

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

AZ ELBESZÉLŐ NÉZŐPONT ÖSSZETETTSÉGE

KEMÉNY ZSIGMOND SZÉPPRÓZAI MŰVEIBEN

I. Módszertani bevezető

Minden tudományos szándékú vizsgálatban szükségszerű alapfeltétel, hogy a ki-tűzött célt világosan meghatározzuk. Az itt következő szöveg olyan elemzés része, mely kizárólag Kemény szépprózájára vonatkozik. Az író értekező műveit másik három – politikai, történelembölcseleti és esztétikai nézeteit tárgyaló – dolgozatban kívánjuk tárgyalni. A szépírói és értekező szövegek között átmenetet képező politikai jellemképek költői megformáltságára is külön tanulmányban térünk ki.¹

Nem vállalkozunk Kemény jellemképének megrajzolására. A róla szóló szak-irodalom legjavát arcképek alkotják, s mi hozzájuk képest nem tudnánk újat mondani. Ehelyett inkább a megvalósult alkotások törvényszerűségeit próbáljuk felderíteni azzal a meggyőződéssel, hogy a regényelemzés mindenütt, így Magyarországon is kevésbé fejlett, mint a líra megközelítése, a Keményről szóló munkák között pedig alig akad szöveg-elemzés.

Napjainkban szövegszerűbben olvasunk regényt, mint korábban, s ez történetileg értelmezhető jelenség: Kemény idejében a regény elsősorban a népszerű szórakoztatás eszköze volt – nemcsak Jókai Magyarországon, hanem még Dickens Angliájában is. 1841-ben a New York-i mélon az emberek azért várták tömegesen az Angliából érkező hajót, mert tudták, hogy az magával hozza Dickens regényének legújabb folytatását. Amikor a hajó feltűnt, messziről odakiáltva tudakolták, hogy meghalt-e a kis Nelli. Ma a népszerű szórakozást elsősorban a rádió, a televízió, a tudományos fantasztikus könyvek és a mozi elégítik ki. A regénnyel szemben támasztott igény beszűkült és elmélyült. Hosszabb történeti folyamat eredménye ez a változás, s a későbbi visszahat a korábbira: ma az *Ódon ritkaságok boltját* nem soroljuk Dickens legjobb regényei közé, Tolsztojt és Jókait pedig már Bulgakov és Kosztolányi ismeretében olvassuk. Visszatekintve, úgy látszik, hogy a szövegszerűbb regényolvasás igénye 1850 után tudatosodott az írókban: világirodalmi méretekben Flaubert, majd James tekinthető hirdetőjének, nálunk Kemény Zsigmond képviselte legkorábban ezt az igényt.

Amikor szövegszerű megközelítésre törekszünk, nem az egyes regények szerkezetét akarjuk leírni, mivel így állóképet adnánk a művekről. Megszerkesztettség helyett inkább megszervezettséggel, dinamizmusokkal kívánunk foglalkozni. Olyan alaktani vizsgálat a célunk, amelyre Goethe gondolt, s amelynek Propp volt az úttörője. Állandó elemek közötti változó viszony áll figyelmünk központjában, s mivel a viszonyra esik a hangsúly,

¹ A Kemény Zsigmondról készülő nagyobb munka itt felsorolt részeiből e legutóbbi már megjelent: „Költői megformáltság Kemény Zsigmond politikai jellemrajzaiban.” *ItK* 1976. 352–366.

az összetevők körét minél szélesebbre tágítjuk. A regényelemzésben a szereplők közötti viszony értelmezésének van a legrégebb hagyománya. A XIX–XX. század fordulója óta egyre többen írtak az elbeszélő nézőpontjáról, legújabbán pedig a szövegben jelölt történetbefogadóval is foglalkoztak. A magunk részéről úgy véljük, e három kérdéskör külön-külön tárgyalásának nincs értelme, mindegyikük csakis a másik kettő függvényeként szemlélhető.

Az állandó elemek közötti változó viszony tárgyalása olyan követelmény felállításához vezet, mely szerint a vizsgált szövegeket úgy kell alkotórészekre bontani, hogy általános fogalmak meghatározásához jussunk el. Nem válik-e akkor regényelméleti fejtegetés ürügyévé Kemény Zsigmond szépiroi munkássága? Semmiképpen nem. Sőt, elméleti fogalomalkotás nélkül az egyedi művek elemzése is hitelét veszti, hiányozni fog belőle az elemző szókinccs, mely nélkül az írói arcképrajzolás művészi igényétől különböző tudományos igény teljesen jogosulatlan lenne. „Ha ezeknek az elvont alapoknak a vizsgálatáról lemondanánk, egyetlen konkrét jelenség magyarázatára se volnánk képesek.”² Amennyiben lemondtunk arról, hogy esszét írjunk, a vizsgált szövegek nyelvét próbáljuk utánozni, akkor elméleti általánosításokra kell törekednünk, különben atomisztikusan szemléljük az irodalmat, elszigeteljük egymástól a műveket, és végső soron az irodalom megismerhetőségét vonjuk kétségbe.

Mivel poétikai vizsgálat, értelmezés és nem leírás a célunk, Kemény szépprózai szövegeit nem külön-külön elemezzük. Abból a legáltalánosabb tételből indulunk ki, hogy az elbeszélés emberi közlésforma, amely az üzenet küldője és vevője számára bizonyos, a vizsgálat során megállapítandó közlési szabályok megtartását teszi szükségessé. Végső soron tehát az elbeszélés univerzálitását keressük, hogy azután megállapíthassuk: az elbeszélő számára logikailag adott lehetőségek közül a történeti fejlődés melyeket tette használhatóvá Kemény számára. Viszonyítási pontjainkat jórészt külföldi irodalmakból vesszük, és pedig két okból. Először azért, mert Keménynek a magyar regényirodalomban betöltött helyével külön tanulmányban szeretnénk foglalkozni, s így ebben az elméleti igényű tárgyalásban magyar szerzőket csak annyiban szerepeltetünk, amennyiben az általános elméleti okfejtés megkívánja. Másodszor azért, mert hangsúlyozni szeretnők, hogy a regényírás éppúgy nemzetközi jelenség, mint a népköltészet – a romantikusok tévedtek, amikor mindkettőben a „nemzetjellem” kifejezését látták. Nem véletlen, hogy Lukács György a regényről írott könyveiben nem foglalkozott behatóan magyar regényekkel, a regény poétikájának kutatója aligha számolhat a magyar regény fejlődéstörténetével. Sőt, olykor még tovább kell tágítanunk Kemény szépprózájának a kontextusát: ki kell térnünk általában az epika kérdéseire, mivel a regény mindig tőle különböző műfajok kölcsönhatásában fejlődött, s e fejlődés irányát mindig az epikus és nem epikus elemek megkülönböztetésével határozhatjuk meg. Létezik olyan feltételezés, mely szerint a műnemek közül az epika a legegységesebben elterjedt – minden társadalom minden osztálya s rétege ismeri, az egyed fejlődésében pedig a harmadik életév körül szükségképpen megjelenik a történetelmondás igénye³ –, annyi mindenestre bizonyos, hogy az elbeszélés szabályai feltűnően állandónak látszanak, s ezért célszerű belőlük kiindulni.

² VLAGYIMIR JAKOVLEVICS PROPP: A mese morfológiája. Bp. 1965. 32.

³ L. ROLAND BARTHES: Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications* 8 (1966). 1, 27.

Bármely műalkotás befogadása több szakaszból áll. Már az első összhatás is élményhez, sőt esztétikai értékítélthez vezet. Ha valaki ezt a szakaszt rögzíti, akkor élménybeszámolót ír, s nyelve általában a befogadott mű nyelvének a hatását mutatja. A következő állomás a mű szigorú értelemben vett elolvasása, a részletek megszerkesztettségének felismerése. Az ún. műelemzések általában ezt a szakaszt tükrözik. Az élménybeszámoló és a műelemzés közül egyiket sem tartjuk magasabb rendűnek a másiknál: az egyikben az értéknyelv, a másikban a funkciótlan nyelvi leírás lehet túladagolt. Élmény és a műben használt jelrendszer elolvasása elengedhetetlen alapfeltétel a befogadás harmadik módjához, melyet értelmezésnek nevezünk. Ez annyit jelent, hogy felfogjuk a műegész megszerkesztettségét, a mű jelrendszerét más jelrendszerekhez viszonyítva értékeljük. A magunk részéről most ennek a harmadik felfogásnak a racionalizálását kíséreljük meg. Az elemzések helyett csak az értékelt végeredményt közöljük: Kemény elbeszélő műveinek általános szabályrendszerét ismertetjük, bevallottan „oktató céllal”, amennyiben nemcsak a szóban forgó szövegeknek, hanem általában a regénynek olyan alaposabb, mélyebb befogadására szeretnénk ösztönözni, amelyet az olvasók többsége inkább csak a líra esetében tanult meg.

Hármas feladat áll előttünk: meg kell állapítanunk azokat a szinteket, amelyeken az általunk megkülönböztetett alkotóelemek elhelyezkednek; egymáshoz kell viszonyítanunk a szinteket; s végül esztétikai értékítéletet kell formálnunk. Nem azt a történeti szerepet akarjuk megvilágítani, melyet Kemény szépprózája betöltött – ezt a feladatot már korábbi tanulmányírók elvégezték –, hanem műveinek esztétikai hatására próbálunk fényt deríteni. Ennek érdekében tovább differenciálható négy réteget különböztettünk meg Kemény regényvilágának szerkezetében, torzító leegyszerűsítésként félretéve az angolszász „új kritikusoknak” azt a feltevését, mely szerint a regényt tartalom és forma, anyag és technika, téma és stílus vagy cselekmény és textúra nével illelhető kettősségre lehet visszavezetni.⁴ Az első megközelítésre is nyilvánvaló, kisebb, közvetlenül nyelvi egységek szerint tagolt felszínibb szerkezetek felől a nagyobb s összetettebb részekből álló, a közvetlen érzékelés számára nem adott, burkoltabb, mélyebb szerkezetek felé haladva *az első szintnek a szöveg stilizáltsága felel meg, tehát a szóképek és a szóalakzatok szövegalkotó tevékenysége, a második szinten képzeljük el az idő és a tér szerepét a regényben, a harmadik sikot az elbeszélő, a szereplő és a történetbefogadó viszonya, végül a negyediket az elbeszélő történet értékszerkezete képezi.* A mélyebb szerkezeteket redukcióval és megszerkesztéssel kapjuk. A redukció olyan összehasonlítás, mely nem azonos elemekre, hanem egymásnak megfelelő mondat- és jelentéstani viszonyokra irányul. A redukció szempontjából az olyan szövegrészek tekinthetők feleslegeseknek, amelyek nem feleltethetők meg más szövegrészeknek. A felszíni szerkezetben ezek a szövegrészek még különösen jellemzőnek találtattak. A felszíni szerkezettől a mély felé haladva éppen azért mind kevesebb viszonyal kell számolnunk: az egyik szinten a viszonyok egy csoportjának a következő szinten egyetlen viszony felel meg. A szóképek és szóalakzatok száma igen nagy, az alapvető értékszerkezeteké erősen korlátozott. Az egyik szintről a másikra átváltás egyszerre jelent sűrítést és bővebb kifejtést: a nagyobb

⁴L. pl.: MARK SCHORER: *Technique as Discovery* (1948) és WILLIAM HANDY: *Toward a Formalist Criticism of Fiction* (1961), in: ROBERT MURRAY DAVIS (ed.): *The Novel. Modern Essays in Criticism*. Englewood Cliffs, N. J., 1969. 79–81, 85, 90 és 95–96.

redukció az értelmező részéről is magasabb szintű általánosító munkát igényel.⁵ Ha az első szintet stilizáltságnak neveztük, a másodiknak a poétizáltság, a harmadiknak a retorizáltság nevet adhatjuk. Vizsgálatunk a retorikától indul, s a műfajelméletként értelmezett poétikán át az értékelmélethez vezet. Tekintettel arra, hogy olvasáskor nem egyszerűen azonos szintű részek egymáshoz kapcsolódását figyeljük, hanem állandóan egyik szintről a másikra váltunk át, a rétegek kölcsönhatását a tudományos szándékú vizsgálatban is érzékeltetni kell. Mivel azonban a retorika a legjobban s az értékelmélet a legkevésbé kidolgozott terület, inkább csak a visszautalásokra tudunk sort keríteni.

Kemény regényeinek általános törvényszerűségeit szeretnők megállapítani, ezért szükségtelen mind a négy regényréteg vizsgálatánál az összes szépprózai műre hivatkozni. A stilizáltság elemzésekor két szenge töredéket szembesítettünk a bizonyos alkotóelemek felhasználásával készült későbbi regényekkel: a *Martinuzzi* (1837–39 k.) és a *Zord idő* (1862), illetve *A hírlapszerkesztő naplója* (1844–45 k.) és a *Férj és nő* (1852) képezte a vizsgálat tárgyát. Az idő- és térszerkezet meghatározásakor Kemény kétféle regénytípusa: a *Férj és nő* és a *Ködképek a kedély láthatárán* (1853), illetve az *Özvegy és leánya* (1857) és *A rajongók* (1859) állt a figyelem középpontjában. Az elbeszélő, a szereplők és a történetbefogadó viszonyát a nagyobb terjedelmű regények közül az elsövel és az utolsóval: a *Gyulai Pállal* (1847) és a *Zord idővel* fogjuk szemléltetni, de a befejezett rövidebb történetekre is itt fogunk kitérni: *A szív örvényei* (1851), *A Két boldog* (1852), *A Szerelem és hiúság* (1854), *az Alhikmet, a vén törpe* (1853), *a Poharazás alatt* (1853) és *A szerelem élete* (1854) műfaj történeti helyét ebben az összefüggésben jelöljük ki. Az idő- és térszerkezetről mondottakkal elsősorban úgy teremtjük meg az összefüggést, hogy az *Özvegy és leányát* is bevonjuk az összehasonlításba. A szépprózai művek értékszerkezetét majd az *Élet és ábránd* (1842–44 k.) a *Gyulai Pál*, a *Ködképek*, az *Alhikmet* és *A rajongók* alapján próbáljuk megállapítani. A négy szakaszos vizsgálat során tehát a hét jelentősnek ítélt mű két ízben kerül szóba. Amikor a tér- és időszerkezettel foglalkoztunk, értelemszerűen csak hosszabb lélegzetű művekre utaltunk. Akkor azt mondtuk: a *Ködképeket* és *A rajongókat* véljük Kemény legművészibb teljesítményeinek. Most ezt az értékítéletünket annyival fogjuk kiegészíteni, hogy a rövidebb szövegek közül az *Alhikmet, a vén törpe* című alkotást tartjuk legsikerültebbnek.

Tekintettel arra, hogy az esztétikai értékítéletnek végső soron az élmény az alapja, az élmény pedig szükségképpen szubjektív, az értékítélet viszonylagos ellenőrzésére a történeti poétikának, a műfaj fejlődéstörténetének a szempontjait vesszük igénybe. Feltevésünk szerint Kemény maga is nagy jelentőséget tulajdonított az irodalom fejlődéstörvényeinek, s annak korszerű irányaihoz képest értékelte azokat a műveket, amelyekről írt. Regényíróként a legfejlettebb országok irodalmában jelentkező igényt ismerte fel, mely a romantika és a realizmus ötvözésére és a szövegszerűbb regényolvasásra irányult, s nálunk is új regényolvasó közönség megteremtésére tett kísérletet, arra hivatkozván, hogy „nemcsak irodalmi, de mély jelentőséggel bíró politikai kérdés is az, vajon milyen irányokban kell az irodalmi munkásságnak vezéreltetni”.⁶ Regényeit, éppen ezért, a műfaj fejlődési irányainak igen tág összefüggésrendszere alapján kell minősítenünk, nem

⁵Vö. A.-J. GREIMAS: *Sémantique structurale*. Paris, 1966. 135–139, 158–164.

