

Kucserka Zsófia:

KÖNYVBE VÉSETT JELLEMEK

**A 19. századi magyar regényszereplők karakterének történeti
megközelítései**

Doktori értekezés

Pécsi Tudományegyetem BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola

Doktori Iskola vezetője: Prof. Dr. Thomka Beáta

Témavezető: Dr. Takáts József

Pécs, 2013.

TARTALOMJEGYZÉK

1. JELLEM A REGÉNYBEN.....	5
1.1. A műfaj történeti elbeszélése és a karakterábrázolás kérdése.....	6
1.2. Jellem vagy psziché, és az örök emberi.....	11
1.3. Ész, kedély, szív és test – a 19. századi jellem elemei.....	17
1.4. A hiteles karakter kérdése.....	22
1.5. A dolgozat felépítése.....	25
1.6. És végül.....	29
2. A MECHANIKUS, A VEGYTANI ÉS AZ ISMERETLEN JELLEMKONCEPCIÓK A MAGYAR NYELVŰ REGÉNYELMÉLETI ÉS REGÉNYKRITIKAI SZÖVEGEKBEN A 19. SZÁZAD KÖZEPÉN.....	30
2.1. Jellem vagy cselekmény.....	30
2.2. A mechanikus és a vegytani jellem.....	33
2.3. Erdélyi jellemfelfogásának filozófiai kontextusa.....	40
2.4. A jellem ismeretlen tartománya – Kemény Zsigmond regényelméleti szövegei.....	49
3. KÍSÉRLETEK A JELLEM URALÁSÁRA.....	56
3.1. Az <i>Abafi</i> mint lélekrajz.....	56
3.2. A karakter Bajzánál és a jellem Jósikánál.....	58
3.3. A narrátori szólamok szerepe a karakter rögzítésében.....	62

3.4. Beékelt elbeszélés és karakterfestés – Fáy András: <i>A Béltékny-ház</i> (1832).....	66
3.5. A kulturális hagyomány toposzai mint a jellemalkotás eljárásai.....	73
4. AZ EGYSÉGES ÉS A SZÉTFESZÍTETT JELLEM RAJZA	
KEMÉNY ZSIGMOND: A KÉT WESSELÉNYI MIKLÓS, SZÉCHENYI ISTVÁN.....	80
4.1. Az egységes jellem rajza: <i>A két Wesselényi Miklós</i> (1851).....	81
4.2. A szétfeszített jellem rajza: <i>Széchenyi István</i> (1851).....	91
4.3. Fiziognómia és nemzetkarakterológia.....	100
5. EGY JELLEMTELEN ALAK ÉS EGY TENGERSZEMŰ JELLEM – A HELY, A TÁJ ÉS AZ OTTHON SZEREPE A JELLEMZÉSBN	
KEMÉNY ZSIGMOND: FÉRJ ÉS NŐ, JÓKAI MÓR: A TENGERSZEMŰ HÖLGY.....	105
5.1. A <i>Férj és nő</i> topográfiai viszonyairól.....	105
5.2. A jellemtelenség formái.....	109
5.3. Utazás vagy sodródás: az út és a jellem.....	112
5.4. Jókai tengerszemői.....	115
5.5. A tengerszemű jellem.....	122
6. AZ ARC: A JELLEM TÜKRE	
FIZIOGNÓMIA KEMÉNY ZSIGMOND: GYULAI PÁLJÁBAN.....	128
6.1. A fejedelem arcképe.....	129

6.2. A <i>Gyulai Pál</i> mint Gyulai Pál portréja.....	134
6.3. Gyulai Pál, az „udvari ember”.....	136
6.4. A szív rejtett zuga.....	140
6.5. A mélység nélküli karakter: Gergely diák.....	142
6.6. Sofronia tükörbe néz.....	144
6.7. Eleonóra Gyulai arcára tekint.....	147
6.8. A 19. századi fiziognómia, a megértés és a regény: összegzés.....	150
HIVATKOZOTT IDODALOM.....	153
MELLÉKLETEK.....	167
I. A jelölt tudományos közleményei	
II. Szerzői eredetiségnyilatkozat	
III. Témavezetői nyilatkozat	

JELLEM A REGÉNYBEN

„Végül pedig, ami az »emberi szív«-et illeti,
mint ismeretes, az örök és változhatatlan”

Alain Robbe-Grillet¹

Mi is a regény? Regényelméleti írások bátor kérdése ez. A különböző elméletírók tétova vagy szigorúbb definíció-alkotási kísérleteinek felvázolható a közös nevezője, amolyan minimál-regénymeghatározás. Eszerint (1) a regény történetet mond el, (2) fiktív emberekről, szereplőkről szól, és (3) viszonylag nagy terjedelem jellemzi. A definíció mindhárom eleme további kérdéseket vethet fel. Kérdés, hogy mit is jelent a történet, hogy hogyan működik az idő (vagy a tér) a regényben, és hogy mit is értünk szereplőábrázoláson. Természetesen egy részletezőbb regénymeghatározás a műfaj számos más aspektusát is figyelembe veheti, újabb irányokat nyitva ezzel a kutatásnak, a regényről való gondolkodásnak. Az, hogy a regény szereplőkről szól, valamiféle emberekhez hasonló fiktív lényekről, mindig is evidens megállapítás volt. Sohasem szorult bizonyításra, hogy a szereplő személyek a regény világának elengedhetetlen összetevői, hiszen a regény valaki(k)ről szóló történetet beszél el. Ugyanakkor a műfajnak ez a meghatározó sajátossága nem mindig jelent meg azonos súllyal a regényelméleti diskurzusban. Különösen a narratológiai megközelítések uralkodóvá válása óta tűnhet úgy, hogy a szereplőkre irányuló kérdések kutatói perspektívába emelése idejétmúlt, avíttas szempont, hiszen formai (narratológiai) alapon nehezen megragadhatók az olyan jellegű kérdések, mint az egységes vagy hiteles szereplő, a jellem vagy a realiztikus személyiség regénybeli konstrukciója.²

A klasszikus regényelméleti szövegek gyakori és hangsúlyos kérdésként teszik fel, hogy mi is a műfaj lényegi sajátossága. Mi lehet a regény tétje, és legfontosabb feladata? A műfaj lényegére irányuló válaszok pedig nagyon gyakran a szereplők benső világának megjelenítését emelik ki: eszerint a regény elsőrendű feladata, hogy hiteles személyiségeket állítson olvasója elé. A regénynek a szereplő-ábrázolásban

¹ ROBBE-GRILLET, [1967], 61.

² Formai megközelítésben a szereplő pusztán az elbeszélés funkciójaként definiálható (Propp, Greimas), és a funkcióra irányuló kérdések mentén közelíthető meg. Természetesen hozhatók példák a regényszereplő posztklasszikus narratológiai megközelítéseire is (lásd például ERMAN, 2006.), ám ezek is figyelmen kívül hagyják a történetiség kontextualista szempontjait.

megfogalmazódó célja és lényege ugyanakkor jól láthatóan történeti jellegű. Míg a 19. században konszenzusos megállapításnak tűnt, hogy a regény feladata a hiteles jellemalkotás, addig az 1920-as évektől már anakronisztikusnak hat regénybeli jellemekről beszélni. Ehhez hasonlóan, mintha a regény történetének (antik-barokk) kezdeteinél is valami más lett volna a műfaj fókuszában: például az izgalmas, magával ragadó történetalkotás, a kalandok sora, amelyek elsőrendűek a szereplők benső világával szemben.

Jelen dolgozat kérdései – mindezekkel összefüggésben – arra irányulnak, hogy mit is érthettek hiteles karakteren a 19. században, illetve, hogy egy-egy szépirodalmi szövegben hogyan valósultak meg a konkrét szereplő-alakok. Hogyan, milyen eszközökkel vált megalkothatóvá és megérthetővé egy-egy szereplői jellem? Milyen diskurzusok metszéspontjában válhatott témává a karakter szövegbeli konstrukciója? A 19. századi regények ilyen szempontú elemzése természetesen magával hoz tágabb, szélesebb kérdéseket is: így például kísérletet tesz a 19. századi antropológiai elképzelések néhány összetevőjének körvonalazására, a modern és premodern szubjektumfelfogás (regényekben megjelenő) különbségeinek a megragadására, illetve a karakterekkel és ábrázolásukkal összefüggő történeti kontextusok kidolgozására.

A műfaj történeti elbeszélése és a karakterábrázolás kérdése

A regény műfajának történetét szokás úgy elbeszélni, mint folyamatos mozgást, amely a külső terek elbeszélésétől a belső terek megmutatása felé tart. A regénytörténeti nagyelbeszélés narratív sémája szerint a regény, amely a műfaj kezdeteinél kalandok sorából állt, fokozatosan közelített a szereplői jellem vagy személyiség bemutatása felé, és ezzel párhuzamosan szorult háttérbe a kalandos mese, a történet.³ A fenti narratív séma meggyőző erejét mutatja, hogy milyen sok regénytörténeti elbeszélés épült rá, például Ortega y Gasset: *Gondolatok a regényről* című könyve is ebben a keretben rendezte el a műfaj történetét:

„Kezdetétől napjainkig áttekintve e műfaj fejlődését azt látjuk, hogy a regény pusztán elbeszélésből, amely csak jelez, a tökéletes megjelenítés művészetévé fejlődött. Kezdetben még megengedte a mese újdonsága, hogy az olvasó pusztán elbeszélésben gyönyörködjék.

³ A regény műfaj történetének természetesen nemcsak egy lehetséges elbeszélési mintája van. Egészen más elvek mentén, másként beszél el a műfaj történetét például Jean-Paul Sartre, Wolfgang Kayser, Lukács György vagy Mihail Bahtyin. (Lásd: SARTRE, 1969., 78–160., KAYSER, 1998., LUKÁCS, 1975., BAHTYIN, 1997, 1967.) Itt pusztán az egyik, ugyanakkor nagy hatású elbeszélési sémát értelmezem.

Érdekelte a kaland (...). Azonban rövidesen csődöt mond a történésnek, mint olyannak a vonzereje; már nem a személyek sorsa bilincsel le bennünket, hanem ők maguk, jelenlétükkel. Jól esik őket közvetlenül látni és hallani, lelkükbe hatolni, teljesen elmerülni az ő világukba, légkörükbe.”

„Mindegy, mit tesznek (...). Nem azért érdekelnek, mert érdekes, amit tesznek; ellenkezőleg: mert ők teszik, az érdektelen is érdekel bennünket. (...) [É]rdeklődésünk sokkal inkább a személyeknek szól, mint a sorsoknak.”

„A regényszerűség lényege (...) nem abban rejlik, ami történik, hanem ép (sic!) abban, ami nem történés; a szintizta elevevényben, az alakok ilyenségében s itt-létükben, mindenekelőtt az összességük adta hangulatban.”

„[A] legjobb regényekből nem az eseményeket tartjuk meg emlékezetünkben, nem a sorsot, amelyen a személyek keresztülmentek, hanem csakis az alakokat.”⁴

Jól látható, hogy Ortega érvelésében éles és tisztán kivehető oppozíciós rendben helyezi el a regény korai korszakát (kalandok, cselekmény dominanciája, olvasói kíváncsiság), és a későbbi regényeket (alakok elevevénye, a személyek jelenvalóságának illúziója). Hasonlóan értelmezi a regény történetét Viktor Žmegač történeti regénypoétikájában. A műfaj korai szakaszában ő is a mese/kaland dominanciáját látja, és ezzel szemben határozza meg a modern regény műfaji jellemzőit. Elemzésében a modern regény két típusát rajzolja meg, a két típus közös nevezőjeként pedig a fabulaellenességet ismeri fel. Mint írja, a modern regényben a kifejtett és elrendezett eseménysorral, narratív renddel szembeni nyilvánvaló ellenállás ismerhető fel.⁵

A legalaposabban talán Dorrit Cohn gyűjtötte össze ennek a regénytörténeti narratívának az előfordulási helyeit. *Áttetsző tudatok* című tanulmányának bevezető részében írók és irodalmárok, irodalomtörténészek szövegeit veszi számba, amelyek a műfaj történetét mind hasonlóan beszélik el. Hivatkozik – többek között – Käte Hamburgerre, Erich Kahlerre, de Thomas Mannra, Virginia Woolfra és Schopenhauerre is.⁶ A történeti elbeszélés sémájára jellemzően a regény története ezekben az elbeszélésekben mindig az éppen aktuális jelen felől íródik. Az egyes szerzők értékelési beállítódását erősen meghatározza az a szövegtörzshalmaz, amelyre elméletüket alapozzák. Mindez természetesen elkerülhetetlen, itt csak érdemes újra tudatosítanunk a tényt, hogy

⁴ ORTEGA, 1944, 10. 15. 37. 38.

⁵ ŽMEGAČ, 1996, 101–102.

⁶ COHN, 1996, 88–90.

amikor Ortega, Woolf, Schopenhauer vagy Dorrit Cohn „a regény”-ről beszél, akkor mindig egy bizonyos kánonból kiindulva értendők kijelentéseik.

A regénytörténeti nagyelbeszélés fenti példáira jellemző, hogy a műfaj történetét egyfajta fejlődéstörténetként vázolják fel, amelyben a regény a kevésbé értékes felől (fabula, kalandok) halad önnön saját anyaga és elsőrendű célja felé, ami nem más, mint a szereplői tudatok, személyiségek vagy jellemek megragadása. „[A] regényanyag ’belső terekre’ kerülése, amit Erich Kahler és más regénytörténészek szoktak emlegetni, a műfaj legsajátabb lehetőségének fokozatos feltárulását jelentené.” – írja Dorrit Cohn.⁷ Vagy, ahogy Schopenhauer fogalmaz:

„Minél inkább a belső és minél kevésbé a külső életet ábrázolja a regény, annál magasabb rendű és nemesebb a célja. (...) A művészet a legkevesebb külső mozgással elért legnagyobb belső mozgásban áll; mivel a belső élet az érdeklődésünk valódi tárgya.”⁸

A műfaj történetének fenti elbeszélését olyan hierarchikus oppozíció szervezi, amelyben a szereplő, és annak története (vagy: a szereplő és a cselekmény, a történet és a jellem) egymás ellenlábasaiként tűnnek fel. Az idézetekben jól megragadható a szubjektum olyan dualista felfogása, ahol a belső élet, a belső ember (a lélek) hordozza a valódi értéket, szemben a külső emberrel (test), a látszattal. A hagyományos dualista szubjektum-felfogás a regényekre vonatkoztatva úgy jelenik meg, hogy a szereplő személyisége vagy jelleme, tudata, és ezek ábrázolása/megjelenítése volna a pozitív érték kategória: a regény feladata ezt a belső embert felmutatni. A bináris oppozicionális rend következményeként a szereplő története (vagy másként: a cselekmény) leértékelődik, és akadályozó tényezőként jelenik meg a regény valódi feladatának megvalósulási folyamatában. Cselekmény és szereplői jellem/személyiség oppozíciója szervezi ezt a regénytörténeti elbeszélést, amely oppozíció ebben az esetben is aszimmetrikus.

A hegelianus történeti sémában a regény története egyfajta öneszmélkedésként értelmeződik, ahol a műfaj saját lényegére ismer rá, hogy azután minél teljesebben kibontakoztathassa. A fejlődéstörténeti narratíva azonban csak akkor lesz meggyőző, hogyha időben folytonos fogalmak mentén beszéljük el. Akkor érthető meg a regény önnön lényegére való ráismerésként, hogyha ennek a történetnek a komponenseit állandóknak tételezzük. Vagyis: csakis akkor beszélhető el a fenti történet ilyen meggyőző erővel,

⁷ COHN, 1996, 88.

⁸ Schopenhauert idézi: COHN, 1996, 89.

hogya feltételezzük, hogy a 19. századi koherens jellemábrázolás és a 20. századi tudatfolyam-elbeszélés ugyanannak a célnak a különböző szintű megvalósulási formái. Megfigyelhető, hogy a tudatábrázolás és a jellemfestés a fenti történeti elbeszélésekben szinonimaként jelenik meg, feltételezve ezzel, hogy a két fogalom ugyanaz, éppen csak egy 20. századi írónak már kifinomultabb eszközök állnak a rendelkezésére, hogy a műfaj öröktől adott feladatát megvalósítsa. Viktor Žmegač például, amikor a pszichogram felé közelítő modern regénytípust elemzi, akkor azt a realista-naturalista regények szerves folytatásaként írja le, amennyiben mindkét regénytípus célja az ember hiteles ábrázolása.⁹ Dorrit Cohn ugyanígy, amikor Proust vagy Joyce előzményeit keresi, akkor azt Sterne Tristram Shandyjében és Stendhal Julien Soreljében találja meg. Értelmezésükben a regény története úgy tűnik fel, mint ami mindig is ugyanazt művelte: szereplői tudatokat kísérelt meg áttetszően érthetővé vagy legalábbis beláthatóvá tenni. Dorrit Cohn tanulmányában így egyenlőségjelet tesz olyan fogalmak közé, mint a „lélek” és a „szellem” Sterne-nél, a „jellem” Stendhalnál és a „tudatfolyam” a 20. századi írónál.

Bár az így elbeszélte regénytörténet nagyon erős meggyőző erővel bír, mégis érdemes megkérdőjelezni egyes vonásait. Vajon a szereplő benső világának és a külső történetnek (kalandoknak, eseményeknek) ilyen jellegű szembeállítását valóban tartható? Lehet, hogy termékenyebb volna alaposan szemügyre venni lehetséges viszonyaikat, és árnyalni a pusztán ellentételezést. Érdemes volna feltárni, hogy a fejlődéstörténeti narratíva milyen értékítéleteket hordoz, hogyan homogenizál korszakokat és egyes szövegeket. Továbbá: vajon tényleg ugyanazt jelenti a jellem, mint a személyiség pszichéjének vagy tudatának működése? És ha nem tartjuk szinonimának különböző korszakok fogalmait, ha nem feltételezzük, hogy egy 19. századi szerzőnek ugyanazt jelentette a hiteles karakterfestés követelménye, mint a 20. század eleji írónak a tudatműködés hiteles nyelvi megragadása, akkor nem bontakozik-e ki valamilyen egészen más történet? A műfaj olyan története, amely hasadásokkal és törésekkel terhes. Amely nem az önmagára való ráismerés diadalmenete, az örök feladat egyre sikeresebb beteljesítése, hanem egy olyan műfaj története, amely mindig változó kérdésekkel és változó kihívásokkal találja magát szemben. Változó kérdésekre ad eltérő válaszokat.

⁹ „[A] narrációnak kizárólag a regényalakok pszichológiai aktivitásában történő megalapozása a naturalista poétika koncepciójával való elvi rokonságra utal.” (...) az elbeszélés radikális internalizációja és az irodalmi hagyomány pszichográfiai mimézise nehezen lehetne elképzelhető a naturalista elmélet alapvető maximái nélkül.” ŽMEGAČ, 1996, 101–102.

Virginia Woolf *Mr. Bennett és Mrs. Brown* című híres esszéje reflektál olyan lehetséges történeti és földrajzi hasadásokra, amelyek elbizonytalanítják a regény így elbeszélte fejlődéselvű történetét. Az esszé gondolatmenete szintén abból az axiomatikus megállapításból indul ki, hogy az írók azért írnak regényeket, hogy emberi jellemeket alkossanak. „Azt hiszem, minden regény – mondhatjuk – jellemeikkel foglalkozik, és arra való, hogy jellemeket ábrázoljon.”¹⁰ Woolf azonban nem áll meg ennél a kijelentésnél, és azzal sem éri be, hogy elődeinek jellemábrázolási technikáit és eljárásait (részben) úgy értelmezze, mint amelyek elégtelenek az örök Mrs. Brown megragadására. Az esszében olyan kétségek fogalmazódnak meg, amelyek nemcsak a jellemábrázolás mikéntjét érintik, hanem azt is megkérdőjelezzik, hogy vajon az örök feladat valóban örök, időtől, tértől függetlenül adott-e. „1910 decemberében vagy ilyentájt az emberi jellem megváltozott.” – írja Woolf.¹¹ A kijelentésben, miszerint az emberi jellem, mint olyan, megváltozott, megváltozhatott, olyasfajta történeti tudatosságot érhetünk tetten, amely reflektál arra, hogy talán mást jelentett a jellem/a személyiség a 19. század regényeiben, és egészen mást a tudat vagy a psziché működése a 20. században. Az „örök emberi” ilyen változása pedig nem egyszerűen regénytechnikai kérdés. Nem pusztán arról van szó, hogy más elbeszélési, nyelvi stratégiák felelnek meg egy másként adott ember ábrázolására, hanem a világ és az ember megismerhetőségét teszi kérdésessé:

„Ön ezt látja a jellemben, én valami egészen mást. Ön azt mondja, ezt meg ezt jelenti, én meg, hogy amazt. (...) Így Mrs. Brownt a módzatok végtelen változatai szerint lehet tárgyalni.” És később:

„[C]sak ha a jellemeink valódiak, akkor van a regénynek bármiféle esélye a megmaradásra. (...) De, kérdelem magamtól, mi a valóság? És kik a valóság bírái? Valamely jellem nagyon is valóságos lehet Mr. Bennett számára, és teljesen irreális az én számomra.”¹²

Ha az emberi jellem, mint olyan változott meg, akkor nem pusztán az a kérdés, hogyan lehet leírni, regényben megjeleníteni ezt az újfajta embert, de az is, hogyan férhetünk hozzá egy korábbi korszak regényeinek szereplőihöz? Hogyan érthetjük meg Jane Austen vagy Tolsztoj figuráit, hogyha azokban a regényvilágokban a miénktől különböző jellemeink

¹⁰ WOOLF, 1980, 500.

¹¹ Uo, 493.

¹² Uo, 500–501.

szerepelnek? Történeti értelemben mások. Nemcsak egyediségükben, hanem egy olyan kor önértési kísérleteiként is, amely – esetleg – gyökeresen mást gondolt a jellemről, mint mi.

Az imént vázolt történeti séma, mint minden narrativizált történeti elbeszélés, homogenizáló, a fejlődéselvű cselekményesítés következtében implicit (és részben reflektálatlan) értékítéleteket hordoz és állandónak tételezett fogalmak mentén beszélődik el. Maga az elbeszélés lesz az, ami folyamatosságot teremt, és így épp azokat a történeti változásokat, esetleges töréseket vagy hasadásokat fedi el, amelyeket feladata volna föltárni.

Jellem vagy psziché, és az örök emberi

A 19. századi regénykritikákban és regényelméletekben központi szerepe volt a regénybeli személyek hitelességére és a szereplői jellemekre vonatkozó kérdésnek. A szereplői hitelesség vagy jellem ugyanakkor nemcsak a korabeli esztétikai elméleteknek volt fontos része, hanem olyan diskurzusok metszéspontjában képződhetett meg, mint például a fiziognómiai látásmód (Lavater),¹³ a mesmerizmus (Mesmer magnetizmusa)¹⁴ vagy a nedvalkattan.¹⁵ A szereplők regénybeli konstrukcióját, illetve a rájuk vonatkozó olvasói/értelmezői kérdéseket így olyan kulturális mintázatok határozták meg, amelyek a mi számunkra nehezen vagy egyáltalán nem hozzáférhetők. A későbbi évtizedek vagy a 20. század regényértelmezései megörökölték, és sok esetben továbbvitték a regénybeli szereplők jellemére vonatkozó szempontot (ami olyannyira bevett megközelítési és értékelési elvvé vált, hogy például az irodalomtankönyvek állandó feladattípusaként máig jelen van az irodalomról való gondolkodás kialakításában). Miközben azonban a (magyar irodalomtörténetben) jellemzően 19. századi szempont tovább élt, addig az egész kérdés történeti kontextusa mára kihullott és eltűnt nemcsak a köztudatból, de jórészt az irodalomtörténeti szakma vizsgálódási irányjaiból is. És nem véletlenül, hiszen az egész kérdés, úgy, ahogy azt a 19. század irodalomkritikusaitól megörököltük, a szó szoros értelmében irrelevánssá vált, nem vonatkozik semmire. Ma ugyanis nem jellemben

¹³ A lavateri fiziognómia hatásáról a 19. századi regényirodalomra lásd: TYTLER, 1982. Különösen: 35–81., és 123–315. A Lavater hatására kibontakozó fiziognómiai „divat” még a század végén is népszerű. Lásd: Szentpály Janka: *Arcisme*, Budapest, 1891.

¹⁴ A mesmerizmus magyarországi recepciójáról irodalomtörténeti összefüggésben lásd: TARJÁNYI, 1992, 2002.

¹⁵ A nedvalkattani felfogásról (illetve a magnetizmusról) és irodalomtörténeti összefüggéseiről pl. TÓTH, 2009. 158–172.

gondolkodunk (bár használjuk ezt a szót); a 20–21. századi embernek nincs jelleme 19. századi értelemben, hanem pszichéje van vagy tudatműködése.

A műfaj történeti elbeszélés által létrehozott folytonosság egyrészt elfedi ezeket a változásokat, másrészt időben mindkét irányban átjárást biztosít olyan fogalmak között, ahol az átjárás elméletileg lehetetlen volna. Vagyis nemcsak arra hozhatunk példákat, hogy a Joyce-i tudatfolyam és a stendhali jellemábrázolás ugyanannak a feladatnak volna két eltérő megoldási típusa, hanem arra is, hogy Jósika Miklós vagy Kemény Zsigmond regényeiről írott értelmezésekben, a szereplők lelki folyamatainak leírásában rendre a 20. századi pszichológiai szótár(ak) elemei bukkannak föl.¹⁶ A szereplőábrázolásra vonatkozó értelmezések gyakran az értelmezett regény elsődleges/szinkrón kontextusához képest idegen – korábbi vagy későbbi – lélektani paradigma szempontjaival vagy fogalmi készleteivel közelítenek a vizsgált szövegekhez.

A homogenizáló értelmezői eljárásokat részben magyarázhatja a jellem szempontjából szintén érdekelt tudományágnak, a pszichológiának tudománytörténeti elbeszélése. A pszichológiatörténeti kézikönyvek ugyanis (általában) szintén folytonosságot és előzmény-következmény viszonyt tételeznek fel olyan paradigmátikus eltérő nézőpontok között, mint a mesmerizmus és a pszichoanalízis, vagy a nedváltan és a jungi személyiségtipológia.¹⁷ Talán nem szorul különösebb bizonyításra, hogy a magnetizmus és a freudizmus egymással nem dialógusképes elméletek (vagy delej van, vagy tudatalatti), és hogy az ókori eredetű nedváltan és Jung pszichológiája nehezen tűnik összebékíthetőnek. Ugyanakkor a narrativizált pszichológiatörténeti elbeszélés vizsgálatakor az sem tűnik különösebben meglepőnek, hogy a temporálisan kibomló történet az irodalomtörténeti elbeszéléshez hasonló folyamatosságot hoz létre, és ezáltal megteremti a különböző elméletek közti átjárásokat vagy szinonimákat. A folyamatosság létrehozásának leggyakoribb eszközei az analógiák felmutatása és az előzmény-következmény viszonyok megrajzolása. Így például a pszichológiatörténeti

¹⁶ Hites Sándor például – az egyébként történetileg is rendkívül tudatos és kiemelkedő – Jósika monográfiájában az *Abafiról* írva a következőképpen fogalmaz: „Az, hogy Gizella *álma* nem valós tapasztalatait képezi le, a *tudattalan* (nyelvi) önelvűségére (...) is utalhat”. (A kiemelés tőlem, K. Zs.) HITES, 2007, 151. Egy másik példa Thomas Cooper tanulmánya, amely Jósikát behavioristának, Keményt pedig pszichoanalitikusnak nevezi. COOPER, 2003. Hivatkozhatunk Tarjányi Eszter írásaira is, amelyek úttörő jelentőségűek a 19. századi irodalomtörténeti kutatásban, amennyiben a mesmerizmus (vagyis magnetizmus) hazai recepcióját és hatását tárják fel. Egyik sokat hivatkozott tanulmányának végén a szerző a következőképp fogalmaz: „A mesmerizmus divatja (...) a század végére kifulladás (...). Helyét a művészetekben, a tudományban a freudizmus vette át.” Egy másik helyen Jósika *Két élet* című regényét Babits *Gólyakalifájának* előzményeként értelmezi. TARJÁNYI, 1992, 60.

¹⁷ Már címében is sokat mondó ebből a szempontból Pléh Csaba: *A pszichológia örök témái* (Typotex, Budapest, 2008.).

elbeszélésekben a frenológia a mai neurológiának válik előzményévé: Gall „kutatásait” folytatja a mai agykutatás. Mindkét tudománytörténeti jelenség azonos címke alá sorolódik: a lokalizációs kutatások kategóriája alatt szerepelnek.¹⁸ Az elbeszélés logikája így elfedi a kutatások alapvetően eltérő elméleti kiindulópontjait.¹⁹

A pszichológiatörténeti elbeszéléseknek és a regényértelmezéseknek ezt az eljárását, amely folytonosságot és átjárhatóságot mutat a személyiségre vonatkozó, elméletileg nagyon is különböző diskurzusok között – a történeti elbeszélésekre jellemző narratív sémán túl – olyan elméleti előfeltevés is magyarázza, amely általában nem válik sem reflektálttá, sem explicitté ezekben a szövegekben. Ez az előfeltevés pedig a kultúránkba mélyen beivódott közhely, amely az „örök emberi”-re vonatkozik. Ugyanez a logika és előfeltevés működött például Ranschburg Jenőnek a karakterológia két és fél ezer éves történetét röviden összefoglaló írását egyik népszerűsítő munkájában. A karakterológiai elméletek közti analógiák hangsúlyozásából egyenesen következik az örök és változatlan emberi feltételezése:

„2500 év telt el azóta, hogy Hippokratész leírta az általa megfigyelt vérmérsékleti típusokat. (...) Ha az olvasó összeveti ezeket Eysenck – 1960 és 1990 között megalkotott – karakterológiájával, érdekes hasonlóságot fedezhet fel: az extravertált stabil és a szangvinikus, az introvertált stabil és a flegmatikus, az extravertált labil és a kolerikus, valamint az introvertált labil és a melankolikus jellem lényegében azonos vonásokkal rendelkezik! (...) Természetesen a két koncepció »tudományos háttere« teljesen eltérő, de a leírt jellemek között felismerhető rokonság mégis azt jelzi: ez a négy karakter fontos és *örök érvényű* elemeket ragad meg az embereket egymástól megkülönböztető, illetve egymással összekötő vonások közül.”²⁰ (A kiemelés tőlem, K. Zs.)

Az analógia felmutatása és az örök emberi előfeltételezése annak ellenére is hatékonyan működött a gondolatmenet, hogy a szerző reflektál az elméleti és tudományos paradigmák gyökeres különbözőségére.

A kutató saját korának érzelm- és személyiség-felfogását visszavetítő, a korábbi korokra érvényesítő eljárásának hírhedt példája Erik Erikson esete. A pszichológus

¹⁸ THRONE-HENLEY, 2000, 136–163., PLÉH, 2010, 123–138.

¹⁹ Hasonló helyzetet teremt a lavateri fiziognómia és az arc mai, kísérleti pszichológiai vizsgálata közti analógiák felmutatása. Vö: pl. RÉVÉSZ, 2010/b. Különösen: 182–186.

²⁰ RANSCHBURG, 2002, 45–46.

fejlődéslelektani modelljének kidolgozásakor Luther élettörténetéből indul ki, és annak elemzésében a freudizmus tételeit érvényesíti. Luther példája nagyban segíti életkori krízisekre építő identitásmodelljének kidolgozását – ugyanakkor számos kritikát váltott ki, hiszen saját, jellemzően 20. századi fogalmainak visszavetítése a másik kor letűnt emberének radikális félreértéséhez vezet.²¹ A modern identitáskrízis fogalma teljes mértékben idegen attól az univerzális kategóriákban gondolkodó világtól, amelynek leírására Erikson használja.²² A két korszak közti fogalmi szakadék nem hidalható át azzal, hogy saját fogalmainkat használjuk a másik leírására, sőt: az analógiák éppen a másik kor emberének megértését teszik lehetetlenné.²³

Amikor a fent tárgyalt szövegek problémátlan folytonosságot és analógiákat látnak bizonyos lelki folyamatok eltérő értelmezései között, és így nem érzékelik a történetileg esetleg létező szakadásokat, akkor mintha az örök emberi tételezéséből indulnának ki, az emberi természet állandóságára alapozva. Szövegeiket az az expliciten sokszor nem kimondott, de hallgatólagosan elfogadott nézet működteti, hogy az ember mindig is ilyen volt, ugyanígy működött, legfeljebb másként írták le ugyanazt a lelki működést. Az örök emberinek az ilyen jellegű – nem feltétlenül tudatos – feltételezése kettős funkcióval bír: egyrészt hozzáférhetővé – olvashatóvá és bizonyos értelemben (félre)érthetővé – tesz tőlünk távoli szövegeket; másrészt azonban elfedi a másként adott emberi lét sajátosságait, és lehetetlenné teszi az arra való rákérdezést.

Az irodalom történetével foglalkozó munkáknak (az előzőekkel szemben) számos olyan darabját is fel lehet mutatni, amelyekben a történeti vizsgálódás kiindulópontja éppen ez: az örök emberi mögött meghúzódó történeti hasadás. Jelen fejezet Robbe-Grillet-től származó mottója éppenséggel maró gúnnal beszél az örök és változhatatlan emberi szív képzetéről. Az új regény kiáltványszerű poétikáját éppenséggel az örök emberinek a regénypoétikában betöltött hagyományos szerepétől való dacos szabadulás szervezi:

²¹ Az elsődleges kontextus érvényesítésének szükségességéről a történeti kutatásokban: TAKÁTS, 2007/a.

²² Erikson kritikáját lásd: TAYLOR, 1989, 28–29. Erik Erikson: *A fiatal Luther* (1958) című művének kritikája történeti és forráskritikai szempontból magyarul: LACKÓ, 2001, 45–49.

²³ Ugyanakkor: nem kell évszázadoknak eltelnie ahhoz, hogy az örök emberiből adódó analógiás gondolkodás félreértésekre vezessen. Lackó Mihály a Széchenyi István életrajzokat és jellemrajzokat vizsgálva arra a következtetésre jut, ahogy azokban Széchenyi lélektani értelmezése rendre abból a közhelyből indul ki, hogy mindannyian ugyanúgy működünk, vagyis a másik magunkból kiindulva érthető meg. Elemzése szerint az egyes Széchenyi értelmezések így nem számolnak azzal, hogy a beteg ember esetleg éppen nem úgy működik, hanem nagyon is másként, mint „mi.” Az életrajzi „történetkonstrukció alapja, kimondatlanul bár, mégis hősnéket feltételezett szubjektuma, melyet az elbeszélő a mindennapi emberi viselkedés ismert pszichológiai szabályszerűségei alapján állít elő. (...) *Módszerének alapja az analógia.*” LACKÓ, 2001, 40. (A kiemelés tőlem, K. Zs.)

„Napjainkban csakugyan kizárólag Balzac regényelmélete érvényesül. Minden különösebb fáradság nélkül akár Madame de La Fayette-ig is visszanyúlhatunk. Már ebben az időben minden próza alapja a szent és sérthetetlen lélektani elemzés volt: az uralkodott a könyv koncepcióján, a szereplők ábrázolásán, a cselekmény menetén.”²⁴

A 18–19. századi regényben kidolgozott mélységgel és individuális érzelmekkel rendelkező karakterek Robbe-Grillet (és általában az új regény szerzői) számára egész egyszerűen fogalmazva hazugnak tűntek:

„ebben a bizonyos »mélységben« sem hiszünk. Az ember esszencialista szemlélete összeomlott, az »állapot«, a »helyzet« fogalma lépett a »természet« fogalmának helyébe, a dolgok *felszíne* pedig megszűnt számunkra a dolgok magvának álarca lenni (...).”²⁵ (A kiemelés az eredetiben.)

Ami tehát az egyik korszakban az ember hiteles és árnyalt képe, az hamisan csenghet egy másik kor számára.

Wolfgang Kayser (1954-es) regénytörténeti munkája éppen ebből a kérdésből indul ki.²⁶ Amikor a szerző összehasonlítja a barokk és a modern (18–19. századi) regényt, akkor a műfaj gyökeres átalakulását éppen a megváltozott személyiség és érzelemfelfogásból vezeti le (ahogyan a 20. századi regény „válságát” is a humanista emberkép válságából eredezteti). Regénytörténetének problémaelemző módszere elkerüli a fejlődéselvű, kontinuum fogalmakkal elbeszélte történetmondás veszélyeit. Kiindulópontja szerint a barokk kort jellemző érzelem- és személyiség-felfogás radikálisan különbözik a modern (18. századi utáni) érzelemkonceptiótól. Az (antik és) barokk regények hősei néhány konstans jellemvonással megrajzolt, zárt és állandó karakterek. A hősök érzelmei a szereplőkhöz képest külső affektusok, pillanatnyi felindulások, amelyeken a hős a legnagyobb erény (a magnitudo) révén kell, hogy úrrá legyen. Amint ez az érzelemfelfogás megváltozik, és (a modern elképzelés szerint) az érzelmek az emberi bensőbe helyeződnek, a sajátos benső individuumnak válnak mély és lényegi elemévé, akkor megváltozik a regény formája is.²⁷

²⁴ ROBBE-GRILLET, [1967], 60.

²⁵ Uo., 68.

²⁶ KAYSER, 1998.

²⁷ Bahtyin regénytörténeti munkája az egyes korszakokat ugyan hasonlóan különíti el, de nem eszmetörténeti, hanem formális alapon. Az antik, a barokk és a modern regény különbségeit az egyes korszakok regényeire

„Ha részünkről még a barokk regények kozmoszát is bevonjuk a hasonlításba, akkor kitűnik, hogy a bennük *személyfelettinek* tartott *hatalmak*, mint a szerelem, a harag, a vágy és kegyetlenség stb. itt [tudniillik a modern regényben] *személyes érzelmekké* vagy individuális adottságokká lettek.”²⁸ (A kiemelések tőlem, K. Zs.)

A változó értelemfelfogás történeti kérdése szervezi Laczházi Gyula monográfiáját is (magyar kontextusban), aki a 17. századi hősi epikához a korszak affektus-felfogása felől közelít. De ide kívánkozik Charles Taylor és Alasdair MacIntyre neve is, akik – ugyan nem irodalomtörténeti, hanem inkább etika- és filozófiatörténeti alapú munkáikban – értelmezték a modern személyiség-felfogás befelé fordulását.²⁹ A fenti példák – akár a filozófiatörténet akár az irodalomtörténet területéről valók – mind azt jelzik, hogy a 18. század vége felé gyökeresen megváltozott az a mód és az a nyelv, ahogyan és amelyen az emberről, annak lelkéről, érzelmeiről és egyáltalán: életéről beszélni lehetett. Ennek az új nyelvnek pedig, amely az emberi benső, a személyes érzelmek és a lelki mélység leírását célozta, egyik legsajátabb műfaja a modern regény lett. Amikor Szajbély Mihály kritikátörténeti monográfiájában azt írja, hogy a 18. század végén a magyar regényelőszavakban az „erkölcsnemesítés” helyét átvette az „érzelmek hű megjelenítése” – mint ami képes igazolni a műfaj hasznát és létét³⁰ –, akkor e változás mögött az érzelmek és az etika felfogásának teljes átalakulása áll. Az ember leírására alkalmas nyelv változása magával hozza a műfajok formai és esztétikai változását is. A 20. század első felétől pedig (ahogy az Virginia Woolf, Alain Robbe-Grillet vagy Wolfgang Kayser szövegeiből látható) sokak számára megbízhatatlanná, hazuggá és hiteltelenné vált ugyanez a nyelv³¹ – és ezzel párhuzamosan kialakultak olyan új regényformák, amelyekben a szereplő egészen más nyelven vált leírhatóvá vagy megközelíthetővé.³²

jellemző kronotopikus megoldások felől közelíti meg, és így jut a megváltozott szereplőábrázoláshoz, ami így nála formális/strukturális kérdés marad. BAHTYIN, 1976. Lukács regénytörténeti munkáját pedig inkább a filozófiai kérdésfeltevés logikája szervezi, a kontextualista történeti kérdések így abból kimaradnak. LUKÁCS, 1975.

²⁸ KAYSER, 1998, 189.

²⁹ LACZHÁZI, 2009., TAYLOR, 1989., MACINTYRE, 1999.

³⁰ SZAJBÉLY, 2001, 187.

³¹ Sokak, de nem mindenki számára. Kayser éppenséggel továbbra is elkötelezett az ember „hagyományos” (18-19. századi) felfogása mellett, és szkeptikusan nézi a regény formai megújulását is. Kayser példája azért is nagyon fontos, mert nyilvánvalóvá teszi, hogy az ember leírására szolgáló nyelvek és szótárak nem leváltják egymást, hanem általában egymás mellett léteznek, sokszor kibogozhatatlan keveredésben. Mint ahogy a könyvespolcon is ott maradtak a Jane Austen-regények, csak Woolf regényei is odakerültek mellé.

³² Vö: THOMKA, 2012, 20–22.

A 18. század végi változás – ami az emberről való beszéd megváltozott lehetőségeit illeti – többnyire konszenzusos megállapításnak tűnik. Az ugyanakkor kevésbé nyilvánvaló, hogy nem kell évszázadokban mérhető időnek eltelnie ahhoz, hogy az emberre (annak érzelmeire, testére vagy lelkére) vonatkozó felfogások vagy az azt leíró szótárak gyökeresen megváltozzanak vagy éppen – békés vagy versengő – egymás mellettségben éljenek tovább. Takáts József *Gyulai, emlékbeszéd, kanonizáció* című tanulmányában meggyőzően tárja fel, hogy az ember leírására szolgáló különböző nyelvek egyazon időben, egymás mellett is léteztek.³³ Úgy tűnik, hogy a 19. század beszélőinek több versengő elképzelés és így párhuzamos vagy kevert szótár is a rendelkezésére állt, amikor az emberi életről, a szívről vagy a lélekről szóltak.

Ész, kedély, szív és test – a 19. századi jellem elemei

Ha az örök emberi mögött húzódó történeti különbségeket próbáljuk felfejteni, akkor a 19. századi magyar kontextusban jó kiindulópont lehet *A Magyar Nyelv Czuczor–Fogarasi-féle Szótára*. Feltételezhetjük, hogy az 1844 és 1861 között készült értelmező szótár a korabeli köznyelvi nyelvhasználati módból következő jelentések leírását és számbavételét célozta, és mint ilyen, segíthet hozzáférni az ismertnek vélt fogalmak történetileg eltérő jelentéseihez. Az örök emberi mögött húzódó különbségek jórészt azért is láthatatlanok, mivel ma is ugyanazzal az ismertnek vélt szókészlettel írjuk le a lelki vagy személyiségbeli jelenségeket, és így az azonos szavak elfedik a jelentéstani eltéréseket. A *lélek* szó jelentése Czuczor–Fogarasi szócikke alapján a leheletből (pára) eredően jelent életet, életerőt, valamint:

„Szoros értelemben azon láthatatlan, de működéseiben észrevehető erő, mely a testet élteti, tevékenyvé teszi, mely az érzések, érzelmek és az ezekből támadó vágyak és szenvedélyek széke, mely a testnek ellentétetik. (...) Különösen a léleknek mint egyes működő tehetségei: a) A *szellem*, mely gondolkodó, vizsgálódó, s okoskodó erővel bír; b) A *kedély*, mint a vágyó tehetségek öszveges szerve; c) A *szív*, mint a nyájas társadalmi szerve, mely által mások örömeiben és fájdalmaiban részt veszünk, mely leginkább szeretet által nyilatkozik. Innét a *lélek* nevezet alatt gyakran *szellem*, néha *kedély*, néha *szív* értetik.”³⁴
(A kiemelés az eredetiben.)

³³ TAKÁTS, 2007/a, 234–253.

³⁴ CZUCZOR–FOGARASI, 1865, III. köt, 1387.

A lélek szó 19. századi jelentésmezőiben a teológiai jelentés és a nyelvtörténeti eredetű anyagi értelem (lehellet) mellett a lélek működésének három formáját találjuk (szellem, kedély, szív).³⁵ A szótár utal arra, hogy a használatban a szavak sokszor – szinekdochikus viszonyukból adódóan – egymás helyett állnak, tovább bonyolítva a jelentéstani kérdést. A lélek ilyen felfogása nem tűnik összeegyeztethetőnek sem a mai köznapi jelentéssel, sem a pszichológia tudományos diskurzusa által meghatározott lélek fogalmával. Érdekes összevetni a lélek fenti fogalmát a száz évvel későbbi *Értelmező Szótár* definíciójával, ahol a lélek:

„Az érzékelés, emlékezés, képzelet, gondolkodás, akarat stb. jelenségeinek és folyamatainak összefüggő egésze, mely a központi idegrendszer bonyolult folyamatain alapul.”³⁶

Akár a neurológiai megközelítésből indulunk ki, akár a freudiánus tudatrétegek feltételezéséből, vagy a kognitív pszichológia alapvetéseiből, jól látható, hogy ha a történeti különbségeket analógiákkal fedjük el (és így például a tudattalan vagy tudatalatti vágy lehetne a kedély megfelelője), akkor eleve elvétjük a történeti megértés elvi lehetőségét is.

Hasonlóan nagy jelentéstani változást ragadnak meg a szótárak a „kedély” szó esetében. Míg a 19. századi szótárban a kedély legmeghatározóbb jelentése valamiképpen a vágyal függ össze, addig a szó 20. századi értelmezéséből a vágy aspektusa teljes mértékben hiányzik:

[Czuczor–Fogarasi a kedélyről]: „Jelenti az embernek mind lelki mind érzéki összes vágyó tehetségét vagyis inkább állapotát, indulatját (...)”³⁷

³⁵ Bárány Péter: *Jelenséges lélek=mény* című (1789–1790 között keletkezett) könyve az „első magyar pszichológiaként” számon tartott munka. Bárány Péter felosztásában a lélek szintén három „tehetséggel” bír, ezek az ismeret, az érzés és a kívánás. A lélek érzékeli a külvilágot, ebből származnak ismeretei, az érzékelt dolgok gyönyörűsége vagy fájdalmas érzést váltanak ki, és ebből adódóan a lélek megkívánja vagy megutálja az adott dolgot. Bárány munkája kéziratban maradt, de sokan hivatkoznak rá a korszakban, így hatásáról és elterjedtségéről nehéz biztosat állítani. Valószínű, hogy a Czuczor–Fogarasi Szótárba nem egyenes hatásként, hanem inkább mint a korszakot általánosan jellemző felfogás kerülhetett be a hasonló hármas (ész/ismeret, szív/ézés, kedély/kívánás) felosztás. Vö: BÁRÁNY, 1990, illetve Gyárfás Ágnes utószava: uo, 183–235.

Laczházi Gyula azért tartja fontosnak Bárány Péter művét, mert abban az érzés (magyar kontextusban elsőként) önálló, a megismeréssel és az akarattal egyenrangú képessége a léleknek. Vö: LACZHÁZI, 2009, 118.

³⁶ *A Magyar Nyelv Értelmező Szótára*, IV. kötet, 703.

[A Magyar Nyelv Értelmező Szótára a kedélyről]: „Állandó jellegű érzelmi magatartásban, jellemző hangulatokban megnyilatkozó lelki alkat.”³⁸

Míg a kedély a 19. századi nyelvhasználatban a lélek működésének egy módját jelöli – mégpedig a vágyét, a kedély a léleknek az a része, amelyben a vágy lakik, a lélek vágyakozása maga a kedély –, addig mára a szó inkább hangulatot vagy (jó)kedvet jelöl. A kedély szó jelentéstani változása azért is nagyon fontos, mert a 19. századi próza nyelvének rendkívül gyakori szaváról van szó, értése (vagy nem értése, félreértése) nagyban befolyásolhatja ezeknek a szövegeknek az értelmezését.³⁹

A szív szó jelentésében nem állt be ilyen nagyfokú változás. Mindkét szótár elsődleges jelentése a fiziológiai szerv, és a második jelentés vonatkozik átvitt értelemben a szeretetre és az érzelmekre. A különbség pusztán annyi, hogy míg Czuczor–Fogarasinál a szív valóban az érzelmek székhelye, a lokális azonosságból eredő metonimikus viszony van a szív hangalak és annak szeretet/érezem jelentésmezeje között, addig a későbbi szótárban az átvitt jelentés már csak metaforikus, a szó jelentése kevésbé motivált. Világos: ma csak átvitt értelemben gondolhatjuk, hogy a szeretet a szívben lakozik, míg a korábbi nyelvhasználat megengedte az érzelmek szó szerinti lokalizálásának lehetőségét is.

A jellem szó jelentésében mindkét szótár esetében a szilárdság, változatlanság és következetesség emelhető ki. A jellem – első jelentésében – az, ami mindenkitől megkülönbözteti az egyént (jellemző vonások) és sajátos egyediséget hoz létre (ami csak rá jellemző); másrészt – második, morális jelentésében – rögzíti az egyén viselkedését:

„Kifejlett erkölcsi és szellemi sajátságok, melyek valamely személyt állandóan megkülönböztetnek, s egyéni önállást tulajdonítanak neki. (...) oly emberről, kinek erkölcsi és szellemi állapota habozó, kinek tettei és nyilatkozatai egymással ellenkeznek, ki elhatározott erkölcsi és szellemi tulajdonságokkal nem bír, mondani szoktuk, hogy *nincsen jelleme*.”⁴⁰

A szótári jelentés alapján tehát a jellemvonások (amelyek az egyén különállását, egyediségét és felismerhetőségét lehetővé teszik) egyetemes érvényű elvekből vezethetők

³⁷ CZUCZOR-FOGARASI, 1865, III. köt, 460.

³⁸ *A Magyar Nyelv Értelmező Szótára*, III. köt, 794.

³⁹ *A Ködképek a kedély láthatárán* rejtélyes címe innen megközelítve például elérhetetlen (de rögeszmésé vált) vágyakra utalhat. A címről lásd még: SZAJBÉLY, [2008], 65–89.

⁴⁰ CZUCZOR-FOGARASI, III. köt, 253.

le (erkölcsi szabályok, szellem). A jellem hozza létre a személy egyediségét, ez az egyediség azonban viszonylagos, amennyiben általános törvényeken alapszik. A jellem fogalma korlátozza és rögzíti is az egyén dinamikus változásának lehetőségeit. A szó jelentése mintha önmagában hordozná azt az elvi ellentmondást, ami a regények szövegében és a róluk való beszédben nyer majd kifejtést. (A jellem szó leíró jelentése kizárja annak etikai jelentését, és fordítva.) Miközben a lélek 19. századi fogalma megengedi a szívnek, a szellemnek és a kedélynek dinamikus mozgásait, addig a jellem morális fogalma kiszámíthatóságot, következetességet: rögzített és változatlan karaktert implikál.⁴¹ A jellem végső soron a lélek erői közti rögzült viszonyokat jelöli. Jó szívű: akinek szíve (érzelmei, együttérzése, szeretete) dominál szelleme és kedélye felett; éles eszű: akinek szelleme uralkodik szíve és kedélye felett; mély kedélyű: akinek a lelke erős, ragaszkodó vágyakkal bír, és így tovább: a tulajdonságok vagy jellemvonások rögzített viszonyokat jelölnek. A jellem változása a szótárból következő jelentések alapján az a folyamat, amikor a lélek állandósult viszonyai meglazulnak, és új, másfajta viszonyok válnak uralkodóvá. A jellemábrázolásban való következetlenség a korabeli kritikák gyakori vádja: a kritikai norma érvényesítésében felismerhető a változatlan jellem morális kívánalma. Ugyanakkor megjelenik az ennek ellentmondó igény is, amely a fejlődő (változó) jellem regénybeli rajzát kívánná. A korszak regényeinek szereplői általában a két elvileg kibékíthetetlennek tűnő elvárás erőterében mozognak.

A 18. század végének az érzelem- és személyiség-felfogást érintő változása együtt járt az emberi testről való elképzelések gyökeres átalakulásával is. A változás lényege úgy foglalható össze röviden, hogy a nyílt test képzetét felváltotta a zárt. A középkori testfelfogás szerint a test a külvilágra, azok hatásaira nyitott rendszer.⁴² A humorálpatólogiai (nyílt) testfelfogásban az emberi jellem elsősorban a testnedvek által meghatározott. Amikor az orvoslás történetében az idegek hálózata és a vérkeringés válnak az embert fiziológiailag meghatározó rendszerekké, akkor az emberi test – az arra vonatkozó elképzelésben, az uralkodó testképben is – önmagára zárul.

„A XVIII. század végére már egyértelműen azok az elméletek váltak meghatározóvá, melyek szerint a test elsősorban nem nedvek tárháza, hanem idegek hálózata. A test

⁴¹ A jellem változásával bővebben a „Kisértetek a jellem uralására” és az „Egy jellemtelen alak és egy tengerszemű jellem” című fejezetek foglalkoznak.

⁴² Erről irodalomtörténeti vonatkozásban lásd: BAHTYIN, 1982. A 19. századi póriasság összefüggésében: MILBACHER, 2000.

külvilág felé való lezárása a modern szubjektum kialakulásának fiziológiai aspektusa: a szubjektum nem csupán filozófiai fogalom, de fiziológiai is.”⁴³

A testfelfogás változásának irodalomtörténeti jelentősége leginkább talán a könnyezés példáján keresztül tehető szemléletessé. A könny a 18. század vége előtt, a test humorápatológiai elképzelésében megkönnyebbedést jelentett: a felesleges testnedvek távozását, és így a testnedvek egészséges egyensúlyának helyreállítását. A 18. század után (a zárt test koncepciójából, az érzelmek interiorizálásából és a lélek „felfedezett” mélységéből adódóan) a könny az érzékenység és a lelki mélység jelévé válik.⁴⁴ Vagyis: a 18. század végén és a 19. században, ha egy irodalmi szereplő sírva fakad, akkor ez jó eséllyel jelölheti az adott szereplő érzékeny és mély lelki világát. Ezzel szemben korábbi szövegekben, az, hogy egy adott szereplő könnyekre fakad, jószerivel semmit sem árul el az ő lelkéről vagy annak minőségéről. Egyszerűen csak annyit jelez, hogy az adott szereplő testnedveinek egyensúlya felborult, de a sírás következtében talán helyre is áll.

A testfelfogásra irányuló kérdést tovább bonyolítja, hogy a humorápatológiai elmélet bukása és eltűnése az orvostudományból nem járt együtt a testnedveken alapuló tipológia háttérbe szorulásával. Vagyis, míg a nedvokattan orvosi (biológiai, fiziológiai) magyarázatát leváltotta az idegrendszer és a vérkeringés elképzelése, addig a köznyelvben tovább élt az emberi karakterek tipologizálására és a jellem alapvető minőségének leírására használt szótár. Sőt: a humorápatológia fogalmai részben beépültek az új (neurológiai) orvoslás szótárába is, csak éppen másik jelentéssel.⁴⁵ Így a melankóliának létezik az eredeti (humorápatológiai) mellett egy 19. századi neurológiai fogalma (túl érzékeny idegek), és egy köznyelvi értelme is (a köznyelvi változat máig a búskomor vagy szomorú szinonimájaként használja a szót).

A humorápatológia és a nedvokattan témájának egy-egy változata jelenik meg a *Tudományos Gyűjtemény* három különböző tanulmányában.⁴⁶ Mokry Benjámín 1817-es szövegével szemben Boehm Károly 1833-as tanulmánya már kifejezetten hangsúlyozza, hogy az egyes vérmérséklettípusok nem vezethetők vissza egy-egy testnedv túlsúlyára, ugyanakkor a kritikus kitétel után problémátlanul veszi át a négy alaptípus hagyományos leírását és elnevezéseit. Boehm neurológiaihoz közelítő felfogásában a vérmérséklettípus a

⁴³ LACZHÁZI, 2009, 39.

⁴⁴ Vö: LACZHÁZI, 2009, 230.

⁴⁵ Vö: LACZHÁZI, 2009, 231–232. Charles Taylor elemzését a melankólia fogalom átalakulásáról lásd: TAYLOR, 1989, 188-191. A melankólia történetéről összefoglalóan magyarul: FÖLDÉNYI, 1992.

⁴⁶ MOKRY, 1817., BOEHM, 1833., *A lélek és a test kölcsönös viszonyáról*, 1841.

külvilág behatásaira (ma azt mondanánk, ingereire) adott érzelmi és fizikai, cselekvő válasz (vagyis Boehm Károly felosztása tulajdonképpen az idegek érzékenységét osztályozza). Az elnevezések megtartása ugyanakkor lehetőséget ad a neurológiai elmélet visszairására a humorálpatóológiába. Az 1841-es tanulmány (*A lélek és a test kölcsönös viszonyai*) gondolatmenetében pedig az ember jellemző temperamentumának nedvalkattani besorolását a betegségek értelmezése követi: vagyis a nedvalkattani tipológia még mindig az orvoslás kontextusában értelmeződik. Bár a „Z” jelű szerző nem a testnedvek egyensúlyának megbomlásából eredezteti a test betegségeit, de a szöveg gondolatmenete⁴⁷ mégis olyan oda-vissza ható rendszerként tételezi a testet és a lelket, amely messzemenően analóg a testnedveknek az emberi jellemet meghatározó elképzelésével. A korszak szövegeit olvasva az a benyomásunk alakulhat ki, hogy az orvostörténeti változások még jó ideig teljesen érintetlenül hagyták a testnek és a léleknek, a temperamentumnak és a jellemnek a korábbi évszázadokban megszilárdult felfogását.⁴⁸ A temperamentum típusait számba vevő népszerűsítő szövegeknek a *Tudományos Gyűjtemény*ben ugyanakkor közös eleme, hogy a nedvalkattan elsősorban nem pszichológiai, hanem etikai kontextusban nyer bennük értelmet. A nedvalkattani típusok ismerete azért fontos – a szerzők egyöntetű véleménye szerint –, mert az embernek kötelessége szabad akarata révén uralkodni saját temperamentumán. A nedvalkattani típus így nem valamiféle eleve elrendelt jellem, hanem olyan adottság, amellyel éppen a morális értelemben vett jellemnek kell valamit kezdeni.

