

IDŐ ÉS TÉR KEMÉNY ZSIGMOND REGÉNYEIBEN

1. Elméleti bevezető: a regény mint összetett jelrendszer

Valahányszor egy névszót igével kapcsolunk össze, előfeltételét teremtjük meg egy történet elbeszélésének. E két szó önmagában, nagyobb szövegösszefüggés nélkül még nem képez elbeszélte történetet, de az ilyen elemi összefüggés nélkül elképzelhetetlen az epika – amit a líráról és a drámáról nem mernénk ugyanilyen ellentmondást nem tűző módon állítani. Másként szólva, egy névszó és ige együttese az epikus szövegek legkisebb egységét alkotja. Ilyen együttesek idő- vagy térbeli egymáshoz társításával már maga a feltétel jön létre ahhoz, hogy történetet beszélhessünk el. Epikus művek esetében az időbeli viszonyoknak többségben kell lenniük, a térbeli egymásmellettség jelölése csak másodlagos fontosságú lehet. Az időbeli viszony a jelentett szintjén – ami azonos az elbeszélte történettel – szükségképpen egymásutániság, a jelentő szintjén – a történet elbeszélésének vetületében – egyáltalán nem az. E két szint az írás és az olvasás gyakorlatában csak kölcsönhatásként érzékelhető – ugyanaz a történet másként leírva, illetve elolvasva már nem ugyanaz a történet –, elméleti szétválaszthatóságuk azonban szükségessé teszi, hogy felvessük a kérdést: vajon nem szerencsésebb-e időkről és terekről, s nem időről és térről beszélni regények esetében.

Bármely regény befogadása időt vesz igénybe – számolnunk kell tehát az olvasás idejével. Ez önmagában is kettős természetű: egyrészt időbeli lefolyást mutat, melynek optimális időtartama elvileg megállapítható, másrészt viszont a regényolvasó bárhol felütheti a könyvet, tetszés szerint vissza-, illetve előre-lapozhat, sőt, több regényt felváltva is levehet a polcra. Mivel a regény közlési forma, a befogadás időtartamával a megalkotás időtartamát állíthatnók szembe. Sejtjük, hogy ez sem teljesen közömbös a szövegek esztétikai értéke szempontjából, vizsgálódásunkból mégis kihagyjuk e szempontot, mert elemzését a jelen pillanatban képtelenek vagyunk elvégezni. Éppen ezért csak a szöveg és az olvasó viszonyával foglalkozunk.

Ebben az összefüggésben az időnek és a térnek tízféle megnyilvánulási módját különböztetjük meg egymástól: az igeidők használatát, az elbeszélte (a történet) gyakoriságát, az elbeszélő szöveg (a leírt) terét, az elbeszélte (a történet) időszerkezetét, a regény kezdetét és zárlatát, az elbeszélés időrendjét, az elbeszélte

(a történet) terét, a várhatóságot és az elbeszélte történet időtartamát. 1) Elképzelhető, hogy újabb vagy más összetevők felvétele célravezetőbb lenne, de annyi talán bizonyos, hogy ilyen vagy hasonló tényezők segítségével egyrészt el lehet jutni a regény nyelvtanának megírásához, másrészt megállapíthatók valamely irányzat regény-eszményének jellemzői. Azért tételezzük fel a regény nyelv-tanának megírhatóságát, mert valószínűnek tartjuk, hogy az említett tíz össze-tevő közül önmagában egyik sem vizsgálható, a nyelv részelemeihez hasonlóan, a regény egyetlen idő- vagy térbeli jellegzetességének sincs önmagában jelentése, csakis a rendszer egészén belül. A regény története nem egyéb, mint azonos – korlátozott – számú részlemez magában foglaló rendszerek egymásutánja. E rendszerek mindegyike író és olvasó közötti egyezmény függvénye, E konvenció jelleg különösen nyilvánvaló, ha – mint Kemény szépprózai műveinél – számot-tevő az eltérés a megírás és az elolvasás időpontja között. Elméleti szempont-jainkat azzal a gyakorlati céllal vezetjük be, hogy egy történelmi konvenció meg-értését könnyítsük. Kemény regényeinek befogadását alighanem főként az nehe-zíti, hogy konvenciórendszere meglehetősen egyedülálló a magyar irodalomban.

"Kudarca" a maga korában teljesen érthető volt. Regényei éppúgy túl sokat követeltek, mint Arany folyóiratai: befogadásuk a polgári közönség differen-ciálódása előtt nem kezdődhetett meg. Hasonló példával a legfejlettebb iro-dalmakban is találkozhatunk: Norwid a XIX. század közepén, Lautréamont a múlt század második felében teljesen visszhangtalan maradt, Artaud a két világháború között még odáig sem juthatott el, hogy megvalósítsa a színházról alkotott elképzeléseit. Kemény abban a tekintetben sem áll egyedül, hogy ma is nehezen olvassák. Korunkban az olvasottság inkább széles körű, mint mélyre hatoló. Ha valaki "megemészthetetlennek" véli Kemény regényeit, általában hasonló okból teszi azt, mint az 1850-es évek vidéki nemessége: könnyen el-fogyaszthatóságáért értékeli az irodalmat. Kemény pedig azok közé a regényírók közé tartozik, akik harcolnak a könnyen elfogyaszthatóság ellen – gondoljunk az elbeszélő ironiájára, mellyel Naprádiné olvasási módját kezeli az *Özvegy és leányában*. Akadályokat állít az olvasó elé azáltal, hogy a *Ködképekben* vagy *A rajongókban* – csak két legművészebb regényét említve – az el-beszélő nyelv más és más lehetőségeit deríti föl. A regényeiben jelen levő kon-venció kidolgozottságát bizonyítja, hogy méltatói gyakran más és más könyve

- 1) Elméleti szempontjaink kialakításakor főként a következő szakmunkákat vettük figyelembe: Vlagyimir Jakovlevics Propp: *A mese morfológiája* (1928). Bp. 1965, A. A. Mendilow: *Time and the Novel*. London, 1952, Halász Előd: *A polgári tudat válsága és a modern regény szerkezeti problémái*. Az idő mint szerkesztési elv *A Varázshegyben* (kandidátusi értekezés, 1960), Harald Weinrich: *Tempus*. Stuttgart, 1964, Tzvetan Todorov: *Grammaire du Déca-méron*. The Hague – Paris, 1969, Gérard Genette: *Figures III*. Paris, 1972.

rendszerét azonosítva vezették le regényírói művészetének jellemzését: Péterfy a Gyulai Pál, Németh László az Özvegy és leánya, Sótér A rajongók jelrendszerét interiorizálta a maga számára, és elmarasztalói közül Sükösd Mihály olyan vádakkal illette A rajongókat, melyek semmiképpen nem vonatkoztathatók a Ködképekre. 2) Abból is a konvenciórendszer bonyolultságát gyaníthatjuk, hogy a regények legmélyebb szintjét, az értékszerkezetet különböző korokban egymástól eltérő módon írták le: Péterfy fatalizmust emlegetett, Martinkó András "pályafordulatot" tételez fel, Sótér a fátum elháríthatóságáról ír. 3)

Az idő- és térszerkezet vizsgálatakor abból indulunk ki, hogy ez a retorizáltság után a regények második szintje, s a rajta keresztül érvényesülő nézőponttal és értékszerkezettel együtt olyan konvenciórendszert alkot, melynek felismerése nélkül bármelyik regény értelmetlen marad. Annak az elemző kivetítéséről van szó, amit az olvasó egyidőben és öntudatlanul végez. Ez az elolvasás – akár tudatos, akár nem – feltételezi a különböző regények szembeállítását, egyetlen szöveg magánbeszéde helyett szövegek párbeszédét igényli. Elsősorban azért, mert regényt írni és olvasni csakis más regényekhez képest lehetséges. Kemény tanulmányai és a Naprádiné olvasásmódját ért bíráló arra engednek következtetni, hogy regényeivel tudatosan az olvasásnak Magyarországon az ő korában kialakult szabályrendszere ellen lépett föl. Egyáltalán nem bizonyos, hogy e szabályrendszer 1850-es évek nemességével együtt nyomtalanul eltűnt, annyi azonban feltehető, hogy a Kemény által bíráló jelleggel felállított új szabályrendszer ismerete nélkül nem érthetők meg a regényei.

2. Kemény Zsigmond két regénytípusa

Kemény legutóbbi monográfiája, Nagy Miklós, megállapította, hogy az író bizonyos regényei lényegesen eltérnek egymástól az idő és a nézőpont kezelésében. Valóban, Kemény nem egy, hanem két regénytípust állított az általa bíráló elbeszélő művek ellenében. Túlzott egyszerűsítéssel úgy is mondhatnók: először

- 2) Péterfy Jenő: Kemény Zsigmond, mint regényíró (1881). Összegyűjtött munkái. Bp. 1901. I 106-159, Németh László: Kemény Zsigmond (1940). Az én katedrám. Tanulmányok. Bp. 1969. 593-623, Sótér István: Nemzet és haladás. Irodalmunk Világos után. Bp. 1963, uó: Kemény Zsigmond. A magyar irodalomtörténete IV. Bp. 1965. 243-269, Sükösd Mihály: Kemény Zsigmond regényrétegei (1970). Küzdelem az epikával. Bp. 1972. 76-96.
- 3) Péterfy: i. m., Martinkó András: Kemény Zsigmond pályafordulata. Pécs, 1937, Sótér István: Kemény Zsigmond történelemszemlélete. Különlenyomat a MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei XVII. kötet 1-4. számából (1961, 47-101).

a francia romantikusok által kialakított regénytípust haladta meg a német romantika s a költő Vörösmarty ösztönzésére, majd a saját maga által kialakított romantikus regényen lépett túl a történeti értelemben vett realizmushoz. A kifejtés előtt csak feltételezés érvénnyel állíthatjuk, hogy e két típus közül az elsőben a szaggatottság, a másodikban a folyamatosság a rendezőelv. Az irodalomtörténészek túlnyomó többsége a későbbben kialakított regénytípust értékelte többre, a *Szerelem és hiúság* és a *Ködképek* íróját igazában csak Gyulai, Péterfy és Martinkó becsülte sokra. 4) A magunk részéről a kétféle regény egyenrangúságát állítanók. A szövegek értékét nemcsak a korábbi, hanem a későbbi szövegek is befolyásolják. A *Ködképek*ben az epikának olyan váltsága tükröződik, mely éppugy utal a realizmus előtti, mint a realizmus utáni irányzatokra.

