönthetlenséget, másrészt pedig kivonja a művet a Gyulai által sem kedvelt politikai „irányzatosság” köréből. (Különösen árulkodó ebből a szempontból az a fajta érvelés és fogalomhasználat, amivel Gyulai Pálffy Albert kései regényeinek értékeit igazolni próbálja, megkülönböztetve azok „szelíd iróniáját” és „finom humorát” Pálffy évtizedekkel korábbi cikkeinek „cinikus iróniájától”, „gúnyosságától”¹⁷³).

Ha a jelentés szerzői személyiségre való alapozottságára a regényből keresünk példát, akkor kínálkozik *A falu jegyzője* legtöbbet idézett helye, amely így írja le regény és szerzője viszonyát: „Van az írónak egy magasabb feladata, mint hogy bizonyos mennyiségű fehér papírt fekete karczolóssal töltsön be, s ki ezt érzi, azt egy pár kedvező bírálat, vagy azon művészi élvezet, melyet művei alkotásában alál, ki nem elégíthetik. A költészet kedves játékká aljasul, ha a kor nagy érdekeitől különválva, nem a létező hibák orvoslása, nem az érzelmek nemesítése után törekszik [...]. De ha a költőtől, ki nemes emberi cél után fáradva, hogy erősebben hathasson, azt, mi a művésznak legdrágább, műve szépségét is feláldozá, tiszteletünket meg nem tagadhatjuk, ha bámuljuk az önmehtagadást, melylyel ő, ki keble mélyén gyémántokat találhatott, inkább éles ekével szántotta fel földjét, mert érzé, hogy e munkával ön dicsőségére kevesebben, de embertársainak hasznára többet tehet, ha az így támadott művek hibáit az érzelemért, melyből származtak, szívesen megbocsátjuk, s megfeledkezünk gyengeségeiről, mert érezzük, hogy mi ellen a *kritikus* kifogásokat tehetne, azt az *embernek* bámulni kell, hogy a könyben nem szép mű, hanem *szép emberi tett* fekszik előttünk” (*Fj* XX. 1:279-280. *Kiemelés az eredetiben.*).

Az „irányzatosság” megvalósulásának garanciáit vizsgálva, a következő elemeket kell kiemelni: korszerűség, az irodalom mint a hibák orvoslása, áldozat és önmehtagadás, tisztelet, az emberiség haszna, kritikai és emberi mércék, művelő és cselekvésselvű olvasásmódok elkülönítése. Az érvelés kettősségét (az értékes művészet az „utile” jegyében jön létre, az ilyen alkotás mégis lemondás a művészet lényegéről, a szépségről) a szerző személyének kitüntetése szünteti meg. Ahhoz, hogy az olvasás cselekvéssé váljon, szükség van a szerző személyisége által biztosított garanciára. Ez a biztosíték a regény létrehozója iránti *tiszteletben* rejlik, amely a szerző önkorlátozó, lemondó gesztusából táplálkozik. A szerző ilyen értelmű aszkézise jót áll a regény irányzatos jelentéséért; anélkül, hogy a narratíva az eszközként való használat során az elbeszélés vagy a történet szintjén a fejezet korábbi részében ismertett veszélyeknek tenné ki magát.

Eötvös recepciója hangsúlyozza a lemondás aktusának legitimáló szerepét. Voinovich a lemondás jelentőségét a valóságábrázolás hitelességében látja: „Önként határt vetett költői szabadságának, s művészi erejét és gondját képzeletbeli alakok és költött történetek festése helyett a valóságnak hiteles feltüntetésére fordította, a maga korának képét kívánta megrajzolni [...]. A művész sikerét alárendelte az ember meggyőződésének és köteleességtudatának”.¹⁷⁴ A valóságábrázolás mögött meghúzódó önkorlátozás hivatott tehát a regény olvasásmódjának kijelölésére: a valóság illúziójának a morális felháborodáson keresztül a reális, politikai cselekvéshez kell vezetnie. *A falu jegyzője*

¹⁷³ GYULAI 1961a.; GYULAI 1961b.

¹⁷⁴ VOINOVICH 1904. 29. p.

irányzatos olvasásmódját így foglalja össze Péterfy Jenő: „Az eszmék embere szinte söprűvel megy neki a magyar társadalom kinövéseinek; annyira harci kedvében van, hogy még széles ecsetével is ahány vonást fest, annyi ütleget osztogat. Olyan, mint valami szatirikus Szent György lovag”.¹⁷⁵

„Ecset” és „söprű”, elbeszélés és politikai cselekvés egysége *A falu jegyzőjében*, ahogy látjuk, a lemondás erejével igazolódik. A művészeti szép alárendelése a nemes emberi célnak, az individuum alárendelése az embertársak közösségének és a szépmű alárendelése a szép emberi tettek lehetővé teszi szerző és olvasó kapcsolatát. Gyulai szerint is Eötvös teljes életét politikai eszméknek áldozta, s irodalmi alkotásait is az ezekért az eszmékért folytatott harc sugalmazta.¹⁷⁶ Ám ahogy a humor fogalmának előtérbe kerülésekor láttuk, ez a lemondás jelentőségteljesebb lesz Gyulai számára, mint a lemondás célja — az elbeszélő által kiemelt „érzelme” alanya, az „ember” válik az értelmezés tárgyává. Olvasó és szerző kapcsolata korlátozott, egyirányú: a szerzői lemondás aktusa mindig megelőzi az olvasás tevékenységét. Az olvasást cselekvéssé alakító erkölcsi alap a szerző esetében evidencia az irányregény olvasója számára. A lemondás, az aszkétizmus ezen erejét Nietzsche a morál genealógiáját kutatva mutatja be; olyan autoritásként, amely lehetővé teszi a társadalmi létezést, ennek részeként pedig az emberek közti megértést. Nietzsche „bűnös gyógyításnak” nevezi a lemondás eszményeinek terápiáját, mivel ezek követése ugyan megmenti az embert a semmitől, de a bűnösség tudatával, a lelkiismeretfurdalás szorongásával egyúttal még betegébbé teszi.¹⁷⁷ Az „*aszketikus eszmény*” felmutatása előfeltétel az irányzatosság szerinti értelmezéshez, nem pedig annak eredménye.

b. *A „professzionalizmus étosza”. Az író mint orvos*

„Az irányregényeknek különösen feladata, szerző idézett szavai szerint: »a' létező hibák orvoslása« körül fáradozni; fürkészni és felfödőzni 's elemezni a' bajt, mely társas-szerkezetünk egyik vagy másik körülményében veszi eredetét, szedi táplálátát, s' a' sebet, mellyből rosz genny gyanánt kifoly, folyvást nagyobbítja 's evesíti, míg több más sebekkel összeforván, gyógyíthatatlan sirba dönti a' társaságot [...]. 'S midőn író illy czélt tűz ki magának, ott az önző szépműtan követeléseinek el kell hallgatni, [...] mert itt nem a' költőt tekintjük, [...] itt az író áll előttünk, az ember, ki használni akar, ki a' jót — ha nem az adható legszebb is — emberbarátai szeretettel adja feleinek, hogy vegyék be és gyógyuljanak. [...] minél nagyobb mértékben követelhetni tiszteletet olly könyv írója iránt, ki elnyomva szive ellenszegülő hangjait, benyul a' társaság undok sebeibe, hogy gyógyítsa, hogy orvosságokat rendelhessen...”¹⁷⁸

A hosszabb idézetet az indokolja, hogy benne Kelmenfy (meglehetősen érzékletes módon) összekapcsolja egymással az írónak mint orvosnak és az irodalomnak mint a társadalom gyógyítójának analógiáit. A lemondás következményeként egy másik elem is az aszkétikus eszmény segítségére siet, biztosítandó a regény valóságra vonatkozó igényeinek beteljesülését. Ez a „*professzionalizmus étosza*”, ahogy Lawrence Rothfield monográfiája a 19. századi realizmus retorikájának alapelemét nevezi, s amelyet szerinte a 19. században leginkább az orvostudomány testesít meg, ami a „realista” regények

¹⁷⁵ PÉTERFY 1901. 1:38. p.

¹⁷⁶ GYULAI 1914d. 1:56. p.

¹⁷⁷ NIETZSCHE 1996.

¹⁷⁸ KELMENFY 1854. 98. p.

tematikus szintjén az orvos-figurák központi szerepbe kerülése bizonyít.¹⁷⁹ Viszátérünk tehát az irodalom és a gyógyítás analógiájához, a hangsúly azonban immár az „orvos” személyén van. A „professzionalizmus” fogalma jelzi, hogy itt már másról van szó, mint a felvilágosodás moralizmusa esetében. Ahogy Viktor Zmegac fogalmaz, nem az irodalom valóságra vonatkozásának megokolása az új, hanem ezeknek az érveknek a kontextusa. A kontextust ugyanis immár a kor, a századközep „igazságpátosza” jelenti (az ennek megfelelő elbeszélőfigurák, au(k)toritások nála a történész, az orvos és a szociológus).¹⁸⁰ Ugyanez az „igazságpátosz” mutatható ki a századközep magyar kritikai gondolkodásában is, annak „líraellenességében”.¹⁸¹ (E kontextusról részletesebben szólunk Eötvös József *A nővérek* című regényének értelmezésekor.)

Lemondás és professzionalizmus a korban leginkább a centralisták körének önképét és külső megítélését, sőt utóéletét jellemzi. Beksics Gusztáv monográfiája érzékletes leírását felidézve, a „magyar doktrinerek” elméleti felkészültsége az ellenzék részéről is gúnyt váltott ki, ám ők az „eszmékhez” igazították tevékenységüket (Krisztushoz hasonlóan büszkéek voltak saját keresztjükre, a doktrinérségre); működésük felvilágosító természetű: „A doctrinaire-csapat tehát egyetlen utat sem talált tisztába hozva. Szalay és barátainak módszere szükségképp csak didaktikai lehet.” Ez az alapos ismereteken nyugvó, megalkuvást nem ismerő és hálátlan felvilágosító tevékenység képes megmutatni a helyes irányt minden aktuális korlátozottság dacára is: Széchenyi, Deák vagy Kossuth alakjaira „teljes fényével rásütött a kelő nap, sőt e nagy világító tornyai önfénnyel bírtak. A völgy azonban, az a nagy rónaság, minő akkor nem csak az alföld, hanem a magyar társadalom is volt, még félhomályban vesztegelt. A hajnal csak szürkületével borította alacsony láthatárának szegélyét”.¹⁸² Ez a Beksics-idézet azért fontos, mert jelzi, mi adhat reményre okot minden kudarc ellenére: a lemondással vegyes tanítás, a világítótoronyként való kiemelkedés helyett a sötétbe való alászállás.

Mindehhez képest *A falu jegyzője* — egy „irányregényhez” méltatlan módon — sem az elbeszélő megjegyzéseit, sem pedig a történetet tekintve nem fűz túl nagy reményeket a regényíró és az orvos analógiájának működéséhez, a „létező hibák orvoslásának” eredményességéhez. „Az író s orvos munkássága között vannak bizonyos hasonlóságok — innen van, hogy orvosok, kik saját tudományukban elismerést nem találtak, oly szívesen vetik magokat az irodalomra — egyik az emberi nem erkölcsi, másik anyagi hibáinak megjavításával fárad, mindketten többnyire hasonló sikerrel” (*Fj XXXVI. 2:253.*). Ha pedig azt tekintjük, hogy vajon szerepelnek-e a regényben olyan orvos-alakok, akik a gyógyítás pozitív példájával szolgálnának, akkor az eredmény méginkább lesújtó. E vizsgálat márcsak azért is jogos, mert ahogy a narrátor kifejti, a vármegyei keretben lehetetlen például a főorvosról szólni a politikai körülmények megvilágítása nélkül (*Fj XXXVI. 2:250-251.*). A vármegyei főorvos megválasztását is hosszas politikai csatározások kompromisszumos megoldásának köszönheti. Bár már „első föllépése által egész Taksony megyét a törvényhatósági élet legközönségesebb s egyszersmind legnagyobb bajából, azaz belső viszonságaiból gyógyítja meg” (*Fj XXXVI. 2:251.*), mégsem tekinthetjük olyan figurának, aki alapul szolgálhatna az író-orvos párhuzamhoz; népszerűségét például annak köszönheti, hogy minden betegét azon rendszer szerint gyógyítja, melyet maga kívánt” (*Fj XXXVI. 2:253.*). A másik orvos-figura, Serer, a megyei sebész éppen ellenkezőleg, minden betegségre ugyanazokat a gyógyszereket írja fel. A két szatirikusan ábrázolt alak ellentétét az általuk képviselt gyógyító iskolák is kifejezik: Serer

¹⁷⁹ ROTHFIELD 1992. 158-159. p.

¹⁸⁰ ZMEGAC 1990. 147. p. Vö. KOHL 1977. 81. p.

¹⁸¹ SZAJBÉLY 1997a.

¹⁸² BEKSICS 1882. 11., 7. p.

a *homeopátia* (a Fenyő-féle Unikornis-kiadás írásmódjában: „homöopátia”), a „hasonszenvészet” vagy „hasonszenvi gyógymód” harcos híve. A homeopátia az 1810-es évektől terjed el egy Hahnemann nevű német orvos művei nyomán; neve onnan származik, hogy a gyógymód a „*similia similibus curantur*” elvén alapul, a betegséget magának a betegségnek a megismétlésével gyógyítja. Hahnemann szerint ugyanis „a betegség a tisztán szellemi életerő lehangolódásán alapul és teljesen immateriális természetű [...], az orvos működése csupán a tünetek megszüntetésére szorítkozhatik [...], [módszere pedig nem más, mint] előidézése az eredeti betegséghez hasonló, de erősebb, s azt eloszlató kórállapotnak”.¹⁸³

Logikáját tekintve ez az eljárás párhuzamba állítható az irodalom mimetikus modelljének a fejezet elején ismertetett igazolásával: a „beteg” valóság megismétlése ott a katarzis, itt az „immateriális” hatóanyagok felszabadítása révén „gyógyuláshoz” vezethet. Talán nem véletlen, hogy a fejezet elején idézett Kazinczy Gábor minden ironia nélkül említi a homeopátiát: annak atyjában a „meddő reflexióval” szembeállított, az „ifjúkornak” tulajdonított „küzdés” egyik példáját látja („a század jövőterhes rejtvényeinek Oedipusa, szúrágta alapjainak Luthere vagy Hahnemanna sem a spekulatív hidegségű férfikor, sem az [...] öregkor nem leend”¹⁸⁴). Ám *A falu jegyzőjében* a homeopátia kizárólag szatirikus vagy közvetlenül elutasító kontextusban szerepel, például a börtönben uralkodó állapotok leírásakor: „A munkátlanság, Hahnemann rendszere szerint, nálunk henyeséggel gyógyíttatik...” (*Fj XXXII. 1950 2:174*; az idézett részlet a második kiadásból kimaradt); „a közgyűlés [...] szinte határozatilag, börtönei számára a homöopatiát fogadta el, mi által a költség igen mérsékelt mennyiségre szállíttatott le” (*Fj XXXII. 2:196*).

5. „...miért írom mindezt?” Összegzés

„Olvasóim talán kérdezni fogják: miért írom mindezt?”, kérdi az elbeszélő a magyar rangkórságról folytatott hosszas elmefuttatás végén (*Fj XXII. 9.*). A „miért?” kérdése a narrátor egyes megjegyzései által is alátámasztott politikai célzatosság feltételezése esetén kiterjeszthető a regény értelmezésének egészére. *A falu jegyzője* befejező próféciaja és az elbeszélő (igaz, kevés számú) nyílt politikai állásfoglalása e reflexiókon felül is alátámasztja az intencionális olvasat jogosultságát. A XXXVI. fejezet előbb idézett, még szatirikusnak tekinthető bevezető fejtegetései után az elbeszélő minden közvetítő szerep nélkül fejezi ki felháborodását a börtönben haldokló rabok sorsa miatt (*Fj XXXVI. 2:257-258.*), s valószínűleg nem véletlen, hogy kifakadásába az „irányzatosság” bírálatait is beleszővi; éppen ezért ez az egyetlen, bár hosszú bekezdésből álló részlet meglehetősen „kiugrik” a távolságtartással jellemezhető elbeszélésmódból: „Menjetek végig ti, kik mindenkit, ki a létező bajokra int, túlzással vádoltok, s gyáva filantrópiának nevezitek, ha valaki eszetekbe juttatja a kegyetlenségeket, melyek a büntető igazság neve alatt e honban még most is naponként elkövetetnek” (*Fj XXXVI. 2:258.*). Ugyanebben a fejezetben az üveges zsidó élettörténete hasonló, nem önreflexív vagy szatirikus értelemben vett előlépésre készíti a narrátort: „S mit bámuljuk, ha a zsidó megromlott, ha azon magasabb érzelmeket, melyek az emberi természetet nemesítik, e népnél ritkábban találjuk?! Engedtünk-e neki tért, hol e nemesebb érzelmeket használja? E haza gyermekének ismerte-e őt, hogy tőle szeretetet kívánhatna?” (*XXXVI. 2:263.*).

¹⁸³ Idézi *A Pallas Nagy Lexikona*, 9:318-319. p.

¹⁸⁴ KAZINCZY G. 1965. 118. p.

A lemondás, az önkorlátozás gesztusa a regényben nem kapcsolódik össze egyértelműen azzal a céllal, hogy a szerzői szándékot bizton célba juttassa. Sem az elbeszélőnek a vármegyei állapotokra s ugyanakkor az emberi gyarlóságokra vonatkozó magabiztos megjegyzései, ezek „professzionalizmusa”; sem pedig a Tengelyit, Violát vagy az üveges zsidót ért méltánytalanságok kiváltotta megjegyzések „pátosza” nem szolgál háttérként a valóság átalakításának pozitív alakban megfogalmazott programjához. Az „irányzatosságot” deklaráló kijelentések mellett a regény több szinten is szembesül saját céljai megvalósításának nehézségeivel is. Így ha a *Reform* témáit, tételeinek illusztrálását keressük a regényben (*A falu jegyzője* Révai-féle kiadása például fontosnak tartja jelezni, hogy a regény témáinak forrása a *Reform* és Eötvös egyéb értekezései és cikkei,¹⁸⁵ Sötér szerint pedig „Eötvös reformprogramjának valamennyi tétele megleli a regény egy-egy alakjában a maga támasztékát, igazolását”¹⁸⁶), akkor ellentmondásokra találunk a reflexiókban és egyes eseménysorokban (például a szerelmi szál egy része meglehetősen redundáns lesz, Réty és Tengelyi történetének befejezése érthetetlen¹⁸⁷). A regény „irányzatosságát” feltétlenül elfogadó olvasás pusztán ékítménnyé teszi az elbeszélő számtalan megjegyzését, s nem szolgál magyarázatul az elbeszélésmódra jellemző, csak helyenként feladott közvetítettségre. (A narratív közvetítettség híján lévő *Éljen az egyenlőség!* című vígjátéknak, amely *A falu jegyzője* alakjainak és eseményszálainak egy részét előlegzi, jóval egyértelműbb a jelentésszerkezete.) Ha pedig csak a metanarratív elemekre összpontosítunk, akkor kiderül, hogy azok értelmezése a politika és az irodalom közti kapcsolat kérdéséhez vezet. A narrátor reflexióit kizárólag a narratív diskurzus keretein belül magyarázó olvasás marad az irodalmi irányzatosság, a valóságillúzió, a gyógyítás problematikájával szemben. Az értelmezés e két véglete közül inkább az elsőnek említett, az intencionalitást tényként kezelő megközelítés dominál a regény recepciótörténetében, különbözőképpen látva az „irányzatos” szándék irodalmi megvalósulását (kivételt jelent Hansági idézett, a recepciótörténetet tárgyaló tanulmánya és Devescovi Balázs kevésbé történeti olvasata, amely éppen nem számol az „iránnyal”).

A fentiekben *A falu jegyzője* hatástörténetét uraló fogalmakból kiindulva, ezeket a fogalmakat összevetve a narratív diskurzus jellegzetességeivel, igyekeztünk összegyűjteni és értelmezni a jelentés bizonytalanságára utaló kijelentéseket és diskurzív jegyeket. Megállapíthatjuk, hogy a regénynek mind a tematikus, mind pedig a diskurzív szintjein „szóhoz jut” az irónia — ha az itt megjelent iróniát nem is azonosíthatjuk a romantikus iróniával. Bár *A falu jegyzője* nem tartja zavartalannak irodalom és valóság kapcsolatát, maga a kapcsolat, annak megteremthetősége és befolyásolhatósága nem válik kétely tárgyává. Az elbeszélő „ironikussága”, „ironizálása” ezért nem vonható a romantikus irónia körébe. Sokkal inkább úgy értelmezhető, mint a Muecke által „proto-romantikus iróniának” nevezett jelenség (lásd az előző részben); vagy mint az a („proto-realista”?) törekvés, hogy — Zmegac-csal szólva — az író bepillantást engedve műhelyébe, a valóság minél teljesebb reprezentációja mellett is képes legyen megőrizni az irodalom autonómiáját.

A magyar romantika irodalmában, a negyvenes években azonban olyan művekkel is találkozunk, amelyek értelmezésébe a közéleti hatás problematikussága olyan

¹⁸⁵ EÖTVÖS 1904. 2:447. p.

¹⁸⁶ SÖTÉR 1967. 147-148. p.

¹⁸⁷ Erre hívja fel a figyelmet Pulszky kritikája is, aki meglehetősen sajátosan értelmezi a Tengelyivel történeteket: „De a művész győzött a polemizáló journalista felett, s a regény berekesztése ellenmondásban áll szerző bevallott politikai céljával; hiszen minden megyei visszaélések mellett is, Tengelyivel semmi egyéb nem történik, mint a mi vele még a centralizatio ígéretföldében, Franciaországban is megtörtént volna, [...] mindazáltal feleségének szeretete [...] leányának boldogsága oly fénypontok, melyekért az egy pár hónapi fogságot sok ember szívesen elszenvedné.” PULSZKY 1914. 204. p.

erőteljes, hogy ehhez képest a „valószerűség hatása” másodlagos, alárendelt tényező. Az *apostol* vagy a *Gondolatok a könyvtárban* esetében jóval kisebb szerepet játszik a beszélő játékossága (a *Gondolatok a könyvtárban*nál semmilyen), ugyanakkor az „irányzatosságnak” *A falu jegyzőjében* még éppen az elbeszélő „au(k)torizálása” által elfedett problémái ezekben a művekben nyíltabban vagy nyíltan a művek legfőbb problémáivá lesznek. A továbbiakban e művek értelmezésében folytatjuk *A falu jegyzője* „irányzatos” olvasata kapcsán felmerült kérdések tárgyalását.

II. fejezet

Prófécia és ironia között

A példázatos értelmezés lehetőségei Petőfi Sándor *Az apostol* című művében

1. A tragikus-ironikus Szilveszter

a. Félszegség és tudatosság. Szilveszter jelleme

A falu jegyzője retorikája azon alapul, hogy a változás szükségességének belátását, s közvetve a valóság megváltoztatását a valóság negatívumainak leírása segítheti elő, ám eközben az úgymond jó valóságot elősegítő, érte munkálkodó szereplők morális tartása nem rendül meg. Csak látszólag hasonló a helyzet *Az apostol*lal, illetve Szilveszterrel. Szilveszter a mű egyedüli összetett jelleme (csak ő rendelkezik például személynévvel). Az elbeszélő figyelme oly kizárólagossággal fordul feléje, hogy azt lehet mondani: az apostoli szereppel való azonosság folytán sorsában az elbeszélés „apostoli” (a zárlatot tekintve: „prófétai”) módjának lehetőségét mutatja meg. Ekkor *Az apostol* kérdése így hangzik: mennyiben lehetséges a történelmi fejlődésnek megfelelő utat megtalálni és erre az útra másokat is rávezetni? Szilveszter sorsa, saját céljai felől tekintve, nem tűnik sikeresnek: a saját gyerek- és ifjúkorát jellemző igazságtalanságok alapját jelentő társadalmi berendezkedést nem sikerül mégcsak megingatnia sem — éppen emiatt tűnhet feleslegesnek gyerekeinek és feleségeinek feláldozása.

Az apostol zárlata ezzel szemben Szilveszter áldozatának értelmessége mellett szól: a befejezés múlt időben a „szolganemzedék” kihalását és a „jobbak”, az „új hős nemzedék” eljövételét jelenti be. Ugyanakkor kételyt ébreszthet a zárlat egyértelműsége iránt az a befogadástörténeti tény, hogy a leginkább meghatározó jelentőségű Petőfi-értelmezések közül Horváth Jánost és Szegedy-Maszák Mihályt olvasva egymástól jelentősen eltérő olvasathoz juthatunk. Horváth János¹⁸⁸ mindenekelőtt *Az apostol* poétikai megoldásait kifogásolja. Aránytalan szerkezetről (az ifjúkor túlzott részletezése), műfaji lazaságról (életképek beékelése), a főhős „stilizáltan simplex” jelleméről szól. A téma nem való epikus feldolgozásra, az olvasó rokonszenvének felkeltését célzó „regényes képek”, a „dagályos captatio benevolentiae-k” túlnőnek a voltaképpeni témán. Kritikája pedig maróan gúnyos lesz, amikor Szilveszter jellemzésére tér. Horváthot roppant módon zavarja az az ellentmondás, amelyet Szilveszter népboldogító törekvései és magánéletének tragikus eseményei között lát. Szilveszter „erkölcsi bénaságban szenved”, állítja, felháborodva egyik gyermeke halálán; a bebörtönzést kiváltó könyv tartalmát felidézve pedig kijelenti, hogy ilyen (közismert) igazságok leírása „mellett bizony ráért volna kenyeret is keresni gyermekeinek” — feledve, hogy korábban az olvasható: „S hogy a kenyérből ki ne fogyjon, / Másoknak gondolatjait / Másolgatá...” (XIV. 1998-2000.).

E kifogások alapja, hogy Horváth a műben egyrészt a szerzői szándék közvetlen kifejeződését látja, azaz szerinte Szilveszter történetével Petőfi egyoldalúan, kizárólagosan morális és politikai célokat kívánt elérni; másrészt úgy látja, hogy ez az

¹⁸⁸ HORVÁTH J. 1922.

intenció zátonyra futott. Petőfi hiába törekedett Szilveszter kiválóságának ábrázolására, s ezen keresztül saját apostoli és prófétai hivatásának követendő példaként való beállítására, vállalkozása nem sikerült. „A lyrikus elfogultsága zavarja így meg tiszta érzékét: egyetlenegy vonásra (láadás a szabadság-korlátozó hatalom ellen) stilizálja hősét, saját complex jelleméből ezt az egyet ruházza át reá, ez egy miatt rokonszenvez vele. *Csak ez egyben teremti a maga képére, mégis egészen magát érzi benne* s így különbségeik tárgyilagos megítélésére (igazi epikus szemléletre) képtelen”.¹⁸⁹ Horváth sajátos rész-egész kapcsolatot lát Szilveszter jelleme és Petőfi személyisége között. Petőfi Szilveszter leegyszerűsített karakterét úgy *akarja* látni és láttatni, mint teljes értékű („hű”) önarcképet. A történet és a zárlat ellentmondása Petőfi „nyugtalanosságával”, az epikus alkotással összeférhetetlen „líraiságával” magyarázható, vagyis az epikus műben felfedett ellentmondások szándékolatlanul elkövetett hibákként értelmezhetők. Egymásra rímel a Szilveszterben munkálkodó „romantikus féreg” és a mű koncepciójában lévő „romantikus félszepség”: „Titkolhatatlanul benne van a romantikus féreg: a dagályos tökéletlenség”, „a költő elfogult rokonszenve [...] már a mű koncepciójában bizonyos romantikus félszepség magvait hinti el”.¹⁹⁰

Szegedy-Maszák Mihály Petőfi-pályaképe szintén önarcképet lát *Az apostolban*, ám szerinte ez az „ábrázolás” sikeres lett, amennyiben általa — hasonlóan a *Vanitatum vanitas* egyes értelmezéseihez — Petőfi korábbi énjének illúzióival számol le. A mű ezért a „lélektani elidegenedés költeménye”, „benne a költő öniróniával tekint azokra a korábbi pillanataira, amikor nem vette elég komolyan az eszményi világ létrejöttét megelőző történelmi szakasz hosszúságát és démonikusságát”.¹⁹¹ Vagyis *Az apostolban* egyértelműen megkülönböztethetőnek és megkülönböztetendőnek tartja az elbeszélői nézőponttal azonosított szerzői állásfoglalást és Szilveszter kijelentéseit, vélekedéseit. Ez tanulmányának egy későbbi helyén még erőteljesebb módon jelenik meg, itt ugyanis a Horváth által Szilveszter története felől összeforrasztott elbeszélői és szereplői szólamokat éppen az elbeszélés szintjének önállósága felől különbözteti meg: „a történethez itt [*Az apostolban*] már afféle második szólamként társul, s a szöveg egészét átszövi a megírás története”.¹⁹² Szegedy-Maszák értelmezése alapján Szilveszter története példázat ugyan, de nem a Horváth János-féle értelemben. Horváth szerint csak részlegesen megvalósult, a mű poétikai dimenzióin eltérült egyoldalú intencióról beszélhetünk, ezzel szemben Szegedy-Maszák interpretációja szerint a műben az illúziókkal való *tudatos* leszámolásról van szó. Szilveszter történetének tanulsága nem adott közvetlenül, az nem azonosítható a főszereplőnek ezzel vagy azzal a kijelentésével, hanem közvetített; a tanulság az elbeszélő által értelmezett, benne a narrátor egyfajta negatív tudást mutat fel.

Az apostol példázatos értelmét ezek szerint úgy is összegezhethetjük, mint a világjobbító eszmék hirdetőjének és „hallgatóságának” szükségszerű „elidegenedését”. Ezt az elbeszélő a mártíromság előlegzésével („...meghallotta odafönn az isten, / Fölvette a szent könyvbe, melybe / Jegyezve vannak a mártírok, / S belé ír a Szilveszter nevet.” XI. 1484-1487.) és a Krisztussal való azonosítással („Boldogtalan nép [...] Nem volt elég a Krisztust megfeszítened, / Minden megváltót megfeszítesz hát?” XIX. 2877., 2880-2881.) jelzi.¹⁹³ A krisztusi párhuzam egyértelműségét, ami Szilveszter számára kitüntetett státuszt biztosít, azonban gyengítik Krisztus nevének profanizáló megemlékezései, a Szilveszter gyerekkorában játszódó epizódokban: „Olyan tolvaj lesz, mint a Krisztus”, mondja a talált

¹⁸⁹ HORVÁTH J. 1922. 482. p. (*Kiemelés - Z. K. Z.*)

¹⁹⁰ HORVÁTH J. 1922. 482., 483. p.

¹⁹¹ SZEGEDY-MASZÁK 1980b. 237-238. p.

¹⁹² SZEGEDY-MASZÁK 1980b. 240. p.

¹⁹³ *Az apostol* vonatkozó motívumairól lásd ZENTAI 1977.

gyereket elnevező öreg tolvaj (VI. 604.), következő „nevelője”, a „vén banya” pedig azzal serkenti koldulásra, hogy „ingyen a Krisztus koporsaját / Sem őrizék” (VII. 794-795.). Kérdés, hogy Szilveszter áldozatai (egyéni, családi boldogsága) vezetnek-e valamiféle megváltáshoz a közösség, a „nép” szintjén? *Az apostol eseményei* alapján azt kell mondani, hogy nem: bár könyvét mint „tisztá enyhítő italt” „Mohón nyelé el a szomjas világ” (XVI. 2219., 2218.),¹⁹⁴ a „hatalom” szavára ugyanez a „nép” kész elítélni a könyv szerzőjét, majd a király elleni merénylet végrehajtóját.

b. „A történelem nem a boldogság talaja”

Itt tér vissza *Az apostol* utolsó részének problémája: hogyan kell érteni egymással összevetve a történetet értelmező (a példázatot megfejtő?) XX. részt, illetve az ezt megelőlegző elbeszélői és főszereplői megnyilatkozásokat (mindenekelőtt a „szőlőszem-hasonlatot”)? Az egyértelműnek tűnik, hogy a befejezés a Szilveszter által hirdetett eszmény, a szabadság eljövendő győzelmét hirdeti; ennek biztos bekövetkeztét jelzi a múlt idő használata is. Azt azonban hiába keressük e kizárólag az elbeszélő reflexív szólamából álló zárlatban, hogy a bekövetkező győzelem mennyiben következménye a Szilveszter-féle mártírok tevékenységének. (Újból hangsúlyozni kell, hogy ez a „tevékenység” azokban a megelőző részekben, ahol Szilveszter mint cselekvő jellem szerepel, vagyis *Az apostol* eseményeinek szintjén, mindvégig kudarcokkal teli.) Az elbeszélő a nemzedékek váltásának tényét különösebb magyarázat nélkül kapcsolja össze a szolgaságot leváltó szabadság értékével („vénült, kihalt a szolganemzedék”). Az „új nemzedék” „jobb akart lenni és az is lett, / Mert csak akarni kell!”, áll magyarázatképpen. Ebből a két sorból pedig a szükségszerűen elkövetkező újabb nemzedék felértékelése mellett az is következhet, hogy „ama szentek és nagyok” tevékenysége teljesen hiábavaló mindaddig, amíg a megfelelő történelmi szituáció el nem következik. E hiábavalóság felismerése azonban meghaladja az egyén képességeit, az egyén számára csak az abszolút bizonyosság nélküli küzdelem marad. Az elbeszélő, aki Szilveszterrel ellentétben szembesül az emberi nézőpont e korlátozottságával, nem képes a „csak akarni kell” szentenciájánál összetettebb magyarázattal szolgálni arra, hogy miképpen függ össze az egyéni cselekvés és a történelmi változás. A diákevekről szóló részben Szilveszter „koránjáról” és „bibliájáról” ez olvasható: „Világtörténet! mily csodálatos könyv! / Mindenki mást olvas belőle” (XI. 1418-1419.). Ezután a *Vanitatum vanitas* történelmi példáinak kétértelműségével párhuzamba állítható kijelentés után jön csak az úgynevezett „szőlőszem-hasonlat”, ami tehát hangsúlyozottan Szilveszter egyéni értelmezése: „Mit olvasott ez ifiú belőle? [...] Ezt gondolá:” (XI. 1429., 1432.). (A „szőlőszem-hasonlatra” visszatérünk.)

A két elemzés nyilvánvaló különbségei ellenére sem szabad elfelejteni, hogy Horváth és Szegedy-Maszák egyaránt *Az apostol* értelmezésének problematikusságára mutatnak rá. Mindketten arra hívják fel a figyelmet, hogy amennyiben példázatos műként olvassuk *Az apostolt*, akkor Szilveszter történetének tanulsága nem azonosítható kizárólagosan sem a főhős megnyilatkozásaival, sem pedig az elbeszélő zárószavaival. A kettejük közti eltérés abban ragadható meg, hogy a mű jelentésének ez a bizonytalansága mennyire tekinthető tudatosnak. Horváth János szerint feszültség áll fenn a tételezett szerzői szándék és Szilveszter történetének elbeszélésmódja között, így a mű jelentését a szövegszerűen nem (vagy csak eltorzult formában) jelen lévő intenció és a történet között kell keresni. Szegedy-Maszák a szöveg értelmezésbeli kérdéseit tágabb elméleti

¹⁹⁴ Kerényi Ferenc ezt a tényt (kiegészítve a jogaikról halló jobbágyok kezdeti lelkesedésének epizódjával) tartja a jobb jövőt jósó zárlat megalapozásának. KERÉNYI 1998. 39. p.

kontextusba helyezi, a *tragikus irónia* körébe. „Petőfi önéletrajzi hőse [...] a tragikus irónia körében mozog [...]”. A hős nem ismeri s egyre kevésbé érti azt az Istent, akitől megbízatását kapta.¹⁹⁵

A tragikus irónia jelensége a történelmi fejlődése és az egyén közti viszony alapján is meghatározható, mégpedig két összemérhetetlen létszint kibékítési kísérletének eredményeként. A jelenség leginkább rendszeres kifejtését Hegelnél, míg esztétikai implikációinak összefoglalását az előbbi részben említett Solgernél nyerte el.¹⁹⁶ (Ez utóbbi aspektusára a humorral való azonosíthatóság kapcsán Arany *Bolond Istókjának* tárgyalásakor térünk vissza.) A hegeli koncepció szerint a világtörténelem folyamatában az egyének csak általában, csak összességükben szolgálják a végső célt, az Ész teljes megvalósulását-kiteljesedését. Mivel a történelem folyamata „olyan célok kielégítése, amelyek felette állnak a különös érdekeknek”, ezért a „történelem nem a boldogság talaja”. De nem csak a történelmet pusztán „működtető” egyének osztályrésze a boldogtalanság, sőt: az emberiség e döntő részének megvan rá az esélye, hogy magánéletében, „különös” vágyai körében boldognak érezheti magát. Azok azonban, akiket Hegel „világtörténelmi egyéneknek” nevez, önként lemondtak a boldogság esélyéről, hiszen lemondtak magánéletükről is. Céljuk az általános cél megvalósítása. „Ilyen nagy céllal arra a merészségre vállalkoztak, hogy szembeszálljanak az emberek minden véleményével. Így nem a boldogságot választják, hanem a céljukért való fáradtságot, harcot, munkát. Ha elérték céljukat, nem tértek át a nyugalmas élvezetre, nem lettek boldogok. Valójuk épp tettük volt”.¹⁹⁷ Hogy ki minősül világtörténelmi egyénnek, az mindig az utókor dolga — csak a fejlemények tükrében ítélni lehet meg, ki is szolgálta egyszerre tudatosan és sikeresen az általánost. Az „ész csele” éppen abban áll, hogy az egyénnek olyasvalamit kéne előremozdítani, ami beláthatatlan: „magának a világtörténetnek még haladásban levő *menetében* a szubjektív oldal, a tudat, még nincs birtokában annak a tudásnak, hogy mi a történelem tiszta végső célja, a szellem fogalma”.¹⁹⁸

Hegel elképzelése egyrészt filozófiai háttérrel ad (a „különös” célokat felállító) „embernek” és (az általános szolgálatába szegődött) „polgárnak” Petőfinél (és általában a reformkorban) nem megszokott szembeállításához; szemléltetve, hogy ezt a szembeállítást nem kell feltétlenül Petőfi aktuális kiábrándulásával magyarázni. Másrészt közvetlenül párhuzamba állítható *Az apostol* XX. részének témájával, pontosabban szólva érthetővé lesz, hogy miképpen függ össze a történelem folyamatának pozitív megítélése és az egyén történelemhez mért viszonylagossága. Legutóbb Kerényi Ferenc hangsúlyozta a hegeli „világsszellem”-elképzelés és a Szilveszter sorsának megértése közti kapcsolatot (ha a közvetlen Hegel-hatás ki is zárható¹⁹⁹). Annak kijelentését azonban, hogy „*Az apostolban* [...] egyetlen kiemelkedő személyiség, Szilveszter képviseli a világsszellemet”, mind Petőfi műve, mind pedig a hegeli történelemfilozófia alapján problémásnak tartom. A Hegel által név szerint is megemlített „világtörténelmi egyének” — Julius Caesar vagy Nagy Sándor — Szilveszterrel ellentétben magukkal sodorták koruk embereit, ha ez nem is azonos egészen a „világtörténelmiséggel”. Igaz, hogy az egyén egyik elképzelés szerint sem képes arra, hogy belássa a történelem törvényszerűségeit. Míg azonban Hegel szerint bizonyos egyének nemcsak törekedhetnek a történelem céljainak megvalósítására, hanem fölébe is kerekedhetnek környezetüknek, ráerőltethetik az általános célokat arra a társadalomra, amely nem képes e célok jelentőségét belátni — addig *Az apostol* szerint az egyén negatív

¹⁹⁵ SZEGEDY-MASZÁK 1980b. 28. p.

¹⁹⁶ VÖ. BEHLER 1972. 141-148. p.

¹⁹⁷ HEGEL 1979. 73. p.

¹⁹⁸ HEGEL 1979. 63. p.

¹⁹⁹ A Hegel-párhuzamokhoz lásd még KORNIS 1937.

képességének a tudatosítása az a határ, ameddig a történelemben élő egyén, saját jelenének horizontján elmehet.

2. Puszta és Kánaán között

a. A „szabad elvű” és szerepjátszó Petőfi

Ha a Petőfi-életművön belül keresünk párhuzamot *Az apostol* zárlatának nem pusztán szerkezeti, de a jelentést alapvetően érintő problémájára, akkor furcsa módon olyan vers kínálkozik, amely éppen nem jelentésének bizonytalansága miatt vált híressé: *A XIX. század költői*. Ha parafrázálni akarjuk a vers kijelentéseit, akkor a következőkre jutunk: a költőnek a Mózes és népét vezető „lángoszlopként” kell utat mutatnia; az igazi költő az, aki az „egyenlőség” állapotának elérkeztéig képes folytonos küszködésre serkenteni vezetettjeit; aki e tevékenységben részt vesz, arra életében nagy valószínűséggel nem vár jutalom, ám halála után egyszer majd megkaphatja a méltó végtisztességet. A tartalom az 5. szakaszig, a „Kánaán” leírásáig különösebb nehézség nélkül összefoglalható, az utolsó szakasz parafrázisának karikírozottsága azonban arra utal, hogy az élet és a halál megszemélyesítésével véghez vitt lezárás elveszíti addig fennálló egyértelműségét. A vers végét magyarázhatjuk azzal, hogy a jelen tökéletlensége és az ígért földjének eljövetele között olyan jelentős érték- és időbeli távolság feszül, amely szükségessé teszi a feloldó, buzdító, reményt keltő lezárást. Az a feszültség, amely a párhuzam eszközeként használt Kánaán-hasonlat idealitása és ennek az állapotnak a jelenhez mért megvalósíthatósága között fennáll, felveti azt az értelmezést, hogy a költő vezette nép aktuális jelenére csak a küszködés, a munka vár, s maga a „lángoszlopul” küldött költő is csak az ember véges pozícióját foglalja el, csak mint idealitást ismerheti a célt. Ekkor az utolsó előtti szakasz nem annyira egy valóságossá tehető állapotot előre jelzése lenne, hanem egy valójában „paradicsomi”, az emberi életben (már) csak negatívan, hiányként megismerhető állapot.

A XIX. század költői értelmezésében bújkáló feszültség, amely leginkább a zárlat jelentésének kérdésességében ragadható meg, egyrészt összecseng az úgynevezett radikálisok szabadságharc előtti és alatti elvi bizonytalanságaival, másrészt kifejezi az életmű egészére is jellemző eszmei sokszínűséget. Petőfi és a radikálisok esetében az egységes cselekvési program híján jóval nagyobb szerep hárult a stílus, a beszédmód egyneműsítő szerepére, mint a centralistáknál vagy a konzervatív irányzatoknál.²⁰⁰ Legplasztikusabban példája ennek a *Marczius Tizenötödike* nevű lap, amelynek elsődleges jellegzetesége, polemizáló, ellenzéki attitűdje (a „forradalmi stíl”) jól tűrte a tartalmi sokszínűséget és az ironia jelentésbeli bizonytalanságait (lásd a valószínűleg Pálffy Albert írta szerkesztői megjegyzéseket). Hogy a „pusztát” a „Kánaánnal” összekötő út nem határozható meg egyértelműen Petőfi művei alapján, azt mutatja például a politikai nézeteinek forrásáról Lukácsy Sándor és Fekete Sándor között lezajlott emlékeztető vita is. Ennek egyik legfőbb tanulsága az, hogy — ezt Lukácsy is többször hangsúlyozta — Petőfi műveit sem értelmezhetjük konkrét politikai programpontok „versebe szedéseként”.²⁰¹

²⁰⁰ Vö. LUKÁCSY 1995c.

²⁰¹ Erre a vitára is utalva Margócsy István így összegzi a Petőfi eszmetörténeti forrásaira irányuló kutatások eredményeit: „Társadalmi-politikai gondolkodásának elemzése az elmúlt évtizedekben sok vitát kavart, s összegzően megnyugtató végeredményt nem hozott [...]. Esetében sem a források, sem az ihlető hatások nem

Nem elég tehát a parafrázálható kijelentéseket, eseményeket kiragadni és azokat eszméletörténeti kontextusban értelmezni (idézett megjegyzése ellenére így jár el például Lukácsy, amikor Szilveszter életét azonosítja Blanqui egyik hívének élettörténetével²⁰²), de fokozottan számolni kell a szövegek retorikai-poétikai szerkezetével, a beszédpozíció (a szerepjáték) egyedi sajátosságaival. Ezt Petőfi életművének hagyománytörténete már régóta hangsúlyozza. Palágyi Menyhért Petőfi politikai verseit úgy jellemzi, hogy míg kezdetben költészetét a színjátszásból hozott szereplési vágy befolyásolta, addig később a politikai szereplés vágya zavarta líráját.²⁰³ Voltaképpen Babits Petőfi-képe is szerep és valóságos személyiség elkülönítésén alapul, ha nála ez a kettősség az „igazi” és a „hamis” én kettősségeként kerül is leírásra (és elítélésre).²⁰⁴ Petőfi költészetének szerepjátékos hajlandóságát Horváth János Petőfi-monográfiája tárgyalta a legrészletesebben,²⁰⁵ Martinkó András pedig — a beérkező költő műveinek számbavétele kapcsán — tanulmányt szentelt annak kimutatására, hogyan határozta meg Petőfi világhoz való viszonyulását az azonosulás és a szembenállás váltómozgása.²⁰⁶ Hász-Fehér Katalin kifejezetten *Az apostol* kapcsán foglalkozott a témával; szerinte a népköltő, a népvezér és a néptanító szerepei úgy váltják egymást a műben, hogy az „igazi” szerep megtalálására nincs módja Petőfinek. Ugyanő hívja fel a figyelmet arra is, hogy *Az apostol* nem rendelhető hozzá kizárólagos módon ezek közül egyetlen szerephez sem, hanem itt a művön belül is változik a beszélő nézőpontja.²⁰⁷ Legutóbb Margócsy István monográfiája tárgyalta a kérdést; szerinte Petőfi eszméinek „rendszere” leginkább „szabad elvűségként” jelölhető meg.²⁰⁸

b. „Apokalipszis” és „kataklizma”, „elkötelezettség” és „öncélúság”

Ha *Az apostol* eseménysorának és befejezésének kapcsolatát tovább akarjuk élezni, s egy másik nézőpontból is látni akarjuk az itt szóba jöhető szerepeket, akkor Szörényi László és András Sándor Petőfi-tanulmányait hívhatjuk segítségül. Szörényi a *Szörnyű idő...-ről* írva a vers „vérfagyasztó ironiájáról”, történettagadásáról kijelenti: mindez „hatalmas erővel világít nemcsak előre, Arany felé, hanem hátra is. A Petőfi életmű sűrűjébe”.²⁰⁹ Az életmű kettősségét itt az apokalipszis érdekében harcot kívánó és a harcban a nemzethalál („kataklizma”) lehetőségét látó portrék feszültsége jelenti. András *A két Petőfije*²¹⁰ hasonlóképpen szembefordul az életművet pro vagy kontra egységesítő értelmezésekkel, s a Petőfi-portré két oldalát szintén egyenrangúként próbálja meg leírni. Itt az egyik az „elkötelezett”, a „közösségi”, a XIX. század költőinek Petőfije, a másik pedig az „öncélú”

állnak össze egységes körré, sem a gondolati kiterjesztések és meghosszabbítások nem tudják homogén erőterré formálni variatívan sokszerű képzetkörét”. MARGÓCSY 1999. 230. p.

²⁰² Az összevetés tétje itt nem is „Blanqui harcostársa, Martin Bernard” Petőfire gyakorolt hatásának kimutatása (Bernard emlékirata csak az 50-es években jelent meg), hanem a Petőfi és Buonarroti közti „mély benső rokonság” bizonyítása, valamint a Saint-Simon- Fourier-hatás kizárása. LUKÁCSY 1972. Lukácsy legutóbb azokra a párhuzamokra hívta fel a figyelmet, amelyek Szilveszter és a Lajos Fülöp ellen sikertelen merényletet megkísérlő Louis Alibaud (akinek történetét Petőfi Louis Blanc révén ismerhette) között mutathatók ki. LUKÁCSY 1998.

²⁰³ PALÁGYI 1909. 129-130. p.

²⁰⁴ BABITS 1996a.

²⁰⁵ HORVÁTH J. 1922.

²⁰⁶ MARTINKÓ 1973.

²⁰⁷ HÁSZ-FEHÉR 1998. Különösen: 8-12. p.

²⁰⁸ MARGÓCSY 1999. A vonatkozó fejezet.

²⁰⁹ SZÖRÉNYI 1989a. 112. p.

²¹⁰ ANDRÁS 1998.

(András is idézőjelben használja a fogalmat) Petőfi, akit az *Adorján Boldizsár* értelmezésén keresztül mutat be.

András az életmű mindkét oldalát az általa a 19. század alapérzésének tartott és Baudelaire által „*ennuinek*” nevezett közérzetből vezeti le, amelynek két megoldását látja a korszakban. Az egyik a kifejezése általi túllépés, kúrálás; ez a megoldás összecseng azzal, ahogy Kölcsey hagyománytörténetének egy része az irónia szerepét látja (az ismeretelméleti káosz kifejezésével egyúttal túl is lépni rajta), vagy azzal, ahogyan a leírás *A falu jegyzője* „irányzatos” retorikájában funkcionál. A másik megoldás a hátatfordítás, a személyiség problémáinak megkerülése és a továbblépés „valami rajta kívül lévő egységhez [...], a közösségi énhez (és a néphez), és mert azt nem találja egységesnek, eszmékhez, amelyekben az egységes”. A két megoldás András szerint Petőfi költészetében összetartozik. (Ugyanígy látja Lukácsy legutóbbi Petőfi-írása is, amelynek indulatos zárata szerint a „terrorista” és a *Megy a juhász* Petőfije, a legújabb kanonizációs törekvésekkel szemben, csak együtt értelmezhető.²¹¹) Ennek megfelelően *A XIX. század költőiből* a küzdés folytonosságát, az „addig folyvást küszködni kell” gondolatát emeli ki, vagyis a Kánaánt a jelentől elválasztó távolságot hangsúlyozza. A „másik” Petőfi „úgy tudja, csak addig van Kánaán, amíg az ember legyűri a sivatagot. Mihelyst Kánaánban érzi magát, az történik, ami *A Tisza* című versben: betör az árvíz”. (Visszaulva Hegelre: a valóban, tudatosan a történelem érdekében munkálkodó egyének amint „elérték céljukat, üres burkokhoz hasonlítanak, amelyek lehullanak”, mivel „valójuk épp tettük volt”.²¹²) A kétféle felfogást példázó két vers (*A XIX. század költői* és az *Adorján Boldizsár*) pusztasivatag-allegóriáinak értelmezése ezek szerint: a költő vagy mint lángoszlop vezeti népét a pusztán keresztül, vagy pedig a költészet minden „külső” cél nélkül, a világ sivatagváltának ábrázolásával képes arra, hogy magát a sivatagot „mívelje”, elviselhetőbbé tegye.

Szörényi László és András Sándor tanulmányai azért fontosak, mert lehetőséget adnak arra, hogy a XX. rész és *Az apostol* egésze közti viszonyt, tágabban pedig *Az apostol* politikumának és iróniájának összefüggésének az elemzésekor ne álljunk meg az egymást kizáró jelentések ellentmondásának pusztasivatag rögzítésénél. Szörényi szerint a prófétai beszédhelyzet mellett Petőfinél számolni kell a prófécia beteljesülése feletti kétellyel is, András szerint pedig egyenesen a „kétség” kapcsolja össze a köz- és a magánéleti ars poeticát. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy Petőfi közéleti irányultságú művei valójában ironikus művek lennének; azt azonban igen, hogy az iróniát mint a történelem beláthatatlanságából eredő korlátozottság tudatát, vagyis mint a fentiek értelmében vett „tragikus iróniát” figyelembe kell venni például *Az apostol* értelmezése során, még ha nem is képezi a jelentés olyan meghatározó elemét, mint a *Vanitatum vanitas* interpretációjában.²¹³

3. A „szőlőszem-hasonlat”

²¹¹ Valószínűleg így kell érteni Lukácsynak azt a kijelentését, hogy „Petőfi egy és oszthatatlan”, még ha az írásának zárlatát uraló pátosz félreérthetővé teszi is szavait. LUKÁCSY 1998. 80. p.

²¹² HEGEL 1979. 73. p.

²¹³ Ha *A XIX. század költői*t tekintjük, akkor a vers zárlata esetében nem dönthető el egyértelműen, vajon csak a próféták sajátos problémáiról van-e szó, vagy pedig a többes szám első személy azokra is vonatkozik, akik követik a prófétákat. Ha az előbbi lenne a helyzet, s ebbe az irányba mutat a hamis és igaz próféta elkülönítésének megelőző témája, akkor a vers fő gondolata egy önellentmondás volna, mivel a „közéleti” szerepvállalás témája révén a költő saját mesterségbeli gondjaival foglalkozna.

Az apostol jelentésszerkezetében iróniát látó és ennek mibenlétét firtató elemzés megalapozottságát kétségbe lehetne vonni azzal, hogy a XI. rész „szőlőszem-hasonlatának” éppen az előbbi kettősségek kiküszöbölése a célja. Itt Szilveszter világosan kijelenti, hogy életének erőt, halálának pedig megnyugvást ad az a tudat, miszerint bár ő csak múltó mozzanat volt a boldogságot biztosító szabadsághoz vezető folyamatban, tevékenysége mégis hozzájárult ehhez a haladáshoz.

A földet is sugárok érlelik, de
Ezek nem nap sugárai, hanem
Az embereknek a lelkei.
Minden nagy lélek egy ilyen sugár, de
Csak a nagy lélek, s ez ritkán terem;
Hogyan kívánhatnók tehát, hogy
A föld hamar megérjék?...
Érzem, hogy én is egy sugár vagyok
[...]
Tudom, hogy amidőn megérkezik a
A nagy szüret,
Akkorra én már rég lementem,
S parányi művemnek nyoma
Elvész az óriási munka közt,
De életemnek a tudat erőt ad,
Halálomnak pedig megnyugvást,
Hogy én is, én is egy sugár vagyok!-
XI. 1447-1454., 1457-1464.

Csökkenti azonban a hasonlat kulcsszerepét az, ha figyelembe vesszük az őt körbeölelő kontextusokat. A közvetlen szövegkörnyezetet tekintve, mindezt annak a világtörténelemnek az értelmezése nyomán gondolja Szilveszter, amelyről az elbeszélő azt állítja, hogy „mindenki mást olvas belőle”. Az „olvasatok” két végletét maga az elbeszélő is ismerteti. A történelem tanulsága az egyik szerint az emberiségért való küzdés mindenek feletti értelmessége, míg a másik szerint a tanulság nem más, mint a mindenfajta boldogságért való küzdelem hiábavalósága. Márpedig a fiatal Szilveszter világtörténelem-interpretációját felfoghatjuk az első véglet metaforikus kibontásának is. Igaz, a közvetlen kontextust tekintve, nem szabad elfelejteni a XI. szakasznak a „szőlőszem-hasonlatra” következő zárlatát sem, amely Szilveszter értelmezését, hasonlítson az bármennyire is az egyik véglethez, isteni szinten mégiscsak érvényesíti, voltaképpen kiemeli a narrátor által ismertetett emberi tévedések köréből:

... nem hallotta ember,
De meghallotta odafönn az isten,
Fölvette a szent könyvet, melybe
Jegyezve vannak a mártírok,
S belé írta a Szilveszter nevet.
XI. 1483-1487.

Ha a „szőlőszem-hasonlatnak” a mű egészével való kapcsolatát tekintjük, akkor jóval súlyosabb nehézséghez jutunk. A zárlat értelmezésének kérdései kapcsán már említettük azt a kettősséget, ami a történelem menetének organikus és forradalmi felfogása

között fennáll *Az apostol*-ban. Margócsy Petőfi-monográfiája a „szőlőszem-hasonlatot” így látja e kettősség szempontjából: „Petőfi e sorokban méltóságteljes rezignációval foglalja képbe a romantikus liberalizmus szerves történetfejlődésről szóló tanát; itt a történelem mint organizmus önmagában fejlődik, s radikális váltás, ugrás (azaz forradalom) nélkül érik majd be, ha beérik — ugyanakkor, mint ismeretes, e mű epikus fikciójában épp ennek a szenvedélyesen megrajzolt koncepciónak lehetetlensége rajzoltatik meg, s az anarchisztikus terror eshetősége lesz tragikus ironiával ábrázolva”.²¹⁴

Organikus-anorganikus történetfelfogások kettősségén túl még egy „koncepcionális” ellentmondás akadályozza a „szőlőszem-hasonlat” egyértelműségét a teljes mű keretében. A XI. rész idézett helyein Szilveszter énje csak az emberiség közösségeért végzett tevékenység szempontjából jelenik meg, a „különös” célokkal rendelkező magánember vágyai (és kötöttségei) kívül maradnak a számításon. Ez a főhős szerepét könnyen azonosíthatóvá tenné Hegel „világtörténeti egyéneinek” funkciójával. Azonban az „ember helyett polgár” Szilveszter mellett *Az apostol*-ban jelen van az „ember s polgár” Szilveszter is. („Ember” és „polgár” fogalmait a műben a magánéleti szféra és a közéleti feladatok, szerepek általi meghatározottságok kettősségeként lehet értelmezni,²¹⁵ az „ember” fogalmának kétértelműsége magában a műben is megjelenik: „Az ember nemcsak polgár / Egyszersmind ember is”, XII. 1625-1626.) Sőt, az „emberi” oldal végletes leszűkülését követően úgy tűnik, hogy Szilveszter számára az igazi boldogságot mégiscsak a magán-, a pusztán „emberi” világ, gyermekei és felesége jelentik (jelenthették volna). A börtönben úgy emlegeti családját, mint „boldogságát s gazdagságát” (XVII. 2376.), sőt felesége halálának látomása után így fakad ki:

Te egymagad voltál valóság;
A többi? az emberiség, szabadság,
Ez mind üres szó, puszta ábránd.
XVII. 2521-2523.

Ezek a részek arra hívják fel a figyelmet, hogy a börtönből kiszabadult Szilveszter tettei nem értelmezhetők az „emberi” *kötöttségektől* való megszabadulásként és a „polgári”, a közösségi-közéleti elkötelezettség *vállalásaként*. A folyamat sem az elbeszélő, sem pedig Szilveszter számára nem pozitív értelmű. A közösségi-közéleti tevékenység ugyanis csak addig értelmes tevékenység *Az apostol* történetében, amíg mellette ott áll Szilveszter „családéletének” „Szentháromsága”. Az „ember” és „polgár” fogalmait szembeállító másik szöveghelyet tekintve, csak látszólag jelentéktelen az a körülmény, hogy a Szilveszter kiválasztottságát egy „beszámoló” formájában megerősítő III. rész felemelkedés-visszaszállás mozgásának az alvó család szolgál háttérként. A tisztán „polgár” időlegesen — pontosabban: az időn túl, a végtelenben — otthagyja a véges-testi „emberit”: „az ember meghalt benne s él a polgár” kijelentés világosan összekapcsolódik a testből felszárnyaló lélek képével:

Ledobta a ház és nap gondjait, mint
Tojása héját a madár,

²¹⁴ MARGÓCSY 1999. 233. p.

²¹⁵ Kerényi Ferenc némileg másként látja: „Az emberlét kritériumának Petőfi a szabadság kivívásának képességét (mint eszközt) és a boldogság jogos vágyát tekintette (mint célt), míg a „polgár” nála magasabbrendű erkölcsiségű (republikánus) embert jelentett, aki megtapasztalta a társadalom bűneit, de a természet és a világtörténelem tanulmányozása révén [...] képes továbbépíteni önmagát”. KERÉNYI 1998. 36. p.

Kikelt s röpül.
Az ember meghalt benne s él a polgár
[...]
Ott fönn csattognak lelke szárnyai...
III. 219-222., 227.

E tisztán lelki-„polgári” szemlélet és létmód korlátozottságát azonban világosan jelzi az a tény, hogy a „polgár” én kiszabadulásával, önálló életre kelésével egyidőben meghal Szilveszter (mint „ember”) egyik gyereke. Ezt — megértve Horváth János szempontjait — olvashatjuk úgy is, mint arra történő utalást, hogy a testi-emberi mivolt nélküli kiválasztott sem képes valóságos, történelmileg igazolt és politikailag hatékony cselekvésre. A „zsarnokölés” szándékát megelőzi a magánemberi oldal elsorvadása, s a merénylet ebből a nézőpontból már nem a közösség érdekében vállalt áldozat, hanem arra irányuló kísérlet, hogy Szilveszter értelmessé tegye *saját* életének epizódjait. Ahogy Hász-Fehér Katalin írja a csecsemő halála után történetekről, „Szilveszter forradalmi cselekvése e jelenet után már nem szerves folytatása előző tetteinek, nem is önként vállalt feladat, hanem az egyetlen lehetséges út, amely értelmet ad a család nyomorát és halálát előidéző elveinek”.²¹⁶ Az *apostol* logikája szerint az apostoli szerep addig lehet hiteles, amíg Szilveszter, kiválasztottsága tudatában, képes áldozatot hozni a közösségért; miután nincs már mit feláldoznia, a cselekvés mind a cselekvő, mind a képviselt közösség számára elveszíti közéleti-politikai érvényességét is.

4. Összegzés

Az *apostol*ban a közéletileg is szerepvállalásra törekvő személyiség kénytelen szembesülni saját, egyoldalúnak tűnő magánéleti meghatározottságával, s a két oldal összhangba hozása lehetetlen feladatként jelentkezik; ám Szilveszter esetében nincs szó a hegeli nagy áldozatról sem, hiszen Szilveszter családot alapít, aminek széthullása korántsem érinti közömbösen. Amennyiben tehát példázatos történetként értelmezzük Az *apostolt*, akkor itt egy apória allegóriájáról beszélhetünk: az „ember” és a „polgár” szerepek önmagukban elégtelen, ugyanakkor egymást kizáró voltának példázatáról.