A hiteles karakter kérdése

Általánosan elfogadott tézis, hogy a jellemalkotás akkor sikeres, hogyha a szereplői jellemet az olvasás hitelesként ismeri fel. Woolf, Ortega vagy Forster számára a jó regény titka abban rejlik, hogy a szereplők hitelesen megformáltak-e, ezen pedig általában azt értik, hogy megfelelnek a valóságnak, az életnek. A korábban idézett Woolf-esszé részletéből azonban láttuk, hogy maga a valóság (amelynek meg kéne felelni) ugyanúgy definiál(hat)atlan illetve történetileg változékony. Az ontológiai kérdéseket megkerülve néhány szerző azt vizsgálja, hogy a regénybeli szereplők és az olvasó viszonya mennyiben

⁴⁷ A szöveg a test betegségeinek lelki okait hangsúlyozza, és fordítva, a betegségek lélekre tett hatását veszi számba. „Z” elemzése szerint a testtel a *kedély* áll a legszorosabb összefüggésben, vagyis elsősorban a kedély betegsége ronthatja meg a fiziológiai testet – és fordítva, a testi betegségek a kedély működésében idéznek elő változást. *A lélek és a test kölcsönös viszonyáról*, 28–33.

⁴⁸ Az egyes szótárak sokszor zavaros keveredései jól tetten érhetőek a betegségek lelki összefüggéseinek 19. századi értelmezéstörténetében. Lásd erről magyar kontextusban LACKÓ, 2001, 130–135. illetve TÓTH, 2009, 158–172. Arról, hogy a 19. századi regényekben a szereplők betegsége rendszerint a jellem változását jelölő konvencióvá vált lásd: BELSEY, 1995, 27.

felel meg a valós emberi viszonyoknak. A kérdés így látszólag egyszerűsödik, ám nem vezet kevésbé ellentmondásos válaszokra.

E. M. Forster *A regény aspektusai* című regényelméleti munkájában a műfajt (némileg önkényesen kiválasztott) hét összetevő mentén értelmezi. Forster kiemelt szerepet szán a regénybeli szereplőkre irányuló vizsgálódásnak: a szereplők létmódjának és tipológiájának kérdését két fejezeten keresztül – vagyis a többi szempontjához képest mintegy kétszeres terjedelemben – vizsgálja. A szereplők világának azonban nemcsak a terjedelem tulajdonít kiemelt jelentőséget, hanem Forster értékítélete is: több helyütt is utal rá, hogy a szereplőábrázolásban látja a regény világának lényegét. Elemzésében a valódi embereket és a regényben szereplő embereket hasonlítja össze, hogy így ragadja meg a szereplők létmódjának sajátosságait. A legfontosabb különbséget a szereplők, és a valós emberek között abban látja, hogy míg a valós embereknek mindig van olyan rejtett élete, a benső világnak olyan rejtett oldala, amelyhez nem lehet hozzáférni, addig a regény feladata éppen az, hogy a szereplőknek ezt a rejtett oldalát, rejtett életét mutassa fel. A rejtett élet sajátossága (a valóságban) az, hogy hozzáférhetetlen, nem mutatkozik meg jelekben, és nem beszélhető el. A valóságban tehát sohasem férünk hozzá a másik (vagy a magunk) rejtett életéhez – szemben a regénnyel, ahol ez lehetséges:

„A rejtett élet *per definitionem*: rejtett. Az olyan rejtett élet, amely külső jelekben megjelenik, többé már nem rejtett, bekerült a tettek világába. A regényírónak pedig az a feladata, hogy forrásvidékén tárja fel a rejtett életet.”⁴⁹

„Egymást csak megközelítőleg ismerjük, külső jelekből, s ezek elég jól megalapozzák a társadalmi életet, sőt az intim szférát is. A regénybeli emberek viszont az olvasó számára teljesen érthetőek. Csupán a regényíró szándékán múlik: belső életük éppúgy bemutatható, mint a külső. (...) Tudhatunk mindenről, ami róluk elmondható.”⁵⁰

Elmélet szerint a regényszereplőket olyan módon ismerhetjük és érthetjük meg, ahogyan egymást és magunkat a való életben sohasem. A jó, az életszerű regény tehát éppen *nem* úgy működik, mint az élet, hiszen olyan viszonyba kerülhetünk regényalakokkal, ami irreális (fiktív) – és éppen ez az, amitől a regény sikerült, a karakter pedig hiteles lesz.⁵¹

⁴⁹ FORSTER, 1999, 38.

⁵⁰ Uo, 39.

⁵¹ Pontosán ebben látja a regényszereplők nyelvi megragadásának kulcsát és a műfaj lényegét Kemény Zsigmond is (Lásd: KEMÉNY, 1971/a. b.), és ugyanezt az elvárást érvényesítik majd Gyulai Pál és Erdélyi

A regényszereplők hitelességének paradoxonát elemzi Dorrit Cohn is. Sterne-nek a lélekábrázolásra vonatkozó gondolatait értelmezve jut el arra a – Forsteréhez nagyon hasonló – megállapításra, hogy:

„Ha azt mondjuk, hogy a valós emberi lények láthatatlan oldala napvilágra kerül, ennek fordítottja is igaz: a fikció világának a legvalószerűbb, »legkerekebb« figurái azok, akiket a legbensőségesebben, a legalaposabban ismerünk, tehát éppen úgy, ahogy a valóságban soha senkit nem ismerhetünk.»⁵²

Eszerint az értelmezés szerint a regénybeli alak annak köszönheti életszerűségét, ami éppen hogy nem életszerű, hiszen az életben soha nem ismerhetjük meg a másik embert úgy, mint egy regény szereplőjét. A szereplői életszerűségre vonatkozó fenti elmélet a hitelesség paradoxonát hordozza.

A szereplő hitelességének létezik másik magyarázata is. Ebben az értelmezésben a regénybeli karakter akkor lesz hiteles az olvasó számára, hogyha az olvasó a szereplőt éppen úgy (nem) értheti meg, ahogyan a való életben a másik embert. Az elképzelést alaposan kifejti és magyarázza Ortega Dosztojevszkij szereplőábrázolása kapcsán. *Gondolatok a regényről* című könyvében példákon keresztül mutatja be, hogyan is lehet elképzelni a jó, a hiteles karakter regénybeli megjelenítését. Először is leszögezi, hogy a szerző akkor cselekszik helyesen, hogyha nem mondja meg (expliciten) olvasójának, hogy X szereplője ilyen vagy olyan, hanem felmutatja cselekvés közben, és az olvasónak magának kell értékelnie az adott szereplőt.⁵³ Vagyis nem azt mondja például, hogy Károly nagyon mogorva ember, hanem szemléltető képeket ad Károlyról, aki épp nagyon mogorván viselkedik, és így az olvasó levonhatja a következtetést, hogy nahát, ez a Károly milyen mogorva.

Ezt az alapvető tézist árnyalja Ortega Dosztojevszkij jellemábrázoló módszere kapcsán.⁵⁴ Dosztojevszkij regényeiben, mint írja, amikor új szereplő lép színre, az elbeszélő rövid életrajzot és jellemrajzot ad róla. Amint azonban a narrátor által így definiált hősök elkezdnek beszélni vagy cselekedni, akkor viselkedésük rendre ellentmond a korábbi szerzői/elbeszélői bemutatásnak: „az illető nem úgy viselkedik,

János is regénykritikáikban. (Péterfy Jenőnél a norma némileg módosul, de a benső ember pszichologizáló megragadása nála is elvárás marad.)

⁵² COHN, 1996, 84.

⁵³ A narrátori kommentárok szerepéről a szereplői jellem rögzítésében lásd a *Kísérletek a jellem uralására* című fejezetet.

⁵⁴ ORTEGA, 1944, 26–29.

ahogy az állítólagos meghatározás megkívánja”.⁵⁵ Az olvasó ezen a ponton megpróbálja feloldani az ellentmondást, próbálja fogalmilag rögzíteni a képet, kényszeresen értelmezni és meghatározni az adott szereplő rajzát. Dosztojevszkij regényeinek ilyen felépítése azt eredményezi, hogy a szereplők jellemrajza vagy értékelése folyamatos mozgásban van. Az olvasó sohasem lehet benne biztos, hogy egy-egy szereplő hogyan fog viselkedni a következő jelenetben, soha nem ismerhetjük a szereplők minden titkát, és így végső soron soha nem zárhatjuk le a regény karaktereit. A szereplők és az olvasó dinamikus mozgásban vannak az olvasás során; a szereplők pedig ebben az állandó mozgásban képződnek és változnak. Ortega végkövetkeztetése a fent összefoglalt elemzést követően, hogy Dosztojevszkij realizmusa nem regényeinek tárgyában van, hanem a módban, ahogyan a regény szereplőit színre viszi. Ezzel ugyanis arra kényszeríti az olvasót, hogy az ugyanúgy bánjon a regény szereplőivel, mint a mindennapi életben a másik emberrel. A regény szereplői – hasonlóan a mindennapi élet valós személyeihez – tőlünk függetlenek és rögzíthetetlenek, sohasem lehetünk biztosak abban, hogy a másik nem okoz-e valami meglepetést egy adott helyzetben.⁵⁶ Ezen elmélet szerint a szereplői hitelesség olvasói érzete abból fakad, hogy a valóság emberi viszonyai és a regényalakokhoz fűződő olvasói viszony analóg módon működik.

A lezáratlan vagy rögzítetlen karakter a forsteri regényelméletben is a jó regény ismérve, bár ő némileg másképp közelíti meg a kérdést.⁵⁷ Forster egyszerű szereplőtípológiát állít fel, amely szerint vannak lapos és plasztikus regényszereplők. Már a típusok nevei is sejtetik, hogy ezek nem értéksemleges (leíró) fogalmak, hanem előíró kategóriák. A lapos karakterek egy-egy karaktervonás határozott megtestesítői, gyakran egy nedvalkat-típusnak felelnek meg, és általában mellékalakok. A plasztikus figurákat ezzel szemben úgy jellemzi, hogy azok kiszámíthatatlanok, és képesek meggyőző módon meglepetést szerezni. A plasztikus jellem a regény bizonyos pontján/pontjain másképp viselkedik, mint ahogy az olvasó elvárná, de ebből az olvasó mégsem azt a következtetést vonja le (az olvasásban nem úgy érzékeli), hogy ez egy ellentmondásos, széteső vagy hiteltelen karakter, hanem éppen ellenkezőleg: ez a másként viselkedés a felismerés erejével hat az olvasásban. Az olvasó ebben a meggyőző meglepetésben ismeri fel a plasztikus, vagy

⁵⁵ Uo, 27.

⁵⁶ A rögzíthetetlen és kiismerhetetlen karakterrel bővebben (Jókai Mór *A tengerszemű hölgy* című regénye kapcsán) az „Egy jellemtelen alak és egy tengerszemű jellem” című fejezet foglalkozik.

⁵⁷ FORSTER, 1999, 54–67.

másként: hiteles karaktert. Ahogy Forster fogalmaz, a plasztikus jellem hordoz valamit „az élet kiszámíthatatlanságából”.⁵⁸

A disszertáció felépítése

Dolgozatom következő fejezetei konkrét szövegelemzéseken keresztül vizsgálják azt a kérdését, hogy az egyes regényekben (és jellemrajzokban) milyen prózapoétikai eljárások vesznek részt a karakterek megalkotásában, és – történeti, eszmetörténeti összefüggésekben – hogyan működnek, hogyan építik fel a regénybeli szereplőket.

„A mechanikus, a vegytani és az ismeretlen” című fejezetben magyar nyelvű regényelméleti és regénykritikai szövegekből kiindulva teszek kísérletet arra, hogy körvonalazzam a 19. század közepének jellemre vonatkozó koncepcióit és a regénykritikai normákban való működésüket. A fejezet tanulsága szerint úgy tűnik, hogy még ilyen rövid idő alatt is (20–30 év) legalább három különböző elképzelés és fogalmi szótár működött (többnyire egymás mellett) a jellem megragadására. A mechanikus jellemfelfogás szerint az emberi jellem nem más, mint egyes tulajdonságok, jellemvonások összege. A jellem mechanikusan épül fel, az egyes tulajdonságok egymás mellé (vagy egymásra) helyeződnek, és így adják ki az egyén zárt, változatlan jellemét. A mechanikus jellemfelfogás kizárja a jellem változását, amit a jellem hibájaként, meghibásodásként értelmez. A vegytani jellemfogalom ezzel szemben a tulajdonságok egymásba vegyüléséből, sajátos, egyedi minőség létrejöttéből származtatja a jellemet. A vegytani jellem dinamikus fogalom, elkötelezett az állandó mozgásban lét, eleven változékonyság mellett. A Kemény Zsigmond regényelméleti írásaiból kirajzolódó jellemfogalom azért lesz különösen érdekes, mert a szerző különbséget tesz a mindennapi életben megjelenő (ismeretlen, kiismerhetetlen, érthetetlen), és a kifejezetten a regény nyelvi világában kirajzolódó (megnyugtatóan érthető) szereplői jellem között. Kettős jellemfogalom mentén felépített regényelmélete így nem valamiféle tükrözéses realista esztétika alapján tartja leírhatónak a regénybeli alakokat, hanem a regény sajátos nyelvi anyagából, a részletező leírásból kiindulva alkotja meg kifejezetten a regény műfajára vonatkozó karakterológiai elméletét.

A „Kísérletek a jellem uralására” című fejezet a jellem változásának regénypoétikai problémája körül forog. A fejezet kérdése: hogyan, milyen regénypoétikai eszközökkel vált

⁵⁸ Uo, 62.

megoldhatóvá a változó (vagy fejlődő) jellem leírása, illetve hogy a változó jellem koncepciója milyen viszonyban van a korszak általánosabb antropológiai elképzeléseivel. A fejezet középpontjában Bajza József 1833-as regényelmélete (*A románköltészetéről*), és karakterológiai elképzelései állnak, ahol a változó és az állandó/egységes karakter elméleti ellentmondása élesen rajzolódik ki. Az elemzések során olyan prózapoétikai eljárások szereplését vizsgálom a karakterképzésben, mint a narrátori szólamok (a narrátori értékelés, elbeszélői motiválás), a paratextusok, a beékkelt elbeszélések és szereplői beszédek, az élettörténeti elbeszélések és végül a kulturális emlékezetből származó szimbólumok, a kulturális hagyomány toposzai. A fejezetben egyaránt szerepelnek olyan regények, amelyeknek karakterfestéseit a korszak kritikusai sikeresnek érzékelték (Jósika Miklós: *Abafi*, Fáy András: *A Bélteky-ház*), és olyanok is, amelyek – a korszak kritikusainak ítélete alapján – alapvetően elhibázott regények, olyan szövegek, amelyek szereplői nem tudtak hitelessé válni (Kelemenffy László: *Meghasonlott kedély*, Jósika Miklós: *Akarat és hajlam*). Az elemzett regények közös vonása, hogy az emberi jellem mindegyik szövegnek központi, sok esetben már a címben vagy a műfajmegjelölő paratextusban kiemelt kérdése.

„Az egységes és a szétfeszített jellem rajzá”-ban Kemény Zsigmond politikai jellemrajzainak (*A két Wesselényi Miklós, Széchenyi István*) jellemkonstituáló eljárásait értelmezem. Azt vizsgálom, hogyan vesz részt a tér, a hagyomány, a nemzethez/közösséghez való viszony, az élettörténeti narratíva, illetve a test és az arc a két politikus karakterének megrajzolásában. Az ugyanazon szerző által más műfajban írt szövegek lehetőséget adnak arra, hogy számba vegyük: mennyiben műfajfüggő egy-egy karakter jellege. Mennyiben más a jellem a regényben, és hogyan tér el ettől a jellem a jellemrajzban, hogyan határozzák meg adott műfaji normák az egyes alakok poétikai, nyelvi leírását? A jellemrajzok hősei – a regényektől eltérően – elsősorban a közösségi térben képződnek, ami befolyásolja a szereplők értékelését és megszabja az élettörténet eseményeiből való válogatás szempontjait is. Ugyanakkor a jellem – úgy tűnik – a jellemrajzban is hasonló poétikai eljárások mentén jön létre, mint a regényekben. A korszak eszmétörténeti és antropológiai irányzatai (mint például a fiziognómia, a nemzetkarakterológia vagy a vérmérsékleti tipológia) a regényekhez hasonlóan itt is jelentősen befolyásolják a karakterek értelmezését.

Az „Egy jellemtelen alak és egy tengerszemű jellem” a jellem fogalmának etikai dimenziójával foglalkozik. A jellem változékonysága nem feltétlenül a jellem fejlődését vagy képzését (*Bildung*) jelenti – a változékonyság, a kaméleonlét, a rögzítetlen karakter a morális értelemben vett jellemtelenséggel lesz azonos Kemény Zsigmond *Férj és nő* című

szövegében. A fejezet elemzése arra irányul, hogy feltárja a jellem fogalmának morális jelentéseit, illetve hogy számba vegye, hogyan lehet(ett) hitelesen leírni a regény nyelvében a jellemtelen karakter alakját. Az értelmezés kontextusát (részben) Kemény regényelméleti szövegeinek a karakterállításról szóló passzusai adják: a *Férj és nőben* azt is vizsgálom, mennyiben érvényesíthetők Kemény regényelméleti tézisei saját regényírói gyakorlatában. Jókainak *A tengerszemű hölgy* című regénye két szempontból is indokoltá teszi a Kemény-regénnyel való összevetést. Egyrészt mindkét műben domináns a térnek és a tájnak a főhős karakterértelmezésében betöltött szerepe, másrészt mindkét regény főszereplője bizonyos értelemben változékony, állandó jellem nélküli. A fejezetben hangsúlyozottan nem általában a két szerző jellemalkotási eljárását szeretném összevetni, hanem csupán a két konkrét szöveg (összehasonlító) elemzéséből vonok le helyi értékű következtetéseket, (szándékaim szerint anélkül, hogy a jól bevált „Kemény versus Jókai” oppozíció mantráját ismételném).

„Az arc: a jellem tükré” című fejezet kifejezetten fiziognómiai szempontú elemzés Kemény Zsigmond *Gyulai Pál* című korai regényéről. A 19. századi európai regényekben Lavater jelentős hatása ismerhető fel a karakterek megjelenítésében és azok egymáshoz való viszonyában is.⁵⁹ Regényelemzésem fókuszában mindvégig test/arc és jellem viszonya, illetve a szereplőknek egymás megértésére irányuló kísérletei állnak. A történelmi regény összetett időviszonyai (a megírás 19. századi „jelene,” a megírt korszak 16. századi múltja, valamint a mai, 21. századi olvasás időindexe) a megértés történeti nehézségeire világítanak rá. A regény szereplői hol a felidézett múlt 16. századi kontextusában, hol a megírás 19. századi elképzelései szerint értelmezik egymást és önmagukat. A 16. századi fiziognómia és disszimuláció elmélete a 19. századi, Lavater utáni fiziognómiával lép dialógusra. A szereplők és a narrátor szólamában jól kivehető a múltnak a jelen felől való értelmezése: a regény a 16. században sokszor 19. századi problémákra lel, a történeti megértés analógiás működése a történelmi regényben is helyet kap. Az értelmezés egyik lehetséges kontextusa Kemény regényelméleti szövegeinek a történelmi regényre vonatkozó része lehet, amelyben ő maga is utal a történeti megértés nehézségeire vagy éppen lehetetlenségére. A *Gyulai Pálban* az egyes szereplőknek önmagukra és a másokra irányuló megértési kísérleteit olyan eszmetörténeti diskurzusok szervezik, amelyek a jelenből csak történészi munka nyomán válnak hozzáférhetővé.

⁵⁹ TYTLER, 1982.

Bár Kemény Zsigmond szövegei a disszertáció majd' minden fejezetében fontos szerepet töltenek be, mégsem gondolom, hogy dolgozatom Kemény-monográfia lenne, vagy, hogy Kemény prózáját akár csak a jellemalkotással kapcsolatban kimerítően és teljességre törően tárgyalnám. A disszertáció egyes fejezetei inkább esettanulmány jellegű szövegek, amelyeket egy-egy közös kérdés (a jellem történeti értelmezése, a regény jellemalkotásának prózapoétikai eljárásai vagy, a 19. század közepének magyar nyelvű szépprózája) tart össze.

Kemény Zsigmond szövegeit az életműkiadás sorozatából idézem, annak tudatában, hogy az filológiailag megbízhatatlan. A források megadásánál az egyszerűbb hozzáférést és a könnyebb visszakereshetőséget tartottam szem előtt.

És végül...

Mi is a jellem? Disszertációm eredménye – kérdésfeltevéséből adódóan – eleve csak részleges lehet, hiszen senki sem mondhatja meg, hogy milyen volt az ember, vagy, hogy milyen is volt az emberi lélek az elmúlt századokban. A bevezető első soraiban felettébb bátornak ítélt kérdésre (hogy mi is a regény) rímél dolgozatom hasonlóan szerénytelen kérdése: mi is a jellem? Még akkor is így van ez, ha időben, térben és beszédmódban (műfajban) igyekeztem leszűkíteni a vizsgálódás terét és lokálissá tenni a kérdést. Hogy mi is a jellem (vagy mi volt a 19. század közepének regényeiben): a kérésre, jellegéből adódóan, csakis részleges, feltételes és bizonytalan válaszok adódhatnak. Így aztán disszertációm következő fejezetei nem is tekinthetők másnak, mint egy-egy részleges, feltételes és bizonytalan közelítésnek egy letűnt korszak immár csak könyvekben élő – de könyvbe vésett – jellemeihez.

A MECHANIKUS, A VEGYTANI ÉS AZ ISMERETLEN

JELLEMKONCEPCIÓK A MAGYAR NYELVŰ REGÉNYELMÉLETI ÉS REGÉNYKRITIKAI SZÖVEGEKBEN A
19. SZÁZAD KÖZEPÉN

Az irodalomról való beszéd 19. századi nyelvében (nyelveiben) központi helye van az emberi jellem, a szív érzései és általában az emberi benső fogalmának. A jellem és a benső világ a regény (és más műfajok) tárgyaként alapvető fontosságú a korszak irodalomkritikáiban és esztétikai szövegeiben is.⁶⁰ A következőkben néhány regényelméleti és regénykritikai szövegből kiindulva próbálom meg körbejárni, hogy dolgozatom központi fogalmai (mint a jellem, a lélek, a kedély) hogyan vesznek részt a regényelméleti diskurzusban, illetve hogyan válnak megközelíthetővé a mi számunkra. Az egyes jellem-elképzelésekkel és műfaji elvárásokkal kapcsolatos értelmezést, jelen tanulmány nézőpontját és gondolatmenetét utólagos pozíció – Kemény Zsigmond regényelméleti szövegeinek kérdései és szépprózájának jellege – határozza meg.

Jellem vagy cselekmény

A regénynek az emberi természet (a karakter, a jellem, a szív) megjelenítésében kijelölt célja az egyes elméleti szövegekben gyakran a cselekménnyel való oppozícióban fogalmazódik meg. Karakter és cselekmény oksági viszonya természetesen nem speciálisan regényelméleti kérdés, hanem az esztétika általános, Arisztotelésztől örökölt kérdése, amely filozófiai, antropológiai kontextusával együtt válik érthetővé. Mint ilyen, nemcsak a regény műfajával kapcsolatban kerül elő, hanem más irodalmi műfajok: az eposz és a dráma körül kialakuló vitákban is sarkalatos kérdéssé válik. A karakter vagy a cselekmény elsősége körüli vita, illetve az egyes álláspontok Jean Paul és Herder nevével címkézve jelennek meg a magyar kontextusban, ahol Jean Paul képviseli a jellem, Herder (és végső tekintélyként Arisztotelész) a cselekmény elsőségét.

Jean Paul nevére és érveire támaszkodik az eposz műfajáról író Toldy is esztétikai leveleiben (*Aesztetikai levelek*, 1826–27). Toldy Vörösmarty karakterfestéseit elemezve – Jean Pault parafrázálva és Herderrel vitázva – jut arra a következtetésre, hogy az

⁶⁰ Lásd például: ALMÁSI, 1824, 74–75, 83; BAJZA, 1899, 117.; GONDOL, 1843, 170.; KEMÉNY, 1971/c, 250.

eposzban a cselekmény a karakterekből „foly”, és nem fordítva. A cselekmény Toldy értelmezésében nem más, mint a karakterek egymásra hatása: a jellem így logikailag megelőzi a történetet. Az esztétikai norma nem korlátozódik az eposzra: „a karaktereket minden elbeszélő költemények fő alapjának ismerem el”⁶¹ – írja. Vörösmarty kanonizációjának mértéke éppen ezért a karakterfestés sikere lesz. A karakter elsőségének Jean Paul-i elvére alapoz Bajza is – immár szorosán a regénnyel kapcsolatban (*A regényköltészetéről*, 1833), amikor a műfaj célját az emberi karakter ábrázolásában jelöli ki. Nála azonban ez nem válik általánosan kiterjeszhető szabállyá, hanem csakis a regény műfajával szemben érvényes speciális elvárás marad. A dráma megítélésének mércéje Bajza esetében továbbra is a cselekmény lesz: „Érzelmeket zeng a lyrai, történeteket beszél s ábrázol az eposi, cselekményeket fejt ki a drámai költő.”⁶² Jean Paul hosszú ideig meghatározó viszonyítási pontként működik a magyar nyelvű kritikákban a jellemről szólva is.

A regény műfajáról nem alakult ki olyan éles vita – jellem és cselekmény kapcsán – , mint a dramaturgiai vitaként ismert, nemzedékváltásként is értelmezhető tollharc Bajza és Henszlmann között, de ettől függetlenül jól látható, hogy a hasonló elvárás mást jelent az irodalomkritika különböző szereplői számára. (Nem beszélve arról, hogy Jósika Miklós *Regény és regényítészetében* [1859] éppenséggel a cselekmény [a mese] jellemmel szembeni elsőbbsége mellett tette le a voksát, ami jelzi, hogy nem mindenki számára volt elfogadott a regénynek a szereplői jellemben megállapított célja.)⁶³ Amikor tehát azt mondjuk, hogy a regénynek a karakterfestésben megjelölt céljával a legtöbben egyetértettek, akkor ezt csak nagyon viszonylagosan érthetjük. Két szembetűnő különbség is látható a norma értelmezésében: (1) míg Bajza vagy Szontagh számára a hiteles karakterfestés csak *egy* az irodalmi művel szemben támasztott elvárások között, addig Henszlmann és Erdélyi irodalomszemléletében a jellem (az egyéni és a jellemzetes) olyan alapozó kritikai normává válik, amely a művészet egészének lényegére mutat rá.⁶⁴

⁶¹ TOLDY, 1874, I. 18.

⁶² BAJZA, 1899, 111. Ha ebből a mondatból indulunk ki, akkor talán kevésbé meglepő, hogy 1842–43-ban, a dramaturgiai vitában, Jean Paul neve „fordítva” tér vissza: Bajza éppen a Jean Paulra hivatkozó Henszlmannal szemben foglal állást, Herder alapján. A drámával kapcsolatban Bajza továbbra is a cselekmény elsőlegességét vallja a jellemmel szemben.

⁶³ JÓSIKA, 1859, különösen: 45–54. Jósika szerint a jó regény definíciója: „érdekes, erkölcsi tant magában foglaló, feszítően s mulattatva előadott és tanulságos történet.” Uo, 45. Később: „az érdekes mesét a regény egyik főkéllékének tartjuk.” Uo, 54.

⁶⁴ Esetükben a jellem(zetes) természetesen nem pusztán a szereplői jellemre vonatkoztatandó, nem egyszerűen karakterfestésről van szó, hanem az irodalmi nyelvre, a szövegek világára kiterjesztett általános esztétikai normát jelent. A jellemzetes a romantikus művészet alapelvévé válik: „A *jellemzés*; és a regényes műalkat imez uralkodó határozomány után bátran nevezhetni *jellemzetes* műalkatnak; a *jellemzést* a műalak

Szontagh Gusztáv 30-as évekbeli regénykritikáiban jól látható, hogyan illeszkedik be a hiteles karakter elvárása más kritikai normák közé: például a történeti hitelesség, a nyelviség, az eszményítés, a morális tanító funkció, a cselekmény gördülékenysége és egységessége stb., mind olyan elvárások, amelyek közel azonos súllyal vesznek részt az egyes regények megítélésében. Bár a karakterábrázolás Szontagh minden szövegében megjelenik – mint értelmezési/értékelési szempont –, nem válik alapozó jellegű kritikai normává.⁶⁵ Ehhez képest Pulszky Ferencnek *A falu jegyzőjéről* szóló kritikájában (1847) a jellemrajz hitelessége már a költőinek, a művészeknek lesz a megfelelője: vagyis a jól sikerült jellemrajz lesz az, ami a regényt egyáltalán művészetté emeli.⁶⁶ A jellemrajzon kívül pedig csak a regény nyelve, magyarossága válik értékelő szemponttá.⁶⁷

A másik fontos különbség (2) a jellemnek gyökeresen eltérő értelmezéséből adódik. A negyvenes évek nemzedékváltása nemcsak megváltozott esztétikai rendszert hoz magával, hanem más filozófiai és eszmetörténeti kontextust is, amelyben a jellem (az egyéni és az általános, eszményi és egyedi, test és lélek) kérdése mást jelent, mint Bajza, Toldy vagy Szontagh számára. Amennyiben a két évtized (1830-as és 40-es) eltérő irodalomfelfogására, és az ebből következő eltérő kritikai normarendszerre kérdezzük rá, akkor érdemes szem előtt tartanunk, hogy – az egyszerűsítés miatt nemzedéknek nevezett – két kritikusi csoport között nemcsak egyes kérdésekben mutatkozik különbség. Nem egyszerűen arról van szó, hogy eszményítés áll szemben egyénivel, a francia dráma szeretete a német irodaloméval, vagy a szépség ideája a jellemzetessel. Az egyes esztétikai vagy kritikai elvárások olyan nagyobb eszme- és tudásrendszereknek részkérdései, amelyek nélkül az egyes kérdések kontextusukat veszítik, és nehezen válnak érthetővé. Ugyanakkor annak a veszélye is fennáll, hogy a két nemzedék közti váltást, az irodalom- és művészetszemléleti paradigmaváltást olyan óriásfogalmakkal írjuk le, mint átmenet vagy korszakváltás neoklasszika és romantika között,⁶⁸ hiszen ezek a fogalmak elsodorják azokat a finom és helyi, eseti különbségeket, amelyek izgalmassá tehetik az egyes

elvének. Ezt tudva egyszersmind azt is tudjuk: miért sürgeti mai nap az itészet a jellemzetest, az egyénit; miért keressük azt jobban mint valaha regényben, drámában, mégpedig a művészet más kellékeinek gondatlan elvetésével is.” – írja Erdélyi az *Egy századnegyed a magyar szépirodalomból* című irodalomtörténeti tanulmányában. In: ERDÉLYI, 1991, 206.

⁶⁵ Lásd: SZONTAGH, 1929, 41–71.

⁶⁶ PULSZKY, 1914, 201–217. Különösen: 205–208.

⁶⁷ Uo., 209–217.

⁶⁸ Erdélyi visszatekintő korszakértelmezésében klasszika áll szemben a regényessel – vagyis a romantikával (*Egy századnegyed a magyar szépirodalomból*). Ennyiben a klasszika–romantika fogalom párral való leírása a jelenségnek összhangban állna a Erdélyi és Henszlmann önleírásával és művészettörténet-értelmezésével.

szövegeket és gondolkodókat.⁶⁹ Ha azt mondjuk, hogy Gondol Dániel vagy Erdélyi János hegelianus, és ez magyarázza irodalomszemléletüket, az épp annyit tesz érthetővé szövegeikből, mint amennyit ugyanakkor elfed. A következőkben egy-egy fogalom eltérő értelmezésének körbejárásával próbálok meg rávilágítani a jellem fogalmának megváltozó jelentéseire.

A mechanikus és a vegytani jellem

Amikor Toldy Vörösmarty karakterállítását elemzi (elsősorban Árpád alakját a *Zalán futásában*), akkor a karakter-fogalom definíciójában három oldalt vagy tényezőt különít el: a nemzetiséget, a hitvallást és a személyes individuumot.⁷⁰ Ebből kiindulva veszi számba, hogy Árpád jellemzésében hogyan rajzolódik ki a karakter, és hogyan válik az olvasó számára plasztikus alakká Árpád. A főszereplő karakterét az eposz – Toldy elemzése szerint – öt lépésben állítja olvasója elé:⁷¹

1. Név: először megnevezi hőstét – a megnevezés gesztusával különíti el a világtól, és ad neki címkét, amely rá és csak rá vonatkozik.
2. Külső: a külső leírásában a hős önmagában jelenik meg.
3. Viszonyai: Árpádot a hadaihoz (a többi emberhez) való viszonyában, relációjában mutatja a fel a harmadik lépés.
4. Cselekvés: a hős cselekvés közben, a cselekvés mint jellemző.
5. Belső: Árpád imádkozás közben – a lélek legmélye, a megnyíló lélek bensősége; Árpád Istenhez való viszonyában.

A jellem fogalma Toldynál eszerint egymástól elválasztható minőségekből áll, a jellemzés pedig olyan additív folyamat, amelyben Árpád egyes vonásai egymás mellé helyeződnek, és így adják ki a plasztikus karaktert. A jellemzés során bemutatott karakter olyan bevégzett, zárt és kerek egész, amely nem változhat többé. Árpád például azért nem lehet szerelmes – Toldy érvelése szerint –, mert egy újabb érzelem megbontaná a bevégzett és egész jellemet:

⁶⁹ A korszakolás elméleti kérdéseinek illetve a historiográfia újabb elméleti problémáinak remek összefoglalását nyújtja: KISANTAL, 2010.

⁷⁰ TOLDY, 1874, 17.

⁷¹ Uo, 33–41.

„Az ő karaktere oly sajátos, oly magában elvégzett, oly célra törekedő, hogy lehetetlen volna őtet még más szenvedelemmel felruházni, a nélkül, hogy e karakter egysége ne szenvedjen.”⁷²

A kompakt és egységes jellemnek pedig önmagából egyenesen következik egész története:

„Aki így gondolkodik, ily szellemtől van áthatva, magában viseli már a győzedelmet (...). Költőnknel tehát *charakterek szülik és igazgatják a fabulát*, nem ez ragadja magával a karaktert.”⁷³ (Kiemelés az eredetiben.)

Toldy elemzése alapján olyan jellemfelfogás rajzolódik ki, ahol (1) a jellem egymás mellé helyezett vonások összegéből áll, (2) a jellem zárt és egységes, nem változhat meg, (3) történetét pedig önmaga szükségszerűségében hordozza.

Fabula és karakter viszonyának értelmezésében Toldy nemcsak Jean Paulra hivatkozik, hanem a kémikus-orvos Georg Ernst Stahlra is. Stahl munkásságára jellemző, hogy az orvostörténeti, a kémiatörténeti és a pszichiátriátörténeti kézikönyvek egyaránt számon tartják, mint az adott tudomány fontos „előfutárát”. Stahl orvosként szoros összefüggést látott test és lélek között, a betegségeket a lélek elváltozásaiból eredeztette (nálá a lélek logikailag előzi meg a test változásait), ami analóg a karakterből folyó fabula Jean Paul-i elvével.⁷⁴ Ugyanakkor a flogisztonelelmélet megalkotójaként és népszerűsítőjeként Stahl a kémia tudománytörténetének is fontos szereplője. Amikor Toldy azt írja, hogy „Stahl physiológ systémáját áthozom a psychikus világba”,⁷⁵ akkor a szöveg folytatásában a szereplői karakterek összeütközéséből és vegyüléséből eredezteti a teljes eposzi cselekményt:

„[A] fabula sem egyéb, mint több karakter munkálkodásának öszvegyülése: s magától értetik, hogy minden egyéb, s így ezen *vegyülésben* is minden egyes tárgy egy *kevésbé* megváltozik a többiek behatása által, s hogy épen ez az *öszveütközés* híja elé mindegyiknek cselekvőségét. Valamint tehát minden tárgy magában lomha, és csak mással való

⁷² Uo, 43.

⁷³ Uo, 41.

⁷⁴ Így értelmezi a stahli analógiát Fórizs Gergely. Lásd FÓRIZS, 2003. 309–330. A témáról különösen: 319–321.

Ugyanerről tágabb összefüggésben: TÓTH, 2009. Különösen: 161–163.

⁷⁵ TOLDY, 1874, 17.

összeütközésében nyilatkoztatja ki erejét: úgy bizonyosan a karakter is magában alvó anyag, s így fabula születni nem foghat.”⁷⁶ (A kiemelések tőlem, K. Zs.)

A Stahl nevével bevezetett kémiai/orvostudományi analógia így két szinten is értelmezhetővé válik az eposz karaktereinek és történetének viszonyában. Egyrészt egyéni szinten: minden egyes szereplő történetét meghatározza az adott szereplő karaktere, „a fabula a karakterből foly”; másrészt Toldy érvelése szerint az egyes szereplők *közötti* viszonyokat a kémiai folyamatok mintájára kell elképzelnünk, a karakterek egymás közti összeütközései, keveredései hozzák mozgásba a cselekmény egészét. A vegytani analógia értelmezésekor ugyanakkor nagyon fontos látnunk, hogy a stahli anyagfelfogás gyökeresen eltér a modern kémiából ismert, Lavoisier által bevezetett anyagfogalomtól. Stahl kémiai elméletében éppen azért volt szükség a flogiszton nevű rejtélyes anyagra, mert az anyag korpuszkuláris elmélete⁷⁷ nem engedte meg az atomok változását. Az elemi kémiai folyamatok feltételezik az anyagok egymásba hatolását (az elektronok mozgásával), míg Stahl és a korpuszkuláris kémia rendszerében a kémiai folyamat inkább a mai keveredés fogalmunkkal volna leírható. Beszédes ebből a szempontból, hogy a fenti idézetben a vegyülés és az összeütközés szavakat Toldy szinonimaként használja, holott a mi fogalmaink szerint (a mi anyagfogalmunkból következően) az egyik mechanikai/fizikai a másik kémiai folyamatot jelölne. Atomok/karakterek *ütközéséről* van szó és egy *kevés* változásról, a cselekmény dinamizálásáról, de az anyag/jellem belsejében nem történik változás. Az égés flogisztonleadással/-felvétellel magyarázott modelljében maga az anyag nem változik meg elemi szinten a kémiai reakcióban.⁷⁸ Lavoisier munkássága azért tekinthető paradigmaváltásnak a kémia történetében, mert az anyag gyökeresen új felfogását vezette be azzal, hogy a kémiai reakciókban elemi változásokat ismert fel. Ha komolyan vesszük a stahli, flogisztonelméleten alapuló vegytani elképzelés irodalmi analógiaként való működését, akkor arról van szó, hogy az eposzi karakterek az egymással való mechanikus ütközésekben mozgásba hozzák ugyan a cselekményt, és akár változnak is, de ez a változás nem lehet elemi szintű, alapvetően nem változhatnak meg, hiszen az anyag stahli felfogása ezt nem is teszi lehetővé.

⁷⁶ Uo.

⁷⁷ A korpuszkuláris elmélet az antik görög atomelmélet felelevenítése, amely azonban gyökeresen eltér a mai atom-elképzéstől. A korpuszkuláris elmélet nem feltételezi az atom határainak átlépését, az anyagok egymásba hatolását. Az atomot valóban bonthatatlan egységnek tartja. A vegyülést így atomok keveredéseként képzelték el, ami inkább a mechanikai keveredéssel analóg. Vö: BALÁZS, 1996, 79.

⁷⁸ Lásd: BALÁZS, 1996, 263–267.

A zárt, egységes és állandó (nem elváltozó) jellem követelménye fogalmazódik meg Bajza regényelméletében is – nem véletlenül, hiszen ő is Jean Paul alapján dolgozza ki a regénybeli karakterrel kapcsolatos nézeteit:

„Nem megvetendő tekintet érdemel a karakter egysége is, azaz, hogy az egyszer megállapított lélekkép forrása lehessen mind azon tettek és szavaknak, melyeket a költő személyének tulajdonít. (...) Vigyázni kell azonban, hogy a karakter a cselekvények s beszédek hosszú során el ne változzék”.⁷⁹

A jellemalkotással kapcsolatban Bajza azt javasolja a költőknek, hogy szereplőiket néhány határozott, erőteljes vonással rajzolják meg, és azon többé ne változtassanak: akkor fog szereplőik jelleme megfelelni a hitelesség és egységesség elvárásának.

„Végre fő és legnevezetesebb tanácsom a karakterfestésben ez: kevés vonással kell festeni, de hatalmassal, mely a karaktert azonnal tisztán megismertesse.”⁸⁰

A zárt és állandó karakter elvárása Bajza és Toldy szövegei alapján egyfajta statikusságot feltételez – ami a szereplőt illeti. Az így felfogott jellemnek lehet története, sőt: története jelleméből kell, hogy következzen, ám ez a történet nem változtathatja meg magát a szereplőt. A jellem és annak története kölcsönös magyarázó viszonyban állnak egymással: a jellem a magyarázat arra, hogy mi és miért történik a szereplővel; és fordítva: a szereplő története érthetővé teszi annak jellemét. A kölcsönös interpretáció azonban megmarad egyfajta statikus egymás mellettségben, párhuzamos együtt állásban; semmiképpen sem jelenthet dinamikus egymásra hatást, hiszen ez a jellem elváltozásához vezetne.

A szereplői jellemre Bajza és Toldy is a *karakterfestés* szót használják. A fogalom felidézi a portréfestészeti analógiát, amelyet több ponton erősít tanulmányaik megfogalmazása. Toldy szerint a költő időben, egymás után *festi* alakjait (ez különbözteti meg a festőtől, aki egyszerre adja képét); Bajza szerint hatalmas *vonásokkal* kell *felrajzolni* a karaktert. A regénybeli (vagy irodalmi) karakterállításnak portréfestésként való értelmezése összhangban van a statikus és zárt karakter elvárásával: akkor tekinthető a karakterfestés sikerültnek, hogyha a portréről (akár irodalmi, akár festészeti) bevégezett

⁷⁹ BAJZA, 1899, 124.

⁸⁰ Uo: 126.

jellem tekint ránk vissza. A portré az egyén általánosított képét adja, kimerevített arcot, amit nem változtathatnak meg az élet eleven, változó viszonyai.⁸¹

A jellem definíciója Bajzánál jóval kidolgozottabb, mint Toldy fent idézett szövegében. Mivel regényelméletének alapja a szereplői jellem, ezért a jellem fogalmára hosszabban is kitér. Értelmezése szerint minden ember lelkének tárházában hordozza az összes lehetséges karakterjegyet (mint egy idearendszert), és szabad akaratánál fogva ezen jellemvonásokból rakja össze a maga jellemét. Az egységes és zárt jellem Bajza tanulmánya alapján úgy épül fel, hogy az ember válogat a vele született összes lehetséges karakternvonás közül, és viselkedésmódjában, beszédében és érzéseiben realizálja a saját maga számára kiválogatott vonásokat. Bajza szövegéből arra következtethetünk, hogy az egyes jellemvonások vagy karakterjegyek egymástól *elválasztható* entitások, a jellem pedig nem más, mint az *egymás mellé helyezett vonások összege*. Az így felfogott jellem – Toldynál és Bajzánál is – mechanikus módon épül fel: az egyes karakterjegyek vagy vonások egymásra és egymás mellé helyeződnek. Az egyes vonások önmagukban is megnevezhetőek és értelmezhetőek, egymástól elválaszthatók, és mint egy kirakós játék véges számú elemei variálhatók – így végtelen számú karakter építhető belőlük. A jellem összerakása vagy felépítése mechanikus módon történik. Az így összerakott jellemből – amennyiben az jól felépített és egységes egész – nem vehető el karakterelem, és nem is rakható hozzá. Maga a jellem pedig nem változhat, mert az a jellem elemeire való szétesését eredményezné. Ezért nem lehet Árpád szerelmes a *Zalán futásában*, mert az így felfogott jellemet egy új vonás, vagy változás megbontaná, és ezért problémás az ellentmondásos jellem Bajza szerint,⁸² mert nagy a veszélye, hogy elemeire esik szét. A szereplői jellem változása vagy a jellem következetlensége ebben a felfogásban meghibásodásként értelmezhető, ilyenkor a jellem egymásnak ellentmondó karakternvonásokra hullik.⁸³

⁸¹ „A portrészertű megjelenítés kiszakítás az eleven vonatkozásokból és az eltérő viszonylatokból, miközben elevenséget imitál, halottá tesz.” – írja Bacsó Béla a *Vonzások és választások*ról szóló értelmezésében. in: BACSÓ, 2006/a, 77. A portréfestészet gazdag elméleti irodalmából magyarul legutóbb: NANCY, 2010.

⁸² Bajza óvatosságra inti a költőket a karakteren belüli ellentmondó vonások alkalmazásával kapcsolatban. Bár „az ellentétel gyakran emeli a karakter tökélyét” – írja, de azzal csak a legnagyobb művésznek szabad élni, mivel kontár kézben az ellentmondásos jellem kicsapongásokra vezet: a karakter nem tud megmaradni a természetesség korlátain belül. BAJZA, 1899, 126.

⁸³ Csak egy példa a sok lehetséges közül arra, hogyan jelenik meg ez a felfogás a regénykritikák gyakorlatában: Szontagh Gusztáv (Tornay) Petrichevich Horváth Lázár regényében (*Az elbujdosott, vagy egy tél a fővárosban*, 1836) azt kifogásolja, hogy annak hőse párbajozik öccsével, „s ez nemes karakterével s testvéri szeretetével ellenkezik.” SZONTAGH, 1929, 42.

A negyvenes évek elméleti szintéziseként is számon tartott⁸⁴ *Egyéni és eszményi* (1847) ötödik, (Henszlmann-nak tulajdonított) részében az egyéninek és a jellemnek ettől gyökeresen eltérő felfogásával találkozunk. Bár az egyéni definíciója a fentiekhez nagyon hasonlóan kezdődik: „az egyénit mint ama tulajdonok, részletek vagy módok összevegét értelmeztük, mely által a személy vagy dolog akkép van meghatározva, körülírva és előadva, hogy minden más hozzá hasonlótól különválí”⁸⁵ – de a szöveg második fele radikálisan átértelmezi az egyéninek egymástól különválasztható tulajdonságok vagy vonások additív összegeként meghatározott fogalmát. A fejezet nagy része éppen azt a dinamikus folyamatot igyekszik értelmezni, amelynek során ezek a tulajdonságok vagy elemek súrlódásba jönnek, vegyülnek, és új minőséget adnak ki – olyat, ami nem az egyes elemek összege, hanem új kémiai anyag.⁸⁶ A természettudományos nyelvezetből kölcsönzött szavak nemcsak metaforaként vagy analógiaként működnek a szövegben, hanem jelzik azt a megváltozott tudásrendszert, amelybe az esztétikai (és antropológiai) elképzelés beágyazódik. Henszlmann érvelése arra figyelmeztet, hogy az egyes tulajdonságoknak nincs külön fogalmi létük – azaz nem léteznek önmagukban. A tulajdonságok szétválasztása csak az absztraháló emberi elme működésének eredménye; az egyes tulajdonságok az életben soha nem léteznek külön-külön:

„a tulajdonok, részletek és módok, miknek összege az egyénit alkotja, mihelyst egymással érintkezésbe és azért súrlódásba is helyeztetnek, nem maradhatnak meg azon általános fogalomszerűségben, minőt azoknak a bölcsész rendel ki és körülhatároz, hanem összeütközésekben egymásra hatást és visszahatást gyakorolnak, miszerint módosítván egymást és módosítatván egymás által, mint körülírt fogalmak eltűnnek (...).”⁸⁷

⁸⁴ Vö: KOROMPAY, 1998, 265–288.

⁸⁵ ERDÉLYI, 1981, 588.

⁸⁶ A vegytani jellem az *Egyéni és eszményi*ben kidolgozottéhoz hasonló módon jelenik meg a kor egyik népszerűsítő antropológiai szövegében is. (In: *Tudományos Gyűjtemény*, 1841, IV, 78–110.) „Az embernembeli különbségek” („Z” jelű) szerzője az egyediség és a jellem fogalmát körüljárva azt hangsúlyozza, hogy nem egyes tulajdonságok megléte vagy hiánya határozza meg az ember sajátos jellemét, hanem az egyes tulajdonságok *aránya* és *viszonya*. „Az egyediség e’ szerint mindig viszonylagos: nem valamely lényeges tulajdonság’ kizáró létezésén vagy egészlenni hiányán alapul, hanem a’ közös sajátságok erősségén, arányán és kölcsönös viszonyán.” „Az embernembeli különbségek,” 78–79.

A mechanikus jellemfelfogásnak már erőteljes kritikája fogalmazódik meg Péterfy Jenőnél: „A képzelem ilyenkor a jellemek egyes vonásait különönszedi, egyenkint nagyítja, s mikor az egyik vonás rajzával készen van, hasonlót tesz a másikkal. Így keletkeznek az olyan jellemek, melyeknél a lélek tulajdonságai egymást nem ellensúlyozzák, nem arányosítják, hanem egymás mellé nőnek, mintha magokban, egymástól elszigetelten, egymásra hatás nélkül nőhetnének.” PÉTERFY, 1983, 621.

⁸⁷ ERDÉLYI, 1981, 588.

A folyamatot Henszlmann a vegytani egyesítéssel/vegyítéssel írja le, mivel mindkettőre jellemző, hogy „új test jön létre, mely alkatrészeitől egészen különváló új tulajdonokkal bír.” Az ilyen új test vagy anyag csak analitikai vizsgálódások által bontható vissza az eredeti összetevőkre: ekkor azonban megszűnik a test annak lenni, ami. Az ilyen ítéletek „üres és holt skémáját adhatják” csak az egyéninek – ez jellemzi az eszményítés (klasszika) iskoláját a szöveg szerint. Az egyéni (és a jellem) tehát – ebben a felfogásban – a tulajdonságok folytonos egymásra hatása (súrlódása), egymásba való áthatolása. Nem mechanikai összeadódás, hanem kémiai vegyület, amelynek során sajátos új jelenség jön létre.

„[A]z elemek összeolvadásokban és egymás általi áthatottságokban mindig új és új, és hozzá hasonlótól egyénileg elváló személyességeket vagy egyéniségeket képezvén, a művészetnek roppant kiterjedésű tere nyílik.”⁸⁸

Az *Egyéni és eszményi* érvelését olyan oppozíciók szervezik, mint: mechanika vs. vegytan, élelenség szemben a holt absztrakcióval, dinamizmus vs. statikusság, egyéni/egyedi szemben az általános típussal: végső soron az élet igazsága áll szemben az eszményítésnek az életet meghamisító hazugságával. Az eszményítés itt a szép tulajdonságok mechanikus egymás mellé (vagy egymásra) helyezése, ami hideg, holt idealizmust hoz létre a maga absztraháló, elkülönítő módján. Jól érzékelteti a mechanikus módon működő eszményítő eljárást a görög szobrokról szóló példa. Az antik szobrok sokszor széttörve, darabokban kerülnek elő az ásatások során, ám a darabokból könnyen új szobrok építhetők:

„[A] görögök sok szép testből igyekeztek összehordani és összeilleszteni az eszményi szépet, meglátszik szobraikon, mert ritka fej való azon testhez, melyen áll; eszerint hiányzik bennök a művészetnek organizmusa, az életműi fejlesztés”⁸⁹

Világos, hogy csak azért illeszthetők össze új szobrok a régiek darabjaiból, mert az egyes részek szétválaszthatók, önmagukban is megálló, értelmezhető elemek, amelyekből másik szobor is összerakható. A szobrászatból vett példa a mechanikus jellemfelfogásnak irodalmi működésmódjával is analóg: az egyes jellemvonásokból összeillesztett újabb jellemek ugyanígy épülnek fel. Ezzel szemben az egyéni, a jellemzetes, az organikus a test

⁸⁸ Uo, 588.

⁸⁹ ERDÉLYI, 1981, 585.

és a szellem eleven összevegyülését, az élet igazságát képviseli az *Egyéni és eszményi* érvelésében. Az organikus (vagy vegytani) jellem nem bontható elemekre, és nem rakható össze az elemekből más test, hiszen az elemek összevegyülése és minőségileg más anyaga ezt lehetetlenné teszi.

A vegytani jellem elképzelésének kontextusát abban a megváltozott tudásrendszerben fedezhetjük fel, ami a romantika korát jellemezte. A kor természettudományos érdeklődését – némi leegyszerűsítéssel – úgy jellemezhetjük, mint a newtoni mechanikától való elfordulást, és a mechanikussal szembehelyezett organikus formák törvényszerűségeinek keresését.⁹⁰ A 18. század végének és a 19. század első felének természettudományos vizsgálódásaira általánosan jellemző egyfajta holisztikus nézőpont, amely a korábbi (felvilágosodás kori) tudományos megközelítések elválasztó/szétválasztó, absztraháló megközelítéseivel szemben azonos, egységes törvényeket kutat (vagy: az élet törvényét kutatja).⁹¹ A kémiai folyamatok törvényszerűségeit (Geoffroy, Berthollet) vagy az elektromágneses vonzás-taszítás szabályait (Ritter, Oersted) a kor tudósai annak reményében kutatják, hogy sikerül megtalálniuk az élet és a világ általános elvét vagy törvényét. A kor természettudományos érdeklődésének ikonikus alakja⁹² (tudományos munkásságának minden vitatottsága ellenére) az a Goethe, aki az emberek közti viszonyok és a vegytani törvények közti analógiát kereste,⁹³ és aki számára a fizikai fény és a szellem ugyanaz.⁹⁴

Erdélyi jellemfelfogásának filozófiai kontextusa

Az *Egyéni és eszményi* jellemfelfogásának filozófiai kontextusát Erdélyi János 50-es években írt filozófiai jegyzetei, Bacon-tanulmánya (és kisebb részben az *Egy századnegyed*

⁹⁰ A kor eszmetörténeti összefoglalását adja pl. GUSDORF, 1982. Ebből a szempontból különösen: 323–446. Beszédes a IV. fejezet címadása is: „Le procès de Newton” (Vagyis „Newton pere”) 205–239. A romantika korának természettudományos érdeklődéséről tudománytörténeti összefoglalót ad: CUNNINGHAM – JARDINE, 1990. A tanulmánykötet IV. része szorosabban foglalkozik irodalom és természettudomány összefonódásaival. Uo, 189–340.

⁹¹ Vö: KNIGHT, 1990. Ugyanerről Alexander von Humboldt kapcsán: BACSÓ, 2006/a.

⁹² Sokat mondó ebből a szempontból, hogy a CUNNINGHAM – JARDINE páros szerkesztette összefoglaló, reprezentatív tanulmánykötetnek (*Romancism and the Sciences*) szinte minden fejezetében szerepel Goethe neve és munkássága valamilyen módon.

⁹³ A *Vonzások és választások* (*Die Wahlverwandtschaften*) vegytani kontextusáról részletesen: ADLER, 1990.

⁹⁴ „Fény és szellem, az a fizikaiban, míg ez az erkölcsiben, a legmagasabb elgondolható osztatlan energiák.” idézi: BACSÓ, 2006/a, 59. lásd különösen: 2. lábjegyzet.

a magyar szépirodalomból [1855] című irodalomtörténeti tanulmánya) teszik érthetőbbé.⁹⁵ Erdélyi 1851-től tanított filozófiát Sárospatakon, és az 50-es évekből maradtak fent azok a tanári jegyzetei,⁹⁶ amelyek segíthetnek értelmezni a 40-es évek „jellem” és „egyéni” fogalmát. A hegelianus felfogású jegyzetek abban lehetnek eligazítóak, hogyan olvasta Erdélyi Hegelt, mit tartott belőle fontosnak, hová helyezte a maga hangsúlyait, és hogyan értelmezte Hegel szövegeit.⁹⁷ A legkifejtettebb (és legterjedelmesebb) rész *A szellem bölcselete*, ahol Erdélyi számos saját példával és kommentárral magyarázza a „tananyagot”. A mi számunkra most elsősorban a test (anyag) és a szellem (lélek) viszonyának értelmezése, illetve a szorosabban vett antropológiai részek lesznek fontosak.

