

AZ ELBESZÉLŐ ÉS A SZEREPLŐ VISZONYA KEMÉNY ZSIGMOND REGÉNYEIBEN

Az elbeszélő nézőpontjának vizsgálatát bármely epikai mű esetében három szinten véljük elképzelhetőnek. A nyelvtani személyek használata teremti meg a leginkább felszíni szerkezetet; a történet elmondójának, szereplőinek és befogadójának az elemezésével már a mélyebb felépítés összetevőit lehet földeríteni; az elbeszélő és a szereplő távolsága pedig már úgy fogható fel, mint az összetevők közötti viszony, s ezáltal maga a mélyebb szerkezet. Miután az első két szinttel már egy-egy korábbi tanulmányban foglalkoztunk, ezúttal a harmadik elemzését tűzzük ki célul. Kétféleképpen próbáljuk meghatározni az elbeszélő és a szereplő viszonyát: az értékek és a történetre vonatkozó ismeretek szempontjából.

1. Az elbeszélő és a szereplő viszonya az értékek szempontjából

Kolostory Albert és Werbőczy nem ismeri magát s a világban elfoglalt helyét. Az elbeszélő fölöttük áll, ezért képes látni ezt. Kisebb mértékben ugyanez a helyzet Jenő Eduárddal, és még kisebb mértékben Gyulai Pállal is. Bánházy Arthurt és Turgovicsot belső megvilágosodás juttatja el az önismerethez, Kassai Elemér többre képes, mint hittük, s ezért felmagasztosul. Ez a három típus az elbeszélő három lehetőségét példázza. Már Arisztotelész ezekre a lehetőségekre célzott, amikor azt írta, hogy a jellemeknek vagy nálunk jobbaknak, vagy rosszabbaknak, vagy hozzánk hasonlóaknak kell lenniük.¹⁾ A magunk részéről a hősi epika világváival azonosítjuk azt az esetet, amikor az elbeszélő fölnezi a szereplőre, a realizmus lehetőségét látjuk az olyan művekben, ahol az elbeszélő magával egyenrangúnak ábrázolja a szereplőt, végül ironiát tétélezünk fel, valahányszor az elbeszélő lenéz a szereplőre. A regény történetének korábbi szakaszán az írók többségükben a hősi epika leszármazottjától, a románcos történettől a szoros értelemben vett regény irányában fejlődtek – Cervantestől Jane Austenig. A modern írók viszont a regényszerűségtől indultak és később közeledtek a románcos jelleghez – mint például James vagy Thomas Mann. Az alkotói tájékozódás e két irányát alapul véve, Keménynek nincs köze a modernséghez.

Ha a szociolingvisztikából átvesszük az elbeszélő kompetencia kritériumainak két csoportját, melyek közül az egyik az önéletrajzi, az érzelmekre vonatkozó és a társadalmi, a másik a megállapító, helyeslő és szatirikus összetevőket foglalja

1) Arisztotelész: Poétika, Bp., 1974. 7.

magában,²⁾ akkor azt mondhatjuk, hogy a román nyelv az érzelmekre vonatkozik és magában rejtja a helyeslés jelrendszerét, a regény nyelv viszont társadalmi és maga után vonhatja a szatirikus mellékjelentéseket. Az irónia a románcból hiányzik, a kulcsregényben viszont uralkodó, a regény a másik két műfaj közötti átmenetnek tekinthető. Az *Özvegy és Leánya* románcnak indul, regénnyé alakul át, és a mű végére majdnem kulcsregény lesz belőle. Kemény máskor is a román lehetőségét ássa alá: Jenő Eduárdot a hős szintjéről az elbeszélő és a történetbefogadó szintjére süllyeszti. Kemény regényeiben azért ritka eset, hogy az olvasó képes azonosulni valamelyik szereplővel, mert Kemény éppúgy kétségbe vonja a hős létezését, mint Thackeray a *Hiúság vásárában* vagy Dickens a *Nagy várakozásokban*. Pályája második szakaszában Kemény realista regény-íráshoz törekedett – ez indokolta, hogy a *Rajongókban* és a *Zord* időben köznapi főhőst választott, akivel az olvasó hasonlóságot érezhet magában. A korábbi szövegekben az elbeszélő olykor az átlagot messze felülmúló műveltségéről tett tanúságot, a kései regényekben viszont az elbeszélő és a történetbefogadó egyenrangú: a jeleneteket együtt nézik végig és egymással egyetértésben értelmezik. A korai művek öncsalókról szólnak: a *Gyulai Pálban* Pierrótól és Farkas Istvántól Sennőig és a címszereplőig majdnem mindenki öntudatlanul felnagyítja önmagát, akár Kolostory Albert vagy Jenő Eduárd, Kassai Elemér önkisebbitő alakja szöveg ellentétben áll velük.

Bármennyire is éles a választóvonal Kemény első és második alkotó korszaka között, el kell ismernünk, hogy szükségszerűen követték egymást. A regényszerűséget a román megtagadása készítette elő, az önkisebbitő hőt az önkisebbitő történetelmondó. A *Ködképek* és az *Alhikmet* ironikus elbeszélője azért kisebbiti magát, hogy a szereplő igényt formálhasson a hős rangjára, majd önmaga legyen kénytelen felismerni saját tévedését. Az első alkotókorszak művei azonban nem egyszerűen előkészítették a későbbi regényeket, hanem olyan sajátosságokat is tartalmaztak, amelyek az utolsó regényekben is megtalálhatók. Kemény pályafutásának legállandóbb jellegzetességei közé tartozik az elbeszélő ironikus viszonya a szereplőhöz. A fő- és mellékszereplők ellentétes értékű állapotváltozáson mennek keresztül, de mindkettőben az irónia megnyilvánulását láthatjuk: akire felnézünk, annak reménye általában szertefoszlik, akire lenézünk, annál a remény igazolást nyer. A *Zord* időben az irónia teljesen elhatalmasodik. Deák Istvántól és Dánieltől Werbőczin, Dorkán át János diákiig és Óváriig mindenkit önmagánál és a történetbefogadónál hitványabbnak mutat az elbeszélő, sőt az iróniát még Komjáti Elemérről, Izabellára és Martinuzzi bizonyos megnyilvánulásaira is kiterjeszti. Meglehet, hogy Deák Dóra, az áldozat az egyetlen felmagasztosított szereplő.

Dickens, Thackeray vagy még Balzac főhősei is többségükben közelebb állnak az elbeszélőhöz, mint Kemény néhány főalakja. Nemcsak annyit jelent ez, hogy Keménynél olykor kisebb a felesleg egy tulajdonnévhez kapcsolt minősítőkben és igékben, kevesebb a gyakorító időszemléletű életkép, hanem azt is, hogy egyes alakok belső motiváltsága a történet során megváltozik, és maga után vonja, hogy az elbeszélőnek a szereplőről adott értékelése se maradjon ugyanaz. Gyulai Pál,

2) Henri Wittman: "Théorie des narremes et algorithmes narratifs". *Poetics*, Vol. 4, No. 1 (13), March 1975, 23, 26.

Kassai Elemér vagy Komjáti Elemér a regény elején szenvedőleges jellem, később viszont cselekvő hőssé válik. Más fő- vagy mellékszereplők megformálása Proust jellemző művészetével mutat némi hasonlóságot: a történetnek egy adott pontjáig és attól kezdve a jellem arcképszerű állandóságot mutat, a szóban forgó ponton alapvető törés következik be. Bánházy az álma előtt naiv és önhitt tervező, az álom után magából kiábrándult ironikus. Turgovics hiú, gyáva, elbizakodott középszerű, mielőtt a török táborba indul, visszatérte után viszont már nemcsak mélyre látó, hanem a dolgok végén is túljutott. A szereplők értékelésében megmutatózó változás okozza, hogy a K ö d k é p e k vagy az A l h i k m e t esetében nem könnyű megállapítani, hol áll pontosan az elbeszélő és hangneme mennyiben emlékeztet a B o l o n d I s t ó k kevert hangnemére,³⁾ vagy mennyiben hasonlít A n a g y i d a i c i g á n y o k tiszta iróniájához. Annyi bizonyos, hogy az irónia nem a végzettségnek, eleve elrendelésnek a függvénye, hanem azzal függ össze, hogy a főhős rosszul számítja ki cselekedetének következményeit. Gyulai Pál meggyilkoltatja Sennót, abban a hiszemben, hogy Báthory Boldizsár erre fel lép unokaöccse, Zsigmond ellen. Kassai Elemér a szombatosok közé megy, azt képzelve, hogy megbékélésre tudja bírni őket. Jenő Eduárd felemeli a jobbágyokat, úgy gondolván, hogy ők megértik a céljait. Az egyéni sorsok azért tűnnek végzettségűnek, mert az elbeszélő jórészt belülről látta őket, és a szereplő tévedését éppen az okozza, hogy ő rosszul ítéli meg a saját helyzetét. Ennek a kérdésnek a bővebb tárgyalása azonban csak úgy lehetséges, ha áttérünk a szereplő és az elbeszélő viszonyának másik vetületére, és feltesszük a kérdést: melyikük tud többet a történetről.

2. Az elbeszélő és a szereplő viszonya a történetre vonatkozó ismeretek szempontjából

A regényíró három lehetőség közül választhat. Ha olyan elbeszélőt alkalmaz, aki kevesebbet tud a szereplőnél, akkor "a jellemek nyilatkoznak meg a tettek által", a szöveg jelentése "a szereplők cselekedeteivel — nem pedig elbeszélés útján"⁴⁾ jut érvényre. Az elbeszélő nézőpontnak ezt a típusát Csernisevskij nyomán⁵⁾ objektívnek nevezzük. Szubjektív elbeszélésről akkor beszélünk, ha az elbeszélő többet tud a szereplőnél, s ezért főleg a saját megfigyeléseit közli a történetről. A két ellentétes lehetőség közötti harmadikat semleges nézőpontként említhetjük. A szubjektív és az objektív nézőpontot összefüggésbe hozhatjuk a szorosabb értelemben vett elbeszéléssel és az ábrázolással, az Erzählung és Darstellung, a telling és showing, az auktorialis és perszonális kifejezőmód, a ténymegállapító és bemutató, constative és performative nyelvi megnyilvánulás, illetve a Meinung és Bedeutung közötti megkülönböztetéssel.⁶⁾

3) Sőtér István: Nemzet és haladás. Irodalmunk Világos után Bp. 1963. 172.

4) Arisztotelész: Poétika Bp. 1974. 15-16.

5) Idézi Mihail Mihajlovics Bahtyin: A szó esztétikája. (Válogatott tanulmányok.) Bp. 1976. 106.

6) Françoise Van Rossum Guyon: "Point de vue on perspective narrative". Poétique 1970. 477. 490: L. Austin: How to Do with Words. Oxford, 1962. 47, 54, 144-145, André Jolles: Formes simples. Paris, 1972. 41.

Keménynél a felsorolt három nézőpont mindegyike megtalálható. Mivel azonban a szubjektív elbeszélés rejti magában leginkább az egyértelmű értékelés lehetőségét, Kemény egyre jobban az objektív elbeszéléshez vonzódott. A Zord idő tisztán objektív részére már Salamon Ferenc is felfigyelt, s a drámai jellegből vezette le e regény szerkezetét.⁷⁾ A növekvő objektivitás távolodást jelentett a romantikától, amely az epikában a Don Juannal vagy a Tündéralommal példázható, végletesen szubjektív nézőpontot juttatta érvényre. A XIX. század közepétől a pozitivizmus tudományos igénye is segítette az elbeszélés objektivizálódását, a regényírók a cselekedetek indítókainak feltárására törekedtek, s Kemény is ehhez a törekvéshez kapcsolódott.⁸⁾ Lelki alkata is az objektív elbeszélésre tette alkalmassá: Saját életének eseménytelensége azért váltott ki találgatásokat, szórakozottságát azért gúnyolták, önmagáról semmit el nem áruló, mások viselkedését állandóan kikémlelő magatartását azért érezték ellenségesnek, mert nem tudták felfogni, hogy csak a megfigyelő művész minőségében ismerték.⁹⁾ Külföldi kortársai közül Csernisevszkijben fogalmazódott meg hasonló igény, Shakespeare hatására. Dosztojevszkij és James azután olyan sokoldalúan dolgozták ki az objektív elbeszélés lehetőségeit, hogy az ő teljesítményükhöz képest Kemény munkássága nem több szerény kezdeménynél. Tétova kísérletei történeti távlatban mégis előre mutattak, s ennek jelentőségét növeli, hogy olyan kortársaiban sem ismerték fel az objektív nézőponttal járó, még kiaknázatlan művészi lehetőségeket, mint Thackeray vagy Tolsztoj.