Ha összegezni akarjuk ennek a narratíva „irányzatosságát” illető következményeit, akkor azt kell kiemelni, hogy a magánemberi és a közéleti horizont együttes birtoklásának lehetetlensége indokolja a narrátor nézőpontváltásait, az elbeszélő Szilveszterhez való viszonyának hullámválását és a záró rész utólagosan igazoló gesztusát. Az elbeszélő addig halad együtt Szilveszterrel, amíg lehetőség mutatkozik a személyiség tárgyalt kettős meghatározottságának megőrzésére. Amint Szilveszter minden véges kötöttségétől megszabadul, azonnal elveszíti annak lehetőségét is, hogy átlássa a kapcsolatot saját jelenének korlátai és az eszméiben rejlő lehetőségek között: ez a „megszabadulás” nem a történelem céljainak mélyebb belátását eredményezi. Amint a király életére tör, elfelejteni látszik saját szavait, melyek szerint a föld-szőlőszem megérése hosszú folyamat, a távoli jövőre tartozó állapot. Itt válik szét az elbeszélő és Szilveszter nézőpontja, itt van Az *apostol* iróniájának eredete. Az elbeszélő Az *apostol* befejezésében, ellentétben az elkeseredett, az immár a bosszúszomjas Jónáshoz hasonlóan viselkedő

²¹⁶ HÁSZ-FEHÉR 1998. 16. p.

apostollal, a történelemhez méri Szilveszter életét. Csak ennek a Szilveszter élettörténetén belül lehetetlennek bizonyult hozzámérésnek a segítségével lehetséges Szilveszter életének egyfajta példázatos értelmet adni. Másképpen fogalmazva, „az elbeszélő számára, aki kívülről nézi végig e tragédiát és csupán érzelmileg azonosul vele, hősének története esettanulmánnyá válik. Ennek során pedig saját eredeti, népnevelői szándékának haszna is megkérdőjeleződik”.²¹⁷ Ez *Az apostol* igazi paradoxonja: a mű példázatos jelentése éppen saját maga példázatos („irányzatos”) olvasásmódja ellen hat. Az így értett ironikusság, ahogy jeleztük is már, nem utalható ugyan a „romantikus irónia” fogalmához, ám mind az „apostoli” írószerepet, mind pedig — s számunkra most ez a fontosabb — az egyéni belátás és cselekvés történelmi folyamatokhoz mért korlátozottságát tekintve, nagyon is a romantikához köthető diskurzusok ölelik körbe *Az apostol* jelentésének kérdéseit.

²¹⁷ HÁSZ-FEHÉR 1998. 17. p.

III. fejezet

A mérlegelés és a fejlődéshit

Fejlődéshit és ironia Vörösmarty Mihály *Gondolatok a könyvtárban* című művében

Vörösmarty Mihály irodalomtörténeti portréján máig a közéleti-szónoki vonás a meghatározó. Ezt a meglehetősen határozott körvonalú portrét azonban a 20. század során fokozatosan átszínezik a „kételyes” Vörösmartyról szóló tudósítások — Riedl Frigyesről, Schöpflin Aladártól, Babits Mihálytól Szörényi Lászlóig és Szegedy-Maszák Mihályig. A következőkben egy olyan Vörösmarty-vers olvasására teszek kísérletet, amely bár alapszöveggként szolgál a közéleti-retorikus költő portréjához, ám kulcsfontosságú azoknak az elemzéseknek a számára is, amelyek az „igazi” Vörösmartyt a gondolati költeményekben, az életmű filozófiai aspektusaiban látják. A módszert tekintve, a *Gondolatok a könyvtárban* (a továbbiakban: *Gondolatok*) hagyománytörténeti kettőssége mintegy felhív arra, hogy a retorikai-poétikai szinten jelentkező eldönthetlenségek értelmezésekor ne tekintsünk el azoktól az érvektől, vitáktól, markánsnak mondható jelentéskonstrukcióktól, amelyek a vers jelentésének ellentmondásosságára igyekeznek magyarázatot adni.

Ez természetesen nem azt jelenti, hogy az értelmezéstörténet szinte teljes figyelemmel kívül hagyásával nem lehet meggyőző és megbízható interpretációt alkotni. A *Gondolatok* terminológiaiailag minden bizonnyal a legkövetkezetesebb olvasatát Mesterházy Balázs nyújtja.²¹⁸ Ahogy a rongypapír-példázat értelmezése a következőkben bizonyítja, interpretációjának következtetéseivel általában egyet értek, az eltérések inkább a megközelítésmódok különbségeiből erednek. Az értelmezéstörténettől való elhatárolódás és a „retorikai olvasás” terminusainak, eljárásainak és (immár kanonikusnak nevezhető) műveinek felhasználása együtt arra az eredményre vezetnek, hogy Mesterházy interpretációja (némileg a tanulmány deklarációinak is ellentmondva) olyan *teória* példázatává válik, mely elmélet éppen az *olvasás*, minden egyes olvasat önpéldázatszerűségét problematizálja. A mindössze két szerzővel (Tóth Dezső, Horváth Károly) letudott, meglehetősen rosszul álló magyar romantika-kutatással (Bókay Antal és Szegedy-Maszák Mihály nevei csak a vers szorosabb értelmezése során kerülnek elő) való teljes szakítás után pedig nem világos, hogy melyik hagyomány, milyen „kritériumok” alapján lehet magától értetődően „romantikusnak” nevezni Vörösmartyt. Mindehhez azonban hozzá kell tenni, hogy (miként korábbi tanulmányai is jelzik) Mesterházy nagyon is tisztában van a romantika fogalmának problematikusságával, s ahogy Erdélyi, majd Farkas Gyula felhívják a figyelmet, a magyar romantika-kutatás nagyon is rászorul az olyan új impulzusokra, mint Mesterházy *Gondolatok*-értelmezése.

Az értelmezési hagyomány tágabb körű feltárása, ahogy igyekszem megmutatni, hozzásegíthet a Bábel-példázat vagy a vers két nagy része közti ellentmondás továbbolvasásához. Végül, a Gyulaitól Mesterházyig tartó hagyománytörténet (amelynek jelen elemzés is része) főbb epizódjaival való számvetés segíthet elkerülni, hogy egy-egy, a vers jelentésére vagy jelentőségére vonatkozó kijelentés — pusztán a megközelítés

²¹⁸ MESTERHÁZY 1999.

hagyomány-ellenes logikájából adódóan — teljes újdonságként tűnjön föl, miközben (más kontextusban, más terminológiai keretben) esetleg hozzáférhető az értelmezés kérdésének „hasznló” (bár az eltérő megközelítés okán az „új” olvasatnak alapul szolgálóval természetesen nem azonos) felvetése, ahonnan érdemes kiindulni, amit érdemes értelmezni. (Lehet persze, mindez talán csak a hagyománytörténeti „hangoltságú” kritika számára létező szempont.)

1. „Ez hát a sors és nincs vég semmiben?” Kérdések a téma szintjén

A közéletileg hasznos cselekvés témája és az irodalmi mű ironikus jelentésszerkezete közti kapcsolat szempontjából a földet érlelő „nagy lelkek” sugárai a *Gondolatok a könyvtárban* „fényes lelkeinek” fényével hozhatók összefüggésbe; mindkét trópus a cselekvés értelmességét hivatott bizonyítani. Ugyanakkor mindkét mű jelzi a haladás befolyásolhatóságának korlátozottságát, a történelem egyénen túli jelentőségét is. Nem jelentéktelenek azonban a két mű témabeli és retorikai eltérései sem. A *Gondolatokban* a „polgári”, közéleti-közösségi elvárások mellett, úgy tűnik, nem jelennek meg gátló vagy kizáró tényezőkként az „emberi” oldal értékei, az egyén csakis mint történelmileg-közösségileg meghatározott szerepel. A *Gondolatok* kifejezett témájaként is megjelenik az irodalom mint politikai tényező kérdése, retorikailag tekintve pedig Vörösmarty műve világosan az addigiakból levont tanulságként fogalmazza meg zárlatát.

A verset egészen a 48. sorig úgy parafrázálhatnánk, hogy a könyvekben olvasható igazságok semmilyen vonatkozással nem bírnak a „világra”; a „Ment-e / A’ könyvek által a’ világ elébb?” kérdésre a válasz egyértelműen: nem. A *Gondolatok* első felében ez a tagadó válasz egy metonimikus kapcsolatra épül, a „világjobbító” könyvek lapjainak alapanyagát az „emberiségnek elhányt rongyai” képezik. A 15-40. sorig tartanak az erre a kapcsolatra építő ellentétpárok: erény a zsvány, ártatlanság a megerőszakolt szűz vagy „egy dühös buja”, törvény a lázadók, hamis bírák vagy zsarnokok, technikai felfedezések az ezek hasznából kirekesztettek, bölcsesség az örült, a világmindenség igazságai a vak koldus, a szabadság dícsérete a „rabnép”, hűség a hitszegés rongyain. A beszélő világosan jelzi, hogy nem magukkal a „gondolatokkal”, a leírtaknak a „kigondoló” (a szerző) által szándékolt jelentésével van baj. A gondolatok akkor válnak „irtózatossá” (a rongy akkor válik a könyv metaforájává), amikor ez a szándék olvashatóvá válik, amikor a könyvek könyvként kezdenek funkcionálni: amikor az igazságnak „életbe” kéne lépnie, vagyis amikor a „világgal” való összevetésre kerül a sor.

Irtózatossá mindenütt!
Az írt betűket a’ sápadt levél’
Halotti képe kárhoztatja el.
38-40.

A szándékot, ami a „világot” jobbá, boldogabbá változtatná, a leírt betűk kéne hogy közvetítsék. Ezen az íráson azonban „átüt” a papír anyagsága (a *könyvlapoknak* a szándék szempontjából mellékes származása), egyfajta túlságosan erős *vízjelként* odatolakszik a papíron olvasható jelek és az olvasó közé, átértelmezve a szavak jelentését (megakadályozva a szerzői szándék célba érését). „Világ és vakság egy hitvány lapon!” olvashatók, s itt az *egy* azért kell hangsúlyozni, mert a vakság nemcsak mint a háttérben fenyegető lehetőség van jelen, hanem úgy is, mint ami (legalább) egyenértékű a

világossággal, a vizsgálhatóként és leírhatóként elgondolt világegyetemmel. Méginkább felerősíti a könyvek anyagi eredetének jelentőségét az ellentétpárok sorolását felvezető két sor:

Miért e' lom? szagáról ismerem meg
Az állatember' minden bűneit.
13-14.

A könyvpapír származásáról árulkodó szag már az „írt betűk” olvasását megelőzően megcsapja a könyvtárba lépő orrát, megelőlegzi a könyvek „lom” voltát, elferdíti („[ki]facsarja”) a könyvekben található művek eredetileg igaz és hasznos jelentését. Elferdíti, de nem érvényteleníti: az e művek tartalmazta állítások a „világ” jelenbeli állapotaival összefüggésben hazugságok. A beszélő számára a jelentések közti, egymás kölcsönös kizárásaként létező *viszony* bizonyul felháborítóknak, „irtózatossáknak”.²¹⁹

Arra, hogy a helyzet talán mégsem ennyire reménytelen, egy meglehetősen távoli tagokból összeálló kiazmus utal. A *Gondolatok* elején még „Az emberiségnek elhányt rongyain” álló tanulságról esik szó, ám a 47. sorban már „csak” a „rongyos emberekről”. A boldogság tekintetében a beszélő nem dönt egyértelműen az *emberiség* egésze és a *nagyobb része* között:²²⁰ az ember állatiasságának differenciálatlan kiterjesztése, bevezetve azt a felsorolást, amely a minden világjobbító szándék eleve kudarcra ítélt voltát hivatott bizonyítani, a teljes reménytelenségre utal; míg a nagyobb rész boldogságát hiányoló kérdés, a milliók és ezrek, a „dicső népek” és salakjuk, a „hír’ nemzete” és a „rongyos emberek” szembeállítását azt jelzi, hogy a kevesek számára mégiscsak juthat „üdv a földön”. Bár ha felidézzük a teljes „tanulságot”, akkor még e kevesek boldogságának realitása is kétségessé lesz:

Hogy míg nyomorra milliók születnek,
Néhány ezernek jutna üdv a' földön,
Ha istenésszel, angyal érzelemmel
Használni tudnák éltők napjait.
5-8.

A feltételes mód arra utal, hogy abban a „világban”, amire az „írt betűknek” vonatkozniuk kéne, senki sem birtokolja az „üdvöt”, senki sem boldog. A „hír” és a „dicsőség” nem jár együtt a boldogsághoz szükséges általános morális emelkedéssel, az ember eleve adott bűnösségének visszaszorulásával. Ahogy Babits fogalmaz *A mai Vörösmartyban*, „ez [az „üdv”] is csak *ha*, mert a boldogságnak csak a lehetősége van meg a kultúrában, s nem egyszersmind a ténye is.”²²¹ Ez a tény, a tény *kinyilvánítása* a kívülálló beszédhelyezetét biztosíthatná a *Gondolatok* beszélője számára — ha a „Miért e' lom?” kérdések után nem az derülne ki, hogy minden szándék zátonyra fut, amint a közzé tétel szándékával papírra vetik és olvasásra kerül; s ha a beszélő az egyes „prófétikus” szólamokat követően is, nem hangsúlyozná saját pozíciójának, látókörének korlátozottságát (ellentétben Kölcsey

²¹⁹ Hasonlóképpen fogalmaz Bókay is: „A könyvekbe foglalt értékek a valóságban ellentétükké válnak, értékességüket képtelenek a valós létre átvinni, ezért hazugság amit jelentenek”. BÓKAY 1975. 304. p. (*Kiemelés - Z. K. Z.*)

²²⁰ A „nagyobb rész boldogságáról” szóló gondolat eredetéről vö. TÓTH 1974. 400. p. Az „emberiség” alatt itt minden bizonnyal az emberek összessége értendő, nem pedig az ember-ség (hogy ez korántsem trivialis, vö. CSETRI 1975b. 370. p.).

²²¹ BABITS 1997. 108. p.

Vanitatum vanitas című versével, ahol a beszélő saját nézőpontjának korlátozottságát nem teszi explicité).²²²

A *Gondolatok* a továbbiakban a könyvek hiábavalóságának szükségszerű voltát igyekszik cáfolni. Amíg az első részben homályban marad azok kiléte, akiknek a jelenben üdv lehetne az osztályrészük, addig a kérdező állításokra épülő 49-68. sorok nyíltan hivatkoznak a „bölcsek és a költők műveire”, amelyek mintha kivonhatnák magukat a könyveket jellemző rongy-eredet romboló hatása alól. A beszélő a „bölcseket és a költőket” világosan szembeállítja „e” többi rongykereskedővel”, akik nem lehetnek mások, mint a vers első részében tárgyalt könyvek szerzői. Hogyan lehetségesek olyan könyvek, amelyek „világ”-szerű (referenciális) jelentését nem téríti el a papír anyagsága?

Az érvet a könyvek bizonyos csoportjának kiemelésére íróik sorsa, helytállása és áldozata szolgáltatja:

Hány fényes lélek tépte el magát,
Virrasztott a’ sziv’ égő romja mellett,
Hogy tévedt, sujtott embertársinak
Írányt adjon ‘s erőt, vigasztalást.
Az el nem ismert érdem’ hősei,
Kiket - midőn már elhunytak ‘s midőn
Ingyen tehette - csúfos háladattal
Kezdett imádni a’ galád világ,
Népboldogító eszmék vértanúi...
54-62.

A következő retorikus kérdés már csak a közért való munkálkodás hasznosságát hivatott egyértelműsíteni („Ők mind együtt - a’ jók a’ rossz miatt - / Egy máglya’ üszkén elhamvadjanak?”). Összevetve ezt *Az apostollal*, Petőfi művében az életben hozott lemondások és a mártírhálál, ahogy láttuk, nem kerülnek összhangba (Szilveszter kétségbeesett kísérletét már nem „népboldogító eszméi” motiválják, sokkal inkább arról van szó, hogy saját, egyre céltalanabbnak tűnő áldozatait akarja értelmessé tenni); ugyanakkor *Az apostolban* az utókor hálája nem minősül oly „galádnak”, mint Vörösmartynál. Ezzel szemben a *Gondolatok* szerint a „jók” élete és halála értelmes egészben olvad össze, mégpedig annak a célnak az érdekében, hogy „könyveik” „írányt [...] ‘s erőt, vigasztalást” adjanak az emberiségnek. Szilveszternek az „Ős-szellem fényében fürdő” lelke ugyanígy a közösségi részét képviseli egyéniségének, ám ez a magánemberi oldallal konfliktusba kerülve elveszíti azt a következetességet, amit a *Gondolatok* a mártíromság előfeltételéül szab. Magán- és közösségi oldalak harmóniája onnan ered a *Gondolatokban*, hogy Vörösmarty verséből egyszerűen hiányzik a magánéleti (*Az apostol* fogalomhasználatában: az „emberi”) oldal. Ez a hiány azonban pozitív értelmű: az egyéni célokról való teljes lemondás képes a személyes példaadás erejét biztosítani, legalábbis az elbeszélő számára. A magukat eltépő fényes lelkek példája a vers legalapvetőbb érvét jelenti arra nézve, hogy miért ne dobjuk máglyára a könyveket, hogy miért van értelme mégis a bölcsességként és költészetként megjelenő kultúrának.

²²² Ebben a tekintetben továbbgondolható Csetri Lajosnak az a megállapítása, amely szerint a *Gondolatok* esetében (*A vén cigánynyal* megegyező módon) a látszólagos dialogikusságot elsöpri a monológ (CSETRI 1975b. 374. p.): a dialógus tehát nem mint szerkesztési elv, de mint a szöveg befogadásának problémája van jelen (például annak a kérdésnek a formájában, hogy milyen [hány] beszédpozícióból hangoznak el a „meggondolkodtató” kijelentések).

A „népboldogító eszméket” hirdető könyveket nem igazolhatja megvalósult, „üdvös” társadalmi berendezkedés, ahogy ezt az amerikai demokráciára utaló sorok is jelzik (72-79.). A boldogságot biztosító állam példájának a hiánya azonban nem képes érvényteleníteni az „érdem hőseinek” példaadását. A kiválasztott szerzők élete olyan morális imperatívuszt testesít meg, amely lehetővé teszi az „És még is” igényének kinyilvánítását. A vers az egyéni áldozatoknak az eszmék szintjén ad jelentőséget (80-91.), igaz, a konkrétumok helyett egyfajta általános morális szintjén: „Hogy végre egymást szívben átkarolják, / ‘S uralkodjék igazság, szeretet. / Hogy a’ legalsó pór is kunyhájában / Mondhassa bizton: nem vagyok magam! / Testvéreim vannak, számos milliók” (85-89.). A gondolatmenet hullámmozgásában ezután következő történelmi vízió (92-103.), Bábel tornyának újból és újból való felépítése már az amerikai rabszolgasághoz hasonló cáfoló erővel sem rendelkezik a beszélő számára, az allegóriát keretező részek pátoszának sodrásában. Pedig itt a fejlődés teleologikus elképzelésének tagadásáról van szó, vagyis annak kizárásáról, hogy a könyvek „lom” voltán felülemelkedő eszmék *végző* állomásként megvalósulhatnak az emberi történelem során. A körkörös történelemfelfogás lehetetlenné teszi, hogy véget érjen a szenvedés története, hogy realizálódjék a korábban (80-91.) az „és még is”-sel felvezetett állapot. Így az a tény, miszerint „Egy újabb szellem kezd felküzdeni, / Egy új irány tör át a’ lelkeken...” (81-82.), nem e szellem megvalósulását, a „történelem végét” vetíti előre, hanem csak egy olyan tendenciát, amely mellé a morális eszmék iránti elkötelezettségből, az ezen eszméknek megfelelően cselekvő egyének iránti tiszteletből, a megvalósulás esélyének latolgatása nélkül kell odaállni. Itt tehát nincs szó az ígért olyan formáiról, mint *A falu jegyzőjét* záró Alföld-allegória Eötvösnél, a menny földre jövelele *Az ítéletben* vagy a Kánaán látomása *A XIX. század költőiben* Petőfinél.

Ez hát a’ sors és nincs vég semmiben?
Nincs és nem is lesz, míg a’ föld ki nem hal
‘S meg nem kövülnek élő fiai.
Mi dolgunk a’ világon? küzdeni,
És tápot adni lelki vágyainknak.
Ember vagyunk, a’ föld ‘s az ég’ fia.
Lelkünk a’ szárny, melly ég felé viszen...
104-110.

A küzdést nem a végeredmény minősíti, hanem céljai (az alapul szolgáló eszmék) és intenzitása; az emberi mivolt pedig mindig az éppen fennálló állapottal, úgymond a mindenkori valóságos körülményekkel való *konfliktusban* mutatkozik meg, az „ég felé” irányuló törekvésben. (Hasonló módon *Az ember tragédiájának* a zárószózatban összefoglalt „tanulságához”.²²³) A „küzdeni” feladata az idézett részlet alapján a föld és az ég között megosztott ember, az ég felé szárnyaló lélek platonikus-keresztény toposza felől értelmezhető.

A „Mi dolgunk a’ világon?” kérdését megelőző végtelen körköröség gondolata azonban alááshatja ennek az értelmezésnek a kizárólagosságát. A „nincs vég semmiben” konklúzióját a beszélő csakis a megvalósult eredmények, a véges világ példáiból vonja le, érzékeltetve a megismerés eredendő korlátozottságát. Vagyis az emberi nézőpont végességével való szembesülésből eredő negatív belátás és a rákövetkező, két világgal számoló, s e világokat immár hierarchizáló séma bizonyossága között szakadék tátong.

²²³ Hogy Madách művének értelmezését sem lehet az Úr egyetlen „szólamára” (a zárlat „pozitív” kicsengésű jelentésére) egyszerűsíteni, a legutóbb (s talán a legalaposabban) S. Varga Pál *Tragédia*-könyve mutatta meg: S. VARGA 1997.

A szakadékot áthidalni hivatott küzdés a „Mi dolgunk...?” kérdésének megismétlésével nyer csak tartalmat, a törekvés eszméje a „nemzetnek sorsával” kapcsolódik össze. A mártírok eszméinek általános emberi volta, az „újabb szellem” általános moralitása, a küzdelem összemberi eszméje itt hirtelen lehetőséget kap a megvalósulásra. Csakhogy, amint arra több elemző is felhívja a figyelmet, a befejező sorok a korlátozás mozzanatával kapcsolódnak össze („Erőnk szerint...”, “Olyan magasra... mint lehet”). Maga a nemzeti sors témája pedig korábban csak a vers kezdetén villant föl („Zabáltan elhenyéljük a’ napot? / Az isten’ napját! nemzet’ életét!” 11-12.). Kézenfekvő, hogy ezt a váltást a reformkor elvárásaival magyarázzuk, nevezetesen azzal, hogy a *Zalán futása* költője nem kerülhette ki a „Mi dolgunk a’ világon?” kérdés nemzeti horizontú megválaszolását. Ha azonban pusztán ezt a szempontot érvényesítjük az olvasásban, akkor ezzel vagy eltekintünk a megelőző részek problematikus pontjaitól (így jár el a pozitív világrépre hangolt kritika), vagy pedig azt feltételezzük, hogy a zárlat szervesen illeszkedik a vers gondolatmenetébe, megtöri annak logikáját. Orosz László éppen ebből a szempontból állítja szembe *Az emberekkel* a *Gondolatokat*: míg az utóbb keletkezett versben Vörösmarty „végigjárja gondolatainak útját, nem enged a hamis megnyugvás, az öncsaló vigasztalódás csábításának”, addig a *Gondolatokban* „csak egy szónokiasra váltó fordulat segítségével üzhette el a kétségeket”.²²⁴

2. A „romantikus” Vörösmarty

a. A „pesszimista”

Azoknak a tanulmányoknak, amelyek a vers zárlatában nem mindenekfölötti megoldást és nem is egyszerűen logikátlaniságot, hibát látnak, közös vonásuk, hogy a gondolatmenet következetességét a romantika kontextusában látják megvalósultnak.

Szegedy-Maszák Mihály *Előszó*-tanulmánya szerint a Gyulai Pál-féle Vörösmarty-kép lényegét tekintve töretlenül él tovább Schöpflin Aladár és Babits Mihály tanulmányaiban is.²²⁵ Schöpflin „kettéstillizáló” eljárása²²⁶ (Husztai Mihály kifejezése) azonban visszalépés Riedl Frigyes Vörösmarty-előadásaihoz mérve, ahol már jelentős szerepet kapnak a teljes életművet jellemző, a túlzásba vitt fantáziában megjelenő „diszharmonikus” vonások.²²⁷ A Babitsra gyakorolt Gyulai-hatás alátámasztására Szegedy-Maszák idézi az „első Vörösmartyról” szóló tanulmány egyik fejezetcímét, amely rész

²²⁴ OROSZ 1975. 336. p.

²²⁵ Gyulai az életművet a magyar „újjászületési korszak” legjobb törekvéseivel azonosítja, az e törekvéseknek alapul szolgáló világnézetet pedig, ahogy emlékbeszédében fogalmaz, a „rendületlen hűség a hazához, csüggedés és elbizakodottság nélkül” tanításában látja. GYULAI 1914c. 1:332. p. Ennek megfelelően az életrajzban adott rövid parafrázisa szerint a vers „kétségbeesett bölcsessége mégis megnyugszik”. GYULAI 1989a. 1097-1098. p.

²²⁶ Schöpflin 1908-ban megjelent esszéjében világosan elválnak a Világos előtti „egységes, nyugodt” (voltaképpen a Gyulai-féle portrénak megfelelő) Vörösmarty a Világos utáni „elkeseredett, idegbeteg” Vörösmartytól; az előbbiről árulkodik az életmű túlnyomó többsége, míg az utóbbit mindössze négy verssel azonosítja. SCHÖPFLIN 1967.

²²⁷ RIEDL 1937. Riedl 1905-ös Vörösmarty-előadásának jelentőségére ebből a szempontból Husztai Mihály hívja fel a figyelmet. HUSZTI 1935.

„Egy egészséges fiatalembert” mutat be.²²⁸ Azonban ebből a 6. részből korántsem általánosíthatunk úgy, mint azt Szegedy-Maszák teszi, mivel az idézett címke csak a mesterséget tanuló költőt jellemzi.²²⁹ Schöpflinnel ellentétben ugyanis Babits Vörösmarty-portréja nem lát radikális váltást a pálya során, lényegében az életmű egészére jellemzőnek tartja azt a kettősséget, amelyet — hasonlóan az Arany-képekhez és nem utolsósorban Arany önértelmezéseihez — a vállalt szerep(ek) és az autentikus arculat közti ellentmondásként határoz meg.

Ebbe az értelmezési irányba sorolhatjuk Martinkó András Vörösmarty-pályaképét is, amely Vörösmarty címként választott versének két alapmetaforája, a „föld” és a „menny” feszültségei és kapcsolódási lehetőségei mentén értelmezi az általa érettnak tartott életművet. Bár látszólag más szinten helyezkednek el Schöpflin, Babits vagy Szerb Antal és Martinkó ellentétpárjai, végső soron azonban a földi és mennybéli „ontológiai kettősséget” tárgyaló gondolatmenet is a harmonikus és a diszharmonikus-„romantikus” Vörösmarty (Riedl óta emlegetett) ellentétébe torkollik. A föld-menny kategóriapár ugyanis egyszerre jelent „életérzést, világnézetet, filozófiát meg ars poeticát”. A világnézetből a poétikába a két fogalom jelentésmezéjébe tartozó toposzok felsorakoztatásán át vezet az út: az „egyik [a „földi”] oldalon állna a *valóság, tudomány* s az *ész*, a másik oldalon az *álom, képzelet* és a *szív* (érzelem)”. A következő behelyettesítést Vörösmarty kora szempontjából a „föld” múltként és a „menny” jelenként való meghatározása jelenti, ami Martinkó szerint azonosítható a felvilágosodás és a felvilágosodásból való kiábrándulás korszakainak szembenállásával. Ebből az ellentétpárból már következik, hogy „a »földi menny« keresésének legátfogóbb értelme pedig az, hogy Vörösmarty valamiképpen meg akarja teremteni a felvilágosodás és a romantika leglényegesebb eredményeinek szintézisét, a »felvilágosult romantikát«”.²³⁰ Ennek a szintézisnek a „terve” azonban már el is oldja Martinkó nagy tanulmányát a korai „nyugatos” Vörösmarty-képektől

A Babits-féle megközelítés köré épülő Vörösmarty-kép talán legjellemzőbb *Gondolatok*-értelmezése Szerb Antal 1934-es *Magyar Irodalomtörténetében* olvasható. Bár magára a *Gondolatokra* konkrétan csak egyetlen rövid idézet utal, ez azonban a „férfi Vörösmarty” lényegét leíró gondolatmenet stratégiai pontján szerepel. Szerb a vershez a romantikusok önkorlátozásának lehetőségeitől kiindulva jut el. A „romantikus lélek” önfelszámoló tendenciáinak legfőbb korlátját a *Magyar irodalomtörténet* szerint a magyar romantikában a hazaszeretet jelenti, amelyet Vörösmartynál két erkölcsi eszmény alapoz meg: a heroizmus és a humanitás. A nemzeti lét jelenvalósága és az eszmény idealitása

²²⁸ „Babits már kétségtelenül sokkal árnyaltabban elemezte a költő életművét [...] ám ő is úgy vélekedett még, hogy a költő pályája korai, de már eredeti szakaszán [...] »egészséges fiatalembert« szemével nézte a világot.” SZEGEDY-MASZÁK 1980c. 182-183. p.

²²⁹ Ebben a fejezetben konkrétan a népdaloktól tanuló Vörösmarty jellemzése olvasható. *Az ifjú Vörösmarty* megelőző részeiből és zárlatából, valamint a „férfit” tárgyaló tanulmány felütéséből pedig egyértelműen kiderül az is, hogy Babits szerint a látszólag klasszicista, harmonikus felszín alatt egy diszharmonikus, „romantikus” Vörösmarty rejtőzik már a húszas években is. A *Zalán futását* egyenesen „Egy lázadás történeteként” jelöli (a tanulmány 3. részének a címe), s bár a húszas évek második felét valóban „A fogoly visszatér börtönébe” címmel ellátott 4. részben kezdi ismertetni, Vörösmarty képeit elemezve mégis ez olvasható az első esszé vége felé: „Az az egész teljes és nagyszerű élet, mely Vörösmarty minden képében ragyog, valami nagyszerű halállal van aláaknázva. Ez a halál átkeservíti az egész életet. [...] Egy tragikus filozófia van a nyugalom alatt [...] Egy teljesen fejlett világnézet, mely íme, megérett arra, hogy végleges kifejezést nyerjen”. BABITS 1996b. 75. p. A második esszé elején pedig egyenesen így ír a húszas évek „fiatalembérének” alkotásairól: „Amíg az ifjú Vörösmarty műveinek a kifejezés minden klasszicitása, a sorok minden befejezett tökéletessége ellenére is, a képek zavaros bősége valami romantikus kuszaságot ad s a rendkívülinek, a soha nem hallottnak a keresése még fokozza a romantikus hatást: addig a harmincéves költőnek már nemcsak egyes sorai, hanem egész versei teszik a klasszikus tökéletesség benyomását”. BABITS 1996c. 76-77. p.

²³⁰ MARTINKÓ 1977a. 192-194. p.

között azonban mély szakadék tátong („éreznie kell állandóan az űrt a magyar közt, aki van, és a magyar közt, akinek lennie kellene”), Szerb innen eredezteti Vörösmarty költészetének pesszimizmusát; azt, hogy „hazaszeretete is állandóan a Hádész-határon mozgott”. Idáig Szerb Antal magyar irodalomtörténetének gondolatmenete azonos szálon fut, mint a néhány évvel előbbi *Vörösmarty-tanulmányok* (1930), ahol az „apriorisztikus keserűség” és a „kollektívum hívó szavának” engedelmessé, „koszorús költő” kettőssége jelenti a portré meghatározó vonását.²³¹ Itt azonban még nincs vége Szerb következtetéseinek, ugyanis az eszme és a valóság szembenállása nem csak a hazaszeretet „érzelmét” teszi ambivalenssé, de megfertőzi magát a kiinduló eszményt is, a „kétely és pesszimizmus átcsap a humanizmus területére”. Ezután már nem lehet racionálisan magyarázni a *Gondolatok* záró felszólításokat, a következtetés láncolata — Vörösmartyé Szerb szerint, de Szerbé is, Vörösmartyt követve — megtörik. „A költő »és mégis, mégis fáradozni kell« felkiáltással [...] speciálisan magyar belső tartalékhoz menekül [...]: a ráción túli bizalomhoz a teremtő életerőben.”²³² A közösségi feladatvállalás eszméje és a hazaszeretet csak akkor képes a romantikus kételyek korlátozására, kiküszöbölésére, ha végső hivatkozási alapként az értelemmel tovább már nem követhető nemzeti jellem lép be a „gondolatok” sorába, s vezeti ezt a sort túl önmagán, túl a cím által önmaga számára kijelölt („gondolati”) hatókörön.

b. A „romantikus”

A vers utolsó harmadában egyeduralkodó „mégis” morálja ezek szerint nem következik a megelőző gondolatmenetből, de nem is fordul vele szembe, mivel nem ugyanazon a szinten helyezkednek el: a vers első, logikai-diszkurzív része a tapasztalatra alapoz, míg a befejezés imperatívuszai olyan morális eszmékre támaszkodnak, amelyek a nemzeti lényegben gyökereznek. Két párhuzamra érdemes Szerb értelmezése kapcsán felhívni a figyelmet. Az egyik a *Nemzeti hagyományok* „karakterei szentimentalizmusa”, amely egy, az európai kultúrára általában érvényes korjellemzőnek, a szentimentális-romantikus világképnek sajátos magyar jelentőséget is tulajdonít (bővebben lásd a disszertáció első részében, valamint Arany humora kapcsán). Ugyanakkor talán nem túl erőltetett ebben a kontextusban a kanti kritikáknak a romantika-meghatározásokat alapvetően meghatározó viszonyrendszerére, az értelem és a morális ész között fennálló összeegyeztethetlenségre való utalás sem.²³³ A kanti *Kritikák* közti kapcsolatot Barta János Nyugatban megjelent nagy Vörösmarty-tanulmánya (*A romantikus Vörösmarty*, 1937-38) aknázza ki a legteljesebb módon, amely a „mérlegelő” és az imperatív attitűd együttes jelenlétének a romantika kontextusában való értelmezését (az előbbi Kant-séma szerint: a harmadik *Kritika* értelmezésbe kapcsolását) nyújtja.

Barta szerint Vörösmarty „világbamérülő részvéte” (a Horváth János megfogalmazta „egyetemes lírai részvét”²³⁴ bartai megfelelője) az egyes szövegeken belül a különböző valóságrétegek közti vándorláshoz vezet. E „polifónia” legkézenfekvőbb példaként a *Gondolatok* első részéből idéz (kommentár nélkül, a „Miért e lom?”

²³¹ SZERB 1971. 386., 427. p.

²³² SZERB 1972. 300-303. p.

²³³ E kettős kapcsolódás által azonban Szerb nem csak a (kora)romantikus és a romantikáról való gondolkodást megtermékenyítő ismeretelméleti problémához jutott itt közel, hanem valószínűleg a „heroikus pesszimizmus, pesszimista heroizmus” paradoxonjának magyarázatához is (e talányos megjelöléssel Lukácsy Sándor illetve a *Vanitatum vanitas* által felkinált magatartások összeegyeztethetlenségét, lásd a disszertáció első részében).

²³⁴ HORVÁTH J. 1997c. 1:291. p.

kérdéssel előhívott betű-papír ellentétpárok felsorolását). A „polifonikusság” szükségszerűen vezet a „teljes metafizikai támasztalansághoz”. A *romantikus Vörösmarty* második része azokat a tényezőket sorakoztatja föl, amelyek képesek lehetnek „támaszul” szolgálni a többszólamúsággal előállott teljes viszonylagosságban. A tanulmány akkor válik különösen izgalmassá, amikor az olyan „támasztékok”, mint az „emberi szenvedély élménye” (lásd a *Gondolatok* végének „heroizmusát”) és a — Szerb számára kimeríthetetlen tartalékot képező — „magyarság-élmény” Barta szerint elégtelen (mert szintén a polifónia uralma alatt álló: *Szózat*) voltának kijelentése után áttér az életmű két, alapvetőbbnek tekintett rétegére. Az első az idézőjelben „klasszikusnak” nevezett szféra, amely alatt „bizonyos fokú tudatos önkorlátozás, realista érzék és a közeli feladatokhoz való morális alkalmazkodás” értendő. Ez a később „*historikumként*” emlegetett réteg szolgál alapul a heroizmus és a nemzetsors pozitív értelmű szerepeltetéséhez, ám a metafizikum kilátástalanságait csak kivételes esetben képes ellensúlyozni.

A metafizikai kétely igazi ellenpontját a másik réteg, az „*esztétikum*” szférája jelenti: „Vörösmartynál a két ellentétes szféra, a két dinamikus véglet egyik sarkpontját már ismerjük. Az a teher, amelyet ő visel, az egész emberi faj terhe: az emberi végesség fájdalma. Az egyetemes részvét megnyitja előtte a mindenséget, de ebben a végtelen térben csak annál súlyosabban érzi az emberi lét nyomasztó csonkaságát és kicsinységét. A munka, a hazafi szenvedélye nem orvosság erre a szenvedő világlátásra, csak a terhet cseréli el egy másfajta feszültséggel. A feloldást hozó másik sarkpont nála: a báj, a játék, az áhitat boldogsága”.²³⁵ Ebben a szférában lehetségessé válik a metafizikai kétségek világából való „átlendülés”. Bár ezek után Barta meglehetősen problematikus alkotáslélektani és „karakterológiai” érveket hoz amellet, hogy az esztétikumnak Vörösmarty esetében a „szokásosnál” nagyobb szerepe van, mégis fontossá teszi a fenti idézetet annak kinyilvánítása, hogy a harmonikus-diszharmonikus, klasszikus-metafizikus, nemzeti-egyetemes ellentétek csak a műalkotás révén válnak egymással összefüggésben vizsgálhatókká.

Barta Vörösmarty-tanulmányát elintézhethetnénk azzal, hogy itt az „esztétikai ideológia” markáns megfogalmazásáról, a schilleri „esztétikai állapot” mindenekfölöttiségének, a művészet áthidaló szerepének ünnepléséről van szó (ennek az „ünneplésnek” a fogalmi-stilisztikai jegyeit a munkásságára visszatekintő Barta összefoglalóan „fellelengzősségnek” nevezi²³⁶). Az „ellentét”, „sarkpont”, s főként a „feloldás” terminusok azonban megtévesztők lehetnek a fenti idézetben, mivel — ahogy a tanulmány egészéből kiderül — az esztétikum szférája sem harmonizáltatja a Vörösmarty életművének jellemzésére szolgáló ellentéteket egymással; az „átlendülés” nem azonos az ellentéteket létrehozó ontológiai, ismeretelméleti problémák megoldásával. (Ezzel is magyarázható, hogy Barta a *Gondolatok* egyes részleteit *mindhárom* szféra - metafizikum, historikum, esztétikum - tárgyalásakor szemléltető példaként szerepelteti!²³⁷) Barta számára ugyanis éppen a véges és a végtelen *feszültségteli kapcsolata*, a kapcsolat lehetetlenségének tudata és a kapcsolat megteremtésére irányuló törekvés közti *feszültség megjelenítése* képezi azt a problémát, amit „romantikus Vörösmartynak” nevez. A romantikusság itt nem a véges és a végtelen célok és kötöttségek harmonizálása (mint Martinkó elemzésében), de nem is lényeg és látszat dialektikája (a közéleti-szónoki regiszter által elnyomott, a felszín alatti, csak helyenként előtörő vonások, mint Babitsnál,

²³⁵ BARTA 1937-38. 2. rész, 48. p.

²³⁶ BARTA 1981. 408. p. Barta az egzisztencializmus hatásának tulajdonított „fellelengzős fogalmi világgal” való szakítást 1938-ra teszi.

²³⁷ BARTA 1937-38. Rendre: 1. rész, 409. p.; 2. rész, 45. p.; 2. rész, 48. p.

Szerbnél, sőt Tóth Dezsőnél²³⁸), hanem a megjelenítés mikéntjének, a „polifonikusság” megjeleníthetőségének központi kérdésként szerepeltetése. Ennek révén, ha közvetett módon is, Barta tanulmánya a szövegek szorosabban vett poétikai-retorikai összetevőire irányítja a Vörösmartyval és a romantikával foglalkozó elemzés figyelmét.

Az újabb Vörösmarty-irodalom más irányból is az ilyesfajta vizsgálat szükségességét támasztja alá. Hogy milyen korlátokkal vette körül saját romantikus lényegét Vörösmarty, arra számos helyet találunk a szakirodalomban. Arról azonban Szajbély Mihály legutóbbi Vörösmarty-tanulmányáig²³⁹ kevés szó esett, hogy a „par excellence lírikus” számára adottként létezik egy poétikai szinten működő korlátozás is. Szajbély a közösségi elvárások korlátozó volta mellett hangsúlyozza a *poétikai* konvenciók meghatározó szerepét is: nemcsak a lelki alkat és a korszak közösségi elvárásai, de az iskolás poétikák sem kedveznek a „par excellence lírikus” kibontakozásának, a pesszimista-diszharmonikus világnak, a nem-klasszikus tendenciáknak. Annak, hogy Vörösmarty költészete nem csak lélektani és történelmi szituációhoz kötött, hanem erőteljes poétikai korlátok is körbefogják, akkor nő meg igazán a jelentősége, ha számolunk az irodalom és a művészet korabeli felértékelésével, a romantika „esztétikájával”. Barta és Szajbély meglátásai egymást felerősítve a történeti vizsgálódás és az úgymond „szövegközeli” megközelítés együttes alkalmazását teszik a Vörösmarty és a romantika kapcsolatát firtató elemzés tétjévé.

c. Befejezés — megoldás nélkül

A hagyománytörténet eddig tárgyalt irányait egy mederbe terelve a *Gondolatok* jelentésének problémája a következő kérdésekben összegezhető: Milyen eljárás révén lehetséges a véges-tapasztalati világ „van”-ját és a végtelen-eszmei világ „kell”-jét úgy összemérni, hogy egyik se oldódjon föl a másikban reflektálatlanul? Azaz: miképpen kerülhető el, hogy a könyvekben megfogalmazott gondolatok pusztá predikációkként, sőt a „könyvtárból” kilépve „irtózatós hazudságokként” legyenek csak olvashatók? Végső soron pedig: mennyiben képes teljesíteni az irodalmi mű a vele szemben támasztott világnézeti elvárásokat?

A kérdések megválaszolása hagyományosan a vers zárlatának értelmezésével kapcsolódik össze. Már ha egyáltalán kérdésként merülnek fel, hiszen Gyulai számára a *Gondolatok* befejezése teljesen logikusnak tűnik, mégha ezt a logikát nem is a megelőző gondolatmenet adja, hanem saját kritikai irányultsága, a költői szerepre vonatkozó nézetei. Babits számára is teljesen indokolható a zárlat, mint annak az elfojtásnak a tünete, amelyet Vörösmarty egész pályájára érvényesnek tekint, vagyis a szöveg első részében pesszimista beszélő „megemberli” magát (ami itt az általános emberi problémák szintjének elhagyását jelenti) és felölti a bizakodó „nemzeti költő” álarcát. Ettől az értelmezéstől, ahogy jeleztük, némileg különbözik Martinkóé, aki a versben a „földi menny” „új dialektikáját” látja. A vers zárlata (a „Mi dolgunk a világon?” kérdésektől) Martinkó értelmezésében megoldást adó konklúzió: „a megoldást [...] a sikerre nem tekintő földi ember égi-földi etikai elkötelezettsége s ennek fölfelé vivő ereje” hozza, a nemzeti költő „álarca” csak e kötelezettség vállalásának következménye.²⁴⁰

²³⁸ „Az igazi Vörösmarty a legpesszimistább, leginkább haláltartalmú, legsötétebb hangú költő a magyar költészetben.” SZERB 1971. 386. p. A *Gondolatokban* és a késői nagy versekben „a legigazibb Vörösmarty-arc, egy titáni költő-egyéniség [...] jelenik meg tisztán”. TÓTH D. 1974. 392. p.

²³⁹ SZAJBÉLY 1997.

²⁴⁰ MARTINKÓ 1977a. 215-216. p.

E hagyománnyal összevetve Szegedy-Maszák értelmezésének újdonsága abban áll, hogy nem tartja levezethetőnek az utolsó sorokat a megelőzőkből, ezt a tényt mégsem külső (politikai kontextusból eredő) vagy belső (morális elvekből fakadó) kényszer eredményének látja. Szerinte a „zárlat [...] nem olvasható úgy, mint a feltett kérdésre adott válasz. *A költeménynek csak befejezése van, megoldása nincs*, s a megoldás hiánya nem csorbitja a nagy vers szerves egységét”.²⁴¹ A jelentős különbség abban áll Barta és Szegedy-Maszák között, hogy utóbbi a vers feszültségét a világtörténelem és a nemzeti célokért való küzdelem értelmessége között látja; vagyis az egyetemes és a nemzeti történelem síkján ütközik össze két „világkép”, a ciklikus és a teleologikus történelemszemlélet. Barta ezzel szemben, ahogy láttuk, egy ismeretelméleti-ontológiai szkepszis („metafizikum”) és egy világkép, egy „ideológia”, a nemzeti küzdelem értékessége („historikum”) között lát szakadékot. Ha két történelemszemlélet szembenállására redukáljuk a *Gondolatok* szerkezeti és jelentésbeli feszültségét, akkor kijelenthetjük, hogy a nemzeti történelem célszerűségének állítása az egyetemes történelem regresszivitásának, körforgásszerűségének belátásán alapul, az erre a belátásra adott válaszként olvasható: ami az egyetemes történelem szintjén értelmetlenség, az a sajátos nemzeti szférában még nyerhet egyéni értelmet („Ha... / Ollyan magasra tettük, mint lehet...” 116, 119.). Ám mindezt csak akkor van esély, hogyha ez az egyéni értelemadás számol saját korlátozottságával, ha a rész átláthatóságának érdekében elismeri a történelem egészének uralhatatlanságát:

‘S ha összehordtunk minden kis követ,
Építsük egy újabb kor’ Bábelét,
Míg olly magas lesz, mint a’ csillagok.
‘S ha majd benéztünk a’ menny’ ajtaján
Kihallhatók az angyalok zenéjét,
[...]
Menjünk szét mint a’ régi nemzetek,
És kezdjünk újra túrni és tanulni.
95-103.

Miközben a könyveknek, a tudomány és a költészet műveinek a történelemre gyakorolt hatástalanságát ecseteli, maga a „gondolati” költemény két, egymást érvénytelenítő állítást helyez egymás mellé: a világ nem ment előre, a könyvek által nem is mehetett — a világnak előre kell haladnia, másképpen még a haladásra irányuló kérdést sem lehetne feltenni. Az értelmezéstörténet alapján azonban a vers kétféle tanulsága nem csak a problémátlan harmónia vagy a kizáró ellentét viszonyába állítható. Az ellentéteket feszültségükben láttató „esztétikum” és a „megoldás nélküli szervesség” elképzelései egyaránt egy „romantikus” poétika lehetőségét vetik fel; ez a poétika az irodalmi alkotást olyan kitüntetett szöveggént kezeli, amely az eldönthetetlenség megjelenítésével képes elkerülni azt, hogy részese legyen az egyoldalúság (a megoldás) vakságának.

3. A papírforma Bábelje. Két allegória

²⁴¹ SZEGEDY-MASZÁK 1980c. 195. p. (*Kiemelés - Z. K. Z.*)

Barta és Szegedy-Maszák elemzései egyaránt úgy tartják, hogy a vers jelentősége mintegy saját létében áll, abban az értelemben, hogy a művészet, az „esztétikum” szférájában a világjobbítás problematikuságának ábrázolása valamiképpen a problémán való túllépés megjelenítése.²⁴² A vers egyes elszigetelt kijelentéseinek elemzése helyett a következőkben úgy próbálunk a szöveg saját maga által kérdésként kezelt ismeretelméleti státuszára vonatkozó következtetésekre jutni, hogy eközben számolunk a *Gondolatok* nem (pusztán) „gondolati”, teoretikus voltával — vagyis igyekszünk elkerülni, hogy a verset bizonyos teorémák pusztá felvonulási terepeként kezeljük.²⁴³ E kettős elvárásnak a *Gondolatok* két allegóriáját értelmezve kísérünk meg eleget tenni.

a. A rongypapír-példázat

Említettük, hogy Barta a rongypapír-példázatot a Vörösmarty-féle „polifónia” példájának tartja, amiből a „teljes metafizikai támasztalanság” ered. Arról is esett azonban szó, hogy ugyanő éppen ebben a versben látja az esztétikai szféra „átlendítő” erejének iskolapéldáját Vörösmartynál. Márpedig a teljes viszonylagosság és az eksztázis bizonyossága meglehetősen feszült kapcsolatokban állnak egymással. A „könyvek”, ahogy láttuk, a tudománynak és a költészetnek együttesen szimbólumai a versben, eképpen pedig az irodalmi művek szintén osztoznak az „irtózatos hazudságban”. Az esztétikai hatás így amennyire feloldja a metafizikai kételyeket, éppen annyira ki is váltja azokat. Ahogy Babits fogalmaz a versnek ugyanezen helye kapcsán: „nem éppen ez a világlátás, ez a szépségélvezet volt-e minden bajnak az oka? Ugyanaz legyen most orvosság is? Ez a *homeopátia* nem sikerülhetett”.²⁴⁴

Sőt, Babits számára a betű és a papír összeférhetetlenségének „megdőbbentő ötlete” egy méginkább fenyegető veszélyt példáz (Babits szóhasználatában: „szimbolizál”). A fenyegetést a „számon kívül maradtak” jelentik, „a nagy többség”, akiknek „a szépség, az alkotás élvezete nem létezik”. Az a csak idézőjelben „közönségnek” nevezhető tömeg, amelyre a könyvek, a gondolatok semmilyen irányban nem hathatnak; egy teljesen homogén és közömbös, az irodalom számára elérhetetlen (nem-)olvasó rémlátomása. A mai Vörösmartyban már egyenesen ennek a kérdésnek a felvetésében látja a vers modernségét: a „Ment-e / A könyvek által a világ elébb?” kifejezte „kétegy háttérben, akár egy mai írónál, a szociális probléma áll”.²⁴⁵ Azt, hogy a rongypapír-példázat esetében a pauperizmus aggasztó jelenségén túl mégiscsak az olvasásról van szó, bizonyítja az az értelmezés, amelyet Babits egyik verse mutat be. A *verssor az utcazajban* című szöveg ugyanis a „Számon kívül maradtak: Ixion” sort inkább a kultúra elsekélyesedésének, az ember elidegenedésének kritikája felé bontja ki. A betűk itt a világító transzparenszek formájában jelennek meg, a „papír” pedig maga a lemeztelenedett, „hússá” redukálódott ember, aki ruha gyanánt hordja a „lángoló betűket”. Babits versének az jelenti a nyugtalanító alapgondolatát, hogy nem csak a reklámfeliratok vesztik el értelmüket az őket

²⁴² Vörösmarty más művét tekintve, hasonlóképpen értelmezi *A vén cigány* formai és témabeli elemeinek feszültségét S. Varga Pál. „...a mű minden kétségbeesésen túlemelkedő formafegyelme azonban azt sejteti, hogy Vörösmarty még a végső állapotban sem adta fel végleg az értelemadás esélyét...” S. VARGA 1994. 75. p.

²⁴³ Ez a fajta redukció akkor is fenyeget, amikor a demonstrálandó elméleti összefüggések éppen bármiféle jelentés problematikusága köré épülnek, lásd MESTERHÁZY 1999.

²⁴⁴ BABITS 1996c. 105. p. (*Kiemelés* - Z. K. Z.) A kijelentés ironikusságát nem csak az az életrajzi tény növeli, hogy Vörösmarty a homeopátia lelkes híve volt, hanem azok a párhuzamok is, amelyeket *A falu jegyzője* elbeszélője von a közéleti célokkal bíró („irányzatos”) irodalom és a homeopátia között. Bővebben lásd az előző fejezetben.

²⁴⁵ BABITS 1997. 107. p.

elolvasó, „visszatükröző”, vagyis nekik engedelmeskedő emberek híján, hanem az emberek is csak e feliratok fényében válnak láthatóvá, elvesztve a reklámfeliratok olvasásától-visszatükrözésétől függetlenül is fennálló individualitásukat.

A *verssor az utcazajban* arra hívja fel a figyelmet, hogy a társadalomkritikai téma mögött az értelmezés önkényességének, a jelentés megalapozottságának kérdése áll. Úgy is leírhatjuk az itt felvetődő problémát, mint a nyelv *materialitásának* és a jelentés *ideologikusságának* feszültségét. A könyvek alapanyaga és a szándékolt jelentése közti feszültség szempontjából a materialitás fogalmát azzal az összemérhetetlenséggel magyarázhatjuk meg, amelyet az az ellentmondás eredményez, amely a könyvekben foglalt igazságok és az írás „alatt” olvashatóvá vált papír-rongy összefüggés között fennáll. Ez az összemérhetetlenség mindig újabb és újabb értelmezések függvényévé teszi a szöveg jelentését. A „számon kívül maradt” lehetőségek, jelentésmezők, értelmezési lehetőségek minden megértést viszonylagossá tesznek, minden értelmezést további értelmezésre készítetnek. Ugyanakkor valamennyi értelmezési lehetőséggel nem lehet számolni, a „számon kívül maradtak” intergrálásának szándéka a jelentés elhalasztásával jár együtt; ha az értelmezés minden metaforikus jelentésnek utánajárna, soha nem jutna el a jelentésig. Az ezzel a jelenséggel való szembesülésnek, az értelmezés reflexivitásának hipotetikus maximuma a jel materialitásának, a „vésetnek” (*inscription*) az olvasása.²⁴⁶ ekkor az olvasás a jelölő önmagára vonatkozásának „megértésével” lenne azonos, amihez képest minden olvasat, jelentés (mert redukció terméke) másodlagos és származtatott. A nyelv materialitásával való számolás annak tudatát fejezi ki, fogalmaz Paul de Man, hogy jelölő és jelölt „anyagszerűsége” nem ugyanaz a dolog; hogy a nyelv figuratív dimenziójából eredő fenomenalitás illúzióját folyton megtöri a „literális-materiális” aspektus.²⁴⁷ Az interpretációnak olyan nyugtalanító mozzanatáról tehát van szó, amely „fellazítja a megértés készen kapott, kanonikus formáit”.²⁴⁸ Ebben a tekintetben a hagyományos trópusok közül az *irónia* jelentésszerkezetével azonosítható, amennyiben a jelentést ott is a két egymást kizáró lehetőség együttese eredményezte jelentésbeli eldönthetlenség képezi,²⁴⁹ míg a materialitás „ellenfogalma”, az *ideológia* éppen a nyelv és a természet, a referencialitás és a fenomenalizmus összemosását szolgálja.²⁵⁰

A rongypapír-példázat esetében a szerzői szándék és a nem-olvasó „közönség” összemérhetetlensége nem teszi lehetővé a világjobbító célok (könyv, könyvtár) és a megváltoztatásra szoruló állapotok (rongy) közvetítését. A *Gondolatok* olvasója nemcsak akkor tekint el a könyvekben olvasható gondolatok értelmezésének nehézségétől, ha elfogadja, hogy a könyvek jelentését szerzőik példájára lehet bízni, hanem akkor is ideologikusan olvas, amikor a papír eredettörténetének mint „szociális problémának” az elsődlegessége mellett dönt. A papír és a gondolatok történetei pusztán egymásra másolódnak, köztük csak a jelölő materialitásának jelentés nélkülsége áll. A *Gondolatok* e

²⁴⁶ „Véset alatt olyan jelzések és nyomok értendők, melyek ténylegesen léteznek és előfordulnak, nem egy érzékelhető térben, hanem az érzékelő számára az olvasás, a szétszórt jelzések vagy nyomok értelmessé rendezésének folyamatában. [...] A véset nem más, mint a saját jelentésétől elszakított jel, a nyom, ami bizonyíthatatlan módon jel.” CHASE 1997. 135. p.

²⁴⁷ DE MAN é. n.; DE MAN 1986. 50–51. p. — De Man vonatkozó Kant- és Hegel-értelmezéseit részletesen elemzi ebből a szempontból: Rodolphe GASCHÉ 1989. Különösen 276–278. p. — Magyarul Mesterházy Balázs alapos elemzése mellett lásd Fogarasi György romantikával foglalkozó tanulmányainak idevágó passzusait: FOGARASI 1998a, 1998b.

²⁴⁸ A materialitás ezen aspektusának kiemeléséről lásd: NORRIS 1988. 70. p.

²⁴⁹ A „kései” de Man tanulmányainak központi fogalmait jelentő trópusok mellett (ezekről összefoglalóan: CHASE 1997) megemlíthető például a *pleonazmus*, a tautológia alakzata is, amely az azonos jelentésűnek gondolt fogalmakat szembesítve egymással további értelmezésre ösztönöz. Vö. SZILASI 1996. Különösen 160–162. p.

²⁵⁰ DE MAN é. n. 104. p.

példázatában így nehéz megtalálni azt a mozzanatot, ami lehetővé tenné szándék és adottság összehangolását; megoldási javaslatról itt csak abban a — gondolatok szempontjából negatív — értelemben beszélhetnénk, hogy a pusztá prédikációvá válás elkerülésének útjaként egyedül a szöveg teljes önmagára vonatkozása, üressége, materialitása kínálkozik. Ennek alapján pedig semmilyen tudással nem rendelkezhetünk arra nézve, hogy ment-e a világ előre; sőt még csak arról sem, hogy esetleg (de semmiképpen nem szándékaik szerint) a könyvekbe foglalt gondolatok által történet-e mindez.²⁵¹

b. A Babel-példázat

Szemben a rongypapír-példázat önmaga csapdájába esett jelentésével, a Babel-torony ószövetségi történetének ártértelemezése nyíltan allegorézisre szólítja fel olvasóját, világosan kijelölve az allegória pretextusát. Látszólag könnyű lenne úgy megkülönböztetni a két allegóriát, mint a szélsőségesen „hermeneutikust” (amelynek tárgya maga a megértés) és a tipikusan „ontologikust” (amelynek alapszövege a Biblia).²⁵² Ami azonban a pretextusban a nyelvek sokaságának eredettörténete, az itt egy ciklikus történelemszemlélethez vezet; ami ott Isten mindenhatóságának (és az ember kiszolgáltatottságának) eredményeképpen előállott zűrzavar, az itt a külső szükségszerűséget tudatos szándékká alakító önkorlátozás: „S ha majd benéztünk a menny ajtaján, / Menjünk szét mint a’ régi nemzetek”.

A *Gondolatok* Babel-példázata szerint az önkorlátozás révén a világ rendje valamilyen mértékben áttekinthetővé, megérthetővé válik, így a benne zajló cselekvések is tervezhetőek, újrakezdekedhetők. Zentai Mária hívja fel — Martinkó nagy ívű föld-menny áttekintésével vitatkozva — a figyelmet arra, hogy a ráció nem tartozik eleve a föld szférájába Vörösmartynál, sőt, a *Gondolatok* éppen azon a reformkori (először Széchenyi megfogalmazta) nézeten alapul, amely szerint a művelődés az egyéni boldogságon túl a nemzet felemelkedését is magával hozza. Ez a reformkori eszme azonban csak alapja a versnek: „A *Gondolatok* a könyvtárban betetőzése a tudás = megváltás gondolatának, de már a kétely gondolatával. [...] A ciklikus történelemfilozófiával ötvözött és így az emberiség örök sorsává nyilvánított Babel-mítosz félreérthetetlenül az emberi tudás, a szellem végső célt-nem-érését jelenti.”²⁵³ Ráadásul az újrakezdés gondolata (Szörényi László az életmű egészére kiterjeszhetőnek tartja a történelem ciklikus ismétlődések soraként való felfogását²⁵⁴). meglehetősen kilátástalan kontextusban szerepel Vörösmarty több művében is. Az *Előszóban* például a vész kitörése semmilyen indoklást nem kap, a remény és a pusztulás témáit a legszorosabban egy nyelvi formula köti össze: „Mély csend lön, mint szokott a’ vész előtt. / A’ vész kitört...”. Az építésre következő pusztulás teljességgel vak mechanizmusként jelenik meg, ezért az igazi újrakezdés is elképzelhetetlen, vagy legalábbis teljességgel esetleges. Sőt, A *Csongor és Tünde* Éj-

²⁵¹ Bővebben és átfogóbb elméleti kontextusban foglalkozik a rongypapír-példázattal és vele összefüggésben a materializmus fogalmával MESTERHÁZY Balázs említett *Gondolatok*-tanulmánya (sőt, értelmezése voltaképpen erre a részre összpontosít).

²⁵² KURZ 1988. 41-43. p. Lásd még az első rész vonatkozó részeit.

²⁵³ ZENTAI 1986. 100-101. p.

²⁵⁴ A *Zalán futásáról* szóló tanulmánya a „haladékony idő” szerkezet kettős jelentését kibontva megállapítja, hogy a ciklikus időből való kilépés még a lehetőség szintjén sincs jelen a *Zalán futásában* („azonban az eposz az Éj költeménye, hajnal-Hajna csak a végső ígérlet, nem az Éj meghaladására, csak arra, hogy a ciklikusan éjbe merült Történelem kereke ismét fölfelé indulhat”); „kétségbeesés és remény, kétely és hit hasonló arányú keveredése” nem csak az epikában, „hanem a nyílt történelemfilozófiai töprengéseket tartalmazó lírában is” kimutatható. SZÖRÉNYI 1989d. 83. p.

filozófiája a létezés egészének körforgásszerűségét állítja („És ahol kezdve volt, ott vége lesz...”), *A' Romban* pedig az egyre táguló szemhatáru hős, elérve a *Gondolatok* utolsó sorainak témáját, a „nemzet sorsát”, visszahull (azaz visszaálmodja magát) a történet kiinduló állapotába, a magányos és (cél nélküli) pusztai vándorlásba. (Kérdés, hogy az álmoteljesítések végeredményét már eleve meghatározza-e a kívánságok teljesítőjének, a pusztulás megszemélyesítőjének alakja.) Romisten ugyanúgy néz ki ennek a történetnek a végén a pusztába, mint később *A sors és a magyar emberben* a sors, aki „borongva néz el / A küzdő hon felett”. A két verset a Bábel-példázattal összevetve, a *Gondolatokban* *A' Rommal* megegyező módon a ciklikusság adja a történet keretét, de a vándorral ellentétben a *Gondolatok* beszélője tudatában van az ember korlátozottságának; ahogy pedig *A sors és a magyar emberben*, úgy a *Gondolatokban* is a sorssal való küzdelmet hirdeti („Nem félek tőled, sors”), ám a *Gondolatokban* a sors nem megszólítható „vitapartner”, hanem csakis az önkorlátozás révén *megbecsült* (a szó mindkét értelmében).