Test és szellem (vagy máshol: anyag és lélek) viszonyának értelmezése alapvető fontosságú a jegyzetekben, és annak számos pontján visszatér. Nemcsak arról van szó, hogy Erdélyi többször és több oldalról is kifejti, hogyan érthető a dualizmus felszámolása, hanem arról is, hogy az oppozíció eltörlése határozza meg az egész szöveg szemléletmódját.⁹⁸ Hegelnél (és Erdélyinél) az anyag nem áll szemben a szellemmel, hanem egymással felbonthatatlan egységben vannak. Test és lélek, anyag és szellem dualizmusának olyan egységben látásáról van szó, ahol a szellemhez az anyagon át vezet az út, és fordítva, a szellem az anyagban nyilatkozik meg. (Ugyanez megfogalmazódik már az *Egyéni és eszményi*ben is, de az állítás filozófiai kontextusa és értelmezése a jegyzetkből érthető meg igazán.)⁹⁹ A szellem a természettel eredeti és megbonthatatlan egységben áll, eleven mozgásban, fejlődésben.¹⁰⁰ A hegelianus elképzelést Erdélyi olyan

⁹⁵ Erdélyi irodalom-felfogásának értelmezése nem választható el filozófiai nézeteinek vizsgálatától. (Mások mellett) Dávidházi Péter is amellet érvelt, hogy életművének erős belső összetartó ereje van, a különböző diszciplínákban írott szövegei egymást magyarázzák. Vö: DÁVIDHÁZI, 1984, 20.

⁹⁶ Vö: T. Erdélyi Ilona jegyzetei. In: ERDÉLYI, 1981, 969–999.

⁹⁷ Erdélyi Jánosnak Hegelhez fűződő viszonyáról, hegelianizmusának jellegéről és értelmezéséről lásd: DÁVIDHÁZI, 1984, 10–13., DÁVIDHÁZI, 1991, 302–304. illetve S. VARGA, 2000, 189–198.

⁹⁸ Ugyanerről más összefüggésben: DÁVIDHÁZI, 1983, 561. DÁVIDHÁZI, 1984, 6–9. Erdélyinek az antropológiai dualizmusra vonatkozó nézeteit némileg másként értelmezi S. Varga Pál. Lásd: S. VARGA, 2000, 19.

⁹⁹ Az *Egyéni és eszményi* test és lélek (külső – belső) viszonyáról lásd: ERDÉLYI, 1981, különösen: 582.

¹⁰⁰ Test és lélek egységének, egymásra való hatásának magyarázata nagyon hasonlóan fogalmazódik meg Erdélyi Bacon-tanulmányában is: „Az embertan áll azon részekből, melyekből az ember maga. Tudniillik a test és lélekre vonatkozó tudományokból. De a részletes fölosztás előtt gondolkodni kell egy közös tudományról, mely mindabból fog állani, ami a lélekkel és a testtel közös, magában foglalván az ember természetét és állapotját. (...) A lélek és a test frigyéről való tudomány le fogja írni, hogy és miképp fődözheti fel s hatja meg egyik a másikat tudat vagy jelenség vagy benyomások által. A lélek fölismerhető a test szokásaiból; a test a lélek járulékaiból. A fiziognómia már a test vonásain át ösmerteti meg a lelket; az álmódásban pedig a lélek mozgalmáiból ösmertetni fel a test állapotját. A lélek és a test frigyéhez tartozik a benyomások fürkészete; meddig és mi módon váltakoznak a lelken a test nedvei és mérsékülései; viszont meddig és miképpen módosítanak a testen a lélek szenvedélyei és érzületei.” Uo, 354. A Bacon-tanulmány abból a szempontból eligazító, hogy Erdélyi mit tartott fontosnak Bacon-ból, és hogyan értelmezte szövegeit. Erdélyi kéziratos jegyzeteiben utal Lavaterre, aki a Bacon által említett tudományt művelte. (ERDÉLYI, 1981, 818.)

példákkal világítja meg hallgatói számára, amelyek érthetővé teszik, hogy a filozófiai tézis mennyire konkrét értelmezést nyer nála. Test és szellem viszonyának illusztrálására és bizonyítására Erdélyi természettudományos példákat hoz: a mesmerizmust és a lavateri fiziognómiát. Magnetizmus és arcisme lesznek azok a területek, ahonnan tanárként merít a hegeli felfogás magyarázatakor:

„A szellemnek élő, eleven egysége ellene van minden eldaraboltságnak, mely szerint önállóan képzelt erőkre osztatnék fel az. A szellem szabad és meghatározott, ellentétben van a testiséggel és vele mégis legbensőbb módon függ össze; hogyan lehet ez? Különösen az állati magnetizmusnak legújabb időbeli tünetényei a szellem állományi egységéről adtak példákat, melyek szükségessé tették, hogy az értelmi különböztetéseken felül valódi szemlélődés igazítsa el az ellentmondásokat, s általános kényszerűségben mutassa fel a gondolkodás tárgyait.”¹⁰¹

Az eldaraboló (vagyis az absztraháló, analizáló) emberi gondolkodás meghamisítja az élet igazságát, ahol azonban az egymást átható minőségek állományi egysége ismerhető fel a valódi szemlélődés számára; az állományi egység bizonyítékává pedig a magnetizmus válik.¹⁰²

Szellem és test dialektikus egysége szorosabban az emberre vonatkoztatva úgy jelenik meg, hogy az emberi testen láthatóvá és olvashatóvá válnak a szellem és a lélek jelei:

„A test ellent nem áll többé a léleknek, annyira nem, hogy rajta nem a test látszik, hanem a lélek. Ez az *utánzás*, a test utánozza a lelket, azt teszi, mit ez parancsol.”¹⁰³ (Kiemelés az eredetiben.)

A testen olvasható lélek jeleinek három típusát sorolja fel a jegyzet:

„[M]ikor a test nem pusztán magát ábrázolja ki, hanem a rajta uralkodó, rajta és belőle átlátszó szellemet. Így a test az őt magával betöltő szellemnek fog lenni jelvi tükrévé.

¹⁰¹ ERDÉLYI, 1981, 467.

¹⁰² A mesmerizmusról magyar kontextusban: TARJÁNYI, 1992, TARJÁNYI, 2002.

¹⁰³ ERDÉLYI, 1981, 490.

- a.) A testiség önkéntes mozgásaiban megismerjük a szellemet az utánzás (Mimika, színészet) jelve alatt.
- b.) A viselet és arc megszilárdult jellemzetében az arculat (Physiognomika) jelve alatt.
- c.) Végre az agy alakjában megismerjük a szellemet, az úgynevezett koponyatani (Craniologia) jelv alatt.”¹⁰⁴

A három típus tulajdonképpen a fiziognómiai gondolkodás három irányzatának feleltethető meg. A test és az arc önkéntelen mozgásaiban (az *a.*) típus) a szenvedélyek vagy érzelmek önkéntelen megnyilvánulásait ismerhetjük fel: ez a phatológia, a szenvedély természetes, univerzális nyelve, az arcon (és a mozdulatokban) megmutatkozó alapvető emberi érzelmek jelei (például ilyen a sírás, az önkéntelen mosoly, vagy az ijedtség jelei). A szenvedély vagy érzelmek ilyen jelei időlegesek: csak addig láthatóak az arcon és a testen, amíg az egyén az adott érzelem hatása alatt áll. Ez teszi lehetővé, hogy a színészek arcjátékukkal emberi érzelmekre utaljanak. A szoros értelemben vett fiziognómia (*b.*) az arc állandósult vonásaiból következtet a jellemre. Nem a pillanatnyi érzelmek vagy szenvedélyek kinyomatát vizsgálja, hanem a nyugalomban lévő arc szilárd vonásait, arányait, jellemző jegyeit:

„Ugyanazon tagok mozgásának ismétléséből az organizmusban állandó vonások gyökereznek meg. Az utánzási kifejezés azonnal elmúlik, de már az arculatban megmaradnak, mintegy folytonosan kifejezőkké lesznek a vonások; s az egyénben egész jellemzetes habitus (...) áll elő, mely szerint járás, karok tartása, fejhordása jelzik az ember sajátságát. Legjellemzőbb az *arc*.”¹⁰⁵ (Kiemelés az eredetiben.)

Az agy koponyatani vizsgálata pedig a frenológia (*c.*), amely a koponya dudoraiból következtet a jellemre vagy az elme adottságaira. A koponya (és a kemény csontok) mint a lélek jelei azért lesznek kitüntetettek, mert akaratlagosan nem mozgathatók, és így nem lehet velük hazudni, színlelni:

„Az egyéni jelviség a fejben van központosulva (Phrenologia), s a fej csontjainak alakulása szinte magyarázójává lesz a szellemnek. A szem, ajak, orr szüntelen mozoghatnak, de a

¹⁰⁴ Uo, 490.

¹⁰⁵ Uo, 490.

kemény csontnak igazat *kelletik* mondania, mert az agy az én hordozója, csontja a benne lévő értelmiség után változik.”¹⁰⁶ (A kiemelés az eredetiben.)

A test Erdélyi felfogásában olyan szervként (organizmus) jelenik meg, amely közvetít a szellem és a természet világa között. Ez képviseli a folytonosságot, illetve a szellemnek az anyaggal való eleven egységét. Erdélyi a test felfogásában követi mesterét: a szerv és a test Hegelnél is hasonló értelmezést nyer. Hegel rendszerében a test három mozzanata ragadható meg: (1) a test egyrészt eredeti adottság, (2) másrészt az egyén kifejező szerve, (3) mások számára pedig a test jelként működik.¹⁰⁷ Elgondolkodtató azonban, hogy míg Hegel a lavateri fiziognomikát (Lichtenbergre is hivatkozva),¹⁰⁸ és főleg a koponyatant kíméletlen kritikával illeti, addig Erdélyi jegyzeteiben a kritikus hozzáállásnak nyoma sincs. Hegel testfelfogásából ugyan következik, hogy a test (a külső) a bensőnek (az egyénnek) kifejeződése, de ugyanakkor határozottan leszögezi, hogy a kifejezett vonásoknak (taglejtésnek, arcvonásnak, hanghordozásnak vagy kézírásnak) nincsenek, és nem is lehetnek leírható törvényszerűségei. A külső és a benső közti kapcsolatok vagy megfelelések esetlegesek, az arc álarc is lehet: az arcból következtetni a jellemre megalapozhatatlan és téves gyakorlat. Az ember valóságos, dologi léte éppen ezért csakis *tetteiben* ragadható meg, nem pedig valamiféle vélt bensőségben. A koponyatant illető kritikájában Hegel egyenesen azt írja, hogy a frenológusnak úgy látszik, be kell verni a koponyáját, hogy észre térjen,¹⁰⁹ és belássa elméletének megalapozatlanságát és tévedéseit. A külső és a belső megfeleltethetőségének tagadása teljes mértékben hiányzik Erdélyi jegyzeteiből. A jegyzetek értelmezésekor azonban nem tekinthetünk el attól, hogy ezek

¹⁰⁶ Uo, 490.

¹⁰⁷ HEGEL, 1961, 161–181. *A szellem fenomenológiájának* „Az öntudat közvetlen valóságára való vonatkozásának megfigyelése; Fiziognomika és koponyatan” című alfejezete.

¹⁰⁸ Lavater recepciótörténetének összefoglalását adja, és a Lavater – Lichtenberg vitát értelmezi: TYTLER, 1982, 35-82. Különösen: 74–82. „(...) Lichtenberg placed more reliance in phatognomy than in physiognomy, and preferred experience and observation to formal rules. His central argument is that appearances are extremely deceptive, and that it is better to judge a man's character from his actions. In any case, the human face, says Lichtenberg, is the result of any number of influences — social background, climate, health, diet, and so on.” Uo, 77. A Lavater-Lichtenberg vitáról magyarul újabban lásd: BACSÓ, 2006/b. Lavater fiziognómiai megközelítésével szemben Lichtenberg csak a phatognómia létjogosultságát ismerte el, amennyiben a pillanatnyi, önkéntelen benyomások tükröződése az arcon vagy a taglejtésekben valóban „olvasható”, de az ember nem kiismerhető vagy megítélhető a külső alapján. Lichtenberget parafrázálva írja Bacsó: „A phatognómikus elváltozások egy arcon a szem számára szolgáló nyelvként (eine Sprache für das Auge) működhetnek, de ez, mint Lichtenberg állítja, soha nem lehet egészséges, hiszen ennek átlátására az ember képtelen. A lélek mozgása és annak láthatósága között nincs párhuzamosság, a nyugodt arc indulatokat takarhat.” Uo, 138. Elgondolkodtató, hogy Lichtenberg színész-példája (a pathognómia és a színészi játék összefüggései: a phatognómia teszi lehetővé, hogy a színész érzelmeket jelenítsen meg saját arcán, mint maszkon) megjelenik Erdélyi jegyzeteiben is, bár Lichtenbergre nem hivatkozik.

¹⁰⁹ HEGEL, 1961, 177.

nem kiadásra szánt, véglegesített szövegek, hanem előszavas előadások vázlatai – így elképzelhető, hogy a jegyzetek értelmezésekor az előadásban maga Erdélyi is megfogalmazhatott a fiziognómiával vagy a frenológiával szembeni kételyeket.

Erdélyi antropológiai nézetei nemcsak azért fontosak, mert segítik értelmezni a jellem általa használt fogalmát, hanem azért is, mert a jellem ilyen felfogása határozza meg irodalomtörténeti működését és regényértelmezéseit is. Amikor az *Egy századnegyedben* Kemény *Gyulai Pál*-ját az addigi magyar regényirodalom csúcsára helyezi, akkor értékelését éppen az magyarázza, hogy nála a szereplői jellemében test és lélek ilyen, a fentiekben körülírt felfogása jelenik meg:

„[E]z tulajdonképp szemtül-szembe való behatolás (...) s oda vezet bennünket, hogy a lélek, a kedély legbensőbb világától szinte a bőr szineig lerajzoltatik előttünk az egyén, (...) azon finom részletekig, melyek közé tartozik az afféle ügyelés, hogy Sofrónia vállain oly „hószikrák zibongottak”, melyeknek vakító játékát többnyire csak fiatal nők keblén találni (...). Itt és számos ilyenekben nemcsak lélektani, hanem anatómiai jártasság, a legpontosabb följegyzések szerzőt arc- és lélekképfestővé teszik oly igen, hogy leírásai ugyanannyi jellemzés, jellemzéseit ugyanannyi képirás. E kettőnek ilyenszerű megegyezését másutt én nem találom.”¹¹⁰

Az arc leírása a lélek mélyére való behatolásként értelmeződik, a jellemzés pedig az arc leírása is egyszerre: ami lényegében a fiziognómiai látásmód definícióját jelenti.¹¹¹ Kemény szövegeiben test és lélek olyan egymást átjáró minőségekként jelennek meg, amely összhangban van a szellem és az anyag dualista felfogását felszámoló Erdélyi szemléletmódjával.

A *Filozófiai jegyzetek* hosszú szakasza¹¹² foglalkozik az egyénnel, az emberrel és a lélekkel, amelyek tovább árnyalják Erdélyi jellemértelmezését, antropológiai keretbe helyezve azt. Erdélyi szerint az egyént általános és egyedi, csak rá jellemző tényezők együttesen határozzák meg. Az egyént eszerint meghatározzák külső körülményei: a fajta (a rassz, amelyhez tartozik), az élőhely, a nemzet, a (szexuális) nem és a család. Különösen elgondolkodtató Erdélyinek az a példája, amellyel az élőhely egyént befolyásoló hatását

¹¹⁰ ERDÉLYI, 1991, 229.

¹¹¹ A 16–19. századi fiziognómiai gondolkodás európai történetét lásd: COURTINE – HAROCHE, 2007. Ennek Lavaterrel foglalkozó fejezete: „L’anatomie du sentiment” 97–134. Magyarul a fiziognómia történetéről legrészletesebben a 17. századig: VÍGH, 2006, 1-2.

¹¹² ERDÉLYI, 1981, 473–491.

alátámasztja, érzékelteti. A „[d]éltengeri” szigetlakókról írja, hogy: „Miképp szigeteik vulkáni kitörések, úgy maguk is szenvedélyesek. (...). Dúhe mindent elsodor, szerelme érzéki és lángoló (...).”¹¹³

Az egyént meghatározó belső sajátosságok: a véralkat, a hajlam és az idioszinkrázia:

„A véralkat egyetemes, a hajlam különös, az idioszinkrázia kizárólag egyes természeti határozmányait adja az egyénnek, melyekben az magával azonos, nem pedig másokkal is, mint a véralkat és hajlamban.”¹¹⁴

Az idioszinkrázia csak és egyedül az egyénre jellemző sajátosság, amely mindenki mástól különbözővé teszi. Ez utóbbi nem tulajdonság jellegű, nem egy meghatározható vonás, vagy jegy, hanem az egyén *viszonyaiban* van jelen. A jegyzetek szerint ilyen, hogyha valaki például ki nem állhatja a köménymagos levest. Olyan apróságok, az egyén és a világ viszonyait jellemző árnyalatok ezek, amelyek – minthogy a viszonyokban vannak, és nem az egyénben – ezért fogalmilag nem rögzíthetők, nem megragadhatóak. Az egyén eleven egyedisége azért olyan nehezen leírható nyelvileg, mivel minden nyelvi jellegű körülírás rögzíti az élet viszonyaiban folyamatosan mozgásban lévő személyességet. Hasonló probléma fogalmazódik meg az *Egyéni és eszményi* második fejezetében. A fogalmi gondolkodás kritikája itt azon alapszik, hogy a fogalmi leírás eltörli a természetben lévő végtelen sok egyediség sajátos jellegét. Erdélyi érvelése itt a gazember irodalmi típusából indul ki:

„Tehát különbséget kell tenni a dolgokban létező tulajdonok és a mi fejünk fogalmainak tulajdonságai között, mert a fogalom (...) rendesen úgy van szerkesztve, hogy az minden olyanra ráillik; de az megint az élet és az egyéniség kényszerűségében áll, hogy külön-külön minden gazembernek van valami éltető jele, mely által egymástól különböznek, holott a fogalomnál fogva mindnyájan egyenlők s ugyanazok, mert egy a mérték.”¹¹⁵

Az értelem és a nyelv tehát fogalmakkal ragadja meg az életet, de az élet eleven változatossága ellenáll a fogalmi kimerevítésnek és általánosításnak. A művészet feladata,

¹¹³ Uo, 474.

¹¹⁴ Uo, 477.

¹¹⁵ Uo, 581.

hogy áthatoljon ezen a fogalmi rendszeren, és az élet elevenségét érzékítse meg. Az irodalom esetében ennek a feladatnak az ellentmondásossága abban rejlik, hogy az irodalomnak csakis a fogalmi, egyenlősítő mérték módjára működő nyelv áll rendelkezésére, hogy felszámolja az ember és a világ közti fogalmi korlátot.

A négy véralkattípus jellemzésekor a jegyzet figyelmeztet arra, hogy a természetben soha nem valósul meg egyik típus sem tisztán, hanem mindig csak módosulva, keveredve: így maguk a véralkattípusok is absztrakció eredményei.¹¹⁶ A véralkat olyan sajátossága az egyénnek, amely élete során végig jellemző rá, nem változhat meg – ugyanakkor nem azonos a jellemmel:

„Véralkat és jellem gyakran tévesztetnek össze. Emez két tényezőből áll, melyek az egyén természeti határozmányai és akaratának műveltsége, fejlődése. A véralkat aszerint alárendelt adalék, a szabad szellemnek csak kelme, melyet idomítani lehet.”¹¹⁷

Az emberi jellemet ezek szerint két tényező dinamikus egymásra hatása alkotja: az egyén természeti határozmányai (véralkat, hajlam, nem, fajta stb.) és az akarat „műveltsége”, egyfajta tudatos önuralom, önfejlesztés (Bildung). A hajlam szintén velünk születik, mint a vérmérséklet, de a hajlam kifelé irányul, szüksége van egyfajta tárgyi világra, amelyben működhet. Nem általános, vagyis nem a jóra vagy rosszra való hajlamot jelenti, hanem különös. A hajlam definícióját Erdélyi hasonlóan fogalmazza meg, mint Bacon-tanulmányában:¹¹⁸ eszerint a hajlam olyan életforma, amelyben az egyén otthonosan mozog. Így például az egyénnek hajlama lehet a katonai pályára vagy a szemlélődő,

¹¹⁶ Ugyanez a gondolat az *Egyéni és eszményi*ben: „az emberi élet s különösen az ennek alapját tevő négy vérmérsék ugyanannyi vegyítékben nyilatkozik, amennyi az ember” ERDÉLYI, 1981, 580.

¹¹⁷ ERDÉLYI, 1981, 476. A véralkattani tipológia – annak ellenére, hogy biológiai, természettudományos alapját az orvostudomány rég leváltotta a vérkeringés felfedezésével – még nagyon sokáig meghatározta az emberről való gondolkodást. A *Tudományos Gyűjtemény*ben nemcsak az 1810–30-as években, de még a 40-es években is jelentek meg a négy uralkodó nedvről és az emberi temperamentum típusairól szóló ismertetések, tanulmányok. (Például: Mokry Benjámin: „Próba Rajzolat az embernek főbb Charaktereiről” In: *Tudományos Gyűjtemény*, 1817, VIII. 3–42. Boehm Károly: „Arról, a’ mit a’ Mérsékletéről (Temperamentumról) legméltóbb tudni” In: *Tudományos Gyűjtemény*, 1833. III. 3–22.) Lásd erről bővebben: TÓTH, 2009, 158–171.

Charles Taylor hosszan elemzi, hogy a nedvalkattan hogyan nyer más jelentést a megváltozott tudásrendszerben, de hogyan őrzi meg ugyanakkor a tipológia alapvető jelentéseit. A melankólia fogalmának értelmezéstörténetéről lásd: TAYLOR, 1989, 188–191. „What we find formulated in the theory of humorous was not just a school doctrine but a widespread self-understanding. It was not only educated people who saw psychic life this way. Well into the 18th century, even into the 19th, ordinary people understood their emotional life in part in terms of humorous.” TAYLOR, 1989, 190–191.

¹¹⁸ „A hajlamok alatt nem az erényre vagy vétekre való hajlandóság értetik, hanem mélyebb és bensőbb dolgok; úgymint a szemlélődésre, polgári, katonai, művész vagy más életnemre való vonzódás.” ERDÉLYI, 1981, 360.

visszavonult életre, esetleg a mérnöki munkára, és így tovább. A hajlam tehát mindig két részből áll, benső készletéből, és neki megfelelő külső tárgyi világból.

A jellem és az egyén antropológiai rendszerében kitüntetett helye (egész fejezete) van az egyén változásainak. Erdélyi jellemfelfogásának egyik meghatározó eleme, hogy az egyén mindig változik, fejlődik, mozgásban van. Az egyén változásainak leghosszabban elemzett formái az életkorral járó, az álom és ébrenlét állapotai közti változások és az eltérő „érzés”-ek (érzetek, érzékelés és érzelmek) okozta változások. A szellem folyton változik az egyénben, így az egyén is rögzíthetetlen – ennek egyik szemléletes példája az álom: „az egyén maga is különbözik magától az *ébrenség és álom* ellentéteiben.”¹¹⁹ (Kiemelés az eredetiben.) Később pedig: „Az egyén maga magától is különbözik; most emez majd amaz állapotnak kerül hatalmába.”¹²⁰ A változás harmadik formája az érzések állandóan változó mozgásából adódik. Az érzés jelent külső, érzékszervi érzetet, és belső megérzést is. Mindezek soha nem elkülöníthető érzetként jelentkeznek, hanem együtt, akár ellenmondásosan is:

„A vegyes érzéseknél fő nehézség, hogy ellenmondatok vannak bennök (...). Lehetnek, vannak egy időben *érzések*, mintegy *kémiai vegyületben*, mit jól ismér a költészet, az emberi indulatok tükre.”¹²¹ (A kiemelés tőlem, K. Zs.)

Erdélyi antropológiai nézeteiből ezek szerint egy olyan jellemfelfogás következik, amely dinamikus erők folytonos, eleven mozgásában valósul meg. A jellem organikus dinamizmusának tényezői az eredendő adottságok (test, vérmérséklet, hajlam, élőhely, nem, nemzetiség), az akaratszabadság (önmívelés), az élet változó körülményeiben realizálódó sajátos viszonyulások (pl. ízlés), és a változások különböző formái (pl. életkor, álom, érzés). Mindezek a tényezők nem bonthatók szét, és nem helyezhetők egymás mellé vagy egymásra. Nem tulajdonságok összegéről van szó, vagy azok mechanikus építményéről, hanem egymással sokszor kiismerhetetlen vegyületben mozgó erők összjátékáról, amelyek rögzíthetetlen mozgásban tartják az egyént.

¹¹⁹ Uo, 477.

¹²⁰ Uo, 479.

¹²¹ Uo, 481. A vegyes és egymásba bonyolódó indulatok témája – mint a költészet tárgya – jelenik meg a Bacon tanulmányban is: „Az indulatok a lélek nyavalyái. Ezekről leghelyesebben írtak a történészek és költők, kik élethíven adják elő, miképpen gerjednek és csillapodnak az indulatok; miképp bonyolódnak egymásba s tétetnek egymás ellenébe.” Uo, 360.

A jellem ismeretlen tartománya – Kemény Zsigmond regényelméleti szövegei

1853-ban jelenik meg Kemény három cikksorozata, amelyekben kifejti regényelméleti nézeteit és regénykritikai elvárásait (*Élet és irodalom, Eszmék a regény és a dráma körül, Szellemi tér*). A nagy ívű vállalkozás implicit célja, hogy a regény anyagához, műfaji sajátosságaihoz illeszkedő elméleti és kritikai rendszert dolgozzon ki, a jórészt drámaelmélet(ek) felől közelítő regénykritikák elvárásaival szemben – ez magyarázza, hogy miért fektet különös hangsúlyt a drámával való oppozícióban elhelyezett regény sajátosságaira.¹²² A két műfaj összehasonlításából kiinduló rendszerezés nem új jelenség magyarul sem: hasonló elv szervezi Gondol Dániel műfajelméleti értekezését is. A két műfaj különbségei azonban Gondol szövegében nem fogalmazódtak meg ennyire hangsúlyosan és konkrétan: a közös művészi cél (a Hegelre alapozó esztétikában) elsimítani látszik a műfaji különbségekből adódó gyökeres eltéréseket.¹²³ Ilyen értelemben Kemény munkája az első olyan magyar nyelven írott regényelméletnek tekinthető, amely szorosán a műfaj anyagságából, nyelvi, formai adottságaiból vezeti le a műfaji normákat és azok következményeit. Ugyanakkor Kemény vállalkozása nem előzmények nélküli, hiszen szövegeiben számos olyan kérdést és problémát tárgyal újra, amelyek az irodalomkritikai és elméleti diskurzusban korábban is megjelentek.

A drámával (és a történetírással)¹²⁴ való összehasonlításon túl ilyen például jellem és cselekmény (benső út vs. tettek, lélek vs. mese) oppozíciója, amely már rég a regényről szóló szövegek szervező ellentéte. A regény feladata természetesen (a drámával szemben) Keménynél sem a mese vagy cselekmény elbeszélése lesz, hanem az emberi természet hű megjelenítése:

„[A] regényírónak joga van egy hosszas munkában igen kevés mesét adni és a bonyolítások általi érdeket (...) mellőzheti (...), akkor viszont legalább annyit kívánhatunk tőle, hogy a mese helyett valódi életet, mely csendes menetével is tud vonzani, a bonyolítás helyett pedig mindig mozgó és fejlődő érzéseket, indulatokat, szenvedélyeket és tetteket

¹²² Vö: KEMÉNY, 1971/b, 197. KEMÉNY, 1971/c, 247.

¹²³ Vö: GONDOL, 1843. Különösen: Bevezetés (a művészet általános céljáról) és III. rész (a két műfaj összehasonlítása).

¹²⁴ Ugyanerről lásd: GONDOL, 1843, 15–16.

láthassunk; szóval hűn rajzolt emberi természetet, mely a viszonyok érintései által rendre az erénytől lehajlik a bűnig, vagy a büntől felemelkedik az erényhez.”¹²⁵

Az egyik legfontosabb különbség a két műfaj között, hogy míg a drámában határozott és állandó karaktereknek kell szerepelniük, addig a regényben éppen a szereplők benső változását kell a szövegnek végig követnie. A dráma kötött formája és viszonylag rövid terjedelme (különösen színházi előadás esetén) lehetetlenné teszi, hogy meggyőző módon lehessen megjeleníteni benne a karakter változását. Ezzel szemben a regény formátlansága és prózai nyelve (bár kevésbé esztétikus, de) lehetőséget teremt a jellem változásának lassú, aprólékos – és így hiteles rajzára. Kemény érvelésének egyik sarokköve, hogy regényt soha nem lehet színpadra átirni, mert akkor a szereplő benső élete elvész, esetleges változása hiteltelenné és zavaróvá válik. A két műfaj eszerint egészen eltérő alakokat kíván: egységes és állandó karaktert a dráma, összetett és változó jellemet a regény. A két műfaj – Kemény gondolatmenetét követve – egészen mást tud megjeleníteni az emberi életből. A drámai és a regénybeli karakter alapvető különbségének elvárását vallja később Gyulai Pál is. Amikor Jókai regényszereplőit színészekhez, karaktereit pedig színházi szerepekhez hasonlítja kritikáiban, akkor például ezt a normát érvényesíti. Ha egy regénybeli szereplő karaktere a drámai szerepformálásra hasonlít, akkor a regény elvétí célját.¹²⁶

A regénynek az emberi lélek bensőségében megállapított célján túl Kemény tanulmányaiban olyan antropológiai nézetekre is kitér, amelyek pontosítják a műfaji elvárást, és értelmezik az úgynevezett emberi természetet.¹²⁷ Az emberi természet

¹²⁵ KEMÉNY, 1971/a, 154. Ugyanerről a *Szellemi térben*: „Örvendjünk, ha az ideális térről a valódira száll le, s ha a képzelem üres játéka helyett lélektani alapokat keres magának, részletekbe merül, művészileg igyekszik fölfogni az életet és hűn visszaadni. Midőn a csattanások és mesterkelt bonyolítások, midőn ködbetakarta alakok (...) helyett nálunk is gyakran fognak ép szövegű, lélektanilag fejlesztett, korrekt jellemekkel ellátott (...) regények előállni (...)” KEMÉNY, 1971/c, 253.

¹²⁶ GYULAI, [1928], 108.

¹²⁷ Kemény Zsigmond antropológiai és anatómiai tájékozottságát a Kemény-szakirodalom több szövege is érinti, a tényleges hatások azonban nem ismertek. Kemény maga hivatkozik idősb Szász Károlyról szóló emlékbeszédében ifjúkori Troxler-élményére („Hol Savigny és Troxler felett vitatkozánk,” KEMÉNY, 1970, 173.). Ebből a megjegyzésből indult ki Papp Ferenc, aki szerint Kemény az orvos-filozófus szövegéből meríthetett, amikor *Gyulai Pál*jában az eszmeparányokat tette meg az emberi cselekedek rugóinak. Papp monográfiájában azonban ez csak feltételezés marad, nem hivatkozik Troxlerre szövegszerűen. Úgy tűnik, hogy Papp nem olvasta össze Troxler művét a Kemény-szövegekkel. PAPP, 1922–23. I/74–75.

A Troxler-hatás és a bécsi orvosi egyetemen töltött évek tanulmányai Németh László esszéjében már összemosisznak. Valószínűleg azért, mert Troxler maga is tanított Bécsben, csak éppen évekkal Kemény tanulmányai előtt: „(...) itt [ti. Bécsben] tanulta meg a lelket szolgáló és a lelket eláruló arcjátékok és testmozgások nyelvét, alkatát és jellem összefüggéseit; itt lett annyira természettudós, amennyire egy író lehet, s amennyire őelőtte s utána egy regényírónk sem volt.” NÉMETH, 1969, 602.

Thomas Cooper tanulmányában már Németh Lászlóra hivatkozva állítja, hogy Kemény Bécsben, az orvosi egyetemen tanulta Troxler rendszerét: „Hungarian literary critic and novelist László Németh argues that

jellemzői Kemény szövegei alapján röviden összefoglalva a következők: (1) az ember folyton változik, soha sem marad önmagával azonos; (2) ezek a változások lassan, hosszú idő alatt, és rejtetten, alig észrevehetően mennek végbe. (3) Az emberi jellem és az emberi erkölcsök történeti képződmények, nem beszélhetünk az általános, örök emberiről. (4) Az ember a mindennapi életben kiismerhetetlen és érthetetlen, önmaga előtt is talány, az emberek közti és az önmagunkra vonatkozó megértés lehetőségei is erősen korlátozottak.

Az emberi jellem lassú elváltozásának allegorikus megfogalmazását az *Eszmék a regény és a dráma körül* két hasonlatra építve dolgozza ki: az út és a fa organikus képe érzékelteti az emberi változás törvényszerűségeit. Az utas – írja Kemény – sokszor olyan úton jár, amely egyenesnek látszik (amelyet ő maga egyenesnek hisz), visszatekintve azonban kiderül, hogy számtalan kanyar és hurok miatt voltaképpen maga sem vette észre, hogy kerülő úton járt:

„A valódi életben, a mi hétköznapi viszonyaink közt ezen egyenesnek rémlő, bár folyvást változó útvonalhoz hasonlít az emberek óriási többségének jelleme. Szorosan véve, senki sem marad múltjához következetes; senki tetteire vagy mulasztásaira nézve a régi motivumokkal nem elégszik meg, s helyettük többeket, kevesebbeket vagy másokat kíván lelkiismeretének vagy világnézeteinek kielégítésére. A jellem e változása igen gyakran hallgatag, észrevétlen, csattanás nélküli, s nem ered oly cselekedeteinkből, melyek következményeiknél fogva magokkal ragadjanak, vagy az addigitól ellenkező irányok felé lökjenek. Nem saját tetteink kényszerei miatt távozunk múltunktól kedélyvilágunk- és akaratunkra nézve. Ó, nem! Másokká csak azért leszünk, mert láttunk, mert tapasztaltunk, mert éltünk. Fogékonyságunk a napok haladása és az apró élmények által veszt vagy nyer, és izleteinkkel, vágyainkkal, tanulmányainkkal, sőt a körrel együtt, melybe lépünk, egész lényünkbe lassanként idegen sajátságok mennek át, hogy a jellem organikus részeivé váljanak, mint a testben a táplálék.

passages like this one reveal the influence of Kemény's experiences as a student at a medical school in Vienna. As a young man Kemény studied, among other things, the musculature of the face. He was also exposed to the theories of Ignaz Paul Vitális Troxler (founder of "Anthroposophie," supposedly a mix of philosophy and anthropology), according to which the muscles of the face contract in specific ways in response to changes in a person's emotional state." COOPER, 2003, 102.

Lackó Mihály ezzel szemben kétségbe vonja Kemény orvostudományi tájékozottságát. Szerinte, bár kétségtelen, hogy Kemény a bécsi évek alatt szert tett némi anatómiai jártasságra, de Papp Ferenc messzemenően eltúlozza orvosi felkészültségét. Kemény maga is járatlannak vallja magát Wesselényihez írott levelében az anatómiai és patológiai kérdésekben, de még meggyőzőbb – Lackó szerint –, hogy saját betegségeiről („epelázáról” és „nervosájáról” teljesen laikusán írt. LACKÓ, 2001, 80. 143. lábjegyzet.

Az ily átalakulás, melynek minden magyarázata csak a *lefolyt* időből áll, éppen nem a könnyelműség bélyege, nem a változandóság tulajdona, hanem jellemünknek oly természetes processzusa, mint egy fa organikus életében a növés, vastagodás, érdülés, kérgesedés s utóbb torhulás, taplósodás, rothadás.”¹²⁸ (A kiemelés az eredetiben.)

A jellem változását tehát Kemény értelmezésében az idő hordozza: apró benyomások, és nem nagy tettek vagy sorsfordító események. A jellem változásának folyamatában a külső (a külvilág benyomásai) bensővé válik, a jellem nem létezik eredetiségében, hanem átjárják a külvilág hatásai, és azok a benső organikus részévé válnak: a külső és a belső egymásba vegyül (mint táplálék a testbe). A változás folyamata ugyanakkor nem átlátható: az utas azt gondolja, egyenesen jár, vagyis jellemét állandónak, egységesnek, következetesnek érzékeli. Az elváltozás csakis a reflexió számára tárul fel, amikor már nem az úton lévő, hanem a pihenő (vagy célhoz ért) utas tekint vissza a megtett útra. A jellemre vonatkozó önmegértés ilyen értelemben perspektívafüggetlen és korlátozott. Az út és a fa allegorikusan kidolgozott képében Kemény a jellem egységének (állandóságának, következetességének) és változásának elvi ellentmondását a perspektívák különbségébe helyezi. A Bajzánál megfogalmazódó egységesség követelménye és az Erdélyi szövegeiben megfogalmazódó dinamikusan változó jellem egyszerre tud megvalósulni a regényben Kemény szerint. Hiszen míg az utas (a szereplő, vagy az ember általában) saját magát állandónak és következetesnek érzékeli, addig a visszatekintő pozíció (vagy egy másik perspektíva: az elbeszélő, esetleg az olvasóé) képes rálátni a változásokra. Az út allegorikus képében Kemény elbeszélhető történetként láttatja a jellem útját, ami egységet visz a változás folyamatába. A jellem útjának története annak lesz magyarázata, hogyan vált valaki azzá, ami.

Az önmegértés és a másik megértésének korlátozott volta még erősebb hangsúlyokat nyer abban a részben, ahol Kemény a regényt és a történetírást hasonlítja össze. A történelmi regény egyik legnagyobb műfaji nehézsége a szöveg szerint az, hogyan kell vagy lehet történelmi alakokat a regény lapjain megformálni. A probléma abból adódik, hogy a történelem szereplőinek csak tetteit ismerjük (ebből lesz a cselekmény), de motivációit, benső rugóit nem.¹²⁹ „[A] história jellemei többnyire nem eléggé motiváltak”,

¹²⁸ KEMÉNY, 1971/b, 205.

¹²⁹ Történetírás és regény összehasonlításakor nagyon hasonlóan fogalmazott Gondol Dániel is, amennyiben a regény célja a jellem bensősége, míg a történelemé maga a történet. Gondolnál azonban hiányzott a megismerés elvi lehetőségének kritikája: „A történetíró fő tiszte a történetet állítani elő minden indító okaival együtt; a regényíróé a személyt keble minden mozdulatával együtt. A történetíró a jellemet módosítja a

mivel tetteik rugói nem kerülnek nyilvánosságra vagy nincs róluk történeti forrás.¹³⁰ A bensőre vonatkozó korlátozott tudást ugyanakkor a szöveg kiterjeszti a mindennapi életre és az önmegértésre is:

„(...) tíz esetből kilencben egy titkos ösztön súgni fogja nekünk, hogy a világ tévedésen van, mert vádlott vagy dicsért tetteink más forrásokból eredtek. Néha p.o. egy tényből, melyet gondosan eltakartunk, egy ingerültségből, mely titok, vagy a vér és szellem oly diszpozíciójából, mely előttünk is kimagyarázhatlan.”¹³¹

Vagyis a tettek indokolt magyarázata nemcsak az időbeli távolság és a források elégtelensége miatt nehéz. Az emberi cselekvések rugói a közvetlen emberi viszonyokban sem tűnnek megismerhetőnek, sőt, Kemény érvelése szerint saját viselkedésünk önmagunk számára sem feltétlenül érthető. A bensőre irányuló megismerés általános korlátain túl a múlt szereplőinek megértését tovább nehezíti, hogy:

„(...) bizonyos határokig erkölcsi fogalmaink változnak, s a régibb erkölcsi fogalmakkal összekötött tetteket talányosak-, rejtélyesek-, kétséges becsüek-, sőt vétkesek- és nevetségessé is tehetik”¹³²

A történeti és kulturális antropológia felé való elmozdulás, a saját és az idegen kor vagy kultúra közti távolság hangsúlyozása az emberi tettek megértésének elvi lehetőségét egy másik aspektusból is megkérdőjelezi. A tettek rugói és a benső világ Kemény gondolatmenete szerint így többszörösen – önmagunk, a másik és a másik kor számára – is hozzáférhetetlen.

A regénynek eszerint olyan benső világot kellene felmutatnia, amely nem hozzáférhető, folytonosan elváltozó és alig érthető, motivációi rejtettek és kiismerhetetlenek:

történethez, és csak azon oldaláról fejt ki, melyet a történet szelleme szükségessé tesz; a regényíró pedig a történetet módosítja a jellemhez, kifejtve ezt minden oldalról, úgy, hogy legrejtettebb érzelmrésze sem marad homályban.” GONDOL, 1843, 16.

¹³⁰ Lackó Mihály alapos és izgalmas elemzése a Széchenyi-értelmezés történetéről azt is megmutatja, hogy a történeti megismerés sokszor a bőséges források ismeretében sem tud releváns magyarázatot adni a történeti szereplők egyes tetteire. A „Széchenyi elájul” című tanulmánya mintha a keményi tételnek lenne argumentatív bizonyítéka – ami azért is különösen érdekes, mert Lackó Keménynek Széchenyiről szóló pszichológizáló magyarázatát is kénytelen úgy felmutatni, mint Széchenyi ájulásának teljes félreértését. LACKÓ, 2001, 29–42.

¹³¹ KEMÉNY, 1971/a, 166.

¹³² Uo, 162.

„Az arasznyi élet oly keskeny, oly szűk, hogy az emberek, kik ösvényein tolonganak, jóformán magokra és a tárgyakra sem ismerhetnek. Bizonyos kábulattal a változó benyomások miatt, bizonyos optikai csalódással, melyet a láthatár fénye és köde vet a szem eleibe, hirtelen bevégezzük pályánkat anélkül, hogy számolhatnánk felőle.”¹³³

A regény tárgya tehát pont az a vélt benső tartalom, amely a mindennapi életben nem megismerhető. Ami azonban az életben (vagy a történelmi vizsgálódás számára) lehetetlen, az lehetséges az irodalomban: a regény nyelvi világában. A jellem láthatatlan és érthetetlen változásait, az élet apró benyomásait és az állapotok árnyalatait a regényben „detailok varázsa” képes elénk tárni:

„a regénynek egy nagy előnye van a sokkal tökélyesebb formájú és sokkal költőibb természetű dráma fölött, ti.: *a körülményesség, a detailok varázsa az állapotok, helyzetek, irányok és jellemek festésében.*”¹³⁴ (Kiemelés az eredetiben.)

A regény művészi, nyelvi eszköze és megnyilatkozási formája a *detail*,¹³⁵ az aprólékos leírás, a részletekbe menő nyelvi munka.¹³⁶ A benső világ mozzanatait, a lélek rejtett rugói és a hangulatok, érzések alig észrevehető árnyalatait lesznek azok a tárgyak, amelyeket csakis az aprólékos nyelvi leírás (a detail) tud létrehozni.¹³⁷ Kemény a körülményes,

¹³³ Uo, 169.

¹³⁴ KEMÉNY, 1971/b, 191.

¹³⁵ (A szó az idézett kiadásban csak a fenti helyen szerepel franciás írásmóddal [detail], az esszéek más pontjain mindenütt az angol [detail] írásmód szerepel.)

¹³⁶ Kemény Zsigmond regényelmélete talán jóval nagyobb hatású a magyar irodalomtörténetben, mint saját regényei. A három esszé műfajkritikai normái határozzák meg Gyulai, Erdélyi, de jórészt még Péterfy kritikai működését is. A regényre vonatkozó ábrázolás-kritikai norma Erdélyinél szinte szó szerint ismétlődik egy évvel Kemény cikksorozatai után. Az *Egy századnegyedikben* a részletező, aprólékos leírást nevezi a regény műfaj titkának, mivel ez képes elevevényt adni a jellemnek, és ez hozza létre a kedély bensőségét: „a legkisebb apróságot is művészi, gyakran kicsinyes gonddal kezeljük, mi a regényírásnak valódi titka. (...) a nem nagy dolgok az írás e nemében igen nagy becsüek lehetnek – a jellemzésre. Innen a végtelenségig menő részletesség s minden különben mellékesnek látszó csekélyesség felhasználása regényekben (...)” ERDÉLYI, 1991, 219.

Csak a példa kedvéért Gyulainál: „A regény és beszély, hol a cselekvény tájképek keretében jelen meg, mely többé-kevésbé *a szenvedélyek és viszonyok részletes rajzával igyekszik hatni*, mintegy közvetlen szemlélődést kíván.” GYULAI, [1928], 109. (A kiemelés tőlem, K. Zs.) Vagy Péterfy Jenőnél: PÉTERFY, 1983, 565–572.

¹³⁷ Érdekes összecsengést mutat Bitnitz Lajos retorikájának regényről szóló része Kemény detail-jével. Bitnitz szerint a román (=regény) tárgya bármi lehet, legfontosabb jellemzője pedig a megjelenítő rajzolás. „Fő bélyege a rajzolás, mellynél fogva a személyeket és tárgyakat szinte az olvasó elejébe állítja, és a történeteket mintegy annak szeme előtt viteti végbe.” BITNITZ, 1827, 415. A megjegyzés azonban Bitnitznél kifejtetlen marad. Közvetlenül a regény után a rege és a novella műfaji szabályairól csak annyit mond, hogy azok ugyanazok, mint a regényéi, csak a terjedelmük rövidebb. Ugyanakkor világos, hogy rövidebb terjedelem esetén nem tud megvalósulni az a részletező rajz, ami a regényben igen, így valószínű, hogy az

részletező nyelvben találja meg a regénynek azt a saját anyagából következő lényegét, amely a formátlan műfajt egyáltalán a művészet nemei közé emelheti:

„a regény jellemeinek módosulásai egy csoport apró detailtól s oly finom s oly kicsiny viszonyoktól tétetnek függővé, melyeket a dráma szűk terjedelménél fogva elő nem adhat. (...) Ha a jó regényt detailjaiból kiveszed, kivetted éltető, elevenítő legéből.”¹³⁸

Az életben és a történelemben csak a tettet ismerjük a másik emberből (és sokszor önmagunkból is). A tettek világát pedig híven jeleníti meg a dráma cselekménye vagy a história. A regénynek más feladata van, hiszen csak a regény nyelve képes egy másik (benső) világot felnyitni vagy alkotni.

Kemény elmélete így a regényben hozza közös nevezőre a fiziognómiai látásmódot és annak lichtenbergi, hegeli kritikáját. Igaz, hogy az erősen korlátozott megértési lehetőségeket nyújtó életben nem következtethetünk a külsőből a bensőre, és hogy másoknak csak tetteit vagy arcvonásait ismerhetjük. Kemény érvelése szerint a külső, a test az életben senkinek a jellemére nézve nem lehet eligazító. Nem következtethetünk sem a nők vállából nőiességükre, sem a másik ember homlokából szellemi képességeire. A regény világa azonban másként működik. A regény maga az a nyelvi közeg, amely létrehozhatja szereplőinek benső igazságát, vagy a hiteles jellem összetettségét és érthetőségét, amely a részletező nyelvi közegen kívül nem létezik, vagy ismeretlen tartomány marad.

1827-es retorika nem ugyanazt értette rajzon, mint Kemény a detailok részletező, aprólékos megjelenítő leírásán. Lásd: BITNITZ, 1827, 412–417.

¹³⁸ KEMÉNY, 1971/b, 207.

Az *Abafi* mint lélekrajz

Jósika Miklós regényének a jellemalkotás vagy jellemábrázolás szempontjából való értelmezését két tényező is indokoltá teszi. Egyrészt az irodalomtörténet által a regény számára kijelölt pozíció, másrészt magának a regénynek a paratextusai, amelyek a regény lélektani olvasatát írják elő az olvasó számára. A (magyar nyelvű) regény alakulásának történetében valószínűleg nem elhanyagolható az a tény, hogy a magyar irodalomtörténeti és regénytörténeti munkák az 1836-os évre, és az *Abafi* megjelenésére milyen szerepet osztottak ki. Az irodalomtörténeti elbeszélésekben az *Abafi* rendre a regény műfaját megalapító szerepben értelmeződik.¹³⁹ A mi szempontunkból annak van jelentősége, hogy a műfaj történetében – az egyes szövegek létrejöttében és olvasásában – az *Abafi* szövege hogyan működhetett. Feltételezhetjük, hogy az irodalomtörténeti elbeszélés által kijelölt hangsúlyos, alapító szerep megkerülhetlenné tette a szöveget, mint a műfaj önértelmezésének viszonyítási pontját. Az *Abafi*, mint a magyar regény alapító-szövege, mindenképpen olyan pontként vagy szöveghelyként működhetett akár a regényírók, akár az olvasók számára, amely jó ideig megkövetelte a hozzá való viszonyulást, az értelmezést, és kijelölte a műfaj további kérdésirányait. Jókai vagy Kemény későbbi írásai mind viszonyulnak valahogyan a műfajalapítóként kanonizálódott *Abafi*hoz (és persze a Jósika regényekhez általában), akár a (történeti) témák folytatásában, akár a Jósikával való látens vitákban fedezzük is fel a regénnyel való aktív dialógust. Ilyen értelemben az *Abafi* szövege felfogható úgy, mint a műfaj önértelmezési alakzata, és mint ilyen megkerülhetetlen a regény műfajára vonatkozó értelmezői kérdések számára.

Mindezek az általános, az irodalomtörténet és a kanonizáció működéséből adódó tényezőkön túl, a regény szövege is indokoltá teszi a szereplői jellemeket érintő vizsgálódást. A regény első mondata („Egy lélekrajzot adok itt az olvasó kezébe.”), a szöveg elé írt előszó, a regény végére illesztett „Toldalék” és magának a regénynek a szövege, az elmélkedések és a cselekmény bonyolítása az odaértett olvasót a lélekrajzként való befogadásra ösztönzik. Meggyőzően érvel monográfiájában Hites Sándor, hogy a kortárs, egyidejű befogadás szintén a lélektaniság elvárása szerint működött, és hogy a

¹³⁹ Maguknak a történeti munkáknak a korszakképző mechanizmusait és narratívaépítő eljárásait részletesen vizsgálta és értelmezte HITES, 2007, 23–58.

regény csak a későbbi kanonizációs eljárások nyomán váltott műfajt, amikor már egyértelműen történelmi regényként értékelték. Jósika „a magyar Walter Scott”-ként, az *Abafi* pedig történelmi regényként szilárdult meg a későbbi befogadók és az irodalomtörténeti emlékezet számára; az ekként való kanonizálódás jó ideig felülírta magának a szövegnek a nagyon is erőteljes műfajkijelölő jegyeit, amelyek erkölcsi tanulsággal bíró lélekrajzként írják elő a szöveg olvasását. Hites értelmezése reflektál erre az irodalomtörténeti működésmódra, és az egyidejű horizonton helyezi el a regényt. Tanulmányában azt próbálja meg felfejteni, hogy hogyan jellemezhető, milyennek mutatkozik Jósika regényében az emberi lélek, amelynek a regény, saját szándéka szerint, hiteles rajzát kívánja nyújtani.¹⁴⁰

A regény szövegéből rekonstruálható lélektani tézisek szerint az *emberi természet* történetileg állandó és egyetemes, ugyanakkor a *jellem* változékony. A lelki folyamatokat így egyrészt bizonyos szabályszerűségek uralják, másrészt a jellem változásában alapvetően meghatározó a tudatos önvizsgálat és önkorrekció. A regény fókuszában az a lélektani folyamat áll, amelynek során Abafi Olivér züllött és erkölcstelen ifjúból jórészt tudatos döntés és önnevelés (öngyőzedelem) eredményeként művelt és morális értelemben is kiváló, felelősségteljes emberré válik. A regény (önmaga elé állított) feladata, hogy ezt a folyamatot meggyőzően tudja olvasója elé tárni, hiszen csak akkor éri el célját: az olvasói erkölcsök nemesítését. Világos, hogy a regény célzott hatását csak abban az esetben érheti el, hogyha az emberei természetre és a jellemre vonatkozó premisszái helyesek – vagy másként: hogyha érvényességüket az olvasó is osztja. Az olvasó ugyanis csak akkor tud Abafival azonosulni, ha az emberi természetet állandónak tekinti, ha az Abafira vonatkozó szabályszerűségeket az olvasó önmagára is érvényes szabályszerűségekként ismeri fel. Illetve: az erkölcsök nemesbedése, vagyis a jellemfejlődés akkor képzelhető el egyáltalán, hogyha a jellemet változónak, és tudatosan formálhatónak tekintjük. A regény korabeli sikere azt is bizonyítja, hogy a kortárs befogadók érvényesnek tekintették ezeket a lélektani téziseket, hiszen ezek teszik olvashatóvá a regényt. Ahogy Hites fogalmaz: „Jósika regénye elsősorban saját korának a lelki-érzelmi életre vonatkozó kulturális kódjait jelenítette meg és igazolta vissza.”¹⁴¹ Abafi „öngyőzedelme” és saját akarata révén megvalósított önnevelése messzemenően harmonizál a 19. század első felét jellemző etikai nézetekkel. Az erény korabeli fogalma lényegében egy az egyben megfeleltethető az így értett önuralomnak: vagyis az észnek/értelemnek a test, az ösztönök, az érzékek feletti

¹⁴⁰ HITES, 2007, 142–151.

¹⁴¹ HITES, 2007, 144.

uralmának. Az ész uralma a test felett az akarat által lehetséges. A *Tudományos Gyűjtemény* 1841-es írásai szerint¹⁴² az akaratnak kötelessége az érzékszervek feletti örökös (például kizárni az ingerlő látványt vagy hangot) és a test feletti kontroll gyakorlása.

„[Akarat] nélkül általjában semmi erény nem gondolható, mert az erényre vezető út a’ gyakorlás; s mi a’ gyakorlás tett, a’ tett pedig akarat nélkül? De az akarat magában is képes az erény kiképzésére, mert az akarat férfias szilárdságát, állhatatosságát, tartósságát nem lehet e’ erénynek nevezni? Kétségekívül legalább annyiban, mennyiben az erény és szilárdság ugyanazonok mert a’ gyengeség, és szilárdtalanság bizonyosan nem erények; ’s miként gondolhatók az önmehtagadás, önfeláldozás, ’s általjában minden nagyszerű cél kergetése az akarat nélkül?”¹⁴³

Abafi Olivér szívós akarattal megvalósított önnevelése (jellemfejlődése) Jósika korának lélektani és etikai normáit követve megy a Jósika regényben.

A karakter Bajzánál és a jellem Jósikánál

Amennyiben a szereplői jellem tudatos formálásának regénybeli folyamatát próbáljuk meg értelmezni a korabeli személyiség-felfogásokkal összefüggésben, akkor érdemes összevetni az *Abafi* szövegét Bajza 1833-as, *A regény-költészettről* című tanulmányával. Bajza szövege azért is lehet irányadó a Jósika-regénnyel kapcsolatban, mert az első rendszerezett magyar nyelvű regényelméleti tanulmányként sokáig meghatározta a regényről való reflektív és kritikai gondolkodást, csakúgy, mint az *Abafi* szövege a regényírási és olvasási tendenciákat. A tanulmány három évvel korábbi, mint a regény, és mint ilyen, programszövegnek is tekinthető. Az *Abafi* értelmezhető úgy, mint a Bajza által meghirdetett, a regény műfajával kapcsolatos elvárások megvalósításának kísérlete.

Bajza a regénynek mint költői műfajnak a létalapját – lényegét és elsőrendű célját – a karakterábrázolásban állapítja meg: „A valódi regénynek (...) nagy és nemes célja van, az emberiség karakterének ábrázolata.”¹⁴⁴ A karakterfestés lesz a műfajnak az a sajátossága, ami a kétes esztétikai becsú és formátlan műfajt mégis a költői műfajok sorába

¹⁴² „A lélek viszonya a külvilághoz” IV. 24–37. illetve „A lélek viszonya az embervilághoz” II. 48–63.

¹⁴³ „A lélek viszonya az embervilághoz” 54.

¹⁴⁴ BAJZA, 1899, 119.

emeli. Az eposszal összehasonlított regény egyetlen előnye, hogy ez alkalmasabb az ember valódi képének felmutatására: „Benne (...) az emberi karakter s emberi természet maga ábrázoltatik”.¹⁴⁵ Minthogy a regénybeli szereplők karakterének és azok megjelenítési módjának ilyen kitüntetett szerepe van Bajza elméletében, ezért hosszabban kitér arra, hogy mit is ért karakteren.¹⁴⁶ A fenti idézetből látszik, hogy Bajza két fogalmat használ: az egyik az emberi természet, a másik pedig a karakter vagy jellem. Karakter alatt értendők azok a jegyek vagy jellemző vonások, amelyek egyik embert a másiktól megkülönböztethetővé teszik. Határozottan megkülönbözteti a karaktert a cselekedettől, amely szerinte semmit sem mond az emberről: „nem a tett magyarázza a szívet, hanem a szív s ennek beszéde a tettet”.¹⁴⁷ A karakter tehát nem a szereplő cselekedeteiben érhető tetten, hanem a cselekvés módjában, és a szereplő szívének beszédében. A karakter:

„azon szín, melyet a lélek korlátlan szabadságú akaratja a cselekedetknél magára veszen. Nem egyes cselekedet, hanem a cselekvés módja, melyet az akarat s kívánság önkényt választ, teszik a karaktert.”¹⁴⁸

Bajza elmélete szerint az ember – saját lelkének tárházában – hordozza a karakterek teljes választékát, és ebből a szabad akarat révén választhat magának jellemző karaktert. Az emberi jellem megvalósulása tehát Bajza elmélete szerint nem más, mint az a folyamat, ahogyan a szabad akarat a bensőnkben hordozott karaktertárból (egyfajta idearendszerből) válogat, és azokból bizonyos karakterjegyeket cselekvéseinek módjában realizál.