A szubjektív elbeszélést legkönnyebben arról ismerhetjük fel, hogy a történetelmondó előrevetíti az eseményeket. Trollope A gondnok (1855) című regényében az "Iphigénia" című, XI. fejezet szerelmi jelenetében az elbeszélő közli a kiemelt több lényeges pontját. Kemény ritkán folyamodik belső előrevetítéshez, de a Gyulai Pálban még többször arra emlékezteti olvasóját, hogy könyvet tart a kezében. A szubjektív elbeszélés művelői — Diderot-tól Bulgakovig — nem szánják a regényalaknak a valószerű jellem szerepét, az objektív nézőpont viszont arra mutat, hogy a regényíró — Flaubert vagy Dosztojevszkij — hőseivel a valóság benyomását akarja kelteni, vagyis el akarja feledtetni olvasójával, hogy könyvet olvas. Kemény munkássága során egyre több vonatkozásban közelített az objektív elbeszélés követelményeihez. A későbbi regényekben a mélyszerkezet már önmagában is az objektív kifejtés lehetőségét kínálja. A rossz előérzet általában hiányzik a hősből, a reménye megghiúsul, mert a tanácsadó vagy hiányzik, vagy öntudatlanul rossz tanácsot ad, nincs, aki lebeszélje a hőst tettéről, a veszély elhárítására sem a hősből, sem rajta kívül nincs lehetőség, a cél elérésétől semmi nem téríti el az ily módon kiszolgáltatott hőst, legfeljebb az fordul elő, hogy belső elhárítás lép közbe, a hős azt éri el, amit nem akar elérni — Komjáti Elemér nem váltja ki Barnabást. A folyamat önmozgása érvényesül, az elbeszélő nem avatkozik be.

A szubjektív nézőpontú felvilágosodás-korabeli regények felépítése az állatmese szerkezetéhez hasonlított: Fieldingnél az erkölcsi tanulság irányította a történetet, és még a Hiúság vására vagy a Nagy várakozások is ennek a mintának a leszármazottja. Kemény történetileg a Vörös és fekete, az Üvöltő sze-

7) Salamon Ferenc: "Zord idő" (1862), in Dramaturgiai dolgozatok II. Bp. 1907. 469, 480.

8) Sőtér István: Nemzet és haladás. Irodalmunk Világos után. Bp. 1963. 571.

9) Pálffy János: Magyarországi és erdélyi urak (1856). Kolozsvár, é. n. 241.

lek, A félkegyelmű későbbi típusához állt közelebb, amennyiben félretette a kifejtett moralizálást, nála az olvasónak kell felismernie, hogy a remény elvesztése Kassai Elemér esetében erkölcsi értékmegőrző erővé válik. A Gyulai Pálban még erősen érezhető az elbeszélő önkénye, a későbbiekben Kemény közelebb kerül az epikus Aranyhoz, akinél a téma önnön törvényei szerint dolgozódik ki. Az objektív elbeszélés kezdeményként azonban már a Gyulai Pálban is megtalálható, mivel a történet tetőpontját itt is, mint később, minősítő próbatétel képezi. Gyulai, Kolostory, Sarolta és Komjáti Elemér nem állja ki az erkölcsi próbatételt és elbukik, Kassai Elemér kiállja a próbát és szintén elbukik. Kemény művei tehát nem értelmezhetők úgy, mint a szubjektív nézőpontú írók regényei: nem egyetlen logikai levezetés változatai. Az időszerkezet elemzésekor bemutattuk, hogy az idő a nézőpont függvénye. A történet is, a jellem is önmozgást végez: nem teljesen lehet előre látni, hogy Vandana majd a lángokba rohan, és Turgovics többre képes, mint hittük volna. Kemény akkor is nagyobb függetlenséget ad a szereplőjének, ha az valóban élt történeti személyiség: Werbőczy alakjának megteremtésekor egyes mondatokat szóról szóra átvesz Szalaytól, de a végeredmény merőben különbözik a történetírótól származó jellemképtől.¹⁰⁾ Kemény hőseinek nézőpontja gyakran önálló világképként bontakozik ki, a szerző közvetlenül nem ítélkezik. A kezdeményezés következetlenségét mutatja, hogy akadnak a választott jelrendszerrel összeegyeztethetetlen részek is — például a *Szerelem és hiúság* szubjektív nézőpontú eleje, a reformkori élet értekező jellegű vázlata —, de nem szabad felednünk, hogy teljesen még Dosztojevszkijnél sem hiányoznak az ilyen töredékek.¹¹⁾ A hangsúlyt azonban arra a törekvésre kell tennünk, amellyel Kemény kísérletet tesz rá, hogy eltávolodjék az allegóriától, a kulcsregénytől, a szereplőket eltávolítja magától. A történetelmondó és a történetbefogadó kiemelt jelölése is ezt az eltávolítást szolgálja. Egyetlen szereplő sem kapja meg az utolsó szó jogát, nehogy az író szócsöve lehessen. Byron vagy Vörösmarty, vagy a prózaíró Benjamin Constant romantikus szubjektívizmusa magánbeszéddé tette az epikájukat, Keményt a realizmus igénye a párbeszédes értékszerkezethez közelítette. Az ő objektív nézőpontjából olyan világképre következtethetünk, amely szerint nincs mindentudás. A Kődképek szerzője burkolt vitát folytat a tételes vallással és — új értékrend hiányában — az értéknihilizmus kísértésével néz szembe. Az 50-es évek legjelentősebb magyar íróit, a költő Aranyt és Madáchot, a regényíró Keményt, az értekező Eötvöst egyaránt az elfogadható értékrend hiánya nyugtalanította. A Kődképek a kedélyláthatárán éppúgy nem Villemont Randon vagy Jenő Eduárd, a Zord idő nem Martinuzzi vagy Frangepán Orbán magánbeszédéből áll, mint ahogy a Tündérekert sem Báthory Gábor vagy Bethlen értékrendszerével azonos. Kemény szépprózájában végső soron nincs egyértelműen lezárva az értékszerkezet, hiányzik a félreérthetetlenül azonosítható szerzői álláspont, ehelyett különböző értékrendszerek ütköznek egymásba. A formai kísérletezést az objektív nézőpont indokolja; a Kődképek megbontott időrendje, a *Férj és nő* vagy *A rajongók* nyitott befejezése arra emlékeztet, hogy a világ összetettebb, mint az örökölt paradigmák. Jókait nem a külső cselekményesség, hanem az olvasótól kevesebb tevékenységet igénylő szubjektív

10) Sőtér István: *Nemzet és haladás*. Irodalmunk Világos után. Bp. 1963. 558-559.

11) Mihail Mihajlovsics Bahtyin: *A szó esztétikája*. (Válogatott tanulmányok.) Bp. 1976. 109, 77.

nézőpont teszi könnyebben megemészthetővé. A párbeszédés értékszerkezet befogadásának a nehézségeit mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a szépíró Kemény értelmezői közül Péterfytól Szerb Antalig sokan szubjektív magánbeszéddé alakították át regényeit, vagy saját lelki aktusuk és társadalmi helyzetük, vagy az értekező Kemény alapján, vagy saját történeti helyzetükben, az író rehabilitálásának céljától vezetve.

Távolról sem akarjuk állítani, hogy Kemény bármelyik művében is következetesen kitart az objektív nézőpont mellett. Következetlenségei részben a pozitivizmussal szemben elfoglalt álláspontjának ellentmondásaiból következnek. Tárgyiasságra törekszik, de nem vállalja a fenomenalizmust. Ő maga nyíltan nem mindig értékeli, de az olvasótól elvárja az értékelést, azt, hogy felvesse a jutalom és a büntetés gondolatát. Az ellentmondást az okozza, hogy bizonyos vonatkozásokban messze távolodik a mese szerkezetétől, de a történet mélyszerkezetében megtartja annak funkcionális jellegét. A Zord időben például a következő funkciósor lehet felismerni; Komjáti Elemér célt tűz ki, feleségül akarja venni Deák Dórát; ennek lehetőségét újabb célkitűzéssel akarja elérni, emelkedni akar a társadalomban; tudatos támogató szolgálatába áll, de ez a segítő, Werbőczy, öntudatlan gátló, s így ő kudarcot vall. Nem nehéz belátni, hogy e funkciósor nem a realista regényeket alapvetően jellemző kijelentő módnak, hanem az egyszerű formákat jellemző óhajtó, felszólító, feltételes és előrevetítő módnak, tehát az akarat és a feltevés módjainak¹²⁾ rendelődik alá. Igaz, a Zord idő meseszertűségét Keménynek egyetlen másik regénye sem éri el, de végső soron a rájongókban is a paraszti kultúra egyszerű formáinak bonyolítását ismerhetjük fel abban, ahogyan Kassai Elemér sorsának megalkotásakor Kemény a jutalmazást erkölcsi hatássá változtatja. Nem kérdés, hogy a mitikus képzelettel járó végleges válaszdadás gesztusa távol áll tőle, de több regényének mélyszerkezete átmenetet képez két másik egyszerű forma: az egyértelmű megoldást nem adó találós kérdés és az olyan példaság között, amelyben a kérdéscéltevés választ kényszeríti ki a megkérdezettől,¹³⁾ aki ebben az esetben az olvasóval egyenlő. A Férj és nő a példasághoz áll közelebb, ezért kevésbé burkolt a benne megfogalmazott tanítás, a Ködképek viszont inkább rejtvényes.

Elhárátható-e a végzet s van-e büntetés Kemény regényeiben? Az objektív nézőpont okozza, hogy nem könnyű válaszolni e kérdésre. Gyulai Pál vétkszik, Kassai Elemér nem. Mindkettőt meggyilkolják, Gyulai összehasonlíthatatlanul értékesebb egyéniség, mint Senno, bűnhődéséről mégsem lehet azt állítani, hogy nincs arányban tévedésével,¹⁴⁾ hiszen az értékelés alapját nem a címszereplő politikai elgondolásainak kell képeznie, hanem annak a magatartásnak, amely szerint az egyén halála pusztá eszközzé minősül. Ez az értékszerkezet azonban nem általánosítható Kemény többi művére, mivel Kassai Elemér nem követ el a Gyulaiéhoz fogható tévedést. Az objektív elbeszélő az olvasóra bízta a döntést, ő maga többféle okoskodásra ad alapot, a Gyulai Pálban a hős az egyezés megtartása, a Zord időben annak megszegése miatt vall kudarcot. Gyulai azzal a kérdéssel kénytelen szembenézni, megölesse-e Sennót, Komjáti Elemérnek arra kell válaszolnia, haladéktalanul kiváltassa-e Barnabást, Kassai Elemérnek azt kell eldöntenie, felkeresse-e Pécsi

12) Tzvetan Todorov: Poétique de la prose. Paris, 1971, 123-124.

13) André Jolles: Formes Simples. Paris, 1972. 77-86, 103-117, 150-155.