Az itt körvonalazott két regénytípus éppugy elméleti elvonatkoztatás eredménye, mint a többi általunk használt fogalom – beleértve a romantikát és a realizmust. Kemény elbeszélő művei mégis egyértelműen e két típusba sorolhatók. Semmiképpen nem igaz, hogy a második típus a régebbi múlttal foglalkozó műveknek felel meg, hiszen a XVI. században játszódó *Élet és ábránd* vagy Gyulai Pál az első, a XIX. századi történet elbeszélő *A szerelem élete* viszont a második típusba tartozik. Az angol nyelvű szakirodalomban az epikának e két fajtáját önálló műfajként ismerik – az első a "románc" nevet kapta, s csak a második számít "regény"-nek. Kemény történeti helyét sajátossá teszi, hogy ő mindkettőt művelte, szemben legtöbb, s Flaubert-t leszámítva talán összes nagy kortársával: Nerval, Emily Brontë vagy Melville könyvei az első, Balzac és Dickens regényei a második műfajt képviselik. Mivel a továbbiakban nem Kemény regényeinek összességét, hanem azt akarjuk vizsgálni, hogyan valósít meg két regénytípust, elemzésünket a következő négy műre korlátozzuk: *Férj és nő*, *Ködképek* a kedély láthatárán, *Özvegy és leánya* és *A rajongók*. Ezt a négy szöveget sem elemezzük végig a megadott tíz szempontból, mindegyik szempontot csak annál a műnél érvényesítjük, ahol a szöveg megkülönböztető jegyét lehet vele kimutatni.

3. Az igeidők használata

A két regénytípus közül egyik sem bonyolultabb a másiknál, mert Kemény mindegyikben más idő- és térszerkezeti szempontokat dolgoz ki. Az igeidőket *A rajongók*ban használja a legárnyaltabban.

- 4) Gyulai Pál: *Kemény Zsigmond regényei és beszélyei* (1854). Kritikai dolgozatainak újabb gyűjteménye 1850-1904. Bp. 1927. 30-37, Péterfy: i. m., Martinkó András: *Töredékes gondolatok Kemény Zsigmond palackpostájáról* Itk 1976. 35-53.

A történet és az elbeszélés síkját változtató regényíró számára önként adódik a lehetőség, hogy a történetet múlt, az elbeszélést jelen idejű igékkel jelölje. A rajongókban is ez a megkülönböztetés képezi az igehasználat alapját. Ettől az általános szabálytól azonban már a regény első mondatai is eltérnek: történetet beszélnek el, de jelenben. A harmincéves háború régen tart, amikor a történet kezdődik. A szöveg eleje jelenbe kerül, a rákövetkező visszatekintés a háború már lefolyt szakaszára viszont múltba. Kemény a regény egészében érvényesíti ezt a szabályt: valahányszor egy folyamat közepén indítja a történetet, jelen idejű igéket alkalmaz, a folyamat korábbi szakaszára múltként utal. A más nyelvekben létező folyamatos múltat egyszerűen múlttal jelöli, a mozzanatos múltat jelenként tünteti fel:

"Rákóczi György őnagysága szabad vitatkozást enged, szokása szerint, visszartartoztatva saját véleményét.

A hatalmasabb urak, kik a sereg és kormány élén állanak, Dajka püspök egyházi beszédének bevezetésekor már mind a háborúra szavaztak."

Az említett kettőn kívül Kemény még négy esetben használja a jelen időt: ha az elbeszélő (és a korabeli vagy mindenkori olvasó) jelenére utal, leíraskor, amikor közlekedésről mutat egy jelenetet, és amidőn az elbeszélő és az olvasó közös szemzőgéből láttat:

"S még elevenebb hatást gyakorol kedélyünkre a tömeg hangulata, magatartása, szelleme."

"Aztán a hírt és az ígét lesők közt kedélyökre nézve is kirívó különbség mutatkozik, mit lehetetlen nekünk hamar észre nem venni."

A jelennel és a múlttal szemben Kemény alig használ jövő időt. Csak akkor folyomodik hozzá, ha az elbeszélés síkján külső előretekintést eszközöl, vagyis a történet végpontjánál későbbi időpontra utal. Az 1850-es években használatos múlt idők közül rendszeresen csak kettővel ("látott", "látta") él, s – a kor többi magyar írójához hasonlóan – nem tesz különbséget közöttük. Végeredményben tehát azt mondhatjuk, hogy a rajongók szerzője az időviszonyok túlnyomó többségét két igeidővel jelölte. Ebből arra következtethetünk, hogy felismerve a magyar nyelv látszólagos "szegénységét" igeidőkben, kétféle megoldást talált. Egyrészt jelen és múlt állandó váltogatásával mindvégig egyenletes ritmust adott a szövegnek, ami az olvasóban a rendkívüli folyamatosság hatását kelti. Másrészt viszont a jelen hatféle használatával modális szerepet juttatott az igeidőnek. Az a tény, hogy Kemény a jelent használja legsokoldalúbban, a rajongók drámaiságát bizonyítja. A háttérrel mindig múltban beszél el, az előtérben lezajló jelenetet viszont jelenben láttatja. Az idővel ily módon teret is jelöl, az elbeszélés terét. A háttér megtörtént, lezárt tényekről értesíti, az előtér alakuló folyamat megfigyelésére készíti az olvasót. Az a történet hosszú, elbeszélése pedig rövid, ez a történet rövid, megjelenítése viszont lassú. Az olvasó mégis a jeleneteket érzi gyorsnak, részint azért, mert a közlekedésről látott mozgás mindig

gyorsabbnak tűnik, részint azért, mert Kemény nem külső, hanem belső cselekményességgel éri el a cselekmény telítettségét.

A rajongók időhasználata tehát a változó elbeszélői nézőpont függvénye. Mivel a nézőpont külön tárgyalást igényel, itt pusztán az igeidőknek arra a közvetítő szerepére utalhatunk, melyet a retorikai és a nézőpont-szerkezet között töltenek be. A múltban elbeszélő és az olvasó számára mellékesnek számít, bár nem esetleges, hiszen szigorú oksági láncolatként a cselekmény vázát alkotja. A jelenben láttatott részek ehhez képest afféle kinagyítások, közülük mindegyik viszonylagos önállóságot, saját szerkezetet mutat. E szembeállítás a regényírónak arra a felismerésére enged következtetni, hogy a költőileg megformált szövegben az igeidőknek sincs önmagukban rejlő értéke, jelentést csakis egymáshoz képest nyerhetnek. Az előtér A rajongókban önmozgást mutat, a szereplők választanak, a háttérben viszont magukkal hordják mindazt, ami korábban, a történet kezdete előtt történt velük, tevékenységük tehát már jóval korlátozottabb, egy még távolabbi háttérben pedig a történelem igen lassú, egyének által csak kevésbé befolyásolható változásaiból látszik egy rövid szakasznyi.

4. Az elbeszélő (a történet) gyakorisága, a szereplőt megkülönböztető jegy tartóssága

Előtérnek és háttérnek a szembeállítása Kemény regénytípusai közül csak a másodikban jut meghatározó szerephez. Ez a kettősség nemcsak az igeidők használatával hozható összefüggésbe, hanem azzal is: hányszor megtörtént eseményt beszél el az író.

A többször megtörtént egyszeri elbeszélése mindig háttérnek számít. Hosszmetűségében szemlélve az *Özvegy és leánya* szövegét, három ízben feltűnő a gyakorító szemléletű háttér szerepe. A nyitó fejezet a legelső bekezdést leszámítva teljesen ide sorolható. A felütést azonnal hosszabb visszatekintés követi: a szentléleki kastély mindennapi életéről olvasunk, abból az időszakból, mikor még élt Tarnóczy Sebestyén. Ebből a gyakorító háttérből emelkedik ki a kezdő mondatokban még csak jelzett egyszeri történet: idegen érkezik Szentlélek alá, kit az egykori vendégszeretet és életvidámság helyett bizalmatlanság és türelmetlen puritanizmus fogad. Ez az élesszembeállítás arra emlékezteti az olvasót, hogy a háttér az egykor keretként ismert szerkezeti sajátosság leszámazottja. A XIX. századi realista elbeszélő összefüggést lát valóságosság és folytonosság között, a történetet két végén magába záró keret helyett ezért választja a szövegben adagolt háttér. A leszámazás mégis tagadhatatlan, különösen ha a háttér elosztása könnyen felismerhető szabályszerűséget mutat – mint az *Özvegy és leányában*, ahol a gyakorító háttér a két szélső rész közepe táján – a 8., illetve a 9. fejezetben – uralkodó.

Mindkét esetben Naprádiné mindennapjairól értesülünk. A gyakorító háttér hosszabb időszakasz hangsúlyozottan elbeszélő összefoglalását követeli meg, s így kizárja a párbeszédet, a jelenetszerűséget. Elbeszélő és olvasó nem egyenrangú fél: az olvasó tudósítást kap, ő maga nincs jelen a történelemnél, kész ítéleteket fogad el s nincs a saját megfigyelő képességére utalva. Hiányzik a cselekményszerűség az ilyen részekből, nagyobb szerepe van a mellékszereplőknek, mint a főhősöknek. A szürke hétköznapi világ ez, a Don Giovanni, A hiúság vására zárlatáé vagy A rajongók hasonlóképp ironikus befejezéséé: a befogadó számára érdekes, cselekvő hősök már leléptek a színpadról, ezután már csak kisszerű dolgok történhetnek.

Az előtér és a háttér közötti megkülönböztetés az Özvegy és leánya vagy A rajongók íróját nemcsak a keretes elbeszélés jórészt korábbi művelőivel állíttja szembe, hanem a realizmus utáni regényírókkal is. A folytonosság ugyanis e két regényben csak az előtérnek és a háttérnek a szövegen belüli szoros összetartozását jelenti. A regény elején a főhősök sorsa szervesen emelkedik ki, a végsőben ugyanilyen magától értetődően süllyed vissza a háttérbe: az I. Rákóczi György korabeli Erdély Keménytől ábrázolt történetébe. A háttér önmagába tér vissza, mint a realista regények többségében. Tarnóczyné és Kassai, Sára és Elemér éppúgy eltűnik, mint Becky Sharp vagy Miskin. Ebben a regénytípusban az előtér cselekménye mint folyamat szigorúan lezárt, elképzelhetetlen, hogy a regény a főszereplőknek olyan párbeszédével érjen véget, mely döntő cselekménymozzanatra utal, s a szövegnek vége szakadjon, mielőtt ennek bekövetkeztéről vagy be nem következtéről tudomást szerezhetnénk. Az ilyen nyitott regényzárlat – James A galamb szárnyai (1902) című könyve a korai példa rá – már feltételezi, hogy az író nem tesz különbséget elő- és háttér között, mindent egy síkba vetít, a folyamatok lezáratlanságát hangsúlyozza, mint az alakot félbevágó impresszionista festő, és nem rangsorolja a szereplőit.

Kemény egyértelműen egymás alá és fölé, nem pedig egymás mellé rendeli regényalakjait. Minél inkább szenvedőleges egy szereplő, az író annál inkább gyakorító szemlélettel ábrázolja őt. A legtávolabb állókat csak egy-egy jelzővel különíti el: A rajongók második fejezetében a Dajka püspököt hallgatók közül "egy várandós asszonyra" esik a tekintetünk, majd "egy udvari tisztviselőre", ki hírt hoz a fejedelem tanácskozásáról. Akkor is jelzős szerkezetet használ Kemény, amidőn először mutat be valamely alakot: Gyulai Ferenc nagynénje "éltes palotahölgy", amikor belép Báthory Zsófia lakosztályába. A jelző mindig tartósságot vagy ismétlődést fejez ki. Keménynél mindig a mellékszereplő végez állandó tevékenységet, csak a főhős képes egyszeri cselekedetre. Fokozatiság állapítható meg az alakok jellemző tulajdonságai között, annak alapján, hogy mennyire lehet őket megfeleltetni a gyakoriságnak, illetve az egyszerűségnek. Az Özvegy és leánya, illetve A rajongók világában a rangszámít a legállandóbb sajátosságnak: a születéstől fogva megváltoztathatatlanul adva van.