„Az ember akaratati hatalmában fekszik a fogékonyság mindenféle karakterre (...) s azon szín, mely az ő saját tettein és szaván mutatkozik, nem egyéb mint az, melyet ő szabad akaratjánál fogva a keblébe zárt karakterek tárából választ.”¹⁴⁹

A bajzai elmélet az emberi lélekben, a bensőnkben hordozott karakterek tárával és a szabad akarat hangsúlyozásával implicit módon magában foglalja a jellem változásának

¹⁴⁵ BAJZA, 1899, 117.

¹⁴⁶ Bajza regényelméleti szövege elsősorban német esztétikai szövegek összeállításából áll; a karakterre vonatkozó teoretikus megállapításait Jean Paul: *Vorschule der Aesthetik*-jéből (1804) veszi. Jean Paul – lényegében Goethe nyomán – a regényszereplőkben az általános konkrét megjelenítését látja. Bajza forrásairól részletesebben: FENYŐ, 1990, 363–366. Fenyő többnyire idézi a Bajza által „magyarított” német szövegeket is.

¹⁴⁷ BAJZA, 1899, 125.

¹⁴⁸ BAJZA, 1899, 121.

¹⁴⁹ BAJZA, 1899, 121.

lehetőségét vagy gondolatát. Amennyiben szabadságunkban áll karaktert választani, és lelkünkben hordozzuk a karakterek összességét, akkor elméletileg lehetséges a jellem változása, fejlődése, mégpedig éppen a szabad akaratnak az önnevelésben érvényesített erejénél fogva. Bajza elmélete ilyen módon mélyen elkötelezett a nyílt és lezáratlan, mozgásban lévő karakter, mint elvi lehetőség mellett. Jól látszik mindebből, hogy a bajzai jellemdefiníció messzemenően összecseng az *Abafi* lélektani tanulságával.

Szorosan és figyelmesen tovább olvasva Bajza tanulmányát, a szövegben olyan ellentmondások rajzolódnak ki, amelyek jelzik a személyiség állandóságát és változékonyságát érintő alapvető elméleti problémát. Amikor ugyanis Bajza a szorosabban vett regényre vonatkozó elvárásait fogalmazza meg, akkor úgy tűnik, hogy ellentmondásba kerül a személyiségről általában kifejtett nézeteivel. A regénybeli szereplő hiteles ábrázolásával kapcsolatban ugyanis az egyik legerősebb elvárása éppen a karakter egysége és változatlansága lesz:

„Nem megvetendő tekintet érdemel a karakter egysége is, azaz, hogy az egyszer megállapított *lélekkép* forrása lehessen mind azon tettek és szavaknak, melyeket a költő személyének tulajdonít.”¹⁵⁰ (A kiemelés tőlem, K. Zs.).

A karakter egységességére vonatkozó elvárás tehát azt jelenti, hogy a regény elején határozott vonásokkal felvázolt szereplői lélekképnek összhangban kell lennie a szereplő ezt követő tetteivel és beszédeivel. Világos, hogy ha szigorúan ragaszkodunk a karakter fenti értelemben vett egységéhez, akkor kizárjuk annak lehetőségét, hogy nyitott, mozgásban, változásban tetten ért regénybeli személy lehessen.¹⁵¹ „Vigyázni kell azonban, hogy a karakter a cselekvények s beszédek hosszú során el ne változzék”¹⁵² – írja Bajza, miközben ezzel a szabad akaratnak a jellem változtatásában betöltött korábban hangsúlyozott elvét függeszti fel. Az elvi ellentmondás az általános antropológiai nézet, és a szűkebb, az irodalmi szereplők karakterére vonatkozó elvárás között feszül. Az ellentmondás lehetséges feloldása az úgynevezett lélekképben lehet, amennyiben a bajzai

¹⁵⁰ BAJZA, 1899, 124.

¹⁵¹ Erre a megállapításra jut Hajdu Péter is Bajza regényelméletéről írott tanulmányában: „A jellem egységéből Bajza számára sajnos az következik, hogy elutasítja a jellem változásának, fejlődésének lehetőségét, és egy-egy jellemvonást is elegendőnek tart a szereplők számára.” HAJDU, 2003, 176.

¹⁵² BAJZA, 1899, 124. A karakterek változatlanságát, állandóságát várja el Bitnitz Lajos retorikája is: „Legyen továbbá a characterfestés hív, azaz: a character meghatározásainak viszonya ne változtassék hirtelen, hanem csak lépcsőnként és elég előre ment okoknál fogva; hogy tehát bizonyos *egyformasággal* bírjon.” BITNITZ, 1827, 256. (A kiemelés tőlem, K. Zs.)

dinamikus személyiségformálásban ez tűnik szilárd és fix elemnek.¹⁵³ Vagyis adott az általános emberi természet, amely lelkének tárházából a végtelen számú karakterek közül szabad akarata révén válogathat, de adott a lélekkép is, ami nem változékony elem. A regénybeli szereplő karaktere tehát, ha (és amennyiben) változik a regény során, akkor ez a változás csakis addig lehet hiteles és motivált, ameddig a változás összhangban van – vagy legalábbis nem kerül alapvető ellentmondásba – az eredeti lélekképpel.

Az egységre és állandóságra vonatkozó elvárás Jean Paulnál a következőképp fogalmazódik meg:

„Jeder Charakter, er sei so chamäleonisch und buntfarbig zusammengemalt, als man will, muss eine *Grundfarbe* als die *Einheit* ziegen, welche alles beseelend verknüpft.”¹⁵⁴ (A kiemelések tőlem, K. Zs.)

Jean Paul az egységes és csak korlátozottan változó karakterben egyfajta alapszín (Grundfarbe) követel meg, ami a regény során nem változhat meg. Jean Paul szín metaforikájának (sokszínű, kaméleonszerű, alapszín, árnyalat) alapvetően festészeti körében marad Bajza is, amikor a karakterek rajzolásáról beszél, de nála szín helyett a vonal, a határozott rajz elvárása dominál:

„Ajánlanám a költőknek azt is, hogy ügykezzenek személyeiken néhány *élesen elválasztó vonást* akkor kitüntetni, midőn őket először léptetik fel (...).”¹⁵⁵ (A kiemelések tőlem, K. Zs.)

A vonás, a rajz: határt szab, korlátok közé szorítja a szereplőt. Ha a szereplő a regény során annyira (vagy olyan módon) változik, hogy átlépi ezt a vonalat, akkor formátlanná válik, és szétesik. A magyartítás („fordítás”) jóval erősebben hangsúlyozza az egységességnek mint

¹⁵³ Az elméleti ellentmondás Hajdu szerint abból következik, hogy Bajza jellemkoncepciójának kidolgozásakor (is) az arisztotelészi fogalmakkal operál, holott az antik, arisztotelészi jellemfogalom teljes mértékben összeegyeztethetetlen a bajzai modern, pszichologizáló jellemfelfogással. „A modern, pszichologizáló jellemfogalom ugyanis teljesen idegen Arisztotelésztől. Ő a jellemet nem azonosítja a teljes, pszichológiai személyiséggel, és különösen nem feltételez olyan titkos ént, amely a világtól, sőt esetleg még tulajdonosának tudatától is elzárva bújik meg az ember lelkében, és csak bizonyos apró jelekben mutatkozik meg. Nála a jellem a tettekben megnyilvánuló tudatos erkölcsi választáson múlik, és nem függetleníthető ennek a választásnak a közösségi értékelésétől.” HAJDU, 2003, 174. Az arisztotelészi jellemfogalomról bővebben lásd: HALLIWELL, 2002.

¹⁵⁴ Jean Pault idézi FENYŐ, 1990, 364.

¹⁵⁵ BAJZA, 1899, 124.

korlátozásnak a kritikai normáját, mint a német szöveg a maga szín és árnyalat megfogalmazásával.

A narrátori szólások szerepe a karakter rögzítésében

Amikor Jósika az *Abafi* előszavában azt a feladatot tűzi ki a regény céljául, hogy abban hihetően és hitelesen kell megragadnia egy alapvető karakterváltozást Abafi Olivér történetén keresztül, akkor éppen ezért egy nagyon bonyolult és nehezen megoldható feladattal találja magát szemben. A hitelesség célkitűzése (Bajza tanulmányát figyelembe véve) azt jelenti, hogy egyszerre kell megfelelnie az egységes és következetes karakterállítás követelményének, és eközben folyamatában megragadni a személyiség alapvető változását. Jóval később, a *Regény és regényítészetben* Jósika elméletileg is számot vet a pszichológiai feladatok lehetséges regénybeli – elbeszéléstechnikai, szerkesztési, nyelvi – megoldásaival. Elméleti szövegének a regényszereplők jellemére vonatkozóan elsődleges követelése, hogy a regény egységes és következetes alakokat állítson az olvasó elé:

„Ha például valami író regénye vagy novellája egyik s másik személyéről így szól: feltűnő, eszes, kitűnő, elmés sat. ember, s aztán e feltűnő ember a regényben semmi feltűnőt nem cselekszik vagy mond: akkor az ítéshely teljes jogában van, ha a szerzőtől számot kér ígéreteiről s azok nem teljesítéséről.”¹⁵⁶

Vagyis alapvető elvárás, hogy a szereplő viselkedése és beszéde összhangban legyen a narrátori értékeléssel. Ha a szereplő valamilyen oknál fogva eltér a korábbi jellemzéstől, akkor szükséges, hogy az elbeszélő motiválja, magyarázza és indokolja a megváltozott viselkedést vagy érzést. A szereplőkre vonatkozó narrátori reflexiók ugyanakkor egy további veszélyt rejtenek magukban: tudniillik, hogy a túlzott elbeszélői magyarázatok, értékelések és értelmezések elhatalmasodnak a regényen: „értekezéssé és szónoklattá” fajulnak.¹⁵⁷ A túlzott motiváció magyarázkodássá válhat Jósika érvelése szerint, és azt sejteti, hogy a szereplő fejlesztésében az író valamilyen alapvető hibát követett el:

¹⁵⁶ JÓSIKA, 1859, 109.

¹⁵⁷ JÓSIKA, 1859, 108-109.

„Indokoljon ott a hol kell; de kerülje, mint a tüzet a felesleges, szükségtelen motivációkat. Higgyen nekünk, rég szántjuk e földet, a hol az indoklás már a helyes ízlés által is kijelölt határokat túlhaladja; ott a regény- vagy novellairó valami organicus hibát követett el, melyet minden áron be akar boronálni, s a hibát többnyire épen e túlbuzgó ismételt mártás által árulja el.”¹⁵⁸

Kényes egyensúlyról van tehát szó, és megoldását Jósika értekezése a regényírás egyik legnehezebb feladatának tartja.

Ha az *Abafi* szövegét abból a szempontból vesszük szemügyre tehát, hogyan oldja meg az előszóban maga elé tűzött feladatot, akkor elengedhetetlennek tűnik megvizsgálni, hogy a narrátori szólam, a szereplők beszéde és tettei, illetve a regény paratextusai hogyan vesznek részt a feladat megvalósításában: vagyis hogyan oldják meg a hiteles karakterváltás regénybeli megjelenítését. A narrátori szólam értelmezésekor Hites Sándor is arra a megállapításra jut, hogy a narrátor legszembeűnőbb tulajdonsága: nagyon hangsúlyos jelenléte. A Henry James-féle fogalompárt kölcsönvéve: az *Abafiban* szinte kizárólag elbeszéléssel (telling) találkozunk, megjelenítésre (showing) szinte sohasem kerül sor. „A narrátor kommentáló jelenléte olyannyira hangsúlyos, hogy még párbeszéddel is elvéve találkozunk.”¹⁵⁹ A regény első felében alig van cselekmény, szinte csak lélektani reflexiókból áll a szöveg. Az elbeszélő kommentáló jelenléte pedig elsősorban arra irányul, hogy kontroll alatt tartsa a szereplőkre vonatkozó olvasói értelmezéseket. Megjegyzései és értelmező reflexiói egyértelműsítik és megszabják az olvasó számára, hogy a regény egyes eseményei és a szereplői változás folyamata hogyan értelmezhető, hogyan értelmezendő. Abafi változásáról például így ír:

„Feljebb volt említve Abafinak egykor tett nyilatkozása, hogy három holdig mindentől elvonja magát, mi máskor szenvedélye volt. (...) Mi bírta őt ennyi öntagadásra, nehéz érteni; azonban lélektani szempontból kiindulva, mégis megmagyarázható. Láttuk gondolatainak menetét, s hogy nekiestek, körülmények által történetesen tévén jót, már fogalma volt tett következményei közti különbségről. Ő akkortájtban, mikor e nemét a fogadásnak vagy inkább nyilatkozásnak tevé, semmi sem volt kevésbé tán, mint nemes büszke; s így szinte bizonyosan állíthatjuk, hogy nem a nemes büszkeség sugallása, nem

¹⁵⁸ JÓSIKA, 1859, 103.

¹⁵⁹ HITES, 2007, 147. A narrátor folyamatos elmélkedő, kommentáló jelenléte egyébként már a kortársakat is zavarta. Vö. HITES, 2007, az 596. lábjegyzetben idézi Henszlmann kritikáját. (Henszlmann Imre: „A’ legújabb magyar regény-irodalom”, In: *Életképek*, 1846, II, 212–216, 243–244, 283–286.)

annak megmutatási vágya, hogy lelke erősebb szenvedélyeinél, bírta őt ily szilárd ellenszegülésre maga ellen. Könnyen meglehet s valószínű, hogy durva dac egy, őt megszégyeníteni akarót megcáfolni, ösztönözte őt kifakadásra, melynek egész terjedelmét maga sem gondolta meg.”¹⁶⁰

A fenti idézetből is látszik, hogy a személyiség a regényben nem annyira megjelenik, mint inkább az elbeszélő által nyer értelmezést, és pusztán példaanyagává válik az elbeszélő lélektani fejtegetéseinek. Az elbeszélői szöveg tehát úgy jellemezhető, hogy abban a narrátor minimálisra szűkíti szereplőinek cselekvési és mozgásszabadságát, az egyes szereplők alig jelennek meg, nem látjuk őket tevékenységeik vagy beszélgetéseik közben, gondolataikat vagy érzéki benyomásaikat alig ismerjük – mindent az elbeszélő értelmező, magyarázó szövegén át szűrve kapunk. A szöveg egyik jellegadó sajátossága éppen ez: az elbeszélői szöveg uralma és erőteljes kontrollja a szereplői szövegek felett.

Ha a főszöveget övező paratextusokban megjelenő beszélőket vesszük szemügyre, akkor hasonló következtetésekre juthatunk. Az előszó előzetesen szabja meg a regény olvasásmódját, kijelöli az odaértett olvasó figyelmének irányát, és előírja a regény befogadásmódját. A műfaj kijelölésével („Egy lélekrajzot adok itt az olvasó kezébe.”), a történet rövid összefoglalásával, és a szöveg céljának nyílt kimondásával írja elő a szöveg helyes értelmezését. A főszöveghez fűzött „Jegyzetek” olvasás közben tarják ellenőrzés alatt az olvasói értelmezést, míg a „Toldalék” a regény kritikai megítélésének szempontjait igyekszik uralma alá vonni.

A „Jegyzetek” közül terjedelménél fogva és funkcióját tekintve is kiemelkedik a „Szeszély” című fejezethez fűzött értelmező jegyzet. A fejezetben Gizella, a tiszta, szűzies, fiatal lány, Abafi későbbi felesége, lázas önkívületében töredezetten, szakadozottan és kontextus nélkül félrebeszél. Lázálmában megvallja Abafi iránti addig titkolt szerelmét, és ennek Margit is fültanúja lesz. Az Abafiba szintén szerelmes Margit ekkor elhatározza, hogy önfeláldozóan lemond Abafiról, és segít Gizellának, hogy az összeházasodhasson szerelmével. A fejezet a regény cselekménye szempontjából is sordöntő tehát, de a két nőalak értelmezésében is kulcsfontosságú. Ami különösen érdekessé teszi, az azonban a hozzá fűzött jegyzet. A jegyzet körülbelül ugyanolyan terjedelmű, mint maga a fejezet, vagyis arányaiban megkérdőjelezi a főszöveg és a hozzá fűzött kommentár hierarchikus rendjét. A jegyzet beszélője a lélektan tudományos ismerőjeként és ismertetőjeként beszél,

¹⁶⁰ JÓSIKA, 1993, 89.

egyfajta tudós értelmezőként beszéli el újra a regénybeli jelenetet. A lázalom-jelenetnek így két párhuzamos elbeszélése is adott: a regénybeli (szépirodalmi) és a tudományos (értekezés) jellegű. A jegyzet sorról sorra mondja újra a fejezetet, és a „tudós” beszélő kommentárjaival értelmezi azt az olvasó számára. Vajon miért érezte szükségét Jósika, hogy a „Szeszély” jelenetének két eltérő műfajú elbeszélése is bekerüljön a szövegbe? A jegyzet terjedelme, és az a könnyen belátható intenció, hogy rögzítse a szeszély jelenetének értelmezését, azt a gyanút keltik, hogy a főszövegbeli fejezet másként is értelmezhető volna.

A jelenet jegyzetbeli változatában az akaratlan lelki működés tudományos jellegű leírását és értelmezését kapjuk. A tudományos hangnem, és a szerzői szólam erősebb jelenléte¹⁶¹ hitelt biztosít a szeszély jegyzetbeli értelmezése számára, és hatékonyan rögzíti olvasói értelmezését. A jegyzet tudományos beszélője elsősorban amellet érvel, hogy (1) Gizella nincs tudatában annak, hogy kibeszéli titkát, (2) erotikus jellegű képeket lát ugyan, de ez nem kérdőjelezi meg szűzies tisztaságát, s (3) beszéde csak látszólag összefüggéstelen, bolond beszéd, de Gizella elméje nem borult el. Ha ennek fényében újraolvassuk a regényfejezetet, akkor világos, hogy az bizony mindhárom értelmezést lehetővé tenné. A regényfejezet olvasható úgy, mintha Gizella számító módon vallaná meg érzelmeit a vetélytárs Margitnak, hogy így próbáljon meg Abafihoz közelebb kerülni. Olvasható úgy is, hogy Gizella beszéde bolond, értelem nélküli beszéd. Az erotikusan fűtött képzelmekek pedig kétségbe vonják Gizella korábbi elbeszélői jellemzését, mely szerint ő makulátlanul tiszta, szűzies, gyermeki lány. A „Szeszély” című fejezet azon kevés jelenetek egyike (terjedelmét tekintve pedig a leghosszabb), amikor az eseményeket nem narráció foglalja össze a számunkra, hanem jelenetként áll elénk. A fejezet – a regényben szinte egyedülálló módon – az emberi természet lelki működését dinamikus mozgásában ábrázolja. Úgy tűnik, hogy ez a dinamizmus kibújik a narrátori kommentárok rögzítő hatása alól, és olyan értelmezések felé nyitja meg az utat, amelyek a szerzői intencióval ellenkezésben állnak. A mozgásában és nyitottságában ábrázolt lelki folyamatok a szereplő értelmezését is elmozdulóvá teszik: a főszövegben nem válik rögzíthetővé Gizella értékelése/értelmezése. A jegyzet „hiteles” kommentárja a jelenet és Gizella hivatalos, a szerző által szentesített értelmezését sulykolják. A jegyzet funkciója így elsősorban az lesz, hogy rögzítse a jelenet és a szereplő olvasói értését.

¹⁶¹ A jegyzet beszélője szerzőként magyarázza meg, hogy miért így írta meg a jelenetet.

Úgy tűnik, hogy miközben Jósika regénye a jellem szabad akarat általi változása és a nyitott, mozgásban lévő karakter melletti elkötelezett kiállásként értelmezi önmagát, addig a narrátori szólások és szerzői paratextusok mindent elkövetnek, hogy minél teljesebb kontroll alatt tartsák a jellem dinamikus változását, és annak olvasói értelmezését. Az *Abafi* narrátori szólamaiba és regénypoétikájába a lezáratlan/dinamikus és az egységes/változatlan jellemfelfogás ellentmondásai szövegszerűen íródnak be. A regény szövegét és a narrátori szólásokat mintha szétfeszítené az a bajzai regényelméletben is végighúzó elméleti ellentmondás, amely a szabad akarat jellemformáló ereje és az eredeti lélekkép (vagy karaktertípus) változatlanságának egyszerre fellépő igénye között feszül.

Beékkelt elbeszélés és karakterfestés – Fáy András: *A Bélteki-ház* (1832)

A hiteles jellemrajz a korabeli regénnyel szemben támasztott egyik legfontosabb elvárásnak tűnik. A tétel olyan széles körben volt elterjedt és elfogadott, hogy a század második felének legtöbbet használt magyar nyelvű retorikatankönyve is a hiteles jellemábrázolást nevezi a regény legfőbb feladatának. „A regényi személyek jellemzése egyik fő feladata a költőnek.”– írja Szvorényi József.¹⁶² Egy iskolai használatra szánt retorikatankönyv nyilván nem részletezi vagy árnyalja ennek a bizonyos jellemfestésnek a problémáit, illetve lehetőségeit: egyszerűen leszögezi, hogy „[a] regényi személyek jelleme főleg azoknak cselekvése által fejlődik ki, és e cselekvések öszvessége alkotja a regény történetét”.¹⁶³ A regénybeli jellemzés mikéntjéről szólva Bajza is szűkszavúnak bizonyul. Annak ellenére, hogy a regény legfontosabb eleméről van szó, írásából keveset tudunk meg a karakterfestés konkrét szövegbeli módjairól, lehetőségeiről. A karakter Bajza-féle definíciója szerint („azon szín, melyet a lélek (...) a cselekedetknél magára vesz”)¹⁶⁴ a jellem nem a tettekben/cselekedetekben mutatkozik meg, hanem a cselekedetek módjában. A leghatékonyabb jellemzőnek Bajza a szereplői *beszédet* tartja, ez az az írói eszköz szerinte, amely lehetővé teszi, hogy a tettek mögé lássunk. („A személyek beszédeire szükség fő gondot fordítani”, „a beszéd tehát alkalmasabb eszköz költőnél a lélekábrázolatra” (mint a tett – K. Zs.), „nem a tett magyarázza a szívet, hanem a szív és

¹⁶² SZVORÉNYI, 1850, 192.

¹⁶³ SZVORÉNYI, 1850, 193.

¹⁶⁴ BAJZA, 1899, 121.

ennek beszéde a tettet”).¹⁶⁵ Legnehezebb regénybeli feladatnak a női karakter ábrázolását tartja Bajza, ugyanis szerinte „nekik kevesebb individuális védjegyek van, s jobban hasonolnak egymáshoz, mint a férfiak.”¹⁶⁶

Fáy András *Bélteky-háza* éppen jól sikerült karakterfestései miatt a legtöbbször értékelt regény Bajza szövegében.

„(A) karakterfestői tehetségnek maximumát az egész magyar literatúrában Fáy *Bélteki-ház*ában láthatni. (...) Ezek a való életből vannak merítve, cosequentiával tartva, s rajtok nemzeti szín és sajtóság ismerszik meg.”¹⁶⁷

A *Bélteky-ház* olyan regény tehát, amely példaszövegként szerepel Bajzánál, és így a regény szövegéből, karakterfestési technikáiból következtethetünk arra, hogyan, milyen szövegbeli eszközökkel tűnt megoldhatónak a korban (a sikeres) regénybeli jellemábrázolás. A *Bélteky-ház* egyik női főszereplőjének – Laurának – a jellemzése továbbá azt is megmutatja, hogyan volt teljesíthető a legnehezebb feladat, a női karakter ábrázolása – mégpedig nem tettekkel, hanem szereplői beszéddel.

Laurát az idős Uzay ifjú feleségként ismeri meg az olvasó és Bélteky Gyula is, a regény pedig azzal zárul, hogy (miután Uzay meghalt) a szerelmes Gyula elveszi őt feleségül: az övék az egyik a három esküvőből, melyek a regény zárlatát alkotják. A cselekmény e két pontja között számos bonyodalmat és akadályt kell legyőzniük a fiataloknak. Mindkettőjük jelleme kétes megítélésűvé válik a másik szemében: tehát elsősorban magukat kell tisztázniuk a másik előtt, és bizonyítaniuk kell jellemük feddhetetlenségét. (Gyula esetében a félreértésre az ad okot, hogy álnéven van jelen az Uzay-házban, míg mások az ő nevével visszaélve követnek el gonosztetteket.)

A főhősnő karaktere akkor válik ellentmondásossá és titokzatossá az olvasó és Gyula számára, amikor a regény szereplői kirándulást tesznek a kastély melletti váromhoz. Vezetőjük elmeséli a vár régi legendáját Dorkó asszonyról, aki hűtlensége miatt megérdemelt, de szörnyű halált halt. A monda szerint Dorkó asszony gyűrűje leleplezi a hűtlenekeket. A gyűrűt felhúzza Laura elájul, a legendát mesélő, gyanússá váló

¹⁶⁵ BAJZA, 1899, 125.

¹⁶⁶ BAJZA, 1899, 125. Hogy a nők jobban hasonlítanak egymáshoz, mint a férfiak, a kor elfogadott véleményének számított, és abból adódik, hogy a nőket kevésbé tartották fejlett organizmusoknak, mint a férfiakat. A *Tudományos Gyűjtemény*ben 1841-ben megjelent cikksorozat szerint a zuzmók (kevésbé fejlett organizmusok) alig különböznek egymástól, mind egyformák. Ahogy haladunk az egyre fejlettebb fajok felé, úgy lesz egyre határozottabb a különbség a faj egyes egyedei között. Az európai fehér férfi az organizmusok csúcsteljesítménye, így azok erősen individualizáltak. „Az embernembeli különbségek” 96–98.

¹⁶⁷ BAJZA, 1899, 135.

vezetőjük pedig eltűnik. A hősnő az eset után zaklatott lesz, és betegesen félni kezd. Aznap éjjel ismeretlenek rabolják el a Laura szobájában alvó Cilit, a környéken pedig egyre jobban elharapóznak a fosztogatások; mígnem egyik este zsiványok törnek rá a kastélyra, és a rablóvezér fegyverrel kezében így szól Laurához:

„Laura, most szabad vagy ismét! szóla halkkal az irtózatoss, mit várhatok Laura? – Laura élethagyott arczára borítá kezeit, ’s nem szóla.”¹⁶⁸

Gyulának és barátainak sikerül megvédeni a kastélyt és Laurát, minden rendeződni látszik; az immár tisztázott Bélteky Gyula megkéri Laura kezét, aki igent mond, ám a végső döntés előtt:

„Édes Bélteky! így szólt egy idő múlva Laura (...) ’s arcán búsongó homály terült el; körültem Várfokra kerülésem óta olly különös események zajgottak el, hogy azok erkölcsöm feddetlenségét ön előtt méltán gyanúba hozhatják. Tán nem is egészen vagyok ártatlan. (...) Cili tudja élttem korábbi történetét; hallja meg ön azt előbb tőle, ’s úgy ítéljen felőlem. – Laura kimene, ’s Cili előadá az ifjakknak Laura lyánkori történetét.”¹⁶⁹

Cili elbeszélése szerint Laura Pozsonyban nevelkedett egy kissé léha, hiú nagynénjénél. Itt ígért örök hűséget első szerelmének, Olmaynak, akit azonban később elhagyott. Olmay – akinek egyik jellemzője a szöveg szerint, hogy rossz regények olvasásával rontotta meg amúgy is féktelen természetét – „dühössé lett”, és féltékenységében más rablókból bandát szervezve a kastély körül dúlt, hogy Laura közelében lehessen, és az alkalmas pillanatban visszaszerezze a nőt – bármilyen eszközzel is. Cili Laura fiatalságával és a nagynéni rossz hatásával mentegeti az ifjúkori botlást. A Cili által elbeszéltek adnak magyarázatot a regény számos homályos és titokzatos jelenetére: kiderül például, hogy a Dorkó asszony legendáját elmesélő vezető Olmay volt, a hűtlenséget eláruló csodagyűrű pedig Laura régi gyűrűje, amit hűségre zálogául adott Olmaynak évekkel ezelőtt. Cili elbeszélése meggyőzi Béltekyt Laura ártatlanságáról (véltetően az olvasót is), és immár semmi akadály a boldog egybekelésnek.

A regény történetére való hosszabb kitérést az tette szükségessé, hogy szemügyre vehessük a jellemrajznak vagy karakterfestésnek azokat a narratív és retorikai eszközeit,

¹⁶⁸ FÁY, 2002, 297.

¹⁶⁹ FÁY, 2002, 304.

melyek felépítik az olvasó számára a regényi személyt, Laurát. Laura karakterét két, a regény szövegébe beépült szereplői elbeszélés értelmezi számunkra: (1) Dorkó asszony legendája, és (2) múltjának Cili által elbeszélte története. Világos, hogy a két elbeszélés verseng egymással: Laura karakterének két ellentétes, egymást kizáró értékelése szervezi az egyes elbeszéléseket. (Dorkó asszony legendája szerint Laura bűnös és hűtlen nő, Cili elbeszélése szerint csak egy megtévedt, ártatlan, fiatal lány.) Fáy András regényében az olvasó (és a főszereplő) ítéletéért két párhuzamos narráció küzd, mint vád- és védőbeszéd. A regény narratív megoldása lehetővé teszi, hogy a szereplői jellem az olvasásban dinamikus erőként vegyen részt. Az olvasónak aktív szerepet kell vállalnia a szereplői jellem megalkotásában, mégpedig oly módon, hogy a regény két különböző perspektívából kínálja fel a szereplő értékelését, és – a főszereplő Gyula mellett – az olvasónak is döntenie kell ezek között. Nemcsak arról van szó, hogy az ellentétes értelmezések vetélkedése bonyolultabbá és árnyaltabbá teszi a szereplőt, hanem arról is, hogy a szereplői személyiség értelmezése és értékelése a regény *cselekményében* meghatározó, *döntő* tényezővé válik. A regény szövegébe beékelte elbeszélések befolyásolják magának a regény cselekményének a menetét. Laura bizonytalan megítélésű személyiségén fordul meg a regény története: egészen egyszerűen a záró (happy ending) házasság az ő jellemének megítélésétől függ.

Jellem és cselekmény viszonyának jóval bonyolultabb összefüggéseit rajzolja meg a regény, mint amit az elméleti vagy retorikai szövegek sejtetnek. Nem egyszerűen arról van szó, hogy a jellem a tettekben mutatkozik meg (Arisztotelész, Szvorényi), vagy hogy a jellem sokszor a tettektől független, ezért a cselekedetektől nem mindig következtethetünk rá (Bajza). A regény szövegében a jellem megítélése és a cselekmény menete nem elválaszthatók, hiszen a jellem (olvasói, szereplői, közösségi) értékelésétől függ a cselekmény kimenete. A szereplők egymásra vonatkozó véleménye, vagy ítélete a cselekmény dinamikájába aktív mozgató erőként avatkozik be.

A jellem regénybeli kimunkálásában versengő történetek (legenda és életrajzi elbeszélés) Laura narratív módon létrejövő identitását célozzák. A narratív identitásról szóló kutatások egy része hangsúlyozza, hogy az énről szóló narratívum soha nem a magányos elmélkedés terméke, hanem mindig már eleve társadalmi gyakorlatokba ágyazottan létezik.¹⁷⁰ A személyiséget értelmező narratívumok olyan társas konstrukciók, amelyek az interakciók során változnak és alakulnak. Gergenék tétele mögött annak a

¹⁷⁰ Vö: GERGEN – GERGEN, 2001. Különösen: 79–81.

belátása húzódik, hogy csak az az én-elbeszélés válhat hatékony önértelmezővé, amit mások (egy adott közösség vagy a másik) elismer és elfogad. Az énről szóló narratívumot a társas interakciók gyakorlata legitimálja, módosítja vagy akár le is építheti. *A Bélteky-ház* elemzett részlete ilyen értelemben felfogható úgy, mint ennek a társadalmi gyakorlatnak az irodalmi modellje. Az olvasó annak a folyamatnak lesz tanúja, illetve abba a folyamatba kell bekapcsolódnia, amelynek során a regény szereplői megvitatják a Laurát értelmező narratívumokat, és mérlegelésük után az egyiket elfogadják, a másikat pedig elvetik. A várfoki közösség Cili elbeszélését tarja hitelesnek, és Olmay elbeszélését pedig kizárja Laura személyiségének értelmezéséből.

A dinamikus folyamatot, amelynek során a regény női főszereplője végül megnyugtató jellemértelmezéshez (narratív identitáshoz) jut az olvasásban, számos tényező befolyásolja. A két elbeszélést és azoknak egymáshoz való viszonyát talán úgy érdemes összevetnünk, hogy először (időlegesen) leválasztjuk a keretelbeszlő szerepét, és eltekintünk attól, hogy mindkét Laurát értékelő elbeszélés csak egy ilyen közvetítésen keresztül érhet el az olvasóhoz.

A legszembevetőbb különbség a történetek különböző státusza. Cili elbeszélése az egyedi és egyszeri történés narrációja. Elbeszélése közvetlenül vonatkozik Laurára, az ő múltjának eseményeiből magyarázza a jelen eseményeit, és ez a közvetlen narráció adja a személyiség kulcsát. Az egyszeri és egyedi eseménytől csak az elbeszélés legvégén, a nevelésre vonatkozó tanulság megfogalmazásakor történik elmozdulás az általános felé. A történet sajátosságai egyszerűen összefoglalhatók műfaji megjelölésével: Cili elbeszélése egyszerű életrajzi narráció, a Szvorényi-féle retorika tankönyv definíciója szerint „valamit mint múltat beszél el”.¹⁷¹ Ebben az elbeszélésben Laura jellemének értelmezése és élettörténete szerves, metonimikus kapcsolatokon alapul, és erősen motivált.

Olmay elbeszélése ezzel szemben – a történet jelentőségének megértése során – példának, parabolának bizonyul. Olmay olyan műfajt használ mondanivalója közvetítésére, ami – ahogyan Arisztotelész mondja – a részből a részre következtet,¹⁷² ahol mindkét rész egy általános dolog alá tartozik. Vagyis Dorkó asszony egyedi története a hűtlenség általánosabb képzetén keresztül vonatkozik Laura (szintén egyedi hűtlenségének) történetére. Ebben az elbeszélésmódban az általános tanulság nem az egyedi történetből bomlik ki, hanem már eleve adott, a műfaj eleve az általánosban mozog. Az egyedi történet

¹⁷¹ SZVORÉNYI, 1850, 195. Az élettörténet mindi jellemrajz is egyben – a két műfaj szorosan összefonódik a korszak gondolkodásában is, inkább csak hangsúlykülönbségekről van szó. Lásd: BITNITZ, 1827, 261–267.

¹⁷² *Az Első analitikát* idézi ADAMIK – JÁSZÓ –ACZÉL, 2004, 61.

csak eszköz, ami megvilágítja vagy erősebben érzékelteti az általános tanulságot. A klasszikus parabola műfaji jellemzőjét Theo Elm abban látja, hogy logikai, egzakt és szilárd tudást vagy tételt tanít. A parabola és a mese olyan megismerés-költészet, ahol a fogalmi világosság és a műfaj nyelvi strukturái didaktikus célt szolgálnak: az erkölcsi maxima megvilágítását, szemléltető kibontását. A parabola és a mese felvilágosodás kori elméletíróit idézve Theo Elm arra a megállapításra jut, hogy a műfaj azért is válhatott korszakspecifikussá, mert alkalmasnak látszott arra, hogy a közvetíteni és tanítani szándékozott tárgyat nyelvileg rögzítsék, és garantálják a közvetlen megértés bizonyosságát.¹⁷³ A műfaj 18. századi teoretikusai szerint a parabolában vagy a mesében „a szerző minden gondolata olyan objektíven és egyértelműen közölhető, mint egy matematikai következtetés.”¹⁷⁴

A mesének ezt a tiszta és egyértelmű jelentését az biztosítja, hogy kizárólag az értelemre kíván hatni, és nem a szenvedélyek felkeltésével éri el hatását. Lessing *Értekezések a meséről* című írásában többek között arra keresi a választ, hogy miért alkalmasabbak az állatszereplők a mesékben, mint az emberek. Érvelését a szenvedélyek elkerülésére alapozza:

„A mese célja hogy egy erkölcsi tétel világos és eleven fölisméréséhez hozzásegítsen bennünket. Belátásunkat azonban mi sem homályosítja el jobban, mint a szenvedélyek. Következésképp a mese írójának a szenvedélyek fölkorbácsolását, amennyire csak lehet, kerülnie kell. Hogyan is tudná másként részvétünk fölkelését elkerülni, mint hogy tárgyat tökéletlenebbé teszi, s az ember helyett állatokat (...) szerepeltet?”¹⁷⁵

Ha Lessing felől (vagy Fáy András állatmeséi, esetleg Bitnitz retorikája felől) vesszük szemügyre *A Bélteky-ház* parabolikus meséjét, akkor világosan látszik, hogy a részlet miben tér el a mesemondás klasszikus, felvilágosodás-kori hagyományától. Olmay mint mesélő nemcsak, hogy embereket szerepeltet Dorkó asszony történetében, de alapvetően mond ellent a szenvedélyek elkerülésére vonatkozó elvárásnak. Mesemondóként legfontosabb szándéka éppen az, hogy minél erősebb szenvedélyeket keltsen – elsősorban

¹⁷³ ELM, 1998.

¹⁷⁴ ELM, 1998, 108.

¹⁷⁵ LESSING, 1982, 75. Ugyanez a műfaji elvárás fogalmazódik meg a magyar nyelvű kontextusban is. Bitnitz Lajos 1827-es retorikai rendszerezése kifejezetten tiltja, hogy a mesében embereket szerepeltessen a szerző. Bitnitz kanonikus példaszövegei a mesére egyébként Fáy András állatmeséi. BITNITZ, 1827, 373–375.

Laurában: a félelem és a bűntudat érzéseit. *A Bélteky-ház* mesemondás-jelenete lebontja a parabolikus mese műfaji szabályait.¹⁷⁶

Mégsem ez a jelenet lesz a nyertes a Laura jellemének megítéléséért folyó küzdelemben, összetettsége és erős feszültsége ellenére sem. A meggyőző szándék úgy érvényesül Olmay elbeszélésében, hogy kihasználja a racionális és didaktikus műfajt, és azt keresztezve kelt szenvedélyeket hallgatóságában (és az olvasóban). Úgy tűnik, hogy a meggyőzés minden lehetséges eszközét maximálisan kihasználja, amikor egy logikai struktúrát fordít át az érzelmi befolyásolásra. Elbeszélése mégsem emelkedik meggyőző erőre a regény szereplői számára. A meggyőzés sikertelenségének az is lehet a magyarázata, hogy Olmay rosszul használja a mese műfaji szabályait. Ahogy Hász-Fehér Katalin is megállapította: ez a regény nem a nagy szenvedélyek regénye. A szöveg és az elbeszélő ítélete szerint a józan középser, a sorssal való megbékélés nagyobb erény, mint a rendnek szembeszegülő szenvedélyesség.

„*A Bélteky-házban* nincsenek helyrehozhatatlan jellemek és tragédiák, nincsenek mély és tragikusan állandósult érzelmek sem. (...) Ennek a minden érzelmi konfliktust elsimító boldogságnak egyetlen feltétele van: hogy mindenki a saját sorsa által kiszabott helyen (...) maradjon. (...) A regény tragikus sorsú szereplői azok lesznek, akik képtelenek a józanság, az erkölcsösség és a társadalmi normák szerint szabályozni érzelmeiket.”¹⁷⁷

Itt érdemes visszautalni arra, hogy az olvasó számára mindkét beékelt elbeszélés csak egy keretelbeszélő közvetítése révén hozzáférhető, aki a maga értékrendje szerint szervezi a beékelt narrációk megjelenését is. Nem tekinthetünk el attól, hogy Dorkó asszony legendája milyen szöveggörnyezetben, milyen beállítottságú keretelbeszélő közlésével jelenik meg. A regény szövegének implicit ítélete leértékeli és elítéli az Olmay-féle (a társadalmi renddel ellenkező, heves, állandósult, „regényes”) szenvedélyességet.

Ha röviden összevetjük Olmay elbeszélésével Ciliét, akkor az első és legszembevetőbb különbség ez utóbbinak egyszerűsége. Olyan egyszerű tényközlésként épül fel elbeszélése, mintha a meggyőzés szándéka teljes egészében hiányozna belőle. A történet azonban, amit Cili elmond, lépésről lépésre bontja le Olmay ítéletét Lauráról, mégpedig úgy, hogy az elbeszélő Olmayt hitelteleníti. A szónoki beszéd bizonyító

¹⁷⁶ Szauder József elemzése szerint Fáy regényében egy romantikus műfaj telítődik neoklasszicista tartalommal. Dorkó asszony legendájában pont fordítva: a parabolisztikus mese klasszicista műfaja válik romantikus elbeszéléssé. Vö: SZAUDER, 1970. Különösen 501–503.

¹⁷⁷ HÁSZ-FEHÉR, 2000, 155.

eszközei közül az egyik legfontosabb a beszélő személy jelleme.¹⁷⁸ Cili elbeszélése pedig ezen a ponton támadja meg Olmaynak Lauráról szóló értékelését: vagyis a beszélő személyt zárja ki, és beszédét örült beszéddé minősíti. Amikor Cili elbeszélésében Olmay azonosítódik a rablóvezérrel, akkor a beszélő diszkurzív kizárása társadalmi gyakorlatban is testet ölt: vagyis Olmay bűnözőként börtönbe kerül. Cili elbeszélése mindezt úgy éri el, hogy – bár látszólag semmilyen retorikai eszközzel nem növeli elbeszélésének hatásosságát – értékelései, szemlélete jóval közelebb áll a keretelbeszlő, és a regény egészének megbékélő, elsimító, kiegyenlítő tendenciáihoz.

A két Lauráról szóló beszéd viszonya ugyanakkor nem írható le egyszerűen azzal, hogy ellentétesek vagy egymással szemben állók lennének. A két szövegrész ennél jóval bonyolultabb kapcsolatban áll. Cili elbeszélése ugyanis nemcsak a hitelét veszti el Olmayénak, hanem egyben értelmezi is azt számunkra. Cili elbeszélése szükséges ahhoz, hogy a kirándulás közbeni mesemondást egyáltalán megértsük. (Tőle tudjuk meg, hogy Laura és Olmay korábban milyen viszonyban voltak, tőle tudunk a gyűrűről stb.) Az általa elmondott történet visszamenőlegesen ad jelentést Dorkó asszony legendájának. Ilyen értelemben tehát Cili elbeszélése kiegészíti és teljesebbé teszi Olmayét: viszonyuk egyszerre oppozicionális és komplementáris.

A Bélteky-ház női főszereplőjének személyisége retorikailag rendkívül összetett folyamatban épül fel. Laurát (más) szereplői beszédek, történetek jellemzik, és nem a tetteit látjuk közvetlenül. A narrációval való jellemzésnek azért is sajátos esete Lauráé, mert a két beékelte szereplői elbeszélés közül egyik sem a saját értelmezése, egyik sem önnarráció. Laura önjellemzése vagy önmeghatározása nem vesz részt abban a narratív összjátékban, amelynek mozgása a szereplő személyiségét felépíti. Összességében elmondhatjuk, hogy *A Bélteky-ház*ban a szereplő értelmezését olyan társas gyakorlat határozza meg, amit különböző erők és szándékok befolyásolnak. Ezeknek az egymást keresztező szándékoknak és erőknek a működése az elemző számára a szöveg narrációs eljárásaiban válik felismerhetővé.

A kulturális hagyomány toposzai mint a jellemalkotás eljárásai

A narrátori reflexióknak és a beékelte élettörténeti elbeszéléseknek nemcsak az *Abafiban* vagy *A Bélteky-ház*ban jut kiemelt szerep az egyes szereplők jellemének felépítésében,

¹⁷⁸ Vö: ARISZTOTELÉSZ, 1999, 81–82. „A szónok jelleme és az érzelmek felkeltése” című fejezet.

értelmezésében vagy rögzítésében. Hogyha – Bajza nyomán – arra keressük a választ, hogy a korszak regényei milyen retorikai és narrációs eljárásokkal festették meg szereplőik karakterét, akkor azt látjuk, hogy a két elemzett eljárás mellett a korszak regényei gyakran élnek egy további eszközzel is: az egyes szereplők értelmezésében sokszor a kulturális hagyományban adott szimbólumok, toposzok, elbeszélések vagy metaforák is rész vesznek. Egy-egy szereplőt gyakran értelmez a szöveg által hozzá kötött – a kulturális emlékezetben rögzült – szimbólum vagy metafora. De gyakori eljárása a regényeknek az is, hogy szereplőjük történetén keresztül egy-egy – a hagyományban vagy a kollektív emlékezetben adott – alaptörténetre utalnak, és annak hermeneutikai potenciálja segíti a regény történetének és karakterének értelmezését.

Abafi története a pálfordulás ősi történetét ismétli: alapvető változást kell elbeszélnie. De vajon hogyan beszélhető el a pálfordulás csodája regényben, vagyis deszakralizált nyelven? A Biblia nyelvében narratív helye van a csodának, az isteni kegyelemnek, ami éppen elég magyarázó erővel bír a csoda elbeszéléséhez.¹⁷⁹ A regény világában azonban racionális magyarázattal kell motiválni a változást, ami ebben az esetben nem következik az előzményekből.¹⁸⁰

„[M]otivációnak [neveztetik] pedig azon munkálat, mely által e vagy ama változásnak, történetnek következése hihetővé, természetessé, sőt gyakran ellenmondhatatlanul szükségessé tétetik. (...) Minél közelebb van valamely költemény a való élethez hozva, annál nagyobbnak, erősebbnek kell benne lenni a motivációnak, mert körében annál jobban gyakorolja hatalmát a phantásián az ész, melyet nem képzeleti tárgyakkal, hanem *okokkal* lehet kielégíteni.”¹⁸¹ (A kiemelés tőlem, K. Zs.)

Abafi változásával a regény kauzális rendjében törés áll be – a narrátor feladata, hogy helyreállítsa a regénybeli rendet, azaz érthetővé és magyarázhatóvá tegye a csodát (ahogy fentebb láttuk, a narrátori kommentárok mind ezt célozzák). Abafi „jó útra térése” végső soron véletlenek sorának köszönhető, de ezek a véletlenek jól felépített narratív mintázatot követnek, így a regény felkínálja a szöveg vallásos értelmezését is. Abafi a regényben *úton*

¹⁷⁹ A bibliai elbeszélések narratológiájához lásd: *Narratívák 9. Narratív teológia*, Szerk: Horváth Imre, Thomka Beáta, Kijárat, Budapest, 2010.

¹⁸⁰ Bajza külön kitér regényelméletében arra, hogy míg az eposz (az emberiség ifjú korából merítő műfaj) megtűri a csodás elemeket, addig a regényben lehetőség szerint kerülni kell mindent, ami csodás, hiszen a meglett korú emberiség (amelynek sajátos műfaja a regény) nem hisz már a csodákban. Vö: BAJZA, 1899, 117. 127.

¹⁸¹ BAJZA, 1899, 127.

van, amikor rátalál az elveszett gyermekekre. A regény szimbolikus jelentéseiben nem nehéz felismerni a keresztény architextusokat.¹⁸² Az úton lét eleve a változás lehetőségét hordozza, de a páfordulás történetének megidézésével további többletjelentéssel bír. Abafi mintegy öntudatlan, félrészeg, félig alvó állapotban megy a lován, amikor az elveszett *gyermekre* rátalál, és *felébred*, irányt változtat.¹⁸³ Élete első önzetlen jócselekedetének önmagában hordozott jutalma – ahogyan azt a narrátor nem győzi elégszer sulykolni – lesz a jó útra térés döntő magyarázata. A regény története tehát olyan csodát beszél el, amelynek a gondviselésre vagy az isteni beavatkozásra építő értelmezését a cselekmény elemei (motívumai, metaforái és szimbólumai) önmagukban hordozzák. A jellem változásának csodás elbeszélése azonban – önmagában – nem állja meg a helyét a regény profán világában. Szükség van a változás tudományos vagy racionális értelmezésére is: ez pedig a cselekményhez fűzött narrátori reflexiókban jelenik meg. A jellem változásának a csodára támaszkodó értelmezése a jellem és a személyiség kiszámíthatatlan, rajtuk felül álló erők által meghatározott változását feltételezi. Ezzel szemben a narrátori szólamok (és paratextusok) poétikai megoldásai mind a változásban lévő szereplői mozgások racionális rögzítését célozzák. Kérdés, hogy elbeszélhető-e egyáltalán a jellem radikális változása a csoda narratív ereje nélkül? Az *Abafiban* elbeszélte változás hitelességét talán épp a kettős (csodás-metaforikus és racionális-kauzális) magyarázat egyidejű érvényessége teszi lehetővé.

Jósika a *Regény és regényítészetben* gyanúsak ítélte a túlzott elbeszélői motiválást, hiszen ami túl sok magyarázatot igényel, az nem tűnik hihetőnek. Kritikai meglátása bizonyára számtalan regényre igaz lehet. Csak a példa kedvéért utalhatunk Kelemenffy László *Meghasonlott kedélyére* (1846), ahol a narrátori értelmezések valóban szinte értekezésekké duzzadnak, ugyanakkor – bevallottan – képtelenek megmagyarázni a főhős Valday Andor „kedélymeghasonlásának” mibenlétét. Az elbeszélő majdnem minden fejezetben kísérletet tesz rá, hogy értelmezze a regény központi problémáját. A szereplő súlyos fejsérülést szenved: először úgy tűnik, hogy ez lesz a kedélyingatagság biológiai magyarázata.

¹⁸² Arról, hogy a bibliai történetek hogyan épültek be az európai kulturális emlékezetbe, és hogyan formálják azt még mindig lásd pl. Thomka Beáta összefoglalását a *Narratívák 9.* című kötetben. „A kereszténység narratív emlékezete egyik tengelye a nyugati civilizációs kör *kulturális emlékezetének.*” (A kiemelés az eredetiben.) THOMKA, 2010, 17.

¹⁸³ Vö: JÓSIKA, 1993, 58–61.

„Ezalatt Valday Andor kigyógyult fejsebéből, s testi egészsége helyre állott, de lelke annál betegbb, kedélye csüggeteg és háborodott vala.”¹⁸⁴

Vagyis a testre alapozó értelmezés nem lesz elégséges a szereplő kedélyállapotának indoklására; az elbeszélő újabb kommentárokból próbálja értelmezni a szereplői jellemet:

„Kettő fejleszt határozott jellemet az emberben: sors és akarat; amannak oktatása fájdalmasabb, mert csapásokkal jár, mellyek olykor keservesen megzaklatják a kedélyt, mely gyógyításuk alá esik; ez szelíden vihet a lélek állományában revolútiót véghez, de ritkánál ébred öntudatra (...). Andor mindkettőnek megfordult iskolájában, de tanulásának kevés sikere mutatkozott.”¹⁸⁵

A fenti értelmezés az általános emberire vonatkozó maximákból próbálja levezetni Valday jellemértelmezését, de ahogy az idézetből látszik, itt is kudarcot vall. Mind a testi okokból, mind az általános emberi szabályszerűségekből annak kellene következni, hogy Valday sziklaszilárd jellemmé válik – ám a regényben ennek az ellenkezője következik be. A szöveg elbeszélője számtalanszor nekifut a főhős jellemértelmezésének, hiszen motiválnia kellene regényt záró öngyilkosságát, de a magyarázatot mindannyiszor elvételi. A narrátori szólamnak a szereplőindoklásban betöltött értelmező funkciója Kelemenffy regényében nem tud megvalósulni, hiszen a narrátor végül is nem talál olyan magyarázó keretet, amelyben a szereplőt elhelyezhetné. A főszereplőt az olvasás zavarosnak és hiteltelennek érzékeli, mivel az események (a regény cselekménye) önmagukban nem válnak elégséges magyarázatává a szereplő viselkedésének, a narrátor pedig képtelen működőképes értelmezői keretet kimunkálni. Erdélyi 1845-ös kritikája Kelemenffy regényéről az *Irodalmi Ór*ben éppen ezt kifogásolta elsősorban:

„Éppen ezen főszemélyben követte el szerző a regény legfőbb hibáját. Hihetni-e a gyáva, testileg is beteg emberről, hogy életét szerelméért kockáztassa, s hogy végre az öngyilkosság heroikus gyógyszerét alkalmazni elég lelkiereje legyen?

¹⁸⁴ KELEMENFFY, 1846, I. 125.

¹⁸⁵ KELEMENFFY, 1846, II. 19.

Neki okvetlenül tudóvészben kelle, lassú halállal kimúlni, neki nem bocsáthatjuk meg azon világ- s életgyűlöletet, melyhez csak zseniális szenvedőnek, csalatkozóbb szebb lelkeknek van joga.”¹⁸⁶

A regény végül elvétí a Valday Andor kedélyvilágának értelmezését vagy indoklását, és így a címben jelölt központi feladatát is.

A narrátori kommentárok erős jelenléte és a szereplői személyiséget rögzítő eljárása a legtöbb későbbi Jósika-regénynek is jellemző eljárása marad. Hasonló szerepe van a narrátori szólamnak például az *Akarat és hajlam* (1845) című regényében, mely időben a *Regény és regényítészet*hez jóval közelebb áll. A regény fókuszában itt a főhősnő, Mária személyisége áll. A szerzői műfajmegjelölés a második kötet elé írott előszóban – az *Abafi*hoz hasonlóan – lélekrajzként határozza meg a regényt. A szöveg tétje Mária alakjának hiteles rajza, ugyanakkor a regény legtöbbet ismételt mondata Mária megfejthetetlen jellemére reflektál:

„Mária jelleme, mint jellem, megfejthetetlen: ámde *soha nem ismételtjük eléggé*, miképp e nő valóságos monomániában volt.”¹⁸⁷(A kiemelés tőlem, K. Zs.)

A főszereplő ellentmondásos alakjában a nemes, büszke, szilárd és felsőbbrendű lény vonásaihoz a legaljasabb tettek és kicsinyes vágyak, számítás vegyülnek. A jellem ellentmondásai addig feszítik a szereplőt, míg a szó szoros értelmében jellem nélkülivé válik. A személyiség kulcsa a szereplő örülete, vagy monomániája lesz: ez lesz a lélek uralkodó ereje, amely indokoltá teszi és egységbe vonja az ellentmondó vonásokat és erőket:

„Ha Mária jellemét úgy kellene itélnünk, mint jellemet, s eszének tévutait s rögeszméjét kifelednők: épen a jellemet kellene tőle megtagadnunk; de illy teremtés, ki egyetlen eszmébe fogódzik, mint a vízbe haló a mentőágba, – nem csuda, ha minden lélektani tapasztaláson kívül esik.”¹⁸⁸

¹⁸⁶ ERDÉLYI, 2003, 54.

¹⁸⁷ JÓSIKA, 1862, I. 195.

¹⁸⁸ JÓSIKA, 1862, I. 196.

Az *Akarat és hajlamban* a narrátori kommentárok hasonlóan működnek, mint az *Abafiban*, vagy mint a *Meghasonlott kedély*-ben: magyarázzák és értelmezik a főszereplőt, hiszen az (legalábbis az elbeszélő gyakran hangsúlyozott meggyőződése szerint) az olvasó számára nehezen vagy egyáltalán nem lenne értelmezhető a narrátori reflexiók nélkül. A cselekmény és a szereplők tettei önmagukban nem elégségesek ahhoz, hogy megértsük viselkedésüket, rászorulnak a narrátori indoklásra (motivációra). A szereplők jellemét a narrátor racionalizáló szólamán túl itt is segít értelmezni a szöveg szimbolikus utalásrendszere. Mária alakjának kettőségét hordozza például nevének jelentése (szepőlötlen anya) és az alakjához leggyakrabban társított állat, a kígyó (számító, ravasz, gonosz, Évát bűnre csábító) képe. Az alakjához kapcsolt kulturális utalások ugyanúgy a kettős (kétlelkű), ellentmondásos, szétfeszített szereplő jellemzését szolgálják, mint a narrátori magyarázatok.

A Mária név nemcsak a büntelenséget idézi, hanem utal arra a „monomániára” is, amely megbontja a szereplő jellemét, hiszen Mária tulajdonképpen az anyaságba örül bele, lányához való viszonya lesz monomániájának sarokköve. A narrátori reflexiók és a metaforikus utalások mellett Mária jellemzésének leghatásosabb eszköze a lányával, Reginával való összevetés lesz. Regina arca és termete tökéletesen hasonló anyjához, de míg Mária attribútuma a kígyó, addig Regináé a galamb. A regény második fejezetének hangsúlyos jelenetében, amikor az olvasó először találkozik Reginával, a lány feje fölött gerle száll el. Az ártatlanság és a kegyelem madarát később is Reginához kapcsolja a szöveg:

„E pillanatban a két arcz [tudniillik Máriáé és Regináé, az anyáé és lányé] tökéletesen hasonlított egymáshoz, de a kifejezés éles különbsége mutatá, mikép a valódi különbséget mégis a lélek kiáradása eszközli leginkább. Így látva a két elragadó teremtet, egyiknek szivedet adnád, másik ellen pisztolyt ragadnál védelmedre. *Ugyanazon* kék szemekből egy csörgő kígyó tekintett ki s egy *ártatlan gerle* röptében.”¹⁸⁹ (A kiemelések tőlem, K. Zs.)