4. A mérlegelés retorikája és a *Gondolatok* romantikussága

A „töprengés” eljárása Horváth János alapján azzal magyarázható, hogy „Vörösmarty az egyetemes lírai részvét költője”, míg Szegedy-Maszák - hasonlóan Szerbhez és Bartához - a Vörösmarty előtt álló megoldási lehetőségek elutasításából vezeti le azt a tényt, hogy „a Vörösmarty egész költői munkásságát átható »egyetemes lírai részvét« a negatív értéktöltetű hatásokkal szemben teljes mértékben nyitottá, kiszolgáltatottá tette költői világképét”.²⁵⁵ Paradox módon ennek a minden kételynek kiszolgáltatott, minden lehetőség számára nyitott világképnek a feltételezésében jelölhetjük meg az egyik közös nevezőt, amelynek segítségével a *Gondolatok* különböző interpretációi beláthatók. Paradoxonról van szó, mivel a világkép fogalma feltételezi a képet megalkotó és a kép szerint megnyilatkozó „nézőt”, azaz egy, magát a világhoz képest meghatározó szubjektivitást (még ha e szubjektumnak esetleg a világban való feloldódás is a célja). Márpedig Vörösmarty egyes művei, s különösen a *Gondolatok* esetében — S. Varga Pál gondolatát idézve — „a magyar költészetben talán először fölremlik a világhiány réme, minden lehetséges világkép relativitásának fenyegetése”.²⁵⁶ Az „egyetemes részvét” attitűdjének elfogadásával e „részvét” megnyilvánulási formáiként kell látni a vers második felének témáit, vagyis az „újabb szellem” feltörekvésének tapasztalatát (vagy vágyát), a babiloni példa „sztoikus” átértelmezését, a küzdés általános emberiként feltűnő törvényét, végül pedig a nemzet sorsának jobbra fordítását. Egyikük sem rendelődik a másik fölé, hiszen — ahogy a rongypapír-példázat idejekorán jelzi — mindegyik csak egy-egy lehetősége a világ felfogásának, egyaránt kiteve a könyveket sújtó egyetemes félreértésnek

Ennek alapján a bartai többszólamúságot a *Gondolatok* esetében úgy is értelmezhetjük, hogy a verset nem egy eszméhez való viszonyulás, esetleg idomulás szervezi, hanem ezek az eszmék tűnnek fel úgy, mint amelyek csak az irodalmi mű értelmezése révén nyilvánulhatnak meg sokszínűségükben, ellentmondásaikban - még ha ez a valóságossá válás nem is azonos a valóság eszmék szerinti megváltoztatásával. Nem egy gondolati rendszer biztosította, az olvasást megelőzően megalapozott harmóniáról van szó, hanem egy negatívum (a szubjektum véges nézőpontja) pozitívvá tételéről, a küzdés végtelenségének pozitív szereppel való felruházásáról (ebben a tekintetben *Az ember*

²⁵⁵ SZEGEDY-MASZÁK 1980c. 191. p.

²⁵⁶ S. VARGA 1994. 73. p.

tragédiájával azonos módon). Ahogy Szajbély Mihály írja a Bábel-példázatról: „E sorok egyszerre tükrözik a végtelenért való harc állandó szükségszerűségének, s a végtelen elérhetetlenségének belátását. A megoldás: az embernek bölcsen vissza kell fordulni a »mennyi ajtajából« a lehetetlen utolsó lépés erőltetése helyett, s előlről kezdenie a harcot azért, hogy ismét eljuthasson ugyanoda. Mert az egyetlen elérhető és megfogható végtelen az ember életében a *végtelen küzdés*”.²⁵⁷

Az „önkorlátozás” és a „törekvés” a német koraromantika, mindenekelőtt pedig a Friedrich Schlegel-recepció kedvelt terminusai a romantikus művészetelmélet meghatározásakor. Ahogy az első részben tárgyaltuk, Schlegel a „romantikus költészetet” a kanti ismeretkritika mintájára „transzcendentális poézisnek” nevezi, amely a reflexió folytán az „ábrázolás ábrázolása”, egyszerre „poézis és a poézis poézise”, egyszerre jeleníti meg a „produktumot a produkálóval”. A produkció és a recepció oldaláról ez egyaránt „*önkorlátozással*” jár, amelynek révén a romantikus művészet lehetővé teszi, hogy alkotó és befogadó funkciói felcserélődjenek, hogy a befogadás, az önreflexió folyamatszerűségében, alkotássá váljék. Az aktív olvasói részvétel számára ebben a folyamatszerűségében nyílik lehetőség Schlegel szerint a szubjektum számára a végtelentől, a feltétlentől elválasztó határ elérésére — ám ez az „elérés” éppen a megértés, a megismerőképeség határainak állandó tudatosítása révén lehetséges, nem pedig egyfajta kontemplatív állapotban. Alkotó és/vagy befogadó ábrázolásban való szituáltságának köszönhetően a romantikus költészet a „*törekvés*” költészete (s amennyiben a romantika korszakáról beszélünk, akkor az Schlegel szerint a „törekvések korát” jelenti). Az önreflexióból eredő irónia nem engedi, hogy a törekvések célba érjenek, eredményre jussanak: a feltétlentől elválasztó határ átlépésére irányuló törekvés a megismerőképeség lehatároltságának tudatosítása formájában létezik. Ha a romantika és az irónia kölcsönviszonya felől tekintjük a verset, akkor olyan értelmezői szempontokat nyerhetünk, amelyekkel túlléphetünk a szubjektív keletkezéstörténeti megközelítésen. A rongypapír-példázat és a vers zárlata közti ellentmondást a Bábel-példázat elemzésén keresztül a romantikus irónia diskurzusába utalhatjuk, közös nevet adva az olvasás során felmerült kérdéseknek.

A Bábel-példázat pozitív jelentését a rongypapír allegóriájára következő „mérlegelő” gondolatmenet adja (a „*mérlegelés*” Csetri Lajos kifejezése a vers retorikájára).²⁵⁸ A vers egymás mellé sorakoztatja a fejlődés lehetőségének érveit és ellenérveit, számba veszi a jobbító gondolatok kifejtésének nehézségeit és hivatkozási alapjait — ezzel pedig látszólag „felülírja” a bábeli kudarc elkerülhetetlenségét, egy ok-okozati megfordítás révén alapul szolgálva az emberi küzdés abszolutizálására: a küzdés „ontológiai” *alapja* (a „mi dolgunk a világon?” kérdése után kifejtettek) a „mérlegelő” retorika révén úgy jelenik meg, mint a gondolatmenet *eredménye*. A befejezés azonban nem a megelőző kijelentések érvénytelenítése, a felülírás látni engedi a cáfoló értelmű sorokat is, a *Gondolatok* (mint gondolatok sora) nem vezet megoldáshoz (Szegedy-Maszák). Bár az ok-okozati megfordításnak köszönhetően úgy tűnhet, hogy a mű valamiképpen kiemelkedik az „országok rongyai” közül, a „mérlegelő” retorika valódi jelentősége az alkotói és szerzői szerepek viszonylagossá válásában áll. A *Gondolatok* azért nevezhető romantikus műnek (Friedrich Schlegel „progresszív egyetemes poézisének” értelmében), mert egyszerre mérlegel a téma szintjén és készíti arra olvasóját, hogy döntsön a vers eldönthetetlen („üres papír”) karaktere vagy megoldásszerű lezárása között.

²⁵⁷ SZAJBÉLY 1978. 312. p.

²⁵⁸ CSETRI 1975. 58. p.

Ha az olvasó, akinek döntése a „mérlegelés” folyamatszerűségéhez mérve csakis hibás lehet, szembesül saját megoldásának korlátozottságával, akkor a *Gondolatok* ellentmondásait magyarázhatjuk úgy is, mint az ideálnak (az igazságnak) törekvés („küzdés”) formájában, hiányként való megjelenését. A küzdés ekkor arra irányul, hogy az olvasó a könyvek és a könyvekben olvasható gondolatok megítélésekor egyik, már készen álló, s így eleve hamis (ideologikus) válasz (filozófiai eszme, politikai irány) mellett se kötelezze el magát. A „gondold meg” felszólítása éppen a hivatásszerűen gondolkodó és olvasó emberhez szól, vagyis a „mérlegelés” nem azonos az „Ész” napvilága” mindent megvilágító, értelmessé tévő erejének, a gondolkodó szubjektum mindenhatóságának elképzelésével. (Hasonlóan többértelmű a *Vanitatum vanitas* bevezető felszólításának — „Itt az írás, olvassátok / érett ésszel, józanon” a rákövetkező „igazságokhoz” való viszonya.) Az önelégült tudomány világossága csak az ellenkező véglete a „számon kívül maradtak” vakságának (lásd a *Csongor és Tünde* „Tudósát”),²⁵⁹ mindkét nézőpont egyaránt ideologikus.

A retorikai szerkezet értelmezése, ahogy a két példázat kiemelésével megmutattuk, a verset mintegy önmaga példázatává teszi; a „milyen eszme mellett emel szót a *Gondolatok*?” kérdése helyett a vers alapkérdésévé az válik: lehetséges-e, hogy egy szöveg olvasása során összhangba kerül a szándékolt (metaforikus) jelentés a jel „valóságos” (materiális) aspektusaival (ahol a „sápadt levél” / Halotti képe” nem „kárhoztatja el” az „írt betűket”)? Hogyan lehet elkülöníteni egymástól a gondolkodást és az olvasást?²⁶⁰ A „mérlegelés” a szöveg retorikai szerkezetéből nyeri azt az erejét, amellyel szembesülve az olvasás folyamatos korrekcióra kényszerül. A *Gondolatok* értelmezése, ahogy a két példázat kiemelésével megmutattuk, az olvasó státuszára irányuló kérdéssé válik. Ez összhangban áll a (kora)romantikus irónia-elképzeléssel, mindenneelőtt Friedrich Schlegelnek a romantika fogalmával összefüggésbe hozható megjegyzéseivel, amelyek a romantikában „transzcendentalitást” (a saját korlátaira vonatkozó reflexiót), „progresszivitást” (lezárhatatlan értelmet), „önkorlátozást” (az alkotás és a befogadás oldaláról való „önteremtést és önpusztítást”) látnak.

²⁵⁹ *Az emberek kijelentései érvényesek ebben a tekintetben a Gondolatok felfogására is: „Istentelen frigy van közötted, / Ész és rossz akarat! / A' butaság dühét növesztet, / Hogy lázítson hadat. / 'S állat vagy ördög, düh vagy ész, / Bár melyik győz, az ember vész” (41-46.).*

²⁶⁰ Mesterházy hívja fel a figyelmet arra, hogy a *Gondolatok* értelmezése milyen termékeny lehet a retoricitás és a „gondolatiság” összefüggései tekintetében. Az általunk Csetri nyomán „mérlegelő” retorikának nevezett szövegszerveződési módot így jellemzi: „egyes elemek, szerkezeti eljárások, azok retorikai alakzatai minduntalan keresztezik a versben feltételezett logikumot és a kérdés-válasz struktúra kommunikációs modellként való felfogásainak stratégiáit”. MESTERHÁZY 1999. 52. p.

Greguss Ágost 1853-as rövid Vörösmarty-portréjában a költészet szónoklattá változásával jellemzi a reformkor irodalmát és Vörösmarty életművét. „A szónoklat, a nemcsak ragyogó, de szívből is jövő szónoklat képezi az említett korszak alapjellemét: a nemzet nem elég erős még tenni, de a pulya képzelgés sem elégítheti már ki, — és szónokká lőn. Ezen fogalmat legtágosb, s különösen bölcsészeti értelemben kérjük vétetni, mert csak így tehetjük világossá gondolatunkat, midőn azt mondjuk, hogy Vörösmarty alapjellemét — mint korszakáét — a szónoklat képezi.” Látszólag Greguss sem állít mást, mint a magyar regényirodalmat irányzatoként aposztrofáló Jókai. Ám (és különösen Greguss esetében) óvatosságra adhat okot a „különösen bölcsészeti értelemben” kifejezés. S valóban, a későbbiekben kiderül, hogy a retorizáltság csak másodlagos formai jegyet képez Vörösmarty méltatásakor, az igazán fontos Vörösmarty portréján a magyar szellem kifejezése (ő „a magyarnak élethű, szellemi kinyomata a század második negyedében”). Márpedig a „magyarnak kedélye is, ugrándozó szeszélye, — mert a magyar a könnyelmű népek sorába tartozik, bár komoly arculata első pillanatra egészen mást gyanítat — senkinél sem talált oly találó visszatükröztetést, mint Vörösmarty komoly és tréfás, víg és bús, műköltészeti és népies, de mindig magyar verseiben”.²⁶¹ Nem másról van itt szó, mint a magyar kedély alapvető humorosságáról, a „magyar karakteri szentimentalizmus” Kölcsey leírta jelenségéről. Ennek az alapvetően kettősségre épülő lelkiállapotnak és „világképnek” az autentikus megjelenése a fontos, s a kifejezés formája ehhez képest csak másodlagos (a humorról bővebben lásd az első és az utolsó részek vonatkozó fejtegetéseit).

Greguss a humort persze az életmű egészének a szintjén tartja Vörösmarty meghatározó jegyének, ahol az ellentétek sokszínűsége egységbe olvad. A huszadik századi Vörösmarty-értelmezések azonban már úgy is leírhatók, mint amelyek a humornak alapul szolgáló kettősségeket egyrészt elmélyítették, másrészt egyes műveken belül is érvényesítették. Így változott át a „nemzeti” költő először a Nyugat „pesszimista” költőjévé, majd további átértékelések, rekanonizáció során a „kétely” romantikus költőjévé. (Érdemes végignézni ebből a szempontból például Babits Vörösmarty-képeit: ezek galériáját körbejárva a „pesszimistától” a Vörösmarty Akadémia Vörösmarty-képén keresztül visszajutunk a „nemzeti” költőhöz — ha a jelző mást takar is, mint Gyulai esetében.) „Nem Deák Ferenc szellemi rokona ő, hanem Kölcseyhez és főként Széchenyihez, a későbbiek közül Keményhez és Aranyhoz áll közel abban a tekintetben, hogy a világgal szemben tanúsított magatartásában mindig jelen van a kétely”, olvasható Szegedy-Maszák 1975-ös tanulmányában.²⁶²

Ahogy *Az apostol* értelmezései kapcsán láttuk, Petőfi alakja is elvesztette azt az egyértelműségét, amit még Babits híres *Petőfi és Aranyjában* birtokolt. (Korniss Gyula *Petőfi pesszimizmusáról* szóló tanulmánya 1936-ban jelent meg.) A tragikus ironia nem csak *Az apostol* történelemfelfogását jellemzi, de — ahogy Szörényi László említett tanulmánya kimutatta — a *Szörnyű idő...* időkezelése a teljes életműre jellemző problémát vet föl, a történelem (és ezzel együtt az irodalom küldetéses jellegének) kétféle formája közti ingadozást, eldöntetlenséget. A „lángoszlop” szerepnek megfelelő apokalipszis mellett ott van a nem-teleologikus, önkényes kataklizma veszélye, amely minden eszmét és küzdelmet értelmetlenné tesz. Az apostoli szerep megingásai nem csak a

²⁶¹ GREGUSS é. n. 32-35. p.

²⁶² SZEGEDY-MASZÁK 1980a. 189. p.

történelemszemlélettel összefüggésben terjednek ki az életműre, hanem — és nyilvánvalóbb módon — a „közélet és magánélet szembekerülésének” formájában is; lásd például a *Nem ért engem a világ...*, *A hegyek közt*, a *Miért kisérsz...* című versek témáit. Ez utóbbi kettősség megoldatlanságnak problematikája, tudata, ahogy Dávidházi Péter a *Miért kisérsz...* értelmezése kapcsán megjegyzi, „nem kivételként áll szemben az »igazi« Petőfivel, hanem a költő arcélinek, noha korántsem uralkodó, de lényeges [...] vonása”.²⁶³ Az ilyen irányú „megingások” nem kivételes voltára utal az a feltételezés is, hogy a Petőfi-művek apostol-motívumának egyik csírája Kölcsey,²⁶⁴ aki a „tett filozófiája” mellett a „szkepszis” univerzalizálásának lehetőségével is számot vetett.

És nem szabad elfeledkezni Petőfi „*Gondolatok*”-járól (vagy inkább *Vanitatum*-járól?) sem, az 1847-es *Világosságot!* című versről. Ennek kérdései között megfogalmazódik a „kérdések kérdése” is; éppen mikor a közösségért áldozatot hozó egyén részéről, a jutalom mellékességének kimondásával, már lezárulni látszik a kérdések sora:

De mindegy; aki áldozatnak
Od'adja életét,
Ezt nem díjért teszi,
De hogy használjon társinak.
S használ-e vagy sem?
A kérdések kérdése ez,
És nem a "lenni vagy nem lenni?"
Világosságot!, 33-39.

A „kérdések kérdésére” a *Világosságot!* csak negatív formában ad választ, mint a „föl és alá” visszatérés-gondolat borzalmasságának rögzítése, amit csak fölerősít az ismétlődő szerkezet („Föl és alá, föl és alá... / Irtóztató, irtóztató!”).

Ha most még egyszer felidézzük *A falu jegyzője*, *Az apostol* és a *Gondolatok* befejezéseit, akkor a *Világosságot!*-hoz képest ezek jóval egyértelműbbek, hiszen pozitív értelmű kijelentéseket tartalmaznak. Ezek közül *A falu jegyzőjét* záró allegória áll a legkevésbé problematikus viszonyban a mű egészével, hiszen a fenséges regiszterében csak megismétli és megerősíti a történet már előtte többször jelzett allegorikusságát. Az Eötvös regényében a saját céljainak megvalósíthatóságát, az irodalom politikai „irányzatosságát” érintő kételyek szinte csak szórványos elbeszélői reflexiók alakjában jelentek meg. A másik két mű esetében sokkal jelentősebb mértékű a zárlat és a mű közti feszültség. Mindkét szövegre igaz, hogy számol saját hatókörének behatároltságával; ezért olvasható *Az apostol* esettanulmányként, a *Gondolatok* pedig önpéldázatként. Ugyanakkor mindkét szöveg megközelíthető olyan törekvésként is, amely saját korlátainak leküzdésére vagy legalább kitágítására irányul. A *Vanitatum vanitas* recepciójának áttekintésében tárgyalt „mégis” morálja itt a művek immanens eleme, mégpedig egy olyan akarat képében,²⁶⁵ amely nem engedi lezárulni a narratívát vagy a „gondolatok” sorát a *Vanitatum vanitas* pusztá közvetítettségéből származó eldönthetlenségénél.

....haszontalan
Minden törekvés, minden küszködés?

²⁶³ DÁVIDHÁZI 1976. 603-604. p.

²⁶⁴ FENYŐ 1973.

²⁶⁵ Ferenczi László hívja fel a figyelmet arra, mégpedig éppen *Az apostol* zárlata kapcsán, hogy Amiel és Nietzsche a magyar költő verseit meghatározó „akarat” miatt kedvelték Petőfit. FERENCZY 1993. 150. p.

Az lehetetlen, százszor lehetetlen!
Az apostol, 2811-2813.

olvashatók Szilveszter gondolatai *Az apostol*ban. A *Gondolatok* beszélője pedig így fogalmaz (49-50., 68.):

De hát ledöntsük, a' mit ezredek
Ész' napvilága mellett dolgozának?
...
Oh nem nem! a' mit mondtam fájdalom volt...
Gondolatok, 49-50., 68.

A „lehetetlen” és a „nem nem” szubjektív megalapozottsága azonban nincs hatás nélkül a zárlatok érvényességi körére, bár eltérő módon befolyásolja a két mű jelentését. *Az apostol* a Szilveszterrel való elbeszélői azonosulás folytán inkább *tragikusnak* (lásd például a lélek önálló életre kelésének és a kisebbik gyermek halálának egyidejűségét) , a *Gondolatok* pedig, amely még a nemzet sorsára is kiterjeszti a „mérlegelést”, inkább *ironikusnak* lenne mondható. Vörösmarty versét az jellemzi, hogy a befejezés nem a megelőző kijelentések, trópusok érvénytelenítése, sokkal inkább olyan felülírás, amely egyúttal látni engedi a cáfoló értelmű sorokat is. A *Gondolatok* nem vezet megoldáshoz (Szegedy-Maszák), ehelyett a „mérlegelő”, Greguss-sal szólva „bölcészeti értelmű” retorika a mű befejezésének javaslatának megfogadását, az ezt övező kételyekkel együtt, mintegy az olvasóra bízva. Vörösmarty e műve ebből a szempontból tekinthető a *Vanitatum vanitas* megoldás nélküli folytatásának.

HARMADIK RÉSZ

Példázatosság és (romantikus) irónia Kemény Zsigmond három regényében

(*A szív örvényei, Férj és nő, Ködképek a kedély láthatárán*)

Bevezető

A magyar romantika-kutatásban irónia és romantika kapcsolata Kemény Zsigmond regényei esetében a leginkább kifejtett. Szegedy-Maszák Mihály Kemény-tanulmányai (a *Romantic Irony* című tanulmánykötetben megjelent előadásának Keménnyel foglalkozó részei, illetve Kemény-monográfiája) Kemény egyes műveit teszi a „romantikus irónia” magyar irodalmi példáivá. (Bár a tisztábban szépirodalminak tekinthető szövegek közül foglalkozik még a *Vanitatum vanitasszal*, Vörösmarty némely művével és *Az ember tragédiájával* is.) A Kemény-életműből is kifejezetten egy regényt értelmez a romantikus irónia (magyar) „mesterszövegeként”, a *Ködképek a kedély láthatárán* (a továbbiakban: *Ködképek*).²⁶⁶

Szegedy-Maszák Kemény-monográfiája alapján a *Ködképek* jelentősége abban a szoros kapcsolatban áll, ami a regény tárgya és az elbeszélés módja, téma és narráció között kimutatható (ha külön-külön sem a téma, sem pedig a narráció szintjén nincs is harmónia). A monográfia *Ködképekkel* foglalkozó fejezete ennek megfelelően először az egymástól látszólag jól elkülöníthető eseményszálakat veszi sorra, majd — s ez képezi az elemzés súlypontját — az eseményszálakat összekötő és (ami jól elkülöníthető voltak hiányát illeti:) összekuszáló narrációs sajátosságokat tárgyalja, voltaképpen ezekből vezetve le a regény romantikus iróniáját.

Amíg, Szegedy-Maszák értelmezései előtt, a *Ködképek* narratív struktúrája nem kapott ehhez hasonló figyelmet, az elbeszélés „kuszaságának” konstatálása jól megfért az egyes eseményszálak példázatos olvasásával. Ahogy Barta János *Ködképek*-elemzése bizonyítja, ez a fajta egyoldalúság nem zárja ki az alapos elemzést (Szegedy-Maszák monográfiájának vonatkozó fejezete is lényegében Bartával párhuzamosan tárgyalja az eseményszálakat, mindaddig, míg rá nem tér a narráció és történet viszonyára). Ez az értelmezés azonban azt is megmutatja, hogy a Várhelyi történetétől-személyétől való eltekintés milyen könnyen ellentmondásossá teheti az értelmezést. Barta ugyan többször deklarálja a regény „labirintus” voltát, „kuszaságát”, s ennek megfelelően kizárja az „irányzatosság” lehetőségét, elemzésének tétje mégsem más, mint az egyes eseményszálakban kockán forgó eszmék kigyűjtése és értelmezése. A „kuszaságot”

²⁶⁶ SZEGEDY-MASZÁK 1988.; SZEGEDY-MASZÁK 1989. Míg korábbi Kemény-pályaképében Szegedy-Maszák Kemény „két főműveként” *A rajongókat és a Ködképeket* jelöli meg (SZEGEDY-MASZÁK 1980c. 316. p.), addig a monográfia már egyértelműen *A rajongókat* tartja a legjelentősebbnek.

igyekszik a kimutatható eszmék (mint a regény valódi témái) viszonyára redukálni. Ennek érdekében (egyetlen, felsorolásszerű említést leszámítva) egyszerűen megfedezkedik a kerettörténetről, vagyis — az első megjelenés alcímének megfelelően — valóban „beszélyfűzérként” kezeli a szöveget. (Barta tanulmányának mindettől elütő, a *Ködképek* „polifonikusságára” vonatkozó megjegyzéseire a regény részletesebb elemzése során térünk ki.)

Nem állítható, hogy Szegedy-Maszák elemzései előtt a Kemény-recepció semmilyen jelentőséget ne tulajdonított volna a regény többértelműségének. Inkább arról lehet szó, hogy a *Ködképek* narratív szerkezetének bonyolultsága egy „mélyebb” jelentésre való utalásnak tűnt az értelmezők számára; ez a többletjelentés pedig a történetek allegorikus, *példázatos*²⁶⁷ megfejtésével tárható föl. Valószínűleg erre is utal Szegedy-Maszák megjegyzése, amely szerint a regény „mesterkéltszerű szerkezete” „óhatatlanul is *túlértelmezésre* csábítja az olvasót”.²⁶⁸ Ehhez képest mindenképpen újat hozott Szegedy-Maszák megközelítésmódja, amely a regény allegorikus és narrációs szintjeinek kapcsolatát nem a példázatosság, hanem a két szint összefüggésrendszere felől értelmezte; a „rendszer” pedig a romantikus iróniában vélte megtalálni.

Mielőtt azonban rátérnénk Kemény a romantikus irónia kapcsolatának vizsgálatára, hasznosnak tűnik áttekinteni a Kemény-recepciót abból a szempontból, hogy milyen elképzelések keretében milyen megoldások születtek a regény iróniájára. Előreutalva, ez az áttekintés igazolja *A szív örvényei* és a *Férj és nő* „szorosabb” olvasását, amikor Kemény, a romantika és az irónia kapcsolatára kérdezzük rá.

²⁶⁷ Ahogy az első részben a romantika meghatározásainak kapcsán tárgyaltuk, az allegóriát (legalább) kétféleképpen lehet megközelíteni. Emlékeztetül, amikor például pályaképek vagy regények esetében a jelek sorozatát (az eseményeket) úgy értelmezzük, mint amelyek egy másik, mélyebb értelmű történetre utalnak, akkor beszélhetünk „ontologikus” allegóriáról. Ezt nevezem példázatnak; a példázatos értelmezés ennek megfelelően egy szöveg poétikai aspektusaiban csak felesleges ékítményt lát, amely eltakarja az alatta rétegződő jelentéseket. Speciálisan ezt a „vertikális” irányú értelmezést nevezi Maureen Quilligan „allegorézisnek”. A másik allegória-értelmezés a „mást mondás”, az utalás funkcióját hangsúlyozza: az allegorikus jel esetében mindig csak a valamira való utalás mozzanatában lehetünk bizonyosak, de maga a „mélyebb jelentés” csak negatív módon, csak ennek az utaló mozgásnak az *értelmezése* révén elérhető; ezt nevezi Kurz „hermeneutikus” allegóriának. Az „allegorézis” olvasásmódjának elkülönítéséhez vö. KULCSÁR-SZABÓ 1998.

²⁶⁸ SZEGEDY-MASZÁK 1989. 191. p. (*Kiemelés - Z. K. Z.*)

I. fejezet

Nyaralók a tűzhányónál

A Kemény-életmű értelmezésének kérdései

1. Pesszimizmus, emberszeretet és Kemény olvas(hat)atlansága

Ahogy a *Vanitatum vanitas* értelmezésének története egy vitával indul, úgy a Kemény regényeit illető nehézségek is egy polémia keretében törnek először felszínre. Igaz, ez a vita korántsem olyan jelentős, mint a Bajza és a Toldy között lezajlott, mégis megelőlegzi a Kemény regényei elleni főbb kifogásokat és az apologetika érveit.

A polémia tulajdonképpen abból áll, hogy Gyulai Pálnak a *Regények és beszélek* 3-5. köteteiről írott kritikáját egy „igen tisztelt és szellemdús” „grófné” több szempontból is „kényeztető toll” művének tartja, ezért ír egy „ellenkritikát”; mivel pedig a *Pesti Napló* számára elküldött kéziratot Gyulai a közlés előtt megkapja, az csak a megkritizált kritikus „jegyzéseivel” együtt jelenik meg. A „grófné” kifogásai meglehetősen általánosak, fontosabb Gyulai kommentárjainak irányultsága. A többnyire meglehetősen szubjektív vádak (mint például a jellemek hiteltelenségének vagy hitelességének kérdése) ugyanis Gyulai könnyen elhárítja Keményről, ám a voltaképpeni védekezés, a „kényeztetés” általa többször is felemlgetett, valószínűleg legfájdalmas vádjának cáfolata jószerivel egyetlen mondatból áll. „A grófné sokkal biztosabban támadhatta volna meg Kemény néha sötét és blazirt világnézeteit, miket én nem feledek megérteni.”²⁶⁹

Valóban, a „grófné” cikkét kiváltó bírálatban Gyulai meglehetősen terjedelmesen foglalkozik Kemény műveinek kifogásolható vonásaival. Sőt, úgy is fogalmazhatnánk, hogy a *Kemény Zsigmond regényei és beszélei* című Gyulai-írás többet foglalkozik Kemény árny-, mint fényoldalaival. Hiszen a pozitív jegyek felsorolása (eszmei-bölcseleti nézőpont, a lélektani folyamatok hű ábrázolása, az ezeknek megfelelő társadalmi-történeti hűség, választékos nyelv) mellett rögtön ott sorakoznak az ezekből fakadó negatívumok (túlságosan aprólékos jellemek, túlzott és ezért fárasztó gondolatiság, ennek következményeképpen pedig nem elég feszes szerkezet és túl fenséges nyelv). Alapvető kifogása azonban nem is a gondolatiság, eszmeiség meghatározó szerepe, hanem annak tartalma ellen van. Kemény művészete ugyanis nemcsak „kihűt, józanná tesz”, hanem „a legtöbbször vigasztalhatatlanná is, mert oly oldalról mutatja az életet sötétnek, melyet kevésbé hiszünk annak, s a ledöntött eszmények helyébe csak a kétkedő, kérlelhetetlen ész ülteti”.²⁷⁰ Műveiben Gyulai szerint nemcsak a bűnös, de az erényes eszmék is boldogtalansághoz vezetnek. S bár a nyílt elutasítástól tartózkodik,²⁷¹ a számára egyértelműen lényeges világnézeti szempontból Kemény itt bíralt műveit érezhető távolságtartással kezeli.

²⁶⁹ GYULAI 1961a. 172. p.

²⁷⁰ GYULAI 1989c. 96. p.

²⁷¹ Talán egyetlen mondatot lehet csak kiemelni, amely határozottan állást foglal: „Kemény tárgyilagossága nem imdenütt olyan, melyet mint költőit, feltétlenül magasztalni lehetne, s amennyiben e jelen novellákban a szkeptikus polémiaival találkozunk, bizonyos disszonanciát kell éreznünk.” GYULAI 1989c. 98. p.

Gyulai Kemény-kritikája tehát korántsem tartható „kényeztetőnek”, ami a világnézeti (a kritikus grófné által nem érintett, Gyulai számára azonban nagyon is fontos) aspektust illeti. Más kérdés, hogy a *Kemény Zsigmond regényei és beszélei* felütése és zárata valóban mást sugall, mint a világnézetet tárgyaló (és közvetve ugyan, de elítélő) főrész. (Gyulai néhány dicsérő megjegyzéssel zárja Kemény-kritikáját; igaz, előtte két bekezdésen át retorikus kérdések, majd világirodalmi párhuzamok formájában érezteti Kemény világnézetének kifogásolható voltát is.) Gyulai Kemény-képe kettősnek mondható, amennyiben a regények gondolati igényességét és a lélektani folyamatok ábrázolását pozitívnak tartja, míg a regények jelentését, a történetek tanulságát (amit szkeptikusságként és polemikusságként foglal össze²⁷²) elveti. Innen ered, hogy amikor Keményt magasztaló ítéletet fogalmaz meg, akkor egyes epizódokat, jellemrajzokat hoz példának, míg a művek egésze esetében kínos, világnézeti negatív gondolatokkal kénytelen szembesülni. Ezt az ellentmondást próbálja meg feloldani Beöthy Zsoltnak a regényíró Keményről tartott előadása, amely egyfajta dialektikus mozgásban látja Kemény „pesszimizmusának” igazi jelentőségét.

Beöthy a gondolati síkon megfogalmazódó pesszimista konklúzió mellett egy ennek ellentmondó „szubjektív mozzanatot” lát Kemény regényeiben. „Mi ez? Kemény emberszeretete. Költészetének talán ez a legfontosabb és legmélyebb problémája: a pesszimizmus mint emberszeretet. Nincsen egyetlen lapja, mely meg ne győzne arról, hogy komor világfölfogására jutott elméjét szíve vérezve követi.” Ez a szubjektív mozzanat pedig lehetővé teszi az olvasó számára, hogy ne a történetekből közvetlenül következő pesszimizmussal, hanem az ezzel párhuzamosan (de nem gondolati síkon) egyre inkább hozzáférhető moralitással azonosuljon: „Van valami benne, a mi nem csak zordon világfölfogásának egyoldalúságát s művészi erejének rendkívüliségét érezteti, hanem ellenállhatatlanul vonz hozzá, sőt felmelegít és fölemel.”²⁷³

Beöthy szerint Kemény művei a gondolati reflexión túl, az olvasóra gyakorolt hatásukban képesek a pesszimista világnézeten felülemelkedni. Ahogy azonban a tanulmány végén kiderül, éppen a befogadás oldalán mutatkoznak komoly problémák a Kemény-életmű igazi jellegének felismerését illetően, mivel a 20. századra „Keményt, igazi jelentőségében, a közvélemény alig érti és érzi”. Erről ugyan Beöthy szerint nem a regények esetleges fogyatékoságai tehetnek, hanem a közönségnek Keményhez mért igénytelensége, ám a lényeg akkor is az, hogy a „pesszimizmus” így nem képes elnyerni valódi (pozitív) jelentőségét; ha egyáltalán olvassák Keményt (mint kötelező olvasmányt), a befogadás akkor sem képes megfelelni a szövegek által vele szemben támasztott követelményeknek. Beöthy szkepszisre vagy pesszimizmusra adott megoldásának így egy újabb, Gyulai szinkron nézőpontja számára még nem létező problémával kell számolnia, az olvasatlansággal; vagy ami a megfelelő hangoltságot követelő rejtett emberszeretet esetében ugyanaz: „kötelező” — felületes — olvasással. Igaz, ez a probléma már nem Keménynek, nem regényeinek a felelőssége — sőt, a pesszimizmus emberszeretetéként való magyarázata után egy újabb ellentételezés eredményeképpen az olvasatlanság negatív ténye egyenesen Kemény művészi nagyságát bizonyítja. „Igen mélyre tekint és igen magasan áll

²⁷² GYULAI 1989c. 95. p.

²⁷³ BEÖTHY ZS. 1923. 1:262-263. p. Kemény regényeinek *Az ember tragédiájával* való összevetése ennek a dialektikának az alapján egyértelműen Kemény pesszimizmusát tartja művészileg értékesebbnek (egyrészt mert Madáchnál a végső pusztulás után is fennáll az isteni kegyelem lehetősége, másrészt pedig mert előadásmódja is jóval tárgyilagosabb Keményénél). BEÖTHY ZS. 1923. 1:262. p.

fölöttünk. Költészetének megértéséhez és átérzéséhez való fölemelkedésünk szellemi életünk egész színvonalának emelkedését is fogja jelenteni.”²⁷⁴

2. A „forrongó egyéniség” és Kemény olvashatósága

a. A „transcendentalis hős”

Kemény népszerűtlenségre, olvasatlanságra ítéltetett volta már 1876-ban világos Salamon Ferenc számára (Beöthyhez hasonlóan fordított arányosságot látva népszerűség és esztétikai értékesség között).²⁷⁵ Péterfy Jenő is azt állapítja meg Kemény-tanulmányában (szintén Beöthy véleményét előlegző okokból levezetve): „Ép oly kevésbé lehet népszerű, mint pusztaság közepén szaggatott tűzhányó nem lesz a nyaralók kiránduló helye.”²⁷⁶ Beöthyvel szemben azonban Péterfyt egyáltalán nem zavarja az olvasatlanság problémája. Gyulaitól és Beöthytől eltérően nem bajlódik a szkepszis vagy a pesszimizmus problémájával sem, mivel szerinte Keménynél „a skepsis soha sem támadja meg az erkölcsi lét alapjait”.²⁷⁷ Péterfyt igazából Kemény regényeinek és életének, személyiségének összefüggései érdeklik. Összefoglalva az e kapcsolatra irányuló megállapításait, Péterfy Kemény regényírói pályája mélyén olyan pszichológiai folyamatot lát, melynek fejlődése ellentétes irányú a pálya esztétikai síkján lezajló mozgással. Kemény (az „életben”) „az egyén vágyainak hallgatást parancsolt, s a sivár elszánás egy nemével koporsóba szorítja szívét”, egyéniségének elfojtott része pedig az irodalomban nyilatkozik meg: „Csonka élete a költészetben lett egésszé”. Az elfojtás következménye azonban nemcsak az önismeret kiteljesedése, de a kedély fokozatos „elfonnyadása”; ez pedig irodalmi műveiben az esztétikai tökéletesedés mellett a szubjektív oldal fokozatos visszaszorulásához vezet. Vagyis Péterfy fejlődéstörténeti Kemény-képe furcsa kettősségre épül: a pálya folyamán amilyen mértékben tökéletesedik Kemény regényművészete, úgy lesz egyre érdektelenebb Péterfy számára. A „forrongó egyéniség” és a „művészi tisztultság” két korszaka közül Péterfy egyértelműen az első vizsgálatában érdekelt, itt ugyanis a regények „transcendentalis hőse” (ahogy a *Gyulai Pál*ra utalva fogalmaz) „maga a regény írója”,²⁷⁸ míg az utolsó három regényben „az ember hallgatagabb, nincs benne annyi láva”.²⁷⁹

Kérdés, hogy mennyiben jogosult ezt a fejlődéstörténeti elképzelést egy stílustörténeti szempontú korszakolással azonosítani. Szegedy-Maszák ugyanis — a műfajok szerinti periodizációval szemben — Péterfyre hivatkozva érzi szerencsésebbnek a „fejlődéstörténeti szakaszolást”, s tartja az 1850-es évek közepét a pályafordulat idejének;²⁸⁰ ezt a fejlődést egyértelműen stílustörténetinek tekinti („Kemény alkotói fejlődését a romantikától a realizmushoz vezető folyamatként lehet jellemezni”²⁸¹), s

²⁷⁴ BEÖTHY ZS. 1923. 1:270. p. A közelmúlt recepciójából hasonlóképpen látja — legalábbis ami olvasatlanság és jelentékenység kapcsolatát illeti — Keresztury Dezső is: „A jelentékenység az ő esetében körülbelül egyértelmű a hozzáférhetetlenséggel.” KERESZTURY 1970. 193. p.

²⁷⁵ SALAMON 1889a. 312. p.

²⁷⁶ PÉTERFY 1901b. 125. p.

²⁷⁷ PÉTERFY 1901b. 157. p.

²⁷⁸ PÉTERFY 1901b. 125. p.

²⁷⁹ PÉTERFY 1901b. 127. p.

²⁸⁰ SZEGEDY-MASZÁK 1989. 51. p.

²⁸¹ SZEGEDY-MASZÁK 1989. 7. p.

Péterfyvel szemben az utolsó három regényt tartja a pálya csúcsának.²⁸² Szegedy-Maszáék ebben a tekintetben a 20. század olyan Kemény-kutatóival, monográfusaival ért egyet, mint Németh László, Barta János és Nagy Miklós. Mindhárman a „középső” pályaszakasz művei fölé rendelik a „történelmi” regényeket, vagyis a *Gyulai Pált* és főként az utolsó három regényt.²⁸³

b. Az aktualizálás kényszere

Hogy a Gyulaitól Horváth Jánosig zajló erőteljes kanonizációs törekvések ellenére miként lett mégis egyre problematikusabb az életmű megítélése, jól mutatja az a vita, amely 1967-ben zajlott Barta János és Nagy Miklós között (kivonata az *Alföld* 1968/3. számában olvasható).²⁸⁴ Mindkét irodalomtörténész elismeri Kemény regényírói jelentőségét, a vita inkább arról zajlik közöttük, hogy Barta kérdésére („*érdemes-e Keményt ebből az ósdiságból kiánsni?*”) mennyire legyen erőteljes és milyen érvekkel támasztható alá az „igen”. Barta, ellentétben a Keménnyel foglalkozó tanulmányainak fő törekvésével, itt hajlik arra, hogy a életmű jelentőségét annak aktualizálásával bizonyítsa. Az apologetikus-aktualizáló Kemény-képet nyilvánvalóan a vitában elfoglalt pozíciója kényszeríti ki. (Hogy a művek megírása-megjelenése és az aktuális befogadó közti történeti távolság nem leküzdendő ellenség, hanem maga az irodalmi szöveg értelmezésének lehetősége, azt Barta itt is hangsúlyozza, amikor az „ósdiság” kitételt előhívó *Gyulai Pálról* írva éppen a történeti „távlat” pozitívumáról ír.

Ez a kettősség Martinkó András két Kemény-tanulmánya között is fennáll: az 1937-es, Kemény 1849 utáni pályafordulatáról szóló Martinkó-dolgozat szigorúan belül marad az uralkodó fejlődéstörténeti Kemény-képen, míg a negyven évvel később a keményi „*palackpostáról*” szóló tanulmány az előbb idézett vita kiindulásához hasonló retorikus kérdéssel indul („*élő, olvasni érdemes író-e Kemény Zsigmond ma?*”), s egy mai szemmel különös igény megfogalmazásával, a regények átírására való felszólítással zárul. Azért is meg kell említeni ez utóbbi, 1978-as Martinkó-tanulmányt, mert „fordulatot” jelent Kemény prózaírói pályája megítélésében. Kemény „*élő*” voltának igazolása érdekében az utolsó regények helyett az 1850-es évek első felének prózaepikáját tünteti ki, ezeket a műveket érzi a legmodernebbnek, a mai (ez tanulmánya esetében a hetvenes éveket jelenti) olvasó számára a legolvasmányosabbaknak. Martinkó szerint így (a szerencsére azóta is hiányzó „radikális” Kemény-modernizáció híján) *A szív örvényitől az Özvegy és leányáig* tartó pályaszakasz a legkönnyebben megközelíthető a mai értelmezés számára. A „középső” korszak regényei és elbeszélései tehát már a romantikus ironia teoretikus igényű megjelenése előtt megindulnak a „kanonizálódás” útján. Sőt, bizonyos tekintetben ez a Martinkó-tanulmány viszi a legmesszebb a folyamatot, mivel Szegedy-Maszáék Kemény-monográfiája e művek tüzetes értelmezése mellett megmarad a regényírói pálya fejlődéselvű felfogása mellett, e „még romantikus – már realista” modellben pedig az *Özvegy és leánya* előtti művek mégiscsak egy alacsonyabbrendű (mert korábbi) fázis termékei. (Ahogy a második rész első fejezetében jeleztük, későbbi tanulmányaiban Szegedy-Maszáék is jelzi a realizmus szilárd fejlődéstörténeti fogalmának tarthatatlanságát.)

²⁸² Bár ehhez hozzá kell tenni, hogy Szegedy-Maszáék könyve nem tartalmaz ilyen egyértelmű értékítéletet; csak olyasfajta megjegyzések utalnak e véleményére, mint amikor például „az írói munkásságát beteljesítő utolsó három regényt” említi, hangsúlyos helyen, a monográfia végén. SZEGEDY-MASZÁK 1989. 355. p.

²⁸³ NÉMETH L. 1975a. 619–620. p.; BARTA 1987b. 221. p.; NAGY M. 1972. 90. p.

²⁸⁴ BARTA - NAGY M. 1968.



c. „Forrongó egyéniség” és „műautonómia”. Az ötvenes évek első felében született művek kiemelésének érvei

Martinkó fordulatát (sőt, saját munkásságát illetően, részben saját korábbi megállapításaival való szembefordulást²⁸⁵) úgy is leírhatnánk, mint „visszafordulást” Péterfy fentiekben összefoglalt gondolatmenetéhez. Martinkó, hasonlóan Péterfy majd száz évvel korábbi tanulmányához, az ötvenes évek első felének műveit értékeli a legtöbbre.²⁸⁶ Ez a párhuzamosság talán meglepőnek tűnik, hiszen tanulmánya egyik alaptétele szerint „a magyar irodalomban Kemény Zsigmonddal valósul meg az irodalmi alkotásnak modern értelemben vett autonómiája”.²⁸⁷ Mivel Martinkó ezt saját korának modern irodalmi törekvéseivel rokon jelenségnek tartja, Kemény életművén belül pedig a „középső” pályaszakasz művei a legmodernebbek, úgy tűnik, éppen ellenkező szempontból értékeli nagyra ezt a periódust, mint Péterfy.

Ha a mű autonómiájának Martinkó felsorolta következményei közül a szorosabban vett „poétikait” tekintjük, akkor itt az irónia és a humor jelenségeivel találkozunk, ezek a fogalmak fejezik ki a távolságtartást a szereplőkkel szemben (egymáshoz való viszonyukat tekintve, az általában humoros regénykezdetek hamar iróniába válnak). Azonban Péterfy tanulmánya is hosszasan értekezik Kemény „humoráról” (VII. rész), ami alatt a fogalom 19. századi reflektált használatának megfelelően nem komikumot ért, hanem ellentétes minőségek együttes jelenlétét. „A humor nála mindig bizarr hangulat kifolyása; támad, ha félelmes nevetséggel párosul, ha a gyöngét, korlátoltat tánczra vonja a sors, ha jó szívű együgyűség kemény leczkét kap, ha idegfeszítő szenvedély józanságot színlel.”²⁸⁸ A humor rokonfogalmai itt a „bizarr”, a „szarkazmus”, a „groteszk”; ez a jelentéskör pedig tágabb, mint amit Martinkó ért a humor alatt,²⁸⁹ s kiterjeszkedik olyan jellegzetességekre is (a lélek determinisztikus meghatározottságai és e meghatározottságok mechanizmusának tárgyilagos-kimerítő ábrázolása), melyek Martinkónál az objektivizmus legfontosabb aspektusai. Vagyis Péterfy szerint nemcsak az olyasfajta jelenetek, jellemzések tekinthetők humorosnak, mint a Deák-család *Zord idő*béli rajza (Martinkó példája a keményi humorra),²⁹⁰ hanem *A szív örvényei* vagy a *Ködképek* történetei, sőt alakjai (Wranich Izidor) is.

Mindketten a regények jelentésének alapvető kettősségével szembesülve emelik ki az 1850-es évek első felének műveit. Természetesen nem elhanyagolható az a különbség, ahogy — az eltérő tudományos kontextusoknak is köszönhetően — ezt a kettőséget magyarázzák. A humor 19. században uralkodó értelmezésének megfelelően (lásd az első részben) Péterfy nem képes elválasztani a „humoros” művet a „humoros” szerzőtől, hiszen a jelenség (iróniával szembeállítható) lényege éppen a humoros jelentés

²⁸⁵ MARTINKÓ 1937. Mint ismert, ebben a könyvében Martinkó még az utolsó három regényben látja Kemény írói pályájának csúcát.

²⁸⁶ Meg kell jegyezni, hogy Péterfy a *Gyulai Pált* is az „egyénségről” árulkodó művekhez számította; Martinkó pedig — akinek tanulmánya arra a kérdésre keresi a választ, hogy Kemény regényei mennyiben olvashatók Martinkó jelene számára — úgy fogalmaz, hogy „én például a kisregények és elbeszélések modernségét érzem a legnyilvánvalóbbnak, s e műveket a legolvasmányosabbnak.” MARTINKÓ 1977b. 383. p.

²⁸⁷ MARTINKÓ 1977b. 330. p.

²⁸⁸ PÉTERFY 1901b. 150. p.

²⁸⁹ Bár másutt Martinkó is összetettebb jelentést tulajdonít a fogalomnak, legalábbis ami a Petőfi utáni korszak „humorát” (lényegében Arany humor-fogalmát) illeti. Lásd MARTINKÓ 1962.

²⁹⁰ „Ott sem tiszta a benyomás, hol Kemény jó embereket rajzol a humor csillámával. Szembeszökő példa a két Deák testvér. Kemény velök egy részt túlságos érzékeny s nagyon kegyetlen. [...] Inkább a szájalom tárgyai, mint a humoréi.” PÉTERFY 1901b. 151. p.

kettősségének szubjektív megalapozottságában rejlik. Felfogása szerint Kemény esetében a „csonka élet” művészetbeli kiegészítése történik, a regényírói életmű „humoros” karaktere a szerzői személyiség elfojtottságának ellentételezése. (Hogy itt nem pusztán Kemény, de Péterfy egyéniségéről is szó lehet, már többen kifejtették.) Péterfy szakít a humor Kölcsseynél és Aranyánál még meglévő „nemzetkarakterológiai” jelentésével — érdekes, hogy a Péterfyt elfogultnak tartó Németh László, talán elfogulatlansága (?) okán, nem aknázza ki a humornak a „karakter” szentimentalizmus” (*Nemzeti hagyományok*) értelmében vett jelentését abban a Kemény-esszéjében, ahol a nemzeti „sorskutató” jelöli meg az epikus Kemény önmaga elé kitűzött céljaként.²⁹¹ (Arany és az Arany-interpretációk humor-értelmezéséről bővebben lásd az utolsó részben a *Bolond Istók* humorosságáról szóló fejezetet.) A humort éltető szubjektív érdeklődéssel szemben Martinkó a művek világképi és poétikai aspektusai felől közelít Kemény életművéhez; a „psychologus” helyett ő az „aesthetikus” pozícióját foglalja el. Annál érdekesebb, hogy — a fejlődéstörténeti, sőt egyáltalában a történeti szemléletet itt elhárítva — majdnem ugyanazokat a műveket tünteti ki, mint Péterfy. (Bizonyos fokú „szubjektív” érdeklődéstől persze Martinkó tanulmánya sem mentes: ahogy többször is kinyilvánításra kerül, célja Kemény „modernségének”, jelenbeli olvashatóságának bizonyítása.)

A két megközelítés közti párhuzamokat összegezve, Martinkó és Péterfy úgy jutottak el e regények fontosságának felismeréséhez, hogy a jelentésbeli kettősségekre mindketten hangsúlyozottan nem-irodalomtörténeti (pszichológiai, illetve „műközpontú”) nézőpontok elfoglalásával válaszoltak. A következőkben mi is érvényesíteni kívánjuk az ironia megkövetelte poétikai-narratológiai szemléletet. Ugyanakkor, ahogy talán a hagyománytörténet e szeletének áttekintése megmutatta, a történeti megközelítés nagyon is fontos szempontokkal szolgálhat. A pesszimizmus mibenléte, összefüggése Kemény sajátos „irányzatosságával”, „humorával”, s mindennek viszonya az ironiához és a romantikához: olyan kérdések ezek, amelyek Gyulai kritikája óta foglalkoztatják a Kemény-irodalmat, s amelyek a „modern”, Szegedy-Maszák monográfiája által meghatározott Kemény-képből sem hiányoznak.

Nem csak arról van itt szó, hogy bármennyire is új a Kemény-kutatásban a romantikus ironia terminusa, úgy tűnik, az általa leírt jelenség, jelenségegyüttes a kezdetektől jelen van a művek értelmezéseiben. A következő értelmezések számára fontosabb az a hagyománytörténetből nyert tanulság, hogy az ironia jelentésszerkezetével rokon jelenségek és fogalmak olyan szövegek olvasása esetében is az interpretáció alapjául szolgálhatnak, amelyeknek narratív szerkezete sokkal kevésbé összetett, mint a *Ködképek*. Az ironia hatóköre ennek megfelelően nem korlátozható a *Ködképekre*: ezt a következőkben két másik regény értelmezésével (és két elbeszélésre vonatkozó utalással) próbáljuk meg alátámasztani.²⁹² A később keletkezett és megjelent *Férj és nő* azért tárgyaljuk előbb, mert narratív szerkezete a másik két regényhez képest egyszerűbb, így látszólag távolabb áll a *Ködképek* ironikus diskurzusától, mint *A szív örvényei*.

²⁹¹ NÉMETH L. 1975b. 617. p. A három utolsó regényt kifejezetten ebből a „karakter” szempontból helyezi a csúcra: „történeti regényei is öntudatos felhasználásai a mélymagyarság akkor megnyílt tárnáinak; - az ősi nemzeti világnézet s egy állambölcs tapasztalatainak az ötvényezése három mintául szolgáló szépirodalmi alkotásban”. NÉMETH L. 1975b. 618. p.

²⁹² Speciális szempontunk, az ironia és a romantika összefüggéseinek vizsgálatán túl e művek kiválasztását az a recepciótörténeti tény is alátámaszthatja, hogy (a Kemény-elemzésekben oly nagy szerepet játszó fejlődéstörténeti szempontból) a *Ködképek*hez vezető fejlődés állomásairól van szó. Még egy okot említve a szelekcióra, a „történelmi” regény műfajának, a realizmussal való összefüggéseinek tárgyalása megtalálható Szegedy-Maszák monográfiájában, s azoknak az alapos vizsgálatoknak a kiegészítése jószerével egy újabb monográfiát kívánna meg.

II. fejezet

„Csak allegóriai kép”?

A *Férj és nő* allegorikus olvasatának lehetőségeiről

A *Férj és nő* értelmezési hagyományát úgy is summázhatjuk, hogy a regény jelentése a Kolostory-Norbert szembeállítás mentén adható meg: Kolostory képviseli az anakronisztikussá váló arisztokráciát, míg Norbert a korszerű polgárságot. Ez a világos képlet összekapcsolódik romantika és realizmus viszonyával: voltaképpen Szegedy-Maszák Mihály is úgy látja, hogy Norberték életképszerűsége a realizmushoz, míg Albert sorsa a romantikához köthető.²⁹³

Erre az ellentétre egyetlen értelmezés sem egyszerűsíthető (a számottevő elemzések közül talán Sötér István korszakmonográfiája, a *Világos után* vonatkozó fejezete tartja a regény jelentését a legvilágosabbnak²⁹⁴). Sőt, a regény legalaposabb értelmezői, Barta János és Szegedy-Maszák egyaránt hangsúlyozzák a nyilvánvalónak tűnő allegorikus interpretációt megzavaró tényezők fontosságát. A továbbiakban azt a viszonyt próbálom megvilágítani, mely a regény valóban szembetűnő allegorikus jellege és az allegorikus jelentés bizonytalansága között fennáll.

1. Allegorikusság a jellemelekben

a. Kolostor-tory. A főszereplő jellemének alapvonásai

A regény és a hagyománytörténet felkínálta ellentétpárból kiindulva, mindenekelőtt Kolostory Albert jellemét kell szemügyre vennünk. Hiszen ha a regénynek példázatos jelentést tulajdonítunk, mely jelentést Kolostory és Norbert személyiségeinek ellentétes vonásaiban, illetve kettejük (élet)történetének epizódjaiban kereshetjük, akkor ehhez a szembeállításhoz mindkét jellemnek meglehetősen egyértelműnek kell lennie

Kolostory Albert szinte mindvégig főszereplője a *Férj és nő* eseményeinek. Sőt, az első rész XI-XII. fejezeteiben is, ha nem is lép színre, de Adél és Kolostory Tamás szakításának okaként mégis ott van a háttérben. A nagyapjával s apjával történeteket elbeszélő nyitófejezettel sem csupán „leszármazásbeli” kapcsolatban áll, de ez a rész is szervesen kapcsolódik Albert történetéhez, más szóval részét képezi élete allegóriájának. Ahogy a narrátor világosan jellemzi a kapcsolódást: „a megváltozott viszonyok szerint, nem minden ügyesség nélkül védi a régi törekvéseket”, s „abban is visszaütött őseihez, hogy keble vallásos érzelmektől volt átitatva és a külső szertartásokat is oly mélyen tisztelé, mint a hiteseiméket” (Fn 23.). Albert katolicizmusa és a múlt tiszteletén keresztül saját különlegességének tudata mindvégig meghatározzák döntéseit. E döntések pedig, mivel az „evilágon”, a kisszerű jelenben hozatnak, általában szembeszegülésként,

²⁹³ SZEGEDY-MASZÁK 1989. 167. p.

²⁹⁴ SÖTÉR 1987. 438-443. p.

ellenhatásként jelennek meg. Ahogy szintén Albert bemutatásakor értesülünk, ez a politikában (is) az „örök ellenzéki” szerepköre: Albert kijelenti, hogy „midőn saját elvbarátai lépnének a kormány élére, akkor sem szünnék meg folytatni régi és változatlan szerepét — az opponálást” (Fn 24.).

Albert arisztokratikus érzülete számára a középkor jelenti az ideális korszakot, a középkor utáni rajongása rendre megjelenik a regény lapjain. Eliznek, a félénk, „név nélküli” polgárleánynak a hárfázása erre a vallomásra készíti: „A hárfa regényes érzelmeket kelt, keblemet a középidő bájképeihez csalja, s ilyenkor szeretnék kizarándokolni a jelenből, azon költői századokba, hol az érzés erősebb, az értelem gyöngébb volt, és szívünk nem száríttatott ki önző agyvelőnknek kedvéért” (Fn 60.). Az a hír, hogy Adél mégsem jegyezte el magát mással (Kolostory külföldi útjának ez volt az indoka), álmában visszaviszi a régi képeken látható „elődei társaságába”, akik azonban meglehetősen barátságtalanok (Albert ekkor egyezett bele egy ősi családi birtok eladásába), s a képkeretek közé csak a „vár asszonyának”, Adélnek a belépése kényszeríti őket (Fn 90.). Házassága után a Norbert megvásárolta pusztára tervez egy „ódon alakú lovagvárat” (a vár köré pedig a valóságos tájhoz nem hasonlító vadregényes tájat) (Fn 158-159.). A szentágostai kastély is — az őt körbevezető plébános története nyomán — középkori víziót vált ki Albertból (Fn 177.).

Ha a vallásosságot, jellemének másik lényegének tűnő vonását tekintjük, akkor ez a regény első részében még erősen a „külső szertartásokhoz” kötődik. Mindszentek napi levelében például a pápát övező pompa és az „ünnepi mezet váltott” utcák bűvölik el elsősorban, s a levélben csak ezek után következő áhitatos gondolatok is többnyire nem a hit spirituális, sokkal inkább külsődleges jellegére vonatkoznak: „Azonban lépj a mi templomaink oltárához, tekints a szobrokra és festményekre, melyeknek halántékait sugár izezi; nézd a sírköveket, hol könyörgő kézzel koldusnők mellett királyok és pápák térdelnek” stb. (Fn 62.). Barta János erre a szakaszra vonatkoztatva jelenti ki, hogy „a »kalandornak« nehezen hisszük el a mély, erkölcsi létének mélyéig ható vallásosságot”²⁹⁵. Kolostory vallásossága csak azután befolyásolja a regény eseménysorát, mikor világossá lesz számára, hogy feleségétől csak a református hitre való áttérés után tudna elválni, s ezt a megoldást támogatja Iduna is. Korábban, ellenzékiként, még inkább „irodalmi” működéséhez sorolták a „magas papság” olykori támogatását (lásd a regény első részének 2. fejezetét); a klérus nézeteinek támogatása a második részben azonban hirtelen személyes életét érintő jelentőséget nyer, amikor közvetlenül az Idunával való megismerkedés előtt értesülünk arról, hogy a konzervatív lapok azért kímélték a politikába való visszatérésekor, mert „meggondolták, hogy Albert báró a vegyes házasságok és áttérés kérdéseiben a klerus nézeteit pártolta” (Fn 189.).

Ekkor, a második rész végén lesz valóban meghatározó szerepüvé a felszínességből a másik végletbe átcsapó, a szentágostai plébános szerint „*rajongássá*” lett hite (Fn 270.). Ez a rajongás egy álomban tetőzik, amelyet Kolostory az öngyilkosságot megelőző éjszakák egyikén lát: a vatikáni könyvtárban a legtekintélyesebb egyházatyák sorra Kolostory elé járulnak, számon kérni tőle áttérését. A jelenet azzal az első részben látott álommal állítható párhuzamba, amelyben Albert ősei között látta magát, az ősi birtok eladása miatti lelkiismeretfurdalása nyomán (Fn 279-280.). Csak ekkor tűnik fel a vallásos hit és az arisztokratikus származás személyes létezésének alapjaként; ahogy Szegedy-Maszák fogalmaz: „A báró jelleme [...] mélységet kap, amikor önellentmondásba keveredik, kiúttalan helyzetbe kerül.”²⁹⁶ Kolostory kijelentéseiben összekapcsolódik ez a két identitást biztosító elem: „Őseim hitét hagyjam-e el, melyhez oly szent meggyőződés

²⁹⁵ BARTA 1985. 71. p.

²⁹⁶ SZEGEDY-MASZÁK 1989. 164. p.

köt? Melyik Kolostory tett ilyet?” (Fn 264.); „meg volna semmisülve egész multam s homály borulna nevemre” (Fn 265.).

b. Kolostory és a szereplők jelleme

Ugyanakkor a regényvégi „mélység” helyett a *Férj és nő* nagyobbik részében Kolostory jellemének meghatározó vonása a külvilághoz való viszony túlértékelése, a társadalom véleményének mindenekfölöttisége. (Barta a főszereplő „szuggesztibilitásáról”, „enyhén kaméleon jellegű hajlamáról” ír.²⁹⁷) Ezt többször hangsúlyozza az elbeszélő; talán legvilágosabb e szempontból a következő megállapítása: „És a költői természeteknél nem a szeretés, de a szeretetés a főelem a tulragadtatásra, az elkábulásra, az idegmámorra, szóval arra, mit ők boldogságnak neveznek” (Fn 89.).

Ha az Alberttel történt eseményeket tekintjük, akkor szinte minden lépése a külvilág vélt vagy valós véleményére adott válaszként határozható meg. A szorosabban Alberthez köthető epizódok sora közéleti működésének ismertetésével indul, melyben inkább a hatást, mint a logikát tartja szem előtt; beszédeinek köszönheti Adél figyelmét. A bonyodalmat elindító itáliai utazásra Adél eljegyzésének híre készíti (ha később ez már csak ürügy is), Elizt pedig Adél házassági tervének hírére kéri meg Norberttől. A következő fordulat, Iduna iránti szerelmének feltámadása is hiúságának köszönhető: „Nincs megszégyenítőbb, mint ha ügyetlenségünk miatt magunkat egy nő által mellőzöttek hiszszük. Kolostory, midőn Idunát megcsókolta, nem volt bele szerelmes, de midőn másnap hidegen fogadtatott, e nő bírhatása sértett büszkeségének egyedüli elégtételévé lön” (Fn 203.). Végül az öngyilkosság közvetlen kiváltó oka egy felolvasott újságcikk, bár ennél az eseménynél fontosabb az ide vezető folyamat, Albert néhány lázálomszerű napja.

Barta János szerint „Albert és vele együtt Iduna felelőtlenül betörnek egy számukra idegen, de magasabbrendű életkörbe [...], az egyszerű, igénytelen, de szilárd és szolid értékvilágba. De a Szent-Ágostába tömörült életszint erősebb, végül Albert [...] az életkörváltásért, az adaptáció vagy jellemidomulás csődjéért az életével fizet”.²⁹⁸ Barta tömör értékelése további árnyalásra szorul. Albert meghasonlását „szintváltás” helyett inkább a kétféle életforma, értékrendszer, identitás együttes birtoklásának vágya okozza. Csak egyetlen példa: Albert Eliz hárfájátékat hallva a „középidő bájképeit” látja, s a jelen prózaiságáról értekezik, rögtön ezután azonban képzelődését a völgybe leszálló, szerény virágot szakító és pásztorsípot hallgató királyleányokéihoz hasonlítja, mivel kedélyének „jót tesz, a fényes emlékek mellett a szerény életkép” (Fn 60.). Albert döntés nélkül a két lehetőség között oszcillál, ehhez képest a „szint” fogalma túlságosan értékelőnek tűnik. Nem „betör” egy magasabbrendű világba, hanem már színre lépésének idején hangsúlyozottan a „megváltozott viszonyokhoz” alkalmazkodik - éppen ebben különbözik valóban egyetlen szinthez-világfelfogáshoz rögzíthető nagyapjától.