Pécsi és Kassai vagyona s befolyásra tud szert tenni, de az előkelőktől lenézett polgár marad. Kevésbé állandó a lelki alkat, mert bizonyos mértékig változásnak van kitéve, egyszerre külső és belső hatás eredményeképpen. Még kisebb mértékig tartós a társadalmi helyzet. A rang, a lelki alkat és a társadalmi helyzet egyaránt jelzői, minősítő szerepet visz a történetben: Kassai "polgár", Pécsi Deborah "hiú", apja "kegyvesztett". Kemény mindhárom minősítőt értékeli: a rangot önmagában értéktelennek, a lelki alkatot és a társadalmi helyzetet kétértékűnek látatja. Az első és harmadik minősítő értékelése azt mutatja, hogy Kemény egyrészt bírálja az állóképszerű társadalmat, amelyet összefüggésbe lehet hozni a rendiséggel, másrészt elidegenültnek látja a hatalmat. A lelki alkat jellegzetességét és következetes vállalását előnyös színben tünteti fel – ahogyan A két Wesselényi Miklóspan és a Széchenyi Istvánban is magasztalta az álhatatosságot –, de önmagában szinte minden lelki alkatot kétértékűnek vél.

Az ismétlődő történéseket összegző jelzőkkel szemben az egyszerűbb cselekedeteket jelölő igék képezik a regények előterét. Közülük a vétkezés áll legközelebb a gyakorító szemléletet kifejező minősítésekhez. Közelebb, mint a bűnhődés. Tarnóczyné és Kassai valóban elbukik, de Sára és Elemér útja is pusztulásba torkollik. Kemény nem hisz isteni gondviselésben. A bűnt nem okvetlenül követi büntetés: a törpe vétkekért olykor nagy jutalom jár. Kapronczai "nagy úr" lesz, Gyulai Ferenc és Deborah házasságot köt. Az emberi tevékenységtől függetlenül nem létezik erkölcsi igazságszolgáltatás. Az elbeszélés szintjén az egyszerű, a történet síkján a tartós számít legfőbb értéknek. Az elbeszélő szemzőgéből nézve, a történetben gyakrabban fordul elő bűn, mint jogos büntetés. A rangot legtöbbre értékelő társadalom kitörli az egyszerű cselekvést: Kassai Elemér hangtalanul vész el. Az elbeszélő fordított értékrendjében ő áll a legmagasabban, mivel tettei megismételhetetlenek. Halála bűnhődés el nem követett bűnért, okozat ok nélkül. Egyrészt bizonyítja, hogy Kemény nem hisz tragikus vétekben, másrészt az író életszemléletének ironikusságára utal: az elbeszélő A rajongók világában a megismételhetetlen történést, a halált értékeli a legtöbbre, Kassai Elemér halálának jelenete a leglassabban bemutatott rész a regényben, az előtér legjobban kinagyított alkotóeleme. Maga a haláleset azonban igen gyorsan megy végbe. A lassú elbeszélés és a gyors történés között rendkívüli feszültség keletkezik, a cselekménynek ez a leghirtelenebb mozzanata:

"Elemér alakja bemerült a hömpölygő sokaság árjába.

Pécsi üvöltést és kardcsattanásokat hallott.

A rémület visszaadta az agg erélyét. A küzdők közé rohant.

– Le a fegyverekkel! senki se merje bántani őt, rivalgá. Lököste a közelállókat, s midőn rést nyit magaának, elébe hullott a legyilkolt Elemér. Piros vér fecskendébe a tisztos főúr mocsoktalan öltözetét, azon ifjúé, akit egykor leánya kezével vágyott boldogítani."

Az előtérnek ez a legközelebbi pontja irányítja az elbeszélte történet célulvűségét,

a szöveg egész korábbi része fokozásnak tekinthető, a hátralévő hét fejezet során az előtér fokozatosan visszahajlik a háttérbe: az író visszafelé járja a gyakoriság fokozatait. A Férj és nőben is a főszereplő halála képezi az időszerkezet célélvűségét, de látni fogjuk, hogy ott Kemény ugyanazt a cselekménymozgatót a szövegnek más részébe helyezi, s a megváltozott helyzet más szerepet eredményez és más szerkezetet fejleszt ki.

5-6. Az elbeszélő szöveg (a kinyomtatott írás) tere és az elbeszélte (a történet) időszerkezete

Azt mondtuk: Kemény kétféle regénytípust alakított ki, s ebben majdnem egyedül áll európai kortársai között. Még ennél többet is állíthatunk: azt, hogy egyazon típuson belül is minden regényének saját, különös szerkezetet igyekezett adni. Célja elérésében furcsa módon segítségére volt irodalmi életünk elmaradottsága. Angliában, ahol a legtöbben olvastak regényt a XIX. század közepén, a kiadók, a bírálók és a közönség rákényszerítették az írókat, hogy körülbelül azonos terjedelmű, hasonlóan tagolt könyveket írjon.

Kemény széprózaí művei terjedelmükben is eltérnek egymástól. A realista igényű szövegek A szerelem élete című erősen életképszerű művet leszámítva lényegesen hosszabbak a romantikusabb ösztönzésű alkotásoknál. Az egyedi szervezethez azonban a típusokon belül is jelentős terjedelmi eltéréssel jár: az Özvegy és leánya, a Férj és nő és a Ködképek a kedélyláthatárán A rajongók hosszúságának csak háromnegyedét, háromötödét, illetve kétötödét teszi ki. A regény terjedelme Keménynél nagyobb mértékben ingadozik, mint Dickens, Thackeray vagy akár Balzac esetében. Az Özvegy és leányában a háttér is, az előtér is kevésbé összetett, a szereplők száma is kisebb – ez indokolja, hogy ez a regény rövidebb A rajongóknál.

A Férj és nőben az elbeszélés üteme (gyorsasága) sokkal inkább változó, mint az I. Rákóczi György korában játszódó két műben – a még kisebb terjedelmet a várhatóságnak ez a csökkenése okozza. A kisebb várhatóság lassabb olvasásra készíti, a szövegnek ez a sűrűsödése egészen nyilvánvaló a Ködképekben, ahol Kemény az elbeszélés időrendjét bonyolítja.

A terjedelemhez hasonlóan a felszíni tagolás is eltér a négy regényben. A rajongók felépítése nyitott: két rövidebb rész váltakozik két hosszabbal. Elvileg az ilyen váltakozás folytatható, s a viszonylagos lezáratlanság a cselekményben is megnyilvánul: csak az előtér tragikus sorsa teljesedik be, a komikus háttér, Báthory Zsófia és a későbbi II. Rákóczi György, Gyulai Ferenc és Pécsi Deborah élete tovább folytatódik. Az Özvegy és leánya szerkezete sokkal zártabb: a végkicsengés még a mellékszereplők életútját is lezárja. A zártság a felszínen is érezhető: két hosszabb rész fog közre egy rövidebbet, s a megtörtént gyakoriságáról szólva említettük, hogy az első és a harmadik rész felépít-

tése hasonló. A realista szándékkal írt regényekben a jelentő szöveg tagolódása megfelel a jelentett történet tagolódásának, a történet könnyebb megérthetőségét szolgálja. A *Férj és nő* és a *Ködképek* esetében Kemény bonyolultabb időszervezet kialakítására törekszik. Fel akarja hívni az olvasó figyelmét a bonyolítottságra, ezért a felszíni tagolással, illetve annak hiányával elfedi a mélyebb szerkezetet. A *Férj és nő* két kísértetiesen egyforma hosszú részből áll, a *Ködképek* csak fejezeti beosztású. A másik két regényben az író a történet időbeli szerkezetét jelölte a részekre tagolással, itt viszont egyértelműen a történet térszerkezetét, illetve az olvasás idejét vette alapul. A *Férj és nő* első fele a legkülönbözőbb tereken játszódik, míg a második rész térbeli állandóságot mutat. E kettősségnek fontos szerepe van a cselekmény és a lélektani jellemzés szempontjából: az arisztokrata Kolostory addig képes felszínen tartani magát a hűbériségtől eltávolodó világban, míg belső kiegyensúlyozatlanságát állandó továbbutazással tudja semlegesíteni. Amint nincs lehetősége erre, mert a körülmények szerencsés alakulása folytán eléri céljait s révbe jut, állhatatlansága szükségképpen önrombolóvá teszi. A térszerkezet kettőssége mégis alárendelt jelentőségű a fokozásos időszervezethez képest, melyet akkor fogunk elemezni, ha majd az elbeszélte történet időtartamával, tehát az elbeszélés ütemével foglalkozunk. A *Ködképek* felszíni tagolatlansága éppígy elrejtja a mű időszervezetét, úgy értelmezhető, mint utasítás a mű befogadásához. Ebben a regényben az elbeszélte történet időrendje szervezi a formát. Látni fogjuk, hogy ez az időrend az útvesztő szerkezetéhez hasonlít. A tagolatlanság tehát azt jelenti: a szöveget egyvégtében is, tetszés szerinti szakaszokban is olvashatjuk.

Akár döntő a kinyomtatott szöveg felszíni tagolódása szempontjából, akár nem, Kemény történetei hasonló szerkezetűek. Ebben láthatjuk egyik okát annak, hogy szépprózai művei nemcsak különböznek egymástól. Igaz, itt is világosan elkülöníthető a két típus: az *Özvegy és leánya* és *A rajongók* három, a *Férj és nő* és a *Ködképek* két szakaszos történet elbeszélése. Mikes Kelemen feleségül szeretné venni Tarnóczy Sárát, de kudarcot vall, Tarnóczyné gazdagon akarja férjhez adni lányát és vállalkozása sikerrel jár, a lányrablásért bosszút tervez a Mikes-család ellen, ám ezt megakadályozzák. Röviden így foglalható össze a történet menete. A rajongóké pedig ekképpen: Kassai Elemér feleségül szeretné venni Pécsi Deborah-t – de a sors közbeszól, Kassai a vagyonát Elemérré hagyja – ám Elemér előbb meghal, mint ő; tönkre tenné Pécsit – de ebben megátoltatik. A két történet közül az elsőt hídszerkezetre (ABA) lehet visszavezetni, a másodikat fokozásra ($A_1 A_2 A_3$), de mindkettő előre haladó szerkezet: három célt és végrehajtást foglal magában, melyek időben követik egymást: az újabb cél rendszerint az előző végrehajtás folyamánya. A *Férj és nő* és a *Ködképek* története egyszerűbb: Kolostory Albert vágya az öncélú életvitel, Jenő Eduárdé a népboldogítás – de mindketten hajótörést szenvednek. Kemény úgy látja, hogy az ellentétes célok azonos ered-

ményhez vezetnek, tehát végső soron kétségbe vonja az értékek létezését. Ez az a pont, ahol a regényíró érintkezik a politikussal: a Köd képek értéknihilizmusában van azzal, hogy a politikus nem képes önálló eszmerendszert kialakítani, csak részletkérdésekben – a nemzetiségekkel szemben kialakítandó magatartás vagy a szellemi polgárosodás ügyében – van önálló szemmel is értékelendő álláspontja.