Jósika regényeiben a szereplők jellemzésében olyan jelentések is részt vesznek, amelyek kibújnak a racionalizáló narrátori kommentárok értelmezései alól, és a kulturális hagyományra támaszkodó metaforikus jelentésekkel gazdagítják a szereplői jellem értelmezését. A Kelemenffy-regényben – ezzel szemben – nemcsak arról van szó, hogy a

¹⁸⁹ JÓSIKA, 1862, II. 65–66.

narrátori szereplőindoklások nem találnak olyan értelmezői keretet, amely meggyőzővé tudna válni; hanem arról is, hogy szereplőértelmezései és jellemalkotásai nem támaszkodnak semmilyen jól felismerhető kulturális hagyományra vagy narratívumra. A kulturális emlékezetben őrzött történetek (mint a pálfordulás története), vagy a hagyományban mélyen gyökerező metaforák, szimbólumok (mint a galamb és a kígyó), legalább olyan hatékony jellemzők vagy lélekmagyarázók lehetnek, mint a tudományos, racionális elbeszélői kommentárok. A hagyományban gyökerező metaforikus jelentéseket az olvasó ismerősként fejt meg, és a felismerés/emlékezés aktusaiban bátran építi rá az olvasott karakter értelmezését. Míg a hagyományból kiszakított karakter nehezen vagy egyáltalán nem válik érthetővé, az olvasás zavarosként és erőltettként utasítja el (mint a *Meghasonlott kedély* hőjét), addig a jól ismert architextusokra (ősi történeti mintázatokra és kulturális kódokra) építő jelleme az olvasás folyamatában sokszor a felismerés erejével hatnak, és a hitelesség meggyőző rangjára emelkednek.

AZ EGYSÉGES ÉS A SZÉTFESZÍTETT JELLEM RAJZA

KEMÉNY ZSIGMOND: A KÉT WESSELÉNYI MIKLÓS, SZÉCHENYI ISTVÁN

A regény műfajának a szépirodalmi műfajok rendszerén belül a karakterfestés (Bajza) vagy az ember természetének körülményes, részletező rajza (Kemény) biztosít helyet. Létezik ugyanakkor a korban egy másik népszerű műfaj, amely már nevében is mintha ugyanezt a műfaji feladatot tűzné ki célul: a jellemrajz.¹⁹⁰ Ha a jellemrajz műfaji feladatára kérdezzük rá, akkor azonban nem a hiteles karakter állításának követelménye tűnik az elsődlegesnek, hanem inkább a példaállítás. A műfaj kérdése nem az, hogy milyen az ember, hanem inkább az, hogy milyen az az életpálya- és politikai cselekvési minta, amely a közösség tagjai számára követendő lehet. A műfaj céljai között jóval hangsúlyosabban van jelen egyfajta társadalmi funkció, mint a regény esetében. A regénykritikáknak vagy regényelméleteknek rendre érvelniük kell amellet, hogy a regény nem pusztán szórakoztat (dulce), hanem nagy és nemes célja van: tanít és nevel is, morális feladatokat is ellát (utile). A jellemrajz nem szorul ilyen jellegű támogatásra, esetében a társadalmi rang adott. Ezt a társadalmi rangot pedig nemcsak az biztosítja, hogy jellemrajzot csakis kiemelkedő egyéniségekről szokás írni, hanem az is, hogy a műfaj megcélzott hatása közösségi jellegű.¹⁹¹ A jellemrajz a közösség számára értékes, példaértékű személyről szól, és mint ilyen, mintát nyújt a politikai cselekvés lehetőségeire. A műfaj elsősorban politikai és közösségi regiszterben mozog. A jellemrajz és a regény viszonya ugyanakkor nem egyszerűen ellentételező (közösségi érdekű jellemrajz vs. magánérdekű regény), hiszen a

¹⁹⁰ A műfaj retorikai előírásait lásd: BITNITZ, 1827, 264–265. Bitnitz szerint az egyszerű életrajz is akkor jó, ha nem csak adatokat tartalmaz, hanem egyfajta bemutató portrét, jellemrajzot. Bitnitz egyik példaszövegét (Kölesy Vince *Nemzeti Plutarkusát*) ebből a szempontból is értelmezi: VASS – JANKOVITS, 2006, 97–106.

¹⁹¹ A műfaj előírásai természetesen nem érvényesülnek egyformán a korszak minden jellemrajzában. Pálffy János: *Magyarországi és erdélyi urak* című emlékezései (1856) például olyan arcképcsarnokot állítanak fel, amelyben az egyes alakok portróját a személyes visszaemlékezés, a magánvélemény és a szubjektív értékelő bemutatás alakítja. Igaz, hogy Pálffy nem gondolt kéziratának kortárs megjelentetésére, de jövőbeni kiadására igen – így a kiadás hiánya nem lehet oka annak, hogy az általa rajzolt portrék magánjellegűek. („Én a multból írok a jövőnek.” PÁLFFY, 1924, 32.) Pálffy jellemrajzai azért is kivételesek, mert olyan egyéneket is megörökít, akiket egyáltalán nem tart példaértékűnek. (Ilyen például Kemény Zsigmondról írt jellemrajza, amely szinte szörnnyetegként rajzolja meg hősét.) Pálffy bemutatásai a személyes visszaemlékezéseken alapulnak, anekdotikusak, és nem törekszenek az egyes alakok teljes, kimerítő jellemrajzát adni (talán a Kossuthról írt jellemrajz lehet kivétel, ahol valóban részletes, elemző bemutatását nyújtja a politikusnak). Pálffy jellemrajzai műfaji szempontból pontosan azokat a formákat vegyítik, amelyek Bitnitz Lajos rendszerezése alapján egy műfaji osztályba tartoznak: az (ön)életírást, a jellemrajzot, az anekdotát és az emlékirást. Vö.: BITNITZ, 1827, 258–267.

regény is ellát közösségi, politikai funkciókat.¹⁹² A két műfaj viszonya ennél jóval árnyaltabb, összetettebb. Akár a karakterkonstrukció általános kérdéseire, akár a két műfaj viszonyára irányulnak a kérdéseink, mindenképp érdemes alaposabban megvizsgálni, hogyan, milyen elvek mentén jön létre a jellem a jellemrajzban, illetve, hogyan viszonyul ez a regénybeli szereplők karakteréhez.

Az egységes jellem rajza: *A két Wesselényi Miklós* (1851)

A jellemrajz műfajának magyar nyelvű csúcsteljesítményeként Kemény két politikai jellemrajzát szokás kiemelni: *A két Wesselényi Miklóst*, és a *Széchenyi Istvánt*. Kemény jellemrajzainak értelmezése azért is indokolt, mert az ugyanazon szerző által írt jellemrajzok és regények vizsgálatával jól körülírhatónak tűnnek a műfaji különbségből adódó eltérések a szereplői jellem megalkotásában.

A Kemény-féle jellemrajz műfajának előzményei és lehetséges mintái között az életrajzot és az állóképszerű jellemrajzot találjuk.¹⁹³ A műfaj kettős eredete jól tetten érhető a jellemrajzok szerkezeti felépítésében: narratív életrajzi egységek váltják a leíró bemutatás szerkezeti egységeit. Az elbeszélés ritmusában ez úgy jelenik meg, hogy a dinamikus narratív részek és a statikus leírások között a szöveg erős töréseket mutat. A jellemrajz hősének jellemét tehát két tényező hozza létre: életrajzi elbeszélés és leíró bemutatás. A szöveg ritmusában pedig ez utóbbi rögzíti, kimerevíti az előbbi dinamikus mozgását. Az elbeszélés – ebben az esetben az életrajz – mindig változást mond el, csak a változás beszélhető el történetként. A jellemrajzban ugyanakkor létre kell jönnie egy olyan portrénak, ami nem mozdul el többé, egy olyan kimerevített képnek, amely nemcsak megállítja az életrajzi elbeszélés folyton továbbmozduló folyamatát, de egyben magába is

¹⁹²Jókai regényei és azok értelmezései számtalan esetben igazolják a fenti állítást. Csak egy példa a lehetségesek közül Bényei Péter elemzése *A kőszívű ember fiairól*: BÉNYEI, 2002.

¹⁹³ A műfaj előzményeiről, mintáiról és szabályairól lásd: SZEGEDY-MASZÁK, 1976. (A tanulmány későbbi kiadása a Kemény monográfia fejezeteként: SZEGEDY-MASZÁK, 2007, 266–279.) A jellemrajzzal rokon emlékbeszéd műfajáról és annak hagyományairól legalaposabban: TAKÁTS, 2007/a, 234–253. A jellemrajz műfajának kifejezetten magyarországi változatát elemzi: LACKÓ, 2001.76–79. Lackó Mihály szerint a reformkori magyar nyelvű jellemrajzokban azok angol mintáinál jóval hangsúlyosabb az egyes státusférfaik szónoklatainak retorikai jellemzése, bemutatása. Az angol műfaj hazai változata nemcsak összetettebbé, sokrétűbbé vált a gyakran és hosszan beidézett szónoklatok szövegeitől, de egyúttal szónoklattani példatárként is funkcionált. Jellem és beszéd – vagyis ember és mű – összekapcsolásának lehetősége a politikai jellemrajzokban lehetőséget adott arra, hogy a műfaj lélektani-etikai szemlélete minél árnyaltabban kibontakozzon. Lackó szerint a műfaj általános feladatait és funkcióit legrészletesebben Péterfy Jenő veszi számba – későn, szinte a műfaj eltűnésekor. (Lásd: Péterfy Jenő: *Egy új könyv Széchenyi Istvánról*, In: PÉTERFY, 1983, 451–473.) Péterfy kritikája szerint a jellemrajz feladata a teljes pszichológiai jellemzés, az egyén alakulástörténete, kiterjedt, részletező, árnyaló bemutatása. Ugyanakkor Péterfy olyasmit is a „pszichológiai” magyarázat részének tekint, amit ma eszmetörténeti vagy irodalomtörténeti vizsgálódásnak tartanánk. Lásd erről különösen: LACKÓ, 2001, 78–79.

fogadja azt. A jellemrajz akkor sikerült, akkor mondhatjuk, hogy létrejött a hiteles jellem, hogyha a szereplő portréja tartalmazza az életpályáját. Az egységesség elvárása azért is nagyon erős a műfaj esetében, mert a jellemrajz csak akkor tud meggyőző példává válni a közösség számára, hogyha a benne felállított jellem minden szempontból meggyőző és koherens, hogyha portrészzerű vonásait élete igazolja vagy magyarázza, és viszont: ha életrajzának minden egyes momentumában tetten érhető a jellem munkálkodása. A jellemrajzban tehát olyan egység létrehozása a cél, amelyben az élet egysége és a jellem egysége egy és ugyanaz. A jó jellemrajz szerkezeti felépítése és műfaji mintái következtében dinamikus egység lesz, olyan totalitás, amelyben minden az egyénre vonatkozik, és mindenben az egyén jelleme mozog. A jellem vonásai realizálódnak az életrajz tetteiben és az életpálya eseményei hagynak nyomot a jellemén. Az egységesség mint műfaji elvárás olyan erős, hogy még a 20. század végén is működik: Szegedy-Maszáék Mihály azért érzi sikerültnek *A két Wesselényit*, mert ott ez az egység létrejön, és azért tartja kevésbé jónak a *Széchenyit*, mert ott nem sikerült létrehozni.

De milyen is az a jellem, ami *A két Wesselényiben* élénk áll? Mitől érezzük egységességnek, és mi jellemzi ezt az egységet? *A két Wesselényiben* az elbeszélhető élet egysége adja a hagyományban szervesen álló személyiség egységét.¹⁹⁴ Az ifjabb Wesselényi személyiségének létrehozásában a következő tényezők vesznek részt: (1) a tér (vagy táj) és metaforikus jelentései; (2) az apa figurája (és ennek révén az organikus hagyományba helyezés); (3) egyén és közösség viszonya; (4) testi jellemzők koherens jelentésképzése; (5) az életrajzi narratíva.¹⁹⁵ Az egyes tényezők között is működnek olyan metaforikus jelképek, utalások és párhuzamos történetek, amelyek a személy dinamikus kohézióját erősítik.¹⁹⁶ Végül soron a szöveg az áttetszően érthető személyiség képét hozza létre, ahol a szereplő minden tette motivált. A befogadásban annak a tapasztalata képződik meg, hogy a személy és élete megbonthatatlan egységet képez, ahol minden megmagyarázható, ahol nincsenek kérdések, hiszen minden csakis így történhetett, a szereplői jellem csakis ilyen lehetett. A szöveg olyan személyiséget hoz létre, akit megnyugtatóan ismerünk, akinek minden egyes vonása, a legapróbb szokása is érthető, és ugyanazt a portrét teszi még világosabbá. Teljes mértékben kontrollált képről van szó, amelyben az áttetsző érthetőség uralja a jellemet és egész élettörténetét. Ez az áttetsző és

¹⁹⁴ Az emberi élet egységét és a hagyomány fogalmát MacIntyre alapján használom. Vö.: MACINTYRE, 1999. Különösen: 274–302.

¹⁹⁵ Az elemzési szempontok részben önkényesek, és bizonyára bővíthetők.

¹⁹⁶ A két életpálya közti kapcsolatot – analógiákat és metaforikus egyezéseket – teremtő jelképeket (a ló, a bezárt ajtó képe) értelmezi SZEGEDY-MASZÁK, 1976.

rögzített, koherens és egységes jellem az olvasatban egyfajta megnyugvást hordoz: a jellemrajz nem hagy maga után nyugtalanító kérdéseket.

(1) A tér szerepe a jellemalkotásban

A két Wesselényi szövege a zsidói kastélynak (és a kastély környékének) leírásával kezdődik. A térbe helyezett narráció kettős jellemző erővel bír: egyrészt családi hagyományba helyezi a majdani portrét, másrészt a tér historizálása révén a nemzeti, történelmi hagyományba illeszti. Zsidó, mint a Wesselényi-család birtoka, szinekdochikus viszony révén jelenti a családot magát; a Rákóczi-hegy (a Rákóczi-szabadságharc) és a 48–49-es forradalom megidézése pedig politikailag értelmezi át a helyet: a térnek, a zsidói tájnak történelmi és politikai jelentést ad, amely megelőlegezi a majdani kettős portré, az apa és a fiú politikai beállítódását és politikusi működését is. Zsidó a földrajzi térből kimetszett historizált és átpolitizált jelentésmezejű térré válik a leírás során.¹⁹⁷ Ebben az egy képben is megfigyelhető a személyiség konstrukciójának egyik legfontosabb eleme: az egyéni/magán és a társadalmi/közösségi szféra egysége. Az otthon (a magánélet) és a külvilág (a nyilvános élet) dichotómiája helyett a család otthona hangsúlyozottan beleíródik a közösségi történetbe és fordítva.

„Ah! *Zsidó* egy tartalomdús könyvhez hasonlít, melyben a szív legszentebb meséitől kezdve a bőszerű indulatok vad történeteig és a honszeretet megszentelt álmáig, annyi vonzó s idegfeszítő jelenetre találunk, mint a regényes iskola költeményeiben.”¹⁹⁸ (A kiemelés az idézett kiadásban.)

Zsidót könyvhöz hasonlítja az elbeszélő, majd a felütés után mintha a zsidói könyv lapjait olvasnánk. Zsidó szerepe a két Wesselényi jellemrajzában az, hogy a térben is lehorgonyozza hőseit.¹⁹⁹ A szereplők életében a családi birtok olyan középponttá válik, ahonnan elmennek, és ahová visszaérkeznek: a tér kitüntetett viszonyítási pontjaként (egy térbeli koordináta-rendszer origójaként) a személyiség és az életút eredetivé és középpontjává válik. A térbeli rögzítés a személyiség rögzítését is maga után vonja.

¹⁹⁷ A nacionalizált tér fogalmához lásd például: POPOVA-NOVAK, 2006. 148. TAKÁTS, 2007a, 137–151. A táj szimbolikus és kulturális jelentésekkel való feltöltéséhez például: KÖSTLIN, 1996., T. SZABÓ, 2008, 13–196.

¹⁹⁸ KEMÉNY, 1970, 8.

¹⁹⁹ Az identitás térbeli meghatározottságairól lásd: TAYLOR, 1989, 27–52.

(2) Az apa figurája és a hagyományba helyezés

A szöveg a zsidói kastély és táj bemutatása után az első részben az idősb Wesselényit – az apát – állítja elének. Az egységesség fenti kritériumát figyelembe véve első pillantásra talán ellentmondásnak tűnhet, hogy mindkét Wesselényiről szól a jellemrajz, vagyis két jellemrajzát kapjuk. Az apa szerepe a jellemzésben azonban csak erősíti a macintyre-i értelemben vett egységes élet konstrukcióját, hiszen az apa figurája biztosítja, hogy az ifjabb Wesselényi szervesen benne álljon a hagyományban: az élettörténet beágyazódik a közösség és az ősök élettörténetébe, nem értelmezhető anélkül.²⁰⁰ A két élet és a két jellem viszonyának értelmezésére több lehetőség is kínálkozik. A szöveg néhol – az összehasonlítás révén – ellentétbe állítja a két szereplőt (pl. az ifjabb Wesselényi tud uralkodni szenvedélyein, az idősb nem); máshol élettörténetük egymás variációiként beszélődik el (pl. mindkét jellem alapvonása a szenvedélyesség); a leghangsúlyosabban jelen lévő viszony apa és fiú között azonban a folytonosság. Az ifjabb Wesselényi minden szempontból az apa örököse, ugyanakkor nem ismétli, hanem tovább viszi az apa életét:

„Wesselényi Miklós, az elhunyt fia, atyjának ragyogó tulajdonait öröklötte.

De hibáit is.

Midőn azonban az ifjabb Wesselényit az idősb erényeinek (...) és gyarlóságainak örököseül kell tekintenem, szükséges, hogy előre kijelöljem a határokat, melyek közt e szavakat értelmezni kívánom.

Az öreg Wesselényiben talán eredetibb s elevenebb volt az ész; de a fiában szélesebb, alaposabb és gyümölcsözőbb kifejtést nyert. Az csupán szónok vala: ez státusférfi is.”²⁰¹

Az apa szerepe elsősorban az, hogy magyarázza, érthetővé teszi az ifjabb Wesselényit:

„az apa történeteiből csak annyit említek, mennyi a fiú jellemének, élményeinek és hibáinak ismeretére mintegy útmutatóul szolgál.”²⁰²

²⁰⁰ MACINTYRE, 1999. 296–299.

²⁰¹ KEMÉNY, 1970, 35.

²⁰² KEMÉNY, 1970, 9.

Apa és fiú viszonya olyan organikus egységben tételeződik, ahol a kettejük közti folytonosság és az egység jóval erősebb, mint az összehasonlító szembeállítás. Az apától való elkülönböződés csak erősíti annak az egységes életnek a képzetét, amely ugyanakkor nem válik merevvé: a fiú nem mechanikus ismétlése az apának, hanem organikus folytatása.

(3) Egyén és közösség viszonya

A modernitást megelőző szubjektumra vonatkozó koncepciókat általában az jellemzi, hogy ott (szemben a modern étellel és a modern szubjektummal) az egyéni és a közösségi élet (magán- és nyilvános élet) nem hasad meg, az egyén és élete nem törik szerepeire, hanem az élet egyes színterei és az ott megforduló egyén organikus egységet alkotnak.²⁰³ Hogy ez az elképzelés mennyiben tekinthető a modernitásból visszavetített képnek, a bináris oppozíciókban való gondolkodás termékének, az a mi szempontunkból most mindegy. Világos, hogy a modern szubjektum megfogalmazásához ezekben az elméletekben szükség van olyan ellenpontra, amelyhez képest a modernitás szerepeire hasadt én-je elgondolható. Ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy bizonyos szövegekben, például *A két Wesselényiben* egyén és közösség viszonya pontosan így, organikus és megbonthatatlan egységként tételeződik:

„1809-ben elvégződött [az idősb] Wesselényi politikai pályája, s néhány hónappal a közrehatás megszűnése után kialvék élete is.”²⁰⁴

„Wesselényi [tudniillik az ifjabb] a forradalom ideje alatt Gräfenbergben lakott s midőn hazájába visszatért, a gőzösön tüdőgyulladást kapván, 1850 tavaszán meghalt Pesten, hol ezreket szabadított ki a halál karjaiból.”²⁰⁵

A politikai cselekvés lehetőségének megszűnése és az élet vége mindkét élettörténetben összefonódik; a közösség életében való tevékeny részvétel és az élet: egy és ugyanaz. A közösségi/politikai életben való részvételnek és az életpálya egységének gondolata jelenik meg abban is, ahogyan az ifjabb Wesselényi börtönbüntetése és külföldi tartózkodása

²⁰³ Ugyanerről rendszerelméleti kontextusban lásd: SZAJBÉLY, 2005, 23–43.

²⁰⁴ KEMÉNY, 1970, 33.

²⁰⁵ KEMÉNY, 1970, 113.

megjelenik – pontosabban, ahogy *nem* jelenik meg – az életrajzi narratívában. Az ifjabb Wesselényi életét Kemény két élesen elváló korszakra osztva beszéli el:

„Wesselényi élete a börtön, a hazától hosszas távollét és az arra gyorsan következett vakság által önként oszlik két (...) korszakra.

Az egyiknek végére érkeztünk;”²⁰⁶

A két korszak közé illeszkedik Wesselényi szónokként és politikusként való leíró bemutatása és elemzése. Amikor Wesselényi távolléte miatt politikailag, a közösség számára távol van, akkor nincs életrajzi története sem. Az életrajz törését, a két korszak közti cezúrát erősíti, hogy az élettörténet szünetébe, a távollét hiányába ékelődik az a hosszú leíró-bemutató rész, ami megállítja és kimerevíti az addig történetként haladó szöveget. A portréban megállított idő jelzi, hogy amikor a politikai/közösségi cselekvés szünetel, akkor megáll az élet is. Az életrajzi narráció a portrészzerű jellemzés után, Wesselényi hazatéréssel indul újra.

(4) A testi jellemzők koherens jelentésképzése

Az ifjabb Wesselényi jellemzésében különösen hangsúlyos helyet foglal el fiziognómiai leírása. A jellemrajz beszélője a fiziognómiával szembeni óvatos tartózkodás gesztusával vezeti be a külső leírását:

„Wesselényi is ama kevesek sorába tartozott, kiknek külsejök mintegy fölmutatja a belső képességek természetét és korlátait.”²⁰⁷

Vagyis míg Wesselényi esetében indokoltnak tartja a fiziognómiai elemzést, addig egy korlátozó kitételrel jelzi, hogy csak keveseknél működik a külső olvasható és megfejthető jelként. Az elhatárolódás hasonló fordulatával él a beszélő (a frenológiával szemben), amikor egy külön bekezdést szentel Wesselényi homlokának, majd megjegyzi:

„A figyelő tehetségnek organjai vannak-e azon helyeken, mint a koponyatan hősei állítják? Ez nem tartozik reám.

²⁰⁶ KEMÉNY, 1970, 69.

²⁰⁷ KEMÉNY, 1970, 69.

De annyi bizonyos, hogy Wesselényi Miklós a vad népek kimeríthetetlen ügyességével tudott figyelni, és tüzes, barna, jelentékeny szemei, a tigris-szemek erélyével mélyedtek a tárgyakra, melyeket gyűlölt, keresett vagy megtalált.”²⁰⁸

A homlok részletes leírását és a leírás frenológiai kontextusba helyezését itt is reflektáló távolságtartás kíséri az elbeszélő részéről, ugyanakkor Wesselényi viselkedésének bemutatása megerősíti a kérdőjel alá vont frenológiai magyarázatot. A frenológia és a fiziognómia a gondolkodás- vagy tudománytörténet hasonló irányzataiként az ember külseje és jelleme közti összefüggést próbálta feltárni és bizonyítani. Mindkét irányzat felszámolja az ember dualista felfogását, amennyiben a test és a lélek/szellem nem egymástól független vagy egymással szemben álló entitásként jelennek meg, hanem egymásra vonatkozó, együtt/egymásból értelmezhető rendszerként. A külső jelekből a belsőre való következtetés ugyanakkor magában foglalja az ember kiismerhetőségében való hitet. Amennyiben az arcról (a testből) lehet következtetni a lélekre vagy a jellemre – a jelenvaló jelből a távollévő, rejtekező jelentésre –, akkor ez az ember megismerhetőségét is feltételezi. A fiziognómiai gondolkodás több évszázados történetét végig az az optimizmus jellemezte, hogy az ember mint olyan megérthető, kiismerhető, és hogy a látható jelek utalási rendszere elvezethet minket a lélek bensejébe. A külsőnek – mint olvasható jelek retorikai rendszerének – a belsővel való megfeleltethetőségével szemben a jellemrajz beszélője óvatos és távolságtartó, kritikai pozíciót foglal el reflektáló megjegyzéseiben. Ugyanakkor hősenek, Wesselényinek fiziognómiai jellemzésében a külső leírása messzemenően alátámasztja a fiziognómiai szemlélet érvényességét: hiszen esetében a test és a jellem, az arc és a szenvedélyek harmonikus egységet alkotnak. Wesselényi minden egyes bemutatott vonása és külső jegye (arcszíne, haja, tekintete, homloka, testalkata, hangszíne stb.) összhangban van a szöveg más lapjain bemutatott jellemével, politikai tetteivel, életrajzának eseményeivel és szónoki modorával. Wesselényi jellemrajzában a külső és a belső (a testalkat és a szenvedélyek, az arc és a jellem) ugyanazt a portrét rajzolják határozott vonásokkal: amelyben a méltóság, az erő és a tüzes, szenvedélyes indulatok ismerhetők fel. „Wesselényi külsejét lerajzolván, szellemének léteget is ismerik olvasóim.”²⁰⁹ Wesselényit legtöbbször bikához vagy lóhoz hasonlítja a szöveg: tüzes (szangvinikus) nedváltatani besorolása messzemenően uralja a bemutatást – ugyanakkor a nagy lelkierő is, amellyel többnyire képes megzabolázni saját indulatait.

²⁰⁸ KEMÉNY, 1970, 75–76..

²⁰⁹ KEMÉNY, 1970, 76.

Nem véletlen, hogy a Wesselényit portrészzerűen jellemző anekdoták mind a vad lovagláshoz, illetve a szilaj lovak megzabolázásához kapcsolódnak. A jellemrajz hőse saját tüzes, vad szenvedélyein úgy tud uralkodni, mint ahogy megvadult lovain.

Wesselényi testi adottságainak és jellemzőinek számbavételekor megkerülhetetlen betegségének – az életpálya második felére kialakuló vakságának – az értelmezése. A fiziognómiaihoz hasonló antropológiai felfogásokban, ahol test és lélek nem egymástól függetlenül létező entitások, hanem oda-vissza ható rendszerek, a betegségnek összetett jelentése van. „A lélek és a test kölcsönös viszonyáról” című 1841-es tanulmány²¹⁰ szerint például az egyes betegségek változást idéznek elő a lélekben – és fordítva: a kedély is hat a testre. „Z” jelű szerző szerint a testre nem a lélek egésze, és semmiképpen sem az akarat hatnak, hanem a képzelet (amit a lelki élet műszerének nevez) és a vele szorosan összefüggő kedély. „A kedély a testtel a legszorosabb kapcsolatban áll” – írja összegzőképpen.²¹¹ Ugyanakkor a *Tudományos Gyűjtemény* cikke óvatosságra int, hiszen az összefüggések ellenére nem lehet egy az egyben szilárd megfeleléseket találni egyes betegségek és egyes kedélyállapotok között. A betegség a fizikai és a lelki (külső és belső, test és lélek) közt oda-vissza ható kapcsolatokat feltételező (nem dualista, hanem egységes) antropológiai felfogásokban mindig üzenet értékű. Ehhez hasonlóan a betegség az irodalmi hagyományban is többletjelentéssel bír, általában metaforikus jelentéseket hordoz. Susan Sontag szerint „a hagyományos elméletet, hogy a betegség úgy van a beteg ember jellemére szabva, mint az ítélet a bűnözőre, a tizenkilencedik században új elképzelés váltotta fel: az, hogy a betegség kifejezi a beteg jellemét.”²¹² Wesselényi, miután Gräfenbergből világtalanul visszatér, Zsibóra vonul vissza, ahonnan azonban levelezései és cikkei révén folytatja az aktív politizálást:

„Az igaz, hogy bizonyos mértékig változatlanul csalálmokban ringattaték.

Mert a levelezések és cikkek miatt – melyek tőle, a világtalantól rendkívül sok időt vettek el – nem maradt elég nyugalma apróra megismerni a fönnforgó kérdéseket. S miután indulatosságra kész jelleme miatt őszinte szót ritkán hallhatott, Széchenyi gyűlölete, Kossuth magasztalása valának azon sarkok, melyek körül forgott Zsibón majdnem minden okoskodás.”²¹³

²¹⁰ In: *Tudományos Gyűjtemény*, 1841, VI. 26-42. „Z” szignóval.

²¹¹ „A lélek és a test kölcsönös viszonyairól” 33.

²¹² SONTAG, 1983. 53. A „lelki” jellegű betegségek 19. századi értelmezéseinek változatairól és annak történetéről lásd: LACKÓ, 2001, 130–135.

²¹³ KEMÉNY, 1970, 103–104.

A Kossuth iránti rajongás (és Széchenyi politikájával való szembefordulás) – Kemény nézeteivel összefüggésében – bátran nevezhető politikai vakságnak.²¹⁴ Wesselényi látásának elvesztése azonban nem egyszerűen metaforája a politikai tisztánlátás elvesztésének. Egy betegség – ami fikciós műfajban (mondjuk egy regényben) metaforikus jelentésekkel ruházná fel a szereplői jellemet – a referenciális vonatkozásaiban is értelmezhető műfajban más jelentésre tesz szert. Wesselényi vakságának gyakorlati következménye Kemény érvelése szerint az lett, hogy nem volt elég ideje és lehetősége megismerni a politikai viszonyokat és a politikai kérdéseket. Ez okozta politikai vakságát. Vagyis: a testi, fizikai adottság és a politikai nézetek (a politikai jellem) között ok-okozati, oda-vissza hatás és összefüggés ismerhető fel. Végző soron Wesselényi betegsége, és lehetséges jelentése is az antropológiai egységes egész koncepcióját erősíti.²¹⁵

(5) Az életrajzi narratíva

A két Wesselényi szövegében a kettős életrajzi narratíva az előzmény–folytatás viszonyban válik egységes/egy történetté. A premodern énfogalom „egysége egy narratíva egységében van, mely a születést, az életet és a halált, mint egy elbeszélés kezdetét, közepét és végét kapcsolja össze egymással.”²¹⁶ Az ifjabb Wesselényi élettörténete egyszerre önmagában zárt és egységes, kerek, megbonthatatlan egész; ugyanakkor az ősök, az apa életének szerves folytatása. A gyermekkortól a halálig ívelő történetnek előzménye és magyarázója az apa élettörténete. A két narratíva nem bontja meg az egységesség tapasztalatát, nem töri szét az élet elbeszélhető történetét, hanem ellenkezőleg: kiteljesíti és a hagyományba helyezi. A két történet egymást tükrözi és kölcsönösen értelmezi. A narratívák közti tükrözést nemcsak a tematikus megfelelések hozzák létre (pl. Nopcsa Elek; a szólásszabadság melletti küzdelem; a bezárt ajtó képe; a ló és a lovaglás szereplése mindkét történetben stb.), hanem a két történet azonos narratív sémája. A két Wesselényi két élettörténetének ugyanaz a narratív íve: felívelés – csúcspont – hanyatlás – bukás – halál; ezt az ívet pedig mindkettejük esetében metszi a börtön/távollét cezúrája. A szöveg öntükröző mechanizmusa ilyen értelemben tematikus és strukturális szinten is működik.

²¹⁴ A betegség ilyen értelmezése a szinkrón kontextusban is megfogalmazódott: Széchenyi Wesselényihez írt nyílt levelében utalt arra, hogy Wesselényi politikailag sem lát előre. Erről: KEMÉNY, 1970, 297–298.

²¹⁵ A látás elvesztésének elképzelhető lenne egy nedvvalkattani magyarázata is. A szangvinikus ember, aki indulatainak rabja (a köznyelvi metaforikát szó szerint véve) gyakran „nem lát a dühtől” vagy „elvakítják az indulatok.” A vakság ilyen értelmezése felé azonban nem nyit a szöveg megfogalmazása explicit módon.

²¹⁶ MACINTYRE, 1999, 276.

A két élettörténet viszonyának értelmezésében ugyanazok a lehetőségek kínálkoznak, mint amit a két személyiség/jellem viszonyának értelmezésekor láttunk: viszonyuk felfogható ismétlésként vagy ellentételezéseként; a legerősebb viszony azonban itt is a folytatás. A folytonosság szövegbeli jelenlétének értelmezésekor érdemes kitérnünk arra, hogy a valódi törés, az időben és az elbeszélhető történetben beálló szakadás nem a két történet *között* és nem is a két történetben van. Az elbeszélhető idő, az elbeszélhető történet megszakadását a szöveg csak implicit módon jelzi, a jellemrajzban maga a törés sem beszélhető el: a szakadást az elhallgatás jelöli. Az ifjabb Wesselényi halálával ez a történet úgy ér véget, hogy a hagyomány megszakad, a jellemrajz szövegéből úgy tűnik, hogy nincs utód, aki folytatná azt. Egyén (család) és közösség viszonyának szerves összefonódásaként is értelmezhető az a tény, hogy a forradalom bukásával szakad meg a Wesselényik története. A jellemrajz hallgatása azért is feltűnő, mert Wesselényinek valójában voltak utódai (sőt, egyikük éppen a szerzőnek, Kemény Zsigmondnak a keresztfia)²¹⁷ – mégis a szöveg a forradalom bukásával és Wesselényi halálával úgy zárja le a család történetét, mint ami tovább nem folytatható. Kemény forradalom utáni röpirataiból tudjuk, hogy az ő értelmezésében (vagyis egyfajta konzervatív beszédmódban)²¹⁸ a forradalom legnagyobb tragédiája éppen ez: hogy megtöri a hagyományt, szakadást visz az időbe. A forradalom erőszakossága megszakítja az elbeszélhető idő szerves folytonosságát. Wesselényi élete azért tud kerek egész maradni, mert véget ér a forradalom bukásával: az élettörténet lezárása egybeesik annak a korszaknak a végével, amelyet a forradalom hasadéka választ el az elbeszélés jelenétől. Mindez nemcsak egyén és közösség viszonyának egységét mutatja fel újra, de egyben lehetővé teszi, hogy Wesselényi élettörténete a történeti idővel együtt haladó, kerek egészként bevégezhető történet legyen – ugyanakkor a korszakhatárral²¹⁹ egybeeső halál jelzi az élet(történet) folytathatatlanságát is. Kemény politikai gondolkodóként és a jellemrajz szerzőjeként is olyan eseményként mutatta fel a forradalmat, mint ami megtöri az időt, megszakította a hagyományt, és lezárta egy nemzedék elbeszélhető történetét:

„S nemcsak a közjog mezején, de az élet majd minden érintkezéseiben és egész polgári létezésünk mezején szétrombolva van a múlt. A történelmi erők, melyekhez századok óta

²¹⁷ KEMÉNY, 2007, 114. 57. levél.

²¹⁸ A fogalmat TAKÁTS, 2007/b. 224–248. alapján használom.

²¹⁹ A kérdésnek, hogy 1848–49. mennyiben tekinthető korszakhatárnak, illetve mennyiben nem, gazdag szakirodalma van. A kérdést újragondolja: SZAJBÉLY, 2005. Különösen: 23–25. 89–108. Jelen elemzés szempontjából annak van jelentősége, hogy Kemény hogyan vélekedett a forradalmi eseményről és annak korszakképző (hagyományt megszakító, a folytonosságot megtöri) hatásáról.

volt kapcsolva jó- és balszerencsénk, majdnem egészen megszűntek hatni, és a tényleges erők, melyek az üresen maradt helyre léptek, még megpróbálva nincsenek, s működéseik irányát ki sem fejthették.

Minden új, minden szokatlan, minden rendkívüli!”²²⁰

A forradalom sem politikai röpirataiban, sem jellemrajzában nem a reformnemzedék politikai küzdelmeinek szerves folytatásaként jelenik meg:²²¹ a forradalom nem illeszthető be a folytonosság logikájába; hanem a folytonosságot megtörő, kiszámíthatatlan, végzetszerű csapásként visz törést az időbe.

A jellemrajz végső soron a megismerhető ember áttetszően érthető képét és élettörténetét hozza létre, ahol az egységesség és folytonosság a szöveg számos szintje és tényezője között képez koherenciát.

A szétfeszített jellem rajza: Széchenyi István (1851)

A Wesselényi-jellemrajz párdarabja, Kemény másik – jóval terjedelmesebb – politikai jellemrajza: a *Széchenyi István*. A két szöveg működésmódjában nagyon hasonló tényezők működnek az alakok konstrukciójában, de ezek a tényezők itt radikálisan más jellemet hoznak létre. A Széchenyi-jellemrajzban az egységesség helyett a széttartó és ellentétes erők; a folytonosság helyett a változás és újrakezdés; a kiismerhetőség helyett pedig a rejtélyesség válik meghatározóvá.

(1) A tér (vagy táj) és annak metaforikus jelentései

A Széchenyi-jellemrajzból hiányzik a zsigódi kastélyhoz hasonló (historizált és szimbolikus középpontként működő) családi birtok. A jellemrajz térhasználatát az otthonban rögzített középpont helyett a nagy és széles térbeli mozgások jellemzik. Nemcsak Széchenyi gyakori külföldi utazásainak hangsúlyos említése, és nem is csak a Napóleon elleni háborúban való részvétele miatt van ez így (hiszen Wesselényi is utazik). Maguknak az utazásoknak lesz gyökeresen más jelentőségük attól, hogy a jellemrajzban nincsen olyan

²²⁰ KEMÉNY, 1982, 184. A forradalom mint hajótörés: Uo, 183.

²²¹ Arról, hogy Széchenyi reformatori tevékenységének, de önmagában még Kossuth agitatori működésének sem lehetett következménye a forradalom Kemény szerint: vö: KEMÉNY, 1982, 416–436.

otthon, ahová Széchenyi megérkezhetne. Pályájának második, többnyire Magyarországon töltött idejét is a folytonos mozgás, az úton/mozgásban levés jellemzi. Széchenyi magyarországi politikai és gazdasági vállalkozásainak közös jellemzője, hogy a reformer szinte folyton úton van, belföldön is.²²² Politikai működésének Kemény bemutatása szerint egyik legfontosabb sajátossága, hogy nem lokális: soha nem vesz részt a megyegyűléseken, és egyáltalán a megyei életben. Széchenyi nem helyben akar hatni, hanem az egész magyar közösségre – ehhez azonban nagyon sokat kell utaznia. A Wesselényik esetében Zsibó (annak minden jelentésével együtt) a térhasználat szilárd középpontjaként működött – Széchenyinek a térben való szabad és állandó mozgása a karakter térbeli, lokális rögzíthetőségét kérdőjelezi meg.²²³

Széchenyi politikai és gazdasági törekvéseinek jelentős része ugyanakkor épp egy térbeli középpont létrehozására irányult a jellemrajz szerint. Míg a különböző egyesületekkel a politikai elit központosítása volt a célja, addig a főváros létrehozásával a nemzeti tér centrumát kívánta megalkotni. A főváros olyan középpontként működhetett volna – Széchenyi tervei és szándékai szerint – az egységes nemzet életében, mint ahogyan Zsibó a Wesselényi-család életében: minden vasútvonal innen indul és ide érkezik, itt összpontosulnak a nemzet értékei és erői. A nemzet centrumaként értelmezett főváros szimbolikus tere nemcsak azoké, akik benne laknak: szimbolikus terében az egész nemzet osztozik; illetve akkor működik jól a főváros, ha szimbolikus potenciálja révén képes részt venni a nemzeti koherencia létrehozásában.

„Így lőn minden vállalat, minek életbeléptetése Széchenyi műve, az eszmék súrlódására, érlelésére, összpontosítására és majdnem kivétel nélkül, Budapestnek vagyoni, szellemi és szépízlési fölvirágoztatására irányozva.”²²⁴

Jól látható, hogy a nemzeti centrum, mindannyiunk közös otthona nem adott, nemcsak arra vár, hogy felfedezzék. Széchenyi munkássága a jellemrajz szerint pontosan ennek felismeréséből adódik: a nemzeti centrumot meg kell csinálni, fel kell építeni, és szimbolikus jelentéstartalmakkal kell feltölteni. Széchenyi politikai és gazdasági működésének ilyen értelemben van középpontja, amelyre vállalkozásai irányulnak, és amihez viszonyítva a térről gondolkodik (illetve konkrétan, a vasútvonalak tervezése és

²²² Vö: pl. a Tisza-szabályozás munkálatai.

²²³ Az identitás térbeli meghatározottságáról lásd: TAYLOR, 1989, 27–52.

²²⁴ KEMÉNY, 1970, 187.

építése révén: ahonnan kiindulva létrehozta a teret). Széchenyi szimbolikus és politikai térképének középpontja az a Budapest, amit ő maga hoz létre. Ha mindezt a jellem és a jellem térbeli rögzíthetőségének (vagy ellenkezőleg: eloldottságának) kérdéskörével vetjük össze, akkor úgy tűnik, hogy itt a jellem működésének középpontja nem a családi hagyományból öröklődő birtok, hanem a konstrukció tudatos munkájával létrehozott város.

(2) Az apa figurája és a családi hagyomány

Apa és fiú viszonya (részben) hasonlóan működik a két jellemrajzban: a fiúk mindkét esetben folytatják – magasabb politikai szinten – azt a munkát, amelyet az apák (illetve Széchenyi esetében a korábbi generációk) megkezdtek. Széchenyi Ferenc azonban inkább csak említésszerűen jelenik meg a jellemrajzban, külön életrajzi narratívával nem vesz részt abban. Az apa a Széchenyi-jellemrajzba nem tükröző és értelmező funkciójú párhuzamos narrációként kerül be, hanem csak az említés mozzanatos eseményeként. Az apa jelenléte így jóval kevésbé hangsúlyos, ami összességében Széchenyinek eredetibb és függetlenebb bemutatását eredményezi. Ezt erősíti a megnevezés retorikája is: míg a két Wesselényit a szöveg gyakran nevezi idősb és ifjabb Wesselényinek, vagy összevontan – ahogy a címben is – „a két Wesselényinek”, addig Széchenyi István soha nem szerepel ifjabb Széchenyiként, sem Ferenc idősb Széchenyiként, és még véletlenül sem fordulnak elő összevontan, mint „a két Széchenyi”. A hagyomány folytatásánál az ő esetében erősebb lesz az új kezdet, az alapítás gesztusa, a nevelődést pedig felülírja az önnevelés.

„Eleinte utazásaiban inkább élvezet és szórakozást, utóbb inkább okulást és ismereteket szerzett. (...) a gróf 1819-től kezdve vetette magát vasszorgalommal, kitartással és minden akadályokat leküzdő eréllyel a komolyabb tanulmányokra.”²²⁵

Elsősorban az apa halálának lesz jelentősége az ifjabb Széchenyi élettörténetében: Kemény értelmezése szerint Széchenyi István életének fordulata egybeesik apja halálával:

„ő atyja halála után, t. i. 1820. év végén tűzte ki életének legmélyebb feladatául a magyar nemzet sorsával foglalkozást.”²²⁶

²²⁵ KEMÉNY, 1970, 159.

²²⁶ KEMÉNY, 1970, 159.

Az apa figurája így inkább az ifjabb Széchenyi élettörténetében beálló változást és a fordulatot jelöli.

Széchenyi István politikai fellépését a jellemrajz elsősorban nem az apa politikai működésének organikus folytatásként értelmezi, hanem új korszak nyitányaként. Az életpálya ilyen értelmezése érhető tetten a szöveg szerveződésében is: Széchenyi életrajzi elbeszélése a jellemrajzban az 1825-ös országgyűlési fellépésével kezdődik. Nem a gyermekkorral, nem is az apa politikai működésével (ezekre csak később tér majd ki a szöveg); az események eredeti linearitását megbontja az elbeszélés időrendje, ami az új kezdethez igazodik. Összességében: az apa figurája és a hozzá való (folytatólagos) viszony itt is jelen van, de sokkal erősebb a fordulat, a változás és a korszakteremtő kezdet retorikája.

(3) Egyén és közösség viszonya

Egyén és közösség viszonyának témája végigkíséri a Széchenyi-jellemrajzot, és számos változata jelenik meg a politikai pálya elbeszélésében. A népszerűség, a politikus és a közösség (nemzet vagy tömeg) viszonya kitüntetett vizsgálódási iránya a szövegnek, hiszen ez lesz az egyik olyan szempont, amelyre a Kossuth–Széchenyi összehasonlítás felfűzhető. A viszony változatai (és azok elbeszélői értelmezése) kíséri végig a folyamatot, amelynek során Széchenyi felvállalja a közösséget (a nemzetet) mint tudatos életfeladatot, majd ahogyan politikai pályája során alakul, változik ez a viszony.

„[E]lismérem, miként Széchenyinek *a nemzet sorsával összenőtt életét* a vizsgáló történetész fáklyájának csak később sikerülend tökéletesen felderíteni”²²⁷ – írja Kemény (a kiemelés tőlem, K. Zs.). A nemzetnek és a jellemrajz hősének összefonódtsága, egysége számos más ponton is megfogalmazódik. Itt is igaz, amit Wesselényi jellemrajzában láttunk, hogy amikor a közösségi életben való aktív részvétel lehetetlenné válik, akkor az az egyén tragédiáját is jelenti. Ugyanakkor – talán mivel egyén és közösség viszonya hangsúlyos és konstans kérdésiránya a szövegnek – úgy tűnik, hogy a viszony összetettebb és bonyolultabb annál a harmonikus egységnél, amit a fenti mondat sejtet. Széchenyi politikai pályáját Kemény három szakaszra osztva beszéli el, ezek a szakaszok pedig azt a folyamatot viszik színre, ahogyan Széchenyi befolyása a közösségre folyamatosan csökken. A jellemrajz hősének és a közösségnek a viszonyában egyre erősebb elemként

²²⁷ KEMÉNY, 1970, 153.

vesz részt a meg nem értettség, a félreértés. Széchenyi írásai és politikai tevékenysége mindinkább olyan párhuzamos vágányra kerülnek, amely inkább a nemzet (tömeg/közösség) mellett halad, azt értelmezi, de befolyással már nincsen rá. Egység vagy együtt haladás és vezetés kezdeti formái helyett Széchenyi reflexiós viszonyba kerül a közösséggel: kívül kerül azon, rálát mozgásaira, az irány veszélyeire, de a külső pozíció lehetetlenné teszi mozgásának befolyásolását. Egyén és közösség ilyen meghasonlása biztosítja számára, hogy a közösség életével való egység egy magasabb szinten, a reflexió szintjén valósuljon meg (ugyanakkor ez teszi lehetetlenné a politikai folyamatok irányítását). A közösségre való hatás csökkenése, és a tömegtől való eltávolodás nem jelenti egyén és nemzet szakadását, hanem a ként entitás magasabb szinten, nagyobb távlatokban létrejövő egységét.

(4) Az életrajzi narratíva

Láttuk, hogy a Széchenyi-jellemrajzban elbeszélte élettörténeti narratíva kezdete nem esik egybe Széchenyi István életének kezdetével: az 1825-ös országgyűlés korszakképző eseménye válik az élettörténet szimbolikus kezdetévé. Ráadásul maga a jellemrajz nem narrációval indul, hanem Széchenyi egyéniségének hosszú elemzésével. Narráció és portré a Wesselényi-jellemrajzban kiegyensúlyozott egységeket alkotva váltották egymást, a portrészzerű bemutatás a narráció szünetébe illeszkedett, és a két szövegtípus egymást támogatva alkotta meg a jellemet. A *Széchenyi István* szövegében a narratív és az elemző részek nem választhatók el olyan élesen, a két szövegtípus folyton megszakítja egymást, egymásba fonódik (akár egy-egy mondaton belül is). A szövegből hiányzik a tulajdonképpeni életrajz, helyette inkább kimerítő (polemikus) elemzését olvashatjuk az egyén jellemének és politikai pályájának; az életrajz eseményei pedig csak ott és olyan mértékben kerülnek be a szövegbe, ahol és amennyiben segítik az egyén „megfejtését”. Mindez azt is jelenti, hogy az életrajz eseményei nem lineáris időrendben kerülnek elő, hanem csak ott és olyan sorrendben, ahol az érvelés szükségessé teszi. Az érvelő bemutatás és az elemzés logikájának alárendelt életpálya eseményei így nem képeznek folyamatot, a szöveg újra és újra nekifog, de az életrajz egésze nem kerül elbeszélésre. Az elemző bemutatás logikája az egyént inkább körbejárja, több oldalról, több szempontból vizsgálja, de nem hoz létre folyamatosan haladó, kibomló narratívát. Linearitás helyett a körkörösség válik szövegszervező elvévé.

Az életpálya organikus folyamatossága azonban nemcsak azért nem jön létre a szövegben, mert az elemzés elsődlegessége ezt nem teszi lehetővé, hanem azért sem, mert Széchenyi életpályáját nem a folyamatosság jellemzi. Élettörténetének kitüntetett pontja, amelyre a szöveg többször is visszatér, a változás, ahonnan új élete kezdődik. A második születés, a kezdet, az életpálya alapvető fordulata, a tudatosan kijelölt életfeladat és az ebből következő politikai pálya elsősorban nem folytatása a korábbiaknak, hanem megszakítás és újakezdés. A politikai szerep tudatos kidolgozása és vállalása azt is jelenti, hogy az életpálya kevésbé tekinthető a hagyomány folytatásának (bár vannak előzményei) – inkább egy tudatosan kitűzött cél vezérli. A jövő felé való orientálódás így nemcsak Széchenyi politikai gondolkodásában meghatározó („Magyarország nem volt, hanem lesz”), hanem a személyes életidő szempontjából is. A jellemrajzban megjelenített életpálya pedig ott ér véget, ahol ennek a jövőre irányuló konstruált életfeladatnak a véghezvitele elbukik, és a jövő bezárul.

(4) Testi jellemzők jelentésképzése és az egyén megfejtése

Széchenyi jellemrajzában is találunk hosszú fiziognómiai szempontú elemzést és bemutatást, ez azonban kevésbé válik el a szöveg többi részétől, amelyben szintén az egyén elemző megértése a leghangsúlyosabb szövegrészlet. A jellemrajz (miután műfaji feladatát tisztázta) az egyén olyan elemzésével kezdődik, amely szándéka szerint a lélek mélyére hatol, hogy megértse és érthetővé tegye az amúgy talányos és rejtélyes jellemet: így jut el azokhoz az ellentétes erőkhöz, amelyeknek az összjátéka alkotja Széchenyi István jellemét.²²⁸ A jellem a szöveg szerint olyan megfejtendő talány, amelyet a jellemrajz nyomoz és kutat, hogy leírhatóvá, megragadhatóvá váljék:

„Mert »a legnagyobb magyar« (...) mint egyén, mint jellem, örökké talány volt kortársai előtt, s közpályája végperceiben, azon véleményt is, mely róla a többségnél megszilárdult, tragikai sorsa által felforgatá.

²²⁸ Lackó Mihály szerint az, hogy a jellemrajz hősét mint megfejtendő titkot, talányt állítja olvasója elé, részben a műfajból is következik. A Széchenyiről szóló életrajzok és jellemrajzok számbavételéből Lackó azt a következtetést vonja le, hogy míg a biográfiák az elmesélhető élet narrativizált történetében érthetővé teszik az egyént, addig a jellemrajzokat inkább a nyomozás elve működteti. Megállapítása bizonyára igaz, azonban csak a Széchenyiről szóló szövegekre, hiszen láttuk, hogy a Wesselényi-jellemrajzban nincs semmiféle titok vagy megfejtendő rejtély. LACKÓ, 2001, 88. A Széchenyi portré alakulástörténetéhez lásd még: LACKÓ, 2001, 67–92.

A döblingi szenvedő megcáfolni látszik, mit az anyagi vállalatok és a politikai sakkjáték nagy mesteréről tartott, s a »szív mátyrja« a »hideg számítónak« ellentmond.²²⁹

Később pedig:

„Ő nehezen fölfogható egyén volt, az kétségtelen.

Ezer apró ellentmondás szövődött nála és olvadt föl egy magasabb következetességbe.²³⁰

Széchenyi jellemében (a Kemény Zsigmond-i elemzés szerint) kezdettől fogva az ellentétes erők a meghatározóak. Szív és ész erős küzdelméből, az észnek a szív felett való uralkodásából áll elénk a racionális, előrelátó, ugyanakkor szenvedélyes és elkötelezett politikus:

„Széchenyinek (...) tanulmányává s majdnem rögeszméjévé vált, *esze által zsarnokoskodni szívén.*²³¹ (A kiemelés az eredetiben.)

Az ész uralma a szív fölött az önismeret következménye: az egyénben az öntudat és az önreflexió válik meghatározóvá. Az örület pedig ebben a logikában nem más, mint a szív kitörése az ész kontrollja alól. Jellemének meghatározó vonása, hogy mindkét erő: a szív és az ész is különösen erős, így a két erő küzdelme is heves; életpályája pedig ebből a szempontból végletes. Széchenyi arcának fiziognomikus bemutatásában a homlok felső része (a szellem, az ész és a magasabb intellektuális működések helye) és álla, állcsontja (a durva állati erő, az ösztönök helye) a legerősebb. Széchenyi koponyájának leghangsúlyosabb, legerősebben kifejtett csontjai és arányai – fiziognomikus elemzés szerint – jelzik az egyénben eleve benne rejlő ellentétes erőket. Az arc legfeltűnőbb vonása pedig a szinte groteszk szemöldök erős, egyenes fekete vonala, amely keresztbe vágja a fejet: elválasztja egymástól a két területet (a szív/ösztön és ész helyét), és mintegy határok közé szorítja a szív érzéseit. A folyton mozgó homlokredő eszerint a kitörni készülő indulatok folyamatos kordában tartásának és a belső küzdelemnek az arcon színre vitt

²²⁹ KEMÉNY, 1970, 121.

²³⁰ KEMÉNY, 1970, 126.

²³¹ KEMÉNY, 1970, 127.

harca lenne.²³² Széchenyi betegsége, az örület Kemény értelmezésében az ellentétes erők egységbe vonásának és uralmának kudarca: a széttartó erők végül szétfeszítik a lelket, és megbontják az egyén egységét.

„A Széchenyi feje (...) érdekesebb a lélekbúvárra nézve, és ellentmondóbb. Az ő arca az erő és szakadozottság küzdelmeinek típusa”

Majd az ellentétes vonások felsorolása után így folytatja:

„arc, mely a lélekkel telegráfi és szakadatlan összekötöttségben áll, mely mindig beírva van, mely mindig olvastat magáról a ránézőkkel igaz vagy csinált érzéseket, míg a többi emberek arca csak a kivételes állapotokban szokott a lélek könyvévé (...) válni, mely a belső, mely az elrejtett képek árnyait felveti, hogy kívülről láthatók legyenek.”²³³

Az arc mint könyv, a belsőre utaló külső Széchenyi esetében folyton mozgásban van: az ellentétes erők folyamatos dinamikus mozgása szerint változik. Nem tud kimerevített portrévá válni, mert alapvető meghatározója a nyugalom hiánya. Amikor a jellemrajz beszélője leírja a nyugodt Széchenyi arcát, akkor kénytelen azt úgy értékelni, mint ami *nem* jellemző hőisére, ami csak a fél embert mutatja:

„Ha már nyugalomban képzeljük az izgékony reformátort, ha azon állapotban nézünk rá, midőn semmi terv (...) nem foglalatoskodtatja; akkor e férfiú hatása képzelünkre, a legmélyebb meggyőződésen kívül az ő hideg lángesze és vasakarátja felől, más érzés által alig nyilatkozik. (...) S meg kell vallani, hogy e szellemi szieszták inkább kiemelik az ő egyéniségéből azt, mi a számító országlárra és a kiábrándult hideg kedélyű, de vasakarátú férfiúra mutat, mint azon tulajdonokat melyek mások rokonszenvét igénybe veszik vagy az ő meleg szívéről tanúsítanak. Megtört és eldobott szenvedélyek, a világtól visszafordult

²³² A homlok és a szemöldök lehetséges „jelentéseinek” számbavételét Lavaternél lásd: LAVATER, 1817, 19–26. LAVATER, 1826, 55–67. (Lavater angol nyelvű fordításai közül az 1817-es zsebkiadás és az 1826-os második, javított kiadás pontosabb fordításnak tekinthető, ezért ezekre hivatkozom. Magyarországon valószínűleg a zsebkiadás volt a legelterjedtebb. Vö: Jókai Mór: *A barátfalvi lévita* „A Lavater” című fejezetével, ahol Jókai (szerzői) jegyzetben utal a gyakran forgatott Lavater kiadásban látott illusztrációkra, többek között a békából fokként emberré alakuló arcra. A békafej – emberfej rajzsorozatot a zsebkiadás közölte. A Jókai-szöveg helyre Tóth Orsolya hívta fel a figyelmemet, amit ezúton is köszönök.)