⁶KEMÉNY ZSIGMOND: *Szellemi tér* (1853), in: *Élet és irodalom* Bp. 1971. 231.

pedig valamely „ideális epikus alapszinthez” viszonyítva, mert ez utóbbinak a feltevézése egyszerre vezet normativitáshoz és szubjektívizmushoz.⁷

Az elbeszélő hagyományok szétágazó összefüggéseit zárt fogalomrendszerrel próbáljuk rendezni, de egyetlen kérdést sem a végleges egzaktuság igényével válaszolunk meg. Korábban megfogalmazott célkitűzésünknek megfelelően, „önreflexiós irodalomtudományt” kívánunk művelni, olyan műértelmezőként szeretnénk dolgozni, „aki a fogalmakat állandóan teremti és megszünteti”.⁸ A tér és idő kérdéseit újra felvetjük most, az elbeszélő nézőpont tárgyalásakor, és némiképp módosítjuk a korábban adott választ. A regények, sőt, a drámák is az időbeliség fiktív modelljei, a bennük jelenlevő idő virtuális, jelrendszer, konvenció jellegű, ugyanúgy, mint a távlat a festészetben. Marlowe *Doctor Faustus*-ának (1592 ?) a végén a címszereplő az éjszakai 11 és 1/2 12 órát jelző harangszó között 31, 1/2 12 és éjfél között 19 sornyi versszöveget mond el. Van-e értelme, hogy a két szövegrész elmondásának és a kétszer fél órányi (belső) történésnek – a jelentőnek és a jelentettnek – az időtartamát egymáshoz viszonyítsuk? Van, amennyiben az irodalmat megismerési formaként értelmezzük, tehát a mimetikus illúziót vesszük tekintetbe – mint a térről és az időről szóló fejtegetésünkben tettük, amidőn az epikának abból a mimetikus lényegéből indultunk ki, mely szerint a történet események időbeli egymásutánja. A mimetikus illúzió kívül azonban a literális illúzió is van – jöllehet másodlagos – szerepe az irodalomban. A literális illúzió alapján a regény nyelvi szöveg, a benne található igealakok és határozószók nem feleltethetők meg objektív időértékeknek. Létezik olyan feltevés, amely szerint az egyes művek kisebb vagy nagyobb mértékben hívják fel a figyelmet a mimetikus, illetve a literális illúzióra.⁹

E kérdés eldöntéséhez a *Gyulai Pál* végét és Beckett *Molloy* (1951) című regényének zárlatát idézzük:

„Teréz a hit, szeretet és lemondás nemtője volt: midőn angyalszárnyait a föld pora bemocskolta, nevezték őt az emberek Cecilnek, az énekesnőnek; midőn Boldizsár gróf megöletésekor zárdafátyolt tűzött homlokára, és Teréz testvérnek kereszteltek, már akkor a szent fájdalomban kitisztultabb szívet nem ajándékozhatott volna senki az égnek.”

„Annyit jelent-e ez, hogy most szabadabb vagyok? Nem tudom. Majd meglátom. Akkor be fogok menni a házba és írtam. Éjfél van. Az eső veri az ablakot. Nem éjfél volt. Nem esett.”

A magunk részéről kétségbe vonjuk, hogy lenne értelme a mimetikus illúzió nagyobb mértékéről beszélni az első szöveg esetében. Inkább az látszik valószínűnek, hogy az újabb szöveg jelrendszere még kevésbé ismert számunkra, ezért itt a jelentők jobban elfedik a jelentettet. A XIX. századi regény jelrendszerét már inkább elsajátítottuk, s ezért ott a jelentők már majdnem átlátszóak a számunkra, kevésbé vagyunk tudatában a benne használt konvencionak. Kemény regényeit éppen azzal a céllal tanulmányozzuk, hogy a bennük használt jelrendszert tudatosítsuk az olvasóval.

Elbeszélő művekről lévén szó, a jelentők egyik csoportja történetté, a másik poetizált epikus beszédhelyzetté szerveződik. A történet eseményekből és fennállókból,

⁷ BARTA JÁNOS: Kemény Zsigmond mint szépíró, in: *Költők és írók. Irodalmi tanulmányok.* Bp. 1966. 97–98.

⁸ A költőileg megformált világnép elemzéséről. *Literatúra* 1975/1. 77.

⁹ JEAN RICARDOU: *Le nouveau roman.* Paris, 1973. 27–31.

az esemény sor cselekvésekből és történésekből, a fennálló halmaza szereplőkből és környezetből tevődik össze; az elbeszélés a történet modalitása. Az időt és a teret mind a történetnek, mind az elbeszélésnek a vonatkozásában külön kellett értelmeznünk. A retorizáltság egyértelműen az elbeszélés kérdéskörébe tartozik, hiszen az elbeszélés és a történet két-két összetevőjének: a történetelmondónak és a történetbefogadónak, illetve a jellemeknek és az eseményeknek a viszonyával azonos. A nézőpont a térrel és az idővel is összefügg: a regény alapegységeként felfogható jelenet a nézőpont egységére vezethető vissza, ez pedig nem más, mint a történet és az elbeszélés terének, a történet időszakaszának és az elbeszélés ütemének az állandósága.

Az elbeszélő helyzet és a nézőpont nem az epika egyes történeti típusaira jellemző szerkezeti adottság, hanem bármiféle elbeszélésnek – még a filmnek vagy a képregénynek is – nélkülözhetetlen alapfeltétele. Fontosságát mások a versformáéhoz hasonlították;¹⁰ mi inkább a vershelyzetéhez hasonlítanók, mert ugyancsak a „ki kihez szól?” kérdését teszi fel, csak hogy az epikában a küldő és a vevő közé harmadik tényezőt, történetet iktat. Minden jelentős elbeszélő megtagadja a korábbi nézőponttechnikákat – ebben az értelemben igaza van Sklovszkijnak, aki szerint a regény mindig ellen-regény volt.¹¹ Szalárdi *Siralmas magyar krónikájában* a lányrablás mese-szerkezetét módosította, Kemény a nézőpont váltogatásával másodszor is elrugaskodott a mesétől.

Kemény regényeinek elbeszélő helyzetét és nézőpontját a továbbiakban nyolc szempontból vizsgáljuk: a beszédhelyzet nyelvtani megnyilvánulásából indulunk ki, majd olyan kérdésekkel foglalkozunk, amelyek a nézőpont függvényei: a többi műnem hatásával, az elbeszélő történet összetettségével, a szereplők típusainak és az elbeszélő történetnek, az elbeszélőnek és a szövegben jelölt történetbefogadónak a kapcsolatával, az elbeszélőnek és a szereplőnek az értékek, illetve a történetre vonatkozó ismeretek szempontjából vizsgált viszonyával, végül az elbeszélő és a történet távolságával.

1. Az elbeszélő helyzet nyelvtani megnyilvánulása

Az elbeszélő helyzeteket nyelvtani szempontból annak alapján osztályozhatjuk, hogy milyen személynév-mások és igeragok szerepelnek a beszédaktusban. Mivel nincs olyan elbeszélő helyzet, amelyet természetesnek, a többihez képest elsődlegesnek, korábbinak tarthatnánk, önkényes sorrendben vesszük számba a lehetőségeket: az egyszerű – egy személy és idő alapján meghatározható – megnyilatkozásokból indulunk ki, és az első személy és a jelen idő párosítását vesszük kiindulópontnak.

A jelen idő egyszám első személyű megnyilatkozást *belső magánbeszédnek* nevezzük. A XIX. század közepén a pozitivisták lélektan művelői statikusan értelmezték, Taine kifejezésével „tudati állapotok” kifejeződését látták benne. Kemény végeredményben ezt a felfogást képviselte regényíróként: gyakran élt belső magánbeszéddel, de többnyire nem azokban a részekben, ahol gyors változást ábrázolt. A belső folyamatok kifejezésekor mégis óvatos kísérletet tett abban az irányban, amelyben a pozitivisták lélektan későbbi ellenfelei átfogalmazták a belső magánbeszédet. William James *A tudat-*

¹⁰ DAVIS: i. m. 165.

¹¹ Idézi HENRI MESCHONNIC: *Pour la poétique*. Paris, 1970. 46.

folyam (1888), *A lélektan alapelvei* (1890) és *Lélektani szöveggyűjtemény* (1892) című munkájában, Bergson *A tudat elsődleges adottságairól* (1888) írt könyvében foglalkozott e kérdéssel. James *A lélektan alapelveiben* azt állította, hogy „léteznek olyan tudati állapotok, amelyek előre haladnak, áramlanak, megállás nélkül követik egymást bennünk”, Bergson pedig „kusza, végtelenül mozgékony és kifejezhetetlen állapotokról” írt. A fejlődés irányára mi sem jellemzőbb, mint hogy ezekkel az elméleti megfogalmazásokkal egyidőben s tőlük függetlenül már gyakorlati megvalósulás is létrejött: Edouard Dujardin *Megnyesett babérok* (1888) című kisregényét egyetlen tudatfolyamból építette fel. Ugyanő évtizedekkel később, 1931-ben „hallgató nélküli és kimondatlan beszédnek” nevezte a belső monológot, „amellyel valaki a legmeghittebb, a tudattalanhoz legközelebbi, minden logikai megszerkesztettség előtti, keletkező gondolatát fejezi ki, a legkevesebb mondattani eszköz segítségével”. Ez a részben naiv, mert kissé dodonai meghatározás feltűnő egyezést mutat azzal, ahogyan Breton értelmezte a szürrealizmust, hét évvel korábban. Breton hasonlóan nem eléggé szakszerű tétele szerint a szürrealizmus „olyan lelki automatizmus, amely révén valaki – akár szóban, akár írásban, akár más módon – a gondolat valódi működésének kifejezésére törekszik, félretéve az értelem bármiféle ellenőrzését”. Napjainkban a korábban tudatfolyamként vagy automatikus írásként emlegetett fogalomra a lélekelemzők a „szabad társítás” elnevezést alkalmazzák. Ez a „módszer vagy szabály” annyit jelent, hogy valaki „megkülönböztetés nélkül minden gondolatot kifejez, amely akár adott elemből kiindulva, akár ömagától keletkezik a lélekben”.¹²

A belső magánbeszéd történetéről adott rövid s ezért szükségképpen elnagyolt vázlatunknak az a célja, hogy jelezhessük: Kemény a pozitivistá indíttatású realista jellemábrázolás elsajátításával együtt megtette az első lépést a későbbi tudatregény irányába. Nem kétséges, hogy a romantikus örökség tette ezt lehetővé a számára. Egyszerre nézett vissza és előre. Az *Alhikmet, a vén törpe*-ben egyfelől a romantikus álomszerkezetet valósította meg, másfelől viszont Bánházy Arthur álma úgy is értelmezhető, mint a Taddé doktor által megadott néhány alapelem köré font szabad társítások rendszere.

Kemény gyakrabban folyamodik belső magánbeszédhez, mint a nagy realisták: Stendhal, Balzac, Dickens vagy Tolsztoj. A mimetikus illúzió jegyében teszi ezt, mert regényeinek belső magánbeszédéből álló részeiben a történet és az elbeszélés időtartamát erősen közelíti egymáshoz és nem kényszerül arra, hogy magyarázza hőseit, különösen azok lelkiállapotát. Másrészt viszont az is igaz, hogy a belső magánbeszédet szükségképpen jelrendszer részeként használja, ezt különösen akkor érezzük, ha felvetjük a kérdést: honnét van tudomása az elbeszélőnek arról, ami végbemegy hősei tudatában. A válasz csakis az lehet, hogy Keménynél az elbeszélő kiváltságos megfigyelő, gondolatolvasó, s ez csupán kitágítását és nem cáfolatát jelenti a mindentudó elbeszélőnek, aki a realista regényekben az egyetlen megismerő tudat. A későbbi tudatregény művelőivel ellentétben ő a belső magánbeszédet még korántsem az első személyű közlés egyedül lehetséges formájaként, hanem olyan öttagú konvenciórendszer részeként használja, melynek többi négy összetevője a korábbi hagyományban fontos szerepet vitt. Emlékirat,

¹² Idézi DANIELE SALLENAVE: A propos du 'monologue intérieur': lecture d'une théorie. *Littérature*, février 1972. 80; 75.

vallomás, önéletrajz és bensőséges napló: így neveznök ezeket a megnyilatkozási módokat. Az emlékirat esetében a befogadó a szövegben is jelölve van, az igék és a határozók múlt idejűek. A vallomás ettől annyiban tér el, hogy a befogadó legfeljebb burkolt formában van jelen a szövegben. Az önéletrajzban a múlton kívül a jelen is szerephez jut, a bensőséges naplóban pedig az egyes szám első személy jelenléte kevésbé nyilvánvaló. Kemény ehhez a négy másik lehetőséghez képest viszonyítja a belső magánbeszédet, ahol az egyes szám első személy mindig jelölt, a jelen idő uralkodik, a befogadóval szembeni nyitottságnak pedig nincs nyoma.

Ez az erősen korlátozott szerepkör indokolja, hogy vannak olyan szereplők Kemény regényeiben, akiket főként, másokat viszont csak kis mértékben, belső magánbeszédek alapján ismerünk. A környezetükkel összhangban élő regényalakok – Naprádiné, Mikes Mihály vagy a Deák testvérek – általában párbeszédben élik ki magukat. A környezetükkel ellentétben állók között vannak olyanok, akik egyszer valamilyen fordulóponton tisztába jönnek önmagukkal s a világgal. Ők általában nem nyelvi jelrendszerrel fejezik ki magukat: Tarnóczy Sára vagy Mikes János a gesztusaival minősíti helyzetét. Bikfalvi Szánthó Ede a visszaemlékezés igényével fog az elbeszéléshez, Dorka vallomást tesz a Deák testvéreknek, Villemont Randon gróf önéletrajzot, Gyulai Pál és Sennoné naplót ír. A felsorolt szereplők mindegyikében él a közlési vágy. Van azonban a regényalakoknak egy olyan csoportja, amelyet a jellem önmagára zártsága jellemez. A mellékszereplők közül Csulai tisztelendő, a karakterfigurák közül Haller Péter, a főhősök sorából Barnabás és Tarnóczyné tartozik ide. A maga erejéből egyikük sem képes felismerni helyzetét a környező világban. A másokkal rendszeresen folytatott közlésre váió képtelenségüket az is bizonyítja, hogy belső és külső magánbeszédjeiket nem lehet világosan elkülöníteni egymástól: hangos beszédjük is alkalmatlan arra, hogy párbeszéd szerves része legyen. Gondolatmenetük körben forgó, magánbeszédük elvileg végtelen.