A múltban igazolást találó arisztokrácia és a jelenhez kötődő polgárság szereplőinek-képviselőinek mindegyike nagy mértékben típuszerű, allegorikus, annak köszönhetően, hogy a velük való kapcsolatban Albert kétféle identitást próbál megteremteni. Eliz hol a polgári-biedermeier életformának, hol pedig a hárfázásával a középkori nőideál megtestesítője. Norbert az első részben az elfogulatlan polgár szerepét játssza, s Albert nézőpontjából (márpedig Norbertet az ő leveleiből ismerjük) már ekkor is szembetűnő alakjának típus volta: „Norbert beillik a derék nagybácsik közé, kik a

²⁹⁷ BARTA 1985. 69. p.

²⁹⁸ BARTA 1985. 73. p.



melodramák- és vígjátékokban főszerepet játszanak” (Fn 58.). Később azonban „egészen a gondviselés szerepét vette át”, ahogy Albert látja a virányosi „cottage” megtekintésekor (Fn 163.); vagy ahogy Eliz fogalmaz Poliodorának írott levelében, atyja „szelleme, jó nemtőként, mindenről, mi nekünk örömet okoz, előre tud gondoskodni” (Fn 162.). Kolostory Tamás pedig, akit gyerekkorában Norbert Lipót apjával ijesztgettek, egyenesen azt írja öccsének, hogy „Norbert csak allegorikai kép és a korszellemet jelenti, mely a hűbériség ellen küzd s minket, kik előjogok birtokában vagyunk, a közszabadság ürügye alatt akar kifosztani” (Fn 94.). A másik oldalt tekintve, Idunához való vonzódását előre kódolják a még szinte lakatlan szentágostai kastély meglátogatásakor szerzett élmények. Iduna látszólag ugyan megfelel a Kolostory által alkotott képnek, öntörvényű személyisége dacol a társadalmi korlátokkal, valójában azonban „bár nem becsülé, még barátnőit sem, alig maradt érzéketlen, még ellenségeinek is ócsárlására. S ha különcködései miatt meg hasonlításban állott körével, noha ellenkezőt szinlelt, nyugtalanították volt a kárhoztatások, és ha könnyelmű tetteit a világ a valónál feketébb színben látta, büszke vala ugyan a mentegetőzésre, de annál keserűbben érezte szerencsétlen helyzetének súlyát” (Fn 218.).

2. „Nem ez a teljes igazság”. A példázatos jelentésnek ellenszegülő elemek

a. „Különös körülmények”. Az allegorézis nehézségei

Az allegorikus jelleg nem csak a szorosan vett (direkt) jellemzés szintjén mutatható ki. Kemény regényeinek elemzői mindannyin hangsúlyozzák a környezet leírásának a jellemek felépítésében játszott szerepét. Imre László a *Férj és nő* kapcsán „a hősök indirekt, azaz táji, tárgyi stb. elemeken keresztüli leírásának” fontosságára hívja fel a figyelmet. Ahogy pedig ugyanő jelzi, már Barta János is foglalkozik a regény „díszletezésének” a jellemzésben játszott szerepével (Barta pedig azt jelzi, hogy erre már Gyulai is utalt²⁹⁹). Imre az indirekt jellemzés jelentőségét abban látja, hogy az „irányregény eszméi [...] jelképes tájképekben, környezetrajzban konkretizálódnak”.³⁰⁰ Ha végigtekintünk Albert életének helyszínein, valóban azt kell látnunk, hogy a keselykői elparlagiasodó környezet, a hanyatló Róma, másfelől pedig az albanói, majd a virányosi idill meglehetősen egyértelmű ellentétet alkotnak múlt és jelen, „nemes és polgár” között, határozott értékelő mozzanatokkal. A virányosi „cottage” és a szent-ágostai középkori kastély pedig oly végletes ellentétet képeznek, hogy Barta egyenesen „jelképes két szomszédvárnak” nevezi őket.

Az értelmezésnek ezen a pontján úgy tűnik, hogy a *Férj és nő* diskurzusát valóban a példázatosság határozza meg, azaz irány- vagy tézisregényről van szó; a regény középpontjában pedig Kolostory Albert áll, akinek története egy világfelfogás vagy egy társadalmi osztály-réteg időszerűtlenségét, hanyatlását példázza. Barta János ebben az értelemben nevezi a *Férj és nőt* „sorsregénynek”, bár a fogalmat nem redukálja egy társadalmi osztály sorsára. Barta „sorsnak” nevezi „az egyéni életpálya olyan alakulását, ahol az egyes mozzanatok valami önmagukban is jelentős, de önmagukon túlmutató, hogy úgy mondjam reprezentatív folyamatban olvadnak össze; ahol a kornak, az életnek, a

²⁹⁹ BARTA 1985. 93. p.

³⁰⁰ IMRE L. 1997. 267., 270. p.

társadalomnak valamiféle logikája, motivációja uralkodik”.³⁰¹ Hogy azonban a *Férj és nő* ebben az értelemben nem sorsregény, hogy Albert történetét minden szereplői, környezetbeli allegorikusság ellenére sem lehet az így értett sors logikájának működéseként leírni, maga Barta is elismeri, amikor — árnyalva például a Kolostory mozgását kijelölő szintekre vonatkozó megjegyzéseit — kijelenti, hogy az egyértelmű társadalmi célú irányzatosság helyett „ennek a furcsa keverék-világnak több aspektusa van [...] és ha valami alapképletet keresek benne, azt a különböző, egymás mellé és egymás fölé helyezett életkörök, életszintek közötti sodródásban találnám meg”.³⁰²

Barta utóbbi megjegyzését értelmezve Albert jellemét kell újból szemügyre venni. Ahogy láttuk, ezt a karaktert nem határozhatjuk meg szubsztancionális elvek szerint, de nem egyenlő a mindenkori környezetnek való megfeleléssel sem (Barta megnevezéseivel játszva: oszcillálása nem ítélné meg a kaméleon színváltogatásaként). Sem a cinikus Terényi, sem pedig a hol realista, hol naiv Norbert nem képes megjósolni, hogyan is folytatódik Albert sorsa. Terényi, bízva Iduna megszerzésében, arról elmélkedik, mi is történik ebben az esetben Alberttel: „Ő előbb dühöng, utóbb ismét neje után kezd járni s midőn hűtlenségéért bűnbocsánatot nyert, példás férj leend, míg újra el nem csábul. *Különös körülményeknek* kellene közbe jönni, hogy ez másként történjék” (*Fn* 286. *Kiemelés - Z. K. Z.*). Ehhez képest Albert öngyilkosságához mégcsak Iduna távozására sincs szükség, valamiféle (a cinikus, nem „öncsaló” Terényi számára mindvégig rejtve maradó) „különös körülmények” enélkül is egészen más véghez vezetnek.

Norbert pedig kétszeresen is félreismeri Albertet: miután Eliz megkapja Ondofreditől az Albert hűtlenségéről szóló levelet, a Virányosra érkező Norbert a következőket mondja lányának: „Tudod-e, folytatá az apa kedélyesen, hogy én Albertre mindig bizonyos megalázódással tekintek? Ő tettel czáfolta meg világnézetemet, mellyről sokat tartottam. Pedig csak tühegyen állott e nézet miatt, Lizim! egész boldogságod, s én egy kevéssel több makacsság mellett szerencsétlenségbe taszíthatlak volna [...]. Ilyen, kedves leányom! a politikai nézetek és lélektani állítások makacssága, melyet egyébiránt gyakran kinevet az élet, mint jelenleg is történt” (*Fn* 227-228.). Barta János ebben a jelenetben „tragikus iróniát” lát (Norbert „minden szava mögött fájdalmas cáfolat rejlik. Tragikus elvakultság, tragikus irónia — a tévelygő emberé, aki behunyt szemmel a szakadék felé támológ”³⁰³). Norbert kétszeresen téved, hiszen az a tény, hogy Albert éppen ellentétesen viselkedik azzal, ahogy Norbert ekkor Virányoson hiszi, nem igazolja visszamenőleg korábbi, Albertről alkotott véleményét. Ha azokat az okokat tekintjük, amelyek Albertet a leánykérésre készítették, akkor azok között a hiúság említhető (Adél házasságának híre), ami nem azonosítható Albert „aristokratikus érzetével”, s amely ok nem ismert Norbert előtt. Norbert tehát már ekkor is tévedett (Albert „aristocraticus érzetéből” származó „élénk képzelődésének” tulajdonítva a házassági szándékot). Norbert nézetei egy korlátozott nézőponthoz, a középpolgár racionalizmusához kötöttek, s amint e nézeteinek általános érvényt tulajdonít, azok előítéletekké válnak, amiket az „élet gyakran kinevet”. „Valójában ugyanolyan egyoldalú képe van a nemesről, mint Albertnek a polgárról”, írja Szegedy-Maszák.³⁰⁴ Albert jelleme olyan rejtély Norbert Lipót számára, amit nem sikerül megfejtenie a világszemléletének alapul szolgáló polgár-arisztokrata ellentét mentén.

Albert alakját az elbeszélőhöz való viszony szempontjából tekintve, a példázatos értelemhez nélkülözhetetlen távolságuk korántsem egyértelmű. Imre László a

³⁰¹ BARTA 1985. 60. p.

³⁰² BARTA 1985. 59. p.

³⁰³ BARTA 1985. 85. p.

³⁰⁴ SZEGEDY-MASZÁK 1989. 160. p.

regény „díszletező” allegorikusságát elemezve fontosnak tartja kijelenteni, hogy az elbeszélő (a tanulmány itt Keményt említi) „Norberték puritán, célszerű életformáját igyekszik felemelni, ám akaratlanul is azonosul némileg Kolostory Albert értékrendjével”. Szent-Ágosta leírását például „a kiválóság, a nem mindennapiság iránti áhítat is áthatja, annak a Keménynek a nosztalgiája, akinek a számára a történelem, a vallás, a művészet a legfőbb értéket jelenti”.³⁰⁵ Szegedy-Maszáék Kemény-monográfiája pedig egyenesen azért tartja összetettnek Kolostory jellemét, mivel sorsát annak a kérdésnek a megfogalmazásaként értelmezi, hogy a polgárosodás mennyiben képes a nemzeti hagyomány talaján végbemenni,³⁰⁶ ami megegyezik a Kemény cikkeiben és tanulmányiban központi szerepet játszó dilemmával (az irodalommal összefüggésben lásd például az *Élet és irodalom* cikksorozatát).

Ha Albert jelleme valóban „korántsem egysíkú” (Szegedy-Maszáék), azaz nem pusztán egy hanyatló társadalmi osztály vagy magatartásforma hordozója, akkor ez a példázatos jelentés pozitív oldalát, Norberték világának értékelését sem hagyja érintetlenül. Kolostory mellett Norbert alakjának értelmezése az a pont, amely a regény példázatosságát, vagy legalábbis e példázatosság hatékonyságát (a *Férj és nő* „irányzatosságát”) a leginkább megkérdőjelezi. Kolostory jellemének megítélésekor is láttuk, hogy Norbert Lipót korántsem tévedhetetlen, sőt akkor téved a legnagyobbat, amikor elfogulatlanul saját tévedhetetlenségét cáfolja. Szemléletének relatív korlátozottsága ellenére a regény második részében mind lánya, mint Albert szerint a „gondviselés” szerepét próbálja átvenni, jóllehet, ahogy a történetek bizonyítják, korántsincs tisztában minden ténnyel. Szegedy-Maszáék Mihály megfigyelése, hogy bár „úgy látszik, Kolostory s Norbert ellentéte régi s új szembeállításaként értelmezhető, de *nem ez a teljes igazság*. Norbert eszményei némileg visszatérést jelentenek a XVIII. századhoz, a józan ész kultuszához” (*Kiemelés - Z. K. Z.*) Később Szegedy-Maszáék úgy fogalmaz, hogy „amennyiben Norbert Lipót a célirányosság híve, úgy Albert az önmagát elfogyasztó szépség megtestesítője, s *a két lehetőség hamis dilemmaként jelenik meg a regényben*”.³⁰⁷

b. "Csak el van mondva". A *Férj és nő* és az olvasó szerepe

A *Férj és nő* értelmezésének nehézsége abban áll, hogy adott egy erősen allegorikus regény (jelleme, helyszínrajzok), ugyanakkor nehézségekbe ütközik annak eldöntése, mit is példáz valójában Kolostory története. Láttuk, Szegedy-Maszáék sem Norbert Lipót egyértelmű felmagasztalását, sem pedig Kolostory Albert egyértelmű elutasítását nem tartja igazolhatónak a regényben. A Norbert racionalizmusának „időszerűtlenségére” (amit akár a Kemény által elutasított „doktrinéséggént” is meghatározhatunk) és az Albert elvágyódásának a narrátor által sem tagadott jogosultságára vonatkozó meglátásaival egyet kell értenünk. Az azonban már kevésbé kézenfekvő, hogy a *Férj és nő* politikai-morális példázatosságának bizonytalanságait hangsúlyozva, helytálló-e olyasféle újabb példázatos jelentésszint felhúzása, mint amely Szegedy-Maszáék elemzésének konklúziójában található? E zárlatban ugyanis az olvasható, hogy a Norbert-család életképszerű ábrázolása a realizmus felé mutat, míg Kolostory sorsa a romantikus ironia kiaknázatlan lehetőségeit

³⁰⁵ IMRE L. 1997. 269. p.

³⁰⁶ SZEGEDY-MASZÁK 1989. 155. p.

³⁰⁷ SZEGEDY-MASZÁK 1989. 158., 159. p. (*Kiemelés - Z. K. Z.*) Valószínűleg ezt hivatott érzékeltetni az az ellentétes mozgás is, amely a két családból Norbert Elizre és Kolostory Tamás pozícióját jellemzi. Amikor Albert szemtől-szembe kijelenti, hogy sohasem szerette Elizt, „a kis polgári nőtől [...] a szó fenséges értelmében aristocrata nő lett” (*Fn* 259.); Tamás pedig egyik levelében a felvilágosodás korszerűségéről értekezik Albertnek, persze csak bútorainak megvásárlása érdekében.

sejteti. Dehát nem éppen Szegedy-Maszák bizonyította be néhány oldallal előbb, hogy Norberték esetében egyrészt egy romantika „előtti” valóságfelfogásról, másrészt (Eliz alakja körül) egy biedermeier életmódról van szó (márpedig a biedermeiert szokás a romantika megélhető formájaként is számon tartani³⁰⁸) s ehhez képest az életkép műfajának mintha túlságosan is nagy szerep jutna a realizmus létrehozásában. Nem szabad elfelejteni, hogy amikor a regény első részében megismerjük ezt az idillt, akkor mindez Kolostory levelein keresztül történik. E leveleket pedig, ahogy Kolostory egész valósághoz való viszonyulását is, a Zmegac által a *romantikus* regényt meghatározó „Poetik der Stimmung” szervezi: a kedély e poétikájának elemei a romantikus regényekben a tájképek, a zsánerképek, az álmok és víziók, az álmodozás.³⁰⁹

A hangsúlyt inkább Szegedy-Maszáknak a konklúziót megelőző soraira helyezhetjük, ahol a *Férj és nő* diskurzusa a „romantika végeként” kerül meghatározásra. Mégelőbb Kolostory és Norbert úgy jelennek meg, mint a romantikához a „késő romantikus korban” lehetséges viszonyulási formák megtestesítői, „egyikük a romantika külsőségeit, másikuk a megtagadását képviseli”, ám egyik válasz sem kínál megoldást.³¹⁰ Nemcsak a „Norbertek” teszik tönkre a „Kolostorykat”, hanem a biedermeier idill is szertefoszlik, nem utolsósorban Norbert Lipótnak köszönhetően. (Itt kell megemlíteni, hogy a Norbert Lipót köreként emlegetett Poliodora és Eliz állítólagos idillje elég sebezhetőnek mutatkozott, nemcsak Eliz, de a „kékharisnya” Poliodora számára is.³¹¹) Korlátlan hite az előítéletek szertefoszlatóságában újabb előítéletként jelenik meg. Ezért tarthatjuk nagyon találónak Szegedy-Maszák megjegyzését, Norbert felvilágosodáshoz kötöttségéről: ahogy a disszertáció első részében kitértünk rá, a romantika felvilágosodáshoz való kettős viszonyulásának egyik alapélménye annak a francia forradalomnak a megítélése, amely a lerombolt autoritások helyébe az Ész mindenhatóságát helyezte.

Ha a regény egészét, a fenti problematikus viszonyok összességét tekintjük, s innen tesszük fel a „minek az allegóriája a *Férj és nő*?” kérdést, akkor némely aspektusában rokonítható lesz a regény értelmezésének problémája az allegória és az ironia romantikus összefüggésével. Nem csak az elszigetelt zárlat „keserűen ironikus”,³¹² hanem a regény történetének egésze is: az olvasó számára kérdéses marad, hogy ha a virányosi és a szent-ágostai világ egyaránt csak olyan szélsőségeket képviselnek, amelyek között nem jött létre közvetítés, akkor hol keresse a szöveg példázatos értelmét?

Hiba lenne azonban a *Férj és nő* e nyitottságát túlértékelni, s elfelejtkezni arról, hogy Norbert és köre közelebb áll az elbeszélőhöz, mint Iduna és udvarlói. Albert esetében azonban, ahogy láttuk, jellemének összetettsége miatt, igenis helyénvaló „különös körülmények” kutatása. A *Férj és nő* ironikusságát mégsem egyes szereplői, azok regénybeli sorsa hordozza (Szegedy-Maszák a „keserű iróniát” Iduna Terényivel való házasságának kisszerűségében látja), s nem is a narratív szerkezet bonyolultsága (bár Barta János a „közlésformák változtatását” olyan meghatározónak véli, hogy a regényt „majdnem proteusei alkotásnak” nevezi; a próteuszi az iróniáról értekezőknek is kedvelt jelzője). Az ironia nem érhető tetten a szöveg saját státuszára vonatkozó reflexiókban vagy a narratív

³⁰⁸ A magyar szakirodalom egyik legfrissebb darabja is a romantikus eszmék „domesztikálásaként”, „házi és személyi használatra való alkalmassá tételeként” határozza meg a romantikához képest a biedermeiert. WÉBER 1998. 218. p.

³⁰⁹ ZMEGAC 1990. 90-91. p.

³¹⁰ SZEGEDY-MASZÁK 1989. 167., 164. p.

³¹¹ Poliodora Alberthez való vonzódása, ennek elfojtása többször is felszínre kerül az első részben, vagyis Poliodora korántsem a tudósoknak ahhoz a fajtájához tartozik, akiket (mint Wehrt a *A szív örvényeiben*) elkerülnek a „szív örvényei”.

³¹² SZEGEDY-MASZÁK 1989. 166. p.

struktúra bonyolultságában. *A szív örvényeivel* és a *Ködképekkel* szemben a jelentésbeli eldönthetatlenség a pusztán mellérendelésből s a lehetőségek között „oszilláló” főhős sorsából fakad. Barta tanulmánya három alkalommal is felelegeti, hogy a regény története csak „el van mondva, de nincs művészileg alakítva”, „csak el van mondva, nincs igazán megköltve”, a narrátor „inkább csak elmeséli, mint átéli”.³¹³ Az allegorikusság mind a jellemek, mind az egyes epizódok (álmok, leírások), mind pedig a regénybe emelt más szövegek (Dante *Isteni színjátékának* említése³¹⁴ vagy a Praslin herceg haláláról tudósító újságcikkek) formájában jelen van. Az allegorikusságot érzékelő olvasó nem tud a történethez egyetlen allegorikus jelentést hozzárendelni, mindig maradnak zavaró tényezők a már-már koherensnek bizonyuló olvasatban. A regény hasonlóan viselkedik, mint az a hegy, melynek oldalán a Kolostoryk kastélya állt, s amely a nézők beállítódásától függően a „Hiúszem”, „Tevehát”, „Iszákos” neveket viselte — mikor pedig az „igazi” név, a büszke „Keselykő” megszilárdul, a Kolostory-család ősi származásába vetett hit is végleg megrendül.³¹⁵

Bár meglepőnek tűnhet, de elbeszélő és főhős viszonyát tekintve a *Férj és nő* párhuzamba állítható *Az apostollal*: Szilveszternek az elbeszélő által túlnyomórészt kétségkívül rokonszenvvvel kísért törekvései családja elvesztésével eltérülnek, a törekvések főhőssel való azonosíthatósága kérdésessé lesz. Az a lényeges „tartalmi” különbség, hogy Szilveszter úgymond „jövő”-, míg Kolostory „múlt-orientált” eszmékben hisz, a *Férj és nő* elbeszélőjének Alberthez való viszonyulásának tisztázatlansága miatt sem perdöntő. Mindkét történet allegorikus olvasata elveszíti egy idő után a példázatos jelentéshez pedig elengedhetetlen fonalat - az olvasói döntés megnövekedett szerepét illetően a *Férj és nő* nagyon is hasonlít a Barta által „labirintusnak” tartott *Ködképek*re. Mielőtt azonban a *Ködképek*re térnénk, vizsgáljuk meg Keménynek azt a regényét, amely a *Ködképek* narrációjában is meglévő „labirintusszerűségével” rokon, s példázatosága egészen más jellegű, mint *Az apostol*é vagy a *Férj és nő*é.

³¹³ BARTA 1985. Rendre: 64., 100., 75. p.

³¹⁴ Barta János *Férj és nő*-elemzése egy „utóhangot” is tartalmaz, *Realitás, fikció, műveltség* címmel; ebben Barta összegyűjti a regény „intertextuális” utalásait. Azt is észreveszi, hogy a *Férj és nő* második Dante-utalása tévesen nevezi a Pokol hatodik, hitehagyóknak és eretnekeknek szentelt körét „Júdás-körnek”, mivel az a legmélyebb kört jelöli. BARTA 1985. 112-113. p.

³¹⁵ Barta elemzésének említett „utóhangjában” olvasható, hogy a hegy megnevezésével űzött tréfák korának lezárultaként megjelölt száz királyi látogatás II. Frigyes Ágost 1840-es magyar útjára utalhat. BARTA 1985. 109. p.

III. fejezet

Történet a „szekrényben”

A szív örvényei mint „őnpéldázat”

A „túlértelmezés”, amelynek csábítását Szegedy-Maszák a *Ködképek* narratív struktúrája kapcsán említi, *A szív örvényei* értelmezését is fenyegetheti. Jó példa erre saját korábbi elemzésem,³¹⁶ mely azt próbálta bizonyítani, hogy a regény egyik szereplője, Pongrácz, jóval kitüntetettebb szereppel rendelkezik, mint a regény egyéb szereplői; sőt, mint a regények szereplői. Amellett próbáltam érvelni, hogy Pongrácz olyan funkcióval rendelkezik a regény olvasásában, ami feljogosít *A szív örvényei* „odaértett szerzőjével” (*implied author*) való azonosítására. Mivel pedig az odaértett szerző a befogadás folyamatában játszik szerepet (Iser terminológiájánál maradva: a *text work*ké válásának folyamatában), ezért a regény jelentőségét annak regényelmélet voltában láttam. Hasonló mozgásról van szó, mint az első részben, a *Vanitatum vanitas* értelmezése esetében. Ott az értelmezendő szöveg mintegy „megemelkedik” egy szinttel, a történet „átkerül” a hagyománytörténet konstrukcióinak szintjére. *A szív örvényeinél* természetesen egy narrációról van szó, vagyis ez az „átkerülés” a narratív szerkezet feltárása során mehet végbe, Pongrácz elbeszélésben játszott szerepének és az elbeszélte eseménysoroknak az összevetésével.

A „túlértelmezéssel” egyszerre lehet illetni korábbi dolgozatom módszerét és eredményét. Egyrészt ugyanis túlságosan direkt kapcsolatokat állít fel a szereplők és a történet, illetve a történet és a szerző között (Pongrácz Agatha iránti, a szövegben kimondatlan vágya miatt minden általa elmondott történetet elferdítve, átértelmezve ad elő, vagyis egyedüli ismerője a valódi történetnek, s szerzője *A szív örvényeiben* olvasható történetek többségének). Legalapvetőbb narratológiai hibája, hogy voltaképpen átugorja a regény elsődleges elbeszélőjét, aki magukat a Pongrácz által elmondottakat is közvetíti (vagyis úgy tesz, mintha teljes egészében a *Ködképek*hez hasonló elbeszélői szerkezet állna fenn). Másrészt a „regény mint regényelmélet” schlegeli igényét különösebb elméleti és történeti kontextus (romantika, irónia, romantikus irónia, Kemény regényelmélete) bevonása nélkül azonosítja a regény diskurzusával.

A szív örvényei értelmezésének problematikusságát ma is döntően az elbeszélés többszörös közvetítettségének és az elbeszélte események során előkerülő, a közvetítettséget erősítő allegóriáknak a kapcsolatában látom. Ugyanakkor azt gondolom, hogy a korábbi megközítéshez képest pontosabb narratológiai leírással és „szisztematikusabb” irónia fogalommal kell élni az értelmezés során, ezt a reflexiót pedig a hagyománytörténetet kevésbé töredékes, az egyes kijelentések kontextusait is figyelembe vevő felhasználása segítheti. Jelen disszertáció tágasabb kerete mellett *A szív örvényei* újabb értelmezésére ösztönöztek Takáts Józsefnek a korábbi interpretációhoz fűzött kritikai megjegyzései, amelyek számos, a regényből vett érv pontatlanságára, illetve Kemény regényt tárgyaló tanulmányainak *A szív örvényei* értelmezésébe bekapcsolható megjegyzéseire rámutattak. (A *Vita egy értelmezéssel* című kritika végül nem jelent meg az *Irodalomtörténetben*, ezért

³¹⁶ Z. KOVÁCS 1995.

a továbbiakban csak a kéziratra tudok utalni, amikor felhasználom Takáts megjegyzéseit.) A regény értelmezését tovább gazdagítja Bényei Péter értelmezése is,³¹⁷ mely ugyan Szegedy-Maszák monográfiájából indul ki, de a regényben egyfajta „szerelemfilozófiát” is felfedezni vél, melyben a „kisregények és elbeszélések” egyik legfőbb közös vonását látja.

1. Elbeszélők és elbeszéltek

Az I-VI. fejezetek, a közvetlenül az elsődleges elbeszélő által elmondottakat illetően, 1847 szeptemberétől az év végéig tartó időszakban játszódnak; a VII-IX. fejezetek 1833-tól 1847-ig tekintik át az Agathával történeteket, míg a X. fejezet 1850-ben játszódik. Ha a közvetlenül az elsődleges harmadik személyű elbeszélő által elmondott eseményeket tekintjük, akkor *A szív örvényeinek* időrendje egyszer borul föl fejezetek határát is átlépő terjedelemben, a VII-IX. fejezetekben, amikor Agatha 1847 (vagyis az I-VI. fejezetek elsődleges eseményeinek időpontja) előtti életéről értesül az olvasó. Ezt a jól áttekinthető időszerkezetet azonban egyrészt az elsődleges narrátor szintje alatti elbeszélések és az ezekkel összefüggő kisebb múlt idejű elbeszélések, másrészt az elbeszélés tempóváltásai bonyolítják. Az elsődleges eseménysor néha szinte követhetetlenné válik a megszakítások, visszatekintések, a többszörös közvetítés által. Nemcsak szereplő-elbeszélő közbeiktatásáról van szó, hanem a közvetített elbeszéléseken belüli további közvetítésekről, sőt téma- és műfajváltásokról.

E közvetített eseménysorok elbeszélője kivétel nélkül Pongrácz (leszámítva Anselm ebben a tekintetben bizonytalan helyzetű, Pongráczhoz írott leveleit). Ő mondja el Anselmnek a II. fejezet „rosz haramja-novelláját” (Sz 16.) (ahogy Anselm nevezi a történetet, amíg nem értesül arról, hogy abban Agatha is szerepel); a III. rész buziási „anekdotáját” (Sz 28.) vagy „anekdotját” (Sz 31.) (mindkét megnevezés az elsődleges elbeszélőtől származik); a IV. rész „kalandját” (Sz 37.); végül a X. részben Wranich halálának „rövid, de ragyogó” „történetét” (Sz, 71.) (a jelző Pongrácztól, a jelzett fogalom Anselmtől származik) és „tragikai jelenetét” (Sz 72.) (megjelölés Pongrácztól). Pongrácz történetmondó szerepe a középső, csak az elsődleges elbeszélőtől származó részben (VII-IX.), illetve az ezt megelőző VI-ban hiányzik. Az V., szinte teljes egészében Anselm leveleit tartalmazó fejezetben mint e levelek címzettje van jelen, e funkciójában szintén részt vállalva a közlések narratív közvetítettségéből.

Pongrácz az általa elbeszélt eseményeknek túlnyomó részben nem szemtanúja, hanem további (ekkor már „harmadlagos”) elbeszélők ékelődnek a „megtörtént” és az elbeszélt esemény közé. A szicíliai és a buziási történetet egyaránt Wehrnertől, Dudley lord kíséretjéről hallja; a hajóskaland esetében csak az események egy részének lehetett szemtanúja (hiszen ő már csak a mentőexpedícióban vesz részt): a többi fejezetben Wehrnertől (Agatha velencei életmódjára vonatkozóan: „mint tegnap Wehrner értesített”, Sz 34.), részben a hajótörött Dudley lordtól („mialatt Dudley lordtól részletesen halljuk élményeit”, Sz 39.), részben pedig valószínűleg Agatha kíséretének azon részétől hallotta, amely épségben elérte Chioggiát. Wranich megsebesülésekor szintén nem volt jelen, csak kórházbéli halálát látta.³¹⁸

³¹⁷ BÉNYEI P. 1997.

³¹⁸ E kaland elbeszélésekor Pongrácz elbeszélése olyan kusza narrációs szinteződésre épül, hogy még Szegedy-Maszák Mihály olvasatában is akad egy pontatlanság: Kemény-könyve szerint „Dudley lord a tomboló vihar elől zátonyra menekült, és szorult helyzetéből a grófné mentette meg” (SZEGEDY-MASZÁK

Ráadásul olykor e történetek szereplői úgy kerülnek jellemzésre, mint akik tehetséggel és/vagy jártassággal rendelkeznek az elbeszélésben. A regény kezdetén a képtárban vázlatokat készítő Anselmről megtudjuk, hogy vázlataiból „cikkok fognak készülni, nem rajzok# (Sz 8.). A „haramja-novella” női főszereplője (aki még nem Agathaként ismert Pongrácz számára) „páratlanul értett az elbeszélés mesterségéhez”, „néha egy könnyű szólejtéssel a *szenvedélyek örvényének véggyűrűzetéig hasított*” (kiemelés - Z. K. Z.; címe alapján ez lehet Kemény regényének célkitűzése is) (Sz 19.). Elbeszélésmódja képes egyesíteni azt a két narrációs típust, melyeket a *Ködképek* Várhelyije (lemondóan) „fecske”- és „véreb”-szerű képzelet kibékíthetetlen ellentétekként tálal: „Elméje most pajkosan lebegett a kalandokon, melyeket — mint a szárcsa a hullámot — a képzelődés szárnyival csak érinteni, nem megtörni akart; majd pedig — mint a vizharangban a buvár — az események iszapjáig merült le, hogy a gyöngyök után körültekinthessen” (Sz 19.). (Néhány oldallal később Anselm eredeti lénye a „lebegő” albatrosz metaforájával kerül leírásra.) Ugyanakkor az Agatha által elmondott történetek tartalmát nem ismerjük meg (Wehrner vagy Pongrácz jóvoltából), s később is, amikor Agatha a beszédéről az énekre tér át, csak a szerelmet és a rablókat megéneklő balladák tartalmi kivonatát kapjuk (a narrátor — de melyik? — megjegyzéseinek köszönhetően meglehetősen ironikus formában). Magának Pongrácznak, a legtöbbször közvetítő elbeszélőként megjelenő szereplőnek az esetében is hangsúlyozottan kerül említésre „folyékony, gyors, de helyes hangnyomatú előadása” és „meleg és festői képzelődése” (Sz 25.).

De nemcsak az elbeszélői szerkezetben és a téma szintjén jelentkező közvetítettségek nehezítik a történet és a szereplők kapcsolatrendszerének rekonstruálását. Az egyes eseménysorok tágan értett műfajai is meglehetősen sokrétűek. Az elsődlegesen visszaemlékező elbeszélésen túl jelentős szerephez jut például a szubjektív-korlátozott nézőpont egyik legnyilvánvalóbb formája, a levél (V. rész); a tengeri kaland elbeszélésekor Pongrácz egy (a *Gyulai Pál* „eltéréseire” emlékeztető) meglehetősen redundáns történelmi leckét tart Anselmnek (IV. rész) (bár felfoghatjuk ezt a „kitérést” az Agathával megtörténő kalandra utaló prolepszisként is). De a legfontosabb ebből a szempontból az Agatha által Pongráczra bízott „szekrény”, melynek zárját Anselm végül nem töri föl, hanem arra készül, hogy bontatlan állapotban adja vissza azt a feladónak. Mivel a „szekrényben”, ahogy Agatha kijelenti (Pongrácz által idézve), „életem és tévedéseim története van”, ezért a benne rejtőző cselekmény a VII-IX. fejezetekkel megegyező eseménysort tartalmazhat. Erre utal Anselmnek az a megjegyzése is, amellyel addigi (maga kijelentette) „bárgyúságával” szemben hirtelen roppant „elmeéről” tesz tanúbizonyságot: „e szekrényben Wranich bűnének kell elzárva lenni” (Sz 73.). A szekrény tartalma (legalábbis tartalmának lényege) anélkül lesz ismert Anselm számára, s így anélkül vezet Anselm Agatha viselkedéséről vallott véleményének megváltozásához, hogy maga a szekrény felnyitásra kerülne. Felbontását Agatha amúgy is erőszakos cselekedetnek állítja be azzal, hogy a kulcsot magánál tartja — bár meglehet, hogy pusztán nála felejtődött; Pongrácz kijelentése ebben a tekintetben nem világos: „Feszítsd föl fedelét, a kulcs Agathánál maradt” (Sz 73.).³¹⁹

1989. 136. p.), jöllehet az itt szemtanú Pongrácz szerint a Wehrner vezette mentőexpedíció vette föl Dudley-t, s csak ezután érkezett meg színpadias körülmények között Agatha (Sz 39.).

³¹⁹ Bényei Péter különösen nagy szerepet szán e mozzanatra: „A főhősnő e gesztusában [azaz a kulcs megtartásában] annak mély belátása és beláttatásának igénye rejlik, hogy a történet és annak értelmezése (melytől »vágya teljesülése függ«) nyelvisége, mint a megértés és megértetés közege, miatt soha nem érheti el énje legvégső titkát”. BÉNYEI P. 1997. 265. p.

2. *A szív örvényei allegorikusságáról*

a. *A regény mint hermeneutikai példázat*

A „szekrény” rövid epizódja tipikusan olyan szöveghely *A szív örvényeiben*, amely „túlértelmezésre” csábítja az olvasót.³²⁰ Mintegy összesűríti az addig történeteket, az addig felhalmozódott rejtélyek megoldását ígérve, egyúttal pedig a regény egyik lehetséges tanulságával is szolgál. Valamilyen módon *A szív örvényei* valamennyi lényeges szereplőjét összekapcsolja. Tartalma (többek között?) Agatha és Wranich kapcsolatának története; szállítója az addigiakban is többször, s főként az Agathával megesett kalandok esetében történet-közvetítőként szereplő Pongrácz; címzettje pedig Anselm, akinek fő ambíciója Agatha meg- vagy kiismerése; ennek ellenére sértetlenül hagyja a szekrénykét, így a benne foglaltak szövegszerűen ismeretlenek maradnak.

A regénynek ezen a pontján az *olvasó* számára éppen a szereplők számára rejtélyes Agatha alakja a legegységesebb, amennyiben ismerjük élettörténetét, vagyis az egyes, Anselm számára titokzatosnak tűnő cselekedeteinek okait. Pongrácz alakja ezzel szemben ekkor sem válik egyértelművé. Takáts József említett bírálata hívta föl Pongrácz alakjával kapcsolatban a figyelmet Keménynek azokra a kijelentéseire, melyek a regény „passzív jellemeinek” szerepeltetéséről szólnak.³²¹ Az *Élet és irodalom* szerint „a regényírónak joga van munkájában passzív jellemeket is vegyíteni, kik gondolkodnak és behatásokat fogadnak el a nélkül, hogy a cselekvényre lényegesen hassanak; kik, hasonlóan a görög tragédiák chorusához, azért állnak a színtéren, hogy a viszonyokat, melyekben lélekzenek, az egyéneket, kik körül csoportoztak, s a tetteket, melyek bekövetkeznek, vagy megtörténtek, illusztrálják”.³²²

Úgy látom azonban, hogy Pongrácz esetében a „chorus”-szerű funkcionál többről van szó. Nem egyszerűen az események háttérszerű „illusztrálója” vagy „commentálója”, hanem a legtöbbször — ahogy láttuk — egyúttal azok előtérbe kerülő közvetítője is. (Ha a dráma példájánál maradunk, akkor itt olyan darabot kéne elképzelnünk, amelyben a kórus beszéli el, hogy mi is történne a drámában, ha lennének egyáltalán a színpadon cselekvő személyek.³²³) Nem tartható az az értelmezés, amely szerint a történet háttérében Pongrácz „keveri a kártyát”; hogy tudatosan manipulálva a tényeket, valamilyen hátsó szándékkal (Agatha iránti reménytelen szerelmében) voltaképpen nemcsak az általa elmondott eseményeknek, de *A szív örvényeinek* is ő a szerzője (lásd korábbi interpretációm). A regény értelmezése szempontjából azonban elbizonytalanítónak tartom azt a tényt, hogy Pongrácz legszembetűnőbb attribútuma

³²⁰ „Túlértelmezés” alatt, a Szegedy-Maszák hely kontextusa (és saját korábbi elemzésünk tanulságai) alapján, nem az „igazi” jelentés elvétését értjük, hanem a regény bizonyos epizódjainak, sajátosságainak és bizonyos elméleti meglátásoknak a túlságosan közvetlen; túlságosan gyors, túlságosan is sok egyéb lehetőségtől eltekintő összekapcsolását. (Persze az, hogy az általánosítás, legyen úgymond elméleti vagy történeti, mikor „túlságosan” és mikor kevésbé gyors, olvasóként változhat.)

³²¹ Meg kell említeni, hogy Pál Károly Kemény alakjainak többségét ilyen „passzív jellemnek” tartja. „Alakjai többnyire bukott ideálisták és méla skeptikusok közül kerülnek ki, kiket ő passzív jellemeknek nevez és szerepeltetésüket erősen védelmezi”. PÁL K. 1899. 76. p.

³²² KEMÉNY 1907b. 2:264. p. Ezzel meglehetősen összehangzó passzus található az *Eszmék a regény és dráma körül* című tanulmányban is: KEMÉNY 1907c. 2:217. p.

³²³ A hasonlat persze sántít, hiszen dráma és epika között éppen a narrátori közvetítettség megléte vagy hiánya a legfontosabb különbség.

történetek közvetítése, mégpedig egy olyan regényben, ahol közléseinek címzettje először szinte csak e történeteken keresztül ismeri vágyakozásának tárgyát, majd a személyes ismeretség és a beteljesült szerelem heteit követő időszakot szintén Pongrácz megjelenése és az általa közöltek (és szállítottak) szakítják meg. (A regény Anselm szándékának *kinyilvánításával*, nem pedig e szándék megvalósításával ér véget).

Pongrácz alakját korábbi kísérletemben a regény „odaértett szerzőjeként” határoztam meg, ami meglehetősen problematikus eljárás, mivel az „implied author” az iseri modellben olyan *funkciót* jelöl, amely a „hús-vér” szerző és a szövegben megnyilvánuló elbeszélő „közötti” helyet elfoglalva, az olvasó számára megkönnyíti (vagy megnehezíti) az irodalmi mű jelentésének megalkotását: az odaértett szerző nézőpontjának rekonstruálásával, a vele való azonosulás révén érthetjük meg a narratívát.³²⁴ Ha ezt a funkciót egy szereplővel azonosítjuk, akkor abba az ellentmondásba ütközünk, hogy ez a megértést szolgáló, befogadás folyamatában működő funkció maga is elbeszél; akkor pedig a szövegben léteznie kéne még egy (magasabb rendű) odaértett szerzői funkciónak (hiszen a narrátor nem azonosítható a szerzővel). Az előbbiek fényében talán pontosabban fogalmazunk, ha azt mondjuk, hogy Pongrácz olyan szereplője *A szív örvényeinek*, akinek jellemét csak a *történetmondásra vonatkozó reflexió révén tudjuk értelmezni*. Ahogy jeleztük, erre a reflexióra helyenként más szereplők kijelentései vagy jellemzése is felhatalmaznak; eseményszerűen azonban a regényt záró jelenet kerül összhangba a jellemekben meglévő, Pongrácz esetében pedig hangsúlyos reflexív elemmel. Ha az Agatha által küldött szekrényt a regény „mis en abyme”-jének — „tükörszövegének” (Bal) vagy „szubtextusának” (Riffaterre) tekintjük — tekintjük,³²⁵ akkor itt *A szív örvényei* szövegének hangsúlyos megalkotottságáról, az olvasó elé kerülő történet már értelmezett, így a megértést megnehezítő, elbizonytalanító és ugyanakkor aktivitásra serkentő karakteréről van szó. A regény zárlatát ugyanígy értelmezi Szegedy-Maszák Mihály is, amikor Kemény-monográfiájában úgy fogalmaz, hogy „bizonyos tekintetben *A szív örvényei* az értelmezés nehézségeiről is szól, és a zárlat minden értelmező tevékenység egyoldalúságára s egyúttal nyitottságára figyelmeztet”.³²⁶

Hogy ez a jellegzetesség nem feltétlenül romantikus sajátosság, arra utaltunk már az első részben, idézve Peter Conradot, aki megkülönbözteti a 18. századi regények önreflexivitásának és a romantikus „poétika” megkövetelte reflexivitásnak a szerepét. Ami miatt *A szív örvényei* esetében mégis jogosult a romantikus irónia felemlítése, az a történetmondásra vonatkozó reflexiónak az Anselm által kimondott tanulssággal való kapcsolata. Anselm jelleme e szavakkal „készül el” a regényben: „Mi közöm e titkokkal? Miért nyújtsak démonaimnak, a kétkedésnek és boncolgató elmeélnék fegyvert szívem ellen, melynek csalálmai ezerszer szebbek, mint a mily hasznos lehet kiábrándulása... Imádom Agathát. Ő Istennőm. Hinni akarok benne, s a hitnek nincs tudásra szüksége” (Sz 74.). Anselm itt nem valamiféle tudás birtokában készül Agathához, éppen ellenkezőleg: kijelenti, hogy bármely (a „szekrényből” megszerezhető) tudás csak újabb kételyekre adhat alkalmat. A szekrény Anselm számára tehát nem a megismerést hozza el, hanem a „szív” bizonyossága mellett való döntés kinyilvánítását. (Maga a szekrény azzal válik Anselm számára üzenetté, hogy ő a kulcs nélküliség tényét úgy értelmezi, mint a levél sértetlenül hagyására irányuló felszólítást.) Ezzel azt az „eredeti hajlamot” választja, amelyet az

³²⁴ Lásd ISER 1978. Különösen: 34-38. p.

³²⁵ A *mise en abyme* francia kifejezés a címertanból származik, s annak a viszonynak a jelölésére szolgál, amikor egy képen olyan kép látható, mely ugyanazt ábrázolja, amit az őt tartalmazó kép. Speciálisan magyar példával élve, ilyen a „hagyományos” mackósajt fedele, melyen egy mackó mackósajtot tart, melynek fedelén... stb. Szövegek esetében ez a tükrözés a szöveg bizonyos *diskurzív* aspektusának *tematikus* összefoglalását, ismétlését, „tükrözését” jelenti. Vö. BAL 1985. 144-146. p.; RIMMON-KENAN 1983. 92-94. p.

³²⁶ SZEGEDY-MASZÁK 1989. 135. p.

elsődleges elbeszélő az albatrosz „légi áloméletével” jellemez: „eredetileg majdnem ily óvakodás nélküli föllengésre van teremtve Anselm kedélye...” (Sz 23.).

b. *A romantika mint a regény tárgya*

Milyen összefüggésben van egymással Anselm „*fejlődésregénye*”, amely a hit melletti döntéssel lesz kerek (abban az értelemben is körről van szó, hogy az eseménysor végén saját jellemének valódi lényegéhez tér vissza),³²⁷ és a „*szekrény*”, amely a regény történetének hangsúlyosan megalkotott, mesterséges (Anselm szavaival „a kétkedésnek és a boncolgató elmeélnék” fegyvert adó) jellegének a jelölője. Úgy tűnik, a mis en abyme-ként felfogott szekrény által jelölt és az Anselm választotta olvasási mód oly mértékben különböznek egymástól, hogy nem lehetséges őket összemérni egymással. Anselm hite nem kíváncsi a VII-IX. részekben megismert (?) előtörténetre, hiszen a „szív” számára érvénytelenek az ok-okozati összefüggések. *A szív örvényei* történetét nagyobb részt azonban mégiscsak előre- és hátrautalások, előzmények és következmények szervezik, bizonyos értelemben „nyomozás”, „keresés” zajlik (ahogy Szegedy-Maszák is jelzi).³²⁸

Az önmaga fikcionalitását a logika síkján hangsúlyozó szöveg (melyik történet melyiket előzi meg, mi minek az oka) egyik szereplője, Anselm, szembesülve e logikának a szubjektumot megosztó működésével, e logika felfüggesztése mellett dönt. E döntést az teszi ironikussá, hogy egy szereplő hozza, aki maga is a regénybeli elbeszélés „tárgya”. (Elemzésében Szegedy-Maszák többször felhívja a figyelmet Anselm alakjának ironikusságára, a közte és a narrátor közti különbségre.³²⁹) A konklúzió így ellentmond a regénystruktúrának (a „szívre” alapozó hit a logikán alapuló gondolkodásnak), a regénystruktúra pedig relativizálja, ironizálja a konklúziót mint tanulságot (a narratív szerkezet a benne elhangzott kijelentést). Ugyanakkor a regény, ellentétben a *Ködképek*kel, rendelkezik egy, az elbeszélt eseményeken kívül álló elbeszélővel. Véleményem szerint itt található a magyarázat arra, hogy Péterfy és Martinkó hogyan juthatott ellentétes megközelítésük ellenére is hasonló eredményre. Egyrészt a regény valóban saját megalkotottságát, önállósult „objektum” voltát hangsúlyozza; másrészt ezen a reflexív („játékos”) szinten kívül egy ebbe a „játékba” folyton beleavatkozó elbeszélővel is számolni kell, aki közvetlenül is minősíti a szereplőket, felvetve azt a lehetőséget, hogy mégiscsak kívül lehet kerülni a bizonytalan autoritású történetek értelmezésének ördögi körein. Pontosabban szólva, az a látszat keletkezhet, mintha a történet bizonytalanságai a szerző bizonytalanságait fejeznék ki; a történeteket értelmező szereplők mintha e bizonytalan auktor, „mintha Kemény elbizonytalanodott személyiségének emanációi lennének”, ahogy Bényei Péter — Péterfy felfogására rímelő módon — kijelenti.³³⁰ A mozgás a kétféle közelítés (a szöveg jelentésének objektív és szubjektív meghatározottsága) között kölcsönös: a regény nyitottsága az egyes önéletrajzi megfeleltethetőségek ellenére sem engedi *A szív örvényeinek* vallomásként való olvasását, míg az elsődleges elbeszélő nézőpontja a regény nyitottságának pozitív értelmet ad, azt a jelentés további keresésére való felhívásként értelmezve.

E kettős mozgás alapján vethető föl *A szív örvényei* ironikusságának kérdése a romantika kontextusában. A koraromantika első részben ismertetett leírásai (Lacoue-

³²⁷ Szegedy-Maszák is úgy tartja, hogy a X. fejezetben „egyenesen az lehet a benyomásunk, hogy minden újra kezdődik”. SZEGEDY-MASZÁK 1989. 141. p.

³²⁸ SZEGEDY-MASZÁK 1989. 134. p.

³²⁹ SZEGEDY-MASZÁK 1989. 133., 136. p.

³³⁰ BÉNYEI P. 1997. 266. p.

Labarthe és Nancy, M. Frank) alapján az irónia az arra „szolgáló” jelenség, melynek segítségével a véges szubjektum saját korlátozottságából kovácsolhat erényt, mégpedig az irodalmi alkotásban, az önnön nyelviségére vonatkozó reflexió révén. Mindezzel nem azt állítom, hogy *A szív örvényei* a koraromantika „poétikájának” megfelelően készült, annak alapján érthető meg; ez sokkal inkább igaz lehet a *Ködképekre* (ha direkt kapcsolatokról abban az esetben sincs szó). Az az összefüggés azonban, amely a szubjektum kérdése és a saját nyelviségének tudatában lévő irodalmi alkotás között fönnáll, talán a német korai romantikusoknál nyerte el legteljesebb elméleti kontextusát (ezt legrészletesebben talán Lacoue-Labarthe és Nancy könyve fejt ki). Szegedy-Maszák az Anselm alakjához köthető romantikusságot (Anselm mint Kemény önéletrajzi hőse és mint „romantikus utazó”) kiegészíti a regény romantikusságának az öntudatossághoz köthető jellegzetességével; ahogy fogalmaz, Anselm „amint ismét alkalmat lát arra, hogy folytassa a fantázia világában megkezdett életét, azonnal visszatér ködképeihez. Nem könnyű megmondani, mennyire is vállalja a történetmondó a hősnek ezt a magatartását. Annyi bizonyos, hogy Kemény nem öntudatlan romantikus. Csakis az érezheti melodramatikusnak *A szív örvényei* cselekményét, aki nem veszi észre, hogy egyes fordulatai kifejezetten idézőjelben szerepelnek”.³³¹ Bényei Péter pedig úgy tartja, hogy „a romantika itt nemcsak alanya, nyelvi-poétikai tényezője a műnek, hanem tárgya is”.³³² Igaz, *A szív örvényei* esetében az önreflexió nem jelenik meg olyan kézzelfogható formában, mint a *Ködképekben* vagy az *Alhikmet, a vén törpében*, de a narráció elemzett problematikussága — nem utolsósorban Pongrácz alakjának köszönhetően — mégis ahhoz a regénytípushoz közelíti Kemény művét, melynek diskurzusához az elbeszélő tevékenységre vonatkozó reflexió is szervesen hozzátartozik.

³³¹ SZEGEDY-MASZÁK 1989. 133. p.

³³² BÉNYEI P. 1997. 262. p.

IV. fejezet

Romantikus irónia?

Kemény regényeinek ironikussága és a „ködképek”

1. Két elbeszélés tanulsága

Az irónia romantikus átértelmezése a klasszikus retorikai irónia kijelentés-szándék sémája („Valamit mond és az ellenkezőjét gondolja”) helyébe az irónia ismeretelméleti jelentőségének hangsúlyozását állította. Az önreflexió mozzanatain keresztül a romantikus mű saját véges korlátozottságának tudatosítására készíti befogadóját, ez azonban nem a tapasztalati világból való kilépéshez vezet (mint a humor dialektikája esetében), hanem lezárhatatlan folyamatszerűséghez, végtelen spirálmozgáshoz, amelynek során az ironikus szubjektum csak önmaga megosztottságában lehet biztos.³³³ A romantikus irónia azonban tartalmazza a narratív szerkezet önreflexivitásának követelményét is, a romantikus műnek egyúttal az ábrázolást is ábrázolnia kell, olvasható Friedrich Schlegelnél (vagyis többről van szó az Új Kritika első részben érintett totális irónia-fogalmánál, mely szerint a „kontextus nyomása” miatt minden irodalmi szöveg jelentésbeli eldönthetetlenséggel szembesíti olvasóját, minden irodalmi mű ironikus). A *szív örvényei* jelentésének ironikussága sokkal inkább köszönhető szorosabban vett poétikai eljárásoknak, mint a *Férj és nő* esetében, ahol, mint láttuk, a példázatos jelleg egyértelműnek tűnt, csak éppen a narrátori-szerzői állásfoglalás nem kihüvelyezhető a történetből. A *szív örvényeinél* értelmezésünk szinte erre a narratológiai aspektusra korlátozódott, mivel a téma szintje (történet, jellemek) a narráció bonyodalmainak van alávetve. A *Férj és nő* esetében a narráció szintje sokkal kisebb mértékben színezi át a példázatos történetet. Vagyis egyik regényben sem valósul meg az ábrázoltnak és az ábrázolásnak az az összejátszása (ha nem is összhangja), ami a romantikus irónia „kritériumának” mutatkozott a disszertáció első részében.

Szegedy-Maszák Mihály a *Ködképek* mellett a romantikus irónia példaként említi Kemény *Két boldog* című elbeszélését is. Itt a két főszereplő, Kun Kocsárd és Csiaffer basa két, egymással szemben álló világfelfogást személyesítenek meg. A basa a hit és az ebből fakadó engedelmesség, Kocsárd pedig az egyéni büszkeség morális eszméje melletti döntést képviselik. Vitájukban egyik sem képes megingatni a másikat, életük saját elveik szerint folytatódik találkozásuk után: a basa a szultán akaratának engedelmeskedve kivégzése helyszínére távozik és megölik, Kocsárdot pedig lázadása miatt bebörtönzik, majd szabadulása után változatlan világnézettel él tovább; mindketten boldogan folytatják és fejezik be életüket. Az allegorikus történet a *Férj és nő*höz hasonló módon ironikus, mivel harmadik lehetőség megjelenésének híján nem lehet eldönteni, melyik szereplő döntésével lehet inkább azonosulni. A kétféle életfelfogás ábrázolása nem kapcsolódik össze a megjelenítésre vonatkozó reflexióval, a történet „csak el van mondva” (ahogy Barta a *Férj és nő* kapcsán többször is fogalmaz), vagyis az elbeszélés tevékenysége a pusztán közvetítő eszköz szerepét tölti be. Éppen ezért találó Bényei Péternek az a megjegyzése,

³³³ Az irónia ezen episztemológiai aspektusát a legszemléletesebben talán Paul de Man írta le. DE MAN 1996.

amely kifogásolja a *Két boldognak* romantikus íróna körébe utalását; e kritikáját pedig azzal egészíti ki, hogy az *Alhikmet*, a vén törpe (a továbbiakban: *Alhikmet*) sokkal inkább pályázhat erre a megnevezésre.³³⁴

Az *Alhikmet* főhőse, Bánházy Arthur Kolostory Alberthez hasonlóan a romantika külsőségeinek követője; csak hogy amíg ez Kolostory esetében konkrét társadalmi kontextusban jelenik meg, addig az *Alhikmet* allegorikus jelentése — az elbeszélés minden játékoságával együtt — mindvégig általánosabb, elvont síkon marad. Arthur, az eszményi szerelmet követve majdnem feladja „földi” szerelmét, ám egy példázatos álom hatására visszatér menyasszonyához. Az álomban Alhikmet, a bölcsességet képviselő törpe azt a tanulságot találja Albert számára, hogy az elérhetetlen eszményi kergetése helyett az adott valóságon belül kell boldogulni. Csak hogy, amint arra Bényei is felhívja a figyelmet,³³⁵ Alhikmet nézőpontja korlátozott, csak Tedzsibrettel, a tapasztalással alkotnának egészet — Tedzsibrett azonban, természetéből fakadóan, nem szolgálhat tanácsokkal az élet alakítását illetően. Alhikmet véleménye, a *Férj és nő* Norbertének ítéleteihez hasonló módon, a korlátozott nézőpontból adódóan relativizálódik, amit az elbeszélés zárata külön is hangsúlyoz: a két gyermekét dajkáló Bánházy szorongva várja a színházból hazatérő feleségét (akit jegyesként még ő oktatott ki páholyokban zajló udvarlás szokásáról).

A *Férj és nő*-analógiák talán már jelezték, hogy nézetünk szerint az *Alhikmet* sem sorolható a schlegeli kijelentésekből kiinduló romantikus irónia fogalmához. Az elbeszélés „fantasztikus” szintje nem kerül az irónia hatalma alá, az eszményi szerelem lelepleződésének története elsősorban példázatos jelentéssel bír. Az elbeszélés csattanós befejezése, az a szituáció, amivel a narrátor bevégi Bánházy történetét, arra hivatott, hogy bizonyítsa az eszményi világot valóságosnak tartó hit illúzió voltát.

2. Az elbeszélés szintjei a *Ködképek*ben

A *Ködképek* a magyar irodalmi romantika és az irónia kapcsolatát firtató elemzés számára azért játszhat kitüntetett szerepet, mert a történetek mindvégig hangsúlyozott közvetítettsége („metanarráció”) és a történetek témája szerves egységet alkotnak. A szervesség a romantikus irónia esetében persze az interpretáció nehézségeinek hatványozódásával azonos; az olvasói közreműködés kikenyszerítésének útja a jelentés rutinszerű megalkotásának akadályozása.

Meglehetősen óvatosan kell azonban kezelni az olyasfajta megállapításokat, amelyek egy művet a romantikus irónia megvalósulásaként, példajaként tálalnak. Nemcsak a kategória jelentésének bizonytalansága miatt, hanem azért is, mert a romantikus irónia mint jelenség nem összpontosulhat egyetlen műben; „lényege” szerint „progresszív”, „lezárhatatlan” jelenséggént (Schlegel) az értelmezésben működik. Maga a regény elősegítheti az értelmezői önreflexió mozgását, például az elbeszélő parabázisaiban, „kiszólásaiban” ábrázolva azt. Egy mű sem lehet azonban teljesen azonos a magára vonatkozó reflexióval, nem uralhatja vagy tartalmazhatja egészen saját interpretációját (Schlegelt parafrázálva, a romantikus mű tükrök végtelen során megsokszorozhatja önmaga jelentését, de soha nem tükrözheti önmagát tökéletesen). (Itt rejlik a romantika egyes kulcsszövegeinek olvasata során kimunkált de man-i „olvasási allegória” elképzelés

³³⁴ BÉNYEI P. 1997. 269. p.

³³⁵ BÉNYEI P. 1997. 271-272. p.

gyenge pontja is: de Man szerint minden szöveg úgymond „dekonstruálja” magát, saját jelentése alapvető metaforikusságának megjelenítése által.³³⁶⁾

a. Történetek és főszereplők

Mennyiben előlegzi meg a *Ködképek* saját ironikus olvasatát, milyen modelleket nyújt a saját olvasásához? A kérdés megválaszolásához célszerű visszatérni a regényt elemző két legfontosabb tanulmányhoz, azt vizsgálva, Barta János és Szegedy-Maszák Mihály olvasatai miben látják a *Ködképek* ironikusságát (s megfordítva, ezt az ironikusságot tanulmányaikban, mint olvasatokban, mennyiben lehet tetten érni).

Ahogy utaltunk már rá. Barta János elemzése szorosan az elbeszélte történetekre összpontosítva három eseménysort különít el a regényben (némileg félrevezető, amikor kijelenti, hogy „a keretbe három történet van belebonyolítva”; valójában Jenő Eduárd történetét osztja két részre: „népboldogításra” és a Márton Adolf körüli bonyodalmakra,³³⁷ vagyis a kerettörténettel együtt van meg a három). Barta szerint a regény címe egyetlen alakra, az egyik történetre vonatkozik csak: „Ebben a bizarr alkotásban a fő érdek mégiscsak Jenő Eduárd népboldogító terveire és ezek kudarcára irányul”.³³⁸ Ennek megfelelően a címbeli „ködképeket” a Jenő Eduárd által követett hibás eljárás móddal azonosítja: az ideális célokhoz való merev ragaszkodás miatt a gróf, minden jó szándéka ellenére, csak boldogtalanságot okoz, mind a „boldogítottaknak”, mind magának. Barta értelmezése voltaképpen e történet példázatos jelentésének megfejtésével lesz azonos.

Barta kijelenti, a *Ködképek* „Kemény legbizarrabb alkotása; a benne ábrázolt világ, eseményeivel, szereplőivel olyan labirintusfélbe van bonyolítva”, majd arra hívja fel a figyelmet, hogy „jól ügyelnünk kell arra, mikor ki beszél, melyik szinten mozgunk...”³³⁹ — később azonban, mintha megfelelkezne minderről, nem számol a keretbe foglalt történetek közvetítettségével, azokat közvetlenül megfejtésre felkínált példázatként értelmezi. A regény „bizarrsága” (később „kirakósjátékot” említ) csak az a felszín, ami alá hatolva a „kutató irodalmárnak” kell feltárnia „mindazt a rejtett mondanivalót, amely ebben a különös történetben involválódik”.³⁴⁰

Szegedy-Maszák a három történetet három rögeszmének felelteti meg: Florestán Randon története lélektani esettanulmány, melynek hőse „hübéri szellemű erkölcsi alapelvekre” támaszkodva cselekszik; Jenő Eduárd története „ködképeket kergető, felhőkben járó idealizmusával” „politikai ellenpéldázat”;³⁴¹ Várhelyi történetének szintjén pedig Cecil férje, aki a hétköznapi képviselőjének tűnik, rangkorsága révén ugyanúgy ködképeket kerget, mint Florestán vagy Jenő Eduárd. A narráció színteztettségének figyelembevételével megrendül Jenő Eduárd történetének kiemeltsége, s egyértelműsége. Szegedy-Maszák abban a tényben, hogy a regény történetei az elbeszélői szerkezet különböző szintjein helyezkednek el, a jelentést döntő módon befolyásoló jellegzetességet lát, mégpedig az elsődleges elbeszélő, Várhelyi, illetve a másodlagos elbeszélők (Cecil, Villemont Randon, Jenő Eduárd, valamint Cecil férje) érintettsége miatt. Emlékeztetőül: Várhelyi korántsem közömbös Cecil iránt (bár szerelméről már múlt időben beszél), Cecil pedig, aki nem tudja nélkülözni Várhelyi társaságát, azonos a saját maga általa elbeszélte

³³⁶ DE MAN 1979.; DE MAN 1999.

³³⁷ BARTA 1985. 165. p.

³³⁸ BARTA 1985. 168. p.

³³⁹ BARTA 1985. 164. p.

³⁴⁰ BARTA 1985. 169. p.