²³³ KEMÉNY, 1970, 209–210.

érzés, egy kevés különködési hajlam, bázírozottság, mély gondolkodás és tetterő: – ebből áll Széchenyi nyugodt alakjának kifejezése.”²³⁴

A nyugodt Széchenyi tehát nem az igazi Széchenyi (hiszen akkor nem nyilatkozik meg arcán a szív); Széchenyi jellemének sajátsága a dinamikusan ható ellentétes erők állandó küzdelme, mozgása. Változékony arc, nyughatatlan kedély és éles, karakteres mimika: ezek a tényezők írják arcára a belső ellentéteket:

„Nála az élesen jellemzett arcon kívül, mely egy csekély elvonás által már túlságig felötlővé lett, igen segítette a mimika külső mechanizmusát homlokbőrének mozgékonyasága, melyet a felső részekig emelni és onnan a szempárkányokig lebocsátani oly könnyen tudott, hogy vastag s bozontos szemöldöke és homlokredői a legtorzabb s néha a megható kifejezésekre is szeszélye szerint valának alakíthatók.”²³⁵

A torzba hajló, szélsőségesen mozgékony arcot végül szétírják az ellentétes hatások: a szétfeszített, egészségét vesztett jellem arca örült beszéddé válik.

Keménynek Széchenyi betegségéről adott értelmezése nem illeszkedik a korszak orvosi magyarázattípusaiba.²³⁶ Az elmebetegségnek a 19. század utolsó harmadáig meghatározó értelmezése (az úgynevezett pszichista szemlélet) szerint az elme betegségei az egyén morális vétkeinek, bűneinek következményei; az elmebaj így egyfajta büntetésként jelentkezik, és az egyén cselekedetei, élettörténete magyarázzák azt.²³⁷ Kemény elemzése szerint azonban szív és ész (mint az egységes lélek részei, működései) kezdettől fogva egymásnak feszültek, és feloldhatatlan ellentétben, harcban álltak Széchenyi lelkében. Összességében Széchenyi életpályáját a szöveg úgy építi fel, hogy abban (a folyamatosság helyett) a változás, az újrakezdés és a megszakítottság időviszonyai válnak meghatározóvá. A közösséghez és a térhez való viszonyában (azonosság helyett) egyfajta reflexiós és tudatos, konstrukciós viszony ismerhető fel. A jellem pedig (egység helyett) széttartó, ellentétes erőknek válik küzdőterévé. Végző soron (a kiismerhető és áttetszően érthető jellem helyett) talányosság és rejtély hívják fel a jellemrajz íróját és olvasóját a széttartó és nehezen megérthető jellem megfejtésére.

²³⁴ KEMÉNY, 1970, 211–212.

²³⁵ KEMÉNY, 1970, 215.

²³⁶ Az elmebetegség értelmezéstörténetéről hazai kontextusban: LACKÓ, 2001, 130–135. Tágabb, európai (elsősorban francia) kontextusban pedig: FOUCAULT, 2000, 66–76. és FOUCAULT, 2004, 703–751.

²³⁷ Vélhetően így, ebben a keretben értelmezte saját betegségét Széchenyi maga is.

Fiziognómia és nemzetkarakterológia

A jellemrajz műfaját Bitnitz Lajos retorikai rendszere a történeti elbeszélés egyik alműfajaként tartja számon. A történeti előadáson belül az egyes ember történetének előadására három – egymással némileg rokon – műfajt különböztet meg: az életírást (=életrajz vagy önéletrajz, emlékirás), a characterfestést (=jellemrajz) és a történeti anekdotát.²³⁸ Az életrajzzal és a jellemrajzzal szemben támasztott legfontosabb kritérium Bitnitz szerint az, hogy megfelelően megválasztott emberről kell szólnia, vagyis olyanról, aki élete, tettei és emberi nagysága okán kiérdemelte, hogy jellemrajz vagy életrajz tárgya lehessen:

„Az életírás valamely *emlékezetre méltó* személy’ történetét, tetteit ’s tulajdonságait belső szükséges összefüggés szerént adja elő, hogy így a személy körülállásait, életének belső ’s külső folyamatait világosan átlátni és helyesen megítélni lehessen.”²³⁹ (A kiemelés tőlem, K. Zs.)

Illetve a jellemrajz kapcsán:

„[C]sak azon személy alkalmas tárgy a’ characterfestésre, ki lelki ereje által vagy valamely népnek és országnak új polgári alkotást szerzett, vagy valamely egész időszaknak különös irányzatot adott (...) a’ tőle felfogott ideáért élt, munkálkodott, néha szenvedett és meg is halt.”²⁴⁰ (A kiemelés tőlem, K. Zs.)

A jellemrajznak tehát történeti értelemben hitelesnek, igaznak kell lennie, és olyan egyénről kell szólnia, aki példaértékű a közösség számára. Az életrajz és a vele rokon jellemrajz hőse eleve, a műfaj szabályai szerint közösségi térben képződik, hiszen élete és jelleme csak annyiban érdekes, amennyiben a közösség számára mintaként szolgálhat. Épp ezért a szerzőnek (mindkét műfaj esetében) erősen szelektálnia kell, és a megformált

²³⁸ A három műfajt az különbözteti meg például a legendától, a regénytől, a költői leírástól, a hősi elbeszéléstől vagy más, a költés formái közé sorolt műfajoktól, hogy mindhárom történeti műfajnak távol kell tartania magát a fikciótól. Vagyis: míg a valós emberről szóló hiteles életrajz és jellemrajz történeti műfaj, addig a hőskötemény vagy regény fikatív. Az 1827-es retorikai rendszerezés nem belső (formai) jegyek alapján különbözteti meg a nyelvbeli előadás neveit, hanem a valósághoz fűződő viszonyuk alapján.

²³⁹ BITNITZ, 1827, 261.

²⁴⁰ BITNITZ, 1827, 264.

személy életéből csak és kizárólag azt szabad leírnia, ami életének sajátos nagyságát (ideáját) bizonyítja. A közösségi térben formálódó jellemnek „psychológiai előadása”:

„meghatározza, mint leve az ember azzá, mi vala; mennyire leve ilyenné maga, mennyire mások, 's mennyire a sors 's külső körülállások által; mint függnék össze hibáji jó tulajdonságaival 's melly közel esnek egymáshoz; (...) és mint teszen élete születésétől fogva szinte haláláig egy, magában szükségképen összefüggő egészet.”²⁴¹

Az egységes élet története és az egységes, állandó jellem elvárása azért olyan erős műfaji kritérium, mivel a közösség számára meghatározó egyénnek példaértékű, határozott vonásokkal megrajzolt jellemet kell felmutatnia.

Egyén és közösség viszonyának sajátos aspektusát világítja meg az egyén fiziognómiai jellemzésének és a nemzetkarakterológia fiziognomikus vonásainak összevetése. Míg az egyén arcának vonásai sajátosan egyedi és (elvileg) csak rá jellemző arcot rajzolnak, addig a nemzetkarakterológia 19. századi szövegei az egyes népek tagjainak közös fiziognómiai jegyeit igyekeztek megragadni. Ugyanezt a logikát követte a *Tudományos Gyűjteményben* „Z” jegyzéssel 1841-ben közölt antropológiai sorozat,²⁴² amelyben a szerző, miután értelmezte a fiziognómia fogalmát és mibenlétét,²⁴³ sorra veszi a legfontosabb külső jegyeket (vonásokat, arányokat, formákat), és hozzájuk rendeli a nekik megfelelő jellembéli tulajdonságokat. A fiziognómiai vonásoknak, és jelentéseiknek számbavétele után a „Z” jelű szerző áttér a „törzsök” tipológiájára, és az egyes emberi csoportok karakterológiai és fiziognómiai jellemzését adja. A szöveg – a legkevésbé sem meglepő módon – eurocentrikus értékrenddel írja le a Föld lakóit, és többször is kitér arra a korban közmegegyezésesnek tűnő megállapításra, hogy magasabb szellemi munkára csakis az európai ember képes, illetve hogy a legszebb (legarányosabb) testfelépítés csakis a mérsékelt égöv alatt fordulhat elő.²⁴⁴ A közhelyesen kolonializáló szemlélet akkor lesz

²⁴¹ BITNITZ, 1827, 261–262.

²⁴² A sorozat darabjai: „A lélek viszonya az embervilághoz” In: *Tudományos Gyűjtemény*, 1841, II. kötet, 48–63.; „A lélek viszonya a külvilághoz” In: *Tudományos Gyűjtemény*, 1841, IV. kötet, 24–37.; „Az embernembeli különbségek” In: *Tudományos Gyűjtemény*, 1841, IV. kötet, 78–110.; „A lélek és test kölcsönös viszonyáról” In: *Tudományos Gyűjtemény*, 1841, VI. kötet, 26–42.

²⁴³ „A fiziognómia a belső kinyomata külsőn.” Amennyiben bizonyos lélekállapot uralkodóvá válik az egyénben, akkor a neki megfelelő testtartás és vonások rögzülnek, állandóakká válnak. Ugyanakkor „az egyedi lélek már kezdetben sajátlag van alakítva”, vagyis mindenkinek vannak vele született, eredeti vonásai. („Az embernembeli különbségek,” 85.)

²⁴⁴ Az eurocentrikus felfogáshoz hasonlóan messzemenően érvényesül a fallocentrikus látásmód is. Eszerint a nők „természetesen” alkalmatlanok a magasabb szellemi gondolkodásra, és jobban hasonlítanak egymásra mint a férfiak, hiszen kevésbé fejlettek.

igazán érdekes, amikor „Z” a magyar néptörzsök fiziognómiai jellegzetességeit veszi sorra. A magyarok eszerint:

„erős csontalkattal, középszerű nagysággal, rövid végtagokkal, nagy fejjel, széles homlokkal, széles és kurta orral és vastag ajkakkal”²⁴⁵

bírnak. Nem kell különösen éles szeműnek lenni ahhoz, hogy lássuk: ha a listát egybe vetjük „Z” néhány oldallal korábbi fiziognómiai rendszerezésével (ahol az egyes arcvonásoknak és testi jegyeknek a szöveg általában feleltetett meg egy-egy jellemvonást), akkor az idealizált tipikus magyar karaktert kapjuk. Az általános fiziognómiai szótár segítségével lefordítva eszerint a magyarok általában a következő jellemvonásokkal bírnak:

A magyar nép fiziognomikus vonásai	A jellemző vonások értelmezése
középszerű nagyság, erős csontozat, arányos termet	életerős, kiegyensúlyozott, egészséges
nagy fej	nagy lelkerő
széles homlok	szellemi tehetség
széles, kurta orr	tetterő

Az idealizáló nemzet-karakterológiai leírás Kemény jellemrajzaival összefüggésben azt a kérdést is felveti, hogy vajon a hősei – akik, mint láttuk, eleve a közösségi térben nyernek értelmet, karaktert és arcot – mennyiben rendelkeznek saját és mennyiben közösségi arccal, a szó fiziognómiai konnotációit is ideértve. A két jellemrajz gyakran utal egymásra, Wesselényi és Széchenyi fiziognómiai bemutatása is összehasonlítható jellegű. Fontosabb testi jegyeik – a könnyebb áttekinthetőség kedvéért – táblázatosan:

Wesselényi	Testi jellemzők	Széchenyi
„herkulesi” alkat, görög atléta termet, <i>közepesen magas, széles váll, széles mellkas</i>	<i>alkat</i>	<i>erős, arányos, közepesen magas, hajlékony, edzett</i>

²⁴⁵ „Az embernembeli különbségek,” 105.

erős, rövid, tömör, hátraszegett bikanyak	nyak	---
---	<i>koponya</i>	feltűnően <i>nagy</i>
nagy, erős	kéz	középnagy, napsütötte (barna), erős
„verhenyeg”, vörös (szangvinikus nedváltattani jellemző)	arcszín	sötétsárga, epés arcszín (melankólikus nedváltattani jellemző)
jelentékeny, <i>széles</i> , nagyon hangsúlyos, antik szoborra emlékeztető, jól boltozott; leghangsúlyosabb része a szemöldök vonalának kiugró párkánya (alsó-homlok) (az állati, ösztönös, szenvedélyes figyelem helye)	<i>homlok</i>	magas, <i>széles</i> , domború; leghangsúlyosabb része a felső homlok (a magasabb intellektuális erők helye)
tüzes, lángoló barna, tigris szem (szangvinikus)	szem	sötétszürke, mély tekintetű
<i>erős, rövid, tág nyílású</i> , indulatban fújtat, bika-orr	<i>orr</i>	<i>vastag tövű</i> , tág nyílású, merész hajlású
---	<i>száj</i>	<i>vastag</i>
---	szemöldök	a fej leghangsúlyosabb része, erős, bozontos, összenőtt
erős, mély, oroszláni	hang	kettős: erős férfias vagy sivító magas (indulat hatására)
széles, erős, „kevésbé keskenyebb mint Széchenyié”	áll	„oly erős, oly csontos, oly széles és tömör” hogy a „durva állati erő”-re utal
barna, göndörített (nem természetesen göndör, mint	haj	---

egy oroszán karakterű férfinak lenne)		
--	--	--

A táblázatban dölten szedtem azokat a jegyeket, amelyekben a nemzetkarakterológiai testi jegyek és a jellemrajzok hősei megegyeznek. Látjuk, hogy Kemény arc- és testleírásai harmonizálnak a korban jellegzetesen magyarként definiált sajátságokkal. Ha a jellemrajzokra ráolvassuk a kor népszerű fiziognómiai szótárát, és annak segítségével próbáljuk értelmezni a leírt arcokat, akkor azt találjuk, hogy Wesselényi és Széchenyi arcáról a nemzet idealizált arca néz vissza. Mindkét jellemrajz hőse az idealizált nemzet tipikus alakja, annak egy-egy nedváltattani típusváltozata: Wesselényi a szangvinikus, Széchenyi a melankolikus magyar.

Összességében: Kemény jellemrajzai nemcsak azért rendelkeznek politikai és közösségi funkcióval, mert hőseiknek elsősorban politikai nézeteiről vagy szónoki modoráról szól az elemzés. Nem is csak azért, mert kiváló, példaértékű egyénként mintát nyújtanak a közösség tagjai számára. És még csak nem is kizárólag azért, mert olyanok, akiknek élete a közösségi emlékezetre méltó. A jellemrajzok Wesselényije és Széchenyije a legsajátabbnak gondolt, legszemélyesebb testi valójában, arcában is közösségi, nemzeti értéket mutat fel, a politikai funkciót bőrükön is hordozzák.

EGY JELLEMTELEN ALAK ÉS EGY TENGERSZEMŰ JELLEM
A HELY, A TÁJ ÉS AZ OTTHON SZEREPE A JELLEMZÉSBEN
KEMÉNY ZSIGMOND: FÉRJ ÉS NŐ, JÓKAI MÓR: A TENGERSZEMŰ HÖLGY

„oly emberről, kinek erkölcsi és szellemi állapota habozó,
kinek tettei és nyilatkozatai egymással ellenkeznek,
ki elhatározott erkölcsi és szellemi tulajdonságokkal nem bír,
mondani szoktuk, hogy *nincsen jelleme*.”²⁴⁶

„To know who I am is a species of knowing where I stand.”²⁴⁷

A *Férj és nő* topográfiai viszonyairól

Keselykő (vagy Hiúzszer, Iszákos, esetleg Tevehát) a Kárpátokban fekszik. A magas hegy egyik gerincén áll a Kolostoryak romos kastélya, vagy pontosabban romos kastélyai, hiszen két épületről van szó: ott a régi várkastély, és a félig befejezetlen, de máris omlófélben lévő, folyton át- meg átalakított új. A *Férj és nő* Keselykő meglepően hosszú és ironikus leírásával indul. A hely részletező bemutatása vezeti be az előtörténetet, amely az allegorikusnak érzékelt regény kulcsaként értelmezhető.²⁴⁸ Maga a leírás is jelképes elemekkel terhelt. A hely megszemélyesített leírása fiziognomikus jelentésekkel felruházott arcként állítja olvasója elé a családi birtokot:

„*Csúcsa* óriási gránitdarab volt – *sötét*, mint a velencei márványpaloták *homloka*, és innepélyes, mint egy francia Connétable, midőn egész fegyverzetben állott a trón mellett, képviselvén a lovagrend tekintélyét.

Alább nagy kőszelvények heverték, vihardúlt *homlokon*, esőmosások körül vagy mély földrepedések fölött. A hegy *derekát* pedig csalit-öv keríté (...) mely sűrű bükkerdővé változott, s habzó, sötétzöld uszályként borítá Keselykő ormos tövét (...)”²⁴⁹
(A kiemelések tőlem, K.Zs.)

²⁴⁶ CZUCZOR–FOGARASI, 1865, III. kötet, 253.

²⁴⁷ TAYLOR, 1989, 27.

²⁴⁸ A regény allegorikus olvasatainak összefoglalását lásd: Z. KOVÁCS, 2002, 154–166.

²⁴⁹ KEMÉNY, 1996, 10.

Érdemes összevetni a hegy leírását a főszereplő Kolostory Albert későbbi fiziognomikus bemutatásával:

„*Magas*, karcsú, hibátlan termete egy középkori lovagé volt (...). Mozdulataiból erő sugárzott, vegyítve lágy átengedéssel és azon festvényi nyugalommal, melynek kellemes hanyagsága félig betanulva van, félig pedig a jellemnek inkább a szemlélő, mint kívülrre ható irányából támad.

(...) *sötétsárga szemében* oly éles tűz ég, hogy világolása a hidegebb kedélyűeket is gyakran megzavarja; – kinek ábrándos, *nagy homlokát* gazdag, *ébenfekete* és göndör fürtök, melyek az arc finomul árnyalt bőrszínével művészileg összeillenek, keletiesen nemes jellegűvé teszik”²⁵⁰ (A kiemelések tőlem, K. Zs.)

Keselykő megszemélyesített bemutatásában és Albert arcának, természetének leírásában ugyanazok az elemek ismétlődnek: magas hegycsúcs – magas, erős termet; fekete gránit csúcs – fekete gödör haj; magas, redőzött homlok az arcon és a hegyen; barnás (arc)szín; lovagrend – középkori lovag; és hiúzszem a névben – hiúzszem a tekintetben. A családi birtok, a hely vonásai, jellemzői a hős arcára íródnak, és a Kolostoryak arca néz vissza a keselykői tájból.

Keselykő és a Kolostory család közti allegorikus megfeleléseket nemcsak utalások és analógiák jelzik, hiszen a szöveg azt explicitté is teszi, amikor a megnevezés körüli bizonytalanságban a hely és a család neve közti hasonlóságot felmutatja. Keselykőt ugyanis a németek Hiúzszemnek, a tót parasztok Tevehátnak, a kereskedők Iszákosnak hívják, és csak lassan, a család hosszú harcai árán sikerül rögzíteni a mozgó elnevezést az arisztokratikus csengésű Keselykőben. A Kolostoryak családneve ezzel ellentétes utat jár be, hiszen a honfoglalás korából eredeztetett családnév éppen itt, a regény előtörténetének tekintett epizódban veszt el hitelét, és válik identikus családnévből homályos eredetű, kétes megbízhatóságú névvé:

„Vajha a fényes bárói család, mely Keselykőt völgyestől és kilenc faluval együtt bírta, neve iránt ily diadalmasan oszlathatott volna szét minden homályt!”²⁵¹

²⁵⁰ KEMÉNY, 1996, 39. A regény más helyein Albertet többször hiúzszeműnek nevezi a szöveg.

²⁵¹ KEMÉNY, 1996, 10.

A regény első fejezetében érkezik Keselykőre a felvilágosult, Voltaire-t olvasó Norbert Lipót, aki kételyeket támaszt a család ősiségére nézve, és a családi legendák önértelmezésében²⁵² allegorikus alakká növe romlásba dönti a Kolostory családot.

A családi birtok regényt indító leírása nem egyszerűen háttérter rajzol a később fellépő főszereplő, Kolostory Albert mögé, és nem is csak színpadi díszletként szerepel,²⁵³ hanem nagyon erős értelmezése a családi hagyománynak, amelyből a szereplő későbbi története kibontakozik. Keselykő olyan képlékeny, bizonytalan, rögzíthetetlen helyként kerül leírásra, amely nem képes a családi birtoknak a nemesi hagyományban elvárt szerepét betölteni; sem itt, a regény kezdetén, sem később, Albert élettörténetében. A regény felütése kísértetiesen hasonlít *A két Wesselényi Miklós* expozíciójára: ott is a családi birtok és kastély (Zsibó) bemutató leírása indítja a jellemrajzot. A két szöveghelyet egymás mellé állítva még erősebben kirajzolódik, hogy Zsibó – a családi birtok és hagyomány pozitív példajaként – mindaz a Wesselényiek számára, ami Keselykő nem tud lenni a Kolostoryak számára. Nemcsak a név bizonytalansága és folyton elváltozó képlékenysége miatt, de a romló, omló kastélyok, folyton újrakezdett építkezések miatt sem. Keselykő olyan omlatag helyként kerül leírásra a szövegben (vö.: omlatag kőárkok, esőmosások, földrepedések stb.), amelyre nem lehet felépíteni a család folytonosságát. A két romos kastély jelzi, hogy a helynek, a családi birtoknak nincs origója, nincs olyan szilárd magja, ahonnan a családi hagyomány eredhetne, és amire a családi jövő épülhetne. A keselykői birtok, a kastélyok és az omladozó Kárpátokbeli hegycsúcs bemutatása megelőlegezi és értelmezi Albert későbbi történetét, és szilárd mag vagy alap nélküli jellemét is. A bizonytalan, elváltozó nevű, és geológiai szilárdság nélküli helyről szilárd jellem nélküli alak lép a regény terébe. A hely jellemzői és a főszereplő (fiziognomikus) vonásai Albert jellemét is előírják; a szilárdság nélküli, omlatag és képlékeny jellem vonásait a szöveg a tájba és az arcra vési.

A *Férj és nő* értelmezései általában kitérnek arra, hogy a regény házainak, helyeinek allegorikus jelentése(i) vannak. Barta János két jelképes szomszédvár küzdelmének nevezi a történetet, amelyben a Kolostory és a Norbert család állnak egymással szemben. Értelmezése szerint a két családot és eltérő értékrendjüket a virányosi ház és a szentágostai kastély jelképezik.²⁵⁴ Hasonló oppozicionális logika működteti Szegedy-Maszák Mihály elemzését is. Szerinte Virányos és Szentágosta szembenállásában

²⁵² Lásd Tamás levele Alberthez: KEMÉNY, 1996, 71–74.

²⁵³ Vö.: BARTA, 1985, 93.

²⁵⁴ BARTA, 1985, 61., 72–73.

egyfelől romantika és biedermeier, másfelől nemesség és polgárság ellentéte ismerhető fel.²⁵⁵ A regény terjedelmének jelentős részét kitevő szerelmi háromszögtörténetben (Albert – Eliz – Iduna) Albert két hely között sodródik, anélkül hogy valamelyik mellett végleg elköteleződne. A két hely, és a két nő eltérő társadalmi réteget és értékrendet képvisel a regényben: a szöveg második felének világát valóban ez az ellentét polarizálja. Ugyanakkor a regény teljes világában és Albert történetében ott a harmadik hely is: Keselykő; vagyis a regény térbeli viszonyait (is) inkább hármasság szervezi: Keselykő, Szentágosta és Virányos. Z. Kovács Zoltán tanulmányában a szöveg allegorikus olvashatóságát (illetve olvashatatlanságát) elemezve mutat rá arra, hogy a regény jelképrendszere jóval árnyaltabb, összetettebb és bonyolultabb annál, minthogy nemesség és polgárság szembenállásának fekete-fehér rajza lehetne.²⁵⁶ A dualista oppozíció már csak azért sem lehet uralkodó viszonya a regénynek, mivel az eleve három hely viszonyaként térképezhető fel. Virányos és Szentágosta bemutatását megelőzi és hangsúlyos jelentősége révén mindvégig uralja a keselykői birtok: a további házak és helyszínek mind ehhez képest kapnak helyet a térképen – jelképes értelemben is. A hármasság egyébként nemcsak a helyek, otthonok viszonyában jellemző, de a regény szereplőinek egymáshoz való kapcsolata is úgy írható le, mint mindig elforduló háromszögek története. (Adél–Albert–csehországi „kérő”; Eliz–Polidora–Albert; Albert–Tamás–Adél; Albert–Iduna–Eliz).

A szöveg részletesen leírt és gazdag jelképes értelemmel terhelt helyszínei, házai olyan térbeli háromszöveget rajzolnak fel a regényvilág térképére, amely meghatározza a szereplők mozgásterét, egymáshoz való viszonyukat és karakterüket is. Keselykő identitás nélküli, omlatag, képlékeny és elváltozó helyéhez képest Virányos és Szentágosta jóval karakterisztikusabb, határozottabb vonásokkal megrajzolt helyek, szilárd pontok. Szentágosta az ősrégi, arisztokratikus birtok, park és kastély, ami elvileg mindazt képviseli, amire Albert vágyik (arisztokratikusság, gazdagság, romantika, vallásosság, múlt stb.), s amit Keselykő nem tud betölteni. Ugyanakkor: Szentágosta halott hely, a Zörény család sohasem lakott itt. Képvisel valamit mozdulatlan állandóságával, de nem élő, nem lakott, inkább üres, holt jelkép, nem élhető tér. Jellemző, hogy a szereplők először múzeumként látogatják meg Szentágostát, és mint egy kiállítótér termeit járják be a kastély szobáit és parkját. A hellyel elvileg (az első asszociáció szintjén) Iduna alakja azonosítható, azonban egyrészt ő sohasem lakott itt, és a regény idejében is csak átmeneti szállásnak, menedéknek tekinti Szentágostát, nem otthonnak; másrészt Albert vágyainak

²⁵⁵ SZEGEDY-MASZÁK, 2007, 122–141.

²⁵⁶ Z. KOVÁCS, 2002, 154–166.

megtestesüléseként jelentheti mindazt, ami Albert csak szeretne lenni, de nem tud (vagyis a hely legalább annyi joggal kapcsolható Alberthez, mint Idunához). A kastély allegorikus jelentése nem köthető egyetlen szereplőhöz, és nem redukálható egyetlen jelentésre. A helyszínek (ahogyan Z. Kovács is fogalmaz)²⁵⁷ a szövegben olyan jelképként működnek, amelyeknek nincs megfejthető vagy rögzíthető jelentésük.

Virányos az egyetlen olyan ház a regényben, ami új, nincs múltja. Fiatalságát neve is hordozza: virágban áll. Társadalmilag ez lehetne a polgárság friss életerejével rokonítható tér, földszintes(nek tűnő), tornyok nélküli, élhető jelen és jövő. Virányos nemcsak az egyetlen fiatal, de az egyetlen napos táj is. A zordon Kárpátokkal és Szentágosta árnyas parkjával szemben itt mintha mindig ragyogóan sütne a nap. A kertben még nem nőttek meg a fák, árnyék nélküli (idealizált) hely ez. Neve is új, kitalált név (Albert kereszteli el még Rómában Virányosnak a birtokot). Virányos egy olyan konstruált otthon lehetőségét hordozza, amely nem a családi hagyomány folytatását, hanem az otthon teremtésével a hagyomány alapításának lehetőségét hordozza. Nevében egyébként felidézi Albert egyik legtalálhatóbb jellemzését: Adél jellemzi úgy Albertet, hogy olyan, mint egy mindig virágzó fa, de amely éppen ezért sosem tud gyümölcsöt teremni.²⁵⁸ A találó, tömör képi jellemzés bomlik ki Virányos sorsában, hiszen ott sem tudnak a frissen ültetett fák annyira megnőni, hogy gyümölcsöt is hozzanak, az otthon előbb omlik össze a házassággal együtt. A regény házai olyan vágyakat, utakat képviselnek, amelyek között Albertnek – látszólag – van választási lehetősége. Választhatja a szentágostai arisztokratikus világot is, még ha az halott jelképek és életformák eljátszásának tűnik is, és választhatja az otthon teremtését, az alapítást is – hogyha a regény világot polarizált, dualista világgá egyszerűsítjük. Keselykő leomló sziklái, földrepedései és málló várkastélya azonban erősebbnek tűnik. A szilárd választásra, döntésre képtelen, sodródó hős végül nemcsak hogy két ház között a halálba zuhan, de esésével ledönti a két, eredetileg szilárdnak tűnő házat, Virányos idilljét, és Szentágosta magas arisztokratizmusát is.

A jellemtelenség formái

²⁵⁷ Lásd különösen Z. KOVÁCS, 2002, 159–165.

²⁵⁸ „Utóírás: Adél kisasszony sokat tréfál felőled. Tegnap elmédet egy kies élőfához hasonlítá, mely örökké virágzik, de éppen ezért gyümölcsöt nem teremhet.” KEMÉNY, 1996, 67. Virányosról Eliz: „Nem sok *idő múlva* az egész vidéken, bár nem legnagyobb, de legkieesebb kertünk *lesz*. Álmaimban enyhe sétányain járok már, arany és rubinszínű gyümölcsseit szagatom, hallom a smaragzöld lombok közé települt csalóányait (...). Uo, 126–127. (A kiemelések tőlem, K. Zs.)

A *Férj és nő* elemzéseinek visszatérő kérdése a főszereplő jellemére irányul, annak motivátlansága, elhibázottsága és nehezen megfogható volta az egyes értelmezésekben visszatérő kérdésként jelentkezik. Barta János szerint Kolostory Albert kaméleonszerű karaktere²⁵⁹ mindig az aktuális helyzetekhez, érdekekhez igazodik, állandó benne csakis a hiúság – épp ezért tartja elhibázottnak a regény végének megoldását, Kolostory vallásos rajongását, tébolyát és öngyilkosságát, mivel mindez nem illik bele a sekélyes, csakis a külvilág véleménye által mozgatott hős karakterébe. Z. Kovács Zoltán szerint a *Férj és nő* éppen azért nem lehet allegória, mert az allegória szilárd, megfejthető és rögzíthető jelentésű alakokat igényelne, és Kolostory ilyen értelemben nem bír jelentéssel. Albert szerinte döntés nélkül oszcillál az egyes lehetőségek között, folyton elváltozó, állandó szubsztancia nélküli karaktere nem alkalmas arra, hogy jelképes értelművé váljon. A következetlenséget és a szilárd jellemvonások hiányát érzékelő olvasatok problémaként érzékelik azt, hogy Albert lényegében karakter nélküli hős. A probléma kettős: hitelesnek érezhető-e egy jellem nélküli alak? Illetve: hogyan ragadható meg, hogyan írható le az ilyen szereplő a regény nyelvében?

Kemény regényét egy olyan alak leírása és történetének elbeszélése alkotja, akinek a szó 19. századi értelmében nincsen jelleme. A karakterizáló megállapítások közül kisikló, rögzíthetetlen hős figuráját az önmagának és másoknak való hazugságok, a folytonos színjátszás és látszatok változatai építik fel. A jellem 19. századi definíciója – Czuczor–Fogarasi *Szótára* szerint – olyan karakterisztikus vonások együttállása, amelyek felismerhetővé, és a többiektől megkülönböztethetővé teszik az egyént.²⁶⁰ A jellem fogalma ugyanakkor a leíró jelentésén túl, további jelentésárnyalatként morális dimenzióval is bír. Aki jellemes (akinek jellemvonásai határozottak és állandóan érvényesek) az megbízható (vagyis *jellemes*) a szó erkölcsi értelmében is.²⁶¹ A regény jellemtelen alakja azt is érzékelhetővé teszi, hogy a jellem – a személyt meghatározó állandó vonások – hiánya miért és hogyan hordoz morális jelentést is. A karakteres vonások vagy szilárd pontok hiánya nemcsak kaméleonszerűvé és megfoghatatlanná teszik a szereplőt, de ugyanakkor immoralis lényt képeznek. Charles Taylornak a modern identitásról szóló elemzése hosszú fejezetben foglalkozik a jellem morális dimenziójának

²⁵⁹ Vö.: BARTA, 1985, 69.

²⁶⁰ A karakter szó eredeti, görög jelentése – mint lenyomat, felsebzés, maradandó, állandó vonás – is az állandóságra, szilárdságra utal. A görög kifejezés jelentésváltozásairól lásd: BACSÓ, 2012, 89–95. Karakter és etika szoros kapcsolatáról és történetéről: MACINTYRE, 1999, 61.

²⁶¹ Az etikai kritika irodalomtudományi lehetőségeiről és nehézségeiről: BÉNYEI – Z. KOVÁCS, 2007. Illetve a dekonstrukciós etika helyéről az irodalomtudományban lásd még a *Helikon* „Etikai kritika” számát (2007/4).

és a jellem térbeli rögzítettségének szoros kapcsolatával.²⁶² Taylor elemzése szerint az identitás fogalma elsősorban topográfiailag meghatározott: a „Ki vagyok?” kérdésre az adekvát válasz annak megjelölése, hogy hol állok – milyen pozíciót foglalok el a (morális és közösségi) térben. A szilárd jellem valamiképpen szorosan összefügg a topográfiai/térbeli meghatározottsággal; mindezt az is jelzi, hogy a nyelv (angolul és magyarul is) az identitás krízishelyzetét jellemzően rögzült térbeli metaforákkal ragadja meg (például: „nem találom a helyem”, „úgy érzem, útvesztőbe kerültem”, „olyan elveszett vagyok”, „nem találom a kiutat” stb.). A jellem ilyen értelemben a térben elfoglalt szilárd pozíciót jelent, egy olyan nézőpont felvételét, ahonnan a dolgok értéke megítélhető.

A keselykői tájjal, hellyel való (metonimikus és) metaforikus értelmezés után a regény második fejezete (az előtörténetet követően) Albertet politikusként mutatja be. A szöveg építkezése még itt is emlékeztet a politikai jellemrajzokéra: a családi birtok és a családi előtörténet (az ősök és a családi hagyomány) felvázolására főszereplő politikai elvei és működése következnek. A regény későbbi részei aztán szakítanak a jellemrajzszerű bemutatással, de az első portrét Albertről politikusi működése közben kapjuk. Albert politikai nézeteit elsősorban az elvtelenség, a következtelenség, politikusi tevékenységét pedig az olcsó népszerűség hajhászása jellemzi. Politikusként Albert konzervatív meggyőződését népszerű, szabadelvű nézetekkel, és szóvirágos, hatásvadász szónoklatokkal leplezi.²⁶³ Képlékeny, omlatag jelleme először politikai állásfoglalásában nyilatkozik:

„Ő tudván, hogy alkotmányos országban okvetlenül kell lenni ellenőrködő pártnak, többször kinyilatkoztatta, hogy oly viszonyok nem alakulhatnak, melyek közt ő a kormányt hajlandó volna támogatni, s midőn saját elvbarátai lépnének az igazgatás élére, akkor sem szünnék meg folytatni régi és változatlan szerepét – az opponálást.”²⁶⁴

Az elköteleződés és a felelősségvállalás kategorikus elutasítása politikai állásfoglalásaiban, az elveknek az aktuális politikai helyzethez való képlékeny idomítása ugyanaz a morális attitűd, ami Albert magánéleti viszonyait is jellemzi majd. A politikai jellemrajzokkal szemben – ahol a főszereplők politikai portréjának a megrajzolása volt az elsődleges cél –

²⁶² „The Self in Moral Space” in: TAYLOR, 1989, 25–52.

²⁶³ A regény elbeszélőjének ironikus megfogalmazása szerint: „nagyatyjához sokat hasonlító meggyőződései, ha nem is fértek szabadelvű nézeteink közé oly szorosan, mint egyik hering a másik mellé, de legalább kiváló s igen érdekes egyéniséggé emelék őt.” KEMÉNY, 1996, 20.

²⁶⁴ KEMÉNY, 1996, 21–22.

itt a szereplő politikusi működését csak felvillantja a szöveg, a regény fókuszába a hős szerelmi és magánéleti viszonyainak története kerül. A szöveg azonban utal arra, hogy a két szféra: magán- és közélet nem választható el egymástól élesen, hiszen ugyanaz az elvtelen, következetlen, képlékeny gondolkodás- és viselkedésmód érvényesül mindkét viszonyrendszerben.

Utazás vagy sodródás: az út és a jellem

Albert Kassán és megyéjében játszott rövid politikusi szereplése közben „szeret bele” hiúságból Strahlenheim Adélba.²⁶⁵ A rövid epizódot követően indul majd (képzelt szerelmi bánatában és hiúságból) hosszú, itáliai utazására. Az utazás irodalmi toposzként és kulturális gyakorlatként egyaránt a jellem fejlődésének lehetőségét kínálja. A felnőtté válásként (Grand Tour) vagy nevelődésként (Bildung) értett utazás – különösen Rómába – hagyományosan a jellem megszilárdulásának útja az európai kultúrában.²⁶⁶ A Grand Tour az ifjúkort lezáró hosszú utazás, művelődés, amely bevégezi a tanulás folyamatát; az utazásról hazatérő fiatal már felnőtt: megkezdheti felnőtt életét (ideje megházasodni és hivatást vállalni). Ha azt mondtuk, hogy a regény térbeli viszonyai a hármasságra (három ház és birtok) épülnek, akkor ez csak fenntartásokkal, viszonylagosan igaz, hiszen a magyarországi helyszíneken túl ott van Itália is (elsősorban Róma és környéke). Az itáliai út elbeszélése a *Férj és nő*ben a fejlődésregény műfaját, annak lehetőségeit idézi; ilyen értelemben a regény antiféjlődésregénynek tekinthető, hiszen az utazás Albert esetében csakis a jellem fejlődésének vagy megszilárdulásának elmulasztott lehetőségeként nyer értelmet. A szöveg szerint Albert pusztán eltölti az időt Rómában, de nem tölti azt fel valódi értelemmel, változással. Az itáliai út a regényben nem hozza magával a jellem változását, és nem jár sem nevelődéssel, sem a szilárd, felnőtt jellem kialakulásával. A regénybeli út megidézi azt a műfaji és kulturális hagyományt, amely szerint az utazás benső út is, az utazó belső útja az önismeret és önreflexió révén – Albert azonban jól láthatóan nem jut el sehová. A római utat lezáró házasság motívumai ugyanazok, mint amik elutazásra bírták (hiúság és szégyen): Albert nem változott, hanem korábbi, kassai történetét ismétli. A főhős ilyen értelemben állandó: jellemtelensége változatlan.

²⁶⁵ „E perc óta kezdé *hinni*, hogy Adélt határtalanul szereti.” (A kiemelés tőlem, K. Zs.) Majd később: „Ő csupa hiúságból okoskodta ki, hogy Adélba szerelmes; ő képzelődése által tukmálá szívére e szenvedélyt” KEMÉNY, 1996, 26. 27.

²⁶⁶ A Grand Tour-ról és az utazásról ilyen értelemben (is) lásd: BURKE, 2006, 5–24. Különösen: 5–8. Így értelmezi a Bildungsroman fogalmát MORETTI, 1987. Különösen: 8–11. Az utazás mintázata mint műfajkonstituáló tényező a Bildungsromanban: MORETTI, 1999, 64–69.

Az utazásáról elsősorban Albert testvérének, Tamásnak írt leveleiből értesülünk. A beékelt levelek narratív megoldása a személyesség, a benső élet egyes szám első személyű kitárulkozásának lehetőségét kínálja. A levélidézetek révén az olvasó nem pusztán arról értesül, hogy Albert merre jár és mit csinál Itáliában, hanem inkább arról, hogy mindezt hogyan éli meg. Fellengzős, hatásvadász és üres, felszínes levelei szinte a műfaj paródiáinak tekinthetők, amennyiben élesen világítanak rá arra, ami nem történik meg itt, ebben az utazásban: Albert nem tesz szert semmilyen reflektált gondolkodásra, az út nem vezeti őt az önismeret vagy önkritika benső útjára. A levelek leginkább a valódi utazás hiányáról szólnak, az elszalasztott lehetőség mellé tesznek hangsúlyos felkiáltójeleket. A regény helyszíneinek sorában fontos szerepet kap az Albert levelében különösen hosszan és részletesen leírt Pontini mocsár.²⁶⁷ A mocsár gyönyörű képei Keselykő fenséges szépségét idézik, de ahogyan ott ez a szépség omladékony, és maga alá temeti a családot,²⁶⁸ úgy itt a Pontini mocsár gőzei mérgezik a büntetésből ott élőket.²⁶⁹ Albert a Pontini mocsárból Norbert Elizhez menekül (konkrét, szó szerinti és átvitt értelemben is), ez azonban nem jelent a részéről felelős, morális döntésként megszülető, szilárd „útirány-változtatást”. Házassága így pusztán sodródásának következő állomása lesz, nem pedig a felnőtt, elköteleződött élet kezdete – és így metaforikus (morális és karakterológiai) értelemben tovább süllyed a mocsárban.

Összefoglalva az eddigieket azt látjuk, hogy a *Férj és nő* főszereplőjének morális karaktere nélkülözi azt a szilárd pontot, ahonnan értékelő megállapításokat vagy megalapozott döntéseket hozhatna. Kolostory Albert szilárd alapot nélkülöző jelleme lehetetlenné teszi a valódi döntéseket, választásokat. Az egyes helyek közti sodródása nem válik úttá: vagyis nem tart sehová, mint ahogy nem is indult sehonnan. A narratív identitással foglalkozó elméletek az élet történetét mint teleologikus, egységes történetként elbeszélhető történetet értelmezik. A narratív identitást egy valahonnan valahová tartó történet egysége hozhatja (ha egyáltalán) létre. Topográfiailag a narratív identitás metaforikus, képi megfelelője az út képe lehet.²⁷⁰ A keselykői birtok omladékony,

²⁶⁷ Lásd a november 14-én keltezett levelet, az idézett kiadásban 59–61.

²⁶⁸ Kolostory András maga is így értelmezi a keselykői birtokot: „A keselykői kastély, mint említém, sok költségbe kerülvén, András bárót annyi adósságba vonta, hogy gazdaságára nem fordíthatott elég tőkét, s midőn körül minden hanyatlásnak indult, maga mondá: ezen kőhalom egy nagy mauzóleum az eltemetett keselykői uradalom felett.” KEMÉNY, 1996, 22.

²⁶⁹ „Tán feledéd, hogy a pontini mocsárokon jársz, hol a szép éghajlat heve, a gazdag föld légzése és a tarka növényvilág bűbája az emberi nem ellen összeesküvék. E lombok árnyéka, eme virágok illatja, a nap arany nyílvevesszői, a hold álmodó fénye, ... minden életünk kioltására tör.” KEMÉNY, 1996, 60.

²⁷⁰ Lásd erről bővebben: TAYLOR, 1989, 41–52. A narratív identitás elméletekről magyarul lásd elsősorban: TENGELYI, 1998, 13–48. MACINTYRE, 1999, 274–302. RICOEUR, 2001, 15–26. illetve a *Narratívák 5.* című kötet (Szerk: Thomka Beáta, László János, Budapest, Kijárat, 2001.)

középpont nélküli helyként nem képes az otthon mint eredet szerepét betölteni. Ahhoz, hogy az utazás a jellem konstrukciójának benső útjává válhasson, szükséges egy olyan otthon, amelyet a fiatal elhagy, ahonnan elindul, hogy az út során megtalálja a maga helyét (konkrét és morális értelemben is). Ha nem lehet rámutatni a helyre: innen indultam, nincs esély a megérkezésre sem, az út így csak céltalan kóborlás vagy tévelygés lesz.

Exkurzus: Wilhelm útja és a reflexió

A Bildung útként felfogott folyamatában nagy jelentősége van annak, hogy Wilhem Meister végül Lotharionak hegyre épült kastélyban, annak is magas tornyában nyer rálátást saját nevelődésének útjára. A regény beavatási szertartásában a főszereplő nem kap semmiféle konkrét tudást vagy eligazítást, mesterei maguk is pusztán esetleges tanácsokkal terelgetik. Wilhelm a beavatás során sem kapja meg a bölcsek követét (mindez abból is látható, hogy közvetlenül ez után megkéri egy olyan nő kezét, akit nagyon nem kéne); a beavatás nem garantálhatja, hogy a szereplő ezután már az egyedül igaz, helyes úton jár majd. Ami a beavatás során megtörténik, az pusztán annyi, hogy Wilhelm – megtudva, hogy tanárai tudatosan terelgették, figyelték őt – szert tesz egy új nézőpontra. A toronytársaság tagjainak nézőpontja olyan új perspektívát nyújthat számára saját életére, élettörténetére – azaz életútjára –, amely eddig nem nyílt meg számára. Mestereinek szemével nézve lesz rálátása saját útjára. A beavatásban (a nevelődés lezárulásában) olyan perspektíva nyílik meg számára, ami a hegyről le- és visszanéző utas pillantásával analóg. Wilhelm nevelődésének nem lezárt, bevégzett karakter lesz az eredménye. A beavatás ilyen értelemben nem zárja le Wilhelm útját (ez abból is nyilvánvaló, hogy a beavatás leírását a műben még egy teljes könyv követi) – hanem másik perspektívát nyit számára. A toronyból, mások nézőpontjából feltáruló perspektíva az önreflexió pillantásának lehetőségét hordozza.

Hasonló képi megfogalmazással él Kemény Zsigmond regényelméleti szövegének a jellem változásával foglalkozó részletében. Az *Eszmék a regény és dráma körül* egyik passzusában Kemény az utas és a bejárt út képével érzékelteti a jellem lezárhatatlan változásának folyamatát:

„Egy utas a nagy, de mívelt rónaságon (...) gyakran lép oly útvonalra, mely egyenesnek látszik, s nem szeptik meg semmi földtéri akadály által, mi miatt az iránynak észrevehetőleg kellessék görbülni, meghajlani vagy éppen ellenkezőre változni. S vándorunk, ha figyelmes nem volna, a látszattól csalatra könnyen elhihetné, hogy nyílegyenesen megy a végső állomáshoz, hová elérkezni, hol útját befejezni törekszik. S mégis *midőn visszatekint*, a hátrahagyott helység tornyát a ponttól, melyhez jutott, most jobbra, majd balra fedezi fel; aztán néha a tornyon kívül még a házak födelei is kimerülnek, s viszont néha a torony elenyészik, vagy csak érckeresztje csillog a láthatár alsó vonalán. Semmi kétség tehát, hogy a sima, egyenes út észrevehetően görbült, emelkedett, süllyedt, s midőn vándorunk az utolsó állomáshoz ér, kivált ha egy tájékozó földabrosz van kezében, olykor még arról is meggyőződik, hogy dicséret útvonala tulajdonképp nagyobb görbületet írt le, mint sok olyan út, mely a közbe tolult akadályok által feltartóztatva egypárszor igen élesen változtatta irányát.”²⁷¹ (A kiemelés tőlem, K. Zs.)

²⁷¹ KEMÉNY, 1971/b. 204.

Kemény Zsigmond hasonlata a jellem változását az út képével írja le, ahol csakis a visszatekintő utasnak van lehetősége arra, hogy saját útja (ami itt a jellem változásának folyamata) más értelmet nyerjen számára. Az utazás megszakítása, és a tekintet új perspektívája képíleg, nyelvileg azt a gondolkodásbeli pozíciót érzékelteti, amely az önreflexió sajátja, és amely Wilhelm nevelődésének végső soron a legfontosabb eredménye. A goethei Bildung nem egy rögzített pozícióhoz vezet (vagy másként: nem egy felnőtt, bevégett jellemet rögzít), hanem olyan gondolkodásbeli pozíció kidolgozáshoz, ahonnan az én tudatosan tekint önmagára, döntéseire és bejárt útjára – a szó konkrét és metaforikus értelmében is. A *Férj és nő* Kolostory Albertje nem jut el ilyen magaslatokra, így saját útjának értelme (illetve értelmetlensége) nem is tárulhat fel előtte. Albert a regény képi, metaforikus megfogalmazásainak világában a hegy megmászása helyett a mocsárba süllyed.

Kolostory nem tisztázza a maga kiindulópontját, az önreflektív gondolkodást pedig megspórolja, és így nincs rálátása saját cél és irány nélküli útjára.²⁷² A regény világában a főhős jellem nélküli sodródása a környezetében élők számára romboló hatású: vagyis a személyes jellem hiányának közösségi tétje is van. Kolostory számára végül nem látszik kiút abból a mocsárból, amelybe elmaradt morális döntései és a térben lokalizálható (szilárd) jellemének hiánya sodorták. A *Férj és nő* című regény szövege paradox módon egy jellemtelen alak jellemzését- és egy irány nélküli út történetét írja meg, amely végül – a főszereplő öngyilkossága révén – felszámolja önmagát.

Jókai tengerszemei

Van a magyar regényirodalomban egy másik híres mocsár is, amelyre a főszereplő teljes jellemzése épül: Jókai tengerszemű hölgyének változékony, kiismerhetetlen jelleme. Nem is mocsár az, hanem „kokojszás” – az erdélyi Szent Anna-tó alatt elterülő vidék –, amelynek látványából kiindulva a regény elbeszélője értelmezi a főhősnő alakját. Jókai tengerszemű hölgyének (Erzsikének) a jellemzése a címen és a regény felütésén keresztül arra az allegorikus képre épül, ahogyan a szöveg leírja a tengerszem látványát:

„Soha nem láttam életemben olyan csodaszemeket. (...) [E]nnek annyiféle volt a szeme, amennyiszer változott az indulatja. Azért neveztem azt el tengerszemnek. Milyen a tengerszem? A hegytetőről nézve élénkzöld, az átelleni hegyoldal szálfái félig árnyékban tartják, a nap visszaragyog a másik feléből; vidám nevetés ez. Majd meg ha végigfodrozza

²⁷² A válsághelyzet a narratív identitáselméletek nyelvén úgy írható le, hogy Kolostory Albert nem képes olyan én-elbeszélés, élettörténet létrehozására (vagy: nem adódik számára olyan történet) amelyben értelmes történetként volna megragadható életének folyamata – az én és története meghasad. Vö: TENGELYI, 1998, 26–28.

a szellő, haragoszöldre válik, majd barnára, bakacsinra; a felhő színét adja vissza, villámokat is lövell. Mikor leszáll az éj, fekete tükrében ragyognak a száz meg száz csillagok; (...). Két magas hegy vágánya közül előtűnik a telehold; egyszerre arannyá válik az egész tengerszem, fehér ködfosztlányok lebegnek fölötte, szellemalakot mímelve; elkezdenek a hullámai táncolni, minden ok nélkül, nagy fénykarikák terjengnek a közepéből, egymást előbbre tolva; a hold megint eltűnik a hegyoldal mögé; világoskék marad a tükörlap. – Ha pedig egészen leszállunk hozzá, összetákolttutajon bevezünk rajta, akkor se nem kék, se nem zöld, hanem kristálytisza, átlátszó a tengerszem.²⁷³

A tér, a táj vagy egyes helyek számtalan regényben jellemzik vagy értelmezik a szereplői karaktereket.²⁷⁴ *A tengerszemű hölgy* jellemzésében ugyanakkor a tájnak kiemelkedően fontos szerepe van, hiszen a regény címe magát ezt a változékony, kiismerhetetlen jellemet állítja a szöveg fókuszába. A cím felől megközelítve a regényt: a mű tétje az lehet, hogy sikerül-e hitelesen megragadnia egy ilyen különleges, változékony, titokzatos tengerszem-karaktert.

Ahhoz, hogy lássuk, hogyan épül fel a jellemet értelmező allegorikus kép a regény szövegében, illetve hogy megértsük, hogyan tud a tájék irodalmi karaktert létrehozni, érdemes végigtekinteni a tengerszem motívumának más előfordulásain is Jókai életművében. Ha sorra vesszük a Jókai-szövegkorpuszba beíródott tengerszemeket, akkor azt látjuk, hogy a szövegek (és egyéb médiumok) egymásba át- meg átjáró jelentései, belső intertextuális és intermediális viszonyai bekebelezik a teret, megírják a helyet és létrehozzák annak jelentéseit. Jókai úti beszámolója 1853-ból, rajza ugyanebből az időből, és *A tengerszem tündére* című regé végső soron mind résztvesznek a regény Erzsikéjének változékony, kiismerhetetlen jellemének megírásában.²⁷⁵

²⁷³ JMÖM, Regények 55, 5.

²⁷⁴ Csak egy a lehetséges, híres példák közül Emily Brontë: *Üvöltő szelek* [Wuthering Heights] című műve, ahol a két helyszín („Szelesdomb” és „Thruscross Grange”) nemcsak oppozíciós rendbe szervezi a szereplőket, de meghatározza az egyes karakterek alapvető értékrendjét és jellemvonásait is.

²⁷⁵ Jókai Mór életművében a fentiekén kívül még további két alkalommal jelenik meg a tengerszem témája. A *Bálványosvár* (1883) című regénynek „A Szent Anna tavánál” című fejezetében a szerelmesek a Szent Anna-tó vidékén bujkálnak. A regényben a helyszín leírása a VI. úti levél megfogalmazásait ismétli, azokat bővíti, színezi tovább. A másik példa a *Vióra* című három felvonásos balett lehetne, amely *A tengerszem tündérének* színpadi átdolgozásaként került bemutatásra 1891-ben a budapesti Operaházban. Természetesen a balett már nem tekinthető szoros értelemben a Jókai-életmű részének, ugyanakkor a téma továbbéléseként érdekes lenne megnézni, hogy az hogyan íródik át a rajz vizuális- és az irodalom verbális nyelve után egy újabb médium nyelvére: a színpadi táncéra. Az előadást az tette a tánc történet szempontjából egyedülállónak, hogy a koreográfus (Mazzantini Lajos) az előkészületek során elutazott Székelyföldre, és onnan hozott magával „bennszülött”, autentikus táncosokat, hogy a colour local-t a színpadi mozgás, a tánc révén teremtsen meg az előadásban. Mivel a balettről – értelemszerűen – nem áll rendelkezésünkre felvétel, a *Bálványosvár* részlete

Jókai 1853-ban utazott Erdélybe, elsősorban egészségügyi okokból, és onnan keltezte a *Délibábn* megjelenő úti leveleit. A VI. levélben számolt be a Szent Anna-tó vidékének bejárásáról.²⁷⁶ A tengersizem témája itt tűnik fel először az életműben. A téma első megfogalmazása tehát az útleírás műfajába illeszkedik, amely semleges, értékmentes, szenttelen beszámolót ígér, a hely egyszerű bemutatását, fényképszerű leírását – még akkor is, ha tudjuk, hogy az ilyen értelemben vett leírás (a fénykép esetében is) illúzió. Jókai leírásában a táj már az első megfogalmazásban erőteljesen telítődik jelentésekkel, és ezek a jelentések a későbbi megfogalmazásokban is dominálnak majd. A hely bemutatásának leghangsúlyosabb eleme a látvány perspektívafüggetlen értelmezése, amely a tengersizem-témának mindvégig meghatározó része lesz:

„E helyt hívja a köznép a kokojcásnak, és azon aggály, azon borzalom, mely az első tekintetre meglepi az embert, közös minden emberrel, minden állattal, mert e hely halálos veszély helye, alatta feneketlen víz van, ha ember vagy állat ez ingadozó, mohos felszínre lép, a moha lesüpped alatta, és őt elnyelik az ismeretlen szövevények. Ösztönszerű irtózással haladunk végig ez elátkozott hely martján, s midőn a fölötté álló hegytetőre jutva, még egyszer visszatekintünk rá, tündéri látvány áll viszont előttünk: két-háromszáz apróbb-nagyobb, gömbölyű tengersizem, mint megannyi csillag ragyog a veszélyes, bérci ingoványon, miknek hatása leírhatatlan. Az ember a tündéreket véli látni, kik tengersizemeikből feljönnek, hogy a halandót a vészes síkra csalják.”²⁷⁷

A mocsaras vidék közelről, közeli perspektívából nézve fenyegető, halálos veszedelem, kiismerhetetlen és borzalmas veszélyeket rejt – fentről/távolról szemlélve azonban vonzó, tündéri, és csillámlóan tiszta látványt tár az utazó elé. Ahogy az utas bejárja a tájat, az utazó/elbeszélő tekintete képi meg a szövegbeli perspektívaátváltást, amely a hely ambivalens, ellentételező bemutatását és értékelését eredményezi. A tengersizem összetett perspektívájú leírásban képződik meg, ahol a perspektívák egymást kizáró jelentéseket tárnak fel ugyanabban a tájban. A tengersizem jelensége így egymást kizáró jelentéseknek az egymásba át- meg átjátszódozó tereként jön létre. A tér értelmezése/jelentése attól a perspektívától válik függővé, ahonnan rátekintünk – a jelentések és a perspektívák azonban (a leírás szerint) kizárják egymást, hiszen senki sem állhat egyszerre a tengersizem felett

pedig nem módosítja jelentősen a tengersizem téma korábbi jelentéseit, ezért ezt a két forrást bővebben nem értelmezem. A *Vióráról* bővebben lásd: GELENCSÉR, 1984, 155–156.

²⁷⁶ A levelet teljes terjedelmében közli: VITA, 1975, 67–70.