14) Gyulai Pál: "Kemény Zsigmond", in Emlékbeszéddek. 3. bőv. kiad. Bp. 1974. I. 170.

Sebestyént. Mindhárman saját legbensőbb indítékuknak engednek. A történet szintjén mindhárman elbuknak, de Kassai Elemér az elbeszélést pozitív értékelést kap. A Gyulai Pál félreértelmezéséből kiinduló általánosítás alapját Péterfy vetette meg, de szélsőséges formáját a szellemtörténészek hozták létre, Kemény tragikumát ők hamisították fatalizmussá. Ez a felfogás azóta csak árnyaltabb formában fogalmazódott meg.¹⁵⁾ A magunk részéről úgy látjuk, hogy sem Gyulai, sem Komjáti Elemér nem a túlhajtott erény miatt bukik el, ezért inkább azokkal értünk egyet, akik szerint Komjáti Elemér "nagyrészt önhibája miatt válik Barnabás áldozatává", Gyulai pedig "tragikus elvakultsága" következtében bukik el.¹⁶⁾ Azt viszont már nem mernénk túlzás nélkül állítani, hogy "Kemény már első eszmélésétől kezdve mindenművében és művében — így a Gyulai Pálban is! — következetes elutasítója a végzet, a fatalizmus tanának".¹⁷⁾ Laczkó István sorsa egészében nem végzetszerű, de Kassai Eleméréről már ugyanazt nem állíthatjuk teljes bizonyossággal. Kassai Elemérnek nincs döntési szabadsága. Az alakok többsége viszont maga választ: Gyulai meggyilkoltatja Sennót, Báthory Zsigmond elárulja gyóntatójának a titkos tanács határozatát Báthory Boldizsár megöletéséről, Kolostory Albert szerelmi viszonyt folytat Idunával, Mikes János részt vesz a lányrablásban. Komjáti Elemér nem siet kiváltani Barnabást, Későbbi választásai lehetőségeit ők maguk korlátozzák korábbi döntéseikkel. Gyulai kiszolgáltatottsága nem az elbeszélő szubjektív nézőpontjából következik, hanem objektíve a regénybeli törvényszerűségeiből, valamint abból, hogy Gyulai kegyenc. Éppen ezért nem hisszük, hogy a Gyulai Pál énrégény lenne.

Kemény sokat emlegetett fatalizmusáról tehát a következőket mondhatjuk. Az értekező Kemény nem fatalista nézeteket fejtett ki — ebben Péterfyvel és Szerb Antallal szemben Horváth Jánosnak, Martinkónak, Sőtérnek volt igaza. A szépíró Kemény műveiben viszont az értékszerkezet — bármilyen is legyen — szükségképpen fikcióban, kitalált történetben tárgyasul, tehát nem bizonyítható vagy cáfolható, nem tekinthető értekező-tanító jellegűnek. Ha értekező művé minősítjük át Kemény regényeit, akkor mitizáljuk a bennük levő fikciót. A Wagner-operák fiktív mitizálása a Harmadik Birodalomban emlékeztethet rá, hogy a fikció mitizálása szélsőséges formájában milyen veszélyes lehet. Mivel a szépíró Kemény az objektív és a szubjektív nézőpontot egymással váltogatja, nemcsak műveinek világképe között vannak lényeges eltérések — a Ködképek iróniájától A szerelem életének elégikuma is, A rajongók tragikumáig is távol áll —, hanem egyazon műben is összetett az értékrendszer. Kemény méltatói közül többen nem tettek különbséget az értekező és a szépíró, a politikus és a művész világképe között. Kétféleképpen mitizálták regényei világképét: vagy a súlyegyenelmélet abszolutizált formáját próbálták rákényszeríteni a szépprózára — mint Beöthy és Horváth János —, vagy Széchenyivel együtt a magyar finitizmus képviselőjének tették meg Keményt — mint Péterfy, Szekfű,

- 15) Gyulai Pál: Kemény Zsigmond, in Emlékbeszédék. 3. bőv. kiad. Bp. 1914. I. 169; Szerb Antal: Magyar irodalomtörténet Bp. 1935. 323-324; Németh G. Béla: Türelmetlen és késlekedő félszázad. A romantika után. Bp. 1971. 138-139.
 16) Sőtér István: Nemzet és haladás. Irodalmunk Világos után. Bp. 1953. 564.
 Barta János: "Kemény Zsigmond", in Kemény Zsigmond: Gyulai Pál Bp. 1967. I. 72.
 17) Rigó Iászló: "Barla Gyula; Kemény Zsigmond főbb eszméi 1849 előtt". ItK 1974. 1974. 515.

Prohászka Lajos és Szerb Antal. Ezekkel a félreértelmezésekkel szemben arra hivatkozhatunk, hogy a cselekmény elsődlegessége és az objektív nézőpont fontossága kizárják annak a lehetőségét, hogy szépprózájában állást foglalhasson a szabad akarat és a determinizmus kérdésében. Gyulai Pál kihívja maga ellen a végzetet, Kassai Elemér öntudatlanul lesz a végzet áldozata. Az egyikük cselekvőként, a másikuk szenvedőként áll szemben a végzettel. Az első esetben a szándék tethhez, a másodikban a szándék hiánya történéshez vezet. Az értekező Kemény 1849 után a végzet elkerülhetetlenségét hirdette. A regényíró a végzetnek sem elkerülhetetlenségét, sem elkerülhetőségét nem hirdette, mert akkor nem lett volna regényíró. A Két boldogban az elbeszélő így vezeti be a fatalista Cziaffer basa és a voluntarista Kun Kocsárd utolsó találkozását:

"Léleknyugalom-e a boldogság, vagy az idegek kedves izgatottsága? E kérdést Cziaffer basa és Kun Kocsárd ellenkezőleg döntötték el, mi pedig tán egyikük nézetét sem fognók magunkévá tenni . . ."

Az elbeszélő anélkül állítja szembe e két értékrendszert, hogy állást foglalna egyikük mellett s a másikuk ellen. A két hős közül egyik sem tudja a másikat meggyőzni a maga igazáról. Mindketten saját létfelfogásuk szerint cselekszenek, s ami ennél is fontosabb: egyikük igazát sem cáfolja meg a saját története. Cziaffer basa elégedetten, boldogan hal meg, mert rendíthetetlen a hite, hogy a paradicsomba jut. Kun Kocsárd e világi szabadságához való jogának akar érvényt szerezni. Ő is eléri a célját: hét évi börtön után nemcsak kiszabadul, de összes birtokát visszakapja, sőt azt a dombocskát is, amelyet annak idején jogosan foglalt vissza fejedelmétől.

A Két boldog nézőpontja látszólag tisztán objektív. Valójában az objektivitásnak mindig határa van: az író értékrendje még akkor is eleve megszabja a történet alakulását, ha az egyes regények értékszerkezete különbözik egymástól. Igaz, hogy Kassai Elemér leszámítva Kemény hősei általában maguk választanak, de alig választhatnak jól, s az ebben rejlő ironia már szubjektív mozzanatra utal vissza. Ha tehát korábban különbséget tettünk a szövegben tárgyiasult szerzői tudat és elbeszélő között, akkor objektivitáson csakis az elbeszélőnek a háttérbe szorítását érthetjük. Mivel a teljes objektivitás még ebben a korlátozott értelemben véve is csak a drámában létezhet, az epikai objektivitás még szűkebb körű. Az objektív és a szubjektív elbeszélés csak ideáltípusként állítható szembe egymással, a művekről gyakran nehéz eldönteni, melyikhez tartoznak. Az objektív nézőpont véglete átcsap szubjektivizmusba. Az Alhikmet, a vén törpe vagy A szerelem élete visszaemlékező epikus helyzetét például úgy is felfoghatjuk, mint objektív nézőpontba ágyazott szubjektív nézőpontot: az elbeszélő ugyanaz a személy idősebb korban, mint a főszereplő. Még a párbeszéd különböző részeinek egymáshoz illesztése is rendező, megfogalmazó munkára utal vissza, a nyelv önmagában szubjektív megformálást mutat. Éppen ezért az objektív és a szubjektív nézőpont elvonatkoztatás a gyakorlatban attól függ, hogy mi számít megszokottnak az olvasó számára. Nemcsak történetietlen, hanem a dolog lényegét differenciálatlanul látó szemléletre vall az olyan megállapítás, mely szerint "nagy veszteség, hogy A rajongók monológjaiban, a szereplők szüggesztív megszólalásából, önmaguk helyzetmegítéléséből is kihalljuk a regényíró figurát irányító hangját."¹⁸⁾ Egyrészt ugyanis Kemény mindig jelölt elbeszélőt szere-

18) Sükösd Mihály: "Kemény Zsigmond regényrétegei", in Küzdelem az epikával. Bp. 1972. 92, 95.

peltet, és térnek, időnek ez az elbeszélő a feltétlen ura, másrészt a szerzői tudatot semmiféle objektivizmussal nem lehet kiiktatni. A *Moby Dick*ben (1851) az első mondatától az utolsóig Ishmael, az egyszerű tengerész az elbeszélő, a szöveg mégis tele van egy rendkívül sokoldalú, sokszor kimondottan szakértő olvasottság megnyilvánulásával. Sőt, James végletesen objektív nézőpontú regényeit is felfoghatjuk egyetlen magánbeszédként. Kemény esetében viszont nemcsak arra kell emlékeztetnünk, hogy a szubjektív és az objektív nézőpont viszonya ellentmondás-egység, "a világnélküli szubjektivitás végtelen túlsúlya vagy e szubjektivitás lelketlen-embertelen elnyomása az ilyen alkotói magatartás emberi kérdésszerűségét szükségszerűen átviszi a műbe, és ezzel megszüntethetetlenül problematikussá teszi,"¹⁹⁾ hanem arra is, hogy a Kemény regényeiben használt szabályrendszer olyan történeti képződmény, mely szükségessé teszi a szubjektív elbeszélést. Az objektivizmusnak Arisztotelészig felvezethető²⁰⁾ előítélete bármely író tárgyalásakor történetietlen normativitáshoz vezetne, Keménynél pedig különösen nem helyénvaló, mivel ő mind a szubjektív, mind az objektív nézőpontnak saját hatáskört adott, az előbbinek az értelmezett, utóbbinak a látszatvilág ábrázolásában.

A regény megformáltsága mindig kísérletező munka eredménye. Amennyiben tudatában vagyunk ennek, bizonyos mértékig már szubjektív nézőpontot tételezünk fel. A jelentős regényírók Cervantestől és Sterne-től az Esti Kornél és A Mester és Margarita szerzőjéig ellenregényt írtak. A kísérletezésnek mindig az a mozgatója, hogy a paradigmatis forma nem szolgáltat igazságot a regényen kívüli világ szétágazóságának. A szubjektív rendezőelv tehát az objektivitás nevében lép működésbe. Másfelől a konvenció áthágása a képzelettel lehetséges, amely viszont az emberi szubjektum szabadságának a megnyilvánulása. Ez indokolja, hogy nemcsak A rajongók kevésé, hanem a Ködképek a kedély láthatárán erősen jelelt elbeszélőjének nézőpontjában is találunk szubjektív mozzanatot. Önmagában sem az objektív, sem a szubjektív elbeszélés nem magasabbrendű, nincs értelme feltenni a kérdést, hogy Richardson vagy Fielding, Dosztojevszkij vagy Tolsztoj-e a nagyobb regényíró, a Ködképek vagy A rajongók-e a jobb regény. Esztétikai fogyatékoságról csak akkor beszélhetünk, ha a regényíró az általa választott szabályrendszert anélkül hájja át, hogy új rendszert hozna létre. A Hiúság vására végfelel Thatcheray nem tud kezdeni Becky Sharppal, aki a történet menetét korlátlanul megszabó jellemmé vált. Mivel a regény erőszakolt értékszerkezete Becky Sharp elbukását követeli meg, ostobaságokat kell elkövetnie, holott a könyvben mindaddig ő volt az egyetlen értelmes személy. Hasonló törést érzünk a Gyulai Pál ötödik részének abban a jelenetében, amely két férfi leírásával kezdődik, majd párbeszédével folytatódik. Az egyik résztvevő "Bodó uramként" szólítja meg társát, s az olvasó fokozatosan eljutna a másik fél azonosításáig, de ekkor az elbeszélő közbelép és megnevezi Márkházyt. A megsejtetésnek szerves folyamata lerombolódik. Ugyanilyen típusú művészi hiányosságot a Zord időben is találhatunk, ez is a két regény korábban már kiemelt összefüggését támasztja alá. Mikor Turgovicsnak levele érkezik Martinuzzi-tól, amelyben parancsot kap, hogy másnap ajándékokkal a török táborba menjen, először a hatást látjuk, amelyet a levél Turgovicsra tesz, majd szerzői értelmezéssel bevezetve olvassuk a levelet. Ugyanez a helyzet ismétlődik, amikor a törökök börtönében

19) Lukács György: Az esztétikum sajátossága. Bp. 1965. I. 725.