A belső magánbeszédén kívül egyetlen másik egyszerű beszédhelyzet fordul elő Kemény regényeiben: a *kivülálló, mindentudó elbeszélő*, akinek hangnemét a múlt idejű egyes szám harmadik személy határozza meg. A belső magánbeszéd a jellem belső, a mindentudó elbeszélő a történet külső megközelítésére szolgál. A regények tér- és időszerkezetének tárgyalásakor megjegyeztük, hogy Kemény gyakran váltogatja a múlt időt az antikvitás óta ismert elbeszélő jelennel, s ilyenkor a múlt a háttér összefoglalását, a jelen az előtér megjelenítését biztosítja. A kettő állandó váltogatását megkönnyíti, hogy a magyar nyelv nem ismer időegyeztetést. Háttér és előtér megkülönböztetéséből következik, hogy Kemény mindig kívülálló elbeszélőhöz folyamodik, valahányszor külső visszatekintéssel él – példa rá a *Zord idő* I. könyvében a 2. fejezet első szakasza, melyben arról értesülünk, hogyan ismerte meg egykor Deák István a gyerek Komjáti Elemért és testvérével együtt miként fogadta be házába Dorkát és Barnabást. Ugyancsak a háttér-jelleg indokolja, hogy e regény II. könyvében Izabella udvara és a magyar politikusok is a mindentudó regényíró szenttelenségével szemléltetnek. Tömegjelenetkor a kiemelt szereplők párbeszédéhez képest a többség viselkedéséről tudósít a kívülálló elbeszélő – a budai fogadóban játszódó részre hivatkoznánk, ugyancsak a *Zord idő* I. könyvéből. Szintén háttér benyomását kelti ez a nézőpont: nagy feszültségekkel, sorsdöntő változásokkal zsúfolt, nagymértékben párbeszédés jelenetsor után megváltozik a színtér, s az új rész elején bevezetés szerepét tölti be a múlt idejű harmadik személyben készített részlet – mint a Komjáti Elemér, Dorka, Barnabás, Deák Dániel és Werbőczy halálával végződő

budai jelenetsor után, Deák István otthonlétével foglalkozó rész eleje. Azt is háttér-szerűnek érzi az olvasó, ha a szereplő hosszabb helyváltoztatása a megérkezés helyszínén játszódó, külső eseményekkel telített jelenetsort előz meg. Ilyen szerepet tölt be Komjáti Elemér útja Mezőúrra a Deák-csaláért, majd velük együtt Budára jövelete, vagy Boros Jancsi útja Gyulafehérvárról a muderrisek tanyájára. A szenttelen elbeszélő szerepköre mindkét esetben a hosszú, egyazon ütemű folyamat végéig tart. A harmadik személyű múlt azonban a külső eseményeket sűrítő részekből sem hiányzik, csak ilyenkor sokkal rövidebb szövegrészekre jellemző: a jelenetek, párbeszédetek közötti rövid átkötést biztosítja, közvetít a megelőző és a rákövetkező hangnem között. A tetőpont után a harmadik személyű tudósítás ismét hosszabb terjedelmű lehet: Hamzsa bégről, azaz Barnabásról Elemér halálát követően már csak közvetve, beszámoló útján értesülünk, őt magát nem látjuk a színen.

Nathalie Sarraute a belső magánbeszéd létjogosultságát azzal indokolta, hogy a szenttelen hangnem „nem alkalmas összetett állapotok visszaadására”.^{1 3} Ezt a történetien és torzítva leegyszerűsítő állítást Kemény regényírói gyakorlatával is cáfolhatjuk. A múlt idejű 3. személyt ugyanis ő nemcsak a háttér jelölésére használja, hanem közvetett, elbeszélte belső magánbeszéd (erlebte Rede, style indirect libre) formájában is. Ezt találjuk abban a részben, ahol Werbőczinek Turgovicsnál tett látogatása után támadt gondolatairól olvashatunk, tanúi vagyunk a fájdalmas érzésnek, melyet az okoz, hogy a töröktől megszállt budai utcákon járva először lát ellentmondást ábrándjai s a valóság között. Hasonlóan összetett Turgovics elbeszélte monológja. Kemény tömörítő művészetének egyik csúcsa az a bekezdés, amelyben egyszerre tudósít a töröknek Budára való bevonulásáról és a bíró egész világrépének belső katasztrófaszerű megváltozásáról. Eddig Turgovics önnön érdekeit néző, felszínes alkalmazkodó volt, aki teljes érzéketlenséget mutatott akár a közösségi sors, akár az egyéni lét nagy kérdései iránt. Ebben a bekezdésben egyikük karakterfigurából három kiterjedéssel, belső mélységet eláruló jellemmé válik. A mártíromságot még valahogy be tudta volna építeni korábbi világrépébe, mert önérzete nem szenvedett volna csorbát, de azt már nem, hogy a janicsárokat ő vezeti be saját városába. A harmadik személyű elbeszélés teljesen indokoltá válik azáltal, hogy Turgovics elidegenedik a közösségtől, melyhez korábban tartozott, sőt, még saját korábbi énjétől is.

„Turgovics előbb megkísérté, hogy látja-e a janicsárokat? S csakugyan látott holmi fantasztikus alakokat, mintha lebegnének megnyújtva, megrövidítve, foszlányokká osztva magukat. Aztán megkísértette: vajon mozognak-e lábai? S úgy találta, hogy mereven és előre lépnek, de mintha fából volnának készítve. Nagy mesterség volt figyelemmel kilesnie: vajon a lábmozgás vakmerész próbája közt feje elő vagy hátra akar-e esni, azonban rendre sikerült az egyensúlyozást kitalálni. S ő valóban ment Buda felé, s ez nem lehetett csalódás, nem az érzékek káprázata, nem a forró láz álma . . . nem, az száraz és elvitathatatlan tény volt. Mintha ittas volna, hozzá közelítettek a házak . . . azonban csalahatatlannal ő ment azok felé. Néha úgy rémlett, mintha a magas épületek levették volna fedeleiket, mint szokta az ember fejéről kalapját, ha nevezetes férfival találkozik; azonban Turgovics utóbb ennek is ellenkezőjéről győződött meg, tapasztalván, hogy az út fordulatai miatt tűnik el némelyik ház teteje. Az ő vizsgáló elméje, fájdalom, mindinkább kezdé jogait visszanyerni, mind gyérebbé lettek a tünetek, mind sivárabbá a való. Már nem

^{1 3} NATHALIE SARRAUTE: *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*. Paris, 1956. 84.

kétkedett többé, hogy az emberek előle nyargalnak, zárják be kapuikat, és az ablakon véletlenül kitekintő arcok őt látva válnak kövé. Még csak egy víziója volt, midőn a Víziváros kapujának első lépcsőjére tette lábát, felesége halottas ágyban feküdt, kezét görcsösen szorítva szívéhez, mely egy nagy fájdalom miatt egyszerre megszakadt . . . Ő, de ez talán mégsem pusztán látomás, ez a meg nem hamisított való, és oly tény, melyről kétkedni semmi tagadó bölcsélet nem tud.”

A belső magánbeszédet és a mindentudó elbeszélést leszámítva Kemény regényeiben csak olyan beszédhelyzetek fordulnak elő, amelyek burkoltan vagy nyilvánvalóan két nyelvtani személy jelölését tételezik fel. Az ilyen összetett beszédhelyzetek három típusba sorolhatók aszerint, hogy belső, külső vagy írott beszéd a megnyilvánulási formájuk. Az első típus a legritkább: a *belső párbeszéd* az egyedüli képviselője. Általában nem önállóan, hanem belső magánbeszédbe ágyazva fordul elő. Említettük, hogy Kemény világos megkülönböztetést tesz a csak kívülről és jórészt belülről ábrázolt alakjai között. A belülről ábrázolás nála annyit jelent, hogy a gyakran használt belső magánbeszédrel a hősben végbemenő lelki folyamatot ábrázol. A belső magánbeszédre akkor vált át belső párbeszédre, amikor e lelki folyamat válságos szakaszba jut: az ismétlődő önmegszólítás a szereplő belső meghasonlását jelöli. Gyulai Pál alakját említendő jellegzetes példaként, akinek belső párbeszédei akkor kezdődnek, amidőn lelki alkata és a neki szánt és általa vállalt társadalmi szerep kibékíthetetlen ellentmondásba kerül: a tudós-művész és a politikus, a kegyenc nem fér össze egymással, egyikük ki akarja szorítani a másikat.

A külső magánbeszéd, a külső párbeszéd és a katekizmusforma képezi az összetett beszédhelyzetek második típusát. A *külső magánbeszéd* statikus elem a regényben: nem viszi előre a történetet, hanem csakis a jellemzést szolgálja. A közvetett, objektív jellemzést Kemény egyéni nyelvhasználattal biztosítja. Zakariás, Haller Péter örökké gyanakvó és kémkedő inasa állandóan a színpadon használatos félre szólást utánozza, azt színleli, hogy nem a jelenlevőnek, hanem önmagának vagy elképzelt közönségnek beszél. Általa hallott párbeszédet ismét meg, és rövid, sokat sejtető, de keveset mondó értelmezéssel látja el őket. Állandóan lefokoz, jelentéktelennek tüntet fel a cselekmény kimenetele szempontjából döntő fontosságú eseményeket, s így fölcsigázza az őt hallgató Haller érdeklődését, kikényszeríti belőle a figyelmet. Haller abban a hiszemben látogatja meg a szentléleki kastélyt, hogy Sárát otthon találja. Kézpénznek veszi a Naprádiné által felsorolt okokat, amiért Sárát nem láthatja. Hiszékeny jóindulata miatt önmagától nem jönne rá, hogy Sárát elrabolták, Naprádiné pedig éppen elhagyni készül a kastélyt, csak inasának magánbeszéde kelti fel Haller gyanúját.

Werbőczinek az államtanácsban elmondott magánbeszéde a Zakariáséhoz képest éppen ellenkező előjelű retorizáltságot mutat: ő nem kicsinyíti, hanem felnagyítja a jelenségeket, nem töredékekben, hanem óriási körmondatokban fejezi ki magát. A hatás is egészen különbözik Zakariásnak Hallerra gyakorolt hatásától. Werbőczy hallgatói általában érzik, hogy retorizáltsága egyoldalú, jórészt díszítő elemek, főként jelzők halmozásából áll, s a várhatóságnak igen magas foka egyhangúságot eredményez. Werbőczy szónoklata éles ellentétet képez Martinuzzi rövid megnyilatkozásaival, amelyek világos okfejtést tartalmaznak, dísztelenek s a beszélő egységes fogalomrendszerét bizonyítják.

Kemény a *külső párbeszédet* a külső magánbeszédével ellentétes szereppel ruhazza fel, cselekményhordozó elemként veszi igénybe. A háttér megrajzolásában nem ad helyet neki, másrészt viszont a gyors külső eseményeket sem párbeszédrel hozza tudomásunkra.

Legtöbbször hosszabb, az előtérben lejátszódó jelenetek fő részét alkotja a párbeszéd, s ilyenkor gyakran leírás előzi meg. A környezet és/vagy a szereplő(k) leírását sokszor közvetett, elbeszél párbeszéd követi, s csak ezután közvetlen dialógus: a jelenet egésze így a fokozatos belső elmélyülés illúzióját kelti. Ehhez az elsődleges szerephez képest természetesen a külső párbeszéd is bír másodlagos jellemző funkcióval, különösen a mellékszereplőknél, akik többnyire csak külső párbeszédben nyilatkoznak meg, mert nem teljes személyiségek – mint Naprádiné, Mikes Mihály vagy a Deák testvérek. A majdnem tiszta, tehát múlt idejű harmadik személyű értelmező közbeszúrása nélküli külső párbeszéddel Keménynek az a célja, hogy az olvasót tevékenységre készítse. A túlzottan tömör, kihagyásos szöveghez ilyenkor behelyettesítéssel hozzá kell képzel-nünk a belső történetet – akár Arany balladáinak számos részletében. Különösen a tetőpont előtt jut fontos szerephez a tiszta párbeszéd. A budai főbasa és „egyik biztos embere” Werbőczinek a szultán számára készülő beadványáról beszélget s arról, hogy a törvénytudós titkárára, Komjáti Elemérrre fogja bízni a kéziratát. A basa nem rendeli el a titkár megöletését, de a párbeszédből világosan kitűnik, hogy erre ösztönöz. A következő jelenetben Werbőczy és Turgovics beszélget. Mivel párbeszédük semmiféle értelmezéssel nincs kiegészítve, az olvasó két helyzet-értékelés, sőt világgép pusztá szembeállítását éli át: Werbőczy kiigazításokkal, reformokkal szeretne megjavítani egy politikai rendszert, amelyet Turgovics lényegénél fogva megjavíthatatlannak tart. A feszültség vagylagos kérdéshez hasonlít, amelyre Elemér sorsa fog választ adni. Az ő halála majd általánosító szinekdoché funkcióját látja el: egy egész ország sorsát fogja jelölni.

A külső párbeszéd e feszültségteremtő szerepen kívül még egy feladatkört lát el: a zárlatét. Ebben a vonatkozásban viszont az egyes regények között számottevő az eltérés. Ennek alaposabb megfigyelése céljából szerencsés lesz, ha összehasonlítjuk Kemény regényeit Eötvös regényeivel és Jókainak pályája első másfél-két évtizedében írt műveivel. Két típust különböztethetünk meg: a zárlat vagy hosszú történeőről rövid összefoglalással tudósít, vagy a történetbefogadó és az elbeszélő kapcsolatát hangsúlyozza. A *Magyarország 1514-ben* (1847) és a *Janicsárok végnapjai* (1854) az első, *A nővérek* (1857), *A régi jó táblabírák* (1856), *Az elátkozott család* (1858) és *Az új földesúr* (1863) a másik típusba sorolható. A jelenbe illetve jövőbe kitekintést a *Hétköznapiak* (1846), az *Erdély aranykora* (1852), a *Fehér rózsa* (1854) és a *Szomorú napok* (1856) befejezésében a második típus változatának, *A falu jegyzője* (1845), az *Egy magyar nábob* (1854) és a *Kárpáthy Zoltán* (1854) végkicsengését a két típus ötvözetének tekinthetjük. Kemény is ilyen összetett zárlatot alkalmaz a *Gyulai Pálban*, de később ezt csak az *Özvegy és leányában* ismétli meg. Szemléltetés végett hadd idézzük az Eötvös-regény, a *Nábob* és a két Kemény-mű zárlatának felütését:

„Azoknak leírását, mik Viola halála után történtek, nyájas olvasóimra bízhatnám, kik, ha könyvemet eddig félre nem vetették, kétségen kívül minden egyes személyemnek legközelebbi jövőjét önmagok ép oly jól ismerik, mint én.”

„Többi ismerőseinkről kevés mondanivalónk van még.”

„Mielőtt a közelebről találkozás reményével most búcsút vehetnék olvasóimtól, néhány fölvilágosítással tartozom oly kérdésekre, melyek regényem személyeire vonatkoznak.”

„Kevés említeni valónk van még.”

A négy zárlat közül az *Özvegy és leányáé* többszörösen rövidebb a többihez képest, de még mindig azt az összetett típust képviseli, amelyre Jókai a *Nábob* végén a „búcsúvételek” megjelölést használja. Ez a típus a XIX. század első felében a legáltalánosabb regénykonvenciónak számított: a *The Heart of Mid-Lothian* (1818), az *Elveszett illúziók* (1843) vagy a *Nicholas Nickleby* (1839) szerkezete például nagymértékben különbözik egymástól, de a zárlatuk egyaránt ezt a konvenciót követi. Kemény ettől a köznyelvvé kopott megszokástól rugaszkodott el, amidőn a *Férj és nő*, *A rajongók* és a *Zord idő* írásakor áttért a párbeszédes, tehát nyitott befejezésre. A század második felében az európai regény fejlődésének egyik iránya kétségtelenül a párbeszédes záradékot tette szükségessé: Dickens a *Két város történetének* (1859), Dosztojevszkij *A félkegyelműnek* (1868), Flaubert az *Érzelmeik iskolájának* (1869) a párbeszédes végkicsengésével általában a regénybefejezés konvencionális jellegére hívta fel a figyelmet. A fejlődés későbbi szakaszában azután Henry James már eldöntetlen párbeszéddel fejezte be *A galamb szárnyai* (1902) című regényét, s a regényírónak ilyen mértékű objektivitása a világ befejezetlenségével szemben döntő hatását a XX. században. Kemény párbeszédes regényzárlatai tehát egy hosszú történeti fejlődéshez jelentenek hozzájárulást, e fejlődés kezdeti fokán.