³⁴¹ SZEGEDY-MASZÁK 1989. 191. p.

történet hősnőjével, Ameline-nel. Kettejük kapcsolatának természete nem derül ki pontosan, így pedig azt sem tudhatjuk, mi is Várhelyi szándéka az általa elbeszéltekkel. Szegedy-Maszáék még azt a lehetőséget is felveti a jelen idejű, elsődleges történetszinttel kapcsolatban, hogy ennek szereplői „afféle *társasjátékot* játszanak, amikor történeteket mondanak egymásnak”.³⁴² Ennek megfelelően módosul a főszereplő személye is: a regény főszereplője voltaképpen az elsődleges elbeszélő Várhelyi lesz.

b. Várhelyi mint főszereplő

Várhelyi ugyanakkor nem foglal állást az általa elmondottakkal kapcsolatban – ez arra ösztönzi Szegedy-Maszákat, hogy több aspektusból is meghatározza jellemét. Várhelyi „központi tudat” a regényben (abban az értelemben, hogy felette már nincs több jelzett elbeszélői szint); „a hiány szerepét játssza a történetben” (személyisége „tagadólagos”, bizonytalan, csak negatívan megadható); valamiféleképpen maga a megtestesült romantikus ironia (az ironia schlegeli jellemzése „illik Várhelyi magatartására”); sőt, mint a „romantikus ironia érvényesítője nagy belső szabadságra valló, agyafűrt irányítónak [is] bizonyul”.³⁴³ Ha ezeket a meghatározásokat összefüggésbe hozzuk a „ködkép” fogalmával, érdekes kettősséghez jutunk. Az „agyafűrt irányító” minden bizonnyal valamely céllal mondja el az eseményeket, kívülállóként birtokolva a regény jelentését. Másrészt, ironikus szubjektumként, maga is a „ködképek” hatalma alatt kell hogy álljon, hiszen az önreflexió az ironikus szubjektumot nem emeli ki a végesség szférájából (hanem lezárhatatlan folyamatban szituálja), azaz a „ködképek” jelentését korántsem kizárólag nála kell keresni. Szegedy-Maszákat idézve, Várhelyi „megcsalja önmagát, azáltal, hogy azt képzei, fölötte áll hősének”.³⁴⁴ Várhelyi „agyafürtsége” tehát meglehetősen korlátozott, kívülállása illuzorikus. Ha alakját kapcsolatba hozzuk a romantikus ironiával, akkor azt nem helyzete vagy jelleme egyik vagy másik vonása miatt tehetjük meg, hanem e vonások bonyolult kapcsolatai, kettősségei miatt. Várhelyi *egyszerre* szereplő és elbeszélő, egyszerre elbeszélője egy „ködkép” jegyében álló történetnek és ugyanakkor maga is egy „ködkép”, a saját szempontjának objektivitásába vetett hit rabja.

A regényt záró látszólagos maxima szerint „rögeszméink gyakran vétkesebbé tesznek bennünket, és szerencsétlenebbé mást, mint bűneink” (K 328.). Szegedy-Maszáék szerint „naplóföljegyzésében az elbeszélő saját cselekvésképtelenségét próbálja igazolni, mikor is olyan tulajdonságot bélyegez meg, amely hiányzik belőle”.³⁴⁵ Itt Várhelyi már említett döntésképtelenségére gondol, ami miatt a záróbölcesség relatív érvényűvé válik. Ha a romantikus ironiának a disszertáció első részében tárgyalt fogalma felől közelítünk e zárathoz és Várhelyi alakjához, akkor itt inkább az értelmezésnek azt a mozgását hangsúlyoznánk, amire Szegedy-Maszáék megjegyzése csak utal. Az elbeszélő szavai végülis azt jelentik ki, hogy a rögeszme nem azonos a bűnnel; néha — de korántsem mindig: „gyakran” — a bűnös szándéknál is nagyobb kárt okoz. A rögeszme pozitív meghatározásával és megítélésével Várhelyi adós marad (ahogy ezt Szegedy-Maszáék alaposan kifejti monográfiájában). A látszólagos tanulság a „ködképeket” kergető, rögeszmés cselekvés értékbeli státusza iránt érdeklődő interpretációt a történethez utasítja: példázat esetén a konklúzió a történet kulcsát, tanulságát adná, a *Ködképek* esetében azonban Várhelyi utolsó mondatának megértéséhez szükség lenne a regény történeteinek

³⁴² SZEGEDY-MASZÁK 1989. 180. p. (*Kiemelés - Z. K. Z.*)

³⁴³ SZEGEDY-MASZÁK 1989. Rendre: 178. p.; 184. p.; 189. p.

³⁴⁴ SZEGEDY-MASZÁK 1989. 186. p.

³⁴⁵ SZEGEDY-MASZÁK 1989. 187. p.

megértésére, amit az említett narrációs sajátságok meggátolnak. A *Ködképek* zárómondatának értelmét így a történetre való visszautalás gesztusaként határozhatjuk meg a legközelebből. A példázatosnak tűnő történet tanulságért kiált, a tanulság pedig visszautalja az olvasót a történethez.

A szív örvényei Pongráczánál azt állítottuk, hogy jellemének meghatározásához elengedhetetlen a regény narratív szerkezetére irányuló reflexió — ez a megállapítás Várhelyi esetében annyiban módosul, hogy az ő karakterénél ez a jelleg szinte kizárólagos lesz. Várhelyi saját kívülálló voltában való bizonyossága elbeszélői pozíciójából ered; s ez a pozíció teszi kétségesse Jenő Eduárd történetének értelmezését. A Szegedy-Maszák által többször emlegetett körköröség ennek alapján úgy érthető, hogy a Várhelyi elmondotta események nem nyernek példázatos értelmet, csak egy közvetítő elbeszélő szűrőjén keresztül jutnak el a regény olvasójához, aki a közvetítettség folyamatos jelzettsége által tisztában van ugyan a történetek elferdítettségével, ugyanakkor nincs a birtokában az az „objektív” (kívülálló elbeszélő ajánlotta) kód, amely lehetővé tenné a szűrő felszámolását. A *Ködképek* jelentőségét nem világnézeti problémák megoldásában láthatjuk (Villemont Randon vagy Jenő Eduárd járt-e el helyesen? sőt, esetleg Várhelyi?), sokkal inkább abban, hogy a regény adta diskurzív eszközökkel élve az interpretáció kikerülhetetlenségét, a megértés korlátozottságát tudatosítja. Ami miatt ezt a sajátosságot *romantikus* iróniaként nevezhetjük meg, az a különböző „ideologikus”, nem reflexív cselekvések és az ezek elbeszélését mozgó „dezilluzionáló” törekvés feszültsége. A romantikus ironia nem a teljes viszonylagosság „ünneplése”, hanem „progresszivitás”, „tendencia”; a relativizálás nem öncélú, mégha ez a cél nem is érhető el. A narratív szerkezet felértékelődése még nem jelenti a regény témáiról való megfeledezést, vagyis az előítéletesség romboló hatását. Az, hogy a mindezeket elbeszélő Várhelyi maga is bizonyos „ködképek” hatalmában van, még nem jelenti feltétlenül azt (nem igazolható egyértelműen a történettel), hogy semmi esély nincs az ideologikus cselekvés megszüntetésére, hogy semmi értelme nincsen az ideologikus cselekvés elleni küzdelemnek. Az ironia tehát ebben az esetben egyszerre lehet az olvasót magára hagyó, a jelentést kiszolgáltató, s ugyanakkor (ha romantikus iróniával számolunk) orientáló, a regény témái tekintetében öntudatosulásra serkentő jelenség.

3. Összegzés helyett: „ködképek”, avagy példázatosság és ironia viszonya

Kemény mindhárom itt tárgyalt regényének lezárása értelmezhető a példázatos, ha úgy tetszik, „irányzatos” interpretációra való erőteljes felhívásként; ugyanakkor, ha eltérő mértékben is, de mindhárom regény kétségeket támaszt saját „irányzatos” olvasatának hatékonyságát illetően. A *Férj és nő* esetében Kolostory élettörténete öngyilkosságával lezárul ugyan, ám maga a történet (amelynek Kolostory élete csak egyik, bár legfontosabb eseménysora) nem ér véget — ugyanúgy, ahogy a regény első fejezete is Albert születése előtti eseményeket részletez. A *Férj és nő* nyitánya a család honfoglalás kori eredetének bukásáról, a Kolostoryk identitásának megrendüléséről szól, míg a befejező sorok Iduna sorsának előrejelzésével bizonyos értelemben Albert Idunától születendő gyermekének sorsát is megjósolják. A *Férj és nő* allegorikussága tehát nagyon is kétértelmű. Kolostory és a regény történetének egymástól való különbségét magyarázhatjuk élettörténete példázatosságával (vagyis a regénynek ez a jellegzetessége önmagán túlmutató jelentőséggel ruházza fel az egyéni sorsot: lásd Barta sors-definícióját); másrészt ezt au

allegorikusságot akként is értelmezhetjük (s ebbe az irányba mutat Szegedy-Maszáknak Iduna sorsát ironikusként értelmező megjegyzése is³⁴⁶), hogy a *Férj és nő* interpretációja nem azonosítható pusztán Kolostory Albert jellemének értelmezésével. A regény egy újabb történet előrejelzésével ér véget, ám ez a történet csak az olvasó találgatásainak formájában van jelen. E „találgatások” azonban nagyon is függnék Kolostory figurájának értelmezésétől: a regény gerincét alkotó és a csak virtuálisan jelenlévő történet az allegorikusságot feltételező interpretáció számára kölcsönösen kiegészítik egymást. *A szív örvényei* hasonlóképpen egy már nem ábrázolt történet jelzésével ér véget, Szeredy Anselm kijelenti, hogy a bontatlan szekrénykével Agathához siet. Amennyiben Anselm kijelentése nyomán feltételezzük az esemény bekövetkeztét, sőt, Szegedy-Maszákkal, kapcsolatuk újbóli felbomlását is megjósoljuk, akkor ezt Anselm „albatrosz” voltát elfogadva tesszük.³⁴⁷ Nem lehetünk azonban biztosak abban, hogy nem jönnek-e itt is közbe a *Férj és nő* Kolostoryjának életében szerepet játszó „különös körülmények”, eltérítve a példázatosság logikáját.

Az olvasói közreműködés fontosságát kifejezetten hangsúlyozó elemekkel mind a téma, mind a szerkezet, mind pedig a narráció szintjén találkozunk. Olyasfajta önpéldázatokban, mint a szekrény epizódja; olyan szerkezeti eljárásokban, mint a *Férj és nő* elő- és utótörténetei, vagy a *Ködképek* egymást átértelmező történeteinek viszonya; olyan közvetítettséget hangsúlyozó eljárásokban, mint *A szív örvényei* Pongráczának szerepe és mindenekelőtt a *Ködképek* azon sajátossága, hogy maga a történetmondás is történetté lesz. Amikor az én identitásának alapjai, a szubjektum végességén való túlemelkedés módjai, a közélet és a magánélet ebben játszott szerepe és harmonizáltatásának lehetőségei képezik a regények témáját (nagyjából e pontokban összegezhettük a *Férj és nő* témáit), ez a téma pedig összekapcsolódik a „nyitottként” összegezhető narratíva jellegzetességeivel (lásd *A szív örvényei* narratív szerkezetét), akkor jogosult azokat az összefüggéseket a regények elemzésébe vonni, amelyeket Schlegel és a német koraromanika egyes szerzői az irodalmi alkotás és a kanti Kritikák nyomán felmerült ismeretelméleti problémák között megállapítottak. Romantika és irónia fogalmainak kapcsolatát azért „hasznos” e művek értelmezésekor érvényesíteni, mert így az elbeszélte események, a figurák, egyáltalán, a szövegek tematikus szintje nem válik redundáns elemmé — ahogy ez a „puszta”, „általános” ironiafogalommal operáló, történeti szempontokat nem érvényesítő, narratológiává „formalizálódó” elemzésnél fenyeget.

A téma és a diskurzív elemek közti „egyensúly” valószínűleg a *Ködképek*ben valósult meg leginkább, ahogy azt Szegedy-Maszák elemzései igazolják. A másik két regényben az irónia korlátozottabb szerepet tölt be a szövegek értelmezésében, nem határozza meg ilyen döntő mértékben a regény értelmezését. A *Férj és nő* esetében a példázatos elem túlságosan erős jelenlétét nem ellensúlyozza hasonlóan relativizáló elbeszélői eljárás, mégha a példázatos értelem (társadalmi szinten a nemes és polgár ellentét, a moralitás szintjén az elvágyódás és a társadalmi meghatározottság viszonya) korántsem egyértelmű. *A szív örvényeiben* pedig a történetek közvetítésének játéka nem jár együtt a regény témájának a korábbiak értelmében vett romantikusságával (Anselmet csak a fogalom meglehetősen korlátozott értelmében lehet „romantikus” hősnek nevezni).

Az azonban mindhárom regényre jellemző, hogy hiányoznak belőlük az elbeszélő-főhős viszonynak *A falu jegyzőjében* vagy *Az apostolban* megismert formái. Egyik itt elemzett Kemény-regény elbeszélője sem azonosul hősével, de nem is határolódik

³⁴⁶ SZEGEDY-MASZÁK 1989. 166-167. p.

³⁴⁷ Bár azt hozzá kell tenni, hogy Szegedy-Maszák csak közvetve utal a regényvég ilyen értelmezésére: „Amikor [Albertet] faképnél hagyják, keserűen kijózanodik, de amint ismét alkalmat lát arra, hogy folytassa a fantázia világában megkezdett életét, azonnal visszatér ködképeihez”. SZEGEDY-MASZÁK 1989. 133. p.

el tőle teljes mértékben. Ennek oka az a közös jellemzőjük, hogy hőseik hibáit az egyén tévedéseinek túli okokra vezetik vissza. Kolostory és Szeredy Anselm egyaránt olyan eszményeket vallanak, amelyek hiányoznak adott valóságukból, s amelyek megvalósítását (helyreállítását) az események rendre megcáfolják — mégis, mindketten folytatják az „önccsalást”, „ködképek” kergetését. A *Ködképek* abban tér el jelentősen e két regénytől, hogy Várhelyinek mint elbeszélőnek lehetősége van arra, hogy kijátsza az iróniát a „ködképekkel” szemben. Ezzel azonban nem kerül kívül a „ködképek” hatókörén. Ahogy Szegedy-Maszák Mihály fogalmaz, „önvédő iróniája önrombolónak is bizonyul” (értve ezalatt Várhelyi cselekvésképtelenségét), „megfoghatatlan jelleme azt sejteti, hogy eszmények, »ködképek«, sőt akár téveszmék nélkül az élet túlzottan is jelentéktelenné válik”.³⁴⁸

Amennyiben tehát példázatos allegóriáknak tekintjük e három regényt, akkor azt mondhatjuk, hogy mindegyikük olyan mechanizmus hatalmát allegorizálja, amely alapvetőbb egyes történelmi-társadalmi szituációk kontextusánál. A következő részben *A nővérek* értelmezésén keresztül azt vizsgáljuk, hogy a *Ködképek* „önromboló” iróniája mellett lehetséges-e másfajta elbeszélői alapállás révén szembehelyezkedni a „ködképek” hatalmával. Ebben az elemzésben kerítünk sort majd arra a kérdésre, hogy mennyiben feleltethető meg a „ködkép” az ideológia fogalmának. Innen térünk át a humor fogalmára, a *Bolond Istók* értelmezésén keresztül, ahol az irónia sajátos átértelmezését mutatjuk be.

³⁴⁸ SZEGEDY-MASZÁK 1989. 186. p.

NEGYPEDIK RÉSZ

Az irónia „vége”

Az irónia meghaladásának kérdései Eötvös József *A nővérek*ében és Arany János *Bolond Istókjában*

I. fejezet

A történet csendje

Téma és elbeszélésmód kapcsolata Eötvös József *A nővérek* című regényében

*Ahol a legnagyobb csend uralkodik, a leglassúbb szó sem megy veszendőbe; s a legcsekélyebb adag fűszer és orvosság is nagy hatással van arra, aki ritkán él vele. Így a cenzúra is csak azt eszközli gyakran, hogy annál nagyobb hatást gyakorol az, ami minden feszült figyelem mellett is átment. Ide járul, hogy a legszigorúbb cenzúra is csak a könyvet ítélheti meg, és nem a gondolatokat, melyeket az olvasóban költött; holott éppen ezek lehetnek az államra nézve veszélyesek. Éppen ez az eset az iskolákkal. Ki számíthatja ki előre, mely benyomásokat és fogalmakat idéz elő száz gyermek lelkében ugyanazon előadás? Az iskola csupán módot nyújt saját nézetek szerzésére, melyek nem attól függenek, amit az iskolában tanult valaki, hanem amit az életben tapasztalt.*³⁴⁹

Eötvös József *A nővérek* című műve 1857-ben jelent meg, s máig Eötvös legkevésbé ismert regénye. Ennek okait keresve először a szerző alakját övező és a regényt háttérbe szorító ellentmondásokat veszem sorra. Ezután az ellentmondásokra a hagyománytörténet szempontjaiból kiindulva igyekszem magyarázatot találni. Megelőlegezve a vizsgálat irányát, a következőkben az „ideológia” és az elbeszélésmód összefüggéseiről lesz szó, s ennek kapcsán jut szóhoz az irónia, mint az ideológia lehetséges „ellenfogalma”.

1. Ki integet a túlsó partról? Eötvös, *A nővérek* és a hagyománytörténet „csendje”

³⁴⁹ EÖTVÖS 1981. 2:239. p.

a. A pedagógus Eötvös

Az Eötvösről alkotott kép első pillanatban nagyon is körvonalazottnak tűnik: művei az irodalmi „irányzatosság” keretében határozhatók meg. Ez az irányzatosság szolgálhat konkrét politikai célok elérésére (*A falu jegyzője*) vagy közvetettebb morális hatás kiváltására (*A karthausi*, bár a meghatározó Eötvös-értelmezések szerint itt is jelen van a modern társadalom kritikája), megfogalmazódhat nyilvánvaló szatíráként (*Éljen az egyenlőség!*, *A falu jegyzője*) vagy példázatos allegóriaként (*Magyarország 1514-ben*).

Eötvösnek mint „nevelőnek” a portréja az 1913-as Országos Eötvös Emlékünnepben nyeri el méltó kereteit, ahol — a rendező intézmény, az Országos Középiskolai Tanáregyesület jellegének megfelelően — az irodalmi és a politikusi oldalait tárgyaló, meglehetősen kultikus hangoltságú beszédek is ezt a jellemvonását emelik ki.³⁵⁰ Négyessy László, aki az emlékünnepen az író és költő Eötvösről mond beszédet, az *Irodalomtörténet*ben is megemlékezik Eötvös Józsefről, s kijelenti: „Egészében véve elvitázhatatlan tény, hogy Eötvös etikus és gyakorlati filozófus, hogy költőnek is etikus és irányzatos”.³⁵¹ Négyessy ebből a szempontból helyezi magasabbra *A falu jegyzőjét* és a *Magyarország 1514-ben A karthausinál*, amely „némi ernyesztő, bódító hatást” gyakorol.

Az Eötvös-életmű e „gyakorlati” megalapozottságának feltételezése nem csak aktuális pedagógiai-emlékező érdekekből származik, hanem magának Eötvösnek az irodalomra vonatkozó megjegyzéseit felhasználja. Eötvös csak néhány rövid írást szentel irodalmi kérdéseknek, s mind a Victor Hugo-tanulmányokban, mind pedig a Petőfiről szólóban az irodalom társadalmi hasznosságát, aktuális és gyakorlati céljainak jogosultságát fejtegeti. Eötvös Victor Hugo-tanulmányainak irodalomszemlélete Hugo mellett főként a korabeli német irodalmi mozgalmakkal mutat rokonságot (ha a társadalmi változásokra vonatkozó radikalizmus idegen is Eötvöstől). E tanulmányoknál azonban lényegesebbek *A falu jegyzőjében* elbeszélői reflexióként kifejtett irodalmi nézetei, amelyek — aforizmaként kezelve, kiszakítva a regény diskurzusából — máig meghatározzák Eötvös olvasatait.

b. A „nem fotogén” Eötvös

Tolnai Lajos 1884-ban a *Koszorúban* arról az Eötvösről ír szenvedélyes tanulmányt, aki „a hol sírást hall, sebeket lát: nyomban ott terem”. Tolnai ebben az írásában a saját maga által követni kívánt író típusát festi le Eötvös-portréjában; ugyanakkor azt is kijelenti, hogy Eötvös irodalmi munkássága nem vezethet sikerhez, az összes jó szándék ellenére sem képes elérni céljait, ráadásul a magyar regényirodalomban sem hagy mélyebb nyomokat: „Tanításai, intései, óvásai, nyugtalan, izgatott vigasztalás és olyan formák a legtöbbször, mint egy széles folyam tulsó partján felénk kiáltozó ember igaz figyelmeztetései. Látjuk a kezeket, de mégis nem tudjuk mit akarnak; halljuk a hangokat, de nem tudjuk mit jelentenek. Messze, igen messze van tőlünk a jó ember, s zavarba hoz, hogy mit csináljunk hát?” Tolnai Eötvös hatástalanságának okát „magas idealizmusában” látja, amely számára

³⁵⁰ Az emlékünnepe eseményeit és az elhangzott beszédeket lásd: *Országos Középiskolai Tanáregyesületi Közlöny*, 1913. 5. sz.

³⁵¹ NÉGYESSY 1914. 6. p. Bár Négyessy úgy fogalmaz, hogy „művei esztetikai jelentőségének felerészt történeti jelentőségük és erkölcsi hatásuk alkotja”, a maradék félnek („de megvolt Eötvös műveinek artistikus hatása is”) csak egy rövid bekezdést szentel (7.).

naivitásként hat; vagyis „Eötvös kissé magasabbra hágott, mint a honnan szavát jól meghallhattuk volna”.³⁵²

Szabó Dezső más kontextusban ír Eötvös irányzatosságáról 1912-ben a *Nyugat*-ban. A *falu jegyzőjét* méltatva („melynél nagyobb esemény nincs a magyar regényirodalomban”) Babitsnak azzal a kijelentésével száll vitába, hogy „az íránymű nem művészet”. Szabó Dezső érvelése szerint művészet és irányzatosság elválasztása eleve hibás közelítés, minden nagy irodalmi alkotás íránymű, s az irányzatosság mikéntje dönt az adott alkotás irodalmiságáról. Elutasítja a „lélektani szempont” mindenekfeletti alkalmazását Eötvös életművére (ezt tartja Jókai kortársi lekicsinylése okának is, ebből a szempontból egymás mellé sorolva Eötvöst és Jókait) s helyette egyfajta „szimpatikus képzeletben” látja Eötvös művészetének azt a titkát, amely „a művészetet egy magasabb szociális létté teszi”. Vagyis Szabó Dezső szerint Eötvös életműve igenis képes a „megindító, kialakító” hatásra, csak éppen az irodalomtörténet esztétikai kategóriarendszere nem alkalmas ennek leírására.³⁵³

Csengey Dénes 1984-es tanulmánya úgy írja le Eötvös pályáját, mint az irodalomtól a politika felé tartó ívet: az *Uralkodó Eszmék* megjelenésének idején „Eötvös kényszerpályára térülése befejeződött, személyes szabadságharca az irodalomban örökre véget ért [...]. Eötvös fölött itt már egyértelműen és kizárólagosan politikai galaxis feszül”. Csengey azonban kijelenti azt is, hogy irodalom és politika viszonya mégsem határozható meg ilyen egyszerűen Eötvös esetében. Összevetve a 19. század közepének „szentháromságát” ábrázoló ikonokat (Széchenyi esetében ez egy döblingi helyszín, Kossuthnál egy szónoki emelvény, bárhol a világban, Deáknál pedig az *Angol Királynő*), megállapítja: „Eötvösről nem őrzök, nem is ismerek az időből ilyen éles kontúrokkal kimetszett képet. Mert jelentéktelenebb alak? Vagy mert rejtelmesebb, ellentmondásosabb, vívódóbb? Nem fotogén arca a magyar történelemnek?... Mindenesetre úgy tűnik, hogy ha lehetséges szerepmetaforáját keresem, szerepzavarai felől kell elindulnom.”³⁵⁴ A „politikai galaxis” fénye mindenesetre Csengey szerint nemcsak az *Uralkodó Eszmék* előtt megjelent irodalmi műveket homályosítja el, de egyenesen láthatatlanná teszi az ötvenes években keletkezett Eötvös-epikát.

Az Eötvös-életmű kontextusában tehát sajátos helyzetet töltenek be az irodalmi művek, valahol az irodalom és a politika, irodalom és pedagógia határmezsgyéjén olvashatók. Ez a belátás már e művek megjelenésekor is nagy nehézségek elé állította az értelmezőket, mivel a romantika egyik hozadéka éppen az irodalom és a közéleti szféra viszonyának problémává válása, amelynek magyar megjelenése az „írányköltészeti vita”. A romantika korszaka után pedig, az irodalom felől tekintve, az irányzatosság eszköze tűnik problematikusnak (Tolnai), vagy a befogadók értetlenek, nem elég „szimpatikusak” (Szabó Dezső), vagy a politika felől tekintve, éppen a politikus „szerepzavarai” miatt, Eötvös irodalmi műveinek irodalmi volta válik nehezen hozzáférhetővé (Csengey). Ha rokonítani akarjuk a magyar irodalomtörténet-írás más portréival, akkor Eötvös példaképét, Kölcseyt nevezhetjük meg, mint akinek pályáján egymást váltja a „tettfilozófia” és a szkepszis (bár a Kölcsey-életmű olvasatát máig meghatározzák az életművet harmonikus egészként láttató olvasatok, amelyeknek egyik megalapozója éppen az Eötvös elmondotta emlékbeszéd). Az irodalomtörténetben formálódó Eötvös írónak túlságosan politikus és pedagógus, politikusnak és pedagógusnak túlságosan szépíró: mindig a túlsó partról integet.

³⁵² TOLNAI 1884. 58. p.

³⁵³ SZABÓ 1912.

³⁵⁴ CSENGEY 1988. 350. p.

c. A „pedagógiai” regény

De méginkább elmosódnak a portré körvonalai, ha összevetjük az egyes Eötvös-regények olvasatait. Ez részben magyarázható azzal a minden történeti olvasatban megtalálható feszültséggel, ami a történeti távolsággal való számvetés és az úgymond szövegközeli értelmezői stratégiák között fennáll. Eötvös esetében mégis különös figyelmet érdemel az a tény, hogy a portré vonásai minden esetben akkor mosódnak el, amikor az irodalom közéleti-morális-pedagógiai céljait, ezek megvalósítási lehetőségeit vizsgálják. Vagyis amikor Eötvös tanulmányainak deklarációit, a regények narrátorainak vagy a szerző szócsöveként értelmezett szereplőinek egyes kijelentéseit összevetik ugyanezen narrátor vagy szereplők más kijelentéseivel, s (ami a regények esetében nem megkerülhető) a kijelentések kontextusával, az elbeszélés diskurzusával. Hiszen például *A falu jegyzőjét* értelmezve, ahogy a második részben láttuk, nem elhanyagolhatók azok a narrátori reflexiók, amelyek a közéleti célokat megvalósító eszközök hatásosságában kételkednek. *A falu jegyzője* mellett *A nők* az az Eötvös-regény, amelynek értelmezésében az „irányzatosság” feltételezése és a regény diskurzusa között meglehetősen nagy a feszültség. Az „irányzatosság” e regény esetében valóban feltételezett, mivel az olyan típusú elbeszélői intenciók, amelyek *A falu jegyzője* esetében meghatározzák a szöveg funkcióját, itt hiányoznak.

Az kétségtelen, hogy az egyik cselekményszál leírható Ormosy Margit és Maris eltérő környezetben való nevelkedésének történeteként; az is tény, hogy Farkas és Ormosyné beszélgetései, Farkas gyakori reflexiói mind a nevelésre vonatkoznak. Ennek megfelelően az „irányzatosság” skáláján *A nők* mint pedagógiai regény szerepel. Ez a megjelölés azonban meglehetősen eltérő tartalmakat rejt az egyes értelmezők esetében. Ahogy Felkai Lászlónak az életművet pedagógiai szempontból áttekintő monográfiája leírja, van aki a tudatos, intézményes nevelés hiábavalóságát érti alatta, van aki pedig annak a tételnek az illusztrációját látja *A nők*ben, hogy a művelődés boldogtalanságot szül. E véleményekkel szemben maga Felkai pozitív nevelési tételeket lát „beleszőve” a regénybe, bár magukról e tételekről meglehetősen ellentmondásosan nyilatkozik. Előbb azt állítja: ezek Farkas szájából hangzanak el, aki Eötvös szócsöve, később azonban kijelenti, a pedagógiai tételeket a regény „szó szerint sehol nem mondja ki”, s csupán annyiban summázhatók, hogy „az ember életében a környezeti hatásokkal együtt a nevelés döntő jelentőséggel bír”.³⁵⁵ Annyi Felkai összefoglalásából is mindenképpen kiderül, hogy bár a regény legfontosabb témája mindenképpen a nevelés, ez a jellegzetesség mégsem jár együtt egyetlen pozitív módon megfogalmazható, egyértelműen lesűrhető tétellel vagy tanítással.

d. Eötvös regényírói „konyhájában”

Ez a nehézség is oka lehet annak a ténynek, hogy *A nők* szinte nagyobb teret kapott a neveléstörténeti, mint az irodalomtörténeti összefoglalásokban. Bár a regényt megjelenésekor (1857) szinte minden kritika ünnepli,³⁵⁶ a későbbi Eötvös-pályaképek és irodalomtörténeti áttekintések majdnem csak az említés szintjén foglalkoznak vele. Toldy 1864-65-ös irodalomtörténete vagy Beöthy *Kistükre* a másik három regénnyel ellentétben nem is tud róla, s Gyulai Pál emlékbeszéde (1872) is csak Eötvös előző műveinek

³⁵⁵ FELKAI 1979. 135-136. p.

³⁵⁶ A korabeli elismerő kritikai fogadtatásról lásd SZINNYEI 1941. 2:371-373. p.

felidézését látja az 1850-es évek prózaepikájában.³⁵⁷ Péterfy 1881-es Eötvös-tanulmánya Gyulainál nagyobb részletességgel tárgyalja a művet, az azonban már nem sok jót ígér a regény olvashatósága szempontjából, hogy ezt egy Eötvös művészi hiányosságát tárgyaló gondolatmenetben teszi (Péterfy tanulmánya kiemelten kezeli *A karthausit* és *A falu jegyzőjét*, s a kronologikus tárgyalási rendet megbontva a két regény között tárgyalja a *Magyarország 1514-ben* és *A nővéreket*). Az Eötvös-regények hiányosságát mint a képzeletnek a reflexió, a „generalisáló hajlam” általi korlátozottságát írja le, melynek következményeként „Eötvös, mint költő is, mindig általános eszmék, érzelmek révén ereszkedik viszonyba tárgyával”. Abból a szempontból azonban mindenképpen fontosnak tartja *A nővéreket*, hogy „itt Eötvös egészen a maga konyháján főz”³⁵⁸, vagyis legalább az Eötvös-próza jellegzetes poétikai-retorikai fogásai megfigyelhetők a regényt olvasva.

Kiss Gyulának *A nővérekkel* foglalkozó 1912-ben megjelent monográfiája is a regénynek ezt a sajátosságát emeli ki („Eötvös, mikor ezt a regényt írta, elsősorban a *maga hagyományából* merített [...]. A nővérekben Eötvös korábbi szépprózai műveinek eszméi, gondolatai, motívumai, alakjai, stb. ismétlődnek s világosan felismerhetők”), csakúgy, mint Pintér Jenő összefoglalása, amely a regény „ismétlés” jellegét hangsúlyozza („Az író sok eszmét, számos motívumot vitt át előbbi munkáiból a regénybe, alakjainak egy része ismétlés”).³⁵⁹ Kiss ugyanakkor szemrehányóan jegyzi meg, hogy Péterfy 32 oldalas tanulmányából mindössze 2 oldal tárgyalja kifejezetten ezt a művet.³⁶⁰ Még nem tudhatta, hogy például Császár Elemérnek a magyar regény történetét áttekintő könyve (1922) éppen csak megemlíti a regény címét, bár a regényre vonatkozó elmarasztalása, közvetve ugyan, de elismeri annak az eötvösi sajátosságokat összegyűjtő voltát;³⁶¹ Wéber Antal pedig „naiv, saját írói és gondolkodói színvonalától messze elmaradó problematikáról” ír, amivel közvetve elutasítja a nevelés témájának felértékelését.³⁶² (Bár hozzá kell tenni, hogy a nem túl hízelgő kijelentés kontextusa *A falu jegyzője* és a *Magyarország 1514-ben* felértékelése.) S hogy méginkább érzékelhető legyen *A nővérek* recepciótörténeti mélyrepülése: Sötér István Eötvös-monográfiájának második kiadása a 333 oldalból 3-at szentel e műre.³⁶³

Mielőtt elmerülnénk az egyre romló aránypárok taglalásában (Péterfy több mint 6%-os tárgyalási arányával ellentétben Sötér 3 oldala kevesebb mint 1%), tekintsük át a regényre jellemző narrációs-diszkurzív jegyeket, amelyek — ha igaz a regény „igazi” eötvösi volta — rávilágítanak a regényírói életmű jellegzetességeire is, s így segítenek annak tisztázásában, hogy mi okozza a regényírói portrék bizonytalanságait. Úgy is fogalmazhatunk, hogy *A nővérek* értelmezésének tétje az Eötvös-próza értelmezése és értelmezhetősége.

2. A „csend” és a „világ-fájdalom”. Az elbeszélő javaslatai a regény olvasásmódjára

³⁵⁷ „Alkonyodó költészetének mintegy búcsúságrai ezek, még egyszer fölkeresik az ismert tájakat s megaranyozzák a kedves emlékeket.” GYULAI 1914d. 1:78. p.

³⁵⁸ PÉTERFY 1901. 1:19 és 28. p.

³⁵⁹ PINTÉR 1933. 4:252. p.

³⁶⁰ KISS 1922. 2. p.

³⁶¹ „Eötvös utolsó regénye, a *Nővérek*, cselekvényének legfontosabb ágában az előbbi másolja, s értékben is, jelentőségében is nagyon elmarad a másik három mögött. Eötvösről mint regényíróról teljes képet ad a *Karthausi*, a *Falu jegyzője* és a *Magyarország 1514-ben*.” CSÁSZÁR 1922. 151.p.

³⁶² WÉBER 1974. 339. p.

³⁶³ SÖTÉR 1967. 285-287. p. Összehasonlításképpen: *A karthausi* 31, *A falu jegyzője* 33, a *Magyarország 1514-ben* pedig 39 oldalt tesz ki Sötérnél.

A diskurzus vizsgálata látszólag könnyűnek tűnik, hiszen *A nővérek* elbeszélője és a kitüntetett szócső-figura, Farkas több, a regényre vonatkozó önértelmező kijelentést tesz. Ezek azonban sokkal kevésbé képeznek önálló szöveget a regényben, mint *A falu jegyzője* esetében. Ott az elbeszélő az eseménymondást leállítva értekezik aktuális politikai és esztétikai vagy morális kérdésekről, míg *A nővérek*ben ezek a reflexiók sokkal szervesebben szövik át a cselekményt.³⁶⁴ Ez az eltérés úgy is megfogalmazható, hogy *A nővérek* narratív diskurzusát — néhány részletet leszámítva — sokkal kevésbé határozza meg a történetmondás funkciója, mint *A falu jegyzőjét*, ahol a történet jól elkülöníthető, bár egymással összefüggő cselekménysorokból áll (szerelmi, bűnügyi, vármegyei szál). A másik, ezzel összefüggő nehézséget az önértelmező passzusok hangsúlyozottan metaforikus (a példázatos értelmet túlságosan is metaforikus módon közlő) volta jelenti. Ez megnehezíti, hogy a regénybeli megnyilatkozások alapján megnyugtató módon eldönthető legyen, vajon egy pedagógiai nézeteket közvetítő regénnyel van-e az olvasónak dolga, s ha igen, akkor vajon milyen nézetekről van szó.

Bármilyen csekély terjedelmű a regénnyel foglalkozó szakirodalom, mégis hasznos segítséget nyújt a reflexiók e bonyolult hálózatának felfejtésében. Ha Sötér István monográfiájának vonatkozó részletét tekintjük, ott a következő fogalmak fordulnak elő a legsűrűbben: „mélabú” vagy „melankólia”, „szomorúság”, „lassúság”. E fogalmakat olyan jelzők nyomatékosítják, mint a „halovány”, „lanyha”, „elszürkítő”, „fakó”. Az unalom, egyhangúság vádjá végig ott lappang a regényt illető kritikák mögött. Az a tény mégis némi érdeket gerjeszthet *A nővérek* iránt, hogy e fogalmak Sötérnél egyaránt vonatkoznak a témára, a karakterizációra és a narrációra, vagyis nem pusztán a jellemek ábrázolásában, vagy a meseszövéseben, vagy az elbeszélőnek a történethez való viszonyában kereshető a hiba, hanem a narratív diskurzus egészében. Hogy ez az „egész” mégis miként határozható meg közelebbről, arra nézve Sötér pusztán annyit jelent ki, hogy e regényével „Eötvös vígasztalanul egyhangúvá válik”. Hogyan lehet ezt az egyhangúságot körülírni az elbeszélés lassúsága vagy lanyhasága és a diskurzus melankóliája felől, *A nővérek* narrátorának megnyilatkozásai alapján?

A XXVI. fejezet kezdetén az elbeszélő maga is elismeri, hogy az általa elmondottak, összehasonlítva a kortárs regényekkel, nem tűnnek túlságosan izgalmasnak. Elbeszélésmódjára a következő magyarázattal szolgál: „Egyedüli reményemet az emberi természet azon tulajdonába kell helyeznem, mely szerint a molnár, ki a forgó kereknek lármájánál elaludt, ha malma megáll, egyszerre felébred. Talán a csend, melyben a történetem tovább foly, a nagy izgalmakhoz szokott olvasóra hasonló hatást fog gyakorolni. [...] én nem tehetek róla, ha képzeletemből embereket teremteni nem tudok, s csak olyanokat írok le, minőket magam is, olvasóim is ismertek; ezeknek nagy része pedig minden rendkívüli események nélkül, szép csendesen válik szerencsétlenné.” (N 305-306.)

Az elbeszélő jól bevált fogással a narratíva fikcionalitásának hiányát bizonygatja, amely jótáll minden egyéb, regényeknél megszokott jellegzetesség hiányáért. *A nővérek* látszólagos hátrányai, amelyek megnehezíthetik a befogadást, erénnyé válnak: a „csendes szerencsétlenség” valóságos, általánossá vált folyamatának kifejezőjévé. A

³⁶⁴ Kivételesnek tartható az olyan, *A falu jegyzőjének* előadásmódjára emlékeztető narrátori kiszólás, mint amely a VIII. („bocsássák meg olvasóim, ha néha a helyett, hogy előre haladnék, reflexiókkal szakítom félbe előadásomat; ez volt hibám a gyakorlati élet mezején és ez fog valószínűleg hibám maradni, míg az irodalmi pályán működöm”, N 97-98.) vagy a XIII. fejezetben olvasható („A regényíróknak nagy része elsajátítja a rendőrségnek eljárását, s midőn személyeit útnak bocsátja, a közönség javára személyes leírással látja el őket”, N 150.). Fontos különbség azonban, hogy ezek a megjegyzések sem a jelentés determinációját szolgálják.

narráció jellegzetességei (az elbeszélés hétköznapisága, a rendkívüliség kerülése) nem a közönség megnyerését szolgálják, ellentétben Eötvösnek a harmincas és negyvenes években vallott irodalom- és regényfelfogásával. Emlékeztetőül: a Victor Hugo kapcsán írott dolgozatok még egyfajta „popularitást” követelnek meg az irodalomtól, amely nélkül nem szolgálhat közéleti célokat az irodalom. Ezt a felfogást képviseli *A falu jegyzőjének* cselekménye is, amelynek fordulatossága (minden hiedelemmel szemben) megállja a helyét a negyvenes évek magyar regényirodalmában.³⁶⁵

A történet folyamatának csendje egy valóságosként meghatározott folyamat lényegi vonását, az élet szerencsétlenné válásának csendességét fejezi ki. Nem az elbeszélte eseménysor és az ember élettörténete áll itt felcserélhető viszonyban, hanem az *elbeszélés* jellegzetessége és az emberi sorsok szerencsétlenné válásának meghatározottsága, *körülményei*. Az emberi élet e lényegszerűségének kifejezése érdekében nem csak a történet, de az elbeszélés és a történet viszonya, a regény diskurzusa is valamiképpen „csendessé” lesz. Vagyis az elbeszélés imitálni igyekszik az elbeszéltek lényegét, a társasági létezés boldogtalanságának mechanizmusát. A boldogtalanságnak ezt az ismétlődését jelöli Sötér a melankólia, mélabú, vigasztalanság vagy szomorúság terminusokkal; ennek alapján pedig azt a következtetést vonhatnánk le, hogy *A nővérek* „tanítása” valamiféle passzív rezignáció, „tompá, nyúgott” (*Vanitatum vanitas*) magatartás hirdetése lenne. Ez azonban több okból is hibásnak tűnik: ellentmond mind a regényben olvasható kijelentéseknek, mind pedig a korszak és Eötvös irodalomfelfogásának.

Először is látni kell, hogy *A nővérek* narrátora a Sötér kijelölte fogalmakkal kapcsolatban élesen elkülöníti egymástól a „világ-fájdalmat” és az „életúntságot”. A XIII. fejezetben, Káldoryt bemutatva és újból csak korának regényirodalma kapcsán, így különíti el a szkepszist és a nihilizmust: „A regényirodalom, mely korunkban csaknem azon hatást gyakorolja, mint egykor Plutarch életrajzai, különös ideálokat állított fel. A világ-fájdalom helyett, melyet Goethe *Werther*-ében és *Faust*-jában, Byron minden munkáiban dicsőített, s melynek alapját azon nemesebb érzések s magasabb vágyak képezik, mik az életben kielégítést nem találnak, most az életútság állíttatott fel eszménykép gyanánt. A kétely, melynek gyötrelmei mindennemű költészetnek annyi ideig tárgyul szolgáltak, elavult s a tagadáshoz jutottunk.” (N 157.)

Az elbeszélő Káldoryt a divatos életútság képviselőjeként írja le, míg maga, ahogy e részletből is kiderül, egyértelműen a *romantikus* világfájdalmat tartja magasabbrendűnek. Ahhoz, hogy belássuk, hogy miként függ össze a regény e romantikussága és a „nevelő” vagy „pedagógiai” jelleg, a szorosabb szövegolvasás előtt egy kitérőt kell tennünk. Az emberi, véges világ korlátozottságának tudatából eredő kételkedés, mint a regény „csendességének” magyarázata két, egymással összefüggő korabeli kontextusban is elutasításra talál. Az egyik az ötvenes évek filozófiai-ismeretelméleti horizontja, a másik pedig ennek irodalomkritikai vetülete, a népiesség.

3. „Tényfelülbírálás” és népiesség

a. *A világfájdalom korabeli kritikája: a „létigenlés” és a népiesség*

Az ötvenes évek elméleti-kritikai gondolkodása a szkepszis egyetlen formájának sem kedvezett. Gyulai Pál a *Szépirodalmi szemlében*, Petőfi epigonjait bírálva, megkülönbözteti

³⁶⁵ *A falu jegyzője* fordulatosságáról lásd DEVESCOVI 1997.

a világfájdalmat az elégikus (amely a sebzett szív panasza) és a tragikus lélekállapottól (amely az erkölcsi világrenddel szembeszálló egyén bukásából ered). „A világfájdalom a pessimizmus költészete, amely a megsértett erkölcsi érzület búskomoly vagy humoros hangulatában mintegy örömet leli az embert gyöngeségeiben mutatni fel, mely nem zavarja ugyan össze [...] az erényt a bűnnel, de egyiket a másik nélkül nem tudja elképzelni; nem kételkedik ugyan az eszmékben, de igen a tényekben s az emberi dolgokban elvesztvén hitét, bölcs Salamonnal kiált föl: minden hívság a nap alatt!” Gyulai elítéli tehát a kétely bármely formáját (az idézett rész előtt azt is kijelenti, hogy a világfájdalom kizárja az örömet és az összhangot), de minden bíráló kitétele mellett elismeri annak erkölcsi alapját (erre utal a Salamonra hivatkozás is), mintegy előzmény szerepet tulajdonítva neki (például a „korán blazírozott eszménység költészetének” nevezi³⁶⁶).

Erdélyi János *Petőfi Sándor* című tanulmánya nem használja ugyan a fogalmat, de Petőfi pályájára vonatkoztatva ugyanazt a jelenséget írja le, mint Gyulai. A fejlődés Hegelből kivont dialektikus elképzelésének megfelelően, törvényszerűnek látja Petőfinek a „tárgyi világ, élet és szokások ellen” forduló oldalát. A fiatalság, érvel Erdélyi, a szellem átmeneti fokán állva ugyanis „egyetemest lát, s az eszmét maga rideg elvontságában” ütközteti a valósággal. Ugyanakkor sokkal kevésbé megbocsátóbb az átmenetiséget végsőként kezelő világfelfogással szemben (amely „az úgynevezett isteni ironia, a nihilizmus magasságaiban vesz el, mint német szomszédainknál egy ismeretes költő-bölcsészeti iskola, honnan semmi eredmény nem várható”).³⁶⁷ Az elutasítás forrását megglehetjük Hegel *Esztétikájában*, ahol az „úgynevezett” ironikusokat maró gúnnyal helyezi el Hegel a szellem ugyanezen, az „Aufhebung” kiinduló fázisába. A világfájdalomnak a szellem ifjúkorával való összekapcsolása Erdélyinél előkerül az *Egy századnegyed a magyar szépirodalomból*ban is, *A karthausi* kapcsán: itt olyan „ideális kételkedésként”, amely bár „cseppfolyóssá teszi a dolgok rendét”, de amelyen minden nemzet törvényszerűen áthalad.³⁶⁸ E művében Erdélyi finomítja a kételkedést kifejező kategóriáit, és az irányzatosságot bírálva (a Petőfi-tanulmánnyal ellentétben) megkülönbözteti a tagadás eszményi alapú, a fejlődést szolgáló formájától a valóság aktuális célú bírálatából származó „absztrakt idealizmust”, amely a valóság teljes tagadását jelenti.³⁶⁹

Ha a romantikus kételkedés ilyen kategorikus elutasításának gyökereit keressük, akkor azt abban a „*tényfelülbíró* attitűdben” jelölhetjük meg, amelyet Dávidházi Péter az ötvenes évek kritikai gondolkodásának alapbeállítódásaként ír le. (Egy másik tanulmánya „*létigenlést*” és „*létigazolást*” említ.³⁷⁰) Ennek lényege, hogy a fennálló valóság megismerése mindig az idealitással való összevetést is jelenti: „A létezőt az elképzelhetővel, a valóságot az ideállissal (mely az elképzelhető egy kitüntetett esete), a meglévőt az értékkritériummá avatott, normává emelt lehetséggel hasonlítja össze, s az utóbbiak alapján ítéletet formál az előbbiekről.”³⁷¹ A „*tényfelülbíró*” beállítódásra épülő megközelítés mindig a fennálló valóság leírásából indul ki, „a tények számbavételére [...] épp a meghaladás érdekében kerítvén sort”.³⁷² Ugyanakkor azt is hozzá kell tenni, hogy ez a tendencia nem az ötvenes évek sajátja, hanem a megelőző két évtized folyamán is

³⁶⁶ GYULAI 1908. III. 196-197. p.

³⁶⁷ ERDÉLYI 1986b. 362-363. p.

³⁶⁸ ERDÉLYI 1986a. 424-425. p.

³⁶⁹ ERDÉLYI 1986a. 414. p. Meg kell jegyezni, hogy Vörösmarty-tanulmányában az „irányzatosság” egyfajta változtatának létjogosultságát is elismeri, nevezetesen amikor az irodalom bár közvetett módon ugyan, de képes a politika befolyásolására.

³⁷⁰ DÁVIDHÁZI 1998. 145. p.

³⁷¹ DÁVIDHÁZI 1988. 81. p.

³⁷² DÁVIDHÁZI 1988. 82. p.

erőteljesen jelen van.³⁷³ Erdélyi utóbb idézett tanulmánya, a *Századnegyed* is 1830 körül látja azt a fordulatot, amikor az idealitást kitüntető „klasszikai” elv háttérbe szorul az egyéni romantikus, „regényes” elve mögött. Vagyis ezt a váltást nem lehet azonosítani a romantika-realizmus váltással, bár bizonyos jegyek összefüggésbe hozhatók *A falu jegyzője* értelmezésekor előkerült újabb „realizmus”-meghatározásokkal (lásd például a Zmegac említette „valóságpátoszt”). E stílustörténetileg nehezen megfogható valóság-orientáltság kifejezője a politikai „irányzatosság” olyan képviselője, mint a megváltoztatásra szoruló tényeket felsoroló *A falu jegyzője*, amelynek interpretálásakor a retorikai-poétikai szerkezet és a szándék („orientáltság”) viszonya, ahogy láttuk, korántsem problémamentes.

Közös Gyulai és Erdélyi megjegyzéseiben, hogy a kétely bármely formájának lehetséges elfajulására Petőfi egyes versei vagy korszaka, méginkább pedig az ezt a korszakot kitüntető „epigonok” állnak elrettentő példaként. Az az irodalmi koncepció is közös a két szerzőnél, melyet Petőfi pályájának pozitívumaként látnak (s amely koncepciónak egyikük szerint sem Petőfi a legnagyobb alakja). A népiesség az a pont, ahol a reális és ideális oldalak egyensúlyba kerülnek, ahol korlátozva van mind a túlzó idealizmus (a népiesség mint a nemzeti hagyomány fenntartója által), mind pedig a közvetlen valóság egyoldalú reprodukálása (a népiesség mint irodalmi eszmény által). Fejlődéstörténeti keretben Erdélyi *Századnegyede* írja le a legplasztikusabban a klasszikai-ideális és a regényes-reális szélsőségeit kibékítő népiesség szükségszerű voltát, amely magasabb szinten képes a népiben megőrződött nemzeti jelleg kifejezésére.

Gyulai és Erdélyi népiesség-felfogásának egyezései a népiesség szervességének elképzeléséből származnak, vagyis abból a tételből, hogy a nemzeti sajátosságok, eredeti formájukban, a népi hagyományban lelhetők fel. A nemzeti fejlődés organikusságának elfogadása (amely előfeltétele a népiesség elméletének, s amelyet a *Nemzeti hagyományok* még kétségbe von) voltaképpen immanenssé teszi a világfájdalmat kiváltó vágyakozás tárgyát, megszüntetve a világfájdalom jogosultságát. A „szent és megőrzött emlékek”³⁷⁴ irodalmi feldolgozásával ugyanis lehetséges lesz az eredettel való találkozás. A népies irodalom szerepe az, hogy újra megjelenítse a nemzeti identitás alapjait, mégha az eredet csak közvetített formában tud jelenvalóvá lenni. („Ha szó szerint vesszük, paradoxonhoz jutunk”, írja a népiesség fogalmáról Gyulai; Erdélyi pedig az „öntudatos népiesség” képviselőjét csodálja Aranyban.³⁷⁵)

b. Eötvös és a „népiesség”. A parasztábrázolás irodalmi kontextusa Eötvös pályájának utolsó szakaszában

Bényei Miklós arra tett kísérletet, hogy Eötvös „népies elbeszéléseit” és *A nővéreket* a nemzeti fejlődés szervességének koncepciójával értelmezze. Ennek megfelelően kiemelt szerepet kap nála Eötvös e műveinek parasztábrázolása, amelyben a „paraszti szorgalom apoteózisát” látja,³⁷⁶ s „egy irodalmi irányzat általános fellendülésének termékeként” ír le.³⁷⁷ Az kétségtelen, hogy Eötvös ötvenes években írt novellái (*Egy tót leány az Alföldön*, *A molnárleány*, *Téli vásár*, és a *Novella*, amennyiben az ötvenes évek második felében kezdte írni) a paraszti életből veszik tárgyukat. Az is tény, hogy ezek a művek (a *Novella* kivételével) a *Magyar Nép Könyvében* jelentek meg először. Ahhoz azonban, hogy

³⁷³ Bővebben lásd SZAJBÉLY 1997b. 28-35. p.

³⁷⁴ GYULAI 1908. 89. p.

³⁷⁵ GYULAI 1908. 113. p.; ERDÉLYI 1986. 254. p.

³⁷⁶ BÉNYEI M. 1996a.

³⁷⁷ BÉNYEI M. 1996b. Hasonlóan látja Kerényi Ferenc is: KERÉNYI 1973.



mindebből messzemenő következtetéseket vonjunk le *A nők* értelmezése szempontjából, vagyis hogy a regény olvasásának problémáira a paraszti élet valamiféle idealizálását lássuk pozitív megoldásként, további tisztázásra van szükség.

Először: *A molnárleány* című elbeszélést nehéz lenne a fenti „apoteózis” elképzelésbe illeszteni, nemcsak az idill, hanem a paraszti szereplők hiánya miatt is. Magában *A nők*ben pedig nem árt figyelembe venni azt, hogy milyen kis terjedelmű a paraszti élet bemutatása és milyen csekély a paraszti sorban élő szereplők történetbeli funkciója. A parasztság számottevő képviselői a regényben Fekete János és András, az elveszett Ormosy-lánynak, Mariskának férje és apósa. Mariska apósának (Bényei Miklós szerint a „parasztpolgár” típusának) egyetlen jellemvonása a dölyfösség, a nemesség utáni vágy; Mariskák pedig jószerivel csak akkor tűnnek fel a történetben, amikor Margit, vagy Margit anyja ki akarja panaszkodni magát. Másrészt azzal a különbséggel is számolni kell, ami egy regény témája (az, amit elbeszélnek) és egy regény narrációja (az, „ahogyan” az elbeszélés megtörténik) között fennáll. Ez különösen lényeges szempont Eötvös regényei esetében (a *Magyarország 1514-ben* kivételével, ahol az „irányzatosság” nyílt, elbeszélői kinyilvánítása a rövid előszóra szorítkozik). A regény legmozgalmasabb fejezeteiben, a nyitóepizódban a parasztok pusztító tömegként jelennek meg. Ha ezt a földesúri visszaélések következményeként értelmezzük, akkor ebből az következik, hogy a pozitív irányú változás is a földbirtokos rétegen múlik, hiszen ez a réteg lehet a változás, a reform kulcsa. Éppen ez lehet a *Magyarország 1514-ben* „irányzatos” célja: a történelmi példázattal bizonyítani a politikai reform szükségességét. (Jókai 1848 előtt elkezdett regényében, a *Szomorú napokban* az 1831-es lázadás társadalmi okai teljesen háttérbe szorulnak a nemzetiségi ellentétek ábrázolása, és nem utolsó sorban a „humor” mögött.³⁷⁸)

Ha a felmagasztalt életforma csekély terjedelmű bemutatását a *A falu jegyzőjének* retorikájához hasonló módon valamiféle „negatív festéssel” próbáljuk magyarázni, akkor megfigyelhetjük a két regény elbeszélői helyzetének jelentős különbségeiről. Nevezetesen arról, hogy a korábbi Eötvös-regény narrátora általában megpróbálja jelezni, milyen ábrázolt jelenségekkel és miért nem ért egyet. A szatirikus (és a szatírára vonatkozó önreflexív, ironikus) hangnem mellett tisztán megkülönböztethetők a résztvevő és patetikus passzusok. Így *A falu jegyzője* zárlatának reményteljes fenségesége a regény értékrendszerének és retorikájának megfelelően lát az alföldi pusztaságban jövőbeli virágzást. *A nők* esetében azonban meglehetősen önkényesnek tűnik pusztán azon az alapon a „paraszti életforma apoteózisáról” beszélni, hogy ez az életforma nem kerül ábrázolásra a regényben, vagy hogy a családja sorsában végzetszerűséget látó Ormosyné megmaradt lánya boldogsága érdekében nem árulja el Mariskának származását.

Ha a „népies” novellák megjelenésének kontextusát vesszük elő, akkor nem szabad megelégedni arról, hogy a *Magyar Nép Könyve* által képviselt „népiesség” jelentése eltér Erdélyi, Gyulai vagy Arany fogalmától. Hiszen itt elsősorban egy műveltségi fokot meghatározó kategóriával állunk szemben, amely egy eredendően „doktrinér” koncepciót, a műveltség terjesztését takarja. Vagyis nincs szó a népiességnek sem a népben való „megmerítkezés” értelmében vett közvetlen („tanulni a népet, az életet, beállni e tengerbe, mint Jézus, midőn a lélek kegyelmét venné a Jordánba, ez a mai költő hivatása”³⁷⁹), sem pedig a magasabb fokon önmagához visszatérő organikus fogalmáról. A nép itt voltaképpen a nemzet „átlagát” jelöli, a „népiesség” pedig valójában népszerűséget, széleskörű elterjedtséget és műveltséget növelő hatásosságot. (A *Magyar Nép Könyvét* éppen ebből a szempontból éri bírálat, például Vajda János részéről.)³⁸⁰ Jó példa erre a

³⁷⁸ A *Szomorú napok* „posztromantikus” iróniájáról és humoráról lásd IMRE L. 1996. X. fej.

³⁷⁹ ERDÉLYI 1991. 109. p.

³⁸⁰ A „néplapok” problémájáról az ötvenes években lásd MIKLÓSSY 1985. 455-462. p.

felvilágosító funkciójú elképzelésre Keménynek a krími háborúról szóló cikksorozata, amely valós világpolitikai tényeket közöl közérthetőnek szánt formában. Eötvös paraszti tárgyú novelláinak „népiességét” is valahogy így lehetne meghatározni: szépirodalmat adni olyan művekkel, amelyeknek környezete, tárgya a szépirodalomtól elzárt rétegek számára is ismerős.³⁸¹ *A nővérek* ebből a szempontból sem tekinthető „népiesnek” (lásd ebben a tekintetben a „népszerű” Jókai recenzióját³⁸²).

A paraszti téma ilyen „doktrinér” vagy „irányzatos” értelmezése szervesen illeszkedik Eötvösnek az irodalom szerepéről vallott felfogásába is. Ahogy *A falu jegyzőjét* tárgyalva már utaltunk rá, Eötvös irodalomszemlélete alapján nem változott a korai Victor Hugo-tanulmányok és a Kisfaludy Társaságban megtartott beszédei között; eszerint az irodalomnak nagy szerep jut a társadalmi haladás folyamatában. Az irodalom hatásának *jellegéről* azonban jelentősen megváltozott Eötvös véleménye. A nyílt politikai állásfoglalás, a napi közélet befolyásolása helyett a hatás közvetettebbé vált, érvényessége visszahúzódott az általánosabb moralitás és az általánosabb társadalmi eszmék szférájába. Ahogy a Kisfaludy Társaság működésének újraindításakor elmondott beszédében olvasható: „az esztétikai s tisztán irodalmi érdekeken kívül vannak nagyobb s általánosabb fontosságú érdekek is”, s a korszak irodalmának éppen az a sajátossága, hogy ezeknek az „általános” „eszméknek” a tárgyalását, az elméleti „reflexiót” tartja fő feladatának. Ebből következően pedig a hatás is „általánosabb”, mint a korábbi szépirodalminak tekintett témák és kifejezésmódok esetében: „ha azon befolyást tekintjük, melyet az irodalom s jelesen a szépirodalom a népek szellemi s erkölcsi kifejlődésére s ezáltal polgári szabadságukra és jólétükre gyakorol, belátjuk: hogy az soha nagyobb s általánosabb nem vala”.³⁸³ Hasonló gondolatok olvashatók az egy évvel később szintén a Kisfaludy Társaság előtt elhangzott *A költészet hivatásáról* tartott beszédben is, amelyben a költészet ugyan a zászló metaforájával van meghatározva, de e zászló már nem a konkrét politikai küzdelmek vezetőjeként, hanem afölött lobogva a morális tartás megőrzőjeként szerepel.³⁸⁴

Nem igazolható az „apoteózis” az Eötvös-életmű 1849 utáni filozófiai munkásságával sem. Érdekes felidézni ebből a szempontból *A nővérek* előtt megjelent *A XIX. század uralkodó eszméinek hatása az államra* című munkáját. Eötvös itt arra tesz kísérletet, hogy a szabadság, az egyenlőség és a nemzetiség eszméinek uralkodó félreértéseit tisztázza s a köztük lévő lévő harmonikus kapcsolatot megteremtse. Annak eldöntése, hogy ennek során mennyiben maradt liberális vagy vált konzervatívvá, kívül esik e dolgozat illetékességi körén. Azt viszont fontos kiemelni, hogy — például a *Reform* módszerével ellentétben — e művében Eötvös sokkal inkább apellál a fennálló viszonyokra és helyzetre. Amíg a *Reform* szerint pontosan meg kell ismerni a valóságot, hogy tudjuk, mi az, ami változtatásra szorul, addig az *Uralkodó Eszmék* szerint az emberek többsége eleve helyesen érti az uralkodó eszméket, s csak ehhez kell „visszaigazítani” a hatalmon lévő félreértéseket. Ez teszi lehetővé, hogy társadalomra és államra vonatkozó gondolatait úgy határozza meg, mint amelyek az indukció módszerén alapulnak, s „mértéket” tartanak a felülről erőszakolt utópia és a fennálló viszonyok vagy elméletek igazolása között.. Ezen

³⁸¹ Az Eötvös műveiben fellelhető „népi” témának az Auerbach képviselte „stilizált népiességgel” való rokonságáról lásd HUSZTINÉ 1914. Arról, hogy az auerbach-i „Dorfgeschichte” retorikai-poétikai szerkezete korántsem tükrözi a téma „egyszerűségét”, lásd MCHALE 1957. (Auerbach kinyilvánított célja „a parasztok teljes házi, vallási, polgári és politikai életének” ábrázolása. Uo. 66. p.)

³⁸² JÓKAI 1993.

³⁸³ EÖTVÖS 1975a. 286-287. p.