20) Arisztotelész: Poétika. Bp. 1974. 58.

Komjáti Elemér elolvasa Werbőczinek hozzá intézett levelét. Először most is a levélnek az olvasójára tett hatását látjuk, s csak ezután következik a levél, az elbeszélő bevezetésével. A hatás intenzitását csökkenti az elbeszélés ütemének ez a lassítása. Művészileg hatásosabbnak véljük azt a tisztán objektív nézőpontú részletet, amelyben Senno levelét a történetbefogadó Gyulaival egyszerre olvassa el, mert itt az olvasónak tevékenyebb befogadásra nyílik lehetősége: sajátmagának kell elképzelnie Gyulai lelkiállapotát. A hibáztatott részekben mégsem azt kifogásoljuk, hogy a nézőpont következetességén esik csorba, mert a nézőpont egyértelműségén csak a szöveg egysége múlik, az pedig az esztétikai hatásnak csupán egyik előidézője. Szemünkben az említett részeket azért lehet kárhoztatni, mert bennük a regényíró áthágja azokat a maga által teremtett és csekély kivételtől eltekintve megtartott szabályokat, amelyek alapján kijelölte az objektív és szubjektív nézőpont érvényességi körét.

Nagy általánosságban igen könnyű meghatározni ezt a két érvényességi kört. Kemény a jelenetekben az objektív, a panorámaszerű kitekintésekben a szubjektív nézőpontot juttatja elsődleges szerephez. Más szóval, az objektív és a szubjektív nézőpont az ő jelrendszerében rokonértelmű a megjelenítés, sőt a történet és az elbeszélés, az előtér és a háttér közötti megkülönböztetéssel. A történet fő mozzanatait megjeleníti, a szubjektív tudósítást kötélemként, gazdaságossága miatt használja. A Zord idő elején, Deák István és Dániel együttlétének ábrázolásakor az elhangzott szavak közvetlen idézése felel meg az objektív, a harmadik személyű, múlt időben írt értelmezés, az elhangzottak minősítése felel meg a szubjektív elbeszélésnek. A szubjektív részek egyrészt arra emlékeztetnek, hogy a regény éppúgy konvenció, mint a könyv és a betű, másrészt többnyire a romantika hatását mutatják, az objektivitás a realizmus nevében el akarja felejtetni az olvasóval, hogy könyvet olvas.

Ez az általános törvényszerűség csekély módosítással Keménynek bármelyik szépprózai művére alkalmazható. A Gyulai Pálban az elbeszélő példázatai és önértelmezései adják a szubjektív részek tetemes részét. Az objektív elbeszélésnek három formáját lehet megkülönböztetni. Közülük a visszatekintés a leggyakoribb: Eleonóra apjának átkáról először Eleonóra, a muderrisek által elfogott Andori rokonairól először az öreg Andori szavaiból értesülünk. Sokkal ritkább az objektív előretekintés: Báthory Zsigmond utasítja Gergely diákokat, hogy tegye meg a szükséges intézkedéseket Sofronia ügyében, de ezeknek az intézkedéseknek a mibenlétéről az olvasó csak akkor szerz tudomást, amidőn már foganatosítottak, tehát a szereplővel együtt éli át a vele történő eseményeket. Az elbeszélő gyakran azt a benyomást igyekszik kelteni, hogy a szereplő többet tud nála. Az öreg Andorit hevesnek mondja "vagy a szenvedett méltatlanság, vagy a megsértett büszkeség miatt", az életében először csibukozó fedelmet így írja le:

"Zsigmond a sötét szemeket, melyeket alant szokott volt hordani, a földről egyenesen a leány arcára vetette. Azokban rejtélyes tűz égett, vagy hangulata, vagy a most először élvezett növény miatt."

A szubjektív és objektív éfféle ütköztetései okozzák a Gyulai Pál szövegének kísérleti jellegét. Az Özvegy és leányában az objektív elbeszélésre esik a hangsúly, és az objektív-szubjektív ellentét mindig az előtér-háttér szembeállításnak felel meg. Különösen feltűnő az objektív nézőpont használata a fejezetek végén és elején. A regény kezdetekor egy "lovag" érkezik a szentléleki kastély bejáratá-

hoz, akiről csak később tudjuk meg, hogy Mikes János. Ugyanilyen a második rész kezdete, amelyben egy "idegennel" ismerkedünk meg, s csak utóbb azonosíthatjuk őt Mikes Móriccral. Ezekből a példákából is világos, hogy Kemény az ismeretek folyamatos kibontására használja az objektív nézőpontot, szemben a gyors, tétel-szerű tudósítással, amely a szubjektív nézőpont hatásköre. Az objektív-szubjektív megkülönböztetésnek ilyen egyértelműsége kizárja, hogy előfordulhassanak a Gyulai Pálra jellemző művészi fogyatékoságok, bár ugyanez okozza, hogy itt hiába keressük a korábbi regény összetettségét. A rajongók nagy esztétikai hatásához sok más tényező mellett az is hozzájárul, hogy az objektív-szubjektív szembeállítás ismét bonyolítja, de ezáltal anélkül, hogy a rendszerszerűségét lerombolná. A paradigmátikus befejezést kifordító, ironikus "boldog befejezés" éppúgy a kimondatlanra van kihegyezve, mint Arany lírájában a legszebb verszárlatok.²¹⁾ A szubjektív nézőpont eredménye annyiban, amennyiben a befejezettség önkényes jellegére hívja fel a figyelmet, de az objektív nézőpont megnyilvánulása, amennyiben jelzi, hogy az utolsó lapokon ábrázolt folyamatok lezáratlanok.

A művészileg értékes regények és a paradigma között általában feszültség van, mert a regényíró a konvenciót szubjektív önkény megnyilvánulásának látja. Thomas Love Peacock (1785-1866) nem távolodott el a kulcsregény paradigmájától, Lidércapátság (1818) című művét ezért érezzük a romantika rendkívül szubjektív kigúnyolásának, ezért tudjuk a benne szereplő Cypress ("Cyperus") urat egyértelműen Byronnal, Flosky urat Coleridge-dzsál, Scythropot Shelley-vel azonosítani. Kemény ezzel szemben a Ködképek a kedély láthatárán írásakor jelentős mértékben deformálta a menipposzi szatíra paradigmáját, amennyiben a történet időrendjének ettől a műfajtól hagyományosan idegen átalakításával bonyolította. Ezért képzelhető el, hogy e szöveg leegyszerűsítői arról vitatkozzanak: Alexander Bach vagy Kossuth Lajos szolgált mintaképpül Jenő Eduárd megformálásakor. Hasonlóan járt el Kemény a Két boldog megírásakor is. Csiaffer és Kun Kocsárd története egyszerű példázatként indul, de aztán a nem várt, az emberi szabadság feszültségbe kerül a paradigmával. Ezekben a művekben a szubjektív nézőpont a történet, az objektív viszont a jellem és az elbeszélés vonatkozásában jut érvényre.

A Zord idő a Ködképeknél és a Rajongóknál is sokkal ellentmondásosabb regény. Hiányzik belőle a szerzői tudat szempontjából objektív, elbeszélő-szereplők szempontjából a szubjektív elbeszélésnek a Ködképekre jellemző következetes végigvitele, ugyanakkor elő- és háttémek a Rajongókban kidolgozott dinamikája is. Ami eredetileg történeti háttér lenne, az félig-meddig maga is előtérre válik, s ebben az eldöntetlenségben művészi fogyatékoságot kell látnunk. Mindez korántsem jelenti, hogy Kemény itt föladná az objektív nézőpont iránti érdeklődését. A visszatekintések az ellenkezőjét bizonyítják: a Deák-testvérek beszélgetéséből tudjuk meg, hogy Komjáti Elemért egykor Werbőczy váltotta ki a török rabságból; Barnabás múltját több szakaszban, de sosem az elbeszélő tudósításából ismerjük meg; Turgovics és a történetbefogadó Bornemisszának Turgovicshoz intézett szavaiból értesül arról, hogy Bornemisszát Ferdinánd-párti viselkedése miatt kisémmizték; Turgovics a lányától hallja, hogy sokan már elhagyták a fővárost; Werbőczy említi, hogy a váradi békéről szolt a szultánnak, aki erre mosolygott, s nem ütődött meg; Izabella

21) Sőtér István: Nemzet és haladás, Irodalmunk Világos után. Bp. 1963, 552, 703.

belső magánbeszédében szerepel az a tény, hogy Magyarországot két éve tekinti második hazájának; a borbély közli János urral, hogy az előbb valakit török ruhában látott, aki reggel még magyar ruhát viselt. A példákat tovább lehetne sorolni, melyek egyre sűrűsödnek, mígnem a tetőpontkor tíz lapon hat objektív visszatekintés van összesítve: Elemér halálát Turgovics, Dorkáét János diák meséli el Werbőczinek, Barnabás megőrüléséről a janicsárvezér, hírnökök és szolgák számolnak be a budai basának, a török táborban kiüthött betegségről a főbasa örmény háziorvosa ejt szót. A visszatekintéseknek ezt a kitűnően megszerkesztett, előre haladó rendszerét szervesen egészíti ki az objektív nézőpontnak másik használata: a tisztán párbeszédes jelenet. Ilyenkor a hatást fokozza a ki nem mondott, Dóra és Dorka, vagy Elemér és Barnabás párbeszédében az elbeszélő hallgatása fokozza a feszültséget. Az is sikeresnek mondható, hogy Elemér és Dóra végső szerelmi jelenete értelmezés nélkül marad – Keménynek így sikerül elkerülnie a XIX. századi magyar regények érzélgősségét.

A hibát nem az okozza, hogy más alkalmakkor Kemény a szubjektív nézőponthoz folyamodik és a szereplők – főként Barnabás és Elemér – érzelmeit, lelkiállapotát értelmezi. Még azt sem véljük elvetendőnek, hogy az első részben az elbeszélő saját gyermekkorát is felidézi, a mű vége felé pedig kiutal Verancsics Antal történeti munkájára. Azokat a részeket tekintjük elhibázottnak, amelyekben az elbeszélő feleslegesen túlادagolja az értelmezést: szubjektív nézőpontból tudósítja az olvasót arról, amit már megsejthetett az objektív részekből, közli, hogy Izabella téved, amikor úgy hiszi: Frangepán Orbánra királynóként s nem asszonyként akar támaszkodni. Megnevezi azt, amire Werbőczy rövidlátása miatt nem gondolt. Megmagyarázza a Deák-testvérek értetlenségét Kállay Menyhért budai levelével szemben:

"Deákék a politikai cselekvésekhez nem értvén, honnan gyaníthatták volna, hogy Werbőczyt a Ferdinánddal tartók gúnyból nevezik zsidóbírónak, s az öreg Kállay Menyhértet e párt értesíté a történetekről."