Létezik a párbeszédnek egy csökevényes formája, amelyet *katekizmus*-formának nevezhetünk. A résztvevők ilyenkor két csoportra oszlanak: némelyek közülük csak a kérdező, mások csak a válaszadó szerepét látják el. Kemény sajátos feladatkörrel látja el a katekizmus-formát: vallatás megjelenítésére használja. A párbeszédkeket ellentétben, ez a forma nem cselekményhordozó. Az öreg Andori vallatása a jellemzésnek rendelődik alá, ám ezen belül kettős célt szolgál: egyrészt az addig ismeretlen áldozati személyt mutatja be, másrészt a vallatók, a muderrisek céljait. Ez a részlet jól szemlélteti, hogy Kemény már a 40-es években felismerte az objektív láttatás tömörítő erejét.

Az összetett beszédhelyzetek harmadik típusa írott megnyilatkozást feltételez. Az ide számítható formák közül a *vallomással* és az *önéletrajzzal*, a korábban említett példákat leszámítva, alig találkozhatunk Kemény műveiben. A *Ködképek*ben és az *Alhikmet*ben az első személyű elbeszélés csak egyik összetevője egy összetett szerkezetnek. A beszédhelyzet összetettsége folytán Kemény minden előnyét kihasználja az első személyű elbeszélésnek – a hitelesség illúzióját és az elbeszélő közvetett jellemzését mindkét szövegben, a megszakítások, sűrű idő- és térbeli váltások természetes magától értetődését a *Ködképek*ben –, anélkül, hogy számolnia kellene a hátrányaival: a feszültség eltompításával – ami annak a következménye, hogy az elbeszélő távlatból nézi az eseményeket – és a szerkezet viszonylagos lazaságával. Kemény nyilvánvalóan felismerte a Lukács által is bírált *életrajzi* forma¹⁴ legfőbb hátrányát: a benne rejlő formátlanságot, amely a *Henry Esmond történetében* (1852), sőt még a *Nagy várakozásokban* (1861) is érezhető. Ez teszi érthetővé, hogy csak egyszer, rövid terjedelmű szövegben, *A szerelem életében* tartotta magát végig az emlékező beszédhelyzethez. Ez a mű nem tartozik jellemző alkotásai közé, s viszonylagos szerkesztetlenséget mutat.

Annál nagyobb előszeretettel folyamodik Kemény a *napló*-formához. Az elméletírók általában kétféle naplóról írnak, aszerint, hogy a napló az elbeszélés eszköze vagy

¹⁴ LUKÁCS GYÖRGY: A történelmi regény. Bp. (1946). 256–257.

maga is a történet része.¹⁵ A *Gyulai Pál*ban a címszereplő és Sennoné naplója egyszerre mindkét feladatot ellátja: az előbbi a belső magán- és párbeszéd szerves kiegészítéseként a belső történetet viszi előbbre, a tudós-kegyenc belső meghasonlását kíséri nyomon, a második az özvegynek Gyulai Pállal szembeni bosszúját mint külső és belső történet. Ugyanilyen kettős szerepet töltenek be a levelek az *Özvegy és leányában*: az olvasó nem az elbeszélő tudósításából, hanem Mikes Mihálynak Mikes Zsigmondhoz címzett leveléből értesül, hogy Tarnóczyné visszaérkezett szentléleki várába, értesült lánya elrablásáról, s már úton van Mikes Zsigmondékhoz, hogy számon kérje tőlük a történeteket. Az elvakultságában mások számára elképzelhetetlenül gyorsan cselekvő Tarnóczyné későbbi lépéséről is levélből szerzünk tudomást. Az öreg Mikeséket özvegy Naprádiné figyelmezteti levélben: Sára anyja Gyulafehérvárra siet, mert köztudomásra akarja hozni, hogy a fogságba esett s nevét elhallgató Mikes Móric a királyi Magyarországból jött jezsuita, akire az erdélyi törvények szerint halál vár. A fordulat egy szűkszavú levélben való bejelentése nagyobb feszültséget okoz, mintha másként jutna tudomásunkra. A levelet ugyanis mindig annak elolvasójával együtt ismerjük meg, a levél egy másik színhelyről érkezik, az ottani legújabb eseményekről, így a fordulat előzményeiről nincs tudomásunk. Azáltal, hogy Kemény nem az egész regényt, csak annak egyes részeit írja levél-formában, kizárja e forma hátrányait. Nem vezet be új regényalakot levéllel, mert ehhez sok levélre lenne szükség, míg az olvasóban fokozatosan kialakul egy jellem benyomása. Rövid levélben nem vállalkozik párbeszéd visszaadására, és egymás után nem szerepeltet egy sor levelet, mert így rendkívül lelassulna az elbeszélés üteme, az olvasó nehezen tudná emlékezetben tartani azt a helyzetet, amelyben a regény szereplője elolvassa a levelet, és a levélformula külső jegyei (megszólítás, üdvözlés stb.) egyhangúvá tennék a szövegrészt.

Az elmondottak egy részét azzal a megszorítással kell kiegészítenünk, hogy csak Kemény regényírói pályafutásának második felére érvényesek. Kemény sohasem írt levél-regényt, csak betétként használta a *levél*-formát. Mindig azzal a céllal, hogy megkönnyítse az olvasó számára az azonosulást valamelyik szereplővel. A *Gyulai Pál*ban azonban még a levél írója képezi az azonosulás tárgyát: Alfonso páter első két levele éppen azért terjedelmes, azért követi szorosan egymást, és azért tartalmaz párbeszédet, mert az olvasó a megírás időpontjában ismeri meg őket, s így az a feladata, hogy megismerje a levélíró gondolkozásmódját, a levélben elbeszélte eseményeknek rá gyakorolt hatását. A levélíró látjuk magunk előtt, amint gyóntató szerepkörére hivatkozva kikényszerít Báthory Zsigmondból egy államtitkot, hogy azután az egyébként is kiszolgáltatót Erdélyt nyugati hatalmak pusztá eszközévé süllyessze. Egészen más a helyzet Döme diáknak és I. Rákóczi Ferencnek közös, Mikes Jánosnak címzett levelével. Ezt a levelet akkor ismerjük meg, amikor a címzettet hiába kereső futár feltöri a pecsétet. Itt a levelet elolvasó Kapronczait figyeljük belülről. Akaratgyenge, értelmileg közepszerű embert látunk magunk előtt, aki képtelen megvalósítani karrierista szándékait. A levél Cariglia Alfonsoénál sokszorosan rövidebb, s így nem felejtethjük el, hogy Kapronczai a tökéletes tanácsstalanság állapotában olvassa el. A futár állandó aggodalomban él, hogy egyetlen lépéssel elrontja szerinte fényesnek ígérkező diplomáciai pályafutását. Amikor a levélben vele együtt azt olvassuk, hogy Rákóczi Mikes Jánosnak kegyelmet ajánl, ha Lupuj vajdánál ki tudja eszközölni a vajda lányának házasságát Radzivil litván herceggel, azonnal megértjük, hogy Kapronczai

¹⁵ WALLACE HILDICK: *Thirteen Types of Narrative*. London, 1968. 87.

az erdélyi fejedelemnek titkos diplomáciai tervéről szerzett tudomást, s többet nem jelenhet meg Rákóczi színe előtt.

Az összetett beszédhelyzet eddig felsorolt típusaiban az egyes szám első személy volt az egyik alkotóelem. Ezek fordulnak elő leggyakrabban Kemény regényeiben. Rajtuk kívül még két másik beszédhelyzet érdemel említést. Megesik, hogy Kemény az egyes szám második és harmadik személyét teszi a szövegrész alanyaivá. Jelen idejű mondatsorokra gondolunk, amelyek *értekező* jellegűek: a második személy általános alanyként, a harmadik az értekezés tárgyaként szerepel. Sokkal gyakoribb a többes első személy társulása egy másik személlyel. Többségükben rövid szövegrészekről van szó, amelyek szinte kizárólag jelen idejűek. Ha a második személy képezi az összetétel másik tagját, akkor rendszerint az elbeszélő és a történetbefogadó kapcsolatát jelöli a szövegrész. Különösen akkor van szükség erre a beszédhelyzetre, ha időpontokat kell egymáshoz viszonyítani, főként egy-egy új fejezet elején vagy helyszínváltáskor. Ettől az elrendező beszédhelyzettől világosan elkülöníthető az értekező beszédhelyzet, mely a szerkesztői többes és egy harmadik személy állandó szerepeltetését kívánja meg. Ide sorolhatók a kiutalások is – értve ezen a történetírókra tett utalásokat, például a *Gyulai Pálban*. A *Magyarország 1514-ben* és az *Erdély-trilógia* szerzőjével ellentétben Kemény nem idéz dokumentumot – feltehetően azért nem, mert a beszédhelyzetváltást nem akarta stílusteréssel párosítani.

Az egyszerű és az összetett beszédhelyzetek számbavételét két megjegyzéssel szükséges kiegészítenünk: az egyik a *nézőpont eldönthetőségét*, a másik a változását érinti.

A XIX. századi regénynek alaptulajdonsága, hogy bármely részleténél egyértelműen ki lehet deríteni a beszélő személyét. A XX. század írói megtagadták ezt a szabályszerűséget. Kemény kortársaihoz hasonlít ebben a tekintetben, regényeiben mégis akad néhány részlet, amelyet külön figyelemre méltatnánk. Hármát idézünk közülük:

„Ah, Petrarca szonettjei! Belőletek sokáig tanultam én ismerni a szerelmet; mint a gyermek füléhez tartja a tengeri kagylót, hogy hallgassa az óceán zúgását.

Lapot lap után átforgatott Gyulai, de kedélye nem vón más színt.”

„Merre hangzik a robaj? Hol üldözik a vadat? Távoli lövések bágyadt moraja zeng.”

„Egy csalogány érkezett a holdsugártól vezetve oda. Nem tudom, hol hagyta és miért hagyta el a párját? De kis kebele tele volt bánattal és dallal, s aminthogy szívtitkainak elregelésében semmi illem vagy világi tekintet nem korlátozó, az egész kert meghallotta féltékenységének, csalódásainak és növekedő szerelmének történetét. Dóra szóról szóra újra elálmodá, amit a madártól hallott, (. . .).”

Nem véljük biztosan eldönthetőnek, ki beszél ezekben a részletekben: a szereplő-e vagy az elbeszélő. Kísért bennük a beszélő alany egyértelműségének a kétségbe vonása, valamiféle általános, majdnem személytelen jelleg, amely halványan emlékeztet a tudatfolyamra.

Ennél a viszonylag ritka és bizonytalanul értelmezhető jelenségnél sokkal központibb kérdés a *nézőpontváltás*. Nem hisszük ugyan, hogy „a ‚nézőpont’ esztétikailag csak addig működőképes, amíg a vele szemben álló rendszer – az ellentétes nézőpont – is tevékeny”,¹⁶ mint ahogy nem valószínű, hogy a többszólamúság önmagában értékesebb az egyszólamúságnál. Bizonyossággal csak annyit merünk állítani, hogy vannak a nézőpontot ritkán, vagy egyáltalán nem változtató, monologikus és az elbeszélői távlatot

¹⁶J. M. LOTMAN: Point of View in a Text. *New Literary History*. Winter 1975. 352.

gyakran növelő vagy csökkenő, dialogikus hajlamú regényírók. Kemény egészen bizonyosan a második típust képviseli – árnyoldalaival éppúgy, mint erényeivel. A párbeszédet és a magánbeszédet állandóan múlt idejű elbeszélői értelmezésekkel szakítja meg, és ez nemcsak az olvasó gyors alkalmazkodási képességét teszi próbára, hanem egyhangú töredezettséget eredményez – még olyan folyamatszerű kidolgozást igénylő jelenetben is, mint a *Zord idő* II. könyvében szereplő államtanács. A töredezettség önmagában természetesen nem esztétikai fogyatékoság. A *Zord idő* III. könyvében a tetőpont előtti feszültség a nézőpont lépcsőzetes változtatásából származik. Az első szakaszt Izabella útja jelenti, a könyv legelején, a másodikat Barnabás és Elemér tartózkodása a börtönben, a harmadik Deák Dániel és Dora útja a kastélyból a zárdába, a szomszéd faluba, ismét a zárdába, majd vissza a kastélyba. Mindhárom esetben múlt idejű elbeszélés és pár- vagy magánbeszéd sorozatos váltakozásáról van szó. Az első és a harmadik esetben kételemű a sorozat, és az út szakaszosságának a benyomását kelti. Elvileg mindkettő végtelen lehetne, a szerkezet zártságát az utazás felépítése biztosítja: az első múlt idejű elbeszélése a kiindulópontnak (Buda, illetve a Deák kastély), az utolsó a végcélnak (Gyulafehérvár, illetve ismét a Deák kastély) felel meg. A második szakasz e két utazással szemben jelenetszerű, s a két helyváltoztatással szemben ellentétet alkot: kicsiny, zárt téren játszódik s kényszerű mozdulatlanyságot jelöl. Mi okozza, hogy mégsem állóképszerű? Az, hogy a két párhuzamos elem egyszerű váltakozását harmadik, belső ellentétet magában foglaló részelen bonyolítja. Az kerül múlt időbe, ami történik a foglyokkal, aminek ők pusztán szenvedő alanyai. A személytelen, kiismerhetetlen török világ eleinte csak Elemér és Barnabás párbeszédével váltja egymást. Kétszeri ismétlés után harmadik elem jelenik meg: az idegen világ részéről kísérlet történik a közeledésre. Ez a harmadik összetevő megbontja a párbeszéd egységét. A két fogoly közül Elemér érintkezésbe kerül az idegen világgal, s így a távolság megszűnik közöttük. Ennek köszönhető, hogy ő hamarosan távozhat a börtönből, míg Barnabásnak ott kell maradnia, mivel ő képtelen volt a közeledésre, hiszen nem tud törökül. Más módot kell találnia az érintkezésre. Hogy végül is megtalálta, arról majd csak közvetve szerzünk tudomást, a tetőpontkor.

A három szakaszos nézőpontváltásnak a párbeszédes elem ismétlődése folyamatszerű nyújtottságot ad. A későbbi szakasz alapegységei rövidebbek, mint a megelőzőé. A fokozás tetőpontja pillanatszerű esemény jelölése egyetlen nézőpontváltással. Harmadik személyű múlt határozza meg annak az elbeszélését, hogy Werbőczy kocsiba száll és a kocsi előtt és oldalán haladó kíséretével elindul hazulról. A nézőpont még változatlan, amikor a tragédia már megtörtént, csak hogy Werbőczy és a mellette lovagolók még nem tudnak róla. Werbőczy előre küldi Turgovicsot, hogy nézzen utána Elemérnek, aki legelő haladt. Turgovics visszatértekor a szöveg átvált katekizmusformába. Werbőczy kérdez és Turgovics válaszol a hallottak alapján. A tetőpont visszatekintés részeként jelenik meg, az író így hangsúlyozza rendkívül gyors bekövetkeztét. A tetőpontot azután újabb szaggatottság követi, mintegy a korábbi nézőpontváltások kicsinyített tükörképeként.