Az egyszerű ellentétezés különbözik ugyan a többlépcsősötől, de éppúgy logikai összefüggés. Az író oksági kapcsolatok időbeli lefolyásából szerkeszti történeteit. Mivel kérdést tesz fel és választ ad, távol áll tőle egyrészt a naturalista író eszménye, hogy csak bemutasson – szereplőket és körülményeket –, az "életnek egy szeletét" adja, másrészt a pikareszk írónak a szabadsága, mellyel részben elengedhető epizódokból állítja össze a cselekményt, és az események sorrendjét sem teszi szükségesszerűvé. Tovább szűkítve a kört, azt kell mondanunk, hogy Kemény elsősorban nem a külső, hanem a belső cselekmény okozati meghatározottságára törekszik: az indítóokot helyezi a középpontba, szándék és megvalósulás viszonyát mindig eszköz és cél szembesítésével vizsgálja. A XIX. században egyetlen magyar prózaíró sem érdekelt ilyen mértékben a belső okság – a világirodalomban pedig Stendhal leszámlálta talán senkit sem Flaubert, Dosztojevszkij és James előtt. Jókai időszervezeteit nem pusztán a kisebb bonyolultság, hanem a lélektani motiválatlanság állítja szembe Kemény megoldásaival.

7-8. A regény felütése és zárlata

A történet okozati meghatározottsága az eseménysor célelvűségét biztosítja. Nem minden történetben érvényesül a célelvűség: Kemény regényei ebből a szempontból szembe állíthatók az epizodikus lovag és pikareszk, a naturalista és a tudatfolyam-regényekkel. Az elbeszélés szintjén viszont a célelvűség sokkal általánosabb jelenség. Kemény itt is a célelvűség híve, de ez a tény már nem köthető olyan pontosan történetileg körülhatárolt irányzatokhoz. A történetet a romantikus Bildungsroman és a realista regény szerzője vezette vissza oksági összefüggésre, az elbeszélés célelvűsége a regény egyik legkevésbé változó törvényszerűsége: részben magának az olvasásnak a célirányosságából következik. Ebben a vonatkozásban Kemény művei legfeljebb az avant-garde körkörös szövegeivel (Joyce: *Finnegans Wake*) képeznek éles ellentétet. A történet és az elbeszélés célelvűségének viszonya azonban Kemény esetében műről műre változik, és az ebből levezethető különös megformáltság elsősorban a szövegek felütésében és zárlatában érezhető.

Az elbeszélő természetes módjával a történet tematikus kezdete és vége kínálkozik: az író például a főhős születésével kezdheti, halálával zárhatja regényét. Ezt az önként adódó keretet azonban az európai hagyományban már a kezdet

kezdetén az elbeszélés formális konvenciója keresztelte. Homérosz a történet közepével indította az Iliászt, Horatius pedig *Ars poetica*-jában törvénybe iktatta az *in medias res* kezdetet. A reneszánsz, majd a klasszicizmus általános szabálynak fogadta el ezt a képletet: Spenser *Arisztotelész* nyomán az időrendben haladó történéssel a dolgok közepébe vágó költőt állította szembe, Boileau Horatius tételét fogalmazta újra az *Art poétique*-ban. A XVI-XVII. századi pásztor és hősi románcai szinte kivétel nélkül eposzi kezdetűek. A regényelmélet korai művelői többségükben azonos műfajnak tekintették az eposzt a regénnyel, és ennek megfelelően kötelező érvényt tulajdonítottak az *in medias res* felütésnek: l'abbé Huet *Traité de l'origine des Romans* (1670), Charles Sorel *De la Connoissance des bons Livres* (1671), l'abbé Lenglet du Fresnoy *De l'Usage des Romans* (1734), James Beattie *Essays* (1776) című kötetére hivatkozhatunk. A történet természetes, tematikus kezdetéről és végéről szóló feltételezés azonban még ebben az időszakban is felmerült, például Antoine Furetière *Le Roman bourgeois* (1666) című értekezésének a klasszicista formák mesterségességét támadó kitételeiben.

A természetesség igényét a realista írók fogalmazták meg a legerőteljesebben. Balzac gyakran időpont megjelölésével kezdi regényeit és Flaubert is ezt teszi az *Érzelmek iskolájában*. A realista író az ilyen felütéssel a természetesség látszatát akarja kelteni, azt a benyomást, hogy az elbeszélés célulvégsége egybeesik a történetével. Kemény az *Özvegyben* és *A rajongókban* ezt a realista törekvést ötvözi az eposz régebbi konvenciójával. Időponttal kezd, amely az előtérben játszódó történetnek a legkorábbi eseményéhez tartozik, a háttér szintjén viszont a felütés után visszatekint. Ebből a szempontból még az említett két regényben is csak részben valósítja meg a realizmust. Romantikusabb típusú műveiben nem is lép fel a természetesség igényével: a *Férj és nő* a történeten kívüli elbeszélő statikus jelenében, leírással indítja – mint *A két Wesselényi Miklóst* –, a *Ködképeket* pedig a történeten belüli elbeszélő mozgó jelenében. A felütés mindkét alkalommal a történet és az elbeszélés célulvégségének a különbségét hangsúlyozza: a *Férj és nőben* az elbeszélés keretként vezeti be a történetet, a *Ködképekben* a történet okozatisága alárendelődik az elbeszélés célulvégségének.

Azt mondtuk: az *Özvegy* és *A rajongók* kezdetét a realizmus tökéletlen megvalósításaként értelmezhetjük, mivel Kemény a háttér szintjén még az eposzi felütés korábbi szabályának tesz eleget, magyaráz ott, ahol a realista ábrázolna, sőt megjelenítene. Más szempontból viszont Kemény Balzac eljárás-módjától Flaubert-éhez közelít: a felütést nem terheli felsorolásokkal. Ismeretes, hogy Flaubertnek ezt a redukcióját Zola fogadta a legnagyobb örömmel. Kemény és Flaubert történeti helyzete annyiban hasonlított egymáshoz, hogy mindketten átmenetet képviselnek a romantika és a realizmus utáni irányzatok között. Keménynek azonban Flaubert-nél kevesebb rokonsága van a naturalizmussal: a

kezdeti felsorolások kiiktatásával nem a megformálatlanság látszatát keltő naturalista természetességet, hanem a drámai szükségszerűséget akarja érvényre juttatni. Ez némiképp Jamesnek a naturalizmust tagadó, kései műveihez, azoknak belső cselekményességéhez közelíti *A rajongókat*, a hasonlóság azonban csak részleges. *A csavar* fordul egyet és *A követek szerzője* egy vonatkozásban rokon a naturalistákkal: regényeit úgy indítja egy bizonyos időpontról, hogy azt megelőzően mindent elhallgat, adottnak tekint, Kemény viszont nagyon kevés indokolatlan elemmel dolgozik. A történet az *Özvegyben* és *A rajongókban* is igen rövid, végletesen egyszerűsítve azt állíthatnók: a cselekmény a főszereplők egy-egy vágyára és annak meghiúsultára korlátozódik. Kemény azonban az ábrázoló természetesség jegyében mérsékli a drámai sűrítés mesterségeségét: a háttér síkján utólag motiválja a regény elején vázolt helyzetet.

Félúton a realista epika és a drámai szerkesztettség között: röviden a zárlatokat is így jellemezhetjük. Regényeinek befejezésekor Kemény messzebb rugaszkodott a korábbi szabálytól, mint Jókai vagy Mikszáth. A zárlat konvenciója sokkal később alakult ki, mint a felütésé, mivel a reneszánsz és a klasszicizmus poétikusai nem tudtak egyértelmű tanulságot levonni a görög eposzból. Csak a XVIII. században, a prózai regény első virágkorában alakult ki általános meggyezés, mégpedig nem formális, hanem tematikus alapon: du Fresnoy *De l'Usage des Romans* (1734), Charles Jenner *The Placid Man* (1770), *R. Bage Man as he is* (3. kiadás, 1819) című értekezésében a főszereplő házasságát jelölte meg az elbeszélő mű természetes végpontjaként. A zárlatnak ezt a tematikus módját azonban kezdettől fogva többen bírálták, mint a formális in medias res felütést: Charles Sorel *Lysis*, Furetière *Le Roman bourgeois* című alkotásában eltért tőle, Sarah Fielding *David Simple* (1744) című regényében ironikus felhangot adott neki, s álláspontját az előszóban mindhárom író értekező nyelven is megfogalmazta.

Kemény soha nem folyamodik ilyen tematikus zárlathoz. Magán- és közélet, érzelmi és értelmi értéktelítettség nála olyannyira összefonódik, hogy a magánélet érzelmi telítettsége elvileg sem számíthat elégséges célnak, a visszavonulás idillje – mely *Az arany ember* végén például önmagában elégséges értéként szerepel – az ő szemében csak ironia tárgya lehet – mint az *Alhikmet*, a vén törpe vagy *A rajongók* befejezésében. Ezzel a társadalmiasabb szemlélettel válik Kemény az európai realisták kortársává. Zárlatai nyitva hagyják a háttérrel – ebben a vonatkozásban a *Férj és nő* és a *Ködképek* nem tér el *A rajongóktól* –, s így az előtérben lejátszódott történet olyan folyamat kinagyított szakaszának tűnik, mely most, az elbeszélés, sőt az olvasás pillanatában is tart. Az elbeszélés célelvősége ily módon az olvasó számára a jelenre is vonatkoztathatóvá teszi a történetet, anélkül, hogy az elbeszélő tanító céllal példának használná, s belőle tételszerű tanulságot vonna le.

9. Az elbeszélés időrendje

A történet és az elbeszélés célelvűsége nemcsak a felűtésben és a zárlatban szembesűtűdik egymással, hanem e kettű idűrendjének a viszonyában is. Ez az a viszony, melynek alapján Kemény kétfűle regényűtűpusa a leghatározottabban elkűlűnűl egymástűl.