A valamennyire is figyelmes olvasó már régen tisztában van Izabella és Frangepán öntudatlan szerelmével, Werbőczy naivitásával s a Deák-testvérek csekély világismeretével, amikor e túlmagyarázó mondatokhoz ér. A szóban forgó szövegrészeknek azért tulajdoníthatunk súlyos művészi fogyatékossgot, mert bennük az elbeszélő indokolatlanul nagyobb távolságból is elbeszéli azt, amit egyszer már közelebről is láttatott.

Ebből a tényből arra lehet következtetni, hogy az elbeszélő nézőpont tárgyalásához még egy szempontot fel kell vetnünk, meg kell vizsgálnunk az elbeszélő és történet távolságát.

3. Az elbeszélő és a történet távolsága

A nézőpontnak eddig sorra vett összetevőit három ellentétpárra vezethetjük vissza. Ugyanannak és másnak a szembeállítására nyilvánul meg abban, ahogy az egyik helyszínt, időt, szereplőt a másik váltja fel. Rész és egész viszonya áll fenn olyan szövegek között, amelyek a közösségnek egy tagjával, illetve a közösség egészével foglalkoznak. Végül a helyileg meghatározott és meghatározatlan mint történet és elbeszélés váltogatja egymást.

Megállapítottuk, hogy a regény elképzei tere nem euklidészi, hanem projektív: az elbeszélő szemszögéből kivetített tér.²²⁾ A nézőpont változása elsősorban az elbeszélés terének a változásából származik. Ezt Keményneí két szembeállítással magyarázhatjuk. A kitágulás és a beszűkülés mozgása figyelhető meg az olyan részletekben, ahol a kint és bent, a tömegjelenet és a kevés szereplő, a nyílt és a zárt tér, az utca és az épületbelső váltja egymást — elsősorban a Gyulai Pál, A rajongók és a Zord idő lapjain. A másik alapvető törvényszerűséget a vízszintes és a függőleges kiterjedésnek, a külső és a belső cselekményességnek az aránya képezi. Kemény egész életművében a belső cselekményesség elsődleges.

Az említett két szabályszerűséget közös nevezőre hozva, azt állíthatjuk, hogy Kemény műveiben a nézőpont olyan virtuális térben határozható meg, amely kéttagú szembeállítás szerint rendeződik. Az elbeszélő vagy közeli, alacsony szemszöget választ s ilyenkor véges előteret, vagy távoli, magas szemszögéből végtelen háttérrel ábrázol. A megkülönböztetés értéktételeket rejt magában: a regény cselekménye mozgást és zártságot, a történelem nyugalmat és nyitottságot mutat. Talán még azt a feltevést is megkockáztathatjuk, hogy Kemény a maga szemszögéből a rövid távú folyamatokat vagy általa kevésbé, vagy egyáltalán nem értelmezhetőnek véli. Ezzel a gondolattal itt nem foglalkozunk, mert a regények értékszerkezete külön elemzést igényel.

Előzetes megjegyzéseinket két további észrevétellel egészítjük ki. A tér vizsgálatakor külön szoltunk ábrázolt és ábrázoló térről, azaz egyrészt a történet teréről, az alakok és a környezet viszonyáról, másrészt az elbeszélés teréről, az elbeszélő és a történet távolságáról. Most azért csak a második teret vesszük figyelembe, mert a nézőpont vonatkozásában az ábrázolt tér is az ábrázoló tér függvénye. A tér vizsgálatakor a regények mimetikus jellegéből indultunk ki. Most arra kell emlékeztetnünk, hogy mind a történet, mind az elbeszélés tere virtuális és nyelvi jellegű, akár a nézőpont, amelytől mindkettő függ. Sőt, az időszerkezet is az elbeszélő és a történet távolságának van alárendelve, Kemény sohasem él folyamatos időszerkezettel — ellentétben például a levél- vagy a tudatregény művelőivel, akik a történetet nagyjából egyazon ütemben, gyorsasággal beszélnek el. A Férfj és nő időszerkezete a Tom Joneséhoz hasonlít: az elbeszélő lassításhoz, fokozáshoz folyamodik, egyre közelebről ábrázolja a történetet. Többi művében Kemény szakaszos, tömörszerű időszerkezetet alakít ki. Ezen azt értjük, hogy a történetet szakaszokra osztja. Egy-egy szakaszt saját felépítéssel bíró tartamként ábrázol, két szakasz közötti idő elteltét viszont szerkesztetlenül hagyja. A szakaszt időtartamként érzékeli az olvasó, a szakaszok közötti időközt nem. Az elbeszélés terének a vonatkozásában az előbbi az előtérnek, az utóbbi a háttérnek felel meg. Ez a kettős megkülönböztetés azonban nem elegendő támpont a művek jellemzéséhez, hiszen Keményneí az elbeszélő és a történet távolsága több fokozatban érvényesül, és a távolság a szubjektív nézőponttal is társítódik. Az objektív külső nézőpontú szövegrészekben a szereplő tölti be a megismerő én szerepét. Kemény művészi jelrendszerében az objektív és a szubjektív, a külső és a belső nézőpontok állandó váltakozása képezi az elsődleges szabályszerűséget.

22) Vö: Jean Weisgerber: "Notes sur la représentation de l'espace dans le roman contemporain". Revue de l'Université de Bruxelles 1971. 159-160.

Objektív és szubjektív, külső és belső nézőpont lehetséges társításait kétféleképpen lehet értékelni az epikában. Elképzelhető, hogy e lehetőségek között valaki eleve értékülönbséget lát, Arisztotelész a fordulat és a felismerés meghatározásakor elismerte a külső és belső cselekményesség egyforma létjogosultságát, a szubjektív megközelítést azonban az objektívhez képest másodlagosnak nevezte, azt írta, hogy az epikus költőnek saját magának "nagyon keveset szabad beszélnie". Az ő felfogásával a Platónét állíthatjuk szembe, aki az "egyszerű" és az "utánzás által történő elbeszélésnek" egyformán elismerte a létjogosultságát, feltételezve, hogy a szubjektív és az objektív nézőpont kizárólagossága lírához, illetve drámához vezet.²³⁾ A magunk részéről Platónnak adunk igazat, és pedig két okból. Egyrészt azért, mert maga Kemény tudatosan vallotta, hogy szépprózájában a különböző nézőpontok keveredése a szervező elem:

"S én még azt sem vonom kétségbe, miként állhatnak elő az összhangzás és széparányúság iránt a miénknél sokkal fogékonyabb nemzedékek, kik a regény széles alapeszméjéért nem fogják elengedni a mese szoros egységét, és a körülményesség bűbája miatt nem hunyandják be szemeiket a szabálytalanságokra, midőn aztán a regény kénytelen leendő drámai szerkezetet venni föl, s oly térre lépni, hol babért bőven gyűjthet, de befolyásának nagy részét elveszti, s létezése sem lesz eléggé indokolva."²⁴⁾

Az alkotói szándék azonban nem szolgálhat alapul a megvalósulás értelmezéséhez, éppen ezért más indokláshoz folyamodunk. Az író számára elvileg adott lehetőségek értékelése normatív előírásokhoz, történetetlen szemlélethez vezet. A klasszicisták hajlottak arra, hogy efféle normatív rendszerben lássák az irodalom lényegét, Kemény azonban már azután lépett föl, hogy a felvilágosodás és a romantika történelembőlcselői érvénytelenítették ezt a felfogást. Kemény előtt senki sem írt egyértelműen objektív nézőpontú regényeket, s ma már azt is tudjuk, hogy ez egyáltalán nem lehetséges, mivel az objektívizmus egy mértéken túl szubjektívizmust eredményez. Kiváló irodalomtörténészek estek abba a hibába, hogy a nézőpontváltásból származó összetettséget valamely elvont regényszerűség alapján szerkesztetlenségnek vélték, s viszonylag egyszerű felépítése miatt az Özvegy és Leányát nevezték a szerző legjobb regényének.²⁵⁾

Kemény Zsigmond szépprózáját a nézőpontok igen tág köre jellemzi. A cselekménynek négy rétegét lehet elkülöníteni egymástól: a külső helyzetek külső távoli, a külső események külső közeli nézőpontból ábrázoltanak; a belső helyzetek belső nézőpontú elbeszélés, a belső események belső nézőpontú beszélgetés útján jutnak tudomásunkra. Tovább bonyolítva ezt a szabályrendszert, a korábban vizsgált értekező általánosítások külső távoli szubjektív, az elbeszélő harmadik személyű értelmezései külső távoli objektív, a megfigyelő jellegű, mellékszereplővé előléptetett,

23) Arisztotelész: Poétika. Bp. 1974. 25-26, 58; Platón: Az állam, in Összes művei. Bp. 1943. I. 835-837.

24) Kemény Zsigmond: "Eszmék a regény és dráma körül", in Élet és irodalom. Tanulmányok. Bp. 1971. 191.

25) Gyulai Pál: "Kemény Zsigmond", in Emlékbeszéd, 3. bőv. kiadás Bp. I. 1972, Németh G. Béla: Türelmetlen és késlekedő félszázad. A romantika után Bp. 1971. 131-132, 137-138.

a várakozást fölcsigázó, a helyzetet tudatosan bonyolító, korlátozott tudású Várhe-lyi külső közeli szubjektív, a tiszta párbeszéd a Deák-testvérek vagy Komjáti Elemé:és Barnabás között külső közeli objektív, az elbeszélő belső magánbeszéd belső szub-jektív, a személyiség alakulását nyomon követő közvetlen belső magánbeszéd belső objektív nézőpont megnyilvánulásának tekinthető. A sor egésze a jelenet határától a középpontja felé mutat és a cselekmény legfontosabb szervező eleme Kemény rea-lista típusú regényeiben. Ezekben a regényekben -- a viszonylag egysíkú *Özvegy és leányában*, a szerkezetileg önellentmondásos *Zord időben* és a típus hibát-lannak mondható remeklésében, *A rajongókban* az író kettős szereppel, egyrészt külső, másrészt belső nézőponttal ruházza fel a mindentudó elbeszélőt, Szubjektív és objektív mozzanat is található ennek az elbeszélőnek a látásmódjában, s tulaj-donképpen ugyanezt mondhatjuk a *Ködképek* a kedély láthatárán és az *Alhikmet*, a vén törpe korlátozott tudású szereplő elbeszélőjéről is. A bel-ső objektív egységelműbb szándékát hiba lenne számon kérni Keménytől, mert ez annyit jelentene, hogy regényeit James későbbi típusú nézőpont technikája alap-ján próbálnók megérteni. Kemény elbeszélő jelrendszerében több összetevő is elvi-leg kizárja a fokozott belső objektívítást: a *Férj és nőben* az elbeszélés ütemé-nek a változtatását, a *Ködképek*, az *Alhikmet* és a *Poharazás* alatt esetében a párhuzamos, ellentétes cselekményeket, a *Ködképek*, a *Két bol-dog*, az *Alhikmet*, a *Poharazás* alatt, sőt az *Özvegy és leánya* szövegében a kulcsregényszerű, példázatos jelleget sorolhatjuk ide.