²⁷⁷ VITA, 1975, 68–69.

magasan, és mellette közel. A tér látványát és jelentéseit a szöveg egymás után képzi meg, de az olvasás tapasztalatában (az olvasást követően) ezek a képek aztán egyidejűvé válnak, amelyek bármikor átcsaphatnak a másik képbe: a kokojszást hol fenyegetőnek, hol vonzó, tündéri-bájosnak érzékelve.

Feltehetően ugyanekkor, az utazás alatt készíthette Jókai a Szent Anna-tavat ábrázoló grafikáját (vagy tollrajzát).²⁷⁸ A grafika a téma képi megfogalmazásaként lép be abba az intermediális térbe, amelyet Jókai tengerszemei építenek. A tájkép elsősorban abban tér el a tengerszemek szövegbeli megfogalmazásaitól, hogy rögzített perspektívájú. A tavat egyszerre, egy képen csak egy perspektívából lehet lerajzolni. Természetesen hiányoznak a nagyon erős jelentésképző, értelmező szerzői/elbeszélői reflexiók is. A képi megfogalmazás így az ideális, definíciószerű útirajz műfajához áll közel, amennyiben ez nélküli leginkább a közvetlen értékelői megállapításokat. A kép ugyanakkor – az egységes perspektíva ellenére – összetett képét adja a tengerszemnek. A grafika kompozíciójában a kép három, jól elkülöníthető síkja vesz részt: (1) a kép előterében (az alsó egynegyed) kietlen, szikkadt vidék látható, néhány ökör legelészik, illetve hever itt. Alig kivehetően talán a csordás fekszik hátrébb, a kép jobb szélén pedig régi rom (talán kápolna romja). (2) A kép középső részén az előző síktól határozottan elválasztva látható a tó víztükre. A tó nagyjából kör alakúan helyezkedik el a képen, élesen megrajzolt fenyők kontúrozzák. (3) A kép felső felét hatalmas hegyek uralják és legfölül az ég világos sávja zárja le. A legizgalmasabb rész maga a tó, amelynek közepe szinte teljesen fekete, míg szélei áttetszően csillogni látszanak. A tó ábrázolásában itt a fény-árnyék viszonyok hozzák létre azt az ellentmondásos jelentést, amit a szövegbeli megfogalmazásokban egyszerű benyomásként is rögzíteni lehet. Vagyis a tó középrésze fenyegetően, félelmetesen fekete, míg szélső és elülső része fényesen csillog. A kép előterében lévő (Claude Lorrain-re emlékeztető) csendélet jelenete aszerint válik vonzó pásztori idillé, vagy (mint a bukolikus költészetben) a baljós környezet által fenyegetett, törékeny világgá, hogy a mögötte/felette tornyosuló erős fény-árnyék ellentétében megrajzolt tó melyik árnyalatát érezzük meghatározónak. A tér a bukolikus költészetből ismert jelentésekkel telítődik: pásztori világa egyszerre jelenti a visszavonulás vagy menekülés idilli helyét, de ugyanakkor fenyegetett és törékeny világát. A kápolna romja például képviselheti a

²⁷⁸ Az eredeti, Jókai készítette rajzról feltehetően a *Vasárnapi Ujság* munkatársa készíthetett rézmetszetet, és annak lenyomata került az újságba – az eredeti kép technikája így bizonytalan. A képet Jókai publikálta a *Magyar- és Erdélyország képekben*, II. kötetében, 1854-ben, illetve a *Vasárnapi Ujság*, 1854. máj. 7-ei számában. A kép reprodukciói modern kiadásokban is hozzáférhetők, közli: Nagy Miklós: *Jókai Mór alkotásai és vallomásai tükrében* (Budapest, Szépirodalmi, 1975.) valamint megtalálható Vita Zsigmond: *Jókai Erdélyben* című kötetének (Bukarest, Kritérium, 1975.) borítóján is.

pásztori élet romantikus/varázsos díszleteit, ha a kép napsütötte előterének kontextusában értelmezzük. Ugyanakkor a háttér óriás hegyei és a fekete tó fenyegetésében a rommá vált kápolna inkább az emberi világ törékenységét és kiszolgáltatottságát rajzolja az ijesztő-fenyegető térben. A tengerszem képi ábrázolásában tehát a tér összetett jelentését nem a perspektívafüggetlen elbeszélői értékelés, a perspektíva függvényében változó látvány teremti meg, hanem egyazon képben és perspektívában sűrűsödnek össze a tér ellentmondásos jelentései. Jókai tájképbe grafikus eszközök (a fény és árnyék kontúros ellentéte, a kép arányai, beosztása és a művészettörténet ismert, klisés motívumainak összjátéka) írják be annak értékelő, értelmező jelentéseit.

A grafika státusza Jókai szövegeinek viszonyában rögzíthetetlen mozgásba lendül, műfaja és értelmezési lehetősége(i) relativizálódnak. A VI. levél útleírása a grafika felől tekinthető a kép ekphrasisának. (De lehetnek ugyanannak a tájnak párhuzamos, különböző médiumú reprezentációi is.) *A tengerszem tündére* (1854) című novella (mese vagy rege) felől tekintve a Szent Anna-taváról készült rajz a szöveg illusztrációjának is tartható – vagy fordítva: a képen elkezdődő történet továbbírásaként is olvasható a novella.²⁷⁹ *A tengerszem tündére* a VI. úti levél perspektivikus tájleírásának reminiscencia-szerű újraírásával indul, hogy aztán a hely eredetmondáját szövege a felidézett tájképbe.²⁸⁰ A narráció a hely jelenéből indul ki, és az eredettörténet elbeszélése után ide kanyarodik vissza. Az elbeszélés így a táj magyarázatává válik, a baljós, ismeretlen, idegen hely domesztikálódik, magyarázatot nyer az elbeszélés során, az elbeszélés által. A mitikusra hangolt novella átváltozás-történetek sorából áll, és végső soron a hely idegensége és az emberi világ közti küzdelmet beszél el. A novella elbeszélt idejének kezdő állapotában a helyet az emberfeletti, tündéri, varázsos világ uralja. Az érintetlen természeti világ lényei, a tündérek a természettel organikus egységben léteznek. A természettel való harmonikus együttlétezésük jól tetten érhető azokban a képekben, amelyekkel az elbeszélő jellemzi és bemutatja a tündéri lényeket:

²⁷⁹ Az eredetileg festőnek készülő Jókai sokáig maga illusztrálta szövegeit; a Jókai-szövegek erős, sokszor szuggesztív hatású vizualitása talán épp abból ered, hogy nála (az alkotás folyamatában) kép és szöveg, vizualitás és verbalitás a szokásosnál is erősebben kapcsolódnak össze, egyszerre működnek. Erről bővebben lásd: SZAJBÉLY, 2010, 65.

²⁸⁰ A mesenovella cselekményének egy-egy eleme megjelenik már a VI. levélben is (pl. a kápolna romja, bűnös szerelmesek); ott a székely kísértő meséli el a helyhez kapcsolódó anekdotákat. *A tengerszem tündérének* forrásairól bővebben a kritikai kiadás jegyzetapparátusa számol be.

„A vén vízkirály azalatt behúzta magát vén faodvába, s ott elüldögélt, nem bántott senkit, szakállát belepte a *penész*, *haját a moha*, képén ezer ránc volt, s *kezzei, mint a reves fa*, olyan sárgák voltak.

De leányai, a szép tündérleányok egészen másformák voltak. Fehér *testöknél* nem volt fehérebb a *hó*, kék *szemeiknél* nem volt kékebb az *ég*”²⁸¹ (A kiemelések tőlem, K. Zs.)

A tündérek karaktervonásait természeti analógiák és a természet elemeivel való metonimikus érintkezések rajzolják. A tündérek világát elsősorban az jellemzi, hogy a természeti világgal organikus együttélésben léteznek. Ebbe a világba tör be az ember („Egyszer azonban emberek látogatták meg a tájat”), aki mindjárt építkezni kezd:

„oda a tengerszem partjára, a mély völgybe építettek egy kápolnát Szent Anna tiszteletére, azt nagy ünnepéllyel fölszentelték, tornyába csengő harangocskát szereztek, s attól fogva évről-évre nagy búcsújárások történtek”²⁸²

Az emberek kápolnaépítése és a harangszó vizuálisan és akusztikusan is erőszakosan tör be a „tündéri” tájba. A harang ellopásával (a tündérek a víz mélyére viszik a harangot, és ezzel elnémítják a kápolnát), majd visszaszerzésének állomásaival átváltozások során át folyik a küzdelem a természeti/tündéri és az emberi rend között. Hol a természet/tündérek állnak nyeresre (és akkor állattá változik a bojtár), hol az emberek (és akkor emberré változik a szirén). A mitikus mese az emberi rend győzelmével zárul, az ember és a tündér szerelméből születő bűvár ifjú végleg elpusztítja a vízi világot és visszaszerzi a harangot: az ember leigazza a tájat, az idegenként jelentkező fenyegető természeti erőket. Az allegorikus történetben az emberi világ diadalmaskodik a természet idegen erői felett. Az idegenség tapasztalata a novellában a következő utat járja be: 1. az idegenség fenyegető tapasztalatának érzékelése a tájban; 2. a táj benépesítése természetfeletti, de mégis antropomorf lényekkel; 3. a természetfeletti lények részben emberré változtatása; 4. részben elpusztítása; 5. végül a táj ismerős, történettel bíró, domesztikált világgá, a történet helyszínévé változik. A táj idegenségét a novella elbeszélése egy narratíva helyszínévé hangolja át. A történet beíródik a tájba, és a narráció erejével formálja, ismerős jelentéssel teszi azt otthonossá. Az itt is éltek, itt is szerettek, itt is küzdöttek logikája az idegent sajátjává változtatja. Az emberi világ diadalma a természeti/tündéri idegenség felett nemcsak a novella cselekményében zajlik le, de a táj áthangolásában, ismerős jelentésekkel való feltöltésében, átírásában is.

²⁸¹ JMÖM, Elbeszélések, 5. 470.

²⁸² Uo.

A mesenovella történetének fordulópontja az a mozzanat, amikor a legfiatalabb tündér beleszeret a legkisebb bojtár fiúba. A két világ harcában ez az erotikus pillanat hozza el a fordulatot (és végső soron az emberi világ győzelmét). A szirén hangsúlyosan erotikus csábítóként lép fel,²⁸³ célja, hogy elveszejtse a legkisebb bojtárt is, de a találkozás jelenete hirtelen önmaga inverzébe fordul: hiszen egymás szemébe tekintve a bojtárból lesz csábító és a szirénből elcsábított áldozat (aki ezáltal elveszíti halhatatlan tündér mivoltát).

„De kaphatta volna ő a tündért jobb kézzel is, bal kézzel is, húzhatta volna is, nem tizenkét tulok, hanem tizenkétszer tizenkettő, mind lehúzta volna őt azokkal együtt a tündérleány mély vízfénékre, ha az *ifjú szemeibe* nem *tekintett* volna, s *szebb tengermélységet*, szebb egész világot nem *látott* volna meg annak két csillagában, s hogy ha az a bűbájos tűz, mely férfi és nő szeméből egymásba foly, erősebb nem volna minden tündérhatalomnál.

A szép vízi lyánka csak azon vette észre, hogy az ifjú karjai közé zárva van habtermete, s viruló ajkait forró ajk égeti, melynek tüze, heve elrabolja bűbájos erejét, más vért, más meleget olt dobogó szívébe, hogy az öleléstől lassankint megszűnik tündér lenni, s lesz szeretett, lesz szerető földi asszony.”²⁸⁴ (A kiemelések tőlem, K. Zs.)

A tündért az a hatalom változtatja asszonnyá, ami az ifjú szemeiből rásugárzik – vagyis éppen az ellentéte történik annak, ami az előző két fiúval (az idősebb testvérekkel), akik a szirén szemébe tekintve a tengerszem mélyére veszttek. Itt a tündér lesz az, aki a bojtár szemében a tenger mélységét pillantja meg, és az ott felsejlő emberi szerelem világát választja: hogy tündérből halandó asszonnyá legyen. A történet menetét tehát a tekintet iránya fordítja meg: a jelenetben nem a bojtár néz a veszélyesen csábító tündér szemébe, hanem a tündér tekintete vész el a bojtárfiú tengermély szenvedélyt ígérő szerelmes tekintetében. Perspektívaváltás ez is, csak más értelemben, mint a VI. levél útleírásában. A tengerszem fenyegető/csábító mélysége most nem az utazó perspektívájában jelenik meg, hanem a novella szereplőinek tekintetébe ágyazódik. A táj látványa és a hely jelentései is a karakterek testi jegyeibe és jellemvonásaikba épülnek. A tengerszem a szereplői szemekbe záródik, és onnan tekint csábító (vagy éppen fenyegető) tekintettel a másokra. A tengerszem összetett és ellentétes jelentésekből épülő tere, a hely inkorporálódik a szereplő

²⁸³ „Azok a kék tengerszemek úgy csalogattak messziről, azok a bájos énekhangok úgy hívogattak éjente; aki egyszer meghallotta azokat, nem volt maradása tőlök, utánok kellett mennie, meg kellett látni a habléányt, mint fürdik az ezüsttel csillogó tóban, mint takargatja aranyhajával habtermetét, rózsás keblét. Sohasem tért az társaihoz vissza” JMÖM, Elbeszélések, 5, 475.

²⁸⁴ Uo, 478.

alakok fiziognomikus vonásaiba és, így a karaktereket a szó szoros értelmében a tér hozza létre. A tengerszem a szereplői tekintetekből néz vissza.

Összességében tehát a novella megőrzi a tengerszem témájának összetett és ellentétes jelentéseit, amelyeket az úti levél a változó perspektívák egymást kizáró játékában, a grafika pedig a kép arányaival, a fény-árnyék kontúros ellentétképzésével és az előtér-háttér dinamikus viszonyaival hozott létre. A tengerszem a novellában is egyszerre fenyegető és halált hozó (a két báty vagy a kápolna harangja számára) és üdvöt rejtő (a legkisebb fiúnak az ideális szerelme adja). Ezek az ellentétes jelentések azonban nem az elbeszélői perspektívában jönnek létre, hanem a történetben és a szereplői viszonyokban: a táj jelentéseiből itt történet jön létre. A bejárt tájban, a tengerszemek világában már a VI. úti levél is csábítást érzékelt – a novellában pedig a táj vonzása a karakterek közti viszonyokba épül be. A történet szereplőit elsősorban az erotikus csábítás motiválja, ez mozgatja a cselekményt. Végző soron a szereplői szemekbe épült tengerszem az erotikus, testi szerelem egyszerre vonzó és félelmetes, elveszejtő erejének lesz metaforája. A táj, a hely úgy építi fel a szereplőket, hogy jelentései (ebben az esetben) a tekintetükbe íródnak; és ugyanez fordítva is megtörténik: a táj antropomorfizációja nyomán, a táj idegensége nevet és jelentést kap, az erotikus vonzerő csábítása és veszélye íródik vissza a természet idegenségébe.

A tengerszemű jellem

A tengerszemű hölgy harmincöt évvel *A tengerszem tündére* után jelent meg. A fiktív életrajznak vagy önéletrajznak is tekinthető regény²⁸⁵ ismét a (geológiai) tengerszem leírásával indul, de láttuk, hogy a természeti jelenség itt már eleve a címszereplő tekintetének metaforikus jellemzője. A hasonló és a hasonlított viszonya megfordul: az elbeszélő Erzsike tekintetében ismeri fel a tengerszemhez társuló jelentést és látványt (és nem a tengerszemben a csábító női tekintetet). Úgy tűnik, hogy a tengerszemű hölgy (Erzsike) jellemzésében a novellában (és az úti levélben, illetve a grafikában) kidolgozott jelentések problémátlanul működnek tovább.²⁸⁶ A tengerszem leírásában a szöveg a VI. úti levél megfogalmazásaihoz tér vissza: a regény bevezetője a természeti jelenség

²⁸⁵ A műfaji kérdéstről lásd: FRIED, 2003, 57–75.

²⁸⁶ Szajbély Mihály elemzése szerint Jókai regényformái alapvetően az egyszerű, archaikus formák transzformációinak tekinthetők. *A tengerszem tündére* és *A tengerszemű hölgy* együttes értelmezése abból a szempontból is érdekes lehet, hogy jól láthatóvá válnak a transzformáció egyes lépései: hogyan lesz Jókainál az egyszerű regéből regény. Vö: SZAJBÉLY, 2010.

perspektivikus változékonyságát hangsúlyozza. A tengerszem színe eszerint részben attól függ, hogy honnan nézzük, részben pedig – és ez új elem a regény leírásában – attól, hogy milyenek a külső fény- vagy időjárás viszonyok. A tengerszem színének változását tehát a jelenséghez képest külsődleges viszonyok okozzák (a befogadói nézőpont, vagy a külvilág fényviszonyai). Mindez azért elgondolkodtató, mert Erzsike szemének színe – ezzel szemben – annyiszor változott, „amennyiszor változott az indulatja”: vagyis a hősnő szeme színének változását az elbeszélő a karakter belső változásaitól teszi függővé. A tengerszem és Erzsike szemének változékonysága közti analógia így erősen sántít, hiszen míg egyik esetben a lélek benső indulatai okozzák a tekintet változását, addig a másik esetben a tengerszem maga állandó, csak a nézőpont vagy a viszonyok mutatják mindig másnak. Nem mindegy, hogy maga a karakter az, ami folyton elváltozik a regényben (ami Gyulai Pál és Péterfy Jenő haragját Jókai ellen fordította), vagy csak a perspektíva változik el folyton, amelyből Erzsikére tekint az elbeszélő és/vagy az olvasó.

A tengerszemű hölgy címszereplőjének karaktere Gyulai Pál hírhedt kritikája óta lényegében a Jókai-regények következtelen, motiválatlan, és ellentmondásos, elváltozó szereplőinek mintapéldája. Erzsike jelleme (vagy annak hiánya) a Jókai recepciótörténet kritikai hagyományának²⁸⁷ kiinduló szöveghelye, hiszen ő az az alak, akin Gyulai oly meggyőzően tudta bemutatni a hiteltelen, változékonny, és ezért életszerűtlen regénybeli karakter elrontott szörnyszülöttét. Jelleme és története önmagában elégséges volt ahhoz, hogy rajta Gyulai Jókai karakterképzési módszerét, regénypoétikáját nevetségessé tegye.²⁸⁸

„[H]ogy valakinek a szeme bárminő indulatban most kékké, majd feketévé, azután sárgává és zöldre változzék, azt bajosan hihetni el. (...) Nagyobb baj az, hogy a hősnő nemcsak tengerszemű, hanem tengerszem-lelkű is, aki annyira, annyiszor, s oly módon változik, hogy nincs kulcsunk jelleméhez (...).”²⁸⁹

A főszereplő jellemének érthetlensége azért jelent különösen nagy problémát a regény esetében – érvel Gyulai –, mert így a cselekmény is érthetetlen marad:

²⁸⁷ A fogalmat Szilasi László Jókai-monográfiája alapján használom. Vö: SZILASI, 2000. Különösen 22–63. és 76–115.

²⁸⁸ Gyulai Pálnak *A tengerszemű hölgy*ről írott kritikája nem az első Jókai-regényeket bíráló szövege. Az 1869-es „Jókai legújabb művei” című bírálata jóval terjedelmesebb, és több Jókai-szöveg elemző kritikáját tartalmazza. Főbb kritikai állításai és előfeltevései azonban nem változtak: a két bírálat lényegében ugyanazokat a regénnyel szemben támasztott elvárásokat és kritikai normákat ismétli.

²⁸⁹ GYULAI, [1928], 148.

„Ha a cselekményt nem táplálja a jellemrajz ereje, csak események halmaza marad, ha a jellemrajz nincs szervi kapcsolatban a cselekvénnyel, érthetlenné vagy önkényessé válik.”²⁹⁰

Cselekmény és jellem kettőse kerül elő (újra) Gyulainak Jókairól írott kritikáiban. Gyulai érvelése szerint a cselekmény érthető jellem nélkül értelmetlen eseményekre hullik: vagyis a jellem értelmezi a szereplő történetét; a jellem az, ami az értelmetlen események halmazába értelemadó rendet visz. A jellem itt is megelőzi a cselekményt, de nem olyan értelemben, mint Toldynál, ahol a cselekmény eseményei a jellemből fakadtak, vagyis a jellem a cselekmény logikai értelemben vett oka volt.²⁹¹ Gyulainál jellem és cselekmény viszonya a befogadás oldaláról fogalmazódik meg. A jellemnek az olvasásban, a megértésben lesz kulcsszerepe, amennyiben a befogadó csakis a jellem megértésén keresztül juthat el a regény történetének, a cselekmény egészének értelmezéséig. Ha a jellem indokolatlanul elváltozik, ha a szöveg nem részletezi a jellem változásának okait, akkor az olvasó számára nem adódik olyan értelmezési keret, amelyben a regény eseményeit el tudná rendezni. Gyulainak nem az a problémája Jókai szövegeivel, hogy bennük a szereplők így vagy úgy cselekszenek, hanem az, hogy mindez nem válik megokolttá, az elbeszélő értelmetlenül hagyja az eseményeket.²⁹² Ha Kemény regényelméletei felől olvassuk Gyulai regénykritikáit, akkor mindezt úgy fogalmazhatjuk meg, hogy Gyulai a detail-ok varázsát, az aprólékos részletezést, a szereplői jellemek lassú és érthetővé tett változásának rajzát hiányolja Jókaiából. Nem az a baj, hogy a jellem változik, hanem az, hogy ez a változás nincs érthetővé, elfogadhatóvá téve aprólékos nyelvi munkával.²⁹³ Nem magával az átváltozással van a baj, hanem hogy a változás (Erzsike esetében) Gyulai szerint túl gyakori, túl nagymértékű, és nem indokolt.

²⁹⁰ GYULAI, [1928], 153.

²⁹¹ TOLDY, 1874, 16–17.

²⁹² Ugyanezt a kritikai állítást fejti ki bővebben a korábbi, „Jókai legújabb művei” című bírálatában is: „De akkor először is szükséges lett volna (...) a főbb személyeket *nemcsak külső cselekvésökben* felmutatni, *hanem benső életökben is, jellemök, szenvedélyök fejlődési fokozatain.* (...) Majdnem azt hiszi az ember, hogy Jókai feladatul tűzte ki oly regényt írni, melyben a főszemélyek eltitkolva szenvedélyök mivoltát, minden lelki fejlemény nélkül hajtsanak végre egy érdekes cselekvényt.” És később: „Jókai majd mindig szerencsétlenül változtatja át jellemeit.” GYULAI, [1928], 117–118, 119. (A kiemelések tőlem, K. Zs.)

²⁹³ Gyulai 1869-es szövegében szinte szó szerint idézi Kemény mondatait az aprólékos részletezés követelményéről: „A regény és beszély, hol a cselekvény tájképek keretében jelen meg, mely többé-kevésbé *a szenvedélyek és viszonyok részletes rajzával igyekszik hatni*(...)” GYULAI, [1928], 109. (A kiemelések tőlem, K. Zs.) Péterfy Jenőnek hosszú Jókai-tanulmányában a tétel más összefüggésben, de még hangsúlyosabb és részletesebb kifejtést nyer. Péterfy a szereplők indokolatlan változásait a szerzői ötletből eredezteti (és saltus-nak nevezi). „Jókainál elsősorban a roman des adventures áll s nem a roman des caractères. Ezért alakjainak tulajdonképpen alig van külön élete; mindig csak azon egyes helyzetek szerint élnek, mozognak, éreznek, gondolkoznak, melybe őket a kalandos mese önkényszerűleg tereli. Tíz közül

Ha ebben az összefüggésben helyezzük el a regény bevezető sorait, akkor azt látjuk, hogy az elbeszélői/szerzői intenció szerint olyan karakterről fog szólni a regény, aki per definitionem kiismerhetetlen. A szerző így nem is tartja feladatának, hogy a karaktert érthetővé tegye, hiszen a tengerszem-lélek lényege épp érthetlenségében van. A tengerszem mélyére nem lehet leszállni, nem lehet hozzáférni, csak a felszín folyton változó fénytörésben felvillanó látszat-képeire tekinthetünk. A jellemnek így nincs története, hanem csak változó látszatai, jelmezei.²⁹⁴ A regény csak a mindig új perspektívában megmutatkozó délibábos jellemképek felvillantását vállalhatja, anélkül hogy azokat összefüggéseiben értelmezné. Ha egészen közel megyünk a tengerszemhez: áttetszőnek, üresnek tűnik, mintha nem is volna ott semmi. A mélység pedig: maga a megismerhetetlen titok. A tengerszem mélyének egyetlen élő lakója van az elbeszélő szerint: a szirén. A szirén a vonzó, de pusztító erotikus női vonzerő mitikus figurája, aki magába sűríti a tengerszem témának a Jókai életműben kidolgozott ellentmondásos jelentésmezőit.²⁹⁵

A regény második fejezetében a szereplő/elbeszélő Jókai portrét készíti Erzsikéről. A portréfestés a regénybeli szereplőábrázolás mise en abyme-jaként is értelmezhető.²⁹⁶ Az első ülésben a festő/elbeszélő hosszan és részletezve írja le Erzsike arcát, amint azt az ecset a vászonra viszi, majd megakad a festésben:

„(Nekem ezt ilyen részletesen kell tudnom, mert hiszen minden az ecsetem szálain ment keresztül.) — Hanem aztán, ami ecsettel visszaadhatatlan: az a csodálatos szempár! Az engem egészen kétségbeejtett. Azt hiszem, hogy ha valóságos művész lettem volna, nem

kilencnél pszichológiai valóságuk áldozatul esik a helyzetek csillogó voltának. Csakugyan Jókainál nem a mese van a jellemek föltüntetésére, hanem a jellemek legfőbb azért valók, hogy érdekes, minél érdekesebb mesét lehessen hozzájuk fűzni.” PÉTERFY, 1983, 623.

²⁹⁴ Gyulai hasonlítja 1869-es szövegében Jókai karakterformálását a színészi jelmezek változtatásaihoz – vagyis, a mélység és érthető benső világ nélküli szereplők elváltozása analóg a színészek jelmezt váltásaival. GYULAI, [1928], 107–108. A hasonlat azért is beszédes, mert éppen a színházi karakter és a regénybeli karakter lényegi másságában ragadja meg a két műfaj különbségét Kemény Zsigmond. Vö: KEMÉNY, 1971/b.

²⁹⁵ A szirén értelmezési lehetőségeiről és a főszereplő erotikus csáberejéről lásd: FRIED, 2003, 57–75.

²⁹⁶ Hasonlóan – a szerző önironikus alakzataként – értelmezi Bagi Zsolt a *Sárga rózsza* piktorának alakját. A *Sárga rózsza*-ban a pusztá délibábos látványa az, ami meghaladja a festő (vagy a festészet) lehetőségeit. Vö: BAGI, 1997, 161–169. Mindkét szöveghelynél az okozza a képi ábrázolhatatlanságot, hogy változékony, mozgásban lévő jelenségekről van szó. Az alkotás mise en abyme-jainak legalább két lehetséges értelmezése kínálkozik. A festészeti analógia azt is sugallhatja (egyrészt), hogy az élő, eleven, változékony jelenségek művészi reprezentációja eleve és mindenképp meghamisítja, elhibázza az ábrázolni kívánt jelenség lényegét – ennyiben a regény sem lehet képes hitelesen leírni a pusztát vagy Erzsikét. (Így értelmezi Bagi a szöveghelyet.) A másik lehetséges értelmezés szerint viszont a szövegrészek a két művészi reprezentáció (festészet és irodalom) közti alapvető, Lessing óta közhelyes különbségére is utalhatnak, amennyiben a kép (csak) egy adott időpillanat kimerevített képét adhatja, de az irodalom (a nyelv) képes az időbeli változások egymás utáni megragadására (is).

jámbor dilettáns, még akkor sem bírtam volna ennek a titkát *kibúvárkodni*. Mikor már azt hittem, hogy híven visszaadtam, egyet villant a szeme s kárba veszett az egész munkám. – Utoljára megállapodtam mégis egy ábrándos kifejezésben, ami nekem legjobban megtetszett. A három felügyelő családtag ugyan azt mondta, hogy ők ilyen kifejezést sohasem láttak az Erzsike arcán (...)»²⁹⁷ (A kiemelés tőlem, K. Zs.)

A festő/elbeszélő a portréfestés során és annak reflexióiban ugyanarra a felismerésre jut a címszereplő jellemével kapcsolatban, mint a regényt nyitó jellemértelmező allegória. Erzsike tekintete, arca (vagyis jelleme) lényegénél fogva nem ábrázolható, hiszen minden kísérlet rögzíti élő, eleven változékonyságát. A festmény: rögzített értelmezés, amely egy képbe merevíti a végtelen változatosságot, és meghamisítja a benső élő, dinamikus valóságát. A regény egymást követő jelenetei ennyiben hűbb képét adhatják a címszereplőnek, hiszen mindig más arcát mutatják fel. A regény szerkezeti megoldásai elősegítik Erzsike élettörténetének felvillanó mozaikképekben való megragadását. Mivel történetébe mindig csak akkor nyerünk bepillantást, amikor a véletlen újra összehozza a Jókai nevű szereplő-elbeszélővel, ezért a regénynek nem feltétlenül kell kitöltenie az egyes jelenetek közti űrt. Erzsike történetét (a regény szerkezete miatt is) töredékekben ismeri meg az olvasó, mindig más és más perspektívából látjuk élettörténetének és jellemének egy-egy aspektusát. Folytatva a festészeti analógiát: a regényben Jókai a nyelv eszközével nem csak egy portrét rajzol így a hősnőről, hanem sok, egymást követő portrét, amelyek között azonban nem teremt átmeneteket. Az Erzsikéről kapott képek nem mesélik el arc és jellem lassú változásának történetét, hanem értelmetlen darabokban, töredékekben maradnak. Erzsike jellemzése végső soron oda jut vissza, ahonnan eredt: a látvány perspektívafüggetlen és ellentmondásos képéig, amelyben az értelmezés is csak az ellentmondó elemek feltárásiáig juthat el. Így lesz egyszerre az erotikus nőiség vonzó, ellenállhatatlan alakja, és annak fenyegető, taszító ereje is. Története nem áll össze a bejárt út érthető, összefüggő, elmesélhető útjává, hanem megmarad töredékes, mozaikszerű epizódokban.

Összefoglalva tehát: Gyulainak igaza volt *A tengerszeművel* kapcsolatban, amikor az érthetetlen, változékonny és kiismerhetetlen regénybeli jellemet vélte felfedezni benne – csak éppen olvasatának előfeltevései gyökeresen eltértek a szerzői intenció előfeltevéseitől. Jókainak a regény bevezetésében vagy a portréfestés jelenetében megfogalmazódó

²⁹⁷ JMÖM, Regények, 55. 19.

elképzelései a regény szereplőjének jelleméről és a jellem ábrázolhatóságáról teljesen más előfeltevéseket fogalmaznak meg, mint Gyulai (vagy Kemény és Péterfy) regénykritikai normái. A regénybeli jellem e kétféle értelmezése (a szerzői intenciót is olvasatként értelmezve)²⁹⁸ soha nem lehetett képes a valódi dialógusra.

Anélkül, hogy a regény egészének elemzésébe vagy Jókai karakterképzésének általános kérdéseibe belemennénk,²⁹⁹ összegzésként megállapíthatjuk, hogy mind a *Férj és nő* Kolostory Albertje, mind *A tengerszemű hölgy* Erzsikéje bizonyos értelemben jellemtelen regénybeli alakok – csak éppen egészen másként. Kemény morális értelemben jellemtelen figurája ugyan nem érti önmagát, nem nyílik rálátása saját magára – de az elbeszélő nagyon is érti hősét. A Kemény-regény iróniája abból származik, hogy az elbeszélőnek (és így az olvasónak is) határtalanul több tudása van Kolostory jelleméről, lelki motivációiról, mint a hősnek magának.³⁰⁰ A regény ironikus elbeszélői modalitása lehetővé teszi, hogy az olvasó megértse és meg is ítélje a hős viselkedését és annak benső okait, indítékait. Erzsikét sem a szöveg elbeszélője, sem olvasója nem érti igazán, a regény pedig nem kínál a hős nő értelmezéséhez belső nézőpontot; viselkedésének, döntéseinek indoka rejtve marad. Erzsike kifürkészhetetlen jelleme így megmarad titoknak – vagy kevésbé hízelgően: megmarad zavarosnak.

²⁹⁸ Jókai szerzői kommentárjairól mint olvasatról lásd: SZILASI, 2000, 134–190.

²⁹⁹ A Jókai-karakterekre vonatkozó általánosítást már csak azért sem volna érdemes levonni, hiszen *A tengerszemű hölgy* kevésbé számít jellegzetes vagy tipikus Jókai-regénynek. Szerkezeti megoldásait tekintve is inkább kivételes helyet foglal el az életműben.

³⁰⁰ Az irónia fogalmát itt Seymour Chatman alapján használom. Vö: CHATMAN, 1988.

AZ ARC: A JELLEM TÜKRE
FIZIOGNÓMIA KEMÉNY ZSIGMOND GYULAI PÁLJÁBAN

Kinek szeme hunyva van
A veszély óráiban,
Mi virrasszon fölötte?
Hisz a világ tükörét,
Hogy ismerje: mi a lét?
A menny a szembe tette!
(Kemény Zsigmond: *Gyulai Pál*)

Jókai Mór *A Caldaria* (1859) című novellája a portréfestészetnek az irodalmi szövegben betölthető szerepeit, azok változatait vonultatja fel. A történet szerint a féltékeny Fülöp király észreveszi, hogy feleségének, Johannának a rajzfüzetében egy feltűnően szép férfiarc folyton ismétlődik. Felkutatja a képek modelljét, és a férfit az inkvizícióval halálra kínoztatja. A kínzás közben Lucero (a portréfestő) nyolc arcképet készít a fájdalomtól eltorzuló arcról. A képeket a király a feleségének ajándékozta, aki a festmények hatására megőrül (így lesz örült Johanna). Jókai novellájában az arcképek beszélni kezdenek, és történeteket mondanak el. A királynő rajzfüzete Johanna titkolt érzéseiről beszél. A portrék a kínhalál történetét mesélik el, Johannára tett hatásuk pedig ismét a királynőről árulkodik. A képek (rajzok és festmények – portrék) mindegyik esetben kettős funkcióval bírnak: egyrészt leleplezik a szereplők titkolt (benső vagy igazi érzéseit, a „valódi” személyiséget), valamint továbblendítik a cselekményt, beleszólnak a történet alakulásába. Jókai szövege azt is jól példázza, hogy az egyes képek befogadása és értelmezése mindig összetett szereplői-elbeszélői-olvasói szituációban történik. A megkínzott arcról készült portrészorozat az összetett kommunikációs helyzetben a szereplői viszonyok szintjén egyrészt állítás vagy közlés (a király közli feleségével, hogy megbosszulta feltételezett hűtlenségét); ugyanakkor kérdés (a király a képekkel lényegében rákérdez felesége érzelmeire: Johannának a portrékra adott befogadói reakciója így válaszként, beismerésként értelmezhető). A művészetről (festészetéről) és hatásáról szóló elbeszélés pedig az olvasó számára – egy metafikciós, önreflexiós szinten – az irodalom teoretikus, ars poétikus kérdéseit is felveti. Ebben az értelmezésben a portrék az implicit szerző és az olvasó közti párbeszédben kapnak szerepet. A portrészorozat Jókai elbeszélésében (elsősorban) nem a portré alanyáról szól (róla pusztán azt tudjuk meg, hogy a testi

fájdalmat milyen méltósággal viseli), hanem a portré megrendelőjéről és annak nézőjéről, illetve a művészet hatásáról.

A rajzfüzet vagy vázlatkönyv gyakran jelenik meg úgy a regényekben,³⁰¹ mint egyfajta titkos napló, amely olyan nem verbalizálható vágyakról vagy érzésekről, emlékekről beszél, amelyek leleplez(het)ik készítőjüket. A szenvedés vagy szenvedély hatására elváltozó arc leírása pedig – a pathognómia területe – az irodalmi szövegek hagyományos, szinte közhelyes eleme.³⁰² Amikor a regényekben egy szereplő elsápad/elpirul, vagy szája széle megremegeg/megrándul, esetleg „alig észrevehetően” összerázkódik, vagy „egy pillanatra” megdermed, akkor a konvencionális jel dekódolása a befogadásban problémátlanul megtörténik: az olvasó tudja, hogy ezek fontos jelzések, hogy a szereplő „igazi” énje, „valódi érzései” itt, ezekben a jelzésekben érhetők tetten. A királynő (feltételezhető) szerelméről készült arcképsorozat a pathognómiai leírás szélsőséges képi megjelenítése. A test önkéntelen változásai a szenvedély (szenvedés) olvasható nyelvivé állnak össze; az irodalmi szövegben a pillanatnyi benyomások hatását leleplezni nem tudó szereplői test/arc beszélni kezd, és az olvasó számára (vagy adott esetben a másik szereplő számára) megfejthetővé válnak a lélek titkolt érzései.

A fejedelem arcképe

Jókai rövid novellájában a képek az arc pathognómikus leírásról szólnak. A szöveg nem foglalkozik portré és a jellemzés fiziognómiai összefüggéseivel, amelyben az arc nem a pillanatnyi szenvedélyek vagy benyomások tükre, hanem állandósult jellemvonások olvasható szövege.³⁰³ Portréfestészet és irodalmi jellemzés találkozásának kiemelkedő példája Kemény prózájában a *Gyulai Pál* című regény első fejezete. A híres jelenet egyszerre veti fel a portré, a jellemzés és a fiziognómia kérdését a regényen belül, és ugyanakkor teoretikus szinten, a fikcióra reflektálva. A jelenet olvasható úgy, mint a regény cselekményének kulcsjelenete, a Gyulai Pál sorsát megpecsételő, a történet alakulása szempontjából sorsdöntő esemény leírása – ugyanakkor mint a művészi

³⁰¹ Lásd például Iduna rajzfüzetét Kemény Zsigmond *Férj és nő* című regényében.

³⁰² Ugyanerről a festészet kontextusában legjelentősebb szöveg Charles Le Brun értekezése. Lásd: VÍGH, 2006 2. 261–275.

³⁰³ Magának a karakter szónak az eredete is mintha erre utalna: állandósult vonásoknak az arcra vésődése. A karakter és portré összefüggéseiről és a görög szó etimológiájáról lásd: BACSÓ, 2012, 81–106. A pathognómiáról és fiziognómiáról a kortárs magyar kontextusban lásd: „Az embernembeli különbségek,” 85–88., „A lélek és a test kölcsönös viszonyairól,” 34–36

jellemzés, jellem és arc, jellem és sors kérdését felvető esszé.³⁰⁴ A képelemzés jelenetében a portréfestészetről, jellemről és arcról szóló, egymásnak ellentmondó tézisek és érvek egyszerre szólnak a szereplőkről (Gyulai Pálról, Báthory Istvánról, Báthory Zsigmondról), egymáshoz fűződő kapcsolataikról és a portréfestészet értelmezési lehetőségeiről. A kép elemzése (vagy nézése) értelmezi/jellemzi magát a képet és nézőit is. Az értelmezés összetett perspektívájú, dinamikusan kibomló jelenetében minden egymásra mutat, így a jelenet résztvevői és állításaik is szituatív értelmezést nyernek.

Az ismert részletben a Báthory-családnak lekötelezett fiatal Gyulai Pál viszi el Báthory Zsigmond arcképét (egy bizonyos Hannibal Torino, 16. századi fiktív firenzei mester festményét) az öreg Báthory Istvánnak Lengyelországba. A képnézés jelenetét megelőzően olvashatjuk a portré első, elbeszélői értelmezését:

„A művész, kinek ecsete nagy és méltó hírben állott, s ki később a flórenzi iskola elsőrangú egyéniségei közé soroztatott, lélekbúvár volt.

Ő a vonalak titkos írását, az arcizmok rejtélyeit, a küzdő szenvedélyek színvegyítését s azon kinyomatokat, melyeknek hüvelyében jelennek meg érzéseink, indulataink, a rögeszmék s uralkodó hajlamok, szóval a lélek befolyását a szervezetre tökéletesen ismerte.

(...)

S nem rejlett-e e modorban magasabb élethűség, mint a fukar utánzás szűkkeblűségében?

Az erdélyi fejedelem képe bámulásig tökéletes volt: de a főntebbi értelemben.”³⁰⁵

A portré készítőjét tehát elsősorban „lélekbúvárként”, test és lélek összefüggéseinek ismerőjeként mutatja be az elbeszélő. A festőt fiziognómiai jártassága miatt értékeli nagyra, képét pedig azért, mert azon a fejedelemnek tökéletes fiziognómiai jellemzését vitte vászonra. A festmény elbeszélői bemutatását olyan, a portréfestészetre vonatkozó előfeltevések szervezik, amelyek szerint a portré célja nem az, hogy szép legyen, és nem is az, hogy tökéletesen pontos, fényképszerű mását adja a portréalanynak, hanem az, hogy jellemét ábrázolja. A festészet ebben az értelmezésben a lélekbúvárlattal, a lélektani, jellembeli vizsgálódásokkal lesz azonos, amit csak – mint technikai eszköz – egészít ki az ecset kezelése. A portréfestészet ilyen értelmezése lényegében egybevág a 16. századi festészetelméleti nézetekkel – vagyis a (történelmi) regény 1581-es eseményeinek

³⁰⁴ Lásd erről: BENCE, 2007.

³⁰⁵ KEMÉNY, 1967, I, 95–96.

világával (és általában a 16. századdal) történetileg harmonizáló véleményről van szó. A regény szövegének következő bekezdése a Báthory Zsigmond-portré festőjét Leonardo da Vinci iskolájához köti – ahhoz a Leonardóhoz, akit az újabb művészettörténeti és esztétikai kutatások a modern kori fiziognómia megalapozójának tekintenek.³⁰⁶ A *Trattato della pittura* (1498 k.) a 16. század folyamán számos kéziratot, majd nyomtatott (1651, Párizs) kiadásban terjedt Európa szerte. Leonardo festészetelméleti traktátusában viszonylag rövid rész foglalkozik az ember ábrázolásával, és csak töredéke tekinthető fiziognómiai jellegűnek – ennek ellenére a fiziognómiai gondolkodás képzőművészeti kontextusba helyezésének nagyon nagy és messzire gyűrűző hatása volt.³⁰⁷ Az ember ábrázolását tárgyaló részek (körülbelül a 263–398. egység)³⁰⁸ nagyrészt anatómiai ismeretekkel és alapelvekkel foglalkoznak, de Leonardo kitér az érzelmeknek, a szenvedélyeknek (a lélek mozgásai) az arcra és a mozdulatokra, testtartásra (a test mozdulataira) gyakorolt hatására és azok képi megjelenítésére is (elsősorban a 285–286. egység). Az arc ábrázolásában a szöveg főként a pillanatnyi érzelmek minél pontosabb megjelenítésével foglalkozik (pathognómia), a test/arc és a lélek mozdulatai közötti szoros összefüggést feltételezve. Elméleti és fiziognómiai szempontból legérdekesebb a 292. rész, amelyben a szerző először elméletileg elhatárolódik a fiziognómiai megismerés lehetőségétől, majd – önmagának ellentmondva – még példákkal is alátámasztja az arcvonások és a jellem közti megfeleléseket:

„A csalárd fiziognómiától és kiromantiától távol tartom magam, mivel semmi igazság nincs bennük, és nyilvánvaló hogy az ilyen elmeszüleményeknek nincs tudományos alapjuk. Igaz, az arcvonások részben megmutatják az ember természetét, gondját-baját és érzelmeit; hiszen azok a vonalak, amelyek az orcák és az ajkak, illetve az orrcimpák és a száj között alkotnak barázdákat, vagy a szemüreg körül, vidám embereken láthatók, kik gyakran nevetnek (...); akiknek az arcán erősen és plasztikusan ugranak ki a részletek, azok állatias és haragvó emberek, kevés értelemmel; azok, akiknek a szemöldökei közé mély ráncok rajzolódnak, bőszek; azok pedig, akiknek homlokát szinte vésett barázdák szelik, titkolt vagy nyílt bánat terheli; és hasonlók lehet mondani sok más részletről”³⁰⁹

³⁰⁶ Vö: VÍGH, 2006, 2. 135., illetve VÍGH, 2006, 1. 126.

³⁰⁷ Vö: Charles Le Brun alapvető értekezésével (magyarul in: VÍGH, 2006. 2. 261–275); Leonardo da Vinci hatása a 16. századi képzőművészeti gondolkodás fiziognómiai irányára lásd: VÍGH, 2006, 1. 124–141. és 191–212. Le Brun hatásáról és a francia festészetelméleti gondolkodásról a kalsszicizmus korában: KOVÁCS, 2004.

³⁰⁸ A magyar kiadás (ford.: Gulyás Dénes, 1967, Bp.) számozását veszem alapul.

³⁰⁹ LEONARDO, 1967, 132.

Leonardo tehát óvatosan fogalmaz, amikor arc és jellem összefüggéseiről beszél, ugyanakkor nyilvánvalóan támogatja az arcvonásokkal való festészeti jellemzést. A 16. századra alapvetően jellemző az antik fiziognómiai szemlélet újjáéledése,³¹⁰ és képzőművészeti kontextusba helyezése. Leonardo szövege a reneszánsz művészetszemlélet emberábrázolásra vonatkozó nézeteinek nagyobb összefüggéseibe illeszkedik, ahol bevett és általánosan elfogadott volt az emberi arcra való fiziognómiai gondolkodás.³¹¹

Báthory István a kép elbeszélői értelmezésével egybehangzó szempontok (elvek és előfeltevések) alapján értelmezi a képet, amikor azon Zsigmond jellemhibáit véli felismerni. A kép megtekintésének számára nem az a célja, hogy a festményben gyönyörködjön, hanem az, hogy Báthory Zsigmondról, emberi, jellembeli és politikusi tulajdonságairól kapjon megbízható „képet”, ismereteket. Amikor az alattomos, gyáva, ingadozó jellem vonásait ismeri fel a képen, és ez alapján Erdélynek rossz jövőt jósol, akkor az elbeszélői (16. századi) portréelméleteknek megfelelően fogadja be és értelmezi a festményt. A 19. századi – Lavater utáni – irodalom és a 16. századi (Leonardo utáni) festészet ilyen értelemben eszmetörténetileg rokon helyzetben vannak, amennyiben mindkét művészettörténeti jelenségre igaz, hogy művelőik az ember művészi reprezentációjában a jellemzés fiziognómiai lehetőségeit és korlátait kutatták.

Gyulai Pál – aki kötelességének érzi, hogy megvédje Zsigmondot – ellenérvei két irányból támadják az elbeszélői/Báthory István-i képértelmezést. Gyulai egyrészt a festő személyét és az arcképfestés rangját, megbízhatóságát kisebbíti, másrészt – és ez talán az erősebb érve a vitában – a fiziognómia „tudományának” megbízhatóságát kérdőjelezi meg:

„Azonban az arcismeret nem tudomány, tapogatózás is alig, sőt az sem. A gúllak titkos írását, Egyiptom gránitba vésett krónikáját talán folyvást fogják olvasni maradékaink, mint mi Salamon bölcsességét és Dávid érzéseit; (...). Ezek mind lehetségesek és megtörténhetnek. De a természet ravaszabban készíti rejtélyeit, mint az ember, és az arc

³¹⁰ Lásd pl. COURTINE – HAROCHE, 2007. beszédes fejezetcímét: „Le miroir de l’ame. Origines et renouveau de la physiognomie au XVIIe siècle.” Illetve: VÍGH, 2006. 1. 3. fejezetének címét: „A fiziognómia európai újjászületése.”

³¹¹ Vö. pl: Pompino Gaurico: *De sculptura* (1504), Giovan Paolo Lomazzo: *Trattato dell’arte della pittura* (1584). Ezekből szemelvények magyarul: VÍGH, 2006. 2. 143–161, és 247–258. A reneszánsz festészetelmélet fiziognómiai kontextusáról: VÍGH, 2006. 1. 124–141. és 191–212. Arról, hogy a reneszánsz korának itáliai festészeti és irodalmi portréit hogyan határozta meg a fiziognómiai szemlélet lásd: BÉKÉS, 2011.

sohasem fog többet nyújtani, mint tévesztő adatokat a sejtés számára. A lélek betűi a tettek s nem a vonalak.”³¹²

Gyulai az arcvonásokat az egyiptomi hieroglifákhoz hasonlítja, majd döntő érvként megidézi jellem és tett viszonyának arisztotelészi értelmezését – megnyitva ezzel a vita két újabb értelmezési kontextusát. Az arcvonásoknak a hieroglifákhoz való hasonlítása Gyulai szándéka szerint azt hivatott bizonyítani, hogy az arcvonások „írása” éppúgy titkos, mint az egyiptomi írás, csak még nehezebb a megfejtése, hiszen nem ember készítette. A szövegbeli analógia ugyanakkor több szempontból is kikezdi az állítást, amelyet éppenséggel bizonyítani kéne. Maga a hasonlat azon az előfeltevésen alapul, hogy mindkét jeltípus (az arcvonások és a piramisok ábrái) olvasható, értelemmel, üzenettel bíró írás, amelyeket azonban nehéz vagy éppen lehetetlen megfejteni. Az előfeltevés, amelyre Gyulai analógiája támaszkodik, eleve létjogosultságot biztosít az arcvonások fiziognómiai olvasásának, hiszen azt feltételezi, hogy a jeleknek *van* értelme, éppén csak hozzáférni nehéz. Az egyiptomi hieroglifák analógiája ugyanakkor olyan történeti perspektívákat is mozgásba hoz, amelyek tovább relativizálják Gyulai állításának érvényét. A regény cselekményének történeti horizontján, a regény szereplői számára a hieroglifák megfejthetlenségére való hivatkozás erős érv lehet, hiszen a fáraók írásának megfejtésével akkor már évszázadok óta sikertelenül próbálkoztak. A hieroglifák olvasásával párhuzamba állított arcolvasás így a lehetetlen retorikai megfelelője – a 16-17. századi szereplői horizonton. A regény megjelenésének idején azonban a retorikai fogás a történeti perspektívák különbözőségét hozza mozgásba, és viszonylagosítja a lehetetlen fogalmát.³¹³ Champollion 1822-ben írta híres levelét, amelyben kidolgozta a hieroglifák megfejtésére vonatkozó elképzelését. Champollion munkásságát Lespius folytatta, akinek főműve 1842-ben jelent meg. Az egyiptomi írás megfejtésére vonatkozó felfedezések így a regény megjelenésének idején (1847) viszonylag friss tudományos szenzációnak számíthattak.³¹⁴ A kortárs olvasó számára Gyulai érvelésének üzenete egészen más lett, mint a szereplő-címzett Báthory István számára. A 19. századi olvasó mindebből azt a tanulságot vonhatta le, hogy ami lehetetlennek látszik (vagy az volt), az bizony lehetséges

³¹² KEMÉNY, 1967, I, 104.

³¹³ A történet és az elbeszélés idejének ellentmondásos viszonyairól a történelmi regényekben (Frangepán alakja kapcsán) lásd Hites Sándor *Zord idő* elemzését: HITES, 2004, 25–102.

³¹⁴ Champollion főműve 1824-ben, majd hátrahagyott iratai (nyelvtana és egy szótár vázlata) 1833-ban jelentek meg. Lespius: *Das Todtenbuch der Ägypter nach dem hieroglyphischen Papyrus in Turin mit einem Vorworte zum ersten Male Herausgegeben*, 1842. Az egyiptológia történetének rövid összefoglalása pl.: DAVID, 1986, 41–56.

(vagy az lesz). A „lehetetlen” kategóriája történetileg válik viszonylagossá az analógia retorikai működésében. Összefoglalva: Gyulai érvelésének retorikája olyan előfeltevésen alapul (az arcvonások mint értelemmel bíró írás), és olyan hasonlattal érvel (megfejtethetlen/megfejtett hieroglifák), amelyek önmagukban is elbizonytalanítják állítását.

A hasonlat másik fele (Salamon bölcsessége és Dávid érzései) szerint a legjobb esetben (a vonások „megfejtése” után) is csak úgy tudjuk majd olvasni az arcvonásokat, mint a Biblia szöveghelyeit. Az arcvonások olvasása ebben az esetben a hermeneutika lezárhatatlan folyamatát nyitja meg, és éppenséggel nem szolgál biztos vagy rögzített megfejtéssel. Vagyis: még ha ismernénk is az arcvonások jelentését, akkor is, azok mindig és minden esetben értelmezésre, a megértés hermeneutikai munkájára szorulnának.

Gyulai érvelésének záróköve (a lélek betűi a tettek s nem a vonalak) Arisztotelész-parafrazisként nemcsak a korabeli esztétikai viták kontextusát idézi meg, de azt a jellemfelfogást is, amelyen Arisztotelész drámaelmélete alapul. A jellem Arisztotelésznél a tudatos erkölcsi döntésben nyilvánul meg, és csakis a gyakorlatban, a cselekvésben létezhet. Míg Arisztotelésznél a jellem a cselekvés etikai minősége (tudatos választásként mindig etikai dimenzióban létezik, és a cselekvésben valósul meg, vagyis a gyakorlati tevékenységtől függetlenül nem is létezhet), addig a modern (elsősorban a romantika utáni) jellem valami titokzatos, megfejtésre váró bensőség, aminek adott esetben lehet, hogy semmi köze a tettek világához.³¹⁵ Gyulai legerősebb érve tehát olyan jellemfelfogáson alapul, amely a 19. századi olvasók számára már részben idegen, de legalábbis kérdéses lehetett, hiszen a romantika friss tapasztalata nyomán éppen a tettek külső világáról lehasadó benső, az individuális mélység vált érdekessé,³¹⁶ a jellem „igazi” helyévé.

Az emberi lélek megismerhetőségének kérdése, és a lehetséges állásfoglalások a *Gyulai Pál*ban a szereplők közti vitában körvonalazódnak. Miből következtethetünk a lélek benső világára, a tettekből vagy a test/arc jelzéseiből? A kérdés itt a portréfestészet művészetelméleti kontextusában kerül elő, és ugyanúgy eldöntetlen marad, mint ahogyan majd néhány évvel később Kemény jellemrajzai esetében is. A regény világában természetesen Báthory Istvánnak (és közvetve az elbeszélői véleménynek) lesz igaza,

³¹⁵ Arisztotelész jellemfogalmának elemzését a *Poétikára* a *Rétorikára* és a *Nikomakhoszi etikára* támaszkodva végzi el Stephen Halliwell. A modern és az arisztotelészi jellemfogalom különbségeiről lásd különösen HALLIWELL, 2002, 66–68.

³¹⁶ Erről lásd TAYLOR, 1989. Különösen: 111–207. Meggyőzően érvel Takáts József: „Gyulai, emlékbeszéd, kanonizáció” című tanulmányában amellet, hogy a 19. század második felében az ember leírására több – elméletileg más kiindulópontú, egymással sokszor versengő – szótár állt a kortársak rendelkezésére, akik ezeket akár egy adott szövegen belül is keverték. Vö: TAKÁTS, 2007/a, 234–253.

Gyulai téved Zsigmond jellemének megítélésében: ugyanakkor ez nem elméletileg dönti el a kérdést, hanem csakis a Zsigmondra vonatkozó konkrét esetben. Báthory Zsigmond későbbi tettei igazolják a festmény arcvonásainak jóslatát: a tettek betűi és az arc vonásai itt ugyanazt a jellemet írják meg és teszik olvashatóvá.³¹⁷ A regény világában – úgy tűnik – érvényes marad a fiziognómiai magyarázat, az arcvonásokból kiinduló megismerés, annak ellenére, hogy az azt elbizonytalanító, viszonylagosító érvek is helyet kaptak a műben.

A Gyulai Pál mint Gyulai Pál portréja

Miközben a kép értelmezése a *Gyulai Pál*ban szereplők közti vita formáját ölti, a szövegből kimarad a szoros értelemben vett ekphrasis, az olvasó nem kap leírást a festményről. Nem tudjuk meg, hogy tulajdonképpen mi látható a képen, csakis szereplőkre gyakorolt hatását ismerjük meg. A regény elliptikus megoldása kettős következménnyel jár. Egyrészt a szereplői értelmezésre, a képnek a szereplőkre gyakorolt hatására irányítja az olvasói figyelmet (vagyis nem a képet nézzük, hanem a szereplőket nézzük, ahogyan azok a képet nézik); továbbá: az olvasó nem vehet részt a fiziognómiai elemzésben. Nem tudjuk meg, hogy milyen orra van a képen Zsigmondnak, vagy milyen szeme, mi jellemzi homlok és arc arányait stb.; az olvasó ilyen értelemben nem szállhat be a fiziognómiai társasjátékba: arra kényszeríti a szöveg nézőponttechnikája és kihagyása, a szöveg felépítése, hogy kívülről értékelje a képnézés jelenetét. Az olvasót a portré közvetlen befogadásához képest reflektív pozícióba kényszeríti a szöveg. A regény első fejezetét olvasva így lényegében teoretikus szinten kell az olvasónak is végiggondolnia a jellemre és annak megismerhetőségére/ábrázolhatóságára vonatkozó kérdéseket.