³⁸⁴ Itt főként a „nemzet kedélyére” gyakorolt hatást említi, amely a nemzeti egység fenntartásában játszik döntő szerepet („Hisz éppen akkor, mikor a vita a legélénkebben foly, akkor szükséges, hogy a közös zászló, mely a küzdőket összetartja, erős karoktól tartva magasan lobogjon a küzdők felett, s ne hiányozzanak, kik a csüggedőt bátorítják”). EÖTVÖS 1975b. 295. p.

alapul a teljes második kötetet kitévő megoldási javaslat optimizmusa (jóllehet Eötvös gondolatmenete valójában számos ponton nagyon is axiómákra épít.³⁸⁵) Az „apoteózis” gondolata tehát e kétarcú műtől is távol áll: az *Uralkodó Eszmék* egyrészt cáfolni igyekszik azokat a téveszméket, amelyek önmagukat a valóságra akarják kényszeríteni, másrészt azonban saját kritikáját is meghatározzák a liberalizmus meghatározó tételei (mint az individualizmus vagy a folytonos fejlődés elve). Ennek megfelelően Eötvös támadja azokat, akik a „népre” hivatkoznak, mintha ismernének ilyen „különös fajt”, „mintha ez valamely külön eszköz segítségével megmérhető volna”. E „fogalomzavar” formájának tartja „a nép idilli boldogságának bájos képét festegetni”.³⁸⁶

Egyáltalán, Eötvös ellene van az elvont eszmék allegóriáiként szolgáló regényeknek. Egy 1852-es, Szalayhoz írt levelében megkülönbözteti az „irányregény” kétféle értelmezését, s elutasítja a valóságtól eltekintő, idealizáló és ideologizáló ábrázolásmódot: „ki azonban, hogy eszméit testesítse, egyes néposztályokat, s a kornak bizonyos irányait személyesíti, s így létező emberek helyett úgynevezett homme typeket készít, az felfogásom szerint túlmegy a való művészet körén.” Ugyanitt jelenti ki Auerbach egyik regényéről, hogy híre ellenére „mégsem érdemel meg csak az olvasást sem”.³⁸⁷ A *nővérek* elbeszélője pedig a IX. fejezetben egy nevelési probléma kapcsán (miért káros, hogy Margit hasonló korúak nélkül nő föl) gúnyosan nyilatkozik arról az erőfeszítésről, „melyekkel mai időben annyian a népiesség után fáradsz”, s a nép nevelését a nép gyerekként való kezelésével próbálják megvalósítani.

E fenntartások miatt Eötvös regényét nem sorolhatjuk azon művek közé, amelyek kielégítik az „egyszerű, falusias családélet” rajzai után áhító Szalay Ferencet. Szalay *Családélet* című 1862-es recenziójában a német „falusi történeteket” (világos célzással az auerbach-i „Dorfgeschichtekre”) állítja a magyar írók elé, s közvetlen összefüggést lát a falusi élet témája és az irodalom nemzeti volta között: „Mihelyt a magyar életet akarjuk rajzolni, a maga lényegében és valódi szellemében, lehetetlen, hogy a házi tűzhely fő- nagy szerepet ne játszszen benne.”³⁸⁸ Mindez nem azt jelenti, hogy *A nővérek* diskurzusában a „paraszti élet apoteózisát” látó olvasat teljesen megalapozatlan lenne. Hiszen valóban Mariska és Andris családja az egyedüli boldog közösség a regény szereplői között, s az is kétségtelen, hogy Feketék útja leírható a polgárosuló parasztság egyfajta allegóriájaként. A felsorolt ellentmondások azonban mindenképpen arra szólítanak fel, hogy apoteózis helyett a valóban fennálló idilli ábrázolás regénybeli helyét és filozófiai okait kutassuk, *A nővérek* „tanító” jellegének mibenlétét vizsgálva a „tanítás” tartalmát árnyaljuk. Ez az olvasási mód talán közelebb visz a Sötér által használt fogalmak jelentéssel való megtöltéséhez, s ugyanakkor megfelel a Kisfaludy Társaság előtt mondott beszédek irodalomfelfogásának is.

A regény jelentésére tett javaslatok számba vétele után térjünk vissza *A nővérek* tanító és nevelő jellegéhez. Mennyiben teszik lehetővé ezt a megközelítést a regény egymással összefüggésben vizsgált megnyilatkozásai?

4. „...benn a farkas.” Farkas mint a nevelés „szócsöve”

³⁸⁵ SCHLETT 1987. 140-158. p.

³⁸⁶ EÖTVÖS 1981. 1:308.

³⁸⁷ EÖTVÖS 1976. 230. p.

³⁸⁸ SALAMON 1889b. 250. p.

Lelkes hangú recenziójában Jókai *A nővérek* „élethűségét” a következőkben látja (érdemes hosszabban idézni): „*Eötvös olvasóira bízta, hogy az ellentétes eszmék közül válasszák ki: melyik volt a szofizma, melyik az életigazság?* Mert ő a szofizmat is oly természetesen hozza használatba, hogy helyén legyen annak esze és szíve, aki azt felismeri. [...] (Azért különös szolgálatot tesz egy igen tisztelt laptársunk Eötvösnek, amidőn e regény szép és emlékezetes mondatait kiszemelve, egymás után sorban közli e cím alatt »Eötvös maximái«). A szép mondatok közlése igen helyes, de más cím kellene hozzá, mert hiszen azon mondatok gyakran egymással vitatkozó ellenfelek nézeteit fejezik ki; s gonoszul járna az olvasó, ha az ellentmondó tételekből akarná megismerni Eötvös maximáit.)”³⁸⁹ Jókai szerint tehát jogosult *A nővérek* esetében olyan tanító célzatról beszélni, amely nélkülözi a kinyilvánított tanítást, mivel ez a tanítás éppen a sajátos, egyéni helyzettel való számvetésre vonatkozik. Ez (a tanítás kommunikatív aspektusát tekintve) fontos szerephez juttatja az olvasói reakciókat, valamint (a narratív diskurzusra nézve) kettős pozícióba állítja Farkast, a regénynek azt az alakját, aki — egy hagyományos irányregényt véve alapul — a tanítás megerősítésére, egyértelműsítésére hivatott.

Kétségtelen, hogy *A nővérek* megnyilatkozásainak többsége a nevelés körül forog. Ugyanakkor az is kimutatható, hogy a nevelésnek éppen a gyakorlati, a társaság, a közösség általi formája igazolódik mind a reflexiók, mind pedig a cselekmények alakulása és kimenetele alapján. Jól mutatja ezt a teljes IX. fejezetet kitöltő disputa, amelyet Ormosyné és az Ormosy család bizalmasa, Farkas folytatnak Vérthalmon. A vita tárgya az, hogy a 18 éves Ormosy Margit további nevelése a „nagyvilágban”, az „úgynevezett jó társaságban” folytatódjon, vagy pedig maradjon Vérthalmon. Farkas, aki általában az elbeszélő véleményét képviseli, amellet a tétel mellett érvel, hogy „az életre csak az élettel nevelhetünk” (N 115.). Az „élet”, a „világ” azok a fogalmak, amelyeket a kárhoztatott „ábrándozással” szembeállít, amely „agyrémekhez”, „rögeszmékhez” vezet; a társasági élet veszélyeinél sokkal inkább óv a tapasztalat nélkül kialakuló „ábrándoktól” és „rögeszméktől”. „Hígye el nagysád, e zene, e magány, e céltalan ábrándozás, s főkép mind azon könyv nem ér semmit”, mondja Farkas Margit anyjának (N 119.), aki erre Margit könyveinek ártatlanságával védekezik. Itt a beszélgetés *A nővérek* pedagógiai karaktere szempontjából érdekes fordulatot vesz (ráadásul rendelkezik egy párhuzamos, a nevelést és a csendet összekötő résszel az *Uralkodó Eszmékben*, lásd a dolgozat mottóját), ezért érdemes Farkas maximáit hosszabban is idézni: „a szülők s nevelők, midőn gyermekeik olvasmányairól ítélnek, ép azon helyzetben vannak, mint a kormányok könyvvizsgálataikkal. A censor nagy figyelemmel kitöröl mindent, mi reá rossz hathatna, a miben ő veszélyes célzásokat talál, de e célzások olyanok, melyekről az olvasónak fogalma sincsen; s míg ezek kitöröltetnek, épen az marad meg, mi a legrosszabb hatást gyakorolja. Olyanoknál, kik az életet nem ismerik, főkép gyermekeknél, matematikai könyveken kívül minden más veszélyes; nem azért, mert belőle gonosz, hanem mert hamis fogalmakat merítenek az életről. [...] s a legjobb nyomtatott erkölcsi kalauz mellett többnyire csak annál inkább térünk el a helyes útról, mennél több bizodalommal követtük azt. Mindezen szép s tisztán erkölcsi történeteknek befolyása az egyesre hasonló ahhoz, melyet Plato vagy Morus államregényei egész népek életére gyakoroltak. A szép mese mellett elfelejtjük, hogy az csak mese volt, s lehetetlen célok után fáradva vesztegetjük el legjobb erőnket. Egy nap közben, melyet emberek körében töltünk, többet tanulnk az életről, mint ha egész könyvtárakat olvasnk keresztül” (N 120-121.).

Farkas némileg következtetlenül érvel. Először döntően a befogadás oldalára helyezi Margit olvasmányainak jelentését, s eszerint a „hamis” jelentéstől megvédi az

³⁸⁹ JÓKAI 1993. 75. p. (Kiemelés - Z. K. Z.)

olvasót az előzetes életismeret, tapasztalt, melynek segítségével képes elkerülni a naiv olvastot, vagyis a morális tanításoknak közvetlenül a valóságra való vonatkoztatását. A következő mondatokban azonban mintha mégis hajlana egyfajta cenzúrázhatóság elismerésére, szembeállítva mindenféle (tehát nem csak a tapasztalatoknak híján lévő naiv-referenciális) olvasást a társasági étellel, az emberek közti közvetlen tapasztalatszerzéssel. Farkas gondolatmenetét nagyban meghatározza a vitapozíció, mivel Ormosyné állításainak *cáfolatai* — maga az elbeszélő is utal arra, hogy a plébános „ha egyszer vitatkozásba ereszkedett, a legkisebb pontban sem engedett oly könnyen” (N 120.), jelezve ezzel a saját és Farkas nézetei közti különbséget is.

Ha a disputa történetbeli kontextusát tekintjük, akkor az Farkasnak az étellel való nevelésre vonatkozó véleményét látszik alátámasztani, hiszen ezen a délutánon találkozunk Margit a megáradt pataknál Káldory Adorjával, s a Káldoryval kötendő boldogtalan házassága a regény fő eseményszálát alkotja. Azt azonban nem szabad elfelejteni, hogy éppen a gyakorlat által szerzett ismeretek mellett érvelő Farkas nem veszi észre vita közben a Margitot fenyegető vihart, amely majdnem vitatkozása „tárgyának” halálához vezet. Ez a szituáció némileg relativizálja Farkas tanítását. Ráadásul, ha Margit későbbi sorsa igazolja is aggodalmait, az életben, a társaságban, a nagyvilágban nevelkedett alakok egyike sem támasztja alá pozitív módon Farkas nézeteit. Hol az életuntság, hol a hiúság, hol a szerelemfáltás nem engedi meg, hogy az egyes tapasztalatokban bővelkedő szereplők mentesek legyenek az agyrémektől és rögeszméktől.

Az, hogy az ideológia *A nők* tárgya, leginkább a nevelésre vonatkozó passzusokkal igazolható a regény tematikus szintjén, s mivel e reflexiók alanya az Ormosy család hűséges barátja, Farkas, ezért szükség van további jellemzésére. A plébános alakjának egyik fő jellegzetessége, hogy még a többi szereplőhöz mérten is gyéren cselekszik, ám annál többet keres okokat és magyarázatokat, vagy ad tanácsokat. Azt azonban hozzá kell tenni, hogy Farkas — Tengelyihez hasonlóan — szintén nem az elbeszélő értékrendszerét kifejező alteregó, ha általában az ő szócsövének is tűnik. Az ő jelleme is rendelkezik hibákkal, amikre vagy az elbeszélő hívja fel a figyelmet (mint a vitákban való túlzott magabiztossága), vagy pedig a történet kontextusa mutat rá (mint a vihar esetében). Ha ő maga ritkán is cselekszik, de mindvégig jelen van az események során, s a család barátjaként minden jelentősebb eseményt és személyt reflexiókkal kísér. Tanácsokat ad az Ormosy családnak, mindenekelőtt pedig az özvegy Ormosynénak. Az egyes szereplők irányítása mellett ugyanilyen hangsúlyos a szereplők közti kapcsolatok „ápolásának” funkciója Farkasnál. Jól mutatja ezt Káldoryhoz való viszonya. Először ellenzi Margitnak Káldoryval való házasságát, majd az általános öröm érdekében meggyőzi magát és másokat, hogy „minden jó lesz”, s amikor Margit házassága romlani kezd, azzal nyugtatja a boldogtalan Margitot, hogy a szerelem a házasságban „prózaibbá lesz, de valóbbá is” válik. A véleménye mellett szilárdan kitartó Farkas jelleméhez hozzátartozik az a többször visszatérő mozzanat is, hogy meggyőző érveléseinek hatását látva visszakozik, ellensúlyozni igyekszik az elért hatást. Alakja kettős meghatározottságú: egyrészt szilárd erkölcsök alapján próbálja meg befolyásolni az eseményeket, másrészt pedig alkalmazkodva a körülményekhez retorikai műveleteket folytat az Ormosy-család lelki nyugalma érdekében, akár a valóságot is palástolva. Mintha nem is azt tekintené veszélyesnek, ha tanácsaival ellentétesen cselekednek, hanem inkább azt, ha a tanácsokat abszolutizálják, ha a mindenkori helyzet által megköveteltekkel ellentétesen mindenáron alkalmazzák őket.

Így bár „beszédében még most is a kommandó ritmusát tartotta meg”, valójában nem a cselekmény közben tartója vagy átlátója; sokkal inkább úgy határozhatjuk meg, hogy saját, a szélsőségek elkerülése érdekében végzett retorikai játszmájának a hatalma alatt áll. Farkas megnyilvánulásai a főszereplők közül a legkevésbé ideologikusak.

Ennek csak látszólag mondanak ellent hosszas fejtegetéseinek maximái, hiszen ezeket mindig kész az aktuális helyzethez igazítani. Igaz, hogy a „mértékre” alapozott élet sem nélkülözi a maga „ideológiáját”, moráltörténeti hagyományát. De ha Farkas lenne is az a szereplő, aki képes minden elképzelés ködképszerűségének felismerésére és a cselekvés minden rajongásszerűségének elkerülésére — akkor sem kerülhetné el, hogy a nyelvvel folytatott játszma ne kerítse hatalmába, ne forduljon ellene. Az elbeszélő mintegy „felülírja” az olvasó Farkas fáradozásait, amikor külön megjegyzésben felhívja az olvasó figyelmét arra a szójátékra, amelyet Farkas neve lehetővé tesz: „a sors különös szeszélyében e jámbor pásztornak éppen ezt a nevet adta”. Ennek a megjegyzésnek az a szerepe, hogy ironikus fénybe állítsa azt a szereplőt, aki a leginkább próbál a mindenkori aktuális helyzethez igazodni. Jelzi, hogy a passzív-kommentáló, vagy pusztán tanácsadói szerep sem emeli ki Farkast a történetet meghatározó ködképek hálózataiból, ő is szereplője az ideológia történetének. És felhívja az olvasó figyelmét arra a jelenségre, amelyet a molnár-metafora is tartalmaz, vagyis hogy értelmezése során ne ellentétpárok segítségével alkossa meg a regény jelentését, hanem azokra a *viszonyokra* összpontosítson, amelyek a szereplők és a valóság, az elbeszélő és története között fennállnak.

5. Konzervativizmus és utópia

A *nővéreknek* tehát egyrészt témája a nevelés, ugyanakkor azonban sem a történet megjelenítette nevelési módok, sem az Ormosyné-Farkas beszélgetések, sem pedig az elbeszélő megjegyzései nem adnak valamely követendő nevelési eszmét, s hiányzik az a Wilhelm Meister-szerű hős is, akinek fejlődése egy érvényesként beállított személyiség kialakulásaként mintaképül (vagy egy ilyen személyiség negatív képeként ellenpéldául) szolgálhatna.³⁹⁰ Nem egy (vagy több) nevelési módszer helyessége a regény tétje, hanem magának a nevelés mechanizmusának vizsgálata, alapjainak megmutatása: a „csendes” elbeszéléssel az ember döntéseinek a felszín alatt rejtőző előzetes meghatározottsága jelenik meg, vagyis az ideológia problémája.

Ha valóban az emberi cselekvést meghatározó „csendes” mechanizmus ábrázolása a regény nevelő hatású célja, akkor *A nővérek* értelmezése nem tekinthet el az eötvösi politikafilozófia tanulságaitól sem. Ahogy a regény pozitív tanulsága, tantétele után nyomozva már láttuk, Eötvös szkeptikus a pusztá eszmékre alapozott gondolkodást tekintve, éppen ezért távol áll tőle az utópikus gondolkodásmód és az idill műfaja (leszámítva egy vagy két novelláját). Ugyanakkor, ahogy azt regényei is igazolják, érdeklődése éppen az eszmék működésére, az eszméket követő egyéni cselekvésre irányul. Nyíri Kristóf így jelöli ki Eötvös gondolkodásának „két föltűnő elemét”: „Az egyik: explicit, arisztokratikus-konzervatív indíttatású filozófiaellenessége; a másik: az a kritika, melyet a pusztá eszmék hatalmába vetett bizodalom fölött újra meg újra gyakorolt. [...] minden ideológiaellenessége ellenére, Eötvös szenvedélyes érdeklődést tanúsít az ideológiák iránt — jelesül keletkezésük és főképp érvényesülésük feltételei, mechanizmusa

³⁹⁰ Mihail Bahtyin egyik tanulmánya a fejlődésregény öt típusát különbözteti meg, ezek közül kettő jöhetne szóba *A nővérekkel* kapcsolatban. A „világot és az életet mint tapasztalatok gyűjteményét, mint iskolát” ábrázoló típussal az a baj, hogy ebből „mindenkinek ugyanazt a tanulságot kell levonni”, vagyis az illúziókkal való leszámoláshoz segíti olvasóját. A „didaktikus-pedagógia regény” megjelölés pedig azért alkalmatlan *A nővérekre*, mert feltételez egy „meghatározott [...] pedagógiai eszmét”. BAHTYIN 1986. 437. p.

íránt.”³⁹¹ Nyíri 1986-os kötetében (*Európa szélén*) még erőteljesebben fogalmaz, amikor Eötvöst a tág értelemben vett „osztrák” konzervatív gondolkodás harmadik nemzedékének meghatározó alakjaként említi.³⁹² Utóbbi könyvében egy másik helyen azonban Nyíri is „Eötvös liberalizmusának sajátosan konzervatív jellegéről” szól.³⁹³ Gángó Gábor is az eötvösi gondolkodás kettősségét hangsúlyozza, amikor az életművet „a magyar liberalizmus és konzervativizmus forrás- és határvidékén” helyezi el.³⁹⁴

Ha megfoghatóvá akarjuk tenni, mit is kell érteni a konzervatív gondolkodásmód alatt, akkor olyan összetevőket kell felsorolnunk, mint a tradicionalizmus, az organicizmus és a politikai szkepticizmus. Mindhárom egymással összefüggő elem részét képezi Eötvös 1848 utáni munkáinak (tradicionalizmus alatt a keresztény eszmekört kell érteni, amelynek fejlődéséről Eötvös élete nagy művét tervezte megírni). Konzervativizmus alatt semmiképpen nem a változatlanságot vagy valamiféle abszolutizmust kell érteni, hanem az olyan eszmék mindenhatóságának elutasítását, mint a liberális gondolkör alapjait alkotó individualizmus, meliorizmus vagy univerzalizmus.³⁹⁵ Sem az állam, sem pedig az egyén nem birtokolhat abszolút hatalmat: alapvető, a keresztény antropológiából következő tökéletlensége nem engedi az egyént a korlátlan egyéni szabadság alanyaként létezni. Ez az ember- és államfelfogás azonban nem egy beváltandó utópia formáját alkotja, hanem a létező viszonyokkal való számvetés. „A cél, melyet magamnak kitűztem, egyáltalán nem az: oly államformát feltalálni, mely az állam eszményének mind tökéletesebben megfeleljen; hanem csak a jelen kor viszonyainak leginkább megfelelő állam szervezését keresem.”³⁹⁶ Vagyis az egyénnek önként korlátoznia kell vágyait, hogy boldog lehessen az adott társadalmi keretek között. Eszmék, „ködképek”, a valóságot jövőbeliként kezelő utópiák helyett, ahogy az *Uralkodó eszmék* bevezetése fogalmaz, „az emberek többségének, hogy magukat jól érezhessék, mindenekelőtt nyugalomra van szüksége”.³⁹⁷

Balogh Ernő hívja fel elemzésében arra a figyelmet, hogy a regény „megoldását” Eötvös egyén-képében kell keresni. E kép szerint az egyén nem egy elvont, mindenható individuum, de nem is pusztán a társadalmi helyzete által meghatározott állampolgár. A boldogságot mindenkinek a saját származása, hagyománya adta helyen, pozícióban kell megtalálnia, s valójában az minősíti az egyént, hogy erre mennyire lesz képes. „A *nővérek* végkifejletében megjelenített középparaszti idill szintén arra az egyéncentrikus szemléletre alapozódik, mely javarészt tagadja a társadalmi esélyegyenlőség boldogságbeli szerepét.”³⁹⁸ Ez látszólag nem különbözik a regény tanítását a paraszti munka „apoteózisával” azonosító szemlélettől. Gángó Gábor is „helyesnek” tartja Kulin Ferenc azon „sejtését”, hogy *A nővérek* egyfajta „politikai utópiaként” is olvasható. Azonban Balogh és Gángó nem egy kitüntetett csoport vagy élethelyzet melletti tüntetést lát a regényben; Balogh egyenesen félreértésnek nevezi, ha „a fiatalabb testvér boldogulásában kizárólag a népi világ patriarchális-nosztalgikus színezetű eszményítését

³⁹¹ NYÍRI 1980. 54., 57. p.

³⁹² NYÍRI 1986. 24-25. p.

³⁹³ NYÍRI 1986. 196. p. Az idézet egy másik, angol nyelvű Nyíri-tanulmányra utal, amely e jelleggel foglalkozik.

³⁹⁴ GÁNGÓ 1998. 835. p.

³⁹⁵ GRAY 1996. 14. p.

³⁹⁶ EÖTVÖS 1981. 1:56. p.

³⁹⁷ EÖTVÖS 1981. 31. p. Egy mondattal később a szöveg így folytatódik: „Az egyesnek tevékenysége kettőre képes átdomítani a sivatagot, és az ember ferde, egyenetlen helyen kényelmes házat építhet magának, csak tevékenysége ne zavartassék, és arról lehessen meggyőződve, hogy az alap, melyen nyugszik, nem fog ingadozni” (uo.).

³⁹⁸ BALOGH 1988. 77. p.

látnánk”. Sokkal inkább arról van szó, hogy Eötvös „relativista életfilozófiája” (Gángó) a Margit és Mariska élettörténete közti ellentétben fejeződik ki. Vagyis nem a Mariska-féle életmód idealizálásáról, pozitív példaként való, direkt tanítást szolgáló bemutatásáról van szó. Ehelyett inkább a két nővér sorsa közti viszony nevelő hatású problematizálásáról. Csak ebben a sajátos, „konzervatív” értelemben beszélhetünk *A nővérek* esetében utópiáról. A konzervativizmus mint az absztrakciók elutasítása, a „tökéletlenség politikájaként” kizárja a politikai utópizmust. Ugyanígy, *A nővéreknek* Eötvös ötvenes évekbeli filozófiai munkásságával számoló olvasata is csak annyiban engedheti meg a regény irányzatosságát, amennyiben az mint mindenféle „utópizmus”, a fennállóval szakítani igyekvő ideológia tagadása van jelen.

6. A „működés csendje”. Ködkép, ideológia és ironia

a. *A „ködkép” metaforája*

Az *Uralkodó Eszmék* hisz abban, hogy a téveszmék kiküszöbölhetők, hogy megtalálhatók a realitásnak leginkább megfelelő megoldások. A második kötetet nyitó, *Novum Organon*ból vett mottó világosan megfogalmazza ennek alapját: az uralkodó eszmék uralkodó félreértései a bacon-i „idolumok” mintájára nem eleve adottak, hanem szubjektív gyökerűek, s így kijavíthatók.³⁹⁹ A téveszmék, ködképek szélsőségeként való beállítása, a „mértékek ideológiája” (ahogy Sötér megjelöli az eötvösi gondolkodás alapját)⁴⁰⁰ hisz abban, hogy lehetséges az objektívként felfogott valóságnak megfelelő konstrukció, amely elérhető a szubjektív gyökerű tévedések kiküszöbölésével. *A nővérek* esetében másképp áll a dolog. Ahogy említettük, az elbeszélő itt nem foglal nyíltan állást semmilyen, a szereplők problémáira gyógyírként szolgáló megoldás mellett. Másrészt a pedagógiai jelleg, amely a hibák kiküszöbölésének technikája lehetne, túlságosan sok bizonytalanságot rejt magában ahhoz, hogy egyfajta ideológia eszközének tekinthessük. Ahhoz, hogy megérthessük a téveszméket, „ködképeket” követő gondolkodást tárgyaul választó regény narrációjának jellegzetességeit, „csendességét” és világnézeti semlegességét, érdemes röviden összevetni *A nővérek*et Kemény Zsigmond regényeivel és a „ködképek” néhány elméleti megközelítésével.

A Kemény regényeire való utalás azért nyújthatnak segítséget *A nővérek* értelmezéséhez, mert azok az egyes sorsokban, konkrét döntési szituációkban ábrázolják azokat a folyamatokat, amelyek elzárják az egyes embert a boldogságtól. Az, hogy Ormosy Margit beleszeret Káldoryba, s ennek folytán boldogtalanná kell válnia, ugyanolyan determinálnak tűnik, mint *A rajongókban* Komjáthy Elemér tragikus sorsa. Csakhogy amíg Keménynél Elemér halála leírható különböző érdekek összejátszásaként, s ezért jogosult Keménynél tragikus ironiáról beszélni (és nem csak a történelmi témájú regények esetében: ahogy láttuk, Barta a *Férj és nő* esetében is jogosultnak tartja a fogalom használatát), addig Margit sorsát már testvére elvesztése után eldönti szüleinek boldogtalansága, szeretetteljes, mégis hibás neveltetése. A kölcsönös félreértelmezés, amely oly nagy szerepet játszik Kemény történeteiben (gondoljunk *A rajongók* Pécsijének és Kassaijának kapcsolatára), *A*

³⁹⁹ „Minthogy helyzetetek nem magától, hanem tévedéseitek miatt vált rosszá, azt lehet remélni, hogy amennyiben elhagyjátok és kijavítjátok ezeket a tévedéseket, nagymértékben jobbra fordulnak a dolgok.” EÖTVÖS 1981. 2:4. p.

⁴⁰⁰ SÖTÉR 1987. 274. p.

*nővérek*ben nem figyelhető meg. Farkast leszámítva a többiek inkább nem értelmeznek (mint a szenvedélyes Vikta) vagy pedig értelmezésük iránya eleve determinált (mint Káldory életuntsága, Margit könyvből szerzett tapasztalatai). Ráadásul Keménynél már a *Gyulai Pál*ban összekapcsolódik egymással a főszereplő vakságának ábrázolása (és e vakság gyökerének, meghatározottságának kutatása) olyan diskurzív jellemzőkkel, mint az események közvetítettsége, az időrend megbontása.

Az előző részben bemutattuk, milyen központi témája Kemény 1850-es évek első felében megjelent regényeinek és novelláinak a valóságot elzáró-torzító „ködkép”; leginkább a *Férj és nőben* és a *Ködképek a kedély láthatárán* című regényében. (De — eltérő diskurzív sajátosságokkal — ugyanez a helyzet az *Özvegy és leányával*, *A rajongókkal* is.) A „ködkép” nem valamiféle misztikus fogalom Keménynél, de nem is a baconi idolum mintájára kategorizálható jelenség. A *Ködképek* értelmezésének problematikussága, ha más elbeszélői technikán keresztül, de ugyanarra a kérdésre vezethető vissza, mint *A nővérek* értelmezése. Lehetséges-e úgy rákérdezni a téveszméket követő gondolkodásra, hogy eközben maga a kérdés nem válik maga is ideologikussá, tárgyának sajátosságait (a „tényeket”) figyelmen kívül hagyó módon előre meghatározottá. A tévedés megismétlésének elkerülését szolgálják azok az elbeszélői technikák a *Ködképek*ben, amelyek az elbeszéltek közvetítettségére, szubjektivitására hívják fel figyelmet, ily módon szólítva fel az olvasót értelmezői aktivitásra, saját ítélet megalkotására, megfelelően a schlegeli romantikus „poétika” tételeinek. Ilyen ideológiát „ellensúlyozó” szereppel rendelkezik az *ironia* Kemény elemzett regényeiben

Miképpen határozhatjuk meg közelebbről azt a problémát, amely egyaránt alapkérdése a *Ködképek*nek és a jóval hagyományosabb narratív szerkezettel bíró *A nővérek*nek? E kérdés megválaszolásához a történeti helyett egy inkább elméletinek mondható kontextusban kell elhelyezni a regény „csendességét” kiváltó problémát, a „ködképeket” követő, vagyis ideologikus cselekvés kérdését.

b. Az ideológia fogalma(i)

Marx az ideológia működését elemezve *A német ideológiában*⁴⁰¹ amellet érvel, hogy az ideológia formái, „az emberek agyában lévő ködképződmények” (ide sorolja a vallást, az erkölcsöt, a metafizikát) emberi alkotások. Hatalmuk alapja az, hogy e gondolatoknak önálló létet tulajdonítanak, az uralkodó eszméket elválasztják az uralkodó személyektől, mintha függetlenek lennének a nekik engedelmeskedő emberektől. A téveszméket követő cselekvés megszüntetése éppen ezért nem egyik vagy másik eszme illuzórikusságának bebizonyításában áll, mivel ez a módszer maga is része az ideologikusság mechanizmusának. Az uralkodó gondolatok mindig az uralkodó osztály érdekeit szolgálják: éppen ezért a valóságnak csak olyan irányú megváltoztatása képes kiküszöbölni a téves társadalmi gyakorlatot, amely feleslegessé tesz minden illúzióra épülő fogalmi konstrukciót.⁴⁰²

Marx ideológiafogalma szűkebb körű, mint a manapság használatos, s csak az általa „idealistának” tartott elképzelésekre vonatkozik. Mannheim Károly *Ideológia és utópia* című könyve⁴⁰³ ezzel szemben minden „lét-transzcendens” vagy „valóság-transzcendens” véleményt ideológiaként tart számon (idesorolva a gyakorlat mindenekfölöttiségét hirdető marxizmust is). Olyan fogalmat próbál kidolgozni, amely

⁴⁰¹ MARX 1974.

⁴⁰² Vö. BARTH 1999. 304-305. p.

⁴⁰³ MANNHEIM 1996.

nem értékelő, nem „ideologikus” (mint a marxi), s a fogalom kiterjesztéséből (az ideológia „totális fogalmából”) eredő hátrányt ellensúlyozza az, hogy Mannheim meghatározási kísérlete világossá teszi: egyes kijelentések vagy nézetrendszerek „transzcendens” helyeinek kimutatása még nem halad túl az ideologikus meghatározottságon. Segít rámutatni például arra a paradoxonra, amely a *Ködképek* narrációjának is alapproblémáját képezi: *vizsgálatának tárgya egyúttal a vizsgálatot egyáltalán lehetővé tévő közeg*. Az ideológia e paradox létmódját Althusser egy retorikai alakzat, az *apoztrofé* jelentésszerkezetével írja le (*Az ideológiai államapparátusok...*). A szubjektum szerinte a társadalmi létezésben való megszólítás, a valamiként való „interpellálás” nyomán válik személyiséggé. Ugyanakkor ez a szubjektum az, aki személyiségként való megnyilvánulásaival fenntartja az ideológia apparátusát, aki egyszerre az ideológia terméke és záloga. Az ideológia eszerint nem is egy mindentől függetlenül és mindent megelőzően létező, de nem is pusztán olyan döntés eredménye, amit bármikor vissza lehet vonni és semmisé válik. Az ideológia „a valós viszonyokhoz való képzelt viszony”⁴⁰⁴; olyan *viszony*, amely ugyan az államok intézményeinek formájában néha nagyon is konkrét, kézzelfogható formákat hoz létre, ám létrehozója nem „az íróasztaluk mögött baljóslatúan kuksoló emberek csoportja”: „az ideológiának tulajdonképpen nincsenek is ekképpen elképzelhető alkotói, hiszen az ideológia szükségszerűen létezik”.⁴⁰⁵

Az ideológia hozzáférhetőségét, lényegének leírhatóságát viszony-volta akadályozza meg. Hiszen az őt leíró szubjektumnak olyan nézőpontot kéne elfoglalnia, ahol társadalmon kívüliként, nem individuumként létezhetne; márpedig ilyen kritikai pozíció tételezése maga is ideologikus, a valóságon túlit előfeltételező. (Ahogy utaltunk rá, *A nővérek*ben egyedül az elveszettnek hitt Ormosy-lány, Mariska helyezhető kívül a valamennyi főszereplőre érvényes ködképeket kergető cselekvéshálón, ám ezt éppen a kritikai pozícióra alkalmatlan, jellemé alig váló alakjának köszönheti.) Az ideológia lényege éppen működésében, és annak „csendességében” áll, ahogy Althusser a társadalom egészét különböző formában nevelő „Iskola” jellemzőjeként említi. Althusser szerint az egyént alávető hatalmi technikák (a politikai, vallási, kulturális apparátus) „koncertjében” „az ideologikus Államapparátus igenis uralkodó szerepet tölt be, annak ellenére, hogy füle botját sem mozditja a zenére: annyira csendes! Az Iskoláról van szó”.⁴⁰⁶ Ezt a vonását emeli ki Clifford Geertz is, aki a „társadalmi feszültségek” enyhítőjeként tárgyalja a fogalmat: „az ideológiák megkísérlik érthetővé tenni az egyébként felfoghatatlan társadalmi helyzeteket, melyeket úgy magyaráznak, hogy azok keretein belül lehetőség nyíljon a célirányos cselekvésre”.⁴⁰⁷ Robert Nisbet pedig (aki a konzervativizmusról szóló áttekintésének előszavában azt állítja, hogy az ideológia fogalma „korunkban igencsak világosan használható”) legtömörebben így definiálja az ideológiát: „olyan erőtartalék ez, mely lehetővé teszi az eszmék diadalát”.⁴⁰⁸

Az ideológia fogalmának e meghatározásai nyomán *A nővérek* narratív „csendességét” a következőképpen értelmezhetjük. Mivel az ideológia lényege annak „csendességében”, láthatatlanságában, gördülékeny működésében áll, csak úgy lehet értelmezés tárgyává tenni, ha a regény imitálja ezt a (levegővételhez hasonlóan nem tudatosított) működést; ha az elbeszélői diskurzus minél több elemében e működés csendességének megismétlésére törekszik. Így a regény, az irodalom határain belül maradva, nem szakadna el az „élettől” — ellentétben *A falu jegyzőjével*, amelynek kritikái,

⁴⁰⁴ ALTHUSSER 1996. 397. p.

⁴⁰⁵ BELSEY 1995. 15. p.

⁴⁰⁶ ALTHUSSER 1996. 391. p.

⁴⁰⁷ GEERTZ 1994. 50. p.

⁴⁰⁸ NISBET 1996. 9. p.

sőt saját elbeszélője is zavarónak érzik a narrátor állandó jelenlétét, mind a mű-, mind az életszerűség tekintetében. A *nővérek* ugyanakkor nem a valóság minél hübb rerezenciájára törekszik, hanem a valóság „ideologikus” (mindennapi, nem reflektív) felfogásának *mechanizmusát* igyekszik megismételni. Ezzel a „működéssel” szembesítve olvasóját, a regénynek sikerülne elkerülnie azokat a hibákat, amelyek *A falu jegyzőjét* mint „irányregényt” fenyegetik (korrajz, „orvosi ló”, az ábrázolt hibák népszerűsítése).

c. Az irodalom csendes (ironikus?) vége

Az elbeszélés „csendességének” köszönhetően *A nővérek* kizárja az egyértelmű konklúziót. A regényírói életmű utolsó szakaszának nézőpontjából igazolhatónak tűnik, hogy a regény arisztokrata szereplőinek boldogtalan életével szemben a „birtokos paraszti” életforma jelenthet kiutat, megoldást; ugyanakkor, ha figyelembe vesszük a regény poétikai-diskurzív jellegzetességeit, akkor egy ilyen olvasat legalábbis leegyszerűsítő. A szöveg ok-okozati hálójának elemzése, az elbeszélői és „rezonóri” megnyilvánulások többrétűsége, a bemutatott élettörténetek arányai nem igazolják azt az értelmezést, amely az egyik „nővér” sorsát elrettentőnek, a másikét pedig követendőnek tartja. Az egyénre szabott boldogság eötvösi, relativisztikus fogalma éppen az ilyen társadalmi osztályok szerinti allegorézis ellen szól. Sokkal inkább az ideologikus emberfelfogás elkerülésére való törekvés áll a Mariskát övező idill mögött. Vagyis az ábrázolt társadalmi helyzet negatív jelentésében fontos, mint az arisztokrata életmód nélküli boldogság egyik lehetősége. Ebben az értelemben *A nővérek* „tanítását” egy liberálisnak tartott filozófus, Berlin szavaival is leírhatnánk, aki kijelenti: „Igazságtalanság, szegénység, rabság, tudatlanság gyógyíthatóak reformok vagy forradalom útján. De az emberek nemcsak a rossz elleni harcnak élnek. Pozitív, egyéni és közös célok is vezérlik őket, s ezekből rengeteg van, ritkán láthatók előre, néha összeegyeztethetetlenek egymással”.⁴⁰⁹

Mivel a szöveg megengedi mind az idilli, mind pedig a relativista konklúziót, *A nővérek* nem nevezhető abban az értelemben ironikus alkotásnak, ahogy a *Vanitatum vanitas* vagy a *Ködképek*, ahol az egyes élettörténetek mint példázatok egymáshoz való viszonya „egyértelműen” ironikus. Az olvasás kontextusában az irónia úgy is meghatározható, mint az ideológia ellenpólusa. Ha az ideologikus olvasást a feltételezett „naiv” befogadással azonosítjuk (ahol a lehető legkisebb mértékben érvényesülnek olyan szempontok, mint a narratív közvetítettség, a kijelentések kontextusból adódó jelentésváltozásai), akkor az ironikus beszélőt feltételező értelmezés ezzel szemben mindig hall egyfajta „zakatolást”, mindig számol a kijelentések közvetítettségével. A *Gondolatok* rongypapír-példázatának értelmezése kapcsán ezt a „zakatolást” az olvasott könyv anyagára való reflexió jelentette, amely nem engedte meg a gördülékeny (a jeleket hordozó anyagtól eltekintő) olvasást.⁴¹⁰ Éppen ez jelenti a *Gondolatok* jelentésének problémáját: a rongypapír-példázattal összevetve, hogyan kell érteni a beszélő egyes (bár korlátozottan) optimista kijelentéseit? Mégis, a boldogság egyéni elve és poétikai következménye, a példázatos értelem ellen ható „csendesség” eötvösi realizmusa közel hozzák *A nővérek* az irónia jelenségeihez. Hiszen *A nővérek* esetében az ideológia a regény tárgya, s — legalábbis a regény történetéből és narrációjából kihüvelyezhető szándék szerint — törekvése éppen az ideologikusság elkerülésére irányul. Az iróniát azonban mindvégig

⁴⁰⁹ BERLIN 1990. 180. p.

⁴¹⁰ Andrzej Warminski például Paul de Man „materialitás” fogalma alapján állítja szembe egymással az iróniát (mint a nyelv önmagára vonatkozó aspektusát kifejező fogalmat) az ideológiával (mint az olvasásnak a nyelven „túlmutató” kényszerét kifejező fogalommal). WARMINSKI 1995.

korlátozza az egyén belátásában bízó optimizmus, Eötvös liberális emberfelfogása, amely pályája kezdetétől meghatározója szépirodalmi műveinek. Éppen az ironia a regény értelmezésének az a pontja, ahol a diskurzív jellegzetességekre összpontosító elemzés hasznát veheti a liberalizmus-konzervativizmus fogalmak kettősségének. Az ember nevelhetőségének hite és ugyanakkor az emberi tökéletesség utópisztikusságának belátása (az univerzális pedagógiai eszmék elutasítása) közti feszültség, az irodalom tanító voltának hirdetése és ugyanakkor hatóköre korlátozottságának belátása: ezek az *Uralkodó Eszméket* is uraló eötvösi jellegzetességek mind visszavezethetők a két eszmekör együttes jelenlétére.

„Epilógusként” nézzük meg Eötvös egy novellájának és egy feljegyzésének kapcsolata alapján, hogy miként hat vissza az „idill” szerinti értelmezés az (azt úgymond „propagáló”) irodalomra. Eötvös *Novella* című művének elbeszélője egy magyar földművelővel találkozik, amikor a svájci Alpokban kirándul. Mivel a neki szánt leány a bátyjába volt szerelmes, beállt katonának, majd a szabadságharc utáni kényszersorozás után az egyik svájci kantonba szökött, ahol befogadójának lányát elvette feleségül s szorgos gazdálkodóként él. Eötvösnek ez az elbeszélése a leginkább lefedi az „apoteózis” és a „boldog, kisbirtokosi életkép” megjelölések jelentéstartományát. Azonban nem csak azt kell itt figyelembe venni, hogy az idill nem a főszereplő hazájában, hanem idegenben jött létre, hogy az elbeszélés mindvégig a honvág्य elégikus felhangjaival színezett. Áruklodó lehet az a kontextus, amit Eötvös egy 1862-es feljegyzése kerít a *Novella* köré.⁴¹¹ A svájci kantonok az eötvösi államfelfogásban a központosítás egyik ellenszerét testesítik meg, a korlátozott állam és a korlátozott nemzetiségi elv harmóniáját, amikor „tulajdonképp csak az egész keresztény emberiség egysége azon eszme, mely az egészt összetartja”. Ebben a feljegyzésben ráadásul az eljövendő kantonrendszer összekapcsolódik a művészet, az irodalom (és „a nem anyagi jólétet célzó” tudományok) hanyatlásával. „De bármiként sajnáljuk ezt, a kifejlődést megakadályoztatni nem áll senkinek hatalmában”, teszi hozzá Eötvös, s a feljegyzést ezzel az allegóriával zárja: „A hosszú fergeteg után, mely az emberiség óceánját felrázta, hosszú csend fog következni; meglehet, hogy akkor az elsimult tenger az égnek képét tükrözi vissza, de annyi bizonyos, hogy az időben nem találunk semmit, mi a nagy rónából kiemelkedik.” A szerencsétlenné váló sorsokat ábrázoló regény „csendessége” ennek a feljegyzésnek a fényében történelmi „pozitívumot” is hordoz: a keresztény emberiség egységét alapul vevő Eötvös jövőképekének kifejezőjévé válik.

Ha ebben az értelemben tartjuk utópikusnak *A nővéreket*, akkor sem menekülünk meg némi ironiától, hiszen ekkor egy — minden csendessége dacára — irodalmi mű jelzi előre egyebek mellett a saját megszűnését. Az ironia forrása abban a kételyben kereshető, ami *A karthausitól* fogva jelen van Eötvös regényeiben, s amely az irodalom szerepére, saját irodalmi működésének funkciójára vonatkozik. Ezért fordítható le a regény diskurzusa olyan kategóriák kettősségére, mint a liberalizmus-konzervativizmus, romantika-realizmus, s ezért nevezhető valóban *A nővérek* Eötvös legjellemzőbb regényének.

⁴¹¹ EÖTVÖS 1977. 466-468. p. (1441. sz.)

II. fejezet

A „kettős fiók” és az „ördögi kör”

Humor és irónia kapcsolatának kérdései Arany János Bolond Istókjának értelmezésében

*Gyakran látott még azontúl
Szép szivárványt a fiú,
De, ha nézte, sirva fakadt
S lőn kedélye szomorú:
„Hogy üres kép, játszi sugár,
Mit olyankor szeme lát,
Nem híd, amely összekötné
Földdel a menny kapuját!”*

(Arany János: *A gyermek és szivárvány. Allegoria*)

Babits szerint Arany epikájának meghatározó jegye a „titkolt és eltagadhatatlan szubjektivitás” és a „realista, sőt naturalista költészet megjelenése” között fennálló kettősség; az ellentét alapja pedig az Arany egyéniségét jellemző „lelkiismeretesség, amellyel az általa látott valósághoz aggódalmasan ragaszkodik”.⁴¹² Babits a naturalista és a realista ábrázolásmódot — ahogy a hozzájuk fűzött lábjegyzetből kiderül — a *Bolond Istók* első énekében és *A nagyidai cigányokban* (vagy legalábbis annak Thewrewk Árpád általi értelmezésében) látja. A „naturalista” (másutt: pórias vagy groteszk) és az annak alapul szolgáló, azt kiváltó és így egyúttal magyarázó „szubjektív” (a szerző „igazi” személyiségének sajátosságait magában foglaló) szintek kettőssége, a kettősséget egyesítő *humor* fogalma oly mértékben meghatározza a *Bolond Istók* olvasatait, hogy az egyes interpretációkat a két szint közti kapcsolat mikéntjének különböző leírásaiként is felfoghatjuk. A *Bolond Istók* humorát és iróniáját vizsgáló értelmezésnek ezért a kettősség magyarázatának-megoldásának, az uralkodó fogalmak alakulásának történetét kell végigkísérnie.

De érdemes-e manapság a humor fogalma felől megközelíteni egy művet? A kérdés nem pusztán retorikus. Ha például a *Vanitatum vanitas* értelmezéseire visszaemlékszünk, akkor azt látjuk, hogy a humor fogalma részben egyértelműbbnek tekintett fogalmakra cserélődött (szarkazmus, pesszimizmus és heroizmus), másrészt az elméletileg igényes elemzések egy része (Szegedy-Maszák, Borbély, Rohonyi), valószínűleg a fogalom „elsekélyesedése” miatt, szívesebben él az újabb irodalomtudományos diskurzusokban is használatos irónia (romantikus irónia) terminusokkal.⁴¹³ Azonban éppen az iróniának mint az értelmezés referenciális formáinak

⁴¹² BABITS 1996a. 123. p.

⁴¹³ Arany esetében pedig éppen az a Veres András nevezi „ma már szerencsétlenül hangzónak” a terminust (VERES 1972. 152. p.), aki másutt a romantikus iróniát humoros és groteszk oldalak szembenállása mentén tartja értelmezhetőnek (VERES 1979a. 60-61. p.). Veres itt valószínűleg a humornak és a komikumnak a mai szóhasználatban való „szerencsétlen” egymásbajátzására gondol. S valóban, ha például áttekintjük az

megalapozottságára rákérdező alakzatnak a felértékelődése teszi hasznossá a humor fogalmával operáló elemzések összevetését, értelmezését, mivel a humoros olvasat tétje éppen az ironikus interpretáció eldönthetetlenségének kiküszöbölése, a szöveg jelentésének a szerző személyiségére való visszavezetése. (Másképpen a „romantika” fogalma sem járt jobban teoretikus szempontból, mint a humoré.) A következőkben ezt az iróniával ellentétes irányú elmozdulást követjük nyomon.

1. Burjánzó „humornövényzet”

a. A „salamoni” megoldás

Nyíltan önértelmező jellegének köszönhetően a *Bolond Istók* első négy verszaka a művet humorosként értelmező elemzések alapidézetévé vált,⁴¹⁴ sőt az Arany-tanulmányok egy része elegendőnek tartja ezek pusztá (fel)idézése által meghatározni, mit is jelent a humor fogalma.⁴¹⁵ Ahogy azonban Szörényi László figyelmeztet, e szakaszok nagyon is „játszi módon” kezelik a fogalmat, vagyis Arany itt kifejtett „humorelmélete” további értelmezésre szorul.⁴¹⁶ Először idézzük fel e versszakok irodalomtörténeti megidézéseit, az ott felmerült jellemző kontextusokat. Ez az eljárás azzal a reménnyel kecsegtet, hogy nem csak a humor és a *Bolond Istók* kapcsolatához jutunk közelebb, hanem egyúttal az így kirajzolódó Arany-képen keresztül az irónia egyik lehetséges alternatíváját is megismerhetjük, mely alternatíva Kölcsey vagy Vörösmarty kanonikus képét is meghatározza.

A *Bolond Istók* első énekének „humoros” volta s e humor mibenléte szinte semmi gondot nem okozott a kortárs kritikának (az ének teljes, recenziókat is kiváltó változata az 1863-as *Részvét könyvében* jelent meg). A *Nefejejts* Arany „hatalmas humorát”

Unikornis Kiadó igényes „Klasszikusok” sorozatában megjelent *Humoros novellák a XIX. századból* című kötetet, a terminológiai tisztázatlanság szembetűnő, mind a kiválasztott novellák, mind pedig az utószó esetében (CSÉVE 1995). De még a szigorú tudományosságra törekvő szóhasználat sem mentes az egyoldalúságtól a humor esetében. Kulcsár Szabó Ernő, akinek elemzései éppen nincsenek a történeti érzék híján, Barta János *Arany és az epikus perspektíva* című tanulmányát méltatva „a humor és a komikum iránt hagyományosan érzéketlen magyar irodalomtörténetírás” megfogalmazást használja. KULCSÁR SZABÓ 1998. 144. p. (*Kiemelés - Z. K. Z.*) (Bár a kontextusból nem lehet egyértelműen eldönteni, hogy az érzéketlenség vádját Kulcsár Szabó maga is vallja-e, vagy csak mint egy további vizsgálatra szoruló értelmezési lehetőséget említi, Barta életművének jelentősége kapcsán; a két fogalom megfeleltetése azonban kontextustól függetlenül egyértelműnek tűnik.)

⁴¹⁴ „Arany *Bolond Istók*ot tudatosan humoros művé alkotja, az elején ezt meg is mondja s a humor rövid és remek fejtegetésével kezdi költeményét”, tartja Szinnyei Ferenc. SZINNYEI 1905. 3. rész, 69. p.

⁴¹⁵ Már Salamon Ferenc azt írja a humor fogalmának rövid taglalását követően: „Azonban a költő jobban kifejezi maga azon hangulatot, mely költeményén átvonul, midőn így szól a *Bolond Istók* bevezetésében”, s aztán idézi a 2-4. szakaszokat. SALAMON 1889a. 2:225-226. p. Hantz Jenő is, mielőtt a fogalom elméleti igényű tárgyalásába fog, a humorra felhozott — és általa túl körvonalazatlannak tartott — hasonlatok előszámálását az első ének 3. szakaszának idézésével zárja, mint amely a többenél finomabban fejezi ki a humor fogalmát. HANTZ 1888. 1. rész, 243-244. p. Később így fogalmaz: „Hogy e költemény a valódi humor forrásából fakadt, kitűnik abból is, hogy a költő humoros hangulatának festését, a költeményhez írott bevezetésében, képekben és hasonlatokban majdnem kimerítően érzékelteti”. HANTZ 1888. 3. rész, 20. p. Horváth János szintén „abban az értelemben” tartja „humorosnak” a művet, „amint első versszakában [1] magyarázza”, s aztán szabadon idézi a 2-4. strófákat. HORVÁTH J. 1997b. 2:211. p. Keresztury Dezső is bízik a pusztá felmutatás erejében, s csak néhány parafrázis jellegű megjegyzéssel vezeti be az idézetet. KERESZTURY 1967. 342-343. p.

⁴¹⁶ SZÖRÉNYI 1989b. 173. p.

méltatja, amely a Byronnal való összevetésben méginkább alacsony témát is képes volt a „háttérből” átlelkesíteni;⁴¹⁷ a *Vasárnapi Újság* „a humoros műzsának egyik legszerencsésebb alkotását” dicséri;⁴¹⁸ a *Nővilág* abbéli örömet fejezi ki, hogy Arany végre egy addig gyengének ismert oldalát is elismeréssel illetheti, „értjük a humort és a komikumot”; ezzel szemben Szász Károly éppen Arany tehetségének legerősebb oldalát leli fel az első énekben: „Arany humora [...] sehol sehol sem ragyog teljesebb fényében, mint ez énekben.”⁴¹⁹ Ugyanígy a *Bolond Istók* első énekének humoros jellegét említi a Kardos Lajos által ismertetett két német nyelvű recenzió is: a *Pester Lloyd* a költő humorát bizonyító szellemes fordulatokról ír, másutt pedig a már Petőfi által is a magyar humor példaként szerepeltetett karaktert megéneklő „humoros eposzról” olvashatunk.⁴²⁰

A humort általánosan, körvonalazatlanul használó megjegyzések szintjén először Salamon Ferenc lép túl, aki a *Bolond Istók* első éneke kapcsán Arany humorának közelebbi meghatározására is vállalkozik: „A humor, mind a mellett, hogy sok prózai és verses műben vélik némelyek fölfedezni, igen ritka a mi irodalmunkban. E nevet sokan adják a komikumnak, adomai és epigrammai élnek, sőt olykor a csupa elmés szójátéknak is, holott a humor más valami. — A kedélyben van az, s az érzelmek bizonyos disharmóniája szüli, mely az édessel keserűt, a mélységgel bizonyos könnyelműséget, szomorú eseményekkel komikumot, a sírással nevetést vegyít.” Ezek után — a humor egyik Jean Paul-i definícióját variálva — így folytatja: „A költő gyakran egy személyben játsza Lear és bohócza szerepét, s jóságának és hatásának egyik titka abban áll, hogy a bohócz szerepén is nagy adaga legyen a józan észnek és erkölcsi érzéknek”. Mi mással zárulna a humor teoretikus igényű meghatározása, mint a 2-4. stanzák felidézésével (Arany, tartja Salamon, mindezt sokkal jobban megfogalmazta).⁴²¹ Salamon recenziójának a *Bolond Istókra* vonatkozó része akkor válik igazán érdekessé, amikor a humor mint kedélyben létező érzés fogalmát az első énekből vett idézet után Arany sajátosságainak megfelelően árnyalja. Itt az első ének 2-4. szakaszainak humorától elkülönít egy „erősebb humoros érzést”; erre pedig szintén a *Bolond Istók*ból idéz definíciót — de már a *második* ének elejéről! Mégpedig *A nagyidai cigányokra* vonatkozó „szőlősgazda-hasonlatot”, amit azonban Salamon az első énekre ért.⁴²² Az „erős” humor elkülönítése így nem pusztán arra szolgál, hogy szétválassza a humor intenzitásának fokozatait. A második énekből idézett második szakasz jelentősége nem kisebb, mint *A nagyidai cigányok* allegorikus olvasásának biztosítása (és a „póriasság” vádjának elhárítása).⁴²³ A „Leart és bohócát” egyszerre játszó költő alakjának kétértelműsége a kétségbeesett szőlősgazdaként önmaga (műve és nemzete) ellen forduló költő alakjában egyértelművé lesz, az értelmezés feladata

⁴¹⁷ KRONOSZ 1863. 121. p.

⁴¹⁸ *Vasárnapi Újság*, 1867. 300. p.

⁴¹⁹ *Budapesti Közlöny*, 1867. júl. 14. A kortárs (vagyis a *Részvét könyvét* és Arany összes költeményeit illető) recepció részletesebb ismertetését lásd KARDOS 1914. 35-44. p.; GRÓF 1914. 6-17. p.

⁴²⁰ *Pester Lloyd*, 1863. jún. 21.; *Magazin für die Literatur des Auslandes*, 1863. júl. 8. Idézi KARDOS 1914. 41-42. p.

⁴²¹ SALAMON 1889a. 2:224-225. p.

⁴²² Talán a humor kisugárzásának „felerősítése” okozza Salamonnál a tartalom felmondásakor a jelentés egyértelműsítését: szerinte Istók születésekor egyszerre hal meg anyja és nagyanyja. Szövegszerűen azonban csak Istók nagyanyjának haláláról tudhatunk (maga Szörényi László is úgy foglalta úgy össze az első ének tartalmát, hogy az „egy gyermek születéséről szól, aki anyja halála révén jön a világra”. SZÖRÉNYI 1989b. 171. p.

⁴²³ *A nagyidai cigányok* allegorikus olvasási hagyományának kialakulásáról kimerítően értekezik: MILBACHER 2000.

pedig a szabadságharc elvesztéséhez vezető okok beazonosításává (allegorézissé) egyszerűsödik.⁴²⁴

Ha a humor ilyen „erős” értelme illik is a *Bolond Istók* második énekére, amennyiben ott az értelmezések a történetet Arany életrajzának epizódjaival vetik össze (vagyis világosnak tűnik, hogy Arany itt Istók „színészkalandja” révén önmaga ellen fordul), az első ének nem interpretálható hasonló „humoros” példázatként. A szöveg salamoni értelemben vett humorossága itt az „objektív” (életrajzi) tényezők kapaszkodói helyett sokkal inkább az olvasói „kedélyre” utalt. Amikor a *Nefelejts* „Kronosz” álnevű kritikus a csekély téma átlelkesítéséről beszél, s Byron *Don Juan*jával való összevetésben éppen a szerzői „háttér” Aranyánál megnövekedett szerepét hangsúlyozza, akkor a humor áttételesebb, allegorézisre kevésbé alkalmas formájáról szól. Ebben a kontextusban idézi Voinovich Géza is Aranyt egy korábbi, a *Don Juan*ra vonatkozó megjegyzését, amely Byron művét „szatirikus eposznak” tartja; Voinovich éppen a byroni szatirikussággal szemben határozza meg a *Bolond Istók* első énekének humorát, mint amely egyes jelenségek kritikája helyett a teljes emberi létezés értelmét kérdőjelezi meg.⁴²⁵

Ahogy láttuk, Salamon e véleményekkel szemben az „erős” (a szatírához közelítő, rögzítettebb jelentésű) humorral magyarázza a teljes *Bolond Istók*ot. A *Részvét könyvéről* írva formailag ugyan az első éneket méltatja, ám a második ének néhány akkor már publikussá vált, egyértelműsítő szakasza alapján (a második ének 1-11. éneke 1863-ban jelent meg Arany *Koszorújában*). Salamon a humor segítségével áthidalja az első ének értelmezésének problémáját — az „áthidalás” azért is kifejező metafora itt, mert az „erős” humorral a két éneket kapcsolja össze (függetlenül attól, hogy a második éneket csak felütése szerint ismerhette). Hasonlóan jár el Gyulai Pál is, aki szerint Arany „összhangra törekvő lelkének” alapvetően az elégikus hangoltság felel meg, bár lírája „néha ódává emelkedik vagy humorba csap”. Olyan kivételként, mikor „Aranyt elégiai hangulatából néha kiragadta a kétségbeesés humora”, a *Bolond Istók*ot és *A nagyidai cigányokat* nevezi meg. Bár az előbbiben csak „alanyi érzelmeket” és „élményeket” lát, valamint azt a *szándékot*, hogy (Arany kifejezését kölcsönözve) a „közhangulat humorát” is kifejezze, *A nagyidai cigányokat* pedig egyértelműen úgy határozza meg, mint ami „kétségbeesett kacaj a forradalomra”, mégis: amikor Gyulai szövegében ha nem is idézetre, de a *Bolond Istók* egy részletének parafrázisára bukkanunk, akkor az a második ének Salamon által is idézett bevezetése, azzal a bizonyos szülősgazdával. Csak ezután sorol fel Gyulai *A nagyidai cigányok* kapcsán néhány, a humort hagyományosan jellemző ellentmondást („igazság torzképben, sírás nevetésben, szeretet gúnyban”).⁴²⁶

Ha a „sors, nemzete és önmaga elleni” vád valóban *szent* romokon állva hangzik el, ha a kétségbeesés az „alanyi” alapozással ellentétben „Világos” politikai szándékossággal legitimációt nyer, akkor a humor a *Bolond Istók* második éneke

⁴²⁴ „Allegorézis” alatt azt az olvasási módot értem, amely a szövegre mint vertikális szinteződésű jelentésszövegre tekint, s az értelmezés feladatát a szintek „feltárásában” látja (lásd Kemény tárgyalt regényeinek „példázatos” interpretációit), amíg az olvasó a kommentárok révén el nem éri az „elrejtett jelentést”, vagyis a legalsó jelentésszintet. Ennek az allegorézisnek a tárgya nem tévesztendő össze a nyelv metaforikusságának problematizálásaként felfogott allegóriával. Maureen Quilligan vonatkozó megjegyzéseit parafrázálva, úgy lehetne érzékeltetni a két allegória-fogalom különbségét, hogy míg az allegorézist gyakorló „allegorikus kritika” lényegében egy leleplezendő-feltárandó hazugságként tekint a szövegre, addig a szöveg nyelviségéből kiinduló megközelítés a szöveget az igazságban vagy a hazugságban való hit allegóriájaként értelmezi. QUILLIGAN 1979. 26-46. p. Vö. jelen dolgozat harmadik részének bevezetőjében a példázatos olvasásra vonatkozó megjegyzéseket.

⁴²⁵ S aminek köszönhetően Voinovich beszélő (szerző) és történet viszonyát az első énekben nem érzi rögzítettnek, „a könnynek nincs ily édes melegsége, a mosoly nem mer megszületni”. VOINOVICH 1931. 2:44-47. p.

⁴²⁶ GYULAI 1914b. 1:261. p.

intencióinak megfelelően alkalmas arra, hogy *A nagyidai cigányokat* mint a szabadságharc szatirikus allegóriáját tálalja. Ez természetesen visszahat a *Bolond Istók* első énekének értelmezésére is (Arany humorának Salamon megalapozta „felerősítését” Hantz Jenő viszi a legmesszebb, amikor az első ének Petőfi *Az apostol*ával próbálja meg párhuzamba állítani⁴²⁷). A byroni *Don Juan*ban vagy *Az apostol*ban olvasható, az elbeszélés „ideológiai” funkciójának körébe tartozó szentenciák azonban nem jellemzők a *Bolond Istók*nak sem az első, sem a második énekére, s nem találhatók a két énekben olyasfajta iránymutató sorok sem, mint *Az apostol* utolsó fejezetében.

b. *A humor mint „kettős fiók”*

A legszélesebb kontextusba ágyazott humor-fogalmat Arany kapcsán Riedl Frigyes erőteljesen egységesítő, s ha közvetítéseken keresztül is, de az Arany-képet máig meghatározó monográfiája adja. Riedl annyira lényegesnek tartja az életműben a humort, hogy könyve három pontján is hangsúlyosan szerepelteti a terminust; kifejezetten a *Bolond Istók*ra vonatkoztatva a „tréfás eposzokat” író Aranyt tárgyaló fejezetben.⁴²⁸ Itt, miután idézi a 3. versszak első két sorát, úgy határozza meg Arany humorát, mint a „tréfás” felszín és az alatta „lappangó” „komoly, olykor szomorú érzés” egységét. Később a „kettős fiók” hasonlatot használja: „az elsőben, mely könnyebben nyílik, csörgősipkát találunk; nehezebben jár a második fiók, de ha ráakadunk a nyitjára, drágakövek ragyognak felénk: a humor gyémántos könnyecseppjei, a fájdalom égő rubintjai”. E kettőség magyarázatának Riedl azt tartja, hogy Arany „tréfás eposzainak” „az emberi élet mulandósága, törekvéseinek hiúsága képezi mély alaphangját”. Itt azonban nem ér véget Arany humorának meghatározása: a rákövetkező passzusokban először annak sokszínűségét igyekszik bemutatni, majd példákon keresztül kategorizálni, hogy végül az ismertetett definícióhoz jusson vissza: „alapja mindig a mély érzés, mely elmélyed a szomorú eseményekkel együtt, de élénken, vígan felszökik, amint az élet fonákságán átlát. [...] mindkettőt, a szomorúságot és a fonákságot egyszerre látja, s végig érzi. Ez szüli a humort”.