A *Gyulai Pál*ban a gyakori nézőpontváltás az értelmező, sőt értekező műnem sokszori jelenlétével jár együtt, s ez a mű egyes részeit kimondottan nehézkesé teszi. Ugyanennek az esztétikai fogyatékoságnak a nyoma még a *Zord idő* II. könyvének az államtanácsot ábrázoló jelenetében is érezhető. Semmiképpen sem mondhatjuk tehát, hogy Kemény mindig olyan kidolgozott szerkezetté képes fejleszteni a nézőpont váltásait,

mint a *Zord idő* III. könyvében. Azt viszont nem lehet tagadni, hogy az elbeszélő beszédhelyzet sűrű cserélése Keményt a regény jelrendszerének megújításához vezette. Az *Özvegy és leánya* I. részének utolsó fejezetében pl. Naprádiné és Haller Péter külső párbeszédét állandóan kettejük belső magánbeszédével egészítette ki, s ezáltal az elbeszélés és elolvasás közös idejét a történés idejének kétszeresére növelte. A szakirodalomban ezt az újítást Meredith nevéhez szokás kapcsolni, aki a magyar regénynél éppen tíz évvel későbbi, *Rhoda Fleming* (1865) című könyvében alkalmazta ezt a kettős nézőpontot.¹⁷

Az elbeszélő helyzet nyelvtani megnyilvánulási formáinak számbavétele azt a korábbi megállapítást igazolja, mely szerint Kemény „a közlésformák tarka váltogatásában éli ki magát”, igen bőven válogat abból „a sok lehetőségből, amely az elbeszélőnek részint olvasójához, részint tárgyához való viszonyulásából adódik”.¹⁸ Előfordul, hogy több nézőpontot csúsztat egymásba. Sennoné naplójának közlésekor például hatféle idősíkot vesz igénybe: a naplóban törtéteknek, a napló megírásának, Cecil által a regényben szereplő elolvasásának, a naplóban idézett, Alfonso pátertől származó levél keletkezésének, a benne foglaltaknak és a regény elolvasásának az idejét játssza egymásra. A nézőpontnak ilyen mértékű bonyolítása Keményt elhatárolja európai kortársaitól és részben a XVIII., részben a XX. század regényíróihoz közelíti. Nézőpontváltásai nem vezetnek zűrzavarhoz, mivel egységes rendezőelv érvényesül bennük: a külső és a belső világ állandó szembeállítás. Jellemző tény, hogy az *Özvegy és leányában* például negyven hosszabb párbeszédet tudunk megszámolni, ezzel szemben huszonkét: c terjedelmesebb belső és tizenegy külső magánbeszédet; a külső és belső nézőpont aránya tehát kiegyenlítettnek mondható.

2. Más műnemek hatása az elbeszélő nézőpontra

Kemény elbeszélő nézőpontjának változó jellege kétségtelenül szoros összefüggést mutat azzal, hogy elsődlegesen epikai műveiben lírai, drámai, leíró és értekező elemek másodlagos jelenlétével kell számolnunk.

A világirodalom története folyamán a regényírók időről időre hajlamot mutattak arra, hogy áttemeljének egyes elemeket a korábbi, legtöbbször a közelmúltban írt verses költészetből a saját prózai műfajukba. A XIX. század közepének nagy realistái: Stendhal, Balzac, Dickens nem éltek ezzel a lehetőséggel, a romantika hatása alatt indult regényírók viszont annál inkább: Emily Brontë Byron, Melville Coleridge, Kemény Vörösmarty költészetének bizonyos sajátosságait hasonította az elbeszélő szépprózához. Heathcliff elképzelhetetlen lett volna a byroni lázadó hősök, a *Moby Dick A vén tengerész balladája*, az *Özvegy és leánya A két szomszédvár* nélkül. A romantikus költészet hatása révén lírai elemek kerültek az említett regényekbe.

Kemény esetében a *líraiság* különböző mértékben és módon nyilvánul meg az egyes művekben. A lírai minőség a *Gyulai Pálban* fordul elő a leggyakrabban, és pedig kétféle módon: egyrészt azért, hogy a szereplők egy része – mindenekelőtt Gergely diák – elsődlegesen lírai, másodlagosan epikai és drámai helyzetdalokban fejezik ki magukat,

¹⁷ A. A. MENDILOV: *Time and the Novel*. London, 1952. 59.

¹⁸ BARTA JÁNOS: Kemény Zsigmond mint szépíró, in: *Költők és írók. Irodalmi tanulmányok*. Bp. 1966. 103.

másrészt az egymással rokonértékű napló, vallomás vagy magánbeszéd jellegű szövegrészekben. Mindez azonban korántsem jelenti, hogy a líraiság akárcsak ideiglenesen is elsődleges, meghatározó tulajdonsággá válnék. Ehhez arra lenne szükség, hogy az író egyetlen nézőpontnak rendelje alá a szöveget – mint például Sterne az *Érzelmes utazásban* vagy Eötvös *A karthausiban*. Monologikus tudatot Kemény művei közül csak *A szerelem életében* találhatunk. Nem azért erős a líraiság ebben a „beszélyfűzérben”, azaz kisregényben, mert a külső cselekménnyel szemben a belső történet elsődleges: „Mindig kevésbé hatottak érzéseimre a kültárgyak” – írja magáról Bikfalvi Szánthó Eduárd, a főszereplő. Nem is a vershez vagy a költői retorizáltsághoz közel álló próza okozza a líraiság előtérbe kerülését – hiszen az előbbit Dickens, az utóbbit Flaubert vagy James regényeiben sokkal nagyobb mértékben megtalálhatjuk, s anélkül, hogy elsődleges líraiságról beszélhetnénk műveikben. A mű egészét meghatározó líraiságot három tényező eredményezheti: elsősorban az, ha a jellemeket egyetlen lírai én szorítja ki, másodsorban az időbeliséget kiszorító állapotszerűség, végül harmadsorban a környezet leírását elhomályosító költői képalkotás. *A szerelem életében* a líraiság első tényezője a legerősebb, a harmadik a leggyengébb. Mivel a környezetrajz kevésbé metaforikus, a szöveget átmeneti műfajúnak mondhatjuk, lírai életképek nevezhetjük.

A szerelem élete kivételszámba megy Kemény munkásságában. Ebben a művében szorította leginkább háttérbe a meditációt. Az 50-es években az volt elsődleges célja, hogy az embernek és környezetének egymásra hatását időbeli vetületében ábrázolja. Ez a célkitűzés szükségképpen a cselekménynek a középpontba állítását vonta maga után. *A szerelem életében* a lírai én lelkiállapotára esett a hangsúly, az *Özvegy és leányában* vagy a *Zord időben* a jellemekek belülről ábrázolására. Ha megkülönböztetünk három típust, aszerint, hogy a költői képek a jellemfejlődés szolgálatában állnak (*Bovaryné*), a jellem és a környezet viszonyát jelölik (*Aranysárkány*), vagy jórészt a beszélő világára vonatkoznak (*Szindbád*), akkor Kemény műveinek többségét a második, hangsúlyozottan epikai típushoz kell sorolnunk, élesen szembeállítva a harmadik, erősen lirizált típusal.

A líraiság háttérbe szorulása Keménynél általában a *drámaiság* előtérbe kerülésével esik egybe. Megállapítást nyert, hogy a dráma fejlődésében nincs folytonosság; az antik dráma az epikai világból nőtt ki, az újkorban viszont a dráma virágzása megelőzi a regény nagy fejlődését.¹⁹ Jellemző tény, hogy az epizodikus szerkezet elutasítói, a cselekmény egységének a helyreállítói közül Fielding és James drámáirással is foglalkozott. A XIX. század második harmadától a drámaiság különös hangsúlyt kapott más műnemekben – Browning *Drámai-lirikus versek* (1842) című kötetétől James *A kamaszkor* (1899) című regényéig.

Kemény a *Gyulai Pálnak* számottevő részét drámai formában írta, de e részek a lírai betétek ellensúlyozását, a szerzőnek azt a célját szolgálták, hogy művében az összes műnemnek helyet adjon. Ez az átfogó igény – mely egyszerre teszi a *Gyulai Pált* Keménynek legváltozatosabb, de egyszersemind leegyenetlenebb regényévé – a későbbi szövegekből hiányzik. Martinkó András ebből arra következtetett, hogy Világos után Kemény „már a *drámai* zártságot tartja ideálisnak: a jó író „örvendeni fog, ha regényének ökonómiája minél inkább közelíthet a színművékéhez”.²⁰ Ez az állítás figyelmet érdemel,

¹⁹ LUKÁCS GYÖRGY: A történelmi regény. Bp. (1946). 95, 68.

²⁰ MARTINKÓ ANDRÁS: Báró Kemény Zsigmond pályafordulata. Pécs, 1937, 84.

annak ellenére, hogy véleményünk szerint Martinkó téved az általa idézett tanulmány értelmezések: az *Eszmék a regény és a dráma körül* (1853) lényege éppen a regény és a dráma érvényességi körének világos megkülönböztetése. Mivel e tanulmány egészével részletesen foglalkozunk akkor, amidőn Kemény esztétikai nézeteit tárgyaljuk, itt csak a szóban forgó idézet közvetlen összefüggéseire hivatkozunk:

„(. . .) a regénynek egy nagy előnye van a sokkal tökéletesebb formájú és sokkal költőibb természetű dráma fölött, ti.: a körülményesség, a *détailok varázsa az állapotok, helyzetek, irányok és jellemek festésében.*

(. . .) én még azt sem vonom kétségbe, miként állhatnak elő az összhangzás és széparányúság iránt a miénknél sokkal fogékonyabb nemzedékek, kik a regény széles alapeszméjeért nem fogják elengedni a mese szoros egységét, és a körülményesség bűbája miatt nem hunyandják be szemeket 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 nem lesz eléggé indokolva. (. . .) a regényre alkalmas tárgyak nagy része a drámai földolgozásra teljesen alkalmatlan. (. . .)

A regény tárgyainak egy része olyan, mely a drámai földolgozást is megtűri. S ekkor az író, ha művészi tapintattal bír, nem fog könnyelműleg eltérni a dramaturgiában annyi hatást és műélvezetet nyújtó szabályoktól; sőt örvideni fog, ha a regénynek ökonómiaja minél inkább közelíthet a színművékéhez, s ha különösen a cselekvény egységéből folyó széparányúságot, összhangzást és bevezettségét minél szeplőtlenebbül megóvhatja.

De egy kevés körültekintés után úgy találandjuk, hogy éppen a legnagyobb hatást gerjesztett regények tárgyai igen szélesek, igen szétágazók s nem engedik magokat a drámai törvények rámájába szoríttatni”.²¹

Az *Eszmék a regény és a dráma körül* című értekezést tehát nem tekinthetjük egyértelmű bizonyítéknak arra, hogy 1849 után Kemény a drámaiságot tartotta eszménynek a regényírásban, mert tanulmányának gondolatmenete bonyolultabb: Kemény valóban irigylendőnek véli a drámai szerkezet költőiségét, de szerinte a regényíró nem valósíthat meg ilyen felépítést, mert akkor kilép a műfajából, s felad olyan erényeket, amelyek a drámaíró számára elérhetetlenek. Más kérdés, hogy mit árul el Kemény saját szépírói gyakorlata. Ahogyan a *Vörösmarty emlékezetében* (1864) adott tragikum-meghatározása közelebb állt Aranyinak, sőt Gyulainak ugyancsak értekező prózában kifejtett felfogásához, mint saját regényeinek tragikumához, ugyanúgy a regény és dráma viszonyának előbb idézett taglalása sem felel meg pontosan az 50-es években írt regényeknek. Ami a tanulmányban megszorítással bevezetett egyik lehetőség, az egyes regényekben fő szervezőelv: a gazdaságossága miatt felhasznált szerkezeti drámaiság. Ezt nevezte Salamon „erős compositiónak”, Péterfy „drámai vonásnak”, Nagy Miklós balladai jellegnek, sőt, Barta János is erről írt, amikor kimutatta, hogy Kemény már a *Gyulai Pál* írásakor „rendkívüli módon sűríti a történelmi mozzanatokot”, amennyiben tíz napba szorítja öt év eseményeit.²²

²¹ KEMÉNY ZSIGMOND: *Eszmék a regény és a dráma körül*, in: *Elet és irodalom*. Bp. 1966. 191, 197, 198.

²² SALAMON FERENC: „Zord idő” (1862), in: *Dramaturgiai dolgozatok II.* Bp. 1907. 489; PÉTERFY JENŐ: Báró Kemény Zsigmond, mint regényíró (1881), in: *Összegyűjtött munkái I.* Bp. 1901. 122; NAGY MIKLÓS: Kemény Zsigmond. Bp. 1972. 151; BARTA JÁNOS: Kemény Zsigmond., in: Kemény Zsigmond: Gyulai Pál. Bp. 1967. I. 62–63.

Az 50-es évek második felében Kemény oly módon közelítette a regényt a drámához, hogy e változás mögött Arisztotelész szellemének hatását sejtethjük. A görög bölcselő az epikának több jellemzőjét is a drámából vezette le. Azt állította, hogy „az eposzköltészetben ugyanazoknak a fajtáknak kell megenniük, mint a tragédiában – az egyszerűnek, bonyolultnak, jellemábrázolóknak, szenvedélyesnek”. Az elbeszélőnek „az eseménysorozatot (...) drámaian kell megszerkeszteni”, mert különben a cselekmény túlságosan terjedelmes és áttekinthetetlen.²³ A jellemregények művelői a jellemképhez közelítettek, amikor a teret emelték formaalkotóvá, Kemény viszont a cselekmény-regény többi művelőjéhez hasonlóan a drámához rokonította műveit, amikor az időnek szánt elsődleges szerepet, a kibontakozásra tette a hangsúlyt; a térnek nagyobb állandóságot biztosított, míg az időt gyors és alapvető változások közegévé tette. A nézőpont kezelése is szorosan összefügg regényeinek drámaiságával, hiszen a nézőpontváltás a drámában eleve adott. Magától értetődik azonban, hogy a drámaiság még ott is csak viszonylagos, ahol jelentős szerephez jut – az *Özvegy és leányában*, *A rajongókban* és a *Zord időben*. A globális felépítésre tett igen áttételes hatást leszámítva, legfeljebb egyes részekre érvényes, hogy minden a kimondott szavakon múlik – ami a díszlethez hasonlóan a dráma alapvető sajátosságai közé tartozik. Más részekben leíró vagy értekező elemek szorítják háttérbe a drámaiságot.

Magát az epikát bizonyos szempontból úgy is meghatározhatnók, mint drámai és leíró összetevők kölcsönhatását. Az akarat, a képesség és a lehetőség drámai feszültséget, a minősítés leírást hívhat életre. A jelenetek számottevő része leírással kezdődik – például az a június 6., amely a *Gyulai Pál* IV. részében a főhős belső megközelítését tartalmazza, s amelyet a reggel képe vezet be. Ha valóban igaz, hogy az ember jobban képes emlékezetben tartani az elbeszélő, mint a leíró jelrendszert, mert az időbeli és oksági viszonyok az előbbiben fontosabb szerepet töltenek be, mint az utóbbiban,²⁴ akkor érthető, hogy a *Gyulai Pál* Kemény legnehezebben olvasható regénye, és a *Zord idő* is kevésbé könnyen áttekinthető, mint az *Özvegy és leánya* vagy *A rajongók*. Az is igaz, hogy Kemény elsősorban a szereplőket írja le – ilyenkor általában a külső leírást belső jellemzés követi, mint a *Gyulai Pálban* Sofronia, Sennoné, Báthory Zsigmond és mások esetében. Balzac részletező környezetleírásának nem találjuk megfelelőjét az ő regényeiben. Világképében a személyiségnek nagyobb a jelentősége, kevésbé hisz a külső környezet meghatározó erejében, kapcsolata ellentmondásosabb a pozitívizmussal. Azt mégis túlzás állítani, hogy „a szobák bebútorzását (...) egész életében úgy elhessenti magáról, akár az alkalmatlankodó legyet”.²⁵ Báthory Boldizsár palotájának, Sofronia és Cecil környezetének, Báthory Zsófia lakosztályának vagy Deák Dora szobájának a leírása azt mutatja, hogy Kemény hisz abban, hogy a környezet a lélek tükré. Lélektan és környezetrajz a *Szerelem és hiúság* két fő összetevőjét alkotja. Igaz, Kemény többnyire leírás helyett a kint és a bent kölcsönhatását, a látvány és a reflexió, táj és kedélyállapot egységét hangsúlyozza – ennek végtelen példája az elképzelt, sohasem látott táj megjelenítése az *Élet és ábránd*, illetve a *Poharazás alatt* című szövegben, vagy a fantasztikumé

²³ ARISZTOTELESZ: Poétika. Bp. 1974. 55–57.