Míndezeket előrebocsátva, el kell ismernünk, hogy Kemény elődeihez, sőt leg-több külföldi kortársához képest is nagyobb jelentőségre emeli a belső megközelí-tést. A külső és a belső jellemet Haller Péter megformálásakor úgy állítja szembe, mint felszínt a mélyvel, látszatot a valósággal. Gyulai Pál jellemzésének egy gon-dolkodásában árnyalt tudat megelevenítése képezi a lényegét, Barnabásában a lelki alkat a meghatározó elem, Pécsi Deborah magatartása tudatos okokban lel magya-rázatot, Kassai Istvánnak a magány a lételeme, Pécsi Simonnak a szemlélődő tűnő-dés, Turgovicsot a lelkiismeret teszi felnőtté, Laczkó István önmeghasonlástól, tu-dathasadástól szenved, Bánházy Arthur az álomban talál önmagára, a szombatosok a látomás világában élnek, Kassai Elemért a belső szabadság emeli környezetét fölé. A mesében másodlagos motíváció itt döntő szerepet kap: Kemény megcsonkítja az epika jelrendszerét, mert nem az eseményeket, hanem az alakokat helyezi előtér-be, az érdekli, hogy miért gyilkoltat Gyulai Pál, miért torzul el Jenő Eduárd. A *Ködképek*ben és az *Alhikmet*ben a belső nézőpontnak azt az előnyt hasz-nálta ki, hogy egy tudatba helyezheti a cselekmény központját. A realista indítta-tású regényekben a belső tragédia, a lélekállapot, az önelemzés ábrázolására vállalt-kozott. A rejtettebb belső indokok ábrázolásában olyannyira merészen kezdemé-nyezett, hogy még azok a kortársai sem értették meg, akik pedig egészében fölis-merték szándékainak művészi igényességét. Salamon ezért nyugtalanította Barna-bás jelleme, s még Péterfy is részben ezért marasztalta el Tarnócziné gépiességét, bár ő helyesen látta, hogy a rögeszme ábrázolása Jenő Eduárdnál a jellem összetett-sége miatt nagyobb esztétikai hatású.²⁶⁾ Barnabás, Tarnócziné, Gyulai Pál, Sen-

26) Salamon Ferenc: "Zord idő" (1862), in *Dramaturgiai dolgozatok* II. Bp. 1907. 488, Péterfy Jenő: "Bárá Kemény Zsigmond, mint regényíró" (1881), in *Összegyűj-tött munkái*. I. Bp. 1901. 152. 155.

nóné és Jenő Eduárd alakjában "a szenvedélyek fejlődése" az "ellentétek vitája s öntörvényű mozgása", "a lélekállapotok egymásra tett hatása, önelvű belső fejlődése" a jellemzés fő rendezőelve. Kemény a belső nézőpontnak kettős értelmet ad: a "lélektan ismeretelméletet éppúgy jelenthet neki, mint lételmélet".²⁷⁾

Kemény regényeinek mélyszerkezetét vizsgálva, korábban azt állítottuk, hogy az ő szépprózájának modalitását az akarat határozza meg. Elfogadva, hogy az akarat módjai egyszerű, a feltételezés módjai két tagmondatos összetett mondatokat képeznek, a felszólítás a beszélő és az alany különválasztását, az óhajtás a kettő azonosságát, a feltételelesség a két tagmondat alanyának közös voltát, az előrejelzés a két tagmondat eltérő voltát teszi szükségessé,²⁸⁾ arra következtethetünk, hogy az akarat modalitása a Gyulai Pál és az Özvegy és leánya történeténél a legfeltűnőbb. A korábbi regény Báthory István felszólításával kezdődik, a későbbi történetének két alappillére: Tarnóczy Sára és Mikes János önmehtagadása nem más, mint óhajtás tagadó formában. A feltételelesség nem elsődrendű szervezőelem Kemény szépprózájában, és az előrejelzés is csak a szereplő nézőpontjában érvényesül; Turgovics hirtelen, sokszerű felismerése után mindent megjósol, ami egyértelműen az objektív belső megközelítés fontosságát emeli.

A belső nézőpont kiemelt szerepe olykor megtévesztette Kemény méltatóit, arra indította őket, hogy a regényhősöknek – főként Gyulai Pálnak – az értékrendjét Kemény Zsigmondéval azonosítsák,²⁹⁾ holott még a hős és az elbeszélő értékrendje sem feltétlenül esik egybe. Ha a belső megközelítés objektív elbeszéléssel párosul – márpedig Keménynél többnyire erről van szó –, az önkifejezést nem egyik vagy másik jellemben, hanem a regény egészében kell keresnünk. Gyulai Pál éppúgy nem Kemény Zsigmond, mint ahogyan Kolostory Albert nem Kazinczy Gábor. Ha az értelmező megfélekedzik a regények nyelvi megformáltságáról, akkor a szövegek mimetikus jelentését is félreismeri. Jól bizonyítja ezt a tételt Péterfy esete, aki mindmáig legmélyebben látta meg Kemény szépprózájának lélektani rétegét, de mivel csak ezt a réteget látta, tudományos szempontból téves következtetéshez jutott. Gyulai Pált éppen nem "az érzékenység öli meg", mint ő állította, hanem az érzékenységnek a hiánya. Sőtér Istvánnak joggal szúrt szemet, hogy Péterfy tírfő embereknek állította be Kemény hőseit, holott ez téves általánosítás, mert legfeljebb az áldozat funkcióját ellátó szereplőkre, Tarnóczy Sárára, a Deák-testvérekre vonatkozhat. Nem igaz, hogy Kemény az általa egészségesnek mondott lelkeket leértékeli, s a beteg lelkeket tekinti értékesnek.³⁰⁾ Komjáti Elemér például nem beteg

27) Gyulai Pál: "Kemény Zsigmond regényei és beszélei" (1854), in Kritikai dolgozatainak újabb gyűjteménye (1850-1904). Bp. 1927. 31-32; Németh G. Béla: Túrelmetlen és késlekedő félszázad, A romantika után. Bp. 1971. 135, 132.

28) Tzvetan Todorov: Grammaire du Décameron. The Hague-Paris, 1969. 45-50.

29) Martinkó András: Báró Kemény Zsigmond pályafordulata. Pélc, 1937. 9.

Barta János: "Kemény Zsigmond", in Kemény Zsigmond: Gyulai Pál. Bp. 1967. I. 33. Barla Gyula: Kemény Zsigmond főbb eszméi 1949 előtt. Bp. 1970. 113; Rigó László: "Barla Gyula: Kemény Zsigmond főbb eszméi 1849 előtt" ITK 1974. 1963.

30) Péterfy Jenő: "Báró Kemény Zsigmond mint regényíró" (1881). in Összegyűjtött munkái. I. Bp. 1901. 116, 145, 147:

Sőtér István: Nemzet és haladás, Irodalmunk Világos után. Bp. 1963. 447-448.

lélek. Péterfy ott hibázott, hogy összemosta a nézőpont és az értékszerkezet szintjét. Az a tény, hogy Kemény inkább belülről vagy kívülről ábrázol egy szereplőt, legfeljebb annyiban jelent értékelést, hogy főhősről van-e szó vagy sem. Nézőpont és érték összefüggésének bonyolultsága legjobban a *Ködképek* a kedély láthatárán szövegében figyelhető meg: belülről nézve Jenő Eduárd liberálisnak, kívülről nézve dogmatikusnak tűnik. A realista indíttatású regényekben egyértelműbb a szerkezet: a külső nézőpont a sors, a belső az akarat ábrázolását szolgálja, a tömeget rendszerint kívülről, az egyént gyakran belülről látjuk.

Mivel Keménynél a belső nézőpont nem okvetlenül esik egybe az első személyű közléssel, sok a szubjektív belső megközelítés, elbeszélte belső magánbeszéd, ebből arra következtethetünk, hogy az ő műveinek tanulmányozásában helye van a látó és a beszélő között elméleti különbségtetésnek.³¹⁾ Sőt, még egy harmadik tényezővel is számolhatunk, amelyet alapvető értékviszonyítási pontnak neveznénk. A klasszicista epikában az Igazság, a felvilágosodás hatását mutató regényekben a Természet, a romantikusoknál a személyiség töltötte be ezt a szerepet.³²⁾ Kemény ismét külső értékviszonyítási pontot vett fel: a történelembe helyezte értékrendszere központját. A külső értékviszonyítás és a belső nézőpont kettőssége okozza, hogy Kemény hőseit az olvasó nem tudja könnyen értékelni. Ebben a tekintetben Kemény Jókainak majdnem ellenpólusa — nemcsak a magyar, hanem az európai regényirodalomban is. A belső nézőpont közel hozza Gyulai Pált vagy Izabellát, és a mű értelmezője ilyenkor könnyen eshet abba a kísértésbe, hogy túlbecsüli a jelentőségüket. Azzal az értelmezéssel is vitatkoznánk, mely szerint Eleonórának férje iránt érzett vonzódása indokolatlan,³³⁾ mert Eleonóráét jórészt Gyulai, Sennót viszont az elbeszélő szemével látjuk. Gyulai felnagyítja Eleonóráét, mert szerelmet érez iránta, Sennóné pedig ugyanilyen szubjektív torzítással látja a férjét. Keménynél az elbeszélő ugyanúgy hol kívülről, hol belülről nézi a szereplőket, mint Aranyánál. Vannak szövegrészek, ahol az elbeszélő külső és a szereplő belső értékrendje fedi egymást, de ezek a felismerés kivételes pillanatai, amidőn Tarnóczy Sára megtudja, hogy Mikes János nem a maga számára rabolta el, Mikes János ráeszmél, hogy Tarnóczy Sára nem Kelement, hanem ő: szereti, Turgovics kijózanodik. Sokkal gyakoribb azonban a két értékrend feszültsége.

Az értékvonatkozás azonban csak egyik összetevő a külső és belső nézőpont közötti összeütközésben, a másik a motíváció. A belső indítékokat csak akkor ismerjük meg, ha belső a nézőpont. Mivel Kemény művében ez csak a szöveg egy részére áll, a belső indokoltságot nem lehet számon kérni. Sőt, még további megszorítást is tennék. A belső indokoltságot Kemény igen ányaltan értelmezi. Ennek megértéséhez egy pillanatra vonatkoztassunk el az ő műveitől, és vizsgáljuk meg a következő két mondatot:

Péter átvette a lottón nyert főnyereményét és nyaralót vásárolt a Balatonnál.

Péter átvette a lottón nyert főnyereményét és öngyilkos lett.

31) Gérard Cenette: *Figure III*. Paris, 1972. 183-267.

32) J. M. Lottman: "Point of View in a Text". *New Literary History*. Vol. IV Number 2. Winter 1975, 43, 201: 48.

33) Nagy Miklós: Kemény Zsigmond Bp. 1972. 43, 201: 48.

Mindkét mondat két eseményt beszél el. Az első esetben az oksági kapcsolat nyilvánvaló, a másodikban viszont nem. Ez mégsem jelenti okvetlenül, hogy a második mondatban a második esemény indokolatlan, legfeljebb azt, hogy nem a mondatban elbeszélte első esemény az oka. Nevezzük rejtett indokoltságnak ezt a jelenséget. Már Péterfy is észrevette, hogy Kemény éppen azáltal próbált szembeszegülni a pozitivistákkal, hogy nem a nyilvánvaló, hanem a rejtett indítóokokat kereste. Regényeiben a szereplők gyakran nincsenek tisztában magukkal, s ha az elbeszélő belülről ábrázolja őket, akkor ő is csak annyit közöl, amennyit a szereplők tudnak magukról. Gyulaiak Báthory Zsigmondhoz való ragaszkodását nyilvánvalóan azzal lehet magyarázni, hogy Gyulai Báthory Istvánnak adott szavát kötelező erejűnek tartja: Sennóné bosszúját az indokolja, hogy ő nem az elbeszélő szemével látja férjét, Mikes János önmehtagadását a felelőtlenség okozta lelkiismeretfurdalás és a Sára iránt érzett szerelem lassú és igen kései kialakulása teszi érthetővé: Komjáti Elemér maga sem egészen érti, miért megy el Budára. Lélektani indokolatlanság³⁴⁾ helyett inkább arra hivatkoznánk, hogy egyrészt Keményt későbbi írókhoz — Dosztojevszkijhez, Jameshez, Kosztolányihoz — hasonlóan a rejtett indokok foglalkoztatták, másrészt a regényekben a személyek virtuálisak: részben a valóság benyomását hivatottak kelteni, részben viszont leírt szöveg tartozékai, tulajdonnevek, amelyekhez jelzők és igék kapcsolódnak. A regényíró nemcsak ábrázolja, hanem ki is találja az embert. A regényalakokat végül is nem ismerjük jobban, mint amennyire hallani tudjuk Vinteuil szonátáját, amely Proust regényében hangzik fel.