Ami leginkább árulkodó Riedl meghatározásaiban, az a humor meghatározhatatlansága. Ennek belátását tükrözi az a terjedelmes „definíció”, amelynek metaforikája Arany humorának sokszínűségét hivatott érzékeltetni, amit a víz megjelenési formáinak változatosságával állít párhuzamba. „Oly sokféle alakú, oly sok halmazállapotban jelentkezik humora, akár a víz a külvilágban; majd mint szökőkút fényes sugárban villan fel és ragyogó csöppekben hull vissza zengzetes medencéjébe; majd mint kis harmatkönnyű rezeg gyorsan múló virágokon, visszatükrözve — a napot. Majd olyan, mint a pásztás eső: napfény előtte, napfény utána. Hol hegyi vízómlásként szakad méla gránitsziklák közt, míg patakká nem szélesbül, és vígan buborékolva, völgynek nem zajong. Hol szürke felhő, melyre ragyogva görbül a napsugárszívta szivárvány; majd ismét borvíz gyanánt fakad a hegyoldalból csípős szénsavvízzel és vasas zamattal.”⁴²⁹ Riedl itt voltaképpen megismétli és továbbszövi a *Bolond Istók* első énekének (2. szakasz) természeti képekből felépülő metaforikáját. A közös lényeg az analógiasor képeiben a reflexió, a fénytörés és a tükrözés. Ez a zavarbaejtő sokféleség — amit a monográfia

⁴²⁷ HANTZ 1888. 3.rész, 26-27. p. Hantz e nézeteinek kritikáját lásd VOINOVICH: 2:43-44. p.

⁴²⁸ RIEDL 1982. 211-224. p.

⁴²⁹ RIEDL 1982. 211. p. Érdekes, hogy az „alaki”, „halmazállapotbeli” sokféleségének érzékeltetése a borvíz ízének felelmegetésébe hajlik (bár maga a borvíz is már jelentésbeli többletet tartalmaz a „sima” [„íztelenen”, „vízízű”] vízzel szemben).

„humornövényzetnek” nevez — Riedl számára Arany személyiségében, lelki portréjában nyer egységes alapot.

Ahogy a költő egyéniségét tárgyaló részben fejtegeti, Arany minden kétely ellenére képes volt pozitív jelentőséget adni a világ múlandó, nevetséges jelenségeinek; képes volt a humor „észbeli” oldalát az „érzelmi” oldallal párosítani. „Góg és megvetés nélkül lebegni felette, de lehajolni hozzá, felkarolni, ez a humor második (érzelmi) eleme”; „szükséges hozzá, hogy a humorizáló magasabban álljon, felette a nevetségesnek, és ne gúnnnyal vagy iróniával, hanem szeretettel nézzen le reá (de ne nézze le).”⁴³⁰ Riedl a humort, megfelelően a fogalom eredeti jelentésének és saját schopenhaueri vonzódásainak, teljes egészében a szerző szubjektivitásához köti, ahol egységet nyer a nevetséges és a komoly ellentéte. Ezért kissé megtévesztő monográfiájának az a kijelentése, hogy a *Bolond Istók* humora alanyi, míg a *Toldi estéjéé* tárgyilagos.⁴³¹ Riedl szerint ugyanis Istókban Arany János valamiképpen önmagát ábrázolja, míg az idős Toldi alakját „magasabb szempontból nézi”, a humor fogalmának megfelelően egyszerre fájdalmas és mosolygós részvéttel. A voltaképpeni objektivitás és a humor fogalmai kizárják egymást, mivel a humoros hősben a szerző a részvét által valamiképpen mindig önmagát is ábrázolja.

Az alanyi és tárgyilagos megnevezések inkább a salamoni „megoldással” rokoníthatók. Mind az objektív, mind a szubjektív humor megfeleltethető Salamon „erős” humorának, amennyiben az elbeszélő és elbeszélte kapcsolatának rögzítettségét tételezve mindkettő a humoros mű jelentésének megkötésére szolgál. A „szubjektív” humor abban az értelemben vehető „erősnek”, hogy a jelentés visszavezethető a múltbeli (elbeszélte) és a jelenbeli (elbeszélő) Arany közti folytonosságot biztosító alapra. Ez használható is a *Bolond Istók* életrajzi párhuzamokkal rendelkező második énekére; ám a *Toldi estéje* és a második ének párjából kimarad a *Bolond Istók* első éneke, amely riedli értelemben sem alanyi, sem pedig tárgyi, hiszen itt nem a valósághoz való viszony morális meghatározottságáról van szó (mint a szatírához közelítő változatnál), és nem is az önéletrajzi narratíva kontinuitást garantáló beazonosíthatóságáról.⁴³² Az első ének megbízhatatlan elbeszélője egyforma távolságban van mind saját magától (mint az elbeszélés alanyától), mind pedig az elbeszélte figuráktól; valahol a *Toldi estéje* humorának távolsága és a második ének humorának közelsége között. Ez az ironikus távolság megnehezíti a humoros értelmezés dolgát. Az első ének jelentésének ilyen bizonytalanságát Riedl azzal igyekszik felszámolni, hogy a *Bolond Istók* Arany Jánosát szembeállítja Byronnal, ám éppen ellenkező indoklással, mint ahogy Voinovich: a világgal meghasonlott Byronnal szemben Aranyon csak időlegesen vesz erőt „a blazírtság gögje”, „a kétségbeesés leghevesebb rohamai után ismét megszólal a józanság”.⁴³³ Rögtön ezután azonban az olvasható, hogy míg a második ének eseményeit a „humor fénye” ragyogja be, addig az első éneket egyfajta „sivárság” jellemzi.

Riedl mindenesetre érzékeltetni látszik az általa használt fogalom képlékenységet. Arra, hogy miért tartja mégis kiemelt fontosságúnak a humort, egyfajta magyarázatul szolgálhat saját irodalomtörténeti koncepciójának „humoros” volta: az a kettősség, ami az Arany-könyv beszélőjének ismeretelméleti és esztétikai álláspontjában Németh G. Béla kimutat. Az „objektív” irányultságot a Gyulainak megfelelő, nemzeti feladatvállaló,

⁴³⁰ RIEDL 1982. 38., 37. p.

⁴³¹ RIEDL 1982. 55. p.

⁴³² Egyedül Kardos Lajos *Bolond Istók* monográfiája tett tiszteletreméltó erőfeszítéseket arra, hogy az első énekben Arany életrajzának elemeire ismerjen, ám felfedett összefüggései (a csöszkunyó és a szülőház, a csöszné és Arany anyja, a temetés és egy gyerekkori élmény között) túlságosan szűkkörűek és szórványosak. KARDOS 1914. 93-98. p.

⁴³³ RIEDL 1982. 223. p. Riedl a Byronnal való szembeállítást úgy kezdi, hogy „Arany ellenben, bármennyire meghasonlott is, mindig hű hazafi, szerető családfő”.

„mandátumos”, míg a „szubjektív” a schopenhaueri „pesszimizmushoz” közelítő Arany képe hivatott kifejezni: „Nem ugyanannak az ideálnak kétoldalú, erkölcsi és lélektani szempontú rajzáról van itten szó. Ebből a lélektanból és léttanból nem következhet ez az erkölcsi ideál, s ez az erkölcsi ideál nem fér össze ezzel a lélektannal és létfelfogással”.⁴³⁴ Riedl kettős kötődése ugyanúgy nem teremt „súlyegyent”, ahogy a humor két oldala sem ad ki egy egészet, ha Riedl megjegyzéseit a *Bolond Istók* első énekére is vonatkoztatjuk.

Németh G. szerint Riedl az egységet nem gondolati síkon teremtette meg, hanem „stílusával”, az esszé retorikájával. Hasonlóan (bár kevésbé reflektált módon használva a fogalmat) „stilisztikai” okokkal magyarázható Reviczky Gyula humort tárgyaló írásainak egysége is. A humor megközelítési módját tekintve azonban számottevő különbség, hogy Reviczky fogalma kétely nélküli univerzális eszköz. A teljes összhang minden áron való megteremtésének vágyából eredően a humor irodalmából a legtöbbet Jean Paulra, Vischerre és Schopenhauerre hivatkozik, s mindegyiktől a humor kibékítő, szintetikus karakterére vonatkozó passzusokat emeli át. Kifejezetten Aranyról szólva (*Arany mint humorista*) is ez a „krisztusi” humor dominál („Jézus az első nagy humorista”, jelenti egyik esszéjében⁴³⁵), aminek következtében Aranyt — Vajthó László kifejezésével — „magához lágyítja”.⁴³⁶ Már a két ének ismeretében írja a *Bolond Istókról*, hogy az Arany legjellemzőbb műve, s ha befejezi, „az első magyar humoros nagy mű” lesz, mely „a nép számára egy egész etika”.⁴³⁷ A „lágy” Arany humoros etikája Reviczky szerint nem másból áll, mint a többi humorral foglalkozó írásában kifejtett részvételi rezignáció üdvöztető voltának belátásából, amivel a humor valamiféle egyetemes érvényű eszközzé válik az egyén kezében, a világ legyőzésére. (Ezen alapul a *Kozmopolita költészetre* felelő *Arany Jánosnak*-vers azon része is, amely a *Bolond Istók* egyetemességét tárgyalja: „Bolond Istók mindenütt volt / Ahol ember szenvedett”.)

2. Humor és magyar. A humor sajátos nemzeti meghatározottsága

A humor szubjektumhoz rögzítettsége két következménnyel jár Arany hagyománytörténetében. Elvezet a humor mindenféle meghatározásának elutasításához, s kiterjesztve a szubjektum fogalmát, a humor kategorizálhatatlan voltát a nemzet sajátosságaival azonosítja.

A humor nem kategorizálható, csak ártunk megértésének, ha analizálni próbáljuk, állítja az Arany humorát részletesebben tárgyaló munkák döntő többsége. A humor szubjektumhoz való rögzítését a szélsőségig viszik azok az értelmezések, amelyek tagadják mindenféle fogalmi megközelítésének jogosultságát. A legterjedelmesebb teória-ellenes tanulmány Szinnyi Ferencé. „A humornak pontos és elfogadható magyarázatáról természetesen [!] szó sem lehet [...]. Hagyjuk tehát most az aesthetikusokat s bízzuk magunkat a költőre”.⁴³⁸ Szinnyi Ferenc tanulmányát úgy is felfoghatnánk, mint

⁴³⁴ NÉMETH G. 1981. 332. p.

⁴³⁵ REVICZKY 1969a. 2:437.

⁴³⁶ VAJTHÓ 1939. 15. p.

⁴³⁷ REVICZKY 1969b. 2:417. p.

⁴³⁸ Ezután (természetesen) idézi az első négy versszakot (az első szakasz első négy sorát leszámítva). Maga is érzi azonban, hogy tanulmányának kitűzött célja, a teljes életmű humorának megvilágítása, ennél többet követel meg, ezért a humor fogalmának elsősorban lélektani alapjairól kezd beszélni („emberszerető szív és érzékeny lélek [...], egy különös fajta érzékenység, bizonyos physiologiai dispositio szükséges hozzá”). Mivel ez ellentétben áll pragmatikus megközelítésmódjával („eclektice járunk el s nem vonjuk a humor fogalmának

hosszadalmas bizonyítását egy 1853-as Greguss-cikk zárlatának. Ebben az írásában Greguss a komikum (a „furcsa”) mibenlétének tisztázására tesz *A szépiészet alapvonalaihoz* (1849) képest fogalmilag kevésbé szigorú kísérletet. *A szépiészet alapvonalai*ban még nem okozott gondot Gregussnak a humort a reflexió lépésein keresztül úgy levezetni, mint egyesítését és meghaladását a nevetséges tárgyban és szemléltetőben lévő formáinak, voltaképpen mint átlépést a nevetséges köréből a fenségesbe. Itt (*A szépiészet alapvonalai*ban) még az elvont érvelés és az egyes szöveghelyek, művek vagy egyéb tárgyak például választása nem zárja ki egymást.⁴³⁹ Ezzel szemben az 1853-as cikk már negatív megállapítással zárul: „A ki azonban a humort tökéletes le akarná festeni, magának is shaksperi vagy legalább jean-pauli humorral kellene birnia, nekem pedig ehhez nincs szerencsém.”⁴⁴⁰

Hantz Jenő három részből álló tanulmánya, *A humor és Arany János humora* ezzel szemben nem tér ki teoretikus megközelítés elől. A romantikától felmerült fontosabb humorfelfogások áttekintése során több ponton átveszi Jean Paul humorfelfogását (a humor nem tartozik a komikum körébe, a humoros szubjektum önreflexiója folytán képes a komikum és tragikum egynemű vegyítésére), s csak azt kifogásolja, hogy a *Vorschule der Aesthetik* megfogalmazásai néhol felszínesek, elméletileg nem mindig megalapozottak. A teoretikus igényesség tekintetében Vischer nagy hatású műve, az *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen* (1847-1857) állna hozzá közelebb, ám Vischer elmélete éppen a megközelítésmód tekintetében nem felel meg számára. Nem is Hantz olyan tárgyi kifogásai a legfontosabbak itt, mint például az, hogy Vischer a komikum körén belül közelíti meg a humort (hiszen Vischer a humort „abszolút komikumként” határozza meg, amivel egyúttal kiemeli a humort a komikum köréből). Lényegesebb ennél Vischer fogalomrendszerének hegeli háttere, amely Hantz számára túlságosan spekulatív (túl sok esztétikájában a „Wissenschaft”), vagyis a humor túlságosan is az értelem tevékenységéből származtatott.⁴⁴¹ Éppen ezért utasítja el Greguss nézeteit is, már ami a *Szépiészet alapvonalai* humor-fogalmát illeti. A pusztán az értelem reflektáló tevékenységéből való eredeztetéssel az a problémája, hogy így túlságosan közel kerül a humor az iróniához (Jean Paul meghatározásaival szemben támasztott kifogásai is ide mennek vissza). Márpedig

körét sem nagyon tágra sem nagyon szűkre. Így, ha hibázunk is, nem fogunk túlságosan nagyot hibázni”), gyorsan visszahátrál a humor mint rendszerezhetetlen egyéniség tételéhez, s Arany életrajzában ismertetésére fog. A humoros lélekállapotra Szinnyei az eredet leírásán túl egyébként olyan „definíciókkal” szolgál, mint „a humor fogoly a mese kötött redőiben és elvész kerek szabottságában; a humor vadvirág, mely nem tűri a vázlat s a forma ápoló gyámságát”. SZINNYEI 1905. 1. rész, 229-232. p. Szinnyeit követi Helle Ferenc Hugó, amikor meglehetősen radikálisan mindenféle teoretikus megközelítést lehetetlennek tart a *Bolond Istók* kapcsán: „Elég az ily meghatározás [értsd: „humoros elbeszélő költemény”] arra, hogy kizárjunk [...] általában minden normát, iránypontot és szabályt”; „róla [a humorról], ezért in abstracto nem is beszélhetünk, csupán mint megegyénített concretioról; jelen esetben Arany János humoráról”. HELLE 1914. 8-9. p. (*Kiemelés az eredetiben.*)

⁴³⁹ Egyik példája a humorra, a „rajnai vidék”, szinte *A nagyidai cigányok* allegorikus jelentésére vonatkozó kijelentések metaforikáját idézi a *Bolond Istók* második énekének elejéről: „hol a jelennek mindennapias pontossággal elrendezett szőlőkertjei a multkorbul felmaradt, nagyszerű s költői romok tőszomszédjában tenyésznek”. GREGUSS 1849. 44. p. (*Kiemelés az eredetiben.*)

⁴⁴⁰ GREGUSS 1872. 1:258. p. Bár ezt a konklúziót megelőzően találhatók „pozitív” kijelentések a humorról: „Vedd elő a furcsának minden elemét; vegyítsd össze merészen a kellem és fenség elemeivel; ne gondold vele ha magad is nevetségessé válsz midőn, könyezve és mosolyogva, érzelmeskedve és okoskodva egyszerre, parányi énedet az egész mindenség fölé állítod; rendetlen szökdeléseid a legelevenebb őszhang, rombolásaid a legdicsőbb teremtetés! A széptan humornak nevezi ezt”. Uo. 1:357-358. p.

⁴⁴¹ Magyarul Vischer humorra vonatkozó nézeteiről lásd HANTZ 1888.; esztétikai rendszerének vázlatát lásd NAGY E. 10-16. p.

Hantz számára a tét voltaképpen a „hideg ironia” szembeállítás a humorról; a humor jelentését nála ez az éles megkülönböztetés határozza meg.⁴⁴²

Jellemző Hantz humorfelfogásának „metaphisikai” karakterére az, ahogy Kölcsey *A leányőrző*-tanulmányának humorértelmezését félreértésnek bélyegzi.⁴⁴³ Hantz szerint amikor Kölcsey az ironia gyengén szűrő fullánkjáról és a humor metsző karakteréről ír, akkor egyszerűen felcseréli egymással a két fogalmat. Ez a Hantz által idézett mondat azonban egészen más jelentést vesz fel, ha *A leányőrző*-tanulmány szövegkörnyezetét, a Jean Paulra építő és hivatkozó humorfelfogást tekintetbe vesszük. Itt ugyanis Kölcsey tanulmánya éppen a humoros „neheztelés” szerepét, jelentőségét taglalja, s a humor metsző karakterét éppen egy magasabb nézőpont pátozából magyarázza: „ez a pátoz az, mely Swiftnek nyugodalmas előadásában azáltal ráz meg bennünket, mivel az emberi kicsinységet, s az emberi alacsonyság mélységét oly elkésérítőleg érezteti; mely éreztetés az ideálba emelkedő humornak talpköve”.⁴⁴⁴ Kölcsey már csak azért sem követhetett el Hantz felől nézve túl nagy hibát, mert azt *A humor és Arany János humora* szerzője is többször elismeri, hogy az igazi (a legtökéletesebben egyensúlyozó, vegyítő) humort, amit ő „keserű humornak” nevez, a legnehezebb felismerni. A felszínes olvasónak a „csapongó kedély játékanak” tűnhet, s „egyensúlyának” „megtartása igen nehéz, mivel támaszpontja igen érzékeny s ennek elvesztése az ironia hideg világába sülyeszt”. Márpedig éppen Kölcsey írja *A leányőrző*-tanulmányban, hogy ironia és humor szétválasztása a pusztá kijelentések alapján sokszor lehetetlen. Erre maga Hantz is példaként szolgál, amikor először Kölcsey tévedése kulcsának látja, hogy az Swift műveiben sajátos humort lát; néhány oldallal később azonban, a keserű humor tárgyalását lezárva azt írja: „A szélsőséget a humor ezen fokán a Swift humorával jelöljük”.⁴⁴⁵

Hantz annyira a humor szubjektivitására összpontosítja figyelmét, hogy nem veszi észre: Kölcsey voltaképpen ugyanazt mondja, mint ő. A humor „kebele” utaltságának kidomborítása érdekében nem hajlandó tudomást venni arról a mozzanatról, hogy a jelenség nyelvi aspektusa Kölcsey szerint is leértékelődik a mű „belső szellemét” jelentő „szentimentalizmus” javára (ami a megfogalmazás síkján eldönthetetlen jellegű szöveg esetében is világossá teszi, hogy ironiáról vagy humorról van-e szó). Mindkettejükénél az idealitás és a véges valóság összekapcsolása jelenti a humor szerepét, amelyre éppen kettős karaktere („negatív fenséges”) által képes; s Kölcseynél éppen úgy, mint Riedlnél és Hantznál, a humoros szerző képessége ez a közvetítés. A szerző ugyanis az a háttér, amely az „extremumról extremumra csapongást” valamiképpen mégiscsak „ideálba emelkedéssé” nemesíti Kölcseynél, s amely az önkorlátozás révén képes a sztoikus egyensúly létrehozására Hantznál: a humor „az ellentétek egyik áramlatától sem engedi magát elragadtatni, hanem az alany, a maga reflexióin megszürt világnézetén szemléli a dolgokat. A gúny éle, mint láttuk, a humorban megtörik; a pathos nem tör az egekre önmagának fölemésztésével is; a komikum a fájdalomba olvad”.⁴⁴⁶

⁴⁴² A humor pozitív meghatározása szerint az egyensúlyt jelenti Hantz számára: „mikro- és makrokozmosz” (abszolút és szubjektív, képzelet és valóság), tragikum és komikum, sőt a fichtei és a spinozai filozófia egységben látásának képességét. E képesség valójában azonban egy sajátos „hangulat”, melynek alapja egy „bizonyos világnézet”, mely szerint „a dolgoknak közös alapja, belső egysége van, s hogy az, ami önzően magában akar megállni, épen magának válhatik ellenkezőjévé [...]. Ha e viszonyt nem annyira az elme fogja fel, mint inkább a kebel érzi át s a képzelem állítja oda: megnyertük a humor alapját”. Az egyeztetés nyomán „gyöngédséggel viseltetik az emberi gyarlóságok iránt s magában is csak a végtelen kicsinyt látja, melyben a legmagasabbnak gyökere is meg van. E tekintetben a humorista mint metaphisikus működik”. HANTZ 1888. 2. rész, 357., 359., 361. p.

⁴⁴³ HANTZ 1888. 2. rész, 355. p.

⁴⁴⁴ KÖLCSEY 1960a. 1:613. p.

⁴⁴⁵ HANTZ 1888. 2. rész, 364., 368. p.

⁴⁴⁶ HANTZ 1888. 2. rész, 370. p.

Van Kölcsey és Hantz humorfelfogásának még egy közös pontja, amely aláhúzza a jelenség kibékítő jellegét, ez pedig a humor speciális „nemzetkarakterológiai” jelentése. Már Kölcsey a *Nemzeti hagyományokban* megkülönbözteti a humor nemzeti-organikus fajtáját a „romantikaitól”. Kölcsey tanulmányának szóhasználatában a „romantikus” és a schilleri „szentimentális” lefedik egymást, mint „az ég és föld között” megosztott ember azon világszemléletének jelölői, amelynek következtében „egy egészen újalakú lélekállapot áll elő: humor tudniillik, mely a régiéknél ismeretlen”.⁴⁴⁷ E kereszténységből, vagyis nemzetek feletti gyökerekből származó „szentimentalizmussal” szemben a sajátosan magyar „karakter” „hazájától és nemzeti fekvésétől kölcsönzi” jellegét, bár maga a jelenség igencsak hasonlít az „általános” szentimentalizmusra („nem tisztán szállongó, hanem komolyságba mártott kedvszesz ez”), amit Kölcsey is jelez, amikor ehhez a szentimentalizmushoz is a humort rendeli („s melankoliás és szentimentalizmusra hajló karakterében a meglepőleg kicsapongó humor nincsen helyén kívül”).⁴⁴⁸ A humor e „karakter” jelentését Aranynál tovább erősíti, hogy az elbeszélő a *Bolond Istók* első énekének negyedik stanzájában „a magyar tánc humoros, azaz a bú jajsavát kironító jókedvvel vegyítő jellegét hozza fel döntő érvként amellet, hogy miért fog újra dalba”; márpedig „a magyar tánc már Berzsenyi óta az egyik legfőbb nemzetkarakterisztikai, azaz történelmi kiindulópont”.⁴⁴⁹ Szörényi László utóbbi kijelentését támasztja alá a *Nemzeti hagyományok* is, amely (bár a tánc említése nélkül) a „nemzeti muzsika majd a pajkosságig eleven, majd a csüggedésig lassú hangjairól” szól.⁴⁵⁰ Hantz elképzelése szerint Arany humora a magyar „nép” jellegzetes, ám mégiscsak „sporadice” fellelhető humorának megnevesítése és sűrítése a költő reflexióin keresztül.⁴⁵¹ Hantz előtt már Gyulai a nemzeti karakter kifejezőjének tartja Aranyt, elgondolását pedig Riedl fejleszti tovább, a már ismertetett kettősség keretében, a Hantz-tanulmány előtt egy évvel megjelent Arany-monográfiájában.

Arany humorának összekapcsolása a nemzeti jellemmel felerősíti, „karakteresebbé” teszi irónia és humor különbségét. A romantikus (schlegeli, nem-retorikus) irónia szubjektumát mint egy megkettőződés problematikus „eredményét” tekinthetjük; az önreflexió folytán a szubjektum mindig készülő félben van, létmódja a „progresszivitás”. Ennek következményeként felértékelődik a nyelvi „közeg”, az egyetlen „bizonyosság” a rögzített ellentétek híján. Ezzel szemben a humoros szubjektum a részvét, együttérzés morálisan meghatározott viszonyai által kiindulási „alapul szolgál” (szubjektum) az objektív szférától való távolság áthidalásához. Ami közös a humor fenti megközelítéseiben, az a jelentés szubjektív garanciája. Miközben a humor a véges negálása a végtelen elérésének céljával, az ezt végrehajtó szubjektivitás nem válik kérdésessé — hiszen éppen az ő véges valóságra vonatkozó, morálisan megalapozott reflexiója a humor garanciája. Ha a (romantikus) iróniával való összevetés kedvéért a nemzeti jellem és a humor kapcsolatát Kant harmadik Kritikájának fényében tekintjük, akkor az ott szereplő természet objektivitásának a nemzeti hagyomány Kölcsey által vágott, Erdélyi vagy Hantz

⁴⁴⁷ KÖLCSEY 1960b. 1:504. p.

⁴⁴⁸ KÖLCSEY 1960b. 1:513. p. Erre az összefüggésre Keresztury Dezső is felhívja a figyelmet. KERESZTURY 1967. 342. p.

⁴⁴⁹ SZÖRÉNYI 1989b. 171. p. A tánc-motívum Aranytól való előfordulásaihoz vö. KOROMPAY 1999.

⁴⁵⁰ KÖLCSEY 1960b. 1:512.

⁴⁵¹ Három évvel korábban megjelent tanulmányában Imre Sándor szintén szoros kapcsolatot lát a „néphumor” és Arany humora között, sőt azt állítja (bár később e kijelentését, Arany nagysága érdekében, visszavonja), hogy „talán ez a legtermészetesebb, legkevésbé eltanult hangja; s a magyar népet is ilyekben tolmácsolja leghívebben”. IMRE S. 1897. 1:174. p. Hantz oly szorosnak tartja irodalmi és néphumor kapcsolatát, hogy az irodalmi humort csak annyiban ismeri el humorként, „amennyiben megtartja a nép humorában kerengő nedvet, üdességet”. HANTZ 1888. 2. rész, 371-372. p.

által pedig a népiben fellelhető szervessége felel meg. A zseni képessége Kantnál abban áll, hogy az esztétikai eszmék ábrázolásával az objektív célszerűség világára utal; ha pedig a kanti természetet kicseréljük a nemzeti hagyományra, akkor azt a nemzettől „mandátumot” kapott költőt kapjuk, aki — megfelelően az őt megbízó és általa képviselt nemzet karakterének — a humor jelensége által fejezi ki az eredetet, teszi öntudatosná a népiben meglévő hagyományt.⁴⁵²

3. Az „öntudatos” alany. A humor Arany szerint

a. „Töredék ez is, az is”. Arany „humorelmélete”

Ha a humoros jelentés genezisének megfelelően megfelelően arra is kíváncsiak vagyunk, hogy a *Bolond Istók* bevezetésén túl mit mond a jelenségről Arany, akkor kezdjük a leginkább teoretikus megfogalmazással, a *Széptani jegyzetekkel*. Arany itt a szatírban, a humorban és a naivban a szép három „vegyes fajtát” látja; mindhárom csak látszólag tartozik a nevetséges, a komikum körébe: a szatírárt ki- (vagyis: fel-) emeli onnan az erkölcsi javítás szándéka, a naivot pedig a résztvevő, megindító olvasói érzélem. Az egyik esetben a nevetséges tárgy tökéletlenebb, a másikban tökéletesebb a humor alanyánál és befogadójánál. A „humoros író” a szatirikushoz hasonlóan tökéletlennek látja a valóságát, „mély fájdalmat érez a világ romlásán, de nem lévén reménye javítani, kétségbeesetten kacag önmaga és a világ felett”, humora „alapjában véve fönséges.”⁴⁵³ Itt az „alap” immár nem pusztán egy külső tárgy, mint a másik két vegyes faj esetében, hiszen a szubjektív és objektív oldal az ábrázolásban lefedik egymást, az ábrázoló a humorban maga is része az ábrázoltaknak. Ugyanakkor a humor annyiban mégis a felszínül szolgáló komikummal tart rokonságot, hogy a szép csak „indirekt” módon kerül ábrázolásra. A „fönségesség” forrásává itt éppen maga az ábrázoló válik, saját korlátozottságának belátása által („nem lévén reménye javítani”). Ez a belátás szüli a humoros mű szerzőjének önkorlátozását, álarc mögé rejtőzését: a humor „nevetséges álarcában rejtett sírás”, szól a *Széptani jegyzetek* egyik sokszor idézett mondata.

Abban tehát az Arany-féle humor és a nem kívülállásként, nem retorikailag értelmezett (romantikus) irónia között nincs különbség, hogy a mű mindkét esetben egy szubjektum önreflexiójára épül, vagyis a kijelentések tárgyai egyúttal azok alanyai is. A különbség az önreflexió eltérő ismeretelméleti státuszában ragadható meg. Aranynál ugyanis a humor önreflexióját egy egyoldalú, önkorlátozó, Gyulai nyomán elégikusnak is mondható gesztus előzi meg a szerző részéről, míg a schlegeli irónia „középuött lebegő” szubjektuma éppen a reflexivitásban szituálódik, alkotó és befogadó pozícióit felcserélhetővé téve.

A humor jelentése Aranynál is függetlenedik az értelmezéstől, az önreflexió játéka mindig visszavezethető egy nyelv előtti szerzői szubjektum „nedélyére”. A már idézett humor-meghatározás első tagmondata („a humoros író mély fájdalmat érez a világ romlásán”) alapvetőbb a humor lényegét tekintve, mint az iróniához veszélyesen közelálló

⁴⁵² Erdélyi dialektikus sémájában így lehet Arany az „öntudatos népiesség” megtestesítője: „öbenne tér vissza költészetünk az első kezdethez, az eredeti népköltészethez [...]. A művészet eredeti alakjai mai nap már megvannak idehaza, s nem kell többé kerestetniök se Rajna, se Szajna partjain. Megtanulunk szólni a nép nyelvén, mint a próféták, s egyszerűen, mint az evangéliom”. ERDÉLYI 1986a. 479. p.

⁴⁵³ ARANY 1962. 10:543. p.

utolsó („kétségbeesetten kacag önmaga és a világ felett”). Ha ezek után elfogadjuk *A nagyidai cigányok* „humorosságát”, akkor Thewrewk Árpád 1872-es bírálata azért tévesztett célt, mert nem ment „eléggé” a művön „túlra”, nem számolt a szerző szabadságharc utáni lelkiállapotával, míg a másik oldalon ugyanígy vak a humor problematikájára *A nagyidai cigányok* egyoldalúan allegorizáló értelmezése.⁴⁵⁴ Ebből a szempontból bír jelentőséggel Aranynak az a Petőfihez írt levele, amelyben a „szőlősgazda-hasonlatot” először említi. Itt Jókait bírálja, aki az akkor dúló sáskajárás felett „vitel” az *Életképekben*, s kijelenti, hogy „ilyen élczekben nem lehet komikum. Humor talán lehetne, de ne a más, ne a szegény osztály rovására. Ha a humorizáló maga is a sáskák csapása alatt állna, akkor illenék szájába a keserű humor, mint azon szőlősgazdáéba”.⁴⁵⁵ Jól látszik a humoros jelentés erkölcsi meghatározottsága: a szubjektum eltérő léthelyzete (Jókait Arany szerint nem súlytja a sáskajárás) ugyanazt a közleményt pusztá gúnyolódásból igazolható humorrá változtatja. Innen érthető a *Toldi estéjének* 1854-es első kiadásához írt *Végszó* azon (félig-meddig mentegetőző) kijelentése, hogy „a hanyatlás, pusztulás már magában humoros jellemű”.⁴⁵⁶ Itt ugyanis a humornak arról a *Széptani jegyzetek* szerint alapvető jellegzetességéről van szó, hogy amikor a humor alanya nevet, akkor saját magát is nevetségesként látja; az öreg Toldi esetében a „keserű nevetést” kiváltó, a szerzőt és olvasót önreflexióra késztető tárgy a véges világban abszolútnak tűnő halál.⁴⁵⁷

A humor ideologikusságáról leginkább az *Elegyes költői darabok* (1867) előszavának humor-emléltése árulkodik. Arany, magyarázatokat sorolva „töredékeire”, a *Bolond Istók* első énekének tárgyát-formáját a „csüggedés korának” lelkiállapotával magyarázza. „Az a derült nagyobb munka, melyben 1848. előtt hős-nyilás képeket kezdtem rajzolni (*Toldi*), elvesztette rám varázsát; más, kedélyemhez s az általános hangulathoz illőbb tárgyat kellett keresnem. Így fogtam a *Bolond Istók* első énekébe, mely mű fesztelen alakjában, mind szubjektív élményeim s érzelmeim, mind a közhangulat humorának kifejezésére alkalmasnak látszott.”⁴⁵⁸ A szerzői szubjektum, a mű és a közhangulat a humorban találkoznak. A mű töredékes: azzá tette a közben két irányból is feltámadt szerzői kétely („de a munka nagynak volt méretezve, a modor is nálunk szokatlan”), s így elmarad a tervezett voltaképpen téma, amely *A falu bolondjának* tárgya: „mivé lesz a nép közt egy oly költői természet, mely a mostoha körülményekből soha ki nem fejlődhetve, nyomtalanul vész el. Később ez alapeszmét, nagyobb mérvben, a *Bolond Istókba* vittem volna át.” A (tervezett) tárgy ilyen távolléte pedig „megemeli” egy szinttel a *Bolond Istók* első énekének jelentését kereső értelmezést. A humoros jelentés nem a retorikai-poétikai aspektusok értelmezésével, hanem a szerző és a közhangulat összejátszásában érhető el; ez a jelentés igazolja a művet irodalmi alkotásként. Mondhatni, a humoros mű szükségképpen töredékes, hiszen a szerzői kétely, amely folyamatosan számot vet a különböző, erkölcsi és

⁴⁵⁴ A humor ilyen kettős háttérbe szorulásáról *A nagyidai cigányok* értelmezésében lásd SZÖRÉNYI 1989b. 176. p.; MILBACHER 2000.

⁴⁵⁵ Petőfi Sándornak (1847. szeptember 7.). ARANY 1975. 15:140. p.

⁴⁵⁶ ARANY 1951. 2:216. p.

⁴⁵⁷ Fontos kiemelni a végszó következő mondatát: „Ezt [a vén Toldi humorosságát] nem annyira Toldiban, mint környezetében állítam szem elé”. Ez ugyanis nemcsak arra hívja fel a figyelmet, hogy a humoros jelentés felszíni komikus és mélyebb patetikus (elégikus) szintekből épül fel, de arra is, hogy e szintek nem azonosíthatók bizonyos szereplőkkel, mivel a humor a szereplők viszonyaiból, az elbeszélőhöz fűződő kapcsolatukból fakad. Toldi (személyiségének, sorsának) humorát nem Toldi alakja hordozza, hanem a Toldi történetének háttérül szolgáló környezet: e háttér látásmódja, értékrendje, értelmezései. Erre utal Arany, hogy az egyik Petőfihez írott levélben olvasható megjegyzése is: „Szinte szeretném elolvasni a nedélyes részt, hol a vén Bence a viadal-helyen megjelenik”; hiszen Bence 3. énekben olvasható bevonulásának komikussága csak Toldi alakjának és tevékenységének fényében minősíthető „nedélyesnek”, azaz humorosnak.

⁴⁵⁸ ARANY 1953. 19. p.

esztétikai korlátokkal, „átüt” a szövegen, ennek következtében pedig a tépelődő személyiség lesz az igazi, a valójában értelmezendő művé (lásd például Riedlnél). Arany önértelmezései a humor lélektani, „kedélyállapotbeli” oldalát hangsúlyozva a jelentést az egyéni lélekállapoton keresztül a nemzet történelméhez kötik. Ha pedig a magyar nemzet karaktere eleve „humoros”, akkor nem csak szerzői szubjektív lélekállapot és nemzeti történelmi korszak kerül összhangba, de kettejük egybeesése a magyar nemzeti jellem egy lényeges aspektusát is kifejezi.⁴⁵⁹

A szerzői szubjektum „művé” válása azzal a következménnyel jár, hogy az olvasás az olvasó és a szerző lehető legegyszerűbb interakciójává alakul. Dávidházi Péter megfogalmazásában: „A kétségbeesés világnézeti bűne [...] a művészetben mintegy megváltódhat: az író kétségbeesése kiengesztelheti az olvasót”.⁴⁶⁰ Ám szerzőnek és olvasónak a humoros mű által szorosra vont kapcsolatának körén kívül mindenfajta „világnézeti bűn” az, ami. Az *Elegyes darabok* előszavának összefüggésrendszerét megelőzi egy Toldy Ferenchez írott 1857-es levél,⁴⁶¹ ahol még közvetettebb módon kapcsolódik össze a humor által irodalmi mű, szerzői szubjektivitás és a „köz” elvárásrendszere. Arany levelében tulajdonképpen Toldynak azokra a kérdéseire válaszol (részben pedig azokat kerüli ki), amelyekkel Toldy a Gyulainak elküldött életrajz kiegészítését kéri. Arany a kihagyásokat tanári pozíciójával, tanulóinak érdekeivel magyarázza. Azt a kérést, hogy debreceni pályájának hossza és félbeszakításának körülményei titokba maradjanak, maga is „gyöngeségnek” érzi, „de engem teljes életemben ilyen gyöngeségek kínoztak”, írja. Toldynak arra a megjegyzésére pedig, hogy mennyire meghatották Arany életrajzában sorai, ezt válaszolja: „Az is lehet, hogy van, úgy élet-, mint irodalmi pályámban valami humoros. Töredék ez is, az is”. A humor ebben a levélben is szerző és mű szoros kapcsolatának kontextusában bukkan elő; azonban a humorral azonosított töredékesség itt jó párszor negatív értelemben szerepel. Olyan jelenség szolgál tehát alapul az irodalmi vagy az életpálya magyarázatára, amelynek lényegi vonása a befejezetlenség, a hiány.⁴⁶² Hogy Arany humora mennyire nem csak „pozitív”, harmonizáló karakterrel bír, tanúsíthatja idézett levelének utóirata is, melyben a (humorosságot életrajzi és poétikai szinten egyaránt deklaráló) levél megsemmisítésére szólít fel.

b. A „csillámfonal”. A humor metaforikája

Ha az elemzett megközelítések nyomán a *Bolond Istók* beszélőjének megnyilatkozásaiban keressük a mű humorának mibenlétét, akkor meg kell néznünk közelebbről az első ének 2-4. stanzáit. Az elbeszélő ugyanis az itt található képeket a humor meghatározásaiként találja („Ez a hullámos emberszív *nedélye*”). A sajátos „invokáció” utáni három versszak azonban eltérő szempontból írja le, mi is a humor. Amíg a 2. szakasz tisztán metaforikusnak mondható, a képek pedig térbeli viszonyokat jelenítenek meg, addig a

⁴⁵⁹ A „síravigadás” az ötvenes években, „karakterológiai” szempontból, ugyanarra az alapra hivatkozik, mint *A vén cigány* és a „szőlősgazda-hasonlatnak” megfelelően olvasott *A nagyidai cigányok*.

⁴⁶⁰ DÁVIDHÁZI 1992. 250. p.

⁴⁶¹ ARANY 1900. 2:60-61. p.

⁴⁶² Talán az életrajzi reflexióból adódóan ez a „humorosság” átjárja a levél egészét: megjelenik egy csak látszólag pusztá szójáték alakjában („Tudom, hogy mások helyzetemben az efféle kiugrásokat *geniestreich* gyanánt árulnák, de engem (hogy szójátékkal fejezzem ki) nagyon *genieroznak*”), illetve egy tágabb kritikai kontextusban Toldy és az aranyi humor kapcsolata révén (Toldy *Új Magyar Múzeuma* 1852-ben *A nagyidai cigányokról* mint „szomorú aberrációról”, „áldatlan ürességről” írt, nem számolva az allegorikus vagy humoros olvasat lehetőségével).

következő két strófa fogalmi definíciókat is tartalmaz, a képek kapcsolatában pedig jóval nagyobb szerepet kap az idő dimenziója.⁴⁶³ A 3-4. versszak metaforái a záró sorok tételmondatai miatt viszonylag egyértelműen parafrázálhatók: a humor *olyan, mint* a síró hölgy arcán éppen megjelenő, egyelőre „kétes” öröm; mint a búra következő jókedv táncban és zenében. A megfogalmazások olyan ellentétpárookra épülnek, mint a boldogtalanság és az öröm, a bú és a jókedv. A tréfa „úzi” a komolyt, a jókedv „kiront” a bú fátyla mögül: az igék is azt a benyomást erősíthetik fel, hogy a humor az ellentétes minőségek változtatását jelenti. Leginkább a negyedik szakasz záró szentenciája mutat a humor ilyen értelmezése felé, amely jó és rossz arányát is meghatározhatónak tartja: az élet (humora) kevés öröm és sok bánat vegyülete.

A humornak ellentétek egymásra következéseként való felfogását azonban cáfolni látszik az, hogy könnyhullatás és mosoly *egyszerre* látható a hölgy arcán, s talán nem túl erőltetett az örömből és bánatból alkotott „vegyületet” is a szétválasztható komponensekből összeálló (és így a sok-keves oppozíciónak inkább megfelelő) keverék fogalmától megkülönböztetni.⁴⁶⁴ A szétválaszthatóság, szembeállíthatóság (vagyis a fogalmi definíció) igényének legkevesbé a 2. szakasz felel meg. Itt a metaforáknak sokkal inkább egyfajta *közeg* a hasonlítottja (a hasonlítás, összevetés közege), mintsem maguk az oppozíciópárok tagjai. Szembetűnően leegyszerűsödne az értelmezés, ha e metaforákban például pusztán a derűs és borús idő ellentétét látná. Ha valóban definiálási kísérletként olvassuk a versszakot, akkor azt kell mondanunk, hogy a metaforikus szint itt nem egy jelentésre utal, ami vele párhuzamosan halad (mint a következő két szakasz képi megjelenítés – fogalmi meghatározás szerkezeteiben), hanem egy viszonyra, közvetítésre, átfordításra. A „permet-esső” lokalizálhatatlan egyneműségét erősíti a „csillámfonal” hasonlata, a térbeli irány meghatározhatóságát csökkentő „gyéren aláhull” szerkezet, a határozatlan körvonalú, „napszúrte” és „tisza fátyol” állagú felhők képe. Az egyetlen határozott irányt kijelölő szó, a „lenn” jelentőségét is csökkenti, hogy amire vonatkozik, a „táj” csak mint szín jelenik meg, mely szín aztán összevegyül a nap sugaraival. Ha mindenáron parafrázálni akarnánk a 2. stanzát, akkor az az egyes metaforák hasonlítottjai helyett sokkal inkább a metaforikus *viszonyról*, a fény, eső, levegő mint a föld és az ég közti *kapcsolat* lehetőségéről, az ellentétes pólusokat feloldó és ezáltal egymásba fordító közegről magáról, vagyis a nyelvről mint *tropusról* (azaz „átfordításról”, „troposzról”) szól. A nyelv „tropologikusságát” megjelenítő 2. versszak felől nézve a következő két stanza mint a probléma megoldása szerepel: a „borúra derű” közhelyének megerősítése és a magyar karakternek a *Nemzeti hagyományokkal* egybecsengő kinyilvánítása a humor jelentésének egyértelműsítésére, a nyelv eszköz-szerepének biztosítására szolgál.

Amennyiben elfogadjuk, hogy a *Bolond Istók* első énekének első szakaszai valami lényegeset közölnek Arany és a *Bolond Istók* humorával kapcsolatban, akkor úgy is feltehetjük a mű értelmezésének kérdését, hogy miképpen lehetséges a humornak az iróniával rokonnak tűnő (a nyelviségre vonatkozó reflexiót előhívó) aspektusát háttérbe szorítani, átfordítani annak „erős” (a nyelvben csak eszközként kezelő), „szubjektív” vagy „objektív” fogalmába? A recepciótörténeti áttekintés alapján egy másik, ezzel összefüggő kérdés is adódik, a két ének viszonyára vonatkozóan: létezik-e olyan történeti és elméleti kontextus az Arany-irodalomban, amely (nem pusztán a keletkezést, megjelenést elválasztó

⁴⁶³ Ellentétes véleményt képvisel Keresztury Dezső (bár bizonyos mértékig minden, a 2-4. szakaszokat homogén egészként idéző, vagy ezekre így hivatkozó értelmezés szemben áll a három „definiáló” szakasz szétbontásával): „a három kép ugyanazt a mondanivalót hordozza, fejti ki, tágitja, mélyíti. Az elsőben a természet, a másodikban az emberszív, a harmadikban a nemzeti jellem a főszereplő”. KERESZTURY 1967. 343. p.

⁴⁶⁴ Keverék és vegyület szolgálnak analógiaként a humor és tragikomikum elválasztására Hantz Jenő és Kardos Ingeborg Klára számára is. HANTZ 1888. 2. rész, 250. p.; KARDOS 1914. 5-6. p.

időbeli távolság tényére alapozva) magyarázatul szolgálhat a két ének különbségére, humoruk (amennyiben mindkettőt humorosnak tartjuk) eltérő karakterére?

4. A humor mint „ördögi kör”

A 20. századi értelmezésekben egyre erőteljesebben jelentkezett a humoros Arany-művek jelentésbeli egyértelműségének elutasítása. Arany humorát meg kell különböztetni „őreguras, szelíd mosolyú reflexióitól”, figyelmeztet Németh László,⁴⁶⁵ a szövegek humoros értelmezése nem merülhet ki a komikumba hajló vagy szentenciaszerű zárlatban feloldó művek-műrészletek citálásában. A viszonylag újabb keletű megközelítések közös sajátossága, hogy témává teszik a humor „szoros” olvasásnak való ellenszegülését, amit az ironia és a humor közelségének hangsúlyozása kísér. „Sokféle, heterogén kísérő motívumot sorakoztat föl, s a kíséret — látszólag — elborítja a központi elemet. De a kíséret [...] tematikussá válik nála, műve mintegy polifonikussá lesz: a sokszorosán ellentmondásos összefüggések sokszoros és folytonos szembesítésének eszköze”, olvasható Németh G. Bélánál. Ezek szerint Arany (lírájának) sajátosságai a strukturalista értelemben vett textusról a kontextusra helyeződnek át; mindez azonban nem az egyszerű életrajzi vagy esztétikai nézeteknek való megfeleltetés keretében, hanem az „ironiával és [a] melankóliával” zajlik. Sőt, nem is csak két jelenség interferenciája játszik itt szerepet, hiszen később azt olvashatjuk, hogy Arany egyszerre „melankolikus és ironikus, elégikus és humoros, erősen érzelmi és erősen intellektuális”. Németh G. itt közel kerül a romantikus-schlegeli ironia fogalmához, amit az olyan megfogalmazások is jeleznek, mint például: „föl nem adva az egység követelményét s el nem tagadva lehetetlenségét” jött létre az Arany-líra.⁴⁶⁶

A Vörösmarty (és részben Kemény) romantikus „polifonikusságára” rámutató Barta az elbeszélőperspektívát megkettőző Arany-epikáról értekezve felhívja a figyelmet Arany „játékosságára”, a műveken belüli elbeszélői szerepcserékre, s a *Bolond Istókot* azon művek közé sorolja, „amelyeknek kulcsa éppen az egységes tónus, az összeolvadás hiányában, tudatos perspektívakeverésben, szeszélyes átváltásokban található meg — ahol olykor éppen a szemléletek harcában van a művészi érték”.⁴⁶⁷ Barta tulajdonképpen az ironikusságot hangsúlyozó megállapításai (amelyek az Arany-művek egy csoportjára vonatkoznak) Imre Lászlónál válnak kibontottá, akinek 1988-as *Bolond Istók*-tanulmánya szerint az első énekben egyfajta „minden emberi és költői konvenció ellenében” fellépő magatartás fedezhető fel. Barta elképzelésének, az elbeszélőperspektíva feloldás nélküli megtöbbszöröződésének ilyen továbbgondolása szakít a humoros mű- és (ami ebben az esetben ugyanazt jelenti) szerzőfelfogással. (Bartához hasonlóan Imre is hangsúlyozza, hogy a *Bolond Istók* első éneke „kitérő” Arany pályáján.) Imre később is — már a verses regény műfajából eredeztetve — a jelentés ironikus köztességét hangsúlyozza, mint az irodalmisággal üzőtt játék eredetileg melléktémájának főtémává válását.⁴⁶⁸

A játék korlátaira azonban ezek az interpretációk is rámutatnak, ha eltérően látva is az ironia és az ideológia egyensúlyát a humorban. „A teljes tagadáson át való állítást, a teljes széthullás fölmutatásával való kiáltást az egészért, az eszményi egyetemes

⁴⁶⁵ NÉMETH L. 1975b. 567.

⁴⁶⁶ Az idézett helyek: NÉMETH G. 1971. 79-81. p.

⁴⁶⁷ BARTA 1987a. 38. p.

⁴⁶⁸ IMRE L. 1990. 99-100. p.

hiányával való mementót az eszményért sem alkata, sem neveltsége, sem helyzete nem engedte meg”,⁴⁶⁹ írja Németh G. Béla. Solger iróniájának radikális (vagy Hegellel szólva: félszeg) dialektikájával⁴⁷⁰ szemben a humor olyan világnézetileg hasznos fogalom, amely megfelel a korszak kritikai elvárásainak, kikapuként szolgál a lehetséges kritikai vádak (pesszimizmus vagy világfájdalom, alantasság vagy póriasság) ellen. Dávidházi Péter pedig így zárja azon kijelentése már idézett, a kétségbeesett szerző – megváltott olvasó arany dialektikáját megállapító gondolatmenetét: „Arany a »humoros« műfajok dimenziójában jutott legközelebb ahhoz, alkotóként és kritikusként egyaránt, hogy a feloldatlan kétségbeesést beiktassa a művészi világképek jogosnak elismert változatai közé”.⁴⁷¹ Dávidházinak a kritikus Aranyt tárgyaló monográfiája négy példát is felhoz fel a „kétségbeesés” Arany általi apológiájára, ám azt Dávidházi is jelzi, hogy a sztoikus-keresztény morál számára idegen valóságfelfogást igazából nem a nyílt „világnézeti” megszólalásokban kell keresni, hanem az úgymond „humoros» műfajok dimenziójában”. E „dimenzió” látszólag egyetlen műfajra, a verses regényre lenne leszűkíthető, ám ahogy Imre László tanulmányai bizonyítják, e műfaji dimenzió sem ad biztos talajt a humor közvetettségének értelmezése számára. Az ironikus jelentés eldönthetlenségével megegyező módon ugyanis annak veszélye fenyeget, hogy a humor nem csak a kételyt, de minden egyebet is csak közvetve fejez ki. „A kudarcot, a tehetetlenséget olyan mélyen éli át Arany, hogy nem dühöng és lázong, hanem (hogy megtarthassa önérzetét, méltóságát) közömbösséget színlel s tréfálni kezd”, taglalja a humor geneziséét Imre, megmaradva a szerző felőli megközelítések diskurzusában; ám rögtön ezután jelzi, hogy a humor genetikus modelljéből mélyén az ironikus eldönthetlenség fenyeget: „Arany gondolatrendszerében a humor végső értelmében nem is jelent mást, mint kettősséget, felemásságot, visszás ellentétet”.⁴⁷²

Ha a humor kettősségeit érvényesnek tartjuk a *Bolond Istók* két elkészült énekének viszonyára is, akkor az első ének felől értelmezett — amúgy szilárdabb referenciákkal rendelkező — második ének egyértelműsége sokkal kevésbé lesz magától értetődő. Hiszen az első ének értelmezésének feszültségét éppen a humoros szubjektum igénye, a jelentéshez megkívánt szükségessége, illetve e szubjektum határozott beazonosításának hiánya közti ellentét módosítja képezi. A második ének pedig (leszámítva a Kardos felsorolta szörványos elemeket és Hantz Szilveszter-párhuzamát) nem képes egy („öreguras” módon) önreflexív szerzői szándék uralta történet keretébe kényszeríteni az első éneket.

Az első énekben az elbeszélő sokkal inkább előtérbe (az olvasó és a történet „közé”) nyomul, mint a másodikban. Ha a rövid közbeszúrából álló elbeszélői reflexiókat, „kiszólásokat” („parabázisokat”) is figyelembe vesszük, akkor az első énekben a történetet legalább tucatnyi alkalommal szakítják meg a narrátor által is jelzett reflexiók. Maga a sajátos témamegjelölés egészen a 16. szakaszig tart, s később is legalább egy stanzányi terjedelmű a reflexió a 20. (ahol jelzi, hogy az előzők a temetésről az ő gondolatai voltak), a 33. (ahol a villámcsapás valóban megesett voltát bizonygatja, az esetet 1849. augusztusára datálva), a 48-49. (ahol a „mostani / Költőnc hadon” gúnyolódik), a 71-73. (ahol a hosszas kezdetet mentegeti, majd előreutal valamely titkok lelepleződésére), a 74-76. (ahol a császár temetés utáni érzelmeit saját, anyja halála utáni érzelmeihez hasonlítja), a

⁴⁶⁹ NÉMETH G. 1971. 77. p.

⁴⁷⁰ „A legalantasabb — humor esetén — gyakran emelkedett benyomást kelt és a legmagasztosabb eszmék jelentéktelenségbe fűlnak - ami tragikus érzést idéz elő.” Greguss német nyelvű Solger-idézetét (GREGUSS 1849. 42. p.) így fordítja le Szörényi László. SZÖRÉNYI 1972. 241. p.

⁴⁷¹ DÁVIDHÁZI 1992. 250. p.

⁴⁷² IMRE L. 1988. 53-54. p.

123-124. (ahol a történet folytatását ígéri bizonytalankodva) szakaszokban. A második énekben ezzel szemben a nyitó szakaszokon (1-17.: a folytatás késésének okai, 18-20.: az „életrajzban” való „ugrás” fölötti hezitálás) felül csak a 44-46. vesszakok (melyekben az elbeszélő saját vakása felett kesereg) tartalmaznak terjedelmesebb „kiszólást”.

Bár nyilvánvaló, mégis fontos hangsúlyozni azt a tényt, hogy az első énekben (a második ének alapján) a szerző „humoros” alteregójának tekinthető címszereplő csak mint éppen megszülető csecsemő van csak jelen. Fontos, mivel a narrátor hangsúlyos jelenlétének és a címszereplő szinte „embrionális” voltának együttese átértelmezheti a második ének zárlatát, ezzel pedig a két ének viszonyát is. A második ének végén egy „temetés” olvasható, méghozzá Istók „előbbi ön-jének” eltemetése. Miután azonban elégeti diákkori irodalmi próbálkozásait, elhatározza, hogy „— és ez lesz utolsó — elzöngi, versben, életíratát”. Ebben a tervezett műben azonban, ellentétben a máglyára vetettekkel, nem „majmol” majd semmilyen „divatot”, „csupán a belső ösztönt követi, / S lesz, jó avagy rossz, - de eredeti. [...] Tekintély vagy szabály nem lesz előtte, / Csak amit gondol, s az üres papír”. A *Bolond Istók* folytatásának 1880-ból fennmaradt vázlatai nyomán Istók e művét, vagy legalábbis a benne elbeszélte eseménysort a harmadik énekkel szokás azonosítani. Ha azonban csak a két elkészült énekkel számolunk, s e kettőt tartjuk a *Bolond Istók* szövegének, akkor talán nem túl nagy merészség a második ének végén kinyilvánított „poétikával” magyarázni az első ének konvencióellenességét, vagyis megfeleltetni az első éneket a tervezett „eredeti” műnek.

Ha elfogadjuk, hogy az első ének „történet a történetben”, akkor ezzel egyrészt magyarázatot lelhetünk az első éneknek a hagyománytörténet számára is szembevetendő „eredetiségére” (konvenció ellenességére), másrészt nem lépünk ki a humor logikájából sem, hiszen ekkor az első énekben is közvetlenebbé tettük az Istók-narrátor kapcsolatot: az első ének elbeszélője maga az emlékező Bolond Istók. Igaz, a két ének közti kapcsolat e szorosabbá vonásának meglehetősen nagy ára van a humor kibékítő karakterére nézve, mivel az egyirányúság helyett viszonyuk körkörösé lesz. Az első ének a második nélkül (Riedlrel szólva) „sivár”, akár egy még el nem készült művet előrejelző „üres papír”, a második énekben olvasható úttévesztések konklúziója pedig az első ének „eredetisége”. A *Bolond Istók* jelentésének „circulus vitiosus-ára” is érvényes Szörényi Lászlónak az a megállapítása, melyet a *Visszatekintés* retorikai struktúrája kapcsán tesz: „a verset mintegy hajlítja, s e kör a maga véges végtelenségében elszakad minden életrajzi esetlegességétől és az olvasóban önálló életre kel”.⁴⁷³ Ugyanígy „hajlik” vissza az eredetileg életrajzi referenciákkal rendelkező második ének az elsőhöz, amennyiben két énekből álló töredékként számolunk a *Bolond Istókkal*. A „töredékesség” ekkor (romantikus módon) átértelmeződik, hiszen szerepe az olvasói döntés felértékelése lesz, melynek önkényessége révén a körforgás megállítható, a *Bolond Istók* jelentése megállapítható.

A humor a két ének viszonyának tekintetében is megőrzi az Arany-irodalomban és magánál Aranyánál kimutatható kettősségét. Kibékítő, a szubjektum autonómiájában megnyugvást találó (az előző fejezet alapján: *ideologikus*) karaktere mellett jelen van egy

⁴⁷³ SZÖRÉNYI 1972. 245. p. Ugyanakkor egy „nem-visszahajló” (életművé egyenesedő) vonal is kialakul Szörényi Arany epikáját és líráját végigkísérő tanulmánya alapján, amely a *Bolond Istók* és *A nagyidai cigányok* mellett nem csak a Toldi-trilógiát tartja a humor felől értelmezhetőnek, hanem a *Buda halálát* is. Elgondolásának alapja a *Visszatekintés*ről írott értelmezés humor-elemzésében található, amelynek kiinduló tézise tragikumnak és humornak a *Széptani jegyzetekben* megfigyelhető hasonlósága. Tragikum és humor — más Arany-helyekkel is alátámasztott — kapcsolatának kulcsát Szörényi Solger ironia-, illetve tragikum felfogásában, a tragikus ironia jelenségében látja. Elismerve Szörényi gondolatmenetének következetességét és példái érvényességét, meg kell jegyezni, hogy a tragikus ironia megintcsak kétarcú jelenség: Hegel éppen azért emelte ki az ironia romantikus teoretikusai közül Solgert, mert saját dialektikus módszere félszeg megvalósítóját vélte felfedezni benne.

nyugtalanító aspektus is, a jelentés rögzíthetőségére (intencionálhatóságára), az olvasói hozzájárulás korlátozhatóságára vonatkozó bizonytalanság, kétely formájában. A *Bolond Istók* két énekének egy műként való értelmezése arra mutat rá, hogy amennyiben a humoros jelentést garantáló au(k)toritást nem előzetesen megalapozó szubjektumként kezeljük, hanem a narratív diskurzussal, az elbeszélés sajátosságaival összevetve, akkor a szöveg megnyílik a schlegeli romantikus irónia szerző-, mű- és olvasó-felfogásai számára. Az Arany-életmű hagyománytörténete ezt a megközelítést csak részben támasztja alá, hiszen a befogadástörténet elemzéseinek nagy része légüres térbe kerülne, ha humor-fogalmából „kilúgoznánk” a megalapozó szerző elképzelését. Ugyanakkor, mind a legutóbbi Arany-irodalom, mind pedig a kettősségeknek a teljes recepciótörténeben megtalálható gazdag változatai indokolttá tehetik az irónia fogalmának bevezetését (vagy megerősítését) a *Bolond Istók* interpretációjába(n). Mégpedig az irónia olyan fogalmának a bevezetését, amely nem a teljes eldönthetlenség, a jelentések teljes összemérhetetlenségének a kifejezője, hanem, miként a „romantikus komikum” és a „romantikus irónia” első részben való összevetésekor láttuk, rendelkezik egy „humoros” aspektussal, összemérhető és levezethető a hagyománytörténeti szempontokból, s beszélő viszonyban van az Arany-kánon legújabb mozgásaival is.

5. Összegzés

Mivel is zárulhatna hát mással az irónia magyar romantikában betöltött szerepét vizsgáló értekezés, mint a humor értelmezésének egyértelműségére vonatkozó kérdés újbóli, ezúttal egy Arany-vers kapcsán való felvetésével. Az Arany-életmű humorra vonatkozó megjegyzéseit a pálya végéről való *En philosophe* zárja.⁴⁷⁴ Az Arany-irodalom ismeretében szinte természetesnek kell tartanunk, hogy nem egy szorosabb értelemben vett értekező mű végzi el ezt az „összegzést”, hiszen olyan dologról van szó, amit inkább csinálni lehet, mintsem definiálni. S valóban, a versben a humor egyértelműen a sorssal való kibékülés lehetőségeként szerepel; olyan ideologikus fogalomként, amelyet helyesen értelmezve (ebben a kontextusban tehát: helyesen *élve* vele) „filozóf módjára”, „derülten” végezhetné életét a beszélő. Ugyanakkor ez a vállalkozás csődöt mond, a humorral való élés nem hozza meg a remélt egyensúlyt, békét; sőt, ideológiai funkcióját tekintve lefokozódik a véges világ múlandó, relatív jelenségeinek szintjére: „»Vanitatum vanitas« / Maga is a *húmor*”. A salamoni kijelentés felidézése azonban nem pusztán egy rögzített jelentéssel bíró bölcsességre utal, de megidézi Kölcsey Ferenc azonos című versét is, az annak értelmezése körüli (általában látens) vitákkal együtt, amelyekben a Kölcsey-vers jelentésének eldönthetlensége lappang.⁴⁷⁵ Az *En philosophe* és a *Vanitatum vanitas* közti kapcsolatot értelmezhetjük úgy, hogy a humor voltaképpen „háttérrel”, „kísérettel”, „alappal” ellátott, vagyis az ideológiával korlátozott irónia. A humor ideologikusságát ez az iróniának saját nyelviségére vonatkozó reflexióján, az elbeszélés töredékességén túllépő

⁴⁷⁴ A verset Szörényi László annyira fontosnak tartja, hogy mind a négy versszakot idézi: „Ezt a verset teljes egészében idézni kell, hiszen soronként kellene elemezni.” SZÖRÉNYI 1989b. 206. p. (Az egy évvel korábbról való *A sors húmora* sokkal inkább a *Széptani jegyzetek* „naiv” kategóriája alá tartozik, mintsem az Arany meghatározta humor vagy az irónia körébe.)