²⁴ TEUN A. VAN DIJK: Action, Action Description, and Narrative. *New Literary History*, Winter 1975. 276.

²⁵ ILLÉS ENDRE: Kemény Zsigmond, az otthontalan, in: Krétarajzok. Bp. 1957. 383.

az *Alhikmet, a vén törpe* című álomnovellában. Önálló betétként leírást főként a *Gyulai Pál*-ban találhatunk – részben a terjedelmes leírások teszik e regény egyes részeit statikusá. Báthory Zsigmond jellemzésekor Kemény egy a XIX. századi Európában közkedvelt, nálunk a reformkori sajtóban gyakori s később Kemény által is művelt átmeneti, részint elbeszélő, részint értekező műfajhoz, a történeti politikai jellemképhez közeledik. Később Kemény már csak kétszer lépett át a regényből a jellemképbe: a *Szerelem és hűség* elején és a *Zord idő* középső részének Izabella udvarában játszódó fejezeteiben. Mindkét esetben stílusteréshez vezetett a két műfaj keverése: a *Szerelem és hűség*-ban a történeti háttér, Széchenyi és Wesselényi világának felidézése nem mutat eléggé szerves összefüggést a történéssel, a *Zord idő* cselekményében fékező hatást kelt, hogy bevezetésükkor „Werbőczi, Martinuzzi, Frangepán és Izabella királyné: megelevenített történelmi portrék – némiképp Macaulay modorában”.²⁶ Az állóképszerűség a *Zord idő* III. részében viszont már teljesen eltűnik, mert a kitalált és a történeti alakok világa között kapcsolat jön létre. Nem véletlen, hogy a történeti alakok olyan mértékben válnak mozgó hőssé, amennyi szerep jut nekik e részben. Csak azok maradnak két kiterjedésű jellemek, akik a II. részben eltűntek a szintérről: Petrovics, Török Bálint, Frangepán Orbán. Az epilógusban már a leírás is elbeszélő szerepet kap: Izabella leírása az idő múlását hivatott jelölni.

Kemény említett regényeiben nemcsak a leíró, hanem az *értekező elemek* is hozzájárulnak a statikus jellemképszerűséghez. Két politikai jellemképében az elbeszélést az értelmezésnek rendelte alá, regényeiben fordított e viszony. Mindkét műfajban írt alkotásainál előfordul, hogy rövid időre átlép a másik műfajba: *A két Wesselényi Miklós* jelenetszerű részletei és a *Gyulai Pál, a Szerelem és hűség*, valamint a *Zord idő* említett jellemképei ezt példázzák. A politikai jellemképek modorában írt, önálló, betétszerű eszmefuttatás azonban az értekező műnemnek csak egyik, legközvetlenebb megnyilvánulása. Az is előfordul, hogy az értelmezés retorikai szerepet tölt be: az elbeszélő és a történetbefogadó kapcsolatát erősíti, tehát az elbeszélés része. Szemléltetésül a *Ködképek és kedély láthatárán* felütését idézzük:

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

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

De én merőben más véleményen vagyok.”

Ez a szöveg arra szolgál, hogy bevezesse az elbeszélőt, aki maga is szereplő s később Várhelyinek neveztetik. A későbbiek bebizonyítják, hogy Várhelyi mindig hosszas magyarázkodásba, személytelen fejtegetésbe bocsátkozik, valahányszor Cecil és jómaga kapcsolatáról kellene beszélnie. Kemény az első mondatoktól kétértelműnek mutatja Várhelyi magatartását az általa elbeszélő és hallott történetekkel szemben. Ebben a regényben tehát az értekező elem egyáltalán nem von maga után tanító jelleget, mindvégig a *Ködképek* félig játékos, félig komoly értéknihilizmusát hivatott kiemelni. Létezik azután az értekező minőségnek egy harmadik típusa is, amely szintén megfigyelhető a

²⁶ SÖTÉR ISTVÁN: Nemzet és haladás. Irodalmunk Világos után. Bp. 1963. 568.

*Ködképek*ben, elsősorban a Jenő Eduárd és Villemont Randon gróf „ideológiáját” szembesítő részben. Példázat jellegnek neveznök ezt a típust. A történet ideáltípusában a kijelentő mód, az értekezésben a felszólítás és a kérdés-válasz forma, a példázatban e három közlésforma egyszerre határozza meg a modalitást. A *Két boldog*ban feldolgozottak Szalárdi krónikájában még egyszer s meghatározott helyen lejátszódott történetként szerepelnek; Kemény már ugyanezeket az eseményeket mindenhol vagy bárhol, mindenkor vagy bármikor megtörténhető példázattá emeli.

Az értekező jelleg háromféle megnyilvánulása közül a példázat a *Két boldog*, az *Alhikmet*, a *vén törpe* és a *Poharazás alatt* című szövegekben a legfeltűnőbb, a *Férj és nőben* és a *Ködképek*ben már közvetettebb, a többi műben pedig még burkoltabb. Az első két típus között nem mindig könnyű a megkülönböztetés, mert azon múlik, hogy mekkora hangsúlyt tesz az író az elbeszélő megformáltságára. A *Ködképek*ben, az *Alhikmet*ben és *A szerelem életében* az elbeszélő tulajdonnévvel ellátott, jelentős mértékben egyénített, ezért az értekező elemek vitathatatlanul a második típusba tartoznak. A *Gyulai Pál*ban és a *Zord időben* viszont az elbeszélő nem emelkedik önálló szereplő státusára, az elbeszélőt helyenként értekező váltja fel. Kétféle értekező műfaj hatása érezhető e két regényben: a maximáé, mely általában a jellemképeknek rendelődik alá,²⁷ és a tanulmányé, mely többnyire önálló betétet képez. Az elbeszélőt akkor szorítja ki az értekező, amikor a konkrét főneveket elvontak váltják fel. A *Gyulai Pál*ban ez igen gyakran következik be: rövid fejtegetést olvashatunk benne a XVI. századi festészetéről, az opálról, a költészetéről, a bukott angyalokról, a székelységről, a gyöngé, de indulatossá vagy a könnyelmű jellemekről, a léleknek testre tett hatásáról, az időről. Való igaz, hogy „Kemény korai és kései korszaka közt sok az egyezés”²⁸, és ennek egyik megnyilvánulásaként tarthatjuk számon az értekező hangnem jelenlétét a *Zord idő* II. részében a kormánytanáccsal összefüggő jelenetekben. A túlértelmezés tehertétele mégis sokkal kevésbé jellemzi ezt az utolsó regényt, mint a *Gyulai Pált*, ahol Eleonórának Senno iránt érzett szerelmét oly mértékben túlmagyarázza az értekező, hogy a történet ürügyé válik a tanulmányíró számára; Senno börtönjelenetének hatását a rákövetkező s a féltékenységről szóló elmélkedés nem emeli, hanem elhomályosítja; a muderrisekről írt fejtegetés pedig teljesen lefékézi Farkas István és Gergely diák megjelenített párharcának dinamikáját.

Történetietlenség lenne önmagában azért kárhozzatni a regényíró, mert az értekező műnemhez folyamodik. Dickens még utolsó korszakában is adott statikus, leíró és értekező elemekből megszerkesztett jellemképeket, Balzac, Thackeray vagy Tolsztoj nem riadt vissza a hosszabb értekezéstől. Magyarországon a XIX. század közepén a regényíró értekező kiterőit különösen indokoltá tette, hogy a szépírók a nemzeti polgárosodás közvetlen szolgálatára vállalkoztak. Kemény nem folyamatosan dolgozott regényein, hanem akkor foglalkozott egyszerre több szépírói művével, amidőn a kormány két hónapra betiltotta az általa szerkesztett *Pesti Naplót*, vagy amikor teljesen elhanyagolta az újságírást.²⁹ Magától értetődik, hogy e kettős munkakör nyomot hagyott szépírói munkásságán. Mindezek előre bocsátása után le kell szögeznünk, hogy a XIX. század

²⁷ SÖTÉR ISTVÁN: Nemzet és haladás. Irodalmunk Világos után. Bp. 1963. 517.

²⁸ SÖTÉR ISTVÁN: Nemzet és haladás. Irodalmunk Világos után. Bp. 1963. 473.

²⁹ BEKSICS GUSZTÁV: Kemény Zsigmond. A forradalom és a kiegyezés. Bp. 1883. 163–164.

közepén a magyar regényírók közül Kemény juttatta a legkisebb szerepet az értekező műnemnek akkor, amidőn regényeit megtervezte. Jósika az erkölcsi tanmesét választotta kiindulópontul, s „majd minden regényében egy-egy erkölcsi eszmét igyekezett megtestesíteni”,³⁰ Eötvös a politikai értekezést elegyítette a regénnyel; Jókai a mese szerkezetét vette alapnak. Első pillanatra a meséről azt hihetnők, hogy távolabb esik az értekező műnemtől, de ha igaz az újabb feltevés, mely szerint minden mesét vissza lehet vezetni valamely közmondásra,³¹ akkor megértjük, hogy az *Egy magyar nábob*, *Az új földesúr*, sőt *A köszívű ember fiai* (1869) vagy a *Fekete gyémántok* (1870) miért nem kevésbé tanító célzatú *A falu jegyzőjénél*. Keménytől az ilyen közvetlenül tanító szándék távol állt. „A *Nábob* irányzatossága konkrét, s a napirenden levő politikai-közéleti kérdésekben való közvetlen állásfoglalással jár együtt; Kemény eszmeregényei sokkal közvetettebb célokat szolgálnak”³², esztétika és etika viszonyát sokkal bonyolultabbnak mutatják. Ő fokozottan tudatában van annak, hogy a történetírás is felfogható nyelvi jelenségként, s mint ilyen, két tényező: a nem vonalszerű történeti gondolkodás és a vonalszerű történeti elbeszélés kölcsönhatásaként is értelmezhető. Valahányszor történetíró munkájából indult ki, regényében még összetettebb szerkezetet hozott létre, azáltal, hogy az egykor írt történeti elbeszélést egyrészt a dráma és a belső megközelítés irányában, másrészt egy későbbi kor történeti gondolkodása alapján módosította. Távol állt tőle kortársainak az ábrándja, mely szerint a történeti regény a múlt szakszerű ábrázolására törekszik, s Scott a történelemhez „oly hű, mint bármelyik történetíró”.³³

Vonzódása az objektív azaz megjelenítő, láttató s nem tudósító elbeszélői nézőpont iránt eleve maga után vonta a didaxis és a propaganda kizárását, holott értekezőként, publicistaként mindkettőt célul tűzte ki. Regényei tanulságát szokás volt úgy értelmezni, hogy az értekező Kemény szemléltető műveiként fogták fel őket – még Horváth János is erre mutatott hajlamot. Pedig Kemény életművét sejtésünk szerint csakis úgy lehet helyesen megközelíteni, ha kiindul axiómaként fogadjuk el a feszültséget a szépíró és az értekező között. Ez a feszültség teszi érthetővé, hogy regényeiből hiányzanak a publicisztikájában kitűzött erkölcsi eszmény pozitív példái.³⁴

Abból, ahogyan Kemény az értekező elemek egy részét felhasználja, arra következtethetünk, hogy ő is ahhoz a felismeréshez jutott, amelyet később Lukács György vallott magáénak: tulajdonképpen minden regény történelmi regény. A történet mindig lezárt múltban játszódik. Nem beszéd jellegű; semmi sincs benne, amit egy küldő és egy befogadó közötti üzenetnek lehetne nevezni. Ha ehhez az egyszeri eseménysorhoz elbeszélőt csatol a regényíró, ez az elbeszélő is bizonyos mértékig szereplővé válik, neki is lesz története, legfeljebb ez az elsődleges történethez képest későbbi múltban játszódik. Az értekező beszédhelyzet a szöveg befogadójának a jelenéhez képest nyitottabb, mint az elbeszélőé. Az elbeszélésnek van története, az értekezésnek nincs. Bármennyire is tükrözi az értekezés az értekező korát az értékrendszer mélyebb, vagy a stilizáltság felszínibb síkján, a közbülső szinteken: az idő, a tér és a nézőpont vonatkozásában az értekezés

³⁰GYULAI PÁL: Kemény Zsigmond, in: Emlékbeszéddek. 3. bőv. kiad. Bp. 1914. I. 168–169.

³¹KIBÉDI VARGA ÁRON: Népmese és irodalomelmélet. *Magyar Műhely*. 1976. nov. 15. 47.

³²SÖTÉR ISTVÁN: Nemzet és haladás. Irodalmunk Világos után. Bp. 1963. 524.

³³SALAMON FERENC: „Zord idő” (1862), in: Dramaturgiai dolgozatok II. Bp. 1907. 478.

³⁴SÖTÉR ISTVÁN: Nemzet és haladás. Irodalmunk Világos után. Bp. 1963. 486–487.

önmagában nem megkötött. Az értekezés szerkezetét nem múltbeli történés, hanem jelenbeli gondolatmenet szervezi meg. Ebből indultak ki mindazok, akik Kemény regényeiben tanítást kerestek. Csakhogy Kemény szépirói műveiben áttételesen juttatja érvényre az értekezés nyelvét. A történetet és az értelmezést nem úgy állítja szembe egymással, mint költészetet (fikciót) és valóságot. Tanulmányaiban mindig személytelen igazságok megállapítására törekszik, regényeiben nem ez a célja. Az értekező és a regényíró Kemény viszonya az értekező és a regényíró Dosztojevszkijéhoz hasonló: a tanulmányíró gondolatokban, a művész nézőpontokban gondolkodott.^{3 5} Pontosabban fogalmazva: Kemény értekezéseiben azért szembesített egymással különböző gondolkodásmódokat, hogy saját állásponthez jusson el; regényíróként viszont elidegenített személyes igazságokat mutatott be. Tanulmányaiban csökevényes a párbeszéd, kérdésekre és válaszokra korlátozódik – hasonló ahhoz, amit korábban káté-formának nevezünk. Regényeiben viszont az értekezés a drámaiságnak rendelődik alá. A bennük kifejtett ideológiák párbeszéd részei. Vagy a többé-kevésbé elidegenített elbeszélőhöz – Várhelyihez, Bánházy Arthurhoz, Bikfalvi Szánthó Edéhez –, vagy a szereplőkhöz tartoznak. Nem lehet eldönteni, hogy a *Ködképek* 1848-ról szól-e vagy a Bach-korszakról, nem lehet választ adni a kérdésre: Kemény a liberalizmust támadja-e benne vagy annak torz formáját, Jenő Eduárd gróft hibáztatja-e avagy volt jobbágyait, mert e regényben nem ideológiák, hanem Jenő Eduárd és Villemont Randon ideológiája áll szemben egymással, és vitájukat csak traktátusban lehet befejezni, szépprózában nem. Ennek a regénynek a szerkezete arra enged következtetni, hogy Kemény fölismerte: az esztétikai hatás fel-tételezi, hogy a befogadónak befejezetlen alkotás társszerzőjévé kell válnia.

A tanító célzat háttérbe szorítása – amelynek a *Ködképek* és az *Alhikmet* eldöntetlen zárata, megoldás nélküli befejezése képezi a legszélsőbb megnyilvánulását – azzal is összefügg, hogy Kemény jelentős mértékben eltávolodik az egyszerű epikus formáktól. Minden regényíró végső soron ezekből a formákból indul ki. Ha elfogadjuk azt a tételt, mely szerint a mesének az óhajtó mód (optativus), a legendának az imperativus, a mítosznak a kérdő forma az ideális közege,^{3 6} akkor könnyűszerrel megállapítható, hogy *Az új földesúr* vagy a *Fekete gyémántok* cselekménye a mese alapszerkezetére vezethető vissza, Ankerschmidt lovag és Berend Iván pedig követendő példák, tehát a legendák hőisére emlékeztetnek, és Jókai a történetet mitikus szereppel ruházta fel: a mű keletkezésének idején fennállt világ magyarázatának eszközevé teszi. Innen e művek közvetlen irányzatossága. Végeredményben tehát azt mondhatjuk: Jókai három egyszerű formát úgy aktualizált, hogy közben a három formából összetételt hozott létre, és a végleges vagy állandó szöveget nem ismerő szóbeli epika alapelemeihez, a szereplők funkcióihoz képest a szóbeli epika járulékos, összekötő elemei közül a leíró elemeket fontos szerephez juttatta.^{3 7} Kemény négy vonatkozásban is eltért Jókaitól. Mindenekelőtt kifordította az egyszerű formákat: a mese szerkezetét irányító birtokbavétel az ő regényeiben meghiúsul,

^{3 5} MIHAIL MIHAJLOVICS BAHTYIN: A szó esztétikája (Válogatott tanulmányok). Bp. 1976. 138–141.