A realistűbb regények zárűt, oksűgi kapcsolatokkal meghatározott cselekműnye határozottan kűlűnbűzik egyrűszűt a pikareszk szerkezetűtűl, az eseműnyűtűmbűk, epizűdok pusztű egyműsűtűanjűtűl, a kettűs tűrtűnet lelektanilag motivűlatlan, csak az elbeszűlés retorikűjű szemponűtűjűbűl indokolt idűbeli visszanyűlűsűitűl, műsrűszűt a tűbűszűolamű cselekműnyűtűl és a tűrtűnet elbeszűlűsűt az elbeszűlés tűrtűnetűvel helyettesűtű regényűtűl. Az Őzvegy és leűnyűtűt és A rajongűkűt e felsorolt tűrtűneti tűpusokkal szemben az jellemzi, hogy az elbeszűlés az egyműsűtűtűni szűvegrűszűkeket logikailag egyműsbűl szűksűgsűzerűen kűvetkező eseműnyűeknek felelteti meg, hangsűlyozva az átmeneti jelleget, tehát a folyamatosűgűtűt és a visszafordithatatlanűgűtűt. Kemény elűdei az epizűdikus tagolűdűst, kortűrsűi – Dickenstűl Jűkaiig – a tűmbűszerűű epűtűkezesűt az eposzbűl vezetűk le, ű inkűbb a drűmához kűzelűtűtette műűfajűtűt. Az Őzvegy és A rajongűkű szerkezetűnek elűkűpűtűt abban vűlhetűjuk felismerni, ahogűn Arisztotelűsz a tragűdia cselekműnyűt meghatározta. A rűszűk teljes fűggűse egyműstűl és a kűzponűtűl, azaz a minden elűzműnyűt felhasznűlű bonyodalomtűl, fokozűtűtűl és hirtelen feszűlűtsűgbűl adűdű tetűponűtűtűl, vűgűl az igen rűvid zárlat: ezt a regűnyszerkezetűt elűszűr igűnykűnt a francia klasszicista drűma kialakulűsa utűn, Corneille kortűrsa, Jean Chapelain fogalmazta meg – *De la lecture de vieux romans* (1646-47 k.) című ertekezűsűbűn – , a gyakorlati megvalűsűtűk kűzűl Madame de Lafayette Racine tragűdiűiűnak hatásűra írűta a Cleves-i hercegnűt, Fielding és James pedig saját drűmaírűi gyakorlatűnak a tanulsűgűit vitte át a regűnyűrűsűba. Ismeretes, hogy Keműnyt mindvűgűig szerfűlűtűt ertekezűt a drűma és a regűny viszonyűa: a Gyulai Pűl tűbű rűszűletűt drűmai forműban kűszűtűtette, a regűny és a drűma összehasonlűtűsűrűl írűta legjobb, mert legtűműrebben szerkesztűt tanulműnyűtűt, utolsű űveiben Anna című drűmai kűsűrletbe fogott bele. Az Őzvegyben, s fűkűnt A rajongűkűban tűlteng a pűrbeszűd, az írű azűt a benyoműst akarűja kelteni olvasűjűban, hogy az elbeszűlés és a tűrtűnet ideje kűzel áll egyműshoz. Az idű nagy vonalakban egyirűnyű, a visszűtekinűtesek zűme rűvid, utalűssűzerűű, az elűretekiniűtesek szerepe csekűly. Szokűs arra hivatkozűni, hogy az Őzvegy és leűnyűtűt harmadik rűszűt Keműny akkor írűta, miutűn a Pesti Naplű szerkesztűjűkűnt a lap kiadűjűval, Emichhel egyűtűt a tűnk szűlűre jutott, le kellett mondanűa a szerkesztűsűrűl, mikűzben regűnye elű kűt rűszűnek kiadűja, Szűmvald színlelt csűd utűn megszűkűtűt. A szűveg idűszerkezetűt elemezve, nem talűltűnk szűmmottevű elűterűst az elű kűt rűszűt és az utolsű kűzűt, az emlűtűt űletrűjűzi tűnyűnek nem volt befolyűsa a mű szerkezetűre.

Az Özvegy nem egyenetlensége, hanem a drámai szerkezet sokkal kisebb arányai miatt kisebb esztétikai hatását A rajongóknál.

A Ködképek szerkezete szinte semmiben nem emlékeztet e két regény felépítésére. Az elbeszélés szintjén az Özvegy és A rajongók időben fokozatosan előre haladó regény, amelyben a szereplők általában harmadik személyűek, a Ködképeket nagyon leegyszerűsítve a jelenből visszafelé írt műként jellemezhetjük, amelyben a szereplők közül egy mindig első személyű. A könyv túlnyomó része olyan eseményekkel foglalkozik, amelyek megelőzték az első lapon elmondottakat. A történet és az elbeszélés kezdete, közepes vége itt olyan nagy mértékben eltér egymástól, hogy a két szint viszonya csak igen nehezen, s talán nem is maradéktalanul tisztázható. "A tapasztalat léggömbje természetesen a földhöz van erősítve. A kötél hosszúságának köszönhetjük, hogy a képzelet többé-kevésbé kényelmes kosarában ide-oda lendülünk, de ugyanennek a kötélnak a segítségével tudjuk azt, hogy hol vagyunk. Ha elvágjuk a kötelet, már nem vagyunk biztonságban, elszabadulunk a földtől, és csak akkor érzünk kellemes izgatottságot, ha minden rendben megy. A románc írójának a művésze abban áll, hogy lopva elvágja a kötelet, anélkül, hogy bármit is észrevennénk." 5)

A legutóbbi kiadásban a 299. oldalon kezdődik a regény. A 299-300. oldalon az elbeszélő jelenéről olvasunk, amely körülbelül 1847-tel azonosítható. A 300-301. oldal ehhez képest külső visszatekintés az utolsó harminchat évre. Ekkor újra a jelenben vagyunk (301-303). Újabb külső visszatekintés következik, "közelebről" megjelöléssel (303-305). Ebből a közelmúltból előbb az 1813-tól a húszas évekig, körülbelül nyolc-kilenc évig (305-347), majd a XVII. század közepétől a Bastille bevételéig, tehát 1789-ig tartó időszakra (347-351), ezután a XVIII. század utolsó évtizedére (352), a meghatározatlan közelmúltra (352-353), végül az elbeszélő korábbi jelenében a következő napra (353-355) térünk át. Megint visszatekint az elbeszélő, az 1830-as évekre (357-366), újból a közelmúltra (366), az 1830-as éveken belül a korábban említettnél pár évvel későbbi időpontra (366-380), ismét a közelmúltra (380-381), ezt követően pedig az 1835 körüli időkre (381-390). A közelmúlt (390) és az 1835 körül történtek (390-392) még egyszer váltják egymást. A regény hátralévő része a következő időpontokban játszódik: közelmúlt (392), 1830 és 1840 között (392-396), 1820 körül (396-406), a közelmúlt és az ahhoz képest következő nap (406-414), 1823 körül (415-444), a korábbi közelmúlt és a rákövetkező nap (444-445), 1825-35 körül (445-491), a jelenhez képest négy éve (491-499), a korábbi közelmúlt és ahhoz képest másnap (499). A történet négy idősfonon játszódik le: Várhelyi, az elbeszélő, Jenő Eduárd gróf, Villemont Randon gróf és Villemont Florestan történetéből tevődik össze.

5) Henry James: The Art of the Novel. Critical Prefaces (1907-09). London, 1962. 33-34.

Kemény nem elégszik meg e négy történet váltogatásával, hanem mindegyik történetet más és más időrendben beszéli el. Nagybetűvel jelölve az elbeszélő, kisbetűvel Jenő Eduárd gróf, görög betűvel Villemont Randon, arab számmal Florestan történetének eseményeit, a megzavart időrendek váltakozását így szemléltethetjük: K A L B a α C β D 2 E 3 F 4 G d 1 H b I c e J. Az elbeszélés időrendjének ehhez hasonló bonyolítása a XX. századra jellemző, a Ködképek előtt csak egy vele rokon szerkezetű művet ismerünk a világirodalomból: a Tristram Shandyt. Feltehető, hogy Kemény ismerte Sterne fő művét – kedvelt német romantikusai gyakran hivatkoztak rá –, kísérletének merészsége így is figyelemre méltó.

A rajongók azt az elbeszélő logikát hirdeti, mely szerint a cselekménynek egy kezdete és egy vége van, a Ködképek viszont tagadja, hogy az események úgy osztályozhatók, mint valamely folyamat kezdete, közepe vagy vége. Ez utóbbi regényével Kemény azt a benyomást kelti olvasójában, hogy minden esemény egyszerre tekinthető kezdetnek és befejezésnek: Ameline-Cecil és Florestan történetének a vége egybeesik Cecil és Várhelyi igen hézagosan elbeszélte történetének a kezdetével, ennek vége pedig kiindulópontja annak a történetnek, mely Cecil második házasságáról szól. Jenő Eduárd és Florestan élete bizonyos mértékig egymás alkotórészei. Nagyon kevés a meghatározott időpont, a lélektani idő háttérbe szorítja a kronológiaiakat. A múlt nem múltként, hanem jelenként szerepel, a visszaemlékezés torzít, ugyanakkor a hősök mindig összes addigi élményüket magukkal hordják mint jelen tapasztalatokat. Mivel a négy történet nem időbeli egymásutánban, hanem részletekben adagolva, felváltva követi egymást, az olvasónak az a benyomása, hogy mindegyik egyidőben bontakozik ki: a nyelvtani múlt is az alakuló jelen szerepét tölti be. Nincs háttér, következképp előtér sincs. A történet, sőt a jellem folytonossága – ami A rajongókban döntő fontosságú – kérdéssé válik: inkább sejtjük, mint tudjuk, hogy Ameline és Cecil egyazon személy, Florestan és Jenő Eduárd egyénisége viszont meglepő párhuzamosságot mutat. Az egyik esetben egy szereplő élettörténete akkora szakadást szenved, hogy ettől kezdve csak úgy képes tovább élni, ha korábban elfojtott másik énjét juttatja érvényre, a másik esetben két jellem egy személyiség két töredéke. Az időtartamok objektív hosszúsága helyett az író sokszor csak szubjektív intenzitásukat jelöli, egyes rendkívüli feszültségű jelenségekben az idő már felfüggesztettnek tűnik. A rajongókban az elbeszélés adta a szaggatottságot, itt éppen a folytonosságot biztosítja. A történet okozatosságát kifordítja az elbeszélő: Villemont Randon életét kérdés-válasz formában szerkeszti meg, de a választ előbb közli, mint a kérdést.

A Ködképekben a szubjektív idő visz meghatározó szerepet. Fielding, Dickens vagy Jókai több szereplő életét beszéli el s a tetőpontban keresztezi a sorsokat. A Ködképek írója mindvégig fenntartja a többszólamúságot. Mindig

egyszerre legalább két időben játszódik a történet: Várhelyi története is halad előre, amíg Cecilnek, önmagának vagy Cecil öreg férjének az elbeszélését hallgatja. Az útvesztőszerű felépítés – amelyet Kemény a Széchenyi Istvánban az angol kert, az Alhikmet, a vén törpében az álom szerkezeteként írt le – az idő térbeli kivetítéseként jelenik meg. Az író tagadja a szekvenciális elbeszélést: a múltat és a jövőt a szövegben korábbi, illetve későbbi váltja fel formaalkotóként. A történet helyét történetek foglalják el, az okozatiság helyébe az események ál-folyamatossága kerül. Hiányzik a központi idő, amire az elbeszélő bármikor visszautalhat – az Özvegy és Leányában 1636, A rajongókban 1638 végnapjai képezték ezt a viszonyítási pontot. A drámai sűrítettséget itt a líraiság helyettesíti: az elmondást gyakran félbeszakítja a kimondás, Várhelyi személyes megnyilvánulása, mellyel saját elbeszélői tevékenységét minősíti. Ezek az ismétlődő lírai elemek tartják össze a szöveget. Hozzájuk képest minden esemény kitérésnek minősíthető.