Mindez természetesen nem kisebbíti a belső nézőpont mimesikus jelentőségét. A lélektani érdeklődés Kemény korszerűségét bizonyítja; belső magánbeszédeinek rokonait Arany balladáiban, A puszta fűz vagy Az örök zsidó jellegű szolilokviomban, Tennyson és Browning drámai monológjaiban kereshetjük, belső párbeszédeihez hasonlólt csak már Dosztojevszkijnél találhatunk, aki e közlésformát természetesen összehasonlíthatatlanul magasabb szintre emelte. Történeti helyzetét tekintve Kemény egyszerre a realizmus előtti romantika kései örököse és a realizmus utáni tudatregény előfutára, azáltal, hogy a belső cselekményt átmenetnek fogja fel az időbeliség és az időtlen között, álmok és látomások ábrázolásakor térbe kivetített időpillanatokat jelenít meg. A tudatnak 1850 körül újraéledő és gyorsan tért hódító szenzualista-empirikus-pozitivisták értelmezésével kerül szembe, amikor az álmat, a látomást önálló mód rangjával ruhazza fel. Dosztojevszkij nagysága abban is megnyilvánul, hogy a pozitivista determinizmus elleni harcot Keménynél sokkal következetesebben vívja meg. Kemény időről időre enged a kor felszínes kísértésének, nem választja egyértelműen külön a lélektant az élettantól, nem ismeri fel az esztétikum és a szabadság-élmény összefüggését, műveiben a tudatok párbeszéde csak szűkebb korlátok között tud kibontakozni.

A tudat ábrázolásakor Kemény a romantikusoknak abból a feltevéséből indul ki, hogy a tudat belülről tekintve mindig lezáratlannak tűnik, de ezt úgy akarja átmenetni az elbeszélő prózába, hogy megszabadítsa a romantikusok szubjektivizmusától. A főhősök egy részében sikerül ábrázolnia az emberek "belsőleg átértett befejezetlenségét"³⁵⁾ a két Eleméért például lehetőségek halmazaként jeleníti meg, s ha-

34) Nagy Miklós: Kemény Zsigmond. Bp. 1972. 43, 23, 37, 143, 216.

35) Mihail Mihajlovsics Bahtyin: A szó esztétikája. (Válogatott tanulmányok.) Bp. 1976. 97.

láluk esetlegességével is azt jelzi, hogy csak létük szakadt meg, lényegük befejezetlen maradt. A főszereplőket általában öntudattal ruházza fel, s Komjáti Elemér és Barnabás szembeállításában például a tudatok párbeszédét is ábrázolni tudja. Ez utóbbi alakpárt azonban elég összevetnünk Miskin és Rogozsin kettősével, hogy megértjük: a tudatok párbeszéde Keménynél azért marad kezdetleges, mert a paradigmikus, kevésbé egyénített, majdnem meseszerű cselekmény monologikus keretbe szorította. Csiaffer basa és Kun Kocsárd, főként pedig Villemont Randon és Jenő Eduárd mégis "egyforma súllyal föllépő ideológiai álláspontokként"³⁶⁾ jelennek meg a szövegben, s ez Kemény kísérletének a merészségét bizonyítja, főként ha nem felejtjük el, hogy a korábbi epikusok többsége egymásra tett hatás nélkül, külső egységesítő elvnek alárendelve szerepeltetett ilyen álláspontokat. Kemény nyilvánvalóan nemcsak egyéni tehetsége folytán vált alkalmassá arra, hogy a dialogikus tudatregény előfutára legyen, hanem azáltal is, hogy 1849 után Magyarországon a kezdődő polgári átalakulás és a hűbériség együttélése, feszültsége ellentétes világértelmezések találkozásához, ütközéséhez vezetett. Kemény társadalmi helyzete kétértelmű volt: nemesi kötöttségei és polgári céljai feloldhatatlan ellentmondásban voltak egymással. Ezek az ellentmondások a politikusnál fogyatékoságokat eredményeztek, mondva csinált realitás ábrándjához vezettek, a művésznél viszont nem gátolták, hanem elősegítették az esztétikai hatást. A belső nézőpont alkalmazásával az alakpárok vagy az önmagával meghasonlott egyéneknél a kettéhasadt én: az államférfi és a tudós Gyulai, az éber és az álmodó Bánházy Arthur világlátási szemponttá, ideológussá, egymással vitázó tudattá alakult át.

Felvetődik a kérdés, miért van szüksége Keménynek külső nézőpontra. Erre a kérdésre azt az egyszerű választ adhatjuk, hogy a különböző belső nézőpontoknak, a tudatok párbeszédének megszervezése miatt. A regények előtere belső vagy közeli külső nézőpontból, a háttér külső távoli nézőpontból nézve jelenik meg. Az előtérnek például olyan részeit látjuk közeli, de külső nézőpontból, amelyekben Kemény tudatosan kerüli az érzelgősséget. Ennél is fontosabb szerep jut a külső nézőpontnak a gazdaságosság biztosításában. A belső láttatás, a szereplőt ért benyomások megmutatása következetesen alkalmazva igen sok teret igényelne, éppen ezért az író a szereplők időmértékét a sajátjával váltogatja. Míg a belső nézőpont azt igényli, hogy az elbeszélő és a szereplő látószöge egybeessen egymással, addig a külső nézőpontú szövegrészekben az elbeszélő nézőpontja térben közel áll a történetbefogadóéhoz vagy megegyezik avval. Kemény háromféle nézőpontot használ: vagy a befogadó kalauzaként szerepelteti az elbeszélőt, mint például A rajongók elején, amikor bevezeteti vele a történetbefogadót a fejedelmi palotába: vagy az ismeretek szempontjából azonos szintre helyezi az elbeszélőt a történetbefogadóval, mint A szív örvényei kezdetén, ahol két olyan úr beszélgetését írja le, aki egyelőre ismeretlen; vagy szemmel kísérteti a szereplőt az elbeszélővel és a történetbefogadóval. Az első esetben szubjektív, a másodikban objektív, a harmadikban semleges elbeszéléssel van dolgunk. A semleges elbeszélésre sok példát említhetnénk A rajongókól, amelyben ez a közlésforma tölti be a formaalkotó elv szerepét. Amikor Pécsi Deborah kilép beteg nagynénje szobájából, először a lányt követi a tekintet az utcán, majd a bennmaradt nagynénit látjuk a szobájában, míg az is ki nem lép az utcára. Pécsi Deborah és a tömeg összeütközését az író ötszörös nézőpont-

36) Mihail Mihajlovics Bahtyin: A szó esztétikája.

váltással teszi dinamikussá. Először a két szereplőt mutatja külső közeli nézőpontból. Deborah közelébe mozdul el a látószög. Az egészen közeli külső megközelítést belső váltja fel: Deborah fülével halljuk a beteg asszony lázálmaait és kívülről a Kassai István által felbújtott tömegnek Pécsi Simonra szórt átkait, majd az ő szemével látjuk e tömeget, amikor kilép, hogy elhagyja nagynénje házát. Ismét közeli külső nézőpontra kerül sor: Géczy Andrásné látjuk, miután egyedül maradt. Most az ő belső nézőpontja következik, az ő félig eszelős agyával értelmezzük az utcáról behallatszó szóváltást, mindaddig, míg ő is ki nem lép az utcára. Ekkor ismét közeli külső nézőpontra vált át az elbeszélő: szemtanúként látjuk, hogy Géczyné holtan esik össze, Deborah pedig csak az odasiető Kassai Elemér segítségével menekül meg az összegyűltektől dühétől.

Kemény realista igényű szépprózájában az ilyen önmagába visszatérő képsor alkotja a cselekmény alapegységét. A jelenet előrehaladását feszültség és feloldás biztosítja, ezek váltakozása képezi a mű ritmusát. A szerelem életében ez a ritmus egyenletes, mivel elégikus szövegről van szó. Ott, ahol nem egyenletes a ritmus, a történésfolyamatoknak két típusát különböztetjük meg: a történet tetőpontjái a szakaszok általában feloldással kezdődnek és feszültséggel végződnek, a tetőpont után viszont feszültségtől feloldásig tartanak. A Gyulai Pál elején egy szakasz Báthory István lengyel király és Gyulai Pál beszélgetésével indul és azzal záródik, hogy a király gyűrűt ajándékoz Gyulainak, amely életében egyszer hatalommal ruhazza fel. Ugyanennek a regénynek a végé felé Gyulai halálát Báthory Zsigmond és Sennóné kapcsolatának a beszámolója követi. A feszültség mozzanatos, a feloldás tartós eseménynek felel meg, s a feszültség mindig a tetőpont irányába mutat: a tetőpontot Gyulai meggyilkolása jelenti, a tetőpont előtti utolsó feszültséget az okozza, hogy Gyulai a Marosba dobja a Báthory Istvántól kapott gyűrűt.

Végeredményben tehát azt mondhatjuk, hogy Kemény két regénytípusa közül a romantikusabb indíttatásúban a tudatok párbeszédében, a realistább jellegűben a jelenetezésben játszik szerepet a szereplők belső megközelítése. A Ködkepék a kedély láthatárán és A rajongók mutatja e két eljárásmodot a legtisztább formában. Az Özvegy és leánya is a második típushoz tartozik, de a jelenezés dinamikája itt sokkal kisebb, a belső és a külső nézőpont szembeállításuk inkább jellemképszerű ábrázoláshoz vezet; a főhősöket inkább belülről látjuk, az ő tevékenységük nem gyakorító jellegű, elsősorban tulajdonságaik határozzák meg őket és nem állapotuk, a mellékszereplőkre viszont mindennek az ellenkezője igaz.

A többi szöveg többé-kevésbé átmenetet képez e két típus között. A Gyulai Pálban a külső távoli nézőpontból megírt felütés és zárlat, néhány fejezetnek belső objektív megközelítésű lezárása, majd az új fejezetnek külső távoli szubjektív nézőponttal indítása, továbbá Senno börtönbeli tartózkodásának, valamint Báthory Boldizsár titkárának, Cecilnek és a később megérkező Báthory Boldizsárnak a hármas jelenete A rajongók előbb jellemzett nézőponttechnikáját előlegezi, de Alfonso, Gyulai és Gergely diák ábrázolásában a tudatok közvetett ütköztetése jut szerephez. Nemcsak a két jelrendszer keveredése csökkenti a regény esztétikai hatását, hanem az is, hogy az értekező nyelv a szöveg egyes részeiben hármas interferenciát okoz. A negyedik könyv végé felé például húsz lapon belül háromszor is előfordul, hogy az időben-térben távoli szubjektív nézőpont használata indokolatlan túlértelmezéshez vezet: hosszabb értekezést olvasunk a ruházkodásról, a szerelemről és egy női alkatról. Az ilyen alapvető művészi törések ellenére, már ez a regény is mutatja,

hogyan az író kísérletei elsősorban a belső megközelítésben rejlő lehetőségekre irányulnak. Mintegy húsz lapnyi szövegben Kemény az értelmileg igencsak fogyatékos *Pierró látószögéből* ábrázolja az eseményeket, amelyek iróniája így démonikusá fokozódik.