^{3 6} J. M. MELETYINSZKIJ: A mese strukturális-tipológiai kutatása, in: V. J. PROPP: A mese morfológiája. Bp. 1975. 229.

^{3 7} ANDRÉ JOLLES: *Formes simples* (1930). Paris, 1972, 43, 49, 138, 143; ELLI KÖNGAS MARANDA: *Theory and Practice of Riddle Analysis*. Urbino, 1972. 9.

a követendő példák hiányoznak, a történet nem mitizáló, az összekötő elemek közül pedig az indítékok kerülnek előtérbe. Sőt, a *Gyulai Pál* és a *Ködképek* esetében még egy ötödik tényező is szembetűnő: ezekben a szövegekben a történet elbeszélését az elbeszélés története egészíti ki.

Összefoglalva az elmondottakat, Kemény regényeinek nézőpontját összetettnek nevezhetjük, annak alapján, hogy a „más eszközökkel, mást és máshogyan – tehát nem ugyanazon a módon –”³⁸ utánzó műnemek mindegyike érezteti bennük a hatását. Ebből a szempontból a *Gyulai Pál* számíthat a legszélsőbb példának, mivel írója egyszerre kívánta adni az előadott dráma, az énekelt líra és az olvasott elbeszélés, leírás és értekezés illúzióját. Ha a műnemeket s műfajokat úgy értelmezzük, mint a beszédaktusoknak, nyelvi megszokásoknak, befogadói elvárásoknak, író és olvasó közötti megegyezéseknek, a szöveg összetartozását biztosító céloknak meghatározott körét, akkor érthetővé válik, miért teszik a gyakori beszédhelyzetváltások nehezen olvashatóvá Kemény első és kísérletezésben a *Ködképeket* leszámítva legmerészebben kezdeményező regényét. Ez a kísérletezés teljesen összhangban volt az epika hagyományának a szellemével. Műnem és műfaj tisztaságát leggyakrabban az elbeszélők vonták kétségbe. Feltehetően már Arisztotelész is azért tartotta legtöbbszörre az elbeszélő utánzást, mert az elbeszélő a saját műneméhez hasonlíthatja a többit.³⁹ Kemény esetében a választott műnemen kívül a kor is indokolta a műnemek keverését. A poétikai rendszerezés igénye a klasszikus ókorban, a reneszánszban és a klasszicizmusban a műnem-elválasztás igényével járt együtt, s az elmélet visszahatott a gyakorlatra. A klasszicista rendszerezők az elbeszélő prózát általában lenézték, mivel rendszerükben kevésbé tudták elhelyezni. Kemény a klasszicista retorika válsága után lépett fel regényíróként. Elvileg a műnemkeverésnek két lehetősége állt előtte: különböző műnemű szövegek egymáshoz illesztése és a többféle műnem ötvözése. Történetileg a regény hagyományában a XIX. század közepéig inkább csak az első lehetőség valósult meg: a *Tom Jones*ban például az értekező és az elbeszélő szövegrészek elkülönülnek egymástól. A fejlődés későbbi irányát Dosztojevszkij nevével fémjelzhetjük, akinél a különböző műnemek asszimilálják egymást. A *Gyulai Pál* még tisztán az első típust képviseli – s ezt ma fogyatékoságnak érezzük. Tény, hogy verses költészetünkben a műfajok egymáshoz asszimilálódása hamarabb végbement, *A pusztá, télen* például a leírásnak, az elbeszélésnek és a lírának tökéletes ötvözete. Ilyen maradéktalanul teljes értékű műalkotást Kemény nem hozott létre, mégis méltányolnunk kell a *Ködképek*ben és *A rajongók*ban esztétikailag is jelentős értéket hozó kísérletét az öt műnem asszimilációjára, hiszen még a *Háború és béke* is azt mutatja, hogy az elbeszélő szépprózában az ötvözés csak hosszabb folyamat eredményeként volt elképzelhető. Kemény megérezte, hogy az információszerzés lehetőségeinek gyors kitérülése következtében a regényíró már nem érheti be a történet pusztá elmondásával. Az értekező, a lírai és a leíró műnemet azért vonta be kísérleteibe, hogy filozófiai és lélektani igényt vezessen be a regénybe, az egyszerű epikai formákat azért, hogy egyéníteni tudja alakjait.⁴⁰ Egyes természeti jelenségeknek (pl. az évszakoknak) a lírai és a leíró műnemben oly fontos körkörös egymásutánját az értekezésben formaszervező logikai sorral, az epikára jellemző okság-

³⁸ ARISZTOTELÉSZ: Poétika. Bp. 1974. 5.

³⁹ ARISZTOTELÉSZ: Poétika. Bp. 1974. 68, 58.

⁴⁰ NÉMETH G. BÉLA: Türelmetlen és késekedő félszázad. A romantika után. Bp. 1971. 131.

gal és a drámai fokozással társította. A *Gyulai Pált* a *Zord idővel* összehasonlítva, el kell ismernünk, hogy a műnemek elkülönülése még Kemény utolsó regényében is érezhető: a líraiság Deák Dora és Komjáti Elemér jeleneteiben, az értekező nyelv a kormánytanács ábrázolásában, a drámaiság Elemér és Barnabás, valamint Turgovics és Werbőczy szembeállításában összpontosul. Azt viszont nem lehet tagadni, hogy a *Zord idő* visszalépés *A rajongókhoz* képest, s Kemény pályafutása egészét tekintve, hangsúlyeltolódás észlelhető a líraiság felől a drámaiság felé — ami az európai regény későbbi fejlődése alapján korszerű törekvésnek mondható.

3. Az elbeszélő történet összetettsége

Az eddig vázoltak alapján azt állíthatjuk, hogy Kemény regényeiben az elbeszélő nézőpont összetettségét a beszédhelyzetet jelölő nyelvtani formák sokfélesége és a különböző műnemek keverése eredményezi. Még egy harmadik okot is számba kell vennünk: magának a történetnek több eseménysorból való összeszerkesztettségét.

A legegyszerűbb történet állapotleírásból, változásból és újabb állapotleírásból áll. Ez a három elem hatásában úgy viszonylik egymáshoz, mint bemutatás, feszültség és feloldás. A történetek megsokszorozása láncszerű vagy összetett szerkezetet eredményezhet. Önmagában e három típus közül egyik sem nevezhető magasabb rendűnek, bár feltételezhető, hogy abban a sorrendben jöttek létre, amelyben említettük őket. Tendenciaként az *egyszerű történet* minden elbeszélő műben tevékeny hatóerő azáltal, hogy a feszültséget mindig cselekvő személy hozza létre, szándékosan és valamilyen cél érdekében. A mesében a feszültség ismétlődéséből létrejövő láncszerű szerkezet késlelteti a feloldást.⁴¹ Kemény nem folyamodik a pusztán lassító szerepű ismétléshez, összetett szerkezetű létrehozásakor vagy közbeékel, vagy egyértelmű rangbeli különbséget tesz elsődleges és másodlagos feszültségek, illetve feloldások között: a *Ködképekben* például Jenő Eduárd és Villemont Stefánia ellentéte másodlagos Jenő Eduárd és Villemont Randon ellentétéhez képest. Kemény hosszabb műveiben általában többszörösen összetett történeteket beszél el, talán csak az *Özvegy és leánya* kivétel ez alól, amely semmiképpen nem a „legjobban szerkesztett”,⁴² csak a legegyszerűbb felépítésű regénye, amennyiben szerkezetének egészét egyetlen, a szöveg első negyedében ábrázolt feszültség: a lányrablás irányítja. Hozzá képest a viszonylag kevésbé bonyolított *Zord idő* is már egyértelműen összetett: az eredetileg csak a feladat megoldására szolgáló eszköz a későbbiekben célfeladattá válik, Komjáti Elemér már nemcsak azért törekszik társadalmi emelkedésre, hogy feleségül vehesse Deák Dorát.

A mesében bármely szerkezeti elemből szerveződhet önálló történet, gyakori az elemek megháromszorozódása, és az egyes funkciósorok azaz menetek láncszerűen kapcsolódnak egymáshoz.⁴³ Az írott epikában a *láncszerűségnek* három bonyolított formáját

⁴¹J. M. MELETYINSZKIJ: A mese strukturális-tipológiai kutatása, in: V. J. PROPP: A mese morfológiája. Bp. 1975. 223.

⁴²NÉMETH G. BÉLA: Túrelmetlen és késlekedő félszázad. A romantika után. Bp. 1971. 137.

⁴³VLAGYIMIR JAKOVLEVICS PROPP: A mese morfológiája. Bp. 1975. 112, 105–106, 134–135.

ismerjük. Elképzelhető, hogy az író csak annyiban módosítja a láncszerűséget, hogy olyan elbeszélői tudatnak rendeli alá őket, amelynek a megformált, elidegenített jellegét alig hangsúlyozza. Keménynél ezt a típust hiába keressük – jellegzetes példa rá Tolsztoj *Három halál* című szövege.⁴⁴ A *Poharazás alatt* már a következő típushoz tartozik, amelynél az elbeszélő már maga is szereplő: az indiai és az észak-amerikai történetet Taddé doktor mondja el, akit az *Alhikmet*ből már ismerünk. (A két történet közül a *Poharazás alatt* játszódik később.) A *Két boldog* képviseli a harmadik típust: az elbeszélő itt kevéssé megformált, a két történet viszont kölcsönhatást mutat. Másként fogalmazva, a *Poharazás alatt* esetében két fabula egy szüzsére, a *Két boldogban* két fabula másfél szüzsére vezethető vissza. Az indián Mataba és az indiai Nandana története párhuzamos. Csiaffer basa és Kun Kocsárd sorsa is sok hasonlóságot mutat, de más a kezdet és más a vég: Csiaffer fatalista és az első parancsra meghal, Kun Kocsárd szembeszegül a hatalommal és elkerüli a halált akkor, amidőn az elkerülhetetlennek látszik. Tulajdonképpen harmadik fokozatnak számíthatjuk Komjáti Elemér és Barnabás történetét, amelyek viszonyát még nagyobb mértékben a feszültség határozza meg.

Kemény a láncszerű epikus szerkezetet a drámában – például a reneszánsz angol drámában – kialakult kettős történet bonyolítási módjai alapján fejlesztette tovább. A *Poharazás alatt* felépítését láncszerű párhuzamos megoldás jellemzi: a két hasonló történet egyszerűen követi egymást. A *Két boldogban* Csiaffer basa és Kun Kocsárd történetének részletei egymást váltják: a párhuzam ellentéttel és válogató szerkezettel ötvöződik. Az *Alhikmet*, a *vén törpéből* hiányzik a láncszerűség: Bánházy Arthur álma az ébrenlét történetéhez képest közbe van ékelve. A *szív örvényeiben* viszont újra megjelenik a láncszerűség, csak most már a közbeékeléssel együtt: a múlt a jelen keretein belül kap helyet, de a szöveg belső részében a kettő egymást váltja, mivel a múltat is és a jelent is több részletben, adagolva ismerjük meg. Ugyanez az elv érvényesül a *Ködképekben*, csak hogy a láncszerű-közbeékelő szerkezet itt már kétszeresen is tovább bonyolított: részint nem két, hanem négy történetről van szó, részint a főszereplők már nem egyenrangúak. Mataba és Nandana, Csiaffer basa és Kun Kocsárd, Szeredy Anselm gróf és Mery Agatha történetének az elbeszélő egyforma figyelmet szentel, a *Ködképekben* viszont a négy történet hőse négy fokozatot képvisel: Várhelyiről tudunk legkevesebbet, Villemont Randonról már több értesülésünk van, még több ismeretet találunk a szövegben Villemont Florestanról, Jenő Eduárd sorsát pedig részletesen megismerjük. A *Poharazás alatt* tisztán láncszerű szerkezetében a történetek főszereplői: Mataba, az indián és Nandana, az indiai nő nem ismerik egymást, csak az elbeszélő ismeri mindkettejüket. A *Két boldog* váltogató, egyszerre párhuzamos és ellentétes felépítésében döntő szerepe van annak, hogy Csiaffer basa és Kun Kocsárd sorsa kétszer találkozik és kétszer elválik egymástól. A *Ködképek* cselekményének négy szintje a szereplők négy kapcsolatára vezethető vissza: Várhelyi ismerte egyrészt Jenő Eduárdot, másrészt Cecilt, Cecil korábban Villemont Florestan felesége volt, Jenő Eduárd pedig Villemont Randon veje. Azáltal, hogy a kapcsolódások két szabad végét összeköti egymással (Florestan Randon fia), Kemény a történet szintjén bezárt körre emlékeztető zártágot ad ennek az elbeszélés szintjén igen bonyolult szerkezetű szövegnek.

⁴⁴ MIHAIL MIHAJLOVICS BAHTYIN: A szó esztétikája (Válogatott tanulmányok). Bp. 1976. 111–112.

Az *összetett szerkezetek* ellen azt szokás felhozni, hogy nem könnyű őket emlékezetben tartani. Már Arisztotelésznél is szerepel ez a kifogás.⁴⁵ Történeti létjogosultságát bajos lenne tagadni, hiszen a stíluselválasztó irányzatok hívei időről időre magukénak vallják. A klasszicista retorika felbomlása azonban jelentős mértékben veszített érvényéből, napjainkban pedig az elbeszélő műfajok differenciálódása teszi időszerűtlenné a magas művészetben: a XX. század második felének kultúrájában az egyszerű, illetve láncszerűen ismétlődő szerkezet bizonyos, egyszeri befogadásra szánt műfajoknak (pl. detektívtörténet, tudományos fantasztikum, képregény, folytatásos rádió- vagy TV-játék) majdnem kizárólagos jellemzőjévé vált. Mindez együtt indokolja, hogy Keménynek a történet összetettségére irányuló törekvését az utóbbi másfél évszázad regényirodalmának egyik döntő fejlődési törvényszerűségével hozzuk összefüggésbe.

Kemény műveiben az elbeszélte történet összetettségét négy tényező okozhatja: a fordulat, a folytonosság megszakadása, a műfaj szerinti várhatóság megtagadása és a közbeékelte betét.

E négy típus közül a *fordulat* a legősibb – a görögök peripeteiaként ismerték. Kemény hangsúlyozottan archaizáló elemként használja. Az olvasónak először az a benyomása, hogy a fejedelem kegyelme a Mikes-család illetve Kun Kocsárd esetében *deus ex machina* jellegű. Alaposabban utána gondolva mégis arra következtethetünk, hogy e fordulatoknak mélyebb jelentősége van: Tarnóczyné romboló ereje végül önmagát is elpusztítja, Kun Kocsárd története pedig mégsem Csiaffer basa fatalista meggyőződését igazolja. Mindkét szövegben létrejön egy logikai sor, amely azután megszakad. A fordulat kísérő jelenségeként tehát megjelenik a folytonosság és a várhatóság cáfolata, amelyek önálló típust képviselnek, ha elsődleges szerephez jutnak.