Felvetődik a kérdés: mi ennek a töredékszerűségnek az eszmei jelentősége. A Ködképek történetfoszlányai között nincs világosan meghatározott összefüggés, a mű egészét nem irányítja a nyilvánvaló célelv. Hiányzik e regény világából a végső ok. A rajongókban megjelenik a szereplőkön kívüli törvény, a Ködképekben nincs ilyen végső bizonyosság. A mű kerülete bizonytalan, középpontja nem belátható. Az elbeszélő lezáratlannak mutatja az összefüggéseket, nem ismer egyetemes igazságot. A világot nem ismerősnek, nem ismertnek látja, olykor úgy érzi, minél többet tud Cecilről, annál kevésbé ismeri. Elmond és meghallgat történeteket, de rokon- és ellenszenvet nem egyértelműek.

A Ködképek írásakor Kemény idejét múltnak érzi a regényírás létező módjait, a "formák számára nem létezik többé olyan teljesség, amelyet csak el kell fogadni". Azok közé az írók közé tartozik, akiknek világképe kétszeresen is megrendült: az isteni gondviselésbe, a semmiből teremtésbe vetett hitük eleve kétséges volt, a bukott forradalom pedig az emberiség lassú fejlődéséről szóló feltételezésüket kérdőjelezte meg. Ez az oka, hogy az 1850-es évek regényírói kísérletezésbe fognak: "vagy annyira le kell szűkiteniök és el kell párologtatniuk a megformálandót, hogy hordozni tudják" – mint a Bovaryné szerzője –, "vagy arra kényszerülnek, hogy polemikusan kifejezésre juttassák szükségzerű tárgyuk megvalósíthatatlanságát és az egyetlen lehetséges tárgy belső semmiségét, s így a világ felépítésének töredékességét mégiscsak bevonják a formák világába" – mint a Ködképek a kedély láthatárán írója. A kereszténység egységes világelrendezése érvényét veszítette, a világ össze nem illeszthető töredékek halmazaként jelenik meg, s a regény "a transzcendentális hajléktalanság kifejezése". A teológiát kétszeresen is a tragikum váltja fel: az Isten nélküli világ tragikusan üresnek látszik, egyszersmind a tragikum mint az emberi lét lényege a megformált eszmeiség központja lesz. Jenő Eduárd és Villemont Florestan "felold-

hatatlan magányosságban siet a többi magányos közt végső tragikus egyedülléte felé". 6)

Formáját tekintve, a *Ködképek* tagadja a vonalszerűséget, több kiterjedés benyomását kelti. Amennyiben a folytonosságot tekinthetjük a természetesség alapjának, annyiban mesterkéltnek, rejtvényyszerűnek nevezhetjük. Az anarchiát idéző különösége ellenáll a felületes olvasóval szemben. Várhatósága alacsony, szövege gyakran aláássa a korábban kihámozott jelentést. Az állandó alakulásnak ez a modellje a XIX. század közepén kimondatlanul ellentmondott a megteremtett s már kész világ teológiai modelljének. Látszólagos kuszasága tevékenységre készíteti az olvasót, csökkenti a különbséget alkotás és befogadás között.

A *Ködképek* történeti helyének a megállapításakor abból a tételből kell kiindulnunk, hogy a klasszicizmus korának regényírói – például Fielding – az építészetben keresték formaeszményüket. A többszólamúság gondolata távol állt a XVIII. századi szerzőktől: Godwin a *Caleb Williams* első, 1794-ben írt előszavában "az egyetlen történet előre haladását" nevezte céljának, Cumberland a *Henry* (1795) hatodik könyvének bevezető fejezetében a "törtetlen elbeszélésben", a "mellékcelemek", "kitérések" és "történeten belüli történetek" mellőzésében határozta meg a regényírás alapkövetelményét. Diderot-t leszámítva, Sterne hatása csak a romantika megjelenésével vált jelentőssé. Feltehetően a német romantikusok terjesztették el kultuszát, talán még Coleridge és Madame de Staël is az ő ösztönzésükre alakította ki véleményét a *Tristram Shandy*-ről. 7) Sterne kezdeményezése azonban a XIX. század elején csak felszabadító szerepű volt, nem indított el újfajta regényszerkesztést: a "bármiféle előzetes terv nélküli" aleatorikus regény Mary Russell Mitford által megfogalmazott gondolata 8) csak a XX. században vált gyakorlati kérdéssé. A német romantikusok Sterne felszabadító hatására a zenei szerkezetek utánzásával kísérleteztek: Wackenroder *Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik* című, 1799-ben kiadott írásának a "Symphoniestücke" meghatározást adta, Tieck *Die verkehrte Welt* (1799) című vígjátékát "Symphonie" elnevezésű elbeszélő szöveggel vezette be, Hoffmann életművének központi eszméje lett a zenei

6) Lukács György: *A regény elmélete. A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika – A regény elmélete. Ifjúkori művek.* Bp. 1975. 500-501, 503, 506.

7) Sterne és a német romantikus próza kapcsolatáról: Herman Meyer: *Das Zitat in der Erzählkunst.* Stuttgart, 1967, Madame de Staël és Coleridge Sterne-ről: *De l'Allemagne* (1810). Seconde partie, chap. XXVIII, "Des romans". Firmin-Didot et C^{ie}, Paris, é. n. 346, *Lecture on The Nature and Constituents of Humour etc. Literary Remains*, 1836, vol. I, p. 142, idézi Mendilov 167.

8) *Letter to Sir William Elford*, May 13, 1815. *Letters of Mary Russell Mitford*, ed. Brimley Johnson, idézi Mendilov 167.

szerkezetek elbeszélő utánzása, 9) a fiatalabb angol kortárs, De Quincey, *The English Mail Coach* című kései, 1849-ben megjelent művének harmadik, befejező részében a fúga utánzásával próbálkozott ("Álomfúga a hirtelen halálról").

Kemény Sterne ösztönzésének és a zenei szerkezetek utánzására tett kísérleteknek a lényegét egyaránt megismerhette, amidőn Hoffmant olvasta. Jenő Eduárd gróf felesége, Stephanie kedvelt írójának tekinti Hoffmant, és a német író közvetlen hatása Kemény életművében másutt is kimutatható: az *Alhikmet*, a vén törpe sivár valóból észrevétlenül értékgazdag álomba, majd az álmóból hirtelen, éles cezúrával ismét az értékiszegény valóba átváltó szerkezete egyértelműen Hoffmann történeteinek felépítését követi. Mivel a történelem mindig kétirányú: a későbbi is minősíti a korábit, megállapíthatjuk, hogy a *Ködképek* írója olyan romantikus kísérletekhez kapcsolódott, melyek a realizmus utáni vágástechnika előzményei. Ez a felépítés Flaubert és James tevékenysége nyomán alakult ki a XX. századi regényben, elsősorban a zene és a film hatására, főként az avant-garde íróinál. A két Wesselényi Miklóst Illyés Gyula filmszerűnek érezte, 10) s mai szemmel hasonló jelentőséget, későbbi befogadóként utólagos jelentést tulajdoníthatunk Kemény regényeinek, ugyanúgy, ahogyan Eisenstein vágásokat látott az *Oliver Twist* szerkezetében és a kép "dissolve"-nak nevezett, fokozatos áttűnését vélte felismerni *A két városban*.¹¹ Kemény regényeiben a filmszerűségnek két fajtáját különböztethetjük meg. Az egyik az elbeszélő nézőpont közelségéből és távolságából adódik, vagyis az elő- és háttér már említett váltogatásából, tehát a nézőpont függvénye. Ezt találhatjuk meg a Wesselényi-arckép jelentszerű részeiben és ennek az erősen kimunkált formája képezi *A rajongók* nézőpont-szerkezetének a lényegét. Ebben a vonatkozásban lehet párhuzamot vonni Kemény és Dickens között. A *Ködképek*ben viszont nem az elő- és háttérnek, hanem maguknak a vágásoknak van formaszervező szerepe, hasonló szerkezet leginkább a kifejezetten avant-garde filmekben fordul elő. Ebben a regényben a vágás nem könnyíti, hanem éppen nehezíti a megértés célulv folyamatát. Nem tagadja, csak megkérdőjelezi az elbeszélés időrendjének a XIX. század közepén természetessé vált konvencióit. *A rajongók* perspektivikus idejével szemben itt imaginárius az idő. A *Ködképek* "romboló" időszerkezete végső soron arra emlékezteti az olvasót, hogy a regénybeli idő sohasem azonos az objektív idővel, mindig történetileg meghatározott szabályrendszer függvénye. Az idő új mozgás-

9) A zenei szerkezeteknek a német romantikus prózaírók által megkísérelt utánzásáról: Steven Paul Scher: *Verbal Music in German Literature*. New Haven and London, 1968.

10) Illyés Gyula: *Kháron ladikján*. Bp. 1969². 49.

11) S. M. Eisentein: *Dickens and D. W. Griffith*, idézi Mendilow VII.

törvényeinek a lehetőségét sejteti, amelyek azután újabb szabályrendszerre fogalmazódtak a realizmus utáni korszakban.

10. Az elbeszéli (a történet) tere

A vágás nem kizárólag az elbeszélés időrendjétől függ, hanem olyan kölcsönhatás eredménye, mely az elbeszélés időrendje és az elbeszéli történet tere között jön létre. A K ö d k é p e k sűrű vágásainál az idő az elsődleges meghatározó, a r a j o n g ó k ritkább vágásainál a tér. Ebben az utóbbi regényben az elbeszélő hatféle módon kapcsolja egymáshoz a jelentett helyszíneket. A háttérből előtérbe, nagyobb térből kisebbre váltás (V) és ennek fordítottja (Λ) a fejlett nézőpont-technikájú regényírók sajátja. Mindkettő éppúgy az elbeszélés folytonosságát (F) szolgálja, mint az előre haladó térábrázolás (→), ami annyit jelent, hogy az elbeszélő vagy szemmel kíséri az egyik helyről a másira távozó szereplőt, vagy ő maga vezeti olvasóját az egyik színtérről a másira. Az elbeszélő önkényes vágásai (⌊) és a másik tér zárójeles közbeiktatása (⌋) viszont egyértelműen megszakítják az elbeszélést (M), míg az elváló szereplők sorsának egymásutáni elbeszélése (↔) egyszerre tartalmaz folytonos és megszakító elemet (F/M). A rajongók térszerkezetének az elemzéséből a következő arányokat kaptuk, a négy rész (I-IV) közti megoszlást alapul véve:

	I	II	III	IV	
V	3	1	0	1	F
Λ	3	1	0	2	F
→	5	10	16	15	F
⌊	3	7	6	13	M
⌋	2	0	1	0	M
↔	0	0	2	1	F/M
F	11	12	16	17	
M	5	7	7	12	

Ezeket az arányokat úgy értelmezhetjük, hogy a r a j o n g ó k térszerkezetében az író mindvégig a folytonosságot teszi elsődlegessé. A térváltozások száma egyenes ívben emelkedik, ami két változást idéz elő: az elbeszélő egyre gyorsabban halad az egyik színtérről a másira, ugyanakkor a szaggatottság abszolút mértékét annyira növeli, hogy némiképp viszonylagos mértéke is emelkedik.