Ez a kísérletezés *A szív örvénye*iben folytatódik. A szöveg külső közeli objektív nézőponttal indul: két urat látunk, s még a nevüket is csak onnan tudjuk meg, hogy megszólítják egymást, tehát ebben a jelenetben Kemény kiküszöböli a Márkházy és Bodó Zsiga párbeszédét zavaró, fölösleges külső beavatkozást. Gróf Szeredy Anselm a képtárban vázlatot készít egy festményről. Igaz, ekkor az elbeszélő megtöri objektivitását, mert szubjektív külső nézőpontból jellemzést ad Szeredy Anselmről, de ez nem számíthat művészi hibának, részét képezi a mű jelrendszerének. A váltást az indokolja, hogy Kemény azt a látszatot igyekszik kelteni, hogy a történet kiindul alaphelyzete adva van, csak ezután lép működésbe a megtervező. Egy bekezdés után visszatér az objektív nézőpont, előbb külső közeli, majd belső formában: Anselm egy nőt pillant meg a képtárban. A nézőpontváltások folyamatszerű benyomást keltenek, és ez fejlődést jelent a *Gyulai Pál*hoz képest, ahol az értekezések szervesen következtek a szövegben. A szív örvényei mégsem hibátlan alkotás, mert ellentmondás feszül a szöveg eleje és vége között. A mű első felében a belső megközelítés olyannyira uralkodó, hogy a közelmúltról is Anselmnek Pongráczhoz írt leveleiből értesülünk, a távolabbi múltat pedig kétszeres belső megközelítésben: Pongrácznak Wehrmer doktortól átvett két történetéből ismerjük meg. A szöveg második felében a jellemek önállósága háttérbe szorul: a múltat most már olyan viszszaemlékezés teszi hozzáférhetővé, amelyet az elbeszélő szubjektív, térben és időben egyaránt távoli, elrendező és a történetmondóval kapcsolatot teremtő közlésformája előz meg és követ.

Kemény rövidebb szövegei közül a *Szerelem és hiúság* nem jelent további kezdeményezést — *Romvay*, *Sarolta* és *Coronini* jelenete például ugyanazt a szerkezetet követi, mint a *titkár*, *Cecil* és *Báthory Boldizsár* említett hármasszövege —, *A szerelem élete* pedig az elsőszemélyű visszaemlékezésnek viszonylag egyszerű formája. Az átmenti típusú művekből már csak a *Zord időt* érdemes kiemelni. Nagy vonalakban ez a regény sincs kevésbé jól szerkesztve, mint a *rajongók*: a tetőpont felé a jelenetek rövidülő tendenciát mutatnak, hogy azután a zárlatban ismét egyre hosszabbak legyenek. A külső és a belső nézőpont közötti feszültség még nagyobb, mint az előző regényben, mert a végletek, tehát az egymástól legtávolabbi nézőpontok több nyomatékot kapnak. Buda város küldöttségének, majd *János Zsigmond*nak és kíséretének útja a törökhöz, a török bevonulása Budára, a törökök tábora, sőt még a díván ülése is elidegenítő távolságból jelenik meg, *Barnabás* és *Turgovics* jellemzésében viszont a belső beszéd a meghatározó elem. A *Zord idő*ben az író a nézőpontnak olyan változataival is kísérletezik, amelyek korábban egyáltalán nem vagy alig foglalkoztatták. A *Deák Dániel* és *Barnabás fejét* hozó török változtatott szubjektív belső ábrázolásával groteszk hatást ér el; a török és a magyar katonák találkozását az őket távolról szemlélő *Elemér* és *Barnabás* szemével, távoli belső nézőpontból, néma jelenetként ábrázolja; a szöveg egyes részeiben pedig eldöntetlenül hagyja a nézőpontot s nem jelöli, hogy *Dorka* beszédjét halljuk-e, vagy az elbeszélőét, a közvélemény hangját vagy a történetmondóét, vagy netán személytelen tudatfolyam kifejezéséről van-e szó. A szerkezet mellett ezek a kísérletek is emelik a *Zord idő* értékét. Azokat a szövegrészeket állíthatjuk

velük szembe, amelyekben Kemény visszaesik a Gyulai Pált jellemző hibába. Jórészt a kormánytanács elbeszélését kísérő túlértelmezések okozzák, hogy a regény második, középső része nem áll a rajongók színvonalán.

Összefoglalásként annyit állapíthatnánk meg, hogy a nézőpont vonatkozásában Kemény szépirói fejlődése három törvényszerűséggel jellemezhető. Romantikusabb típusú műveiben — így a Ködképek a kedély láthatárán és az Alhikmet, a vén törpe című szövegben — szereplővé léptette elő az elbeszélőt. Realista szándékú regényeiben — melyek közül a rajongókat becsljük legtöbbszörre — elsősorban a szereplők objektív belső megközelítésére törekedett. Ez a három szabályszerűség külföldi kortársai közül elsősorban Emily Brontë és Melville regényírását jellemzi, akik mindketten a romantika és a realizmus egyeztetésére törekedtek és megelőzték a realizmust követő irányzatokat. Legjobb műveit leszámítva, Kemény munkásságában többirányú kísérletezést látunk, amelyet arra a felismerésre lehet visszavezetni, hogy az objektív elbeszélés és a belső nézőpont éppúgy nem értékelhető többre, mint az ellenkezőjük, de idővel mind az objektív, mind a szubjektív elbeszélés, mind a belső, mind a külső nézőpont technikai elavulnak, s a régi technikák használati utánérzők. Kemény méltatói közül többen "regényformájának lazaságáról" írtak, vagy egyenesen azt állították, hogy "szerkeszteni nem tud, elbeszélni még kevésbé".³⁷⁾ Mi inkább azok véleményét osztjuk, akik a forma keresésében, a formával való makacs küzdelemben látták művészetének lényegét.³⁸⁾ Bizonyítani próbáltuk, hogy csakis normatív szemlélettel lehet szerkesztő tudását kétségbe vonni, vagy a motíváltságnak egy adott formáját egész szépprózájában számon kérni. Az Alhikmetben és a rajongókban nem ugyanannak a feltételnek alapján kell eldöntenünk, hogy két esemény között valószínű, lehetséges, valószínűtlen vagy lehetetlen az ok-sági összefüggés.

Tény, hogy művei túlnyomó többségében — a Gyulai Páltól a szív örvényein keresztül a Zord időig — nem tudta egységbe hozni a különféle nézőpontokat, de művészetének eredetisége a külső és a belső, a szubjektív és az objektív nézőpont váltogatásából származik. Aki az objektív regényírás felől közelíti meg, sokallja az elbeszélő értelmezését, könnyen a történetietlenség csapdájába esik: nem számol vele, hogy a szubjektivitás Balzacra, Dickensre, Tackeray-re, Trollope-ra, Tolstojra is áll, azaz későbbi regénytípus alapján ítél, s annak a történetileg érvényes törvényszerűségeit lépteti elő általánosan elfogadott szabályokká, holott ilyenek nem léteznek. Számos példára hivatkoztunk, amelyben a nézőpontok kibékíthetetlenek maradnak, de azt is bemutattuk, hogy e viszonylagos kudarcok olyan kísérletezésbe kapcsolhatók, amelynek az eredményei Keményt a XIX. század legjelentősebb magyar regényírójává tették.

Történeti helyét tekintve Kemény egyfelől a romantika és a realizmus, másfelől a realizmusból kiinduló, de azt meghaladó Flaubert, Dosztojevskij és James között helyezkedik el. A romantika gátolta realizmusának kibontakozását, de a német ro-

37) Barta János: "Kemény Zsigmond", in Kemény Zsigmond: Gyulai Pál. Bp. 1967. I. 45. Németh G. Béla: Túrelmetlen és késlekedő félszázad. A romantika után. Bp. 1971. 138.

38) Gyulai Pál: "Kemény Zsigmond regényei és beszélei" (1854), in Kritikai dolgozatainak újabb gyűjteménye 1850-1904. Bp. 1927. 30; Péterfy Jenő: "Báró Kemény Zsigmond, miniregényíró" (1881), in Összegyűjtött munkái. I. Bp. 1901. 122.

mantikusok hozzásegítették, hogy belső megközelítéssel a realizmust továbbfejlesztve meghaladó törekvéseket előzze meg. Művészetének kiegyensúlyozatlansága csak harmadsorban következett művészi alkataból s képességeinek korlátozottságából, másodsorban a polgárosult magyar olvasóközönség hiányából, elsősorban pedig a romantika és a realizmus, a belső és a külső megközelítés ötvözésének elvi nehézségeiből. E nehézségek létezését A hiúság vásárával szemléltetnők. Ennek a regénynek a bruxelles-i részében a belső és a külső nézőpont feloldhatatlan ellentmondásba került egymással: a belülről ábrázolt, összetett jellemű Becky Sharpot kívülről az ördögök szintjére kellett lesüllyeszteni, mert különben az elbeszélő nem szolgáltatathatott igazságot Dobbin kapitánynak és Amelia Sedley-nek.

Romantika és realizmus, szubjektív és objektív, belső és külső nézőpont feszültsége okozza, hogy Keménynél hiányzik "az egységes, harmonikus elbeszélő módor".³⁹⁾ A tér és idő korábban, valamint a nézőpont itt bemutatott kétféle felfogása alapján különbséget tettünk Kemény romantikusabb és realistább regénytípusa között. A történelmi és a társadalmi regények elkülönítése az általunk végzett elemzés szerint elsősorban csak a regények történetére vonatkozik, ez az újabb megkülönböztetés viszont a szövegek egészét érinti. Nem hisszük, hogy a romantikusabb típusú művek esztétikailag kevésbé értékesek,⁴⁰⁾ ehelyett azokkal értünk egyet, akik e két típusba sorolható szövegek egyenrangúságát tételezték fel.⁴¹⁾

Romantika és realizmus, szubjektív és objektív, külső és belső nézőpont feloldatlansága végső soron úgy jelenik meg Kemény műveiben, mint a Holt lelkekben,⁴²⁾ arra emlékeztet, hogy az író fájdalmas dilemmaként élte át azt a kettősséget, mely szerint a regény egyrészt ábrázol, másrészt megszerkesztett szöveg. Keménynél azonban más jelentősége is van az említett hármasszövegnek. Megállapítottuk, hogy az ő műveiben az óhajtó mód gyakran tagadó formában szerepel. Mikes János vagy Komjáti Elemér akarata ellenére cselekszik, egyikük lányrablásban vesz részt, másikuk Budára megy. Sorsukban én és nem-én kezdettől fogva szemben áll egymással, s ez idézi elő a szubjektív és az objektív elbeszélésnek, a belső és a külső nézőpontnak együttes jelenlétét. Kemény regényeiben az emberi tevékenység utólag eleve elrendeltnek tűnik, de előzőleg nem, s így mindig felelősségteljes. Ugyanaz az esemény mindig kétféle magyarázatot kap: kívülről a pozitívista természetudomány, belülről, a regényalak szemszögéből metafizika, minősítő-értékelő ideológia alapján. A gyakori nézőpontváltásokban végső soron Kemény költőileg megalkotott világképének feloldatlan belső ellentmondásai nyilvánulnak meg. A történetelmondó, a szereplő és a történetbefogadó viszonyának elemzését a regények értékszerkezetével foglalkozó vizsgálatnak kell követnie.

39) Barta János: "Kemény Zsigmond mint szépíró", in *Költők és írók. Irodalmi tanulmányok*. Bp. 1966. 107.

40) Barta János: "Kemény Zsigmond" (in *Kemény Zsigmond: Gyulai Pál.*) Bp. 1967. I, 22.

41) Salamon Ferenc: "Zord idő" (1862), in *Dramaturgiai dolgozatok II.* Bp. 1907. 461; Péterfy Jenő: "Báró Kemény Zsigmond, mint regényíró: (1881), in *Össze gyűjtött munkái.* I. Bp. 1901. 123, 125; Martinkó András: "Tőredékes gondolatok Kemény Zsigmond palackpostájáról", *ItK* 1976. 35-53.

42) Boris A. Uspensky: *Study of Point of View: Spatial and Temporal Form.* Urbana, 1973. 23.