Az idő- és térbeli *folytonosság megszakadásával* nem itt foglalkozunk. Mindkettő előfeltételül szolgál a nézőpont folytonosságának megszakításához. A hármas megszakítottság együtt okozza, hogy a *Ködképek* szerkezete igen messze kerül az egyszerű történetek vonalszerű előrehaladásától. A történet folytonosságát biztosító oksági viszonyban keletkező zavar többnyire az eseménysoron belüli ellentmondásból adódik, s a megszakítás lassítja az események célulvű előrehaladását. Gyulai Pál a titkos tanács ülése után azonnal elhatározza, hogy Báthory Zsigmond fejedelem védelmére kieszközli Báthory Boldizsár megöletését. Mivel azonban a vállalt feladat elvégzésére nincs adva az alkalom, Boldizsár nem szolgáltat ürügyet, szándék és lehetőség ellentéte hosszabb időre megszakítja a történet mozgását. A történet álló helyzeté merevednék, ha Gyulai a következő adott alkalommal nem semlegesítené a metonimikus előrehaladás megszakítását: amikor úgy érzi, hogy Senno megöletése kilendítené a holtpontról a helyzetet, mert fényt derítene Senno és Báthory Boldizsár kapcsolatának létre vagy hiányára, nem vesz tudomást feladat és eszköz ellentmondásáról, és elrendeli Senno megfojtását. Ebben a regényben tehát az események oksági összefüggésének megszakítása késlelteti a befejezést. A *Zord időben* a folytonosság megszakítása bonyolultabb formában érvényesül. Amikor Komjáti Elemér elodázza a feladat végrehajtását, nem siet kiváltani Barnabást, ezzel a mű elején felállított és később Elemér és Barnabás baráti viszonya révén megszakított, tehát korábbi okságot iktat újra érvénybe: Barnabás gyűlöli Elemért és meg

⁴⁵ ARISZTOTELÉSZ: Poétika. Bp. 1974. 20.

fogja ölni. A kétféle folytonosság közül tehát az elsőt a második, a másodikat újból az első szakítja meg.

A folytonosság másodlagos szereppel mindig maga után vonja a várhatóságot, de az irodalmi konvenciók, a történetiség egy-egy adott szakaszán megszokott jelrendszerek teremtette várhatóság elsődleges fontosságú is lehet. A XIX. század közepén Angliában éppúgy, mint Magyarországon, a boldog befejezés – Henry James szavaival „a jutalmak, nyugdíjak, férjek, feleségek, csecsemők, milliós pénzek, függelékszerű bekezdések és örömteli megjegyzések végső szétosztása”^{4 6} – számított normának. Kemény szakított ezzel a paradigmával: a *Gyulai Pál*ban és a *Zöld időben* a boldog befejezés ellenkezőjét, a *Férj és nőben*, a *Ködképekben*, az *Alhikmetben* és *A rajongókban* ironikus zárlatot találunk. A *várhatóság tagadásának* akkor van jelentősége, ha a műben nagyon erősen várható a befejezés – a *Két boldog* váltogató szerkezetében a fatalista Csiaffer és a voluntarista Kun Kocsárd története például sokáig annyira párhuzamos, hogy az olvasó a két ellentétes világfelfogású hős sorsának azonos kifejtését várja. A várható befejezést a hősök vágyai, erőfeszítései, akarata, a műfaj szabályrendszer alakítja ki. A várható tagadás következtében újabb várhatóság jön létre a műben, s a kétféle várhatóság kétszeres meghatározottságot ad a mű célulvű idejének. Az egyszeres várhatóság az olvasó egyértelmű azonosulását teremti meg – mint a mesében vagy idősb Dumas s Jókai mesészerű felépítést követő regényeiben. A kétszeres várhatóság kizárja annak a lehetőségét, hogy az olvasó egyszerű azonosulással felismerje a mű jelentését, ehelyett értelmező munkára kényszeríti a szöveg befogadóját.

A történet összetettségének negyedik összetevője, a közbeékelt *betét*, voltaképpen nem más mint kétféle várhatóság éles szembeállítás. A betét megszakítja az elsődleges történetet, másodlagos történetként felfüggeszti annak idejét. Élete különböző szakaszaiban Kemény a betétnek más és más formáját kedvelte. A *Gyulai Pál*ban a fabula és a példázat a leggyakoribb.^{4 7} A szöveg első kétharmadában rendszerint az elbeszélő mond példázatokat a szereplőre: a titkos tanácsra, Sennora és a feleségére. Az utolsó harmadban ehhez képest változás tapasztalható: Cecil olyan példázatszerű helyzetdalt énekel el, amelyről maga sem tudja, nem őrá vonatkozik-e, később pedig Gergely diák saját helyzetét értelmezi annak a mókusnak a történetével, amelyik két ablakú odúban lakik. Az egyik nyílás nyugatra, a másik keletre néz, s e mókus mindig azt tapasztja be közülük, amelyiken kitekintve, vihart lát közeledni. Az áttérés az elbeszélő példázatairól a szereplők példázataira a mű világának fokozatos elmélyülését segíti: a regény végén a történet démonikus káoszba torkollik.

Az ötvenes évek első felében írt művek két alapvető változást tükröznek. A betétként alkalmazott példázat és a vele rokon állatmese veszít jelentőségéből. Ez óhatatlanul maga után vonja az allegorikus jelleg háttérbe szorulását. Másrészt eltűnik az egyértelmű választóvonal az elbeszélő és a szereplő betétei között. Inkább csak tendenciaszerű a különbség a szövegek két típusa között. Az első típusban elvileg keret és törzselbeszélés^{4 8} áll szemben egymással, de a kettő közötti viszony megsokszorozódik:

^{4 6} Idézi FRANK KERMODE: *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. New York, 1967. 22.

^{4 7} BARTA JÁNOS: Kemény Zsigmond, in: Kemény Zsigmond: Gyulai Pál. Bp. 1967. I. 87.

^{4 8} HALÁSZ ELŐD: A polgári tudat válsága és a modern regény szerkezeti problémái (Az idő mint szerkesztési elv a varázshegyben). (Kézirat, 1960.) 46.

három vagy több rétegről van szó, s ugyanaz a réteg egyszerre töltheti be a törzselbeszélés és a keret szerepét. A *Poharazás alatt* és a *Ködképek a kedély láthatárán* tartozik ide. A *Poharazás alatt*ban három elbeszélőt találunk: a megnevezetlen első számú elbeszélő tanúja annak a történetnek, amely során Taddé doktor, a második elbeszélő tanúja annak a történetnek, amely egy Eduard nevű fehér tiszt és egy Nandana nevű indiai nőről szól. Mivel azonban Eduard szerelmének históriájából Taddé csak egy szakaszt ismer, harmadik elbeszélőre is szükség van, s ez maga Eduard. Elbeszélői rangjában ő különbözik a másik két történetelmondótól, mivel ő nem tanúja, hanem egyik főszereplője az általa elbeszélte történetnek. A *Poharazás alatt* két betéte általánosabb értelmező összefüggésbe helyeződik, azáltal hogy a kerettörténetben Taddé doktor általános tételt szemléltet velük. A betétek tehát úgy viszonyulnak a kerethez, mint rész az egészhez, konkretizáló színekdoché szerepét töltik be, azaz a példaként vagy esetként ismert egyszerű formának felelnek meg. A *Ködképek* nemcsak annyiban bonyolultabb szerkezetű, hogy kettő helyett három betét és négy elbeszélő (Vásárhelyi, Villemont Randon, Cecil és Cecil második férje) szerepel benne, hanem a történetek közötti viszonyok révén is: Jenő Eduard története Várhelyi és Cecil történetéhez, Villemont Randon története Jenő Eduard történetéhez képest betét, Cecil és Villemont Florestan történetének az a szerepe, hogy megerősítse Jenő Eduard és Villemont Stefánia történetét. A többszörös betét segítségével az író úgy ábrázolja az eseményeket, ahogy azok különböző tudatokban tükröződnek.

Kemény az ötvenes évek első felében írt műveinek másik csoportjában nem az elbeszélő, hanem a szereplő által hallott másodlagos történetet használja betétként. Ebben az esetben nincs értelme a keret és törzselbeszélés kifejezésnek. A *szív örvényeiben* létezik ugyan első személyű, megnevezetlen elbeszélő, de Mery Agatha múltjának részleteit nem az ő, hanem Pongrác elmondásából ismerjük meg, sőt, részben annak alapján, amit Pongrác Wehrner orvostól hallott. Későbbi mondandókat előlegezve úgy fogalmazhatunk, hogy a szereplő-elbeszélő másodlagos története objektív nézőpontú egy egészében véve szubjektív nézőpontú elbeszélésben, s ez a másodlagos elbeszélő maga is élhet összefoglaló (azaz szubjektív) elbeszéléssel és párbeszédeket közvetlenül idéző, láttató jelenettel (objektív elbeszéléssel).

A szereplő függvényeként kezelt másodlagos történet alkalmat adott Keménynek arra, hogy a betétet a lélektan szolgálatába állítsa. Több művében is a szereplő tudatába helyezte a közbeékelte történetet. Kun Péter a bálteremben arra gondol, vajon meg tudja-e tartani szép és talán kikapós feleségét, Szécsi Máriát. Visszaemlékezik gyerekkorára és eszébe jut dajkájának a meséje Koresről, a koldusról, aki másoknak adta a talált gyémántokat, mert csak így érezte szabadnak magát. A gyerek Bikfalvi Szánthó Eduárd álmában próbál megszabadulni anyakomplexusától. Az álom különösen foglalkoztatja Keményt, hiszen már Senno álmának leírásakor különös jelrendszerként alkalmazta: úgy vélte, az álmodó mindent megért, anélkül hogy szavakkal tudomására hoznák. Álom s keleti történet ötvöződik egymással s a fantasztikum hatását kelti az *Alhikmet, a vén törpében*, amelyet a legjobbnak tartunk Kemény rövidebb történetei közül.

A csodálatos elsődleges formája közismerten korábbi történeti jelenség, mint az írott széppróza. Az *Alhikmet* viszont már másodlagos formáját képviseli, amely a romantikában jött létre. A csodálatosnak ezt a másodlagos formáját neveznök fantasztikumnak. Kapcsolata a mesével tagadhatatlan: bizonyos mozzanatainak nagyobb fokú szemiotizált-

sága visszaul a mese formula-szerű felépítésére. Az *Alhikmet*ben az emlékeztető gyűrű például jellegzetesen mese-motívum. Kemény az álom-mese hagyományához fordul, de a régi motívumokat új szereppel látja el, lélektanilag hitelesített fantasztikumká alakítja át. Hoffmann és Poe is hasonló szerepet tulajdonított a fantasztikumnak. Indokolt tehát azt állítani, hogy a fantasztikum a lélekelemzés előzménye, helyettesítője volt, de megalapozatlan az a tétel, mely szerint a XX. században a lélekelemzés feleslegessé tette a fantasztikus történetet.⁴⁹ Borgesnek ugyanebbe a műfajba sorolható szövegeire utalnánk cáfolatként. Ennek a cáfolatnak azért van itt helye, mert a nyomában megfogalmazható az a feltevésünk, hogy a fantasztikum Kemény idejében sem pusztán lelki folyamatok jelölőrendszere volt. Az *Alhikmet* egyfelől valóban Bánházy Arthur közepszerű létformájának és félig tudatos vagy öntudatlan vágyainak szembeállítás. A tudatnak olyan rétege áll itt a figyelem középpontjában, amelyik *A rajongók*ban legfeljebb epizodikus szereppel bírt, Géczy Andrásné vagy Szőke Pista (Laczkó István) lázálmainak bemutatásakor került fölszínre. Másrészt viszont Bánházy álma különös megszerkesztettséget mutat, önmagára mint szövegre hívja fel a figyelmet. A mondatok rejtvénytűszerűnek tűnnek s többféle értelmezést tesznek lehetővé, mintha az író arra kívánná emlékeztetni olvasóját, hogy az irodalmi alkotások olyan szövegek, amelyek ellenállást tanúsítanak; csak erőfeszítéssel fejthetők meg.

A kétértelműség a fantasztikum lényege. Az *Alhikmet* szerkezetét eldöntetlen vaglyagosság szervezi meg: vagy az álombeli lényeg, vagy az éber lét fejezi ki Bánházy Arthurt. Az olvasó maga is azonosul Bánházy habozásával, mivel a történetet – a fantasztikus történet szabályai szerint⁵⁰ – a főszereplő mondja el. Ő maga nem tudja eldönteni álmának jelentését, s mivel a szövegben ő az egyedüli értelmező, az allegóriaként kisajátíthatatlan történet jelkép szintjére emelkedik. Többen a jelképteremtésben látták Kemény fő erényét, s Péterfy joggal állapította meg, hogy a fantasztikum iránti érdeklődés írói alkatának lényegéből következett.⁵¹ Tény, hogy az *Alhikmet*ben a boldogságkeresésnek és az ember szabadságigényének olyan jelképét teremtette meg, melynek rokonát XIX. századi elbeszélő prózánk helyett inkább verses költészetünkben, *A Délsziget*, *A Rom* és a *Csongor* jelképteremtő költőjénél kereshetjük.

Az ötvenes évek második felétől Kemény távolodott a romantikától. Utolsó három regényében viszonylag kevés és rövid betétek fordulnak elő. Ekkori jelrendszerének a történet folytonossága felelt meg. Csak a *Zord idő* elsődleges történetébe iktatott be valamivel több másodlagos történetet. Ekkor már nem annyira újat kezdeményezett, mint inkább visszatért a *Gyulai Pál*ban használt szerkezeti elvhez: ismét példázatokhoz és állatmesékhez folyamodott, csak most végig a szereplőkkel mondatta el őket. A regény világának belső mélyítése, a szereplők fokozatos kidolgozása itt is megfigyelhető, amennyiben a regényalakok előbb másokra, majd saját magukra alkalmazzák példázataikat. A regény korábbi részeihez képest kiugróan jobban, remekül szerkesztett fokozáskor azután eltűnnek az allegorikus példázatok, s helyüket a szereplők szájába adott

⁴⁹ TZVETAN TODOROV: Introduction à la littérature fantastique. Paris, 1970. 168–169.

⁵⁰ TZVETAN TODOROV: Introduction à la littérature fantastique. Paris, 1970. 91.

⁵¹ PÉTERFY JENŐ: Báró Kemény Zsigmond, mint regényíró (1881), in: Összegyűjtött munkái I. Bp. 1901. 141–142; IGNOTUS PÁL: Kemény Zsigmond (Elevenek és holtak II.), in: FEJTŐ FERENC (összeáll.): Mai magyarok régi magyarokról. Bp. é. n. 207.

egyszerű visszatekintések váltják fel. Dorka hosszú, szenvedélyes, szaggatott vallomása és Turgovics szűkszavú, szenttelenül rezignált beszámolója Elemér haláláról – e két utolsó betét – a mű végső hangnemváltását jelöli tragikumból légikumba.

A betétek azonban még e legutolsó regényben sem képeznek olyannyira döntő rendezőelvet, mint az ötvenes évek közepéig írt művekben. Az *Özveggy és leánya*, *A rajongók* és a *Zord idő* elbeszélő nézőpontjának összetettsége már más okokra vezethető vissza: kisebb részben a történet idejének az elbeszélő idejétől való távolságából származik, nagyobb részben viszont csak a jellemek megalkotottságából kiindulva vizsgálható. Ezért szükséges, hogy a Kemény műveit jellemző epikus nézőpont további felderítése érdekében, következő lépésként magukkal a regényalakokkal foglalkozunk.⁵²

⁵² Az itt véget érő szöveg a „Módszertani bevezető” utolsó bekezdésében vázolt gondolatmenetnek csak első három szakaszát adja. A további részek lelőhelye: *ItK* 1978. 475–495. és *Literatura*, 1978/1–2. 3–25.