A növekvő cselekményességéből eredő feszültség a szaggatottságot is fokozza, anélkül, hogy a folytonosság elveszítené elsődleges szerepét: ugyanez a tanulság vonható le az Ö z v e g y és l e á n y a térszerkezetéből. Nem jogos tehát a feltevés, mely szerint a regény harmadik, utolsó része egyenletlenséget mutat. Az viszont az Ö z v e g y térszerkezetének egészéből kiviláglik, hogy sokkal kisebb

igényű, kevésbé bonyolult és kevésbé összetett regényről van szó. A folytonosságban sokkal kevesebb az előrehaladás, a dinamika, a színtér sokszor hat-hét fejezeten át ugyanaz. A jelölt tér szempontjából a Férj és nő szerkezete még egyszerűbb, bár ezt az egyszerűséget a térszerkezetek egészen más osztályán belül kell megállapítanunk. Míg ugyanis A rajongók és az Özvegy színhelyeinek többsége gyakran ismétlődik, addig a Férj és nőben több az egyszeri térábrázolás, Kolostory Albert maga mögött hagyja élete színhelyeit. A regény első része az egyik legősibb elbeszélő formának, az utazásnak a változata. A térszerkezet egyszerűségét nemcsak erre vezethetjük vissza, hanem azzal is magyarázhatjuk, hogy Kemény itt éppoly kevésbé él A rajongókra jellemző térki-tárgtással és térbeszűklítéssel, azaz époly kihasználatlanul hagyja az ábrázolt tér és az elbeszélő nézőpont kölcsönhatását, mint az Özvegy és leányában.

Az időszerkezet szempontjából két típust különböztettünk meg Kemény életművében, s ugyanerre a két típusra kell visszautalnunk a térszerkezet vizsgálatakor. Az Özvegy és leányában és A rajongókban szűk és zárt az ábrázolt ábrázolt tér, a Férj és nőben és a Ködképekben tág és nyitott.

A rajongókban viszonylag kevésszámú helyszín sokféle társítása okozza a nagyobb feszültséget, a Ködképekben az író különböző tereket csúsztat egymásba. A távoli helyszínekről többszöri áttétellel szerzünk tudomást: Cecil vagy Jenő Eduárd gróf visszaemlékezik helyszínekre, amelyeket az olvasó abban a formában ismer meg, ahogyan Várhelyi elképzei őket. A rajongókban Kemény inkább valós tér benyomását akarja kelteni, a Ködképekben inkább imaginárius teret alkot, a tér szubjektív megformáltságára irányítja a figyelmet. Ez utóbbi esetben az író közelebb áll a romantikához, hasonló teret ábrázol, mint az Élet és ábránd soha nem látott Lisszabonjának, vagy az Alhikmet, a vén törpében Bánházy Arthur álmának leírásakor.

11. Várt és váratlan

Az idő- vagy térbeli előre haladás és a vágás, a folytonosság és a megszakítotttság a befogadó számára úgy jelenik meg, mint várt és váratlan. Első pillanatra azt lehetnők, az olvasó azt tekinti várhatónak, amiben nem vesz észre mesterséges elrendezést, és azt hiszi váratlannak, amiben a mesterséges elrendezés feltűnő. Valójában sokkal bonyolultabb a kérdés. Előljáróban csak annyit fogalmazhatunk meg teljes bizonyossággal, hogy a teljesen várható szöveg – amelyben semmi váratlan nincs – átlátszó, nem érezzük a jelrendszer ellenállását, a szavak magukkal a dolgokkal azonosnak tünnek. Ilyenkor nem jön létre esztétikai hatás.

Miért hat ugyanaz a szöveg várható az egyik, váratlannak a másik korban? Hogyan lehetséges, hogy egy orosz mondat váratlan az oroszul nem tudó és várható az oroszul jól olvasó számára? Ezekre a kérdésekre úgy válaszolhatunk, hogy a várható az alkotó és a befogadó közös ismereteire, az egy adott társadalom

által érvényesített tapasztalatokra, valamely létrehozott szabályrendszer elsajátítására vezetjük vissza. Ez képezi a társadalmi belüli kommunikáció alapját. Kemény realista igényű művei, *A rajongók* és az *Özvegy* nagy mértékben várhatóak az olyan olvasó szemszögéből, aki megtanulta az emberi cselekedetek indítókait jelölő rendszert, mert ennek ismeretében az okozatiság következetes érvényesülését tapasztalhatja e regényekben. A szabályok elsajátítása után nem tűnik neki fel, hogy Kemény alakjainak számos életműködéséről (pl. evés, szeretkezés) nem esik szó. E hiányokat ugyanúgy nem tekinti váratlannak, mint ahogy a korai detektívtörténetek olvasója nem lepődik meg, ha előbb gyilkosságról, majd arról olvas, hogy utóbb a nyomozó öli meg a gyilkost. Bármely regény bizonyos mértékben más regényekről szól, a várhatóság a műfajnak is függvénye.

A történetietlenség és az indokolatlan leegyszerűsítés hibájába esnénk, ha a várható, a folytonost a valószerűvel azonosítanók. A regényírók időről időre úgy gondolhatják, hogy az elődeik szabályrendszere alapján meglepetésszerű, rejtve motivált vagy egyenesen motiválatlan – Catherine Earnshaw szerelme Heathcliff iránt, Raszkolnyikov és Édes Anna gyilkossága, Kernel Kálmán hirtelen eltűnése, majd újból megjelenése – szerves részét képezi az emberi valóságnak. Gyanítható, hogy a regény fejlődésének egyik mozgatója éppen a várt és a váratlan átértelmezése, a megváltozott társadalmi tudatnak megfelelően.

Kemény két regénytípusa a várhatóság módjában is különbözik egymástól. Kolostory Albert és Jenő Eduárd cselekedeteinek indítéka rejtettebb, kevésbé tudatos, mint Tarnóczyné vagy Kassai István tetteinek oka. Az *Özvegy* és *Leánya* vagy *A rajongók* olvasója meglepődhet, amidőn Iduna így felel Kolostory apósának, Norbert Lipótnak, aki arra kéri őt, utasítsa vissza Albert szerelmét:

" – Nem tehetem... már többé nem tehetem. "

A *Férj és nő* kihagyásosabb szerkezete folytán meglepetésszerűen hat a finom utalás arra, hogy Iduna gyereket vár Kolostorytól. Hasonlóan rejtve motivált az a jelenet a *Ködképek*ben, melynek során Jenő gróf két barack engedetlen leszakítása miatt feleségének, Stefániának két fogát húzza ki. A váratlannak ez a módja lényegében különbözik annak a néhány cselekménymozzanatnak a meglepetésszerű hatásától, amely az *Özvegy* és *Leányát* jellemzi. Amidőn Tarnóczyné hirtelen megérkezik Szentlélekre, majd a Mikes-várba, tulajdonképpen várható esemény meglepetésszerűen korai bekövetkeztének vagyunk tanúi. Az elbeszélés üteme növekszik, a történet a vártnál gyorsabban halad előre. A *Férj és nő* vagy a *Ködképek* a kedély láthatárán esetében viszont az említett jelenetek nem előre, hanem visszafelé mutatnak: a befogadónak át kell értékelnie azt, amit eddig olvasott. Látszatként kell felfognia Iduna ridegségét és Jenő gróf civilizált liberalizmusát. E két regény alakjait nehezebben

tudjuk azonosítani magunkban, mert írójuk kevésbé tartja szem előtt a realista próza szabályrendszerét.

12. Az elbeszélt történet időtartama

Az előrehaladás és a várt rendszerint gyorsítja, a vágás és a váratlan lassítja az olvasást. Előljáróban azt mondtuk, hogy az olvasás ideje feltáratlan terület, s nem vállalkozunk a rendszeres megközelítésére. Annyit mégis leszögezhetünk, hogy az előző két pontban említett tényezőkhöz kívül még egy: az elbeszélt történet időtartama látszik lényegesen befolyásolni az olvasás idejét.

Kemény romantikusabb, illetve realistább regényei ebben a vonatkozásban is szembeállíthatók egymással. A *Ködképek*ben vagy a *Férj és nőben* a történet időtartama sokkal hosszabb, mint az *Özvegy és leányában* vagy *A rajongókban*. A korábbi regények rövidebbek, s az elbeszélés üteme bennük sokkal nagyobb kilengéseket mutat. A *Ködképek*ben a megszakítottság és az oksági összefüggések háttérbe szorítottága mellett az ütem állandó változása lassítja az olvasást. A hősök mindegyike saját időben mozog: Florestan ideje rendkívül gyorsan múlik, Várhelyié viszont olyan lassan, hogy szinte történet-menetessé válik, nem alkot világot. Jenő gróf élete egyre gyorsabb ütemű, míg a Stefániával történt szakítás után végképp le nem lassul. Hasonló váltást mutat Ameline-Cecil sorsa: Florestan-nal töltött évei rohanni látszanak, a második férjjel élt napjai viszont ólomlábakon járnak. A *Férj és nőben* az ütemváltozás még szélsőségesebb, de ebből a regényből majdnem teljesen hiányzik a *Ködképek* többszólamúsága. Ezúttal egyetlen sors: a Kolostory Alberté áll a mű középpontjában. A leghosszabb az első, a legrövidebb az utolsó fejezet, az előbbi körülbelül harminc és fél év, az utóbbi egy nap történetét beszéli el. A kisebb-nagyobb ingadozásoktól eltekintve, egyetlen fokozás az egész mű. Az elbeszélés és vele az olvasás üteme egyre növekszik: Kolostory élete kérlelhetetlenül, egyre sebesebben vezet szükségszerű végpontjához, az öngyilkossághoz. Kemény másutt értekező prózában állapította meg az arisztokrácia szükségszerű végét, itt művészileg ábrázolja a hűbériség által létrehozott lovagi gondolkozásmód csődjét. Stendhal *Armance* (1827) című regényében hasonló az érték-szerkezete: a hős ott is színekdoché szerepét tölti be, egy réteg – szintén az arisztokrácia – értékkiüresedésének a példája, bár a használt jelrendszer más vonatkozásokban eltér a *Férj és nőétől*.