⁴⁷⁵ Kölcsey versének Arany általi humoros értelmezéséről (a Tompa-levelezésben) lásd DÁVIDHÁZI 1998. 161-162. p. Fontos kiemelni, hogy Arany nem utasítja el kategorikusan a *Vanitatum vanitas* „tanításának” szó szerinti értelmezését.

vetülete adja, amely a szövegek (a *Bolond Istók* két énekének) összekapcsolása révén valójában a szövegen kívüli (szerzői, olvasói) világok egységét biztosítja.

Az *En philosophe* beszélője kitüntetett helyzetben, a halál fényében látja meg a humor ideologikus konstrukció voltát. A humor igazsága e kitüntetett nézőpont birtoklása nélkül nem látható be.⁴⁷⁶ A *Vanitatum vanitas* e „humoros” visszatérése, jelen disszertációra nézve, szomorúságot válthat ki, mégpedig egyfajta irodalomtörténeti szomorúságot. Ebből a viszonyítási pontból ugyanis nem jön, nem jött létre egy „nagy elbeszélés”. Ugyanakkor az irodalomtörténész számára ez az iróniából fakadó szomorúság meglehetősen pozitív (mert „provokatív”) érzemény. Halász Gábornak a disszertáció elején idézett Kölcsey-tanulmányát visszaidézve, ez önismeretének alapja, ez lendíti túl a pusztá mulatságon vagy gögön, s bár néha úgy tűnik, hogy elveszi az étel ízét az ínyétől, mégis újabb és újabb küzdelembe hajszolja.

⁴⁷⁶ Amit — visszaulva a *Bolond Istók* első énekének elején olvasható humor-„definíciókra” — úgy is felfoghatunk, hogy a humort és az iróniát illetően tisztánlátás helyet megint a párás levegő, a fénytörés metaforikája olvasható. A (szó)képek valóságként értelmezését pedig Arany egy „allegóriája” már vagy negyven évvel az *En philosophe* előtt szívárvány-kergetésnek látja, a szívárvány létrejöttét pedig úgy írja le, ahogy a humoros mű geneziséét szokás: „Sírt az ég egyik szemével / A másikkal nevetett / Páros ívű szép szívárvány / Koszorúzta keletet...”.

ÖSSZEGZÉS

A disszertáció arra tett kísérletet, hogy a magyar irodalmi romantika néhány művét az irónia fogalmának segítségével értelmezze. A vizsgálat azért indult ki a koraromantikában kimunkált irónia-fogalomból, mert az iróniának ez a megközelítése egyszerre tesz lehetővé történeti és elméleti, történeti és narrato- poétikai elemzést. Vagy pontosabban fogalmazva, az iróniának ez a fajta értelmezése és ennek az értelmezésnek az értelmezései (a romantikus irónia irodalma), ahogy az első rész vonatkozó passzusaiban igazolni próbáltam, ezeket a megkülönböztetéseket nem engedik abszolutizálni, hanem folyton összemérésükre ösztönöznek. A vizsgálódás lezárásaként a következő kérdésekre kell válaszolni: Mennyiben igazolódott a választott összefüggés, a romantika és az irónia fogalmainak interpretációs hatékonysága? Ezzel összefüggésben pedig, mennyire sikerült kiaknázni a két fogalom (kora)romantikus-schlegeli meghatározásaiban rejlő módszertani előnyöket?

Ahogy a bevezetőben már említettem, jelen értekezés célja nem a romantikus irónia magyar műveken való „tesztelése”. Az iróniának a magyar romantikus irodalomban sokkal inkább az irónia korlátozásának különböző módjaként van jelen. Ebből a szempontból tehát a koraromantika irónia-fogalma pusztán viszonyítási pontként szerepelt az egyes szövegek vizsgálata során. Hogy ennél többről van szó, azt a hagyománytörténeti áttekintések, fogalmi összefüggések feltárása hivatott igazolni. Ezek során ugyanis kiderült, hogy az ironikus eldönthetlenséget nem (csak) a jelenbeli értelmezési pozíció kritikátlan és történetietlen kiterjesztése nyomán hozhatjuk összefüggésbe az elemzett szövegekkel, hanem ezt a recepciótörténet megelőző epizódjai is érzékelik — mégha gyakran csak további értelmezés során derül csak ki, hogy az utalások (sőt kifogások) az iróniára vonatkoznak. Ezeknek az utalásoknak az értelmezése, a szövegstruktúrával és az elméleti kontextusokkal való összevetés révén: ez az eljárás tűnt a leginkább célravezetőnek, ha a romantika és az irónia sajátosan a magyar irodalmi romantika szövegeire jellemző kapcsolatára kérdezzük rá.

Az, hogy a romantikus irónia magyar története, vagy az irónia magyar történetének romantikus epizódja helyett az irónia romantikus korlátozásának néhány változatát elbeszélő irodalomtörténet jött létre, természetesen nem hagyta érintetlenül sem az egyes részek és fejezetek megközelítésbeli egyneműségét, sem pedig az irodalomtörténeti narratíva ívét, „nagyságát”. Az első rész azért lehetett egyúttal a disszertáció voltaképpen bevezető része is, mert a *Vanitatum vanitas* jelentésbeli eldönthetlensége nem korlátozható a szöveg retorikai-poétikai szintjén, így a vers interpretációja történeti és elméleti kontextusok feltárásává válik, vagyis az eldönthetlenségre kell magyarázatot lelnie. A további részek és fejezetek elemzéseit kevésbé jellemzi ez az aránytalanság, ami arra is utal, hogy ezek a művek kevésbé teljesítik be a (kora)romantika irónia-fogalmából leszármazható poétikai elvárásokat. Engem pedig éppen ez a „kevésbé”, az eltérés érdekelt; nem is annyira a mértéke, mint a mikéntje. Ez indokolja, hogy a Kemény Zsigmond három regényének iróniájával foglalkozó részben éppen a *Ködképek a kedély láthatárán*al foglalkoztam a legkevesebbet: *A szív örvényei* és a *Férj és nő* esetében ugyanis az iróniát korlátozó elbeszélésbeli vagy tematikus korlátozó tényezők jóval egyénibb, izgalmasabb változatokat hoztak létre, mint a szempontomból most kevésbé érdekes, s Szegedy-Maszák Mihály által a romantikus irónia fogalma alatt már különben is részletesen elemzett *Ködképek a kedély láthatárán*. Az irónia romantikus fogalmától való eltérés természetesen sokkal nyilvánvalóbb a politikai szándékosságot

deklaráló és a „humoros” művek esetében. Ahogy azonban talán sikerült kimutatnom, mind az „irányzatosság”, mind az apostoli-prófétai szerep, mind pedig a gondolatiság körébe sorolt alapművek között találni olyanokat, amelyek különböző módon ugyan, de tartalmazzák az ironikus olvasat lehetőségét. Ugyanígy a humor jegyében készült interpretációk lényegesebb állításai és előfeltevései is megközelíthetők a romantikus irónia felől. A humor annyira meghatározó fogalma az irónia korlátozásának, hogy a magyar irodalmi romantika és az irónia kapcsolatát a humor történeteként is megjelölhetnénk. Az egyszerre romantikus (Jean Paul-i) és „nemzeti.karakter” humor ugyanis éppen azt a kapcsolatot tartja életben, melyet az irónia folyton kérdésessé tesz. A mű és a szerző közti, a jelentésért jótálló kapcsolatot a humor kétszeresen is megerősíti, hiszen a szerző szubjektív-morális kitüntetettségen túl még a közös nemzeti jelleg is garantálja alkotó és befogadó viszonyának zavartalanságát.

Az iróniával foglalkozó vizsgálódást valószínűleg mindig fenyegeti az a veszély, hogy elveszíti történeti jellegét. Bár ezt a veszélyt valószínűleg nem sikerült teljesen kiküszöbölöm, talán mégsem volt haszontalan ebből a szempontból sem az irónia korlátozások felőli, mintegy „kívülről” való megközelítése, hiszen e korlátozások mibenlétének feltárása során szinte önként adódott például a fogalomtörténeti vizsgálódás szükségessége. Az iróniának az irodalmiság kritériumává emelése (és így történeti szempontból érdektelenné válása) ellen hathatott a vizsgált művek hagyománytörténetének szóhoz jutattása, bizonyos hagyománytörténet kínálta szempontok értelmezésben való érvényesítése. Igaz, ennek az eljárásnak megvan az a (doktori értekezés esetében különösen nem elhanyagolható) hátránya, hogy az egyes fejezetek kifejtésmódjai különböznek egymástól. Ugyanakkor a látszólagos kitérők, vagyis a nem szorosan az iróniát tárgyaló részek helyénvalók lehetnek akkor, ha valóban az egyes változatokra vagyunk kíváncsiak, s nem egy irodalomtörténeti koncepció vagy egy vizsgálati módszer igazolásának szánjuk elemzésünket. A vizsgálat történeti jellegének és az egyes szövegek kiváltotta értelmezésbeli problémák sajátosságainak együttes megőrzésére irányuló szándék vezetett oda, hogy a disszertáció egyes alfejezeteiben viszonylag ritkán fordul elő az irónia fogalma. Ezekre a kitérőkre szükség volt annak érdekében, hogy kimutathatóvá váljék az a kevésbé nyilvánvaló kapcsolat, ami az úgynevezett közéleti irányultságú, vagy a nevelő szándékú irodalom és az irónia között fennáll.

Amennyiben az itt elvégzett elemzéseknek sikerült érvényesíteniük az iróniának nemcsak az „archetipikus”, de a történeti-romantikus aspektusát is, akkor itt csak egy olyan irodalomtörténeti narratíváról lehet szó, amelyik folytonosan tudatosítja saját korlátozottságát, viszonylagosságát. Másként nem is lehet, hogyha figyelembe vesszük a romantika és az irónia összefüggéseinek „másik”, háttérbe soha nem szorítható oldalát, amely a történeti megközelítési mód ellen hat. Ha valóban létrejött az irónia ilyen elbeszélése, akkor úgy gondolom, hogy ez csak annyiban lehet érvényes, amennyiben egyszerre szolgál a magyar romantika egy újabb, másik leírásával, vizsgálatának szempontrendszerével, ugyanakkor pedig minden egyes, általánosan kiterjeszthető kijelentés kapcsán figyelembe veszi és jelzi, hogy ezeket a kijelentéseket — ha talán nem is könnyűszerrel, de mindenesetre — megingathatónak látja abban az esetben, ha a hangsúly az értelmezett szövegekre mint trópusok rendszerére helyeződik.

Nem gondolom, hogy a történeti és a poétikai megközelítésnek elérhető valamiféle ideális egyensúlya (főként az önreflexiót kiemelten hangsúlyozó irónia zárja ezt ki), ám azt sem hiszem, hogy ebből a törekvésről való lemondás következne. Ha kissé „romantikusan” is hangzik egy szándékai szerint tudományos értekezés konklúziójában, mégis megkockáztatom itt a *Gondolatok a könyvtárban* zárlatának felidézését. Vörösmarty versében az ember örökös célba nem éréséből nem a lemondás következik, hanem a törekvések határának folytonos „hozzaigazítása” a lehetőségekhez. A lehetőségeket pedig,

úgy gondolom, az irodalomtörténet esetében is a szövegek értelmezése révén lehet felmérni (szöveg alatt most nem csak a szorosan vett irodalmi művek értendők). Így a jelen értekezés választott vizsgálati szempontjának a megalapozottságát, eredményességét is végeredményben az határozza meg, hogy mennyiben sikerült hozzájárulnia a kiválasztott művek értelmezéséhez: mennyiben sikerült kapcsolódnia az értelmezett művek hagyománytörténetéhez és mennyiben sikerült ezt új szempontok révén alakítani. Ezt az elvárást mindvégig megpróbáltam figyelembe venni a disszertáció megírása során, s ha sikerült neki eleget tennem (ha a lécs olyan magasra került, „mint lehet”), akkor az ironia helyenkénti háttérbe szorulása valójában nem más, mint a vizsgálati szempont kiválasztásának igazolása.

A felhasznált szövegkiadások

- BI* Arany János: *Bolond Istók*
In uő: *Elbeszélő költemények*. S. a. rend. Voinovich Géza. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1952. /Összes művei 3./
- Fj* Eötvös József: *A falu jegyzője*
1-2. köt. Gond. F. Knoll Magda - Fenyő István. Budapest, Unikornis, 1995. /A magyar próza klasszikusai./
- Fj* Eötvös József: *A falu jegyzője*
1950 1-2. köt. S. a. rend. B. Tamás Anna. Budapest, Állami Szépirodalmi, 1950. /Magyar klasszikusok./
- Fn* Kemény Zsigmond: *Férj és nő*
Buda-Pest, Franklin, 1896. /Összes művei 3./
- K* Kemény Zsigmond: *Ködképek a kedély láthatárán*
In uő: *Beszélyek és regénytöredékek*. 1-2. köt. 1. köt. Buda-Pest, Franklin, 1897. /Összes művei 4./
- N* Eötvös József: *A nővérek*
6. kiad. Budapest, Révai, 1904. /Összes munkái 6./
- Sz* Kemény Zsigmond: *A szív örvényei*
In uő: *Kisregények és elbeszélések*. S. a. rend. Bényei Péter. Debrecen, Kossuth Egyetemi, 1997. /Csokonai könyvtár. Források (Régi kortársaink) 2./
- Kölcsey Ferenc: *Vanitatum vanitas*
In uő: *Összes művei*. 1-3. köt. 1. köt. S. a. rend. Szauder József és Szauder Józsefné. Budapest, Szépirodalmi, 1960.
- Petőfi Sándor: *Az apostol*
In uő: *A helység kalapácsa – Az apostol*. Szerk., s. a. rend. Veres András. Budapest, Ikon, 1993. /Matúra klasszikusok 11./
- Vörösmarty Mihály: *Gondolatok a 'könyvtárban*
In uő: *Kisebb költemények*. 1-3. köt. 3. köt. S. a. rend. Tóth Dezső. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1962. /Összes művei 3./

Irodalom- és rövidítésjegyzék

ANDRÁS Sándor

1998 (1968) A két Petőfi. In uő: *Játék vagy kaland*. Pécs, Jelenkor.

ALTHUSSER, Louis

1996 (1970) Ideológia és ideologikus államapparátusok. Jegyzetek egy kutatáshoz.

Ford. László Kinga. In Kiss Attila Atilla - Kovács Sándor s. k. - Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv*. 1-2. köt. 1. köt. Szeged, Ictus - JATE Irodalomelmélet Csoport. /deKON-KÖNYVek 8./

ARANY János

1900 *Levelezése íróbarátaival*. 1-2. köt. Budapest, Franklin.

1953 Előszó. In uő: *Válogatott művei*. 4. köt. Budapest, Szépirodalmi.

1962 Széptani jegyzetek. In uő: *Prózai művek*. 1. köt. S. a. rend. Keresztury Mária. Budapest, Akadémiai Kiadó. /*Arany János összes művei*, X. köt./

1972 *Arany János levelezése (1828-1851)*. S. a. rend. Sáfrán Györgyi, Bisztray Gyula, Sándor István. Budapest, Akadémiai Kiadó. /*Arany János összes művei*, XV. köt./

1982 *Arany János levelezése (1852-1856)*. S. a. rend. Sáfrán Györgyi, Bisztray Gyula, Sándor István. Budapest, Akadémiai Kiadó. /*Arany János összes művei*, XVI. köt./

BABITS Mihály

1925 *A Vörösmarty-Akadémiáról*. *Nyugat*, 1925. 8-9. sz.

1996a Petőfi és Arany. In uő: *Magyar irodalomtörténet arcképekben*. Szerk. Fráter Zoltán. Budapest, Ferenczy.

1996b Az ifjú Vörösmarty. In uő: *Magyar irodalomtörténet arcképekben*.

1996c A férfi Vörösmarty. In uő: *Magyar irodalomtörténet arcképekben*.

1997 A mai Vörösmarty. In uő: *Keresztül-kasul az életemen*. Budapest, Kairosz.

BACSÓ Béla

1999 *Romantikus mű és fragmentum*. *Pannonhalmi Szemle*, 1999. 1. sz.

BAHTYIN, Mihail

1986 A nevelődési regény és jelentősége a realizmus történetében. In uő: *A beszéd és a valóság*. Ford. Orosz István. Budapest, Gondolat.

BAJZA József

1899. Jean Paul. In uő: *Összegyűjtött munkái*. 3. köt. Budapest, Franklin.

BAJZA József - TOLDY Ferenc

1969 *Levelezése*. S. a. rend. Oltványi Ambrus. Budapest, Akadémiai Kiadó.

BAL, Mieke

1985 *Narratology. Introduction to the Theory of Narration*. Trans. Van Boheemen, Christine. University of Toronto Press.

1998 A leírás mint narráció. In Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 2. Történet és fikció*. Budapest, Kijárat.

BALOGH Ernő

1988 A regényíró „epilógja”. Eötvös József: A nővérek. In uő: *Tündérművek. Tanulmányok a reformkori irodalomról*. Budapest, Kossuth. /*Esztétikai kiskönyvtár*./

BARTA János

1937-1938 *A romantikus Vörösmarty*. 1-2. rész. *Nyugat*, 1937. 12. sz., 1938. 1. sz.

1965 A romantika mint esztétikai probléma. In uő: *Esztétikai tanulmányok*. Budapest, Magvető.

1976 Génuszok találkozása (Petőfi és Arany barátsága). In uő: *Klasszikusok nyomában*. *Esztétikai és irodalmi tanulmányok*. Budapest.

1985 Élő és holt elemek a Férj és nő című regényben. In uő: *A pálya ívei. Kemény Zsigmond két regényéről*. Budapest, Akadémiai Kiadó. /*Irodalomtörténeti füzetek*./

1987a Arany János és az epikus perspektíva. In uő: *A pálya végén*. Budapest, Szépirodalmi.

1987b Egy különös Kemény-regényről. Ködképek a kedély láthatárán. In uő: *A pálya végén*.

1987c Kemény Zsigmond mint esztétikai probléma. In uő: *A pálya végén*.

BARTA János - NAGY Miklós

1968 (1967) *Vita Kemény Zsigmond korszerűségéről*. *Alföld*, 1968. 3. sz.

BARTH, Hans

- 1999 (1934) Szellem és társadalom. Ford. Balogh Endre. In FELKAI G. (szerk.) 1999.
 BARTHES, Roland
 1986a The Reality Effect. In uő: *The Rustle of Language*. Oxford, Basil Blackwell.
 1986b The Discourse of History. In uő: *The Rustle of Language*.
 1997 *S/Z*. Budapest, Osiris.
 BEHLER, Ernst
 1972 *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*.
 Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
 1988 The Theory of Irony in German Romanticism. In GARBER (ed.) 1988.
 1998 *Friedrich Schlegel megértésmélete: hermeneutika vagy dekonstrukció?* Ford. Hegyessy
 Mária. *Gond* 17. (1998)
 BEKSICS Gusztáv
 1882 *A magyar doctinairek*. Budapest, Rudnyánszky.
 BELSEY, Catherine
 1995 *A szubjektum megszólítása*. Ford. Pete Klára. *Helikon*, 1995. 1-2. sz.
 BENJAMIN, Walter
 1972 *Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefe*. Frankfurt/M., Suhrkamp. /Gesammelte
 Schriften IV/1./
 1984 *Német emberek. Levélgyűjtemény*. Ford. Berényi Gábor. Budapest, Európa.
 BEÖTHY László
 é. n. *Báró Eötvös József mint regényíró*. Győr, Gross G.
 BEÖTHY Zsolt
 1923 (1914) Kemény, a regényíró. In uő: *Romemlékek. Tanulmányok, beszédek, cikkek*.
 1-2. köt. 1. köt. Budapest, Franklin.
 BERLIN, Isaiah
 1990 *Négy esszé a szabadságról*. Ford. Erős Ferenc - Berényi Gábor. Budapest, Európa.
 1996 Az utópikus eszmék hanyatlása Nyugaton. In uő: *Az emberiség göcsörtös fája*.
Fejezetek az eszmék történetéből. Szerk. Hardy, Henry. Ford. Pap Mária.
 Budapest, Európa.
 BÉNYEI Miklós
 1996a (1994) A paraszti szorgalom apoteózisa Eötvös József regényeiben és elbeszéléseiben.
 In uő: *Eötvös József könyvei és eszméi*. Debrecen, Csokonai.
 1996b (1991) Kitekintés. Eötvös József olvasmányai. In uő: *Eötvös József könyvei és eszméi*.
 BÉNYEI Péter
 1997 „A szerelem élete”. *A Kemény-elbeszélések világképe és poétikája*.
 In Kemény Zsigmond: *Kisregények és elbeszélések*. S. a. rend. Béneyi Péter.
 Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó.
 1999 *Egy irányregény „iránytalansága”: Relativizmus és metaforikusság Mikszáth Kálmán*
Különös házasságában. *ItK*, 1999. 3-4. sz.
 BÓKAY Antal
 1975 A társas lét értékei Vörösmarty romantikájában. Gondolatok a könyvtárban.
 In HORVÁTH K. - LUKÁCSY - SZÖRÉNYI 1975.
 BORBÉLY Szilárd
 1995 *A Vanitatum vanitas szövegvilágáról*. Fehérgyarmat, Kölcsey Társaság.
 BROOKS, Cleanth
 1998 Az ironia mint strukturális elv. Ford. Vámosi Pál. In Bókay Antal – Vilcsék Béla (szerk.):
A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitivizmustól a strukturalizmusig.
 Budapest, Osiris.
 CONRAD, Peter
 1978 *Shandysm: The Character of Romantic Irony*. Oxford, Basil Blackwell
 CHASE, Cynthia
 1993 Introduction. In uő (szerk.): *Romanticism*. London, Longman.
 1997 *Arcot adni a névnek. De Man figurái*. Ford. Vástyán Rita – Z. Kovács Zoltán.
Pompeji, 1997. 2-3. sz.
 CSÁSZÁR Elemér
 1922 *A magyar regény története*. Budapest, Pantheon.
 CSENGERY Antal
 1870 Eötvös József báró. In uő: *Történeti tanulmányok és jellemrajzok*. 1-2. köt. 2. köt.
 Pest, Ráth Mór.
 CSENGEY Dénes

- 1988 Közéltetések Eötvös Józsefhez. In uő: *A kétségbeesés méltósága*. Budapest, Magvető.
- CSETRI Lajos
- 1975a *Vörösmarty Mihály: Az emberek. Tiszatáj*, 1975. 12. sz.
- 1975b A vén cigány. Elemzés. In HORVÁTH K. – LUKÁCSY – SZÖRÉNYI 1975.
- 1977 *Rohonyi Zoltán: A magyar romantika kezdetei. Tiszatáj*, 1977. 3. sz.
- 1990 A Vanitatum vanitas értelmezéséhez. In TAXNER-TÓTH (szerk.) 1990.
- CSÉVE Anna
- 1995 Utószó. In uő (szerk.): *Humoros novellák a XIX. századból*. Budapest, Unikornis.
/A magyar próza klasszikusai, 27. köt./
- CSONTOS Márta
- 1975 *Petőfi Sándor romantikus iróniája*. Szeged, JATE BTK. /Szakdolgozat./
- DAY, Aidan
- 1996 *Romanticism*. London, Routledge.
- DÁVIDHÁZI Péter
- 1976 Miért kísérsz... In PÁNDI (szerk.) 1976.
- 1988 A „bevégzett tények” felülbírlása. In NÉMETH G. (szerk.) 1988.
- 1992 *Hunyt mesterünk. Arany János kritikai öröksége*. Budapest, Argumentum.
- 1998 A kitagadástól az irodalmi kánonig. A Vanitatum vanitas és a magyar kritika. In uő: *Per passivam resistantiam. Változatok hatalom és írás témájára*. Budapest, Argumentum.
- DE MAN, Paul
- 1979a *Introduction. Studies on Romanticism*, 1979. Winter.
- 1979b *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven, Yale University Press, 1979.
- 1986 Hypogram and Inscription. In uő: *The Resistance to Theory*. Manchester University Press.
- 1996a The Concept of Irony. In uő: *Aesthetic Ideology*. Szerk. Warminsky, Andrzej. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- 1996b A temporalitás retorikája. Ford. Beck András.
In Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei*. 1. köt. Pécs, JPTE-Jelenkor.
- 1999 *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*. Ford. Fogarasi György. Szeged, Ictus - JATE Irodalomelmélet Csoport.
/deKON-könyvek 17./
- é. n. *Ellenszegülés az elméletnek*. In Bacsó Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció*. Budapest, Cserépfalvi.
- DEVESCOVI Balázs
- 1997 „A falu jegyzője” mondatairól (jellemeiről, cselekményeiről, etc.).
Pompeji, 1997. 2-3. sz.
- é. n. *A kör, ha bezárul; General footnotes*. /Kézirat./
- ECKERMAN, Johann Peter
- 1989 *Beszélgések Goethével*. Ford. Györffy Miklós. Budapest, Európa.
- EÖTVÖS József
- 1904 *A falu jegyzője*. 1-2. köt. Budapest, Révai testvérek. /Báró Eötvös József összes munkái 2-3./
- 1950 *A falu jegyzője*. 1-2. köt. S. a. rend. B. Tamás Anna. Előszó Sötér István.
Budapest, Szépirodalmi. /Magyar klasszikusok./
- 1973 *A nővérek – Elbeszélések*. Szerk. Kulin Ferenc - Kerényi Ferenc.
Budapest, Magyar Helikon. /Eötvös József művei./
- 1975a (1862) A költészet hatásáról. In uő: *Arcképek és programok*. Szerk. Fenyő István.
Budapest, Magyar Helikon. /Eötvös József művei./
- 1975b (1863) A költészet hivatásáról. In uő: *Arcképek és programok*.
- 1976a (1836) A francia drámai irodalom és Victor Hugo. In uő: *Kultúra és nevelés*. Szerk. Mezei Márta. Budapest, Magyar Helikon. /Eötvös József művei./
- 1976b (1837) Hugo Victor mint drámai költő. In uő: *Kultúra és nevelés*.
- 1976c (1847) Petőfi Sándor összes költeményei. In uő: *Kultúra és nevelés*.
- 1976d *Levelek*. Szerk. Oltványi Ambrus. Budapest, Magyar Helikon. /Eötvös József művei./
- 1977 *Vallomások és gondolatok*. Szerk. Bényei Miklós. Budapest, Magyar Helikon. /Eötvös József művei./
- 1995 *A falu jegyzője*. 1-2. köt. Budapest, Unikornis. /A magyar próza klasszikusai./
- T. ERDÉLYI Ilona
- 1965 *Az Ifjú Magyarország és a fiatal Kazinczy Gábor*. Budapest, Akadémiai Kiadó.
/Irodalomtörténeti füzetek 48./
- ERDÉLYI János
- 1981a (1847) Valami a romantizmusról. In uő: *Filozófiai és esztétikai írások*. S. a. rend. T.

- Erdélyi Ilona. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- 1981b (1847) Kritikai szigorunk. In uő: *Filozófiai és esztétikai írások*.
- 1986a (1855) Egy századnegyed a magyar szépirodalomból. In uő: *Válogatott művei*. Vál., gond. T. Erdélyi Ilona. Budapest, Szépirodalmi.
- 1986b (1845-46) Vörösmarty Mihály Minden Munkái. In uő: *Válogatott művei*.
- 1991 Népköltészetéről. In uő: *Nyelvészeti és népköltészeti, népzenei írások*. S. a. rend. T. Erdélyi Ilona. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- FARKAS Gyula
- 1929 *Romános – romántos – romantikus*. Minerva, 1929. 4-7. sz.
- 1930 *A magyar romantika. Fejezet a magyar irodalmi fejlődés történetéből*. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia.
- FELKAI László
- 1979 *Eötvös József közoktatásügyi tevékenysége*. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- FELKAI Gábor
- 1999 (vál., s. a. rend., bev.) *Mannheim Károly*. Budapest, Új Mandátum.
- FENYŐ István
- 1973 Petőfi és Kölcsey. In uő: *Nemzet, nép – irodalom. Tanulmányok a magyar reformkor irodalmáról*. Budapest, Magvető. /Elvek és utak./
- 1976 *Az irodalom respublikájáért. Irodalomkritikai gondolkodásunk fejlődése 1817-1830*. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- 1983 *Haza s emberiség. A magyar irodalom 1815-1830*. Budapest, Gondolat.
- 1990 *Valóságábrázolás és eszményítés. 1830-1842*. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- 1995 Utószó. In EÖTVÖS 1995. 2. köt.
- 1997 *A centralisták. Egy liberális csoport a reformkori Magyarországon*. Budapest, Argumentum.
- FERENCZY László
- 1993 *Petőfi Sándor. It*, 1993. 1-2. sz.
- FINLAY, Marike
- 1988 *The Romantic Irony of Semiotics. Friedrich Schlegel and the Crisis of Representation*. Berlin, Mouton de Gruyter.
- FOGARASI György
- 1998a Coleridge és a képzelőerő ideológiája. In uő – Müllner András: *Rátévedések – a romantikában, a neoavantgárban és más területeken*. Szeged, JATE-Ictus. /deKON-könyvek 13./
- 1998b Materializmus és historizmus – a romantika diskurzusában. In uő – Müllner András: *Rátévedések*.
- FOUCAULT, Michel
- 1981 *Mi a szerző? Világosság*, 1981. /Melléklet./
- 1991 *A diskurzus rendje. Holmi*, 1991. 7. sz.
- FÓNAGY Iván
- é. n. *A költői nyelvről*. Budapest, Corvina.
- FRANK, Manfred
- 1989 *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*. Frankfurt/M., Suhrkamp.
- 1998 *A koraromantika filozófiai alapjai*. Ford. Mesterházy Balázs. *Gond*, 17. sz.
- FRIED István
- 1996 *A költői magatartás változatai. It*, 1996. 3-4. sz.
- 1999 Az irodalom (történő és történeti) megértése felé. Szélfegyverek Kulcsár Szabó Ernő Történetiség, megértés, irodalom című könyvéhez. In uő: *Irodalomtörténetek Kelet-Közép-Európában*. Budapest, Ister.
- FURST, Lilian R.
- 1984 *Fictions of Romantic Irony in European Narrative, 1760-1857*. London, MacMillan.
- 1988 Romantic Irony and Narrative Stance. In GARBER (ed.) 1988.
- B. GAÁL Anna
- 1992 *Romantikus irónia - transzcendentális irónia. A német romantika és A. Blok*. Budapest, Tankönyvkiadó.
- GADAMER, Hans-Georg
- 1984 *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*. Ford. Bonyhai Gábor. Budapest, Gondolat.
- 1991 Kora romantika, hermeneutika, dekonstruktivizmus. Ford. Hováth Géza. *Athenaeum*, 1991. 1. sz.
- GARBER, Fredrick

- 1988 (ed.) *Romantic Irony*. Budapest, Akadémiai.
- GASCHÉ, Rodolphe
- 1989 In-Difference to Philosophy: de Man on Kant, Hegel, and Nietzsche. In Waters, Lindsay - Godzich, Wlad (eds.): *Reading de Man Reading*. Minneapolis, University of Minnesota Press. /Theory and History of Literature./
- GÁNGÓ Gábor
- 1996 *Thiers, Engels és a kereszténység szelleme. Századunk*, 1996.
- 1997 *Eötvös József az emigrációban, 1848-1850. Holmi*, 1997. 8., 9. sz.
- 1998 *Eötvös és az Uralkodó eszmék. Vigilia*, 1998. 11. sz.
- 1999a Egy „rettentő váz nevezet” jelentéstörténetéhez: kit neveztek szabadelműnek, szabadelvűnek és liberálisnak a reformkori Magyarországon?. *Holmi*, 1999. 3. sz.
- 1999b A karthauzi - Eötvös József kultúrtörténeti szintézistervének összefüggésében. In SZAJBÉLY (szerk.) 1999.
- GEERTZ, Clifford
- 1994 Az ideológia mint kulturális rendszer. Ford. Fejér Balázs. In uő: *Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások*. Vál. Niedermüller Péter. Budapest, Századvég.
- GENETTE, Gérard
- 1980 *Narrative Disourse*. Ithaca, Cornell University Press.
- GRAY, John
- 1996 *Liberalizmus*. Ford. Nagy László Ábel. Pécs, Tanulmány.
- GREGUSS Ágost
- 1849 *A szépirodalom alapvonalai*. Budapest, Kisfaludy Társaság.
- 1872 Észrevételek a komikumról. In uő: *Tanulmányok*. 1. köt. Budapest, Ráth Mór.
- é. n. Vörösmarty. In uő: *Írói arcképek*. Budapest, k. n. /Magyar Irodalmi Ritkaságok, 30./
- GRÓF ISTVÁN
- 1914 *Arany János: Bolond Istókja. Irodalomtörténeti tanulmány*. Budapest, k. n.
- GYÖNGYÖSY LÁSZLÓ
- 1901 *Arany János élete és munkái*. Budapest.
- GYULAI Pál
- 1889 *Kölcsey költői és prózai munkái*. Kiadják Demek Győző és ifj. Matirko Bertalan. Budapest.
- 1914a (1890) Kölcsey Ferenc. In uő: *Emlékbeszédek*. 1-2. köt. 3., bőv. kiad. 1. köt. Budapest, Franklin.
- 1914b (1883) Arany János. In uő: *Emlékbeszédek*. 1. köt.
- 1914c (1900) Vörösmarty Mihály. In uő: *Emlékbeszédek*. 1. köt.
- 1914d (1872) Bárány Eötvös József. In uő: *Emlékbeszédek*.
- 1956 Arany János. In uő: *Válogatott művei*. S. a. rend. Hermann István. Budapest.
- 1989a Vörösmarty életrajza. In uő: *Válogatott művei*. Vál., gond. Kovács Kálmán. Budapest, Szépirodalmi.
- 1989b Petőfi Sándor és lírai költészetünk. In uő: *Válogatott művei*.
- 1989c (1854) Kemény Zsigmond regényei és beszédei. In uő: *Válogatott művei*.
- HALÁSZ Gábor
- 1977 Kölcsey ironiája. In uő: *Válogatott írásai*. Budapest, Magvető.
- HALE, Margaret R.
- 1973 Introduction. In *Horn of Oberon. Jean Paul's School for Aesthetics*. Detroit, Wayne State University Press.
- HAMON, Philippe
- 1982 What is Description? In Todorov, Tzvetan (ed.): *French Literary Theory Today*. Cambridge University Press.
- HANDWERK, Gary J.
- 1985 *Irony and Ethics in Narrative. From Schlegel to Lacan*. New Haven, London, Yale University Press.
- HANSÁGI Ágnes
- 1996 *A recepció öröksége. A falu jegyzője a magyar kritikai hagyományban. It*, 1996. 3-4. sz.
- 1998a *Néhány gondolat Mesterházy Balázs Reprezentáció, idealitás, temporalitás című dolgozata kapcsán. Lit*, 1998. 4. sz.
- 1998b *A romantika „kánonjai”: A kánonok „romantikája”. Szép Literatúrai Ajándék*, 1998. 3-4. sz.
- HANTZ János
- 1888 *A humor és Arany János humora*. 1-3. rész. *Figyelő*, 1888. 24., 25. köt.
- HASS, Hans-Egon – MOHRLÜDER, Gustav-Adolf
- 1973 (hrsg.) *Ironie als literarisches Phänomen*. Köln, Kiepenheuer - Witsch. /Neue Wissenschaftliche Bibliothek 57./
- HÁSZ-FEHÉR Katalin
- 1998 *Az apostol körül. Tiszatáj*, 1998. 3. sz. /Diákmelléklet./
- HEATH, Stephen

- 1986 Realism, Modernism, and „Language-consciousness”. In Boyle, Nicholas - Swales, Martin (eds.): *Realism in European Literature*. Cambridge University Press.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich
1965 *Ásthetik*. Berlin, Aufbau.
- 1979 *Előadások a világtörténet filozófiájáról*. Ford. szemere Samu. 2. kiad.
Budapest, Akadémiai Kiadó. /Filozófiai írók tára./
- 1980 *Esztétikai előadások*. 1-3. köt. Ford. Zoltai Dénes. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- HEINE, Heinrich
1968 A romantikus iskola. Ford. Györffy Miklós. In uő: *Vallás és filozófia*. Budapest, Magyar Helikon.
- HELLE Ferenc Hugó
1914 *Arany János Bolond Istókja. Humora, mintái, életrajzi adatai*. Kassa, k. n.
- HORVÁTH János
1922 *Petőfi Sándor*. Budapest, Pallas.
- 1997a Kölcsey Ferencz. In uő: *Tanulmányok*. 1-2. köt. 2. kiad. 1. köt. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó.
- 1997b A nemzeti klasszicizmus irodalmi ízlése. In uő: *Tanulmányok*. 2. köt.
- 1997c Vörösmarty. In uő: *Tanulmányok*. 1. köt.
- HORVÁTH Károly
1985 *A Hymnus és a Vanitatum vanitas: Kölcsey pályafordulója. Lit*, 1985.
- HORVÁTH Károly – LUKÁCSY Sándor – SZÖRÉNYI László
1975 (szerk.) „Ragyognak tettei...”. *Tanulmányok Vörösmartyról*. Székesfehérvár, k. n.
- HUSZTI Mihály
1935 *Vörösmarty az újabb irodalmi ízlés tükrében*. Budapest, szerző kiadása.
- HUSZTINÉ Révhegyi Rózsi
1914 *Eötvös esztétikai álláspontja*. BpSz, 1914. CDXLVIII.
- IMRE László 1988 *Minden emberi és költői konvenció ellenében. A Bolond Istók első éneke*.
In NÉMETH G. (szerk.) 1988.
- 1990 *A magyar verses regény*. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- 1996 *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1996.
- 1999 Egy „kedves ósdi román”. *A Békely-ház és a regényműfaj hagyományai*. In SZAJBÉLY (szerk.) 1999.
- IMRE Sándor
1897 (1885) Arany János és Aristophanese. In uő: *Irodalmi tanulmányok*. 1-2. köt. 2. köt. Budapest, Franklin.
- ISER, Wolfgang
1978 *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- JAUSS, Hans Robert
1977 *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik I*. München, Wilhelm Fink.
- 1997 Az esztétikai élvezet és a poieszisz, aisztheszisz és katharszisz alaptapasztalatai. Ford. Kulcsár-Szabó Zoltán.
In uő: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok*.
Vál., szerk. Kulcsár-Szabó Zoltán. Budapest, Osiris.
- JEAN PAUL
1841 *Vorschule der Aesthetik*. Berlin, k. n. /Sämtliche Werke, 18-19. Bde./
- JÓKAI Mór
1963 (1862-63) *Politikai divatok*. Budapest, Akadémiai Kiadó. /Jókai összes művei./
- 1993 (1857) *Nővérek*. In uő: *Írói arcképek*. Vál. Egyed Ilona. Budapest, Unikornis.
/Jókai Mór munkái. Gyűjteményes Dísziadás. 29. köt./
- KÁLMÁN C. György
1991 *Romantic Irony as an International Literary Phenomenon. Neohelicon*, 1991. (XVIII.) 1. sz.
- KANT, Immanuel
1968 *Kritik der Urtheilskraft*. Berlin, Walter de Gruyter. /Kants Werke. Akademie-Textausgabe, 5. Bd./
- 1997 *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Szeged, Ictus.
- KARDOS Ingeborg Klára
1942 *A humor a régi magyar irodalomban. A kódexektől Bessenyeiig*. Szeged, k. n.
- KARDOS Lajos
1914 *Arany János Bolond Istókja. Irodalomtörténeti tanulmány*. Debrecen, k. n.
- KAZINCZY Gábor
1965 Egy töredék. Bevezetésül. In T. ERDÉLYI 1965.
- KELEMEN Béla
1894 *Kölcsey a komikumról*. EPhK, 1894.
- KELMENFY László
1846 *A 'falu jegyzője. Irodalmi Őr. Melléklet az „Életképek”-hez*. 1846. jan. 10. (10. sz.).
- KEMÉNY Zsigmond

- 1907a Classicismus és romanticismus. In uő: *Történelmi és irodalmi tanulmányok*. 1-3. köt. 3. köt. Budapest, Franklin. /Báró Kemény Zsigmond összes művei./
- 1907b (1853) Élet és irodalom. In uő: *Történelmi és irodalmi tanulmányok*. 2. köt.
- 1907c (1853) Eszmék a regény és dráma körül. In uő: *Történelmi és irodalmi tanulmányok*. 2. köt.
- KERESZTURY Dezső
- 1967 „S mi vagyok én...”. *Arany János 1817-1856*. Budapest, Szépirodalmi.
- 1970 Az Özvegy és leánya. A regényíró Kemény Zsigmondról (1814-1875).
In uő: *Örökség. Magyar író-arcképek*. Budapest, Magvető.
- KERÉNYI Ferenc
- 1973 Eötvös József epikája a forradalom után. In EÖTVÖS 1973.
- 1998 „Az apostol”-ról – ma. *Irodalomismeret*, 1998. 3-4. sz.
- KIBÉDI VARGA Áron
- 1996 *A realizmus csapdája*. *Lit*, 1996. 4. sz.
- 1997 A realizmus alakzatai. Zeuxisztól Warholig. In Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei*. 4. köt. Pécs, Jelenkor.
- KISS Gyula
- 1922 *Báró Eötvös József és a Nővérek*. Budapest, k. n.
- KOHL, Stephan
- 1977 *Realismus. Theorie und Geschichte*. München, Wilhelm Fink.
- KORNIS Gyula
- 1936 *Petőfi pesszimizmusa*. Budapest-Szeged, k. n.
- KOROMPAY H. János
- 1999 „Táncot ropnak, úgy mulatnak”. Adalékok egy motívum történetéhez. In SZAJBÉLY (szerk.) 1999.
- KOSZTOLÁNYI Dezső
- 1976 Arany János „Bolond Istók”-járól. In uő: *Látjátok, feleim*. Szerk. Réz Pál. Budapest, Szépirodalmi.
- Z. KOVÁCS Zoltán
- 1995 „De e vágyam teljesülése egyedül a történettől függ”. *It*, 1995. 4. sz.
- 1998 *Diagnózis és ironia. Az irányzatosság retorikája. Szép Literaturai Ajándék*. /Diagnózis különszám./
- KÖLCSEY Ferenc
- 1960a A leányörző. In uő: *Összes művei*. 1-3. köt. 1. köt. S. a. rend. Szauder Józsefné, Szauder József. Budapest, Szépirodalmi.
- 1960b Nemzeti hagyományok. In uő: *Összes művei*. 1. köt.
- 1960c Előbeszéd. In uő: *Összes művei*. 1. köt.
- 1960d. Levelezése. In uő: *Összes művei*. 3. köt.
- 1968 *Kiadatlan írásai, 1809-1811*. Vál. Szauder József. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- KRONOSZ
- 1863 *Részvét könyve. Nefejejts*, 1863. jun. 14., jun. 21.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán
- 1998 *Allegorézis, ismétlés, dialógus*. *It*, 1998. 1-2. sz.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő
- 1998 Az egyéniség – az olvasás horizontváltásában. Vonások Barta János szellemi „arcképéről”.
In uő: *A megértés alakzatai*. Debrecen, Csokonai. /alföld könyvek/
- KURZ, Gerhard
- 1988 *Metapher, Allegorie, Symbol*. 2., verb. Aufl. Göttingen, Vandenhoeck - Ruprecht.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe – NANCY, Jean-Luc
- 1988 *The Literary Absolute. The Theory of Literature in German Romanticism*.
Trans. Barnard, Philip – Lester, Cheryl. Albany, State University of New York Press.
- LUKÁCSY Sándor
- 1972 Petőfi forradalmi világnézetének fő vonásai. In TAMÁS-WÉBER (szerk.) 1972.
- 1990 *Vanitatum vanitas*. In TAXNER-TÓTH - G. MERVA (szerk.) 1990.
- 1995a Andalgás - küzdés - kudarc. Kölcsey pályaképe. In uő: *A hazudni büszke író. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Balassi.
- 1995b A Hymnus és a Szózat. In uő: *A hazudni büszke író.*
- 1995c A márciusi ifjak. In uő: *A hazudni büszke író.*
- 1998 *Alibaud. 150 éve írta Petőfi Az apostolt*. *Forrás*, 1998. 10. sz.
- MCHALE, John
- 1957 *Die Form der Novellen „Die Leute von Seldwyla” von Gottfried Keller und der „Schwarzwälder Dorfgeschichten” von Berthold Auerbach*. Bern, Paul Haupt.
- MANNHEIM Károly
- 1996 *Ideológia és utópia*. Budapest, Atlantisz.

- MARGÓCSY István
1999 *Petőfi Sándor. Kísérlet.* Budapest, Korona. /Klasszikusaink./
- MARTINKÓ András
1937 *Báró Kemény Zsigmond pályafordulata.* Pécs, k. n.
1962 A humor Petőfi prózájában. In PÁNDI-TÓTH (szerk.) 1962.
1973 *Költő, mű, környezet. Kérdőjelek a Petőfi-irodalomban.* Budapest.
1977a (1974) A „földi menny” eszméje Vörösmarty életművében. In uő: *Teremtő idők.* Budapest, Szépirodalmi.
1977b (1976) Kemény Zsigmond palackpostájából. In uő: *Teremtő idők.*
- MARX, Karl - Engels, Friedrich
1974 *A német ideológia.* Ford. Kislégi Nagy Dénes. Budapest, Magyar Helikon.
- MESTERHÁZY Balázs
1998 *Reprezentáció, identitás, temporalitás. Benjamin allegória-fogalma és az allegória kora romantikus hagyománya – Novalis: Fichte-Studien. Lit,* 1998. 4. sz.
1999 *Gondolatiság, ideológia, retorika. Lit,* 1999. 1. sz.
- MIKLÓSSY János
1985 Vita a „néplapokról”. In Kosáry Domokos - Németh G. Béla (szerk.): *A magyar sajtó története.* II/1. köt. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- MILBACHER Róbert
2000 Lány majoranna illata. In uő - Z. Kovács Zoltán: *A maradék öröme.* Budapest, Osiris.
- MUECKE, Douglas
1980 *The Compass of Irony.* London, Methuen.
- NAGY Endre
1983 *A magyar esztétika történetéből. Felvilágosodás és reformkor.* Budapest, Kossuth.
- NAGY Miklós
1972 *Kemény Zsigmond.* Budapest, Gondolat.
- NEUMER Katalin
1986 *Kemény Zsigmond három regényének értelmezése. A szív örvényei, Ködképek a kedély láthatárán, A rajongók. ItK,* 1986. 1-2. sz.
- NÉGYESY László
1914 *Báró Eötvös József emlékezete. It,* 1914. 1. sz.
- NÉMETH G. Béla
1971 *Türelmetlen és késlekedő félszázad. A romantika után.* Budapest, Szépirodalmi.
1978 *Az egyensúly elvesztése. A német romantika.* Budapest, Magvető.
1981 *A magyar irodalomkritikai gondolkodás a pozitívizmus korában. A kiegyezéstől a századfordulóig.* Budapest, Akadémiai.
1972 (szerk.) *Az el nem ért bizonyosság. Elemzések Arany lírájának első szakaszából.* Budapest, Akadémiai.
1988 (szerk.) *Forradalom után – kiegyezés előtt.* Budapest, Gondolat.
- NÉMETH László
1975a *Kemény Zsigmond.* In uő: *Az én katedrám. Tanulmányok.* Budapest, Magvető – Szépirodalmi.
1975b *Arany János.* In uő: *Az én katedrám.*
- NIETZSCHE, Friedrich
1996 *Adalékok a morál genealógiájához.* Ford. Romhányi Török László. Budapest, Holnap.
- NISBET, Robert
1996 *Konzervativizmus: álom és valóság.* Ford. Beck András. Pécs, Tanulmány.
- NOVALIS
1969 *Blütenstaub.* In *Athenäum.* 1-2. köt. 1. köt. Hamburg, Rowohlt.
- NORRIS, Christopher
1988 *Paul de Man. Deconstruction and the Critique of Aesthetic Ideology.* London, Routledge.
- NYÍRI J. Kristóf
1980 *Forradalom után. Kemény, Eötvös és Madách.* In uő: *A Monarchia szellemi életéről. Filozófiatörténeti tanulmányok.* Budapest, Gondolat.
1986 *Az osztrák emberkép: konzervativizmus Hofbauertől Hayekig.* In uő: *Európa szélén. Eszmetörténeti tanulmányok.* Budapest, Kossuth.
- ONDER Csaba
1999 *Retorika és irónia. Alföld,* 1999. 1. sz.
- OROSZ László
1975 *Vörösmarty Mihály: Az emberek.* In Mezei Márta – Kulin Ferenc (szerk.): *Miért szép? A magyar líra Csokonaitól Petőfiig.* Budapest, Gondolat.
- PALÁGYI Menyhért
1909 *Petőfi.* Budapest, Kunossy, Szilágyi és Tsa. /Petőfi-könyvtár 13./

- PAP Dániel
1875 Kölcsey Ferencz. In uő: *Hátrahagyott munkái*. Kiad. Csengery Antal – Kemény Zsigmond.
2. kiad. 1-2. köt. 2. köt. Budapest, Franklin
- PAPP Ferencz
1922 *Báró Kemény Zsigmond*. 1-2. köt. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia.
- PÁNDI Pál
1976 (szerk.) *Petőfi állomásai. Versek és elemzések*. Budapest, Magvető.
- PÁNDI Pál – TÓTH Dezső
1962 (szerk.) *Tanulmányok Petőfiről*. Budapest, Akadémiai Kiadó. /Irodalomtörténeti könyvtár 9./
- PÉTERFY Jenő
1901a Báró Eötvös József, mint regényíró. In uő: *Összegyűjtött munkái*. 1-3. köt. 1. köt. Budapest, Franklin.
1901b Kemény Zsigmond, mint regényíró. In uő: *Összegyűjtött munkái*. 1. köt.
- PIKULIK, Lothar
1992 *Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung*. München, Beck.
- PINTÉR Jenő
1933 *Magyar irodalomtörténet*. 6. köt. Budapest, Magyar Irodalomtörténeti Társaság.
- PLATÓN
1984 Az állam. Ford. Szabó Miklós. In uő: *Összes művei*. 1-3. köt. 2. köt. /Bibliotheca classica./
- PRANG, Helmut
1980 *Die romantische Ironie*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- PULSZKY Ferenc
1914 (1847) „A falu jegyzője”. In uő: *Kiseb dolgozatai*. S. a. rend. Lábán Antal.
Budapest, Magyar Tudományos Akadémia.
- QUILLIGAN, Maureen
1979 *The Language of Allegory. Defining a Genre*. Ithaca, Cornell University Press.
- QUINTILIANUS, M. Fabius
1913, 1921 *Szónoklattana XII könyvben*. 1-2. köt. Ford. Prácser Antal. Budapest, Franklin.
- RASCH, Wolfdietrich
1967 Die Poetik Jean Pauls. In *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motiven*.
Göttingen, Vandenhoeck - Ruprecht.
- REVICZKY Gyula
1969a Humor és materializmus. In uő: *Vegyes költői és prózai művek*.
S. a. rend. Németh G. Béla. Budapest, Szépirodalmi. /Reviczky Gyulai művei, 2. köt./
1969b. Arany mint humorista. In uő: *Vegyes költői és prózai művek*.
- RÉVAI Miklós
1973 *A magyar szép toll*. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- RÉVHEGYI Rózsi
1912 *Kölcsey mint aesthetikus*. Athenaeum, 1912. 2-3. sz.
- RIEDL Frigyes
1937 (1905) *Vörösmarty élete és művei*. Budapest, k. n.
1938 *Kölcsey Ferenc*. Budapest, Kölcsey Ferenc és Berzsenyi Dániel Gimnázium önképzőköre.
1982 *Arany János*. Budapest, Szépirodalmi.
- ROHONYI Zoltán
1998a *Intertextuális szövegfogalom és irodalomtörténeti olvasat. Egy új Vanitatum vanitas értelmezéshez*. Lit, 1998. 2. sz.
1998b *Romantika-szemléletünk mai kérdéseihez*. Lit, 1998. 3. sz.
- RORTY, Richard
1994 *Esetlegesség, irónia és szolidaritás*. Ford. Boros János - Csordás Gábor. Pécs, Jelenkor.
/dianoia sorozat./
- ROTHFIELD, Lawrence
1992 *Vital Signs. Medical Realism in Nineteenth-Century Fiction*. Princeton University Press.
- SALAMON Ferenc
1889a A részvét könyve. In uő: *Irodalmi tanulmányok*. Budapest, Kisfaludy Társaság.
1889b Családélet. In uő: *Irodalmi tanulmányok*.
- SCHLEGEL, Friedrich
1980a *Werke in zwei Bänden*. Berlin und Weimar, Aufbau.
1980b Uő - Schlegel, August Wilhelm: *Válogatott esztétikai írások*. Ford. Bendl Júlia
- Tandori Dezső. Budapest, Gondolat.
- 1981 *Az érthetlenségről*. Ford. Vámosi Pál. In *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*.
Budapest, Európa.

- SCHLETT István
1987 *Eötvös József*. Budapest, Gondolat. /Magyar história. Életrajzok./
- SCHÖPFLIN Aladár
1967 A két Vörösmarty. In uő: *Válogatott tanulmányok*. Vál., szerk. Komlós Aladár. Budapest, Szépirodalmi.
- SOLGER, Karl Wilhelm Friedrich
1962 *Vorlesungen über Ästhetik*. Hrsg. von Heyse, Ludwig. 2. Aufl. Darmstadt.
1973 Von der Poesie im allgemeinen und ihrer Einteilung. In HASS - MOHRLÜDER 1973.
1990 *Az íróniáról*. Ford. V. Horváth Károly. *Orpheus*, 1990. 4. sz.
- SÖTÉR István
1967 *Eötvös József*. 2., átdolg. kiad. Budapest, Akadémiai Kiadó.
1976 *Werthertől Szilveszterig. Irodalomtörténeti tanulmányok*. Budapest, Szépirodalmi.
1987 *Világos után. Nemzet és haladás: Aranytól Madáchig*. Budapest, Szépirodalmi.
- STERN, Joseph Peter
1983 *Über literarischen Realismus*. Übers. und bearb. Stern, Joseph P. München, C. H. Beck.
- STROHSCHNEIDER-KOHRs, Ingrid
1960 *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen, Max Niemeyer.
- SZABÓ Dezső
1912 *A falu jegyzője*. Nyugat, 1912. 4. sz.
- SZAJBÉLY Mihály
1978 *Vörösmarty utolsó töredéke*. ItK, 1978. 3. sz.
1981 *A vén cigány „hátere” az 1850-es években*. Szeged. /Irodalomtörténeti dolgozatok./
1990 Vélemények az 1830-as évek magyar prózájáról. In TAXNER-TÓTH (szerk.) 1990.
1997a „Most mód nélkül józan világ van”. Ellenérzések a lírával szemben 1849 után. In uő:
Álmok álmodói. Irodalomtörténeti tanulmányok. Budapest, Magvető.
1997b Vörösmarty Mihály elhamvadt versei. In uő: *Álmok álmodói*.
1999 (szerk.) *Mesterek, tanítványok. Ünnepi tanulmánykötet a hetvenéves Csetri Lajos tiszteletére*. Budapest, Magvető.
- SZAUDEr József
1961a Kölcsey, Kant s a görög filozófia. In uő: *A romantika útján*. Budapest, Szépirodalmi.
1961b A romantika útján. In uő: *A romantika útján*.
1970a Kölcsey Vanitatum vanitas-a. In uő: *Az este és Az álom*. Budapest, Szépirodalmi.
1970b Kölcsey világnézeti válsága az ifjúkori jegyzőkönyvek tükrében.
In uő: *Az este és Az álom*.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály
1972 Az átlényegített dal (A lejtőn). In NÉMETH G. (szerk.) 1972.
1980a A kozmikus tragédia romantikus látomása. In uő: *Világkép és stílus. Történeti-poétikai tanulmányok*. Budapest, Magvető. /Elvek és utak./
1980b Világkép és stílus Petőfi költészetében. In uő: *Világkép és stílus*.
1980c Kemény Zsigmond. In uő: *Világkép és stílus*.
1981 *Arany életművének változó megítéléséről*. ItK, 1981. 5-6. sz.
1988 *Romantic Irony in Nineteenth-Century Hungarian Literature*. In GARBER (ed.) 1988.
1989 *Kemény Zsigmond*. Budapest, Szépirodalmi.
1992 *Szerepjátszás és költészet: összhang vagy ellentmondás?* It, 1992. 4. sz.
1995 A magyar irodalmi romantika sajátosságai. In uő: „Minta a szőnyegen.” *A műértelmezés esélyei*. Budapest, Balassi.
1998a *A romantika: világkép, művészet, szimbólum*. Lit, 1998. 4. sz.
1998b Az újraolvasás kényszere. A rajongók. In uő: *Irodalmi kánonok*. Debrecen, Csokonai.
- SZEMERE Pál
1890 *Munkái*. 1-3. köt. Budapest, Franklin.
- SZERB Antal
1971 Vörösmarty-tanulmányok. In uő: *Gondolatok a könyvtárban*. Budapest, Gondolat.
1972 *Magyar irodalomtörténet*. 5. kiad. Budapest, Magvető.
- SZIGETVÁRI Iván
1911 *A komikum elmélete*. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia.
- SZILASI László
1996 Pleonazmus: a vízjel retorikája. Mészöly Miklós Családarádás című beszélyének domináns trópusáról. In uő - Hárs Endre: *Lassú olvasás. történetek és trópusok*. Szeged, Ictus - JATE Irodalomelmélet Csoport.
- SZINNYEI Ferenc
1905 *Arany humora*. BpSz, 1905. 2., 3., 4. sz.

- 1941 *Novella- és regényirodalmunk a Bach-korszakban*. 1-2. köt.
Budapest, Magyar Tudományos Akadémia.
- SZONDI, Peter
1986 Friedrich Schlegel and Romantic Irony, with Some Remarks on Tieck's Comedies. Trans. Mendelsohn, Harvey. In uő: *On Textual Understanding and Other Essays*. Manchester University Press.
- SZÖRÉNYI László
1972 A humoros elégia (Visszatekintés). In NÉMETH G. (szerk.) 1972.
1989a Apokalipszis helyett kataklizma. In uő: „Multaddal valamit kezdeni”. *Tanulmányok*. Budapest, Magvető. /JAK-füzetek./
1989b Epika és líra Arany életművében. In uő: „Multaddal valamit kezdeni”.
1989c „...s hű a' haladékony időhöz”. In uő: „Multaddal valamit kezdeni”.
TAMÁS Anna - WÉBER Antal (szerk.)
1972 *Petőfi tüze. Tanulmányok Petőfi Sándorról*. Budapest, Kossuth – Zrínyi.
TAXNER-TÓTH ERNŐ
1990 (szerk.) *A mag kikél. Előadások Kölcsey Ferencről*. Budapest - Fehérgyarmat, Kölcsey Társaság.
TAXNER-TÓTH Ernő – G. MERVA Mária
1990 (szerk.) *Remény s emlékezet*. Budapest - Fehérgyarmat, Kölcsey Társaság.
TELEKI József
1818 *A régi és új költés különbségeiről*. *TudGyűjt*, 1818. 2. sz.
TOLDY Ferenc
1987 *A magyar nemzeti irodalom története. A legrégibb időktől a jelen korig, rövid előadásokban. 1864-1865*. Budapest, Szépirodalmi.
TOLNAI Lajos
1884 *Báró Eötvös József mint regényíró*. *Koszorú*, 1884. 3. sz.
TOLNAI Vilmos
1902 *Széljegyzetek Arany Jánoshoz*. *EPhK*, 1902.
TÓTH Dezső:
1974 *Vörösmarty Mihály*. Budapest, Akadémiai Kiadó.
TROSTLER József
1913 *Vajda Péter és a német romanticizmus*. *EPhK*, 1913. 4., 5. sz.
S. VARGA Pál
1994 *A gondviselőlshittől a vitalizmusig. A magyar líra világképének alakulása a XIX. század második felében*. Debrecen, Csokonai.
1997 *Két világ közt választhatni. Világkép és többszólamúság Az ember tragédiájában*. Budapest, Argumentum. /Irodalomtörténeti füzetek 141./
1998 „...az ember véges állat...” *A kultúranropológia irányváltása a felvilágosodás után - Herder és Kölcsey*. Fehérgyarmat, Kölcsey Társaság.
1999 A „hideg, vizsgáló ész” s a „szeretettel tölt szív” tudománya. Ismeretelméleti pozíciók Kölcsey Ferenc gondolkodásában. In SZAJBÉLY (szerk.) 1999.
2000 *Erdélyi János irodalomtörténeti koncepciójáról (I.)*. *It*, 2000. 1. sz.
VAS Andor [Hazucha Ferenc]
1845 *A falu jegyzője. Életképek*, 1845. márc. 15.
VERES András
1972 Elbizonytalanodó moralitás, ironikus életkép (Kertben). In NÉMETH G. (szerk.) 1972.
1979a Az ironia mint értékszerkezet. In uő: *Mű, érték, műérték. Kísérletek az irodalmi alkotás megközelítésére*. Budapest, Magvető.
1979b A forradalom költői próféciaja. In uő: *Mű, érték, műérték*.
VOINOVICH Géza
1904 *Báró Eötvös József*. Budapest, Révai.
1931 *Arany János életrajza*. 1-3. köt. 2. köt. 1849-1860. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia.
VÖRÖSMARTY Mihály
1962 *Kisebbségi költemények III. (1840-1855)*. S. a. rend. Tóth Dezső. Budapest, Akadémiai.
/Vörösmarty Mihály összes művei, 3. köt./
WALDE, Dennis
1995 (ed.) *The Realist Novel*. London, Routledge. /Approaching Literature./
WÉBER Antal
1990 *A theoretikusnak állapota*. In TAXNER-TÓTH - G. MERVA (szerk.) 1990.
1998 *Az irodalom szerepvállalása a biedermeier kultúrában*. *It*, 1998. 1-2. sz.

WELLEK, René

1963a (1949) The Concept of Romanticism in Literary History. In uő: *Concepts of Criticism*.
Ed. by Stephen G. Nichols, Jr. New Haven, Yale University Press.

1963b (1960) The Concept of Realism in Literary Scholarship. In uő: *Concepts of Criticism*.

WHEELER, Kathleen

1984 Introduction. In uő (ed.): *German aesthetic and literary criticism. The Romantic Ironists
and Goethe*. Cambridge University Press.

WIENBARG, Ludolf

1981 Esztétikai táborozások. Ford Erdélyi János. In ERDÉLYI 1981.

ZENTAI Mária

1977 *Fény és árnyék szimbolikája Az apostolban. ItK*, 1977. 1. sz.

1986 *Vörösmarty Mihály: Az emberek. ItK*, 1986. 1-2. sz.

1999 *Az epikus Petőfi. /Kézirat./*

ZOLTAI Dénes

1991 *A romantikus iróniáról. It*, 1991. 2. sz.