Kemény realista műveiben az elbeszélés üteme sokkal állandóbb. Kevesebb a gyorsító elbeszélés, több a lassító elem. Jókaival ellentétben Kemény főként nem leírással, hanem pár- vagy magánbeszéddel lassítja az elbeszélést. Az *Özvegy és leányában* vagy *A rajongókban* az elbeszélés időtartama közelebb áll a történet időtartamához, mint egyrészt a *Férj és nőben* vagy a *Ködképek*ben, másrészt Jókai regényeiben. Feltehetően ezt tekinthetjük a történeti

értelemben vett realista illúzióteremtés egyik eszközének. Az *Özvegy és leányát* a Toldi szerelmével összehasonlítva, Nagy Miklós joggal nevezte ez utóbbit romantikusabbnak azzal az indoklással, hogy "Arany meséje kissé elaprózódik". 12) A nagyrealista regények számottevő részében viszonylag rövid időtartamú a történet – sokszor csak egy-két év eseményeit tartalmazza –, és az elbeszélés üteme is egyöntetű. Az *Özvegy és leányát* nemcsak térszerkezetében és az elbeszélés időrendjében, hanem az elbeszélés ütemében is a rendkívüli folytonosság jellemzi. A fejezetek terjedelmének átlaga nem egészen hét oldal, és a fejezetek hossza általában szorosan az átlag körül mozog, a II. rész tizenhét oldalnyi 3. és a III. rész alig egy oldalnyi 23. fejezete kivétel. Az előbbi a leglassabban elbeszélte jelenetnek, a fejedelmi vadászatnak az olvasó várakozását felcsigázó részlete, melyben a fejedelem hasztalan lesi az anyamedvét; az utóbbi a regény rövid zárata. A legelső és a záró fejezettől eltekintve a fejezetek mind néhány órányi eseménysorozatot beszélnek el. Ritka és csekély mérvű az ütem változása. Az egy fejezetnyi történés mindössze kétszer terjed ki több napra: a III. rész 9. fejezetében, amidőn Naprádiné Debrőn töltött napjairól értesülünk, és a III. rész 11. fejezetében, amikor Sára Hallerral tartott esküvője után ágynak esik. Az első esetben gyakorító szemlélettel elbeszélte háttéréről, a másodikban az éppen előtérben levő főszereplő teljes cselekvésképtelenségéről esik szó. A végső katasztrófa-sorozatot közvetlenül megelőző cezúra szerepét tölti be a két gyorsítás. A feladatkör hasonló, mint a meglepetést hozó vadászat előkészítő szakaszának megnyújtott részletezése esetében. A III. rész két szóban forgó eseménytelen, gyorsan elbeszélő fejezete ugyanis szintén cselekményben gazdag, lassított fejezetet készített elő: az Erzsébetváros határán Mikes János által Tarnóczy Sára becsületéért vívott párbajt elbeszélő 14. és a Sára halálát megjelentető 21. fejezetet. E két esemény között világos megfelelést teremt az elbeszélő: az előzményeket és a következményeket, a körülményeket aprólékosan részletezi, magát az eseményt azonban nem láttatja. Kemény drámaisága a korábbi irodalomból Racine, a későbbiből James szerkesztő modorával hozható rokonságba: magát a katasztrófát csak közvetve ábrázolja. Az elbeszélés ütemét a drámai hangsúlyteremtésnek rendeli alá: az *Özvegy és leányát*ban ezt a II. rész 9., 10. és 11. fejezetével is bizonyíthatjuk. A 9. fejezetben Tarnóczyné beront a Mikes-várba, hogy számonkérje elrabolt lányát. Körülbelül egy órányi történésről kilenc oldal tudósít: az elbeszélő a lassítással fokozza a látogatás véstjósító jellegét. Az öreg Mikes Zsigmond tagadja, hogy Sára a várban lenne. Sikerül leráznia a feldühödt ellenséget – legalábbis ő így hiszi. A rövidebb, hét lapnyi 10. fejezet mintha őt igazolná. A fejedelem meglátogatja a Mikes-családot. Egy délelőtt és egy délután teljes összhangban telik el: az elbeszélő röviden összegzi a fejedelem megelégedését s azt, ahogyan megjutalmazza s

12) Nagy Miklós: Kemény Zsigmond. Bp. 1972. 160.

kegyeibe vissza emeli a Mikes-családot. Hirtelen újra beállít az özvegy. A fejelelem előtt bevádolja a vendéglátókat, s azok Rákóczi parancsára kénytelenek elővezettetni Sárát. A félórányi hirtelen fordulat a 11. fejezetben majdnem hat oldalnyi részletezést kap.

Példáinkból általános következtetést vonhatunk le: Kemény az *Özvegy és leányában* az elbeszélés ütemének a gyorsítását általában a cselekménytelenséggel, a lassítást a cselekményességgel párosítja, azaz az elbeszélő, abszolút, objektív, mérhető időtartam növelésével éppen a befogadott, viszonylagos, szubjektív, lélektani időtartam csökkenését idézi elő és megfordítja. A történet akkor hat sebesnek az olvasó szemszögéből, ha az elbeszélő lassan mondja el.

Kemény ezt a viszonylag egyenmű szabályt a *rajongókban* tovább bonyolítja. Az I. részt nyitó, gyorsan elbeszélő háttér itt is a kiegyensúlyozott állapotszerűséget fejezi ki, a jelző szerepét tölti be, a rákövetkező, lassan megjelenített előteret, a kiegyensúlyozatlan alaphelyzetet viszont igeszerű mozgalmassággal jelöli az író. Géczy Andrásnénak, Pécsi Deborah nagynénjének a halála a közvetlen előzménnyel, Deborah-nak a szombatosokat gyalázó tömeg közé jutásával együtt mindössze egy órányi eseménysor, de Kemény a 9. és a 10. fejezetben, több mint tíz oldalon jeleníti meg, ez a rész mégis a mozgalmasság benyomását kelti, hasonlóan Elemérnek a halálához, a IV. rész már idézett, tíz oldalon egy-két óráról számot adó 11. fejezetében. Az *Özvegy és leányáról* azt mondtuk, hogy az elbeszélő történet gyakorisága szempontjából háromtagú. ABA hídfórmának lehet megfeleltetni, a *rajongókról* az elbeszélés ütemét tekintve állíthatjuk ugyanezt. Itt is a középső elem, a kidolgozás, a II. és III. rész jelöletlen: az elbeszélés gyorsaságának a változását e két részben nem tudjuk szabályszerűségekre visszavezetni. A IV. részben a lassan megjelenített tragikus megoldás és a gyorsan elbeszélő háttér az I. részben a háttérnek és az alaphelyzetnek felel meg. A fordított sorrend tükörszimmetriát eredményez, a szerkezet tehát kidolgozottabb, mint az *Özvegyben*, ahol csak az I. és III. rész bizonyos részalkotója között teremtődik kapcsolat. A *rajongók* szerkezete azonban nemcsak kidolgozottságban, hanem összetettségben is felülmúlja a korábbi regényét. A háttérnek Elemér halálát követő gyors felvázolása után még hátra van a zárlat, s itt Kemény a lassításnak olyan szerepet ad, amely nem fordult elő az *Özvegy és leányában*. Az utolsó négy fejezet hosszadalmasan ecseteli Báthory Zsófia és a későbbi II. Rákóczi György, Pécsi Deborah és Gyulai Ferenc boldogságát. A lassítás itt cselekménytelenséggel párosul, a hatás ironikus. Különösen feltűnő a feszültség hiánya olyan dráma regényben, ahol az elbeszélés ütemének a változása nagyobb ellentéteket teremt, mint az *Özvegy és leányában*. Géczy Andrásné, illetve Kassai Elemér halálának mozgalmasságát kiemeli az, hogy a megjelenítésüket követő fejezetekben évtizedekre tekint vissza az elbeszélő, illetve a halált követő hetek s tán hónapok eseményeit összegzi.

A két említett kivül még egy szerepe van a lassításnak ebben a regényben. A *Ködképek* ről szólva megjegyeztük, hogy ott a szereplők saját időérzéssel rendelkeznek. A rajongókban a lélektani időtartam nem annyira a jellem, mint inkább a körülmények függvénye, bár tagadhatatlan, hogy az öreg Pécsi vagy Kassai számára lassabban telik az idő, mint Gyulai Ferenc vagy Kassai Elemérszáma. Ha azonban a IV. résznek majd tizenhárom lapnyi 4. fejezetére gondolunk, melynek történése egészében négy-öt órára tehető, de az első tíz oldal Pécsinek és lányának körülbelül egy órányi együttlétét jeleníti meg, akkor azt kell mondanunk, hogy e fejezet az olvasó szemében hosszúnak fog tűnni – mert annál hosszabbnak érzi a rövid időtartamot, minél közelebb sejt a tetőpontot és a feszültség megoldását –, Pécsi Simon viszont ugyanezt a pár órát sajnálatosan rövidnek éli át – annak ellenére, hogy szinte az a benyomás: megáll benne az élet, időtlenné válik –, mivel ő is tudja, nemcsak az olvasó, hogy ez a hosszúnak tűnő rövid időtartam egyszer véget ér, és attól kezdve kiszámíthatatlan gyorsasággal peregnek majd az események. A lassú ütem itt is cselekményességgel jár együtt, csak hogy kizárólag belső cselekményességgel: az író az eseményeknek nem a vízszintes, hanem a függőleges összetevője foglalkoztatja. Gondolatokkal, lélektani tartamként méri az időt. Ez teszi érthetővé, hogy ugyanazt az időtartamot másként értékeli a szereplő és az olvasó. Vizsgálódásunkat ezen a ponton ideiglenesen be kell rekeszteni, mivel az időszerkezetnek ez a bonyolítása már átvezet az elbeszélő nézőpont kérdéskörébe, amely pedig külön tárgyalást igényel.

Végkövetkeztetésünk igen röviden összegezhető. A rajongókban Kemény realista kortársaival összhangban arra törekedett, hogy közönségének az legyen a benyomása: a regény olvasásakor valóságos térben és időben mozog. A *Ködképek* jelrendszere nem ilyen áttetsző, Kemény itt romantikus elődeihez és a realizmus utáni írókhoz hasonlóan megnehezíti, hogy a szöveget befogadásakor visszavezessük a már nagyjából ismertre. A regény nem egyéb, mint olyan idő és tér ábrázolása, amelyet az olvasó közvetlenül nem ismerhet – így szól az egyik regénytípus jelrendszerének alapszabálya. A regény szöveg, amelyben az idő és a tér más szerepet tölt be, mint a regényen kívül – így summázható a másik föltevés. A két típus nyilvánvalóan csak más-más arányát tételezi föl a regényírás e két alapirányulásának: A rajongók is szöveg és a *Ködképek* is ábrázolja a rajta kívüli világot. Az első esetben a regény alkotó elemei mégis főként a művön kívüli dolgokra, a második esetben egymásra vonatkoztatódnak. Nemcsak az idő- és térszerkezetben nyilvánul meg ez a különbség, hanem a nyelvi retorizáltságban, és a nézőpontban is: az első típusnál a szavak szótári, elsődleges jelentése, a színekdoché és a metonímia uralkodik, az elbeszélő mozzanatok meglehetősen jól elkülöníthetők a végső soron objektíve létezőnek te-

kintett történettől, a jellemek viszonylag könnyen azonosíthatók, mert világosan elkülönülnek egymástól, a pozitív emberi értékek szembeállítódnak az értékhiánnyal, a másodikonál viszont a szavak mellékjelentése, saját, másodlagos jelrendszerre szerveződik, a metafora kap döntő szerepet, a szubjektív nézőpontok változtatása miatt aligha választható el a történet az elbeszéléstől, a jellemek önmagukkal való azonossága kétely tárgyát képezi, az emberi értékek megléte és hiánya legalábbis nem nyilvánvaló. A két típus megkülönböztetéséhez tehát nem elég az idő- és térszerkezetet vizsgálni, a nyelvi retorizáltság, a nézőpont és az értékszerkezet értelmezésére is sort kell kerítenünk.