A regény második fejezete nagy időbeli ugrással, töréssel követi az első fejezetet,³¹⁸ így a képnézés jelenete, és az ott felvetődő kérdések mint a regény expozíciója állnak a szöveg élén. A regény címe (*Gyulai Pál*) pedig felveti a könyv portréként való olvashatóságának kérdését is. A címbe emelt egyetlen név olyan erős fókuszba emelő stratégia, amely kimetszi a címszereplőt a regény szövevényes viszonyaiból, és középre, vagy a szereplői viszonyok fölé helyezi őt. A címadási konvencióból arra következtethetünk, hogy ez a regény a címszereplőről szól, az ő alakját járja körbe: a

³¹⁷ A szöveg logikája nagyon hasonló, mint később Kemény jellemrajzaié: vagyis az arcisme tudománya relativizálódik, nem tűnik megbízhatónak, csak a tettek azok, amelyek tényszerűen és megkérdőjelezhetetlenül adóttak a másik emberből, de ugyanakkor ebben az egy konkrét esetben a fiziognómiai bemutatás alátámasztja az élettörténetből és a tettekből kirajzolódó jellemképet.

³¹⁸ A regény időrendjének töréseiről lásd: SZEGEDY-MASZÁK, 2007, 95–96.

Gyulai Pál című regény nem más, mint Gyulai Pálról készült irodalmi portré.³¹⁹ Ebben az értelemben az első fejezet portréelemző jelenete a szöveg egészére is vonatkozik: felveti a regényértelmezés lehetőségeit, a címszereplőre (jellemére és ábrázolhatóságára) vonatkozó megismerési lehetőségeket és korlátokat, és kijelöli az olvasás lehetséges pozícióit is.

A regény címéből (és a fentiekből) arra következtethetnénk – tévesen –, hogy a szöveg nagy része majd Gyulai körül forog, és a regény lapjain elsősorban róla olvashatunk. A címnek ellentmondani látszik a szöveg tematikus aránya: számszerűen meglehetősen kevés oldal szól konkrétan a címszereplőről. Az ellentmondás azonban két okból is látszólagos csupán: egyrészt minden Gyulairól szóló részlet (minden olyan szöveghely, amelyben a címszereplő szerepel) hangsúlyosan folytatja az exozicció portréelemző részletének teoretikus kérdéseit; másrészt pedig a regény rendkívül szövevényes cselekmény- és szereplőhálózata nem egyszerűen háttérrel rajzol a címszereplő mögé, és nem is csak kontextualizálja őt, hanem összetett tükörstruktúráként értelmezi a Gyulai Pálra vonatkozó részeket. Ha röviden össze kéne foglalni, vagy néhány kulcsszóba sűríteni, hogy milyen is ez a bizonyos Gyulai Pál nevű szereplő, mi jellemzi őt elsősorban a regény világában, akkor talán a félreértés (a megértés hiánya) és a (belső) meg hasonlítás lehetne az a két kulcsszó, amelyre felfűzhető volna a főszereplő karaktere.

Gyulai Pál, az „udvari ember”

Gyulai először (az exozicciószerű első fejezet után) a második, drámai formában megírt fejezet közepe táján bukkan fel egy rövid (ám a cselekmény menetében annál fontosabb) dialógus erejéig. A „dráma” negyedik jelenetében Gyulai arról faggatja Guzman (az olasz színészt), hogy ki volt az a nő, akivel együtt látta őt a fehérvári úton. Az ismeretlen nőben (Eleonóra) Gyulai ideálját véli felfedezni, Guzman azonban attól tart, hogy az udvari ember („a kéjenc”) azért kínál neki pénzt, hogy elcsábíthassa a nőt:

„GUZMAN. Csak azt akartam mondani, hogy egy lovagnak a nőket védeni s nem áruba bocsátani kell; hogy társaságunkban egyedül Pierro ért a kerítés módjához; s hogy nagysád kegyes pártfogásába továbbra is ajánlom magamat.

³¹⁹ A regény címadása a jellemrajzokéval analóg. Továbbá: a jellemrajz (karakterfestés) a korabeli retorikai rendszerezésben a történeti műfajok közé sorolódik, a történelmi regény pedig (történeti tárgyával) szintén közelít a történeti elbeszélés felé, akként is olvasható. Vö: BITNITZ, 1827.

GYULAI *szívességgel*. Balga ember! Te félreértettél. Ha tudnád... (...) De majd még többet beszélünk együtt. *Kezet nyújt Guzmannak*.

GUZMAN *kétkedően vonja vissza karját*. Nagyságos úr...! (...)

ÖTÖDIK JELENET

Guzman, magára

GUZMAN. Hol áll a fejem? Uff!! *Megtörli homlokát*. Lélegzetem fojlik az erélyes nyilatkozat miatt. S hogy tekintsem, **mibe vegyem a baráti kéznyújtást? Ó az udvaroncok tudnak színleni. Mosolyaik mögött gyakran fejlenek sötét és rémítő tervek...**³²⁰ (Az utóbbi, félkövér kiemelés tőlem, K. Zs.)

A jelenetben Guzmannak Gyulaira vonatkozó értelmezése – vagyis félreértése – ugyanazt a témát folytatja, variálja, amit a portréelemzés felvetett. Guzman is arcvonásokat, mozdulatokat és hanglejtést értelmez, amikor Gyulai szándékát próbálja meg kifürkészni, ugyanakkor a színlelés lehetőségének számbavételével új szempontot ad az eredeti témához (vagyis, hogy honnan ismerhető meg, érthető meg a másik: tetteiből vagy arcvonásaiból). A kettejük közti félreértést az udvari ember 16–17. századi értelmezése és irodalma magyarázhatja.³²¹ Guzman előítélete szerint Gyulai, aki a fejedelem tanácsosa (vagyis udvari ember), nyilván ért a színleléshez (a szimuláció/disszimuláció mesterségéhez),³²² és ezért nem hisz a szíves hanghordozásnak, sem a nyílt tekintetnek vagy a baráti kéznyújtásnak. Guzman Gyulai-értelmezésének elméleti kontextusa az a 16–17. századi udvari emberre vonatkozó, elsősorban itáliai hagyomány, amelyet Machiavelli nevével már az első fejezet felidézett,³²³ és amelyre utal Guzman származása is. Nem véletlen, hogy a színész társulat Itáliából érkezett: külső pozíciójukból egyrészt nem értik az erdélyi politikai viszonyokat, másrészt azt saját, itáliai fogalmaik, sémáik mentén próbálják megérteni: így vetül Gyulaira az itáliai udvarokból ismert udvari ember képe. A

³²⁰ KEMÉNY, 1967, I, 120.

³²¹ Az udvari emberre vonatkozó 16–17. századi forrásszövegek gazdag gyűjteményét magyarul lásd: VÍGH, 2004. A témában való tájékozódást nagyban segíti a kötet előszava: VÍGH, 2004, 19–78.

³²² „[A] disszimulálás az a képesség, amely nem olyannak mutatja a dolgokat, amilyenek. Ugyanis azt szimuláljuk, ami nincs, és azt disszimuláljuk, ami van.” ACCETTO, 2004, 364. Accetto az *Aeneis*ből veszi a disszimulálás (a tisztességes színlelés) példáit: amikor Aeneas kétségbeesett, dúlt kedélyű és kételkedő, mégis reményt és bizakodást szimulál, kétségbeesését disszimulálja, hogy erőt és reményt öntsön társaiba. Lásd: uo.

³²³ „Machiavelli urat is, egy ifjú elhalt titkárt Borgia herceg udvarából lerajzoltatta Jósika Torino által, s nekünk ajándékozta. Ő azt mondá, hogy e fiatal barátját az utókor bámulni fogja, mert jegyzeteiben jól elrendezve és kimagyarázva vannak a bölcs kormányzás minden talányai.” – mondja Gyulai Báthory Istvánnak az első fejezetben. KEMÉNY, 1967, I, 100.

16. századi, elsősorban Castiglione és Machiavelli könyveiből kiinduló óriási hatástörténettel bíró hagyomány az udvari ember erényei és kötelességei között tartotta számon a disszimuláció mesterségét. Az udvarias ember eszerint tud uralkodni arcvonásain, és el tudja takarni érzéseit, szenvedélyeit. Az elmélet morális problémáit számtalan szöveghely járta örül, hiszen az a sima modorú, kellemesen társalgó, udvarias ember kanonizálásán túl felveti az őszinteség és a hazugság etikai és társadalmi kérdését is.³²⁴

Fontos látni azonban, hogy a 16–17. századi érzelem- (affektus-) felfogás gyökeresen eltér a 18. század utáni érzelemkonceptiótól.³²⁵ Míg a 18. század utáni (modern) személyiség- és érzelemfelfogásokban az érzelem valami belülről, a lélek mélyéről fakadó, a lélek benső igazságát képviselő sajátosan egyedi minőség,³²⁶ addig a korábbi affektus-elméletek szerint a szenvedély külső hatásra jön létre, amelyet az erényes ember nem hagyhat eluralkodni önmagán. A disszimuláció (színlelés) 16–17. századi fogalmának szinkrón kontextusában így a színlelés egész mást jelentett, mint amit a 19. századi kontextusban. Az udvari ember irodalmának és a disszimuláció fogalmának későbbi, felvilágosodás utáni értelmezései ugyanakkor gyakran vetítik vissza saját koruk érzelem- és személyiség-felfogását a korábbi udvari kultúra világára. A 18–19. századi értelmezések a disszimulációban és az udvari ember életformájában vélik felfedezni azt a hasadást, amely inkább a modern személyiség-felfogásra jellemző: hiszen ahogyan az udvari ember elleplezi valódi érzelmeit, az értelmezhető a nyilvános- és a magánélet későbbi opozíciója alapján. Az utólagos (elsősorban a romantika korát jellemző) értelmezésben, amely a személyiség- és az érzelmek/affektusok egész más felfogásán alapul, az udvari ember életformájában felismerhetővé válik a látszat és a valódi személyiség, az igazi én és a szerep, a tettek és szándékok közti szakadás.

Exkurzus: *Hamlet a Gyulai Pálban*

Jellemző példa ebből a szempontból Goethe Hamlet-értelmezése a *Wilhelm Meister tanulóéveiben*. Goethe meghatározó olvasata szerint a *Hamlet* pontosan erről szól: a humanista műveltségű királyfi benső igényei, valódi személyisége, és az udvar (a külső helyzet) által rárótt kötelességek közti feloldhatatlan feszültségről:

³²⁴ A disszimuláció erkölcsi problémájának megítélése jelentős történeti változásokon ment át a 16–17. század során. Míg a 16. századi szerzők még jórészt hangot adnak kételyeiknek, hogy vajon erkölcsileg helyes-e a megtévesztésnek ez a módja, és különösen az udvarellenes (kritikai) hagyományban súlyos jellemhibaként volt elkönnyelve a disszimuláció, addig a 17. századra határozottan pozitívummá, sőt az egyik legfőbb erénnyé válik a „tisztas színlelés”. Erről lásd: VÍGH, 2004, 63–65. A disszimuláció Torquato Accetto számára 1641-ben már egyértelműen pozitív etikai viselkedés. Lásd: ACCETTO, 2004.

³²⁵ Lásd erről pl.: LACZHÁZI, 2009, 9–11.; KAYSER, 1998, 173–189.; TAYLOR, 1989, 111–207.

³²⁶ A lélektani diskurzus változásának elemzése irodalmi szövegen keresztül (A *Fanni hagyományai* kapcsán): LACZHÁZI, 2009, 226–241.

„– És amikor a szellem eltűnt, kit látunk magunk előtt állani? Bosszút lihegő ifjú hőst talán? Született fejedelmet, aki boldog, mert harcra hívják koronájának bitorlója ellen? Nem! Csodálkozás és mélakór vesz erőt a magányos ifjún; (...) ezzel a jelentős sóhajjal végzi: *Kizököknt az idő; – ó kárhozat, hogy én születtem helyretolni azt!*

– Úgy rémlik nekem, ezekben a szavakban rejlik Hamlet viselkedésének kulcsa, s világos előtttem, hogy mit akart ábrázolni Shakespeare: nagy tett nehezedik egy tette nem született lélekre. (...) Vonaglik, facsarodik, kínlódik, előre-hátra lép, újra meg újra emlékeztetik, újra meg újra eszébe jut minden, és végül majdhogyan meg nem feledkezik a céljáról, de azért sohasem tud felvidulni többé!”³²⁷ (A kiemelés az eredetiben.)

A *Hamlet* példája azért is releváns Kemény regénye kapcsán, mert Gyulai Pál alakja Hamlet újraírásaként is értelmezhető. Nem egyszerűen külső meghatározottságaik (reneszánsz, humanista műveltség, külföldi egyetem, udvari politika, magányos ifjú), és nem is csak a cselekvéshez való viszonyuk (az állandó halogatás, a sokszoros, újra és újra megerősített elhatározás, és mindig újra tétovázás) azonos, de a *Gyulai Pál* szövegszerűen is megidézi a *Hamlet* szöveget:

„– Vagy tenni kell, vagy hitetlennek lenni bűnös hanyagsággal politikai nézeteihez, a rokonszenvéhez, kötelességéhez. (...) Ah, csak a kárhozat örvénye vezet ki e tömkelegből! (...)

Tenni, azaz rémítőt vétkezni – e szándék vésődött rémes ábrándok tüzétől fölhevült szívébe. (...)

Az idő nem akar mozdulni (...). Ah, az idő lassú, lomha!

A Hórák, az égjegyeket vezető istennők, összetették szárnyaikat – egy toll sem inge szárnyakon, megszűnt az a sorserő, mely őket örvényeivel ragadja tovább, tovább – (...) hat óra, örökké hat óra van délután, egy perccel sem több, az idő mutatója megállott (...)

– Tenni kell – ismétlé Gyulai szüntelenül.”³²⁸

Az „elhatározás” után azonban, egy kötetel később, Gyulait még mindig tétovázni, töprengeni látjuk:

„Ah, megint okoskodtam, hogy eszem által gyávává törpüljek. S nem ittam-e meg az áldomást? Nem vált-e már szándékom tartozássá? Visszaléphetek-e? Soha!”³²⁹

A *Hamlet*-reminiscenciát erősíti Görri és Görbei Rosenkranz és Guildenstern párosát idéző jelenete.³³⁰ A két jogász egymástól megkülönböztethetetlen alakja, egymás mondatait kiegészítő, felületes és léha beszéde Gyulai mellett megismétli a Shakespeare-dráma karakterviszonyait. Guzman tehát félreérti Gyulait, amennyiben szimulációként, színlelésként értelmezi annak őszinte baráti kézfogását és hanglejtését, ugyanakkor nagyon is pontosan tapint rá a Gyulai Pál életét lényegében kettémetsző hasadásra: az udvari ember, a fejedelem embere és a magánember, az „igazi” személyiség közti feloldhatatlan ellentétre. Keménynek a

³²⁷ GOETHE, 1963, 221–222.

³²⁸ KEMÉNY, 1967, I, 335–336.

³²⁹ KEMÉNY, 1967, II, 133.

³³⁰ Lásd: KEMÉNY, 1967, II, 82–89.

16–17. századi udvari kultúrára vonatkozó értelmezése a *Gyulai Pál*ban – Goethe-éhez hasonlóan – saját korának személyiségre vonatkozó ellentmondásait mutatja fel a késő reneszánsz világában.

A szív rejtett zuga

Ha valaki megpróbálja felidézni a korábban olvasott *Gyulai Pál* szövegét, és abban a főszereplő alakját, akkor biztos, hogy (ha valamire, akkor) arra fog emlékezni, hogy Gyulai ül az íróasztala előtt egy hajnali órán, és ír, olvas, vívódik. A regény szinte alig mutatja hősét cselekvés közben, tetteiről általában csak rövid elbeszélői összefoglaló narráció tudósít, vagy drámai formában megírt jelenet. Nem látjuk a politikust munkája közben, inkább csak tudunk róla más szereplők vagy az elbeszélő közléseiből. Ami viszont közvetlen jelenetként kerül be a szövegbe (számtalanszor), az a fenti jelenet és variációi, illetve az éjszakai, hajnali magányban írt napló részletei. Az első ilyen hajnali jelenetet eleve gyakorító elbeszélés vezet be:

„Néhány hajnali órát örökké ily foglalkozásokra szánván, hosszas gyakorlás következtében sikerült neki szigorúan különválasztani az irodalmat a közélettől, s egy bűvárkodó bölcs és erélyes államférfiú gyakran *meghasonló szerepeit* összhangzásba hozni.”³³¹ (A kiemelés tőlem, K. Zs.)

A szerepei közt meghasonló hős „igazi” énje a regény szerint éppen ez: a hajnali magányában tudományoknak és irodalomnak élő humanista, illetve később a lelkiismeretével és bűnével szembenező, az ideális szerelemmel és a vidéki visszavonulás lehetőségeivel leszámoló önelemző naplót író Gyulai. A címszereplő figurájához metonimikusan tapad hozzá ez a kronotoposz:³³² a dolgozószoba, az íróasztal és a virradat előtti éjszaka ideje. A tér, a hely és az idő jellemkonstituáló tényezői mind a bezárt és mélyen elrejtett benső világot hangsúlyozzák: Gyulai „valódi” énje, személyiségének igazi világa olyan térben és időben létezik, amihez senki nem férhet hozzá. A szobának mintha ablaka sem lenne (a leírásból legalábbis kimarad), és amint virradni kezd, Gyulai mindig feláll és indul. A jellem tere olyan hangsúlyosan sötét, titkos és rejtett, zárt világ, amely a regény szereplőinek világában mindenki előtt rejtve marad. A sötét és elzárt dolgozószoba képe, és a hozzá kapcsolódó jelentések a szív 17. századi értelmezését idézik:

³³¹ KEMÉNY, 1967, I, 158.

³³² A fogalmat Bahtyin alapján használom. BAHTYIN, 1976, 257–302.

„Nagy leleményességről tanúskodik a természet, hogy elrejtette a szívet (...), mivel a természet parancsára zárt helyen van. És amikor rejtve kell maradnia, a hangulati állapottól függően üdvösnek őrzi meg a külső cselekedeteket.”³³³

A szimuláció/disszimuláció udvari emberre vonatkozó irodalmában a szív az igaz indulatok (affektusok) helye, amelyet az udvari ember – helyesen vagy bűnösen – arcával és testével elleplez. A színlelés irodalma a lélek (szív) és a test között olyan instrumentális viszonyt tételez, amelyben egyrészt test és lélek egymástól független létezők, másrészt a színlelés gyakorlatában az értelmes lélek uralja a testet, céljainak megfelelően képes irányítani. (A 17. századi fiziognómiai gondolkodás tárgya és iránya ilyen értelemben megváltozik: a fiziognómiai megfigyelés célja részben az lesz, hogy a színlelt érzelmek mögötti, a szívben lakozó indulatokat, valós lelkiállapotokat leleplezze.)³³⁴

A szív, a színlelés és a politikai viselkedés 17. századi témája 19. századi értelmezésben jelenik meg a *Gyulai Pál*-ban. Igaz, hogy Gyulai szívét leplezi, és érzelmei csak a rejtett napló belső beszédében kapnak hangot. Az is igaz, hogy politikusként indulatait leplezni kénytelen. Ugyanakkor ez az udvari viselkedés egyáltalán nem éri el azt az eredményt, melyet a 17. századi színlelés-irodalom célzott. Sem Gyulai életben maradását, sem politikai céljai megvalósulását nem segíti elő a disszimuláció. Sőt: mintha Gyulai esetében éppen a szív rejtettsége okozná a tragédiát. A szív és a benső lelki mélység igazsága nem képes önmagát feltárni vagy verbalizálni a másik, a többiek felé. A benső világ (a szív, a lélek mélysége) végképp elszakad a tettek, cselekvések külső világától, és a szakadásban – úgy tűnik – nincs átjárás a két világ között.

A *Gyulai Pál* műfaji sokszínűségét (dráma, levél, napló, vers és memoár tarkítja a regény szövegét) szokás úgy értelmezni, mint a romantikus regényformára (totalitásra) tett kísérletet. Ugyanakkor ebből a szempontból a műformák váltakozása a szövegben arra is rámutat, hogy a nézőpontok között átjárhatatlan a távolság és feloldhatatlan az ellenmondás. A drámákban a szereplőknek csak külső viselkedését, tetteit ismerjük meg, a befogadó csakis külső nézőpontot foglalhat el a szereplőkkel szemben. A naplóforma ebből

³³³ ACCETTO, 2004, 376. „A rejtőzködő szívről” című passzus. Ugyanerről magyar kontextusban Gyöngyösi István kapcsán lásd: LACZHÁZI, 2009. Különösen: 180–208. Sokat mondó a 200. oldalon található Gyöngyösi idézet: „Ember ravaszágát ki látja szívében?/Mely lakik amelynek legbelső részében,/Mesterebb titkának elfedezésében,/Mint Circe a testek eltüntetésében. //Tudják azt a szemek rendesen titkolni,/Okosan tanulta azt nyelv palástolni,/Érti azt a homlok s orca is másolni,/Mint a szű diktálja, nem úgy tolmácsolni.” Uo.

³³⁴ Lásd: LACZHÁZI, 2009, 52.

a szempontból a másik végletnek tekinthető, hiszen abból teljes mértékben hiányzik bármiféle külső értékelői nézőpont, csakis a szereplő önmagára vonatkozó reflexióit, önértelmezését kapjuk.³³⁵ A *Gyulai Pál* szövege a formák vegyítésével úgy használja ki a műfaji adottságokat, hogy Gyulairól (és Eleonóráról) kettős képet kapunk: abszolút külsőt a drámai betétekből és abszolút belsőt a naplórészletekből. A két nézőpont, a két nyelvi/formai megközelítés nyilvánvalóvá teszi a két nézőpont szakadását. A két megfogalmazás nemcsak dialógusképtelen, de élesen világít rá arra, hogy a két nézőpont által kínált kép – az ember kívülről látható képe és a benső önértelmezés – közti viszony elméletileg és eleve csakis meghasonlott lehet. Ha a késő reneszánsz és a barokk 17. századi világában a színlelés a léleknek alávetett, instrumentális testfogalmon és előfeltevésen alapult, akkor itt ehelyett azt látjuk, hogy a test, a külső nem alkalmas szándékolt jelentések közvetítésére. A többi szereplő számára Gyulaiból csakis tettei láthatóak, a politikus, a gyilkos, a fejedelem szolgája. Gyulai meg nem értettsége és végső soron tragédiája éppen abból fakad, hogy a többiek rá vonatkozóan érvényesítik saját maximáját, ellene fordítják saját korábbi érvét: vagyis, hogy a lélek betűi a tettek és nem a vonalak. Senno megöletése után azért fordul el tőle mindenki, mivel tette ellene beszél – indítéka, szándéka, magyarázata pedig a dolgozószoba, vagyis a lélek rejtett mélységében marad.

A mélység nélküli karakter: Gergely diák

Ha a színlelés és a titkos politikai tervek 17. századi témájának megjelenéseit keressük a *Gyulai Pál*ban, akkor elsősorban Gergely diák alakja tűnik megkerülhetetlennek. A kettős kém és ügynök emlékezetes figurája valójában sokkal többet „szerepel” a regényben, mint a címszereplő. Úgy tűnik, hogy a politikai célok és önérdek érvényesítésében tökélyre vitt színlelés és szerepjátszás Gergely diák esetében valósul meg a regényben. A kettős ügynök Gergely (a garabonciás diák) maszkjait szinte varázslatos ügyességgel váltogatja aktuális céljainak megfelelően, miközben a legtöbb szereplő titkos szándékát és tervét könnyedén leplezi le. Alakja mintha annak az udvari embernek a groteszk, karikatúraszerűen végletekig vitt megformálása volna, amelyet Gyulai csak finoman felidéz. A diák esetében az elvileg egymást kizáró politikai szerepek nem kerülnek meghasonlásba, sem ellenmondásba: mivel nincsen olyan igazság vagy mélység, amelyet azok rejtenének.

³³⁵ A regény változatos nézőponttechnikái révén átmeneti helyet foglal el, és dinamikusan mozoghat a szereplők bemutatásában a tisztán külső tárgyias és a szubjektív nézőpont között.

Egyik maszk rejt a másikat és fordítva, egyik politikai cél felcserélhető a másikkal, de nincs olyan benső igazság, amit a szerep fedne el. Gergely ilyen értelemben történeti figura. Ha Gyulai Pál meghasonlott és teljességre törekvő, ám eleve kudarcra ítélt karaktere igazi romantikus hőst formál, akkor Gergely alakjában a saját hasznát kereső, mélység vagy igazság nélküli (dis)szimuláció jellemezte 16–17. századi udvari kultúra 18–19. századi kritikájára ismerhetünk.

Különösen szembetűnő mindez abban a jelenetben, amely Gyulai hajnali önvizsgálatainak párdarabjaként, tükörjeleneteként is értelmezhető. A jelenetben Gergely diák a Komjáti-kastély erkélyén üldögél késő éjjeltől virradatig, és belső beszédében – Gyulai naplójához hasonlóan – szerepjátszás nélkül értelmezi önmagát és politikai szerepeit.³³⁶ Ami azonban a jelenetből kiderül az olvasó számára az az, hogy esetében nincs olyan individuális lelki igazság vagy személyes történet, amelyet a szerepek eltakarnának. A színlelés számára teljesen öncélú és csakis a látszatok világában mozog, nem a lélek mélységét fedi, mert a mélység hiányzik. Gergely jellemének tere az alakjához metonimikusan tapadó, labirintusként működő Komjáti-uradalom, a kiismerhetetlen titkos ajtók, süllyesztők és járatok rendszere. A kastélyban egyedül Gergely mozog biztonságosan, mindenki más számára veszélyeket rejt a kastély (és a birtok). A Komjáti-birtok olyan középpont nélküli labirintus, ami azonban nem rejt semmiféle konkrét titkot. Titokzatos, de nincsen titka. Nincs benne semmiféle eldugott kincs, vagy titkos kamra (a kaszatömlőc a muderrisek számára ismert veszély, nem valamiféle rejtett igazság). Soha nem lehet tudni sem azt, hogy éppen milyen veszélyt, sem azt, hogy milyen előnyöket rejt. Gyulai zárt dolgozószobájával (a szív igazságának zárt és rejtett titkos kamrájával szemben) a Komjáti-kastély mélység és középpont, megoldás nélküli labirintus. Az ember eltéved benne, de nem azért, mintha valamit keresne, amit nem lehet megtalálni. A tér megoldás (igazság) nélküli rejtvény, útvesztő, amely mindig aktuális érdekek szerint vezeti meg a benne tévelygőket. Egyaránt alkalmas a muderrisek titkos összejövételére és Alfonso terveinek kivitelezésére: vagyis mindig Gergely épp aktuálisan szőtt terveinek dinamikus változó tere és eszköze. Leleplezi a titkokat, foglyul ejti az áldozatokat, de neki nincs titka, ahogyan igazsága sincs. Kiterjedt, ismert határok és központi mag nélküli, lehatárolhatatlan tér.

Gergely diák alakja nemcsak azért lehet emlékezetes az olvasó számára az amúgy talán nehezen felidézhető regényből, mert sokat szerepel benne, hanem azért is, mert

³³⁶ KEMÉNY, 1967, II. 51–58.

kivételesen emlékezetes karikatúraszerűen eltúlzott fiziognómiája is. Jellegzetes alakjának torz vonásait és felépítését számtalan szöveghely hangsúlyozza, és mind az elbeszélő, mind a többi szereplő rendre a pókhoz hasonlítja őt:

„Ritkán található emberre, kinek alsó része kétségtelenül ígérjen egy ölet, felső része pedig fukarul levonjon a várt magasságból csaknem egész lábnyit. Azonban Gergely diák ily kivételes lények közé tartozott.

De a termet Isten ajándéka.”

„Nem tartozik-e a muderrisek közé az a szőke úr, kinek lábai hosszúak, mint a kaszás póké, s ki jobban ismeri egész életemet, mint én, s mégis, (...) nem lakik-e egy repedt s penészes szobában (...)?”

„Utánuk színtérre lépett a kaszaspóké szerint megáldott hosszú láb, szűk feszes nadrágban, vékony alapjain emelve egy ünnepi ruhába öltözött uraságnak többi részeit.”³³⁷

A pókhoz hasonlított szereplő figurája fiziognómiai szempontból azért lehet különösen érdekes, mert a regény történeti idejének fiziognómiai irányzatához, az egészen Lavaterig meghatározó Della Porta-i zoomorfológiához köti a szereplő testi megformálását. A 17. századi nagy hatású fiziognómus, Della Porta zoomorf szillogizmusa szerint: 1. minden állat külseje megfelel jellemének (az oroszlán bátor, a szamár buta stb.); 2. ezek a jellemvonások az emberekben is megtalálhatók; 3. eszerint minden ember olyan jellemvonásokkal (tulajdonságokkal, uralkodó szenvedélyekkel és lelki alkattal) rendelkezik, mint az az állat, amelyre fiziognómiája leginkább hasonlít. Della Porta fiziognómiai elmélete statikus rendszerként épül fel, és stabil jellemekkel számol: a külső jegyek, amelyek az egyén jellemvonásaira utalnak, nem változnak, és állandó jellemzőként működnek.³³⁸ A pók nem gyakori hasonlított a fiziognómiai irodalomban, ugyanakkor nem nehéz felismerni, hogy a köztudatban a pókhoz kapcsolt jelentések messzemenően érvényesek Gergely diák alakjára. A titkos ügynökként és kémként működő antagonista láthatatlan hálókat sző, amelyen fennakadnak a szereplők. Maguk a muderrisek vagy a jezsuita kémek politikai szövetkezései és titkos társaságai is hálóként működnek (a résztvevők közti kapcsolattartás is hálózatos, sötétben/titokban szőtt terveik pedig az avatatlanok számára láthatatlanok). Gergely mindkét politikai hálót ismeri, és a legtöbb

³³⁷ KEMÉNY, 1967, I. 221., I. 516., II. 181.

³³⁸ DELLA PORTA, 2006. A Della Porta-i fiziognómia hatástörténetéről lásd: VÍGH, 2006. 1. 81–103. A 17. századi fiziognómiai gondolkodásról és Della Porta hatásáról magyar nyelvű és magyarországi kontextusban lásd: LACZHÁZI, 2009, 48–57.

szálat – személyes érdekeinek megfelelően – ő mozgatja, ő szövi. A labirintusszerű Komjáti-kastély Gergely fiziognómiai értelmezése felől olvasva pókhálóként működik: eszköz Gergely kezében és csapda a többi szereplő számára.

Sofronia tükörbe néz

Szerep és igazság, arc és maszk, test és jelmez témáját élesen veti fel a színészek regénybeli világa, különösen Sofronia alakja. A 16–17. századi szimuláció irodalmában gyakori kép az élet és a teatralitás közti párhuzam, amely Shakespeare „whole the world is a stage” axiomatikus idézetében vált ma is közismert szállóigévé, de az udvari ember irodalmának közhelye is egyben.³³⁹ Színház/szerep és élet összetett viszonyait a regény Sofronia alakjában értelmezi. Ha Gyulai szívének képe a zárt dolgozószoza, Gergely diák jellemének a Komjáti-kastély, akkor Sofronia számára az öltözködő asztal és annak tükre jelentheti a jellem terét. Kemény regényének alakformálásában kitüntetett szerepe van az egyes figurákhoz kapcsolt tereknek és metaforikus jelentéseiknek. Az egyes alakok és a hozzájuk kapcsolt hely/tér közti kapcsolatot metonimikusan motiválja a szöveg: ahogyan Gyulait szinte mindig az éjszakai dolgozószoza íróasztalánál látjuk, úgy Sofronia mintha a teljes regényidőt öltözőszobájában, tükre előtt töltené, félig felöltözötten (vagy másképp: félig meztelenül). A metonimikusan megteremtett kapcsolatban aztán a helyhez kapcsolt jelentések a szereplői jellem metaforikus jelölőivé is válnak. Az önmagával szembenező, önmagát vizsgáló színésznő csakis a színpadon kívül látható az olvasó számára, ami analóg a naplót író, önvizsgáló politikus Gyulai regénybeli megjelenéseivel. Sofroniát sosem látjuk színpadon játszani, csak tudjuk róla, hogy színésznő. A tükörkép pedig az arc és a portré értelmezésének témáját, kérdéseit ismétli. Sofronia első regénybeli megjelenése (a drámai formájú második fejezetben) már itt és így, tükörbe nézve mutatja a hősnőt:

„Sofronia egy szöglet-szobában. Előtte toalettasztal és ruhák. A kereveten Rahab szerepe és egy gitár. A szoba, kisdud négyyszög bástya, és a nőszemélyzet öltözködésére van szánva; rövid folyosója a színpadhoz vezet. Deszkafalai csinosan kifösvék. Sofronia a tükör előtt áll félig öltözve, és szerepének hatásosabb részeit szavalja.”³⁴⁰

³³⁹ A theatrum mundi toposzához lásd még: BENE, 1999.; VÍGH, 2004, 43–44, 71.

³⁴⁰ KEMÉNY, 1967, I. 121–122.

Ablaka ennek a szobának sincs. Itt és a későbbi leírásokban is, mintha egy nagy tükörből állna az egész kicsi, zárt szoba, mintha csakis önvizsgálatra, arc és maszk elemzésére készült volna. A tükörbe néző Sofronia legemlékezetesebb jelenetében a nő önmaga félig (?) meztelen³⁴¹ testének és vágyakozó tekintetének látványába merül három hosszú oldalon át:

„Szemeit bágyadtan nyugtatta a hosszú faltükörön, és ez neki *lerajzolt* egy nőalakot, mely egészen nem hasonlított az eszményhez, mi mellett elalszik a vágy (...) sem az érzéki gyönyör életképeihez (...)”

„A lány kedélyére saját termete visszahatott. Míg mását nézte, míg a tükörkép formáit és mozdulatait kísérte, villanyszikrák rezgettek vérereiben, keble magasabban emelkedett, szeme áhított, ajka lihegett, s úgy tetszett neki, mintha az élet föladata volna egy csomagba gyűjteni és elégetni minden kéjt, vagy átálmodni akár egy órát, akár egy egész örökkévalóságot, de kiémedés nélkül.”³⁴² (A kiemelés tőlem, K. Zs.)

A meglepően erotikus jelenet, önmaga testének és arcának látványa, saját tekintetével összefonódott pillantása annak az érzéki felismeréséhez juttatja el a hősnőt, hogy szerelmes Gengába (az olasz rendezőbe), és hogy a fejedelemhez fűződő viszonya csak szerep. Az önvizsgálat Sofronia esetében nem racionális önelemzés (mint Gyulai naplóírása vagy Gergely erkélyjelenete) hanem érzéki meditáció. A nő úgy jut el saját kedélyének, lelkének mélységeibe, a szív rejtett igazságához, hogy önmaga testébe hatol saját, reflektív tekintetével. Sofronia tükörbe néz, és alámerül testének látványába: a reflexió esetében érzéki, testi tapasztalattá válik, hogy így jusson el a felismeréshez: szeret és szeretve van.

A tükörkép, a tükör által visszaadott arc képe gyakran jelenik meg úgy a portré elméleti szakirodalmában, mint a portré ellenlábasa.³⁴³ A tükörkép elleni kifogások általában azon a feltevésen alapulnak, hogy míg a portré egy megértett személyiség

³⁴¹ A jelenetet a komorna váratlan belépése szakítja meg, mire „Ez (tudniillik Sofronia) rezzelve fordítá hátra arcát, s bal kezével mohón vonta össze mellkendőjét, arcai égtek” (Uo, I.252.). Hogy a mellkendő mikor bomlott ki és mennyire – vagyis milyen fokú a test meztelensége – azt a szöveg elhallgatja.

³⁴² KEMÉNY, 1967, I. 249., 252.

A „kiémedés” szó kettős jelentéssel bír. Az ’ém’ székely eredetű elvont szógyök – már akkor archaikus – első jelentése szerint: undort, csömört jelent (vö.: émelygés), második jelentése pedig: ébrenlét, virrasztás. Az idézetben eszerint vagy „megcsömörlés” vagy „felébredés” nélkül. CZUCZOR-FOGARASI, 1865, II. kötet, 507.

³⁴³ Vö. például NANCY, 2010. Tükör és (ön)arckép viszonya portrétéma is: Gump híres kettős önarcképén például egymás mellett szerepel a tükörkép és az autoportré arcképe a festményen, amelyeket a kutya és a macska allegorikus képe minősít. A tükörkép melletti macska annak csalfaságát, az önarckép alatti kutya a hű képet jelöli. A kép értelmezését lásd uo, 22–26. Tükör és portré témájáról lásd még például BAHTYIN, 2004, 62–88.

egészére vonatkozó értelmezett arckép, addig a tükörkép csak mechanikus, értelmezés nélküli visszatükrözése az arcnak. A tükörkép mechanikus viszonyából a reflexió hiányzik. Sofronia úgy visz reflexivitást és értelmezést saját tükörképébe, hogy nem a saját, hanem Genga szemeivel nézi magát:

„Érzékeit a kék illatlehe zsibbasztotta. S úgy rémlett, mintha ajkát a tükörkép ajkára forrasztani, keblét keblére temetni, meleg leheletét leheletével vegyíteni lenne a legittasabb és szomjú gyönyör. S rémlett, *mintha szemeivel egy más szem nézne*, egy más vágya, mintha e termetet a karszékből idegen arc áhítaná, mintha az ő heve és lankadásai másé is volnának egyszerre.

S kié ezen álmodott alak (...)? Most a fejedelem vonalai, majd Gengáé merültek föl benne, de minden átváltozások közt *ott volt az olasz sötéttüzű és átható szeme (...)*.³⁴⁴ (A kiemelések tőlem, K. Zs.)

Sofronia kilép a tükör kínálta mechanikus és önmagára záródó viszonyból: a másik szemével tekint önmagára, hogy megláthassa saját arcát. Arcának és szívének megértéséhez, saját testének szerelméhez a másik tekintetén keresztül jut el.

Az arc tükörbeli leírásának (vagy rajzának) fő különbsége a portréhoz képest, hogy rögzíthetetlen. Nem jellemet tükröz, hanem az arc pillanatnyi, továtűnő, megragadhatatlan képét. A tükör nem fiziognómiai leírás, hanem pathognómiai: az aktuális benyomásoknak az arcon megjelenő jeleit tükrözi. Ilyen értelemben a rögzíthetetlen, mindig elmozduló tükörkép az arc olyan reprezentációja, amely legkevésbé alkalmas arra, hogy maszkká váljon. A portré a maga rögzített vonalaival, jellemet értelmező karakterisztikus állításaival kimetszi az arcot az időből, és a rögzítés révén az eleven emberi arcot maszkszerűvé merevíti.³⁴⁵ A tükör a maga közvetlenségében nem értelmezi az arcot – de ugyanakkor nem is rögzíti azt semmilyen értelemben. A tükörbe néző Sofronia így az arc és a mez-telen test pillanatnyi, tovamoszoló látványához viszonyul – a színésznő a maszk mögé néz. Az öltözőasztal Sofronia számára valójában vetkőzőasztal lesz, a sminkeléshez használt tükörben pedig saját csupasz, eleven arcára tekint.

Eleonóra Gyulai arcára tekint

³⁴⁴ KEMÉNY, 1967, I. 252.

³⁴⁵ Ugyanerről az itáliai reneszánsz portrék és Rembrandt összehasonlításában lásd: SIMMEL, 1986. Különösen: 12–62.

A 17. századi (Della Porta-i) fiziognómia az analógiák mentén építkező statikus rendszer. Az állatok „jellemével” való analógiák stabil karakterek leképeződései, a fiziognómia a test/az arc retorikájaként működő, kiismerhető rendszer, amely nem feltételezi a változást. A 18–19. századi (lavateri) fiziognómiai gondolkodás legfontosabb eltérése ehhez képest, hogy ez a fiziognómia dinamikus rendszerként működik: a jellem változása az arcra íródik. Az arcvonások nem eleve elrendelt és állandóan jellemző, bevéselt, meghatározó jegyek, hanem a lélek változásaival együtt mozgó, a lélek történetét író vonások.

Exkurzus: Wilhelm arca és a Bildung

A lavateri fiziognómiai gondolkodást exemplumszerűen világíthatja meg a Lavaterrel levelező, és írásait nagyra tartó Goethe regényének egyik részlete. A *Wilhelm Meister tanulói* vége felé a főhős találkozik gyermekkori jó barátjával, Wernerrel, akit nem látott azóta, hogy elhagyta otthonát:

„Wilhelm bámulva ment elébe, nem hitt a szemének. Werner volt. Annak is szüksége volt egy pillanatra, hogy ráismerjen. Gyöngéden átölelték egymást, s egyik sem tudta titkolni, hogy megváltozottak találja a másikat. Werner kijelentette, hogy barátja nagyobb, erősebb, sudárabb lett, egész lénye műveltebb, viselkedése kellemesebb. (...)

Werner koránt sem tett ilyen kedvező hatást Wilhelmre. Ez a jó ember inkább visszafelé haladt, mint előre. Sokkal soványabb volt, mint azelőtt, hegyes arca finomabbnak, orra hosszabbnak tetszett; homlokáról, feje búbjáról eltűnt a haj, hangja vékony, kiáltozó lett, és benyomott melle, előregörnyedő válla, szintelen arca kétségtelenül mutatta, hogy sokat dolgozó képzelte beteggel állunk szemben.” (...)

„Werner körüljárta barátját, ide-oda forgatta, úgy, hogy szinte zavarba hozta.
– Nem, Nem! – kiáltott fel. – Ilyet még nem láttam, pedig tudom, hogy nem tévedek. A szemed mélyebb lett, a homlokod szélesebb, az orrod finomabb, a szájad kedvesebb. Nézzék csak, hogy áll! Hogy egymáshoz illik, hogy összefügg rajta minden!”³⁴⁶

A nevelődés, a jellem kiművelése Wilhelm arcára és testére íródik. „Az ember jelleme: a története”³⁴⁷ – és ez a történet – a változás – az arcról olvasható. Az axiomatikus gondolat az európai irodalomtörténet alakformálásában még sokáig meghatározó marad;³⁴⁸ egyik kései, szinte esszészzerűen kifejtett megfogalmazása a *Dorian Gray arcképe*.

A változó jellem, az emberi lélek története az arcra/testre írt történetként olvasható a 19. századi fiziognómiai gondolkodásban és a *Gyulai Pál*ban is. A Zsigmond fejedelem

³⁴⁶ GOETHE, 1963, 456–457.

³⁴⁷ Uo, 405.

³⁴⁸ Erről lásd: TYTLER, 1982.

portróját elemző fontos nyitó jelenet mellett a regény egy kevésbé hangsúlyos helyén az elbeszélő és a szereplők ismét egy portrét, és a modell arcát értelmezik. A Senno életéért könyörgő Eleonóra Márkházyknál, a regény egyik legvisszatérőbb szereplőjénél jár. A megvesztegethető Márkházy Eleonóra kincsei helyett (vagy mellett) annak testét is annyira megkívánja, hogy csaknem megerőszakolja a nőt. Eleonórát azzal az indokkal vonja a belső szobába, hogy néhány festményt mutasson neki. A férfi két korábbi, gyönyörű feleségéről készült portréja között saját ifjú kori arcképe is a falon függ:

„A két nő férje, tekintve külsejét, éppen nem látszott méltatlannak egyikhez is. Mert Márkházy harminc éves korában, ha nem is a szépség, de a férfias erő típusa volt. Arcát a ragya később dülta föl, a sárga epefoltokat, az üldöztetések miatt ingerlékenyvé vált nedvvalkorta Kristóf vajdával való versenyzésekor támasztá, sötét mély szeméinek tüze a büntudat óta lón kísértetivé, s évek kellettek arra, hogy fukarsága és kicsapongásai visszadöbentő bélyeget nyomjanak vonalaira.

A főpalotaőr (...) nemével az irigységnek régi arcképe iránt, vezeté őt egy fátyollal takart rajz elébe.”³⁴⁹

A lélek egyensúlyának borulása együtt jár a testnedvek arányainak változásával (ami az arcra az epe sárga foltjait festi), a bűnös élet bélyegei és a jellem megrogyása teszik torzzá és undorítóvá a szereplő arcát.

Eleonóra – úgy tűnik – nagyon is jól érti az arc titkos jeleit, és helyesen olvassa az arcra íródó jellem történeteit. Erről tanúskodik (nemcsak Márkházy portréjának és arcának fiziognómikus megtekintése, de) Gyulai arcára vetett pillantása is. Guzman Gyulaira vonatkozó félreértésének tükörszerű párdarabja a regény végén még egyszer újraismétli az arc, a jellem és a tettek összefüggésének témáját. Az olvasó Tiefenbach grófné (Eleonóra) naplójából ismeri meg Gyulai és Eleonóra történetének végét. Egy véletlen csere folytán, amikor Eleonóra először találkozik Gyulaival, nem tudja, hogy férjének gyilkosa a vendége, ezért csak arcáról és viselkedéséről ítél:

„Alfonso jó concionator lehet ugyan (...) de *arcfestő* nagyon hűtlen. Őfensége titkárját idomtalan alkatú és szögletes modorú férfinak rajzoló le, pedig kevés jelentékenyebb arcot ismertem és társalgása (...) magával ragadó. Ennek az embernek sokat kellett szenvedni.

³⁴⁹ KEMÉNY, 1967, II. 222.

Minden *vonása* valami nagy szerencsétlenségről szól: de oly *titkos jegyekkel*, melyeket csak az avatottak (...) vehetnek észre. (...)

Az ő nyílt és nemes arcán a magasztos bú lehetetlenné tette e kihalt szívvel a kacért játszanom.”³⁵⁰ (A kiemelések tőlem, K. Zs.)

Eleonóra Gyulai arcát olvasva azt az igazi, rejtett vagy benső személyiséget és jellemet ismeri fel, aki az olvasó számára a dolgozószoba rejtett magányából ismerős – akit azonban a többi szereplő (például a korábbi jelenetben Guzman) elől eltakar a meghasonlott személyiség másik szerepe: az udvari ember, a cselszövő politikus. Eleonóra számára az arc nem a színlelés maszkjaként értelmeződik, hanem a szív rejtett igazságát kibeszélő titkos írásként. Eleonóra a 19. századi (goethei, lavateri) kontextusnak megfelelően olvassa Gyulai arcát, és a lélek történetét ismeri fel azon; míg Guzman korábban a 16–17. századi udvari disszimulációra és fiziognómiára támaszkodva olvasta félre Gyulai arcvonásait és testbeszédét.

A Gyulai életét meghatározó hasadás (a rejtett szív igazsága és az udvari politikus szerepe között) pedig mintha ragályos volna, eléri Eleonórát is, aki rögeszmés bosszújától hajtva gyűlöli az udvaronc Gyulait – miközben határozottan vonzódik az arcvonásokból, mozdulatokból és tekintetekből megsejtett másik Gyulaihoz:

„Szent ég! Ő Gyulai volt. Egy gyilkos arcvonalait mondották ajkaim nemesnek. A hóhért megdicsérte martalékja. Ó, ördögi rokonszenv, mekkora bűnnel moshatom le lelkemről szennyedet?”³⁵¹

Eleonóra bosszútervének kivitelezésében a fő nehézséget a nő számára mindvégig ez a meghasonlás okozza: Gyulai iránti vonzalma nem tudja legyőzni a bosszú haragját, de a gyűlölet sem tudja kiirtani a vonzalmat. Eleonóra tragédiája a regényben nem az, hogy megölik a férjét, hanem az, hogy nem tud teljes szívvel, vagy osztatlan lélekkel bosszút állni, hiszen feltárul előtte Gyulai arcának titkos írása – és lényegében beleszeret annak rejtett jelentésébe:

„[S]zemem előtt csak az lebegett: miként tegyem a mai napot egy rövid üdv-órává a fejedelem... és a pokolkín hosszú évévé Gyulai számára?

³⁵⁰ KEMÉNY, 1967, II, 275.

³⁵¹ KEMÉNY, 1967, II, 276.

Céloamat elértem. Mindketten oly hangulattal távoztak tőlem, ahogy óhajtám s én... ah, én most mégis e diadallal – elégületlen vagyok.

Mily iszonyú örvényei vannak a szívnek!”³⁵²

A 19. századi fiziognómia, a megértés és a regény: összegzés

A „szív örvényei” abban a hasadásban nyílnak, amely a felszín és a mélység, a látszat és az igazság, a szerep és az őszinte szándék között támad. Az a „lelki mélység” rejti a szív örvényeit, amely a 18. század előtti személyiségfelfogásban ismeretlen volt. Amint az érzelmek már nem legyőzendő affektusok, a lélekre kívülről támadó hatások, hanem a lélek benső, saját, individuális igazságai: megváltoznak az irodalmi karakterek is. Gyulai Pál és Eleonóra összetett és ilyen értelemben mélységgel rendelkező szereplői karakterek, ezért is indokolt a két szereplő naplója a regényben. A regény összetett nézőpontú, változatos műfaji lehetőségeket kiaknázó formája, a részletes, aprólékos, a lélek mozgásait és az érzelmek változásait több oldalról is bemutató szöveggként képes megragadni a korszak érzelm- és személyiségfelfogásával harmonizáló benső folyamatokat. A *Gyulai Pál* expozíciójában felvetett kérdések (a tettek és a lélek, az arc és a lélek viszonyai, a másik megértésének lehetősége vagy éppen lehetetlensége) a regény egészének világát és sokrétű cselekményét meghatározó kérdésirányok maradnak. A szereplői világban – úgy tűnik – a látszatok és szerepek alatti vagy mögötti jelentés a mindenkori másik számára megközelíthetetlen és elérhetetlen, a szó eredeti értelmében kommunikálhatatlan marad. A lavateri fiziognómia (mint ennek a rejtett lelki mélységnek vagy igazságnak a közlője) így a retorika rendszeréből átlép a hermeneutika körébe: a megértés tudományává válik. A másik megértése mindig újratermelő hermeneutikai szituációként jelenik meg a regény szereplői számára, amelyben azonban a másik megértése elvileg tűnik lehetetlennek. A fiziognómia a szereplők számára a jelentés lehetőségével csábít, de kétes becsűnek mutatkozik. Az arc ugyan jelként működik a szereplők számára, de ennek a jelnek nem létezik olyan biztos értelmezése vagy megfejtése, amely garantálhatná a másik megértését. Még Eleonóra számára sem, aki pedig a legjobb fiziognómusnak bizonyul a regényben, hiszen Gyulai Pál megértéséhez annak története, benső motívumai és a szív rejtett érzelmei is szükségesek lennének.

³⁵² KEMÉNY, 1967, II, 303.

A szereplők világában ugyanazok az antropológiai törvényszerűségek érvényesülnek, amelyek Kemény regényelméleti szövegeiből is kibontakoznak.³⁵³ Az életben nincs mód a másik (akár kortárs, akár múltbeli alak) megértésére, sőt, az ember sokszor önmaga számára is talány (így például Eleonóra mindvégig nem érti, hogyan lehetséges, hogy vonzódik legfőbb ellenségéhez). Ugyanakkor a regény nyelve létrehozza a megértés elvi lehetőségét, hiszen a sok nézőpontú, részletező leírás képes behatolni a szereplői bensőbe, és az olvasó láthatja a szereplőket egyszerre több perspektívából is. Az emberi jellem soha nem marad állandó, szoros értelemben véve senki sem marad önmagával azonos – érvel Kemény Zsigmond az *Eszmék a regény és dráma körül* szövegében.³⁵⁴ A *Gyulai Pál* alakjai lassú, hosszú és gyökeres változásokon mennek keresztül a regény kötetei során. Eleonóra Sennonévá, Tiefenbachnévá és végül Anna sororra változik.³⁵⁵ Eleonóra vagy Sofronia útja, jellemük változásának története a regény többi szereplője számára jórészt érthetetlen marad.³⁵⁶ Az olvasó számára azonban a jellem történeteit a regény nyelvi világa írja meg, így a kedély változásai az olvasásban hitelessé és érthetővé válnak.

³⁵³ KEMÉNY, 1971/a. b. c.

³⁵⁴ KEMÉNY, 1971/b, 205.

³⁵⁵ Ilyen értelemben a női főszereplő átalakulása a legszembetűnőbb, hiszen neki még neve sem marad állandó.

³⁵⁶ Anélkül, hogy a szereplői változások elemzésébe hosszabban belemennénk, itt csak jelzésszerűen: mindkét nő esetében egy titkos szerelem tragédiája okozza a jellem változását. Sofronia a regény elejének kacér, könnyelmű és felületes, léha fiatal női alakjából igazi tragikai mélységű szereplővé alakul. A regény végére kedélye sötétté, keserűvé és dühöngővé válik.

HIVATKOZOTT IRODALOM

„A lélek viszonya az embervilághoz” In: *Tudományos Gyűjtemény*, 1841, II. kötet, 48–63.

„A lélek viszonya a külvilághoz” In: *Tudományos Gyűjtemény*, 1841, IV. kötet, 24–37.

„Az embernembeli különbségek” In: *Tudományos Gyűjtemény*, 1841, IV. kötet, 78–110.

„A lélek és test kölcsönös viszonyáról” In: *Tudományos Gyűjtemény*, 1841, VI. kötet, 26–42.

A Magyar Nyelv Értelmező Szótára, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1987.

ACCETTO, 2004. – Accetto, Torquato: *A tisztességes színlelésről*, In: VÍGH, 2004. 355–380.

ADAMIK – JÁSZÓ –ACZÉL, 2004. – Adamik Tamás – A. Jászó Anna – Aczél Petra: *Retorika*, Osiris, Budapest, 2004.

ADLER, 1990. – Adler, Jeremy: „Goethe’s use of chemical theory in his *Elective Affinities*.” In: CUNNINGHAM – JARDINE, 1990. 263–279.

ALMÁSI, 1824. – Almási Balogh Sámuel: „A Románokról.”, In: *Tudományos Gyűjtemény*, 1824. IV. kötet, 70–91.

ARISZTOTELÉSZ, 1999. – Arisztotelész: *Rétorika*, Telosz Kiadó, Budapest, 1999.

BACSÓ, 2006/a. – Bacsó Béla: „A lepel fellebbentése. Táj-kép és természet Goethe Vonzások és választások című regényéhez.” In: uő: „*Az eleven szép*” *Filozófiai és művészetelméleti írások*, Kijárat, Budapest, 2006. 58–87.

BACSÓ, 2006/b. – Bacsó Béla: „Az ember mint önmaga képe.” In: uő: „*Az eleven szép*” *Filozófiai és művészetelméleti írások*, Kijárat, Budapest, 2006. 130–140.

BACSO, 2012. – Bacsó Béla: *Ön-Arc-Kép. Szempontok a portréhoz*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2012.

BAGI, 1997. – Bagi Zsolt: „Atemporális nemzeti allegória. Beöthy Zsolt Jókai-olvasata.” In: *Szép irodalmi ajándék*, Pécs, 1997/1–2., III. évf. 1–2.sz., 161–169.

BAHTYIN, 2004. – Bahtyin, Mihail: *A szerző és a hős*, Gond-Cura Alapítvány, Budapest, 2004.

BAHTYIN, 1976. – Bahtyin, Mihail: „A tér és az idő a regényben.” In: uő: *A szó esztétikája*, Gondolat, Budapest, 1976. 257–302.

BAHTYIN, 1982. – Bahtyin, Mihail: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, Gondolat, Budapest, 1982.

BAHTYIN, 1997. – Bahtyin, Mihail: „Az eposz és a regény.” In: *Az irodalom elméletei III.*, Szerk: Thomka Beáta, Jelenkor, Pécs, 1997. 27–68.

BAJZA, 1899. – Bajza József: *Összegyűjtött munkái*, IV. kötet. Franklin Társulat, Budapest, 1899.

BALÁZS, 1996. – Dr. Balázs Lóránt: *A kémia története I-II.*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1996.

BÁRÁNY, 1990. – Bárány Péter: *Jelenséges lélek=mény*, In: Gyárfás Ágnes: *Az első magyar bölcséleti mű és története*, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, h.n. [Budapest], 1990. 6–181.

BARTA, 1985. – Barta János: *A pálya ívei. Kemény Zsigmond két regényéről*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1985.

BÉKÉS, 2011. – Békés Enikő: „A vers mint a portré tükre.” In: *Helikon*, 2011/1–2. 201–210.

BELSEY, 1995. – Belsey, Catherine: „A szubjektum megszólítása.” In: *Helikon*, 1995/1–2. 14–41.

BENCE, 2007. – Bence Erika: „Báthori [sic!] Zsigmond arcképe. (Festmény és esszé Kemény Zsigmond Gyulai Pál című regényében.)” In: *Híd*, 2007/5. 67–73.

BENE, 1999. – Bene Sándor: *Theatrum politicum. Nyilvánosság, közvélemény és irodalom a kora újkorban*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1999.

BÉNYEI, 1997. – Béneyei Péter: „A szerelem élete” *A Kemény-elbeszélések világképe és poétikája*, In: Kemény Zsigmond: *Kisregények és elbeszélések*, S.a.r. Béneyei Péter, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1997. 257–280.

BÉNYEI, 2002. – Béneyei Péter: „Kísérlet a nemzeti teleológia érvényességének fenntartására (Jókai Mór: *A kőszívű ember fiai*).” In: *Alföld*, 2002/3. 68–90.

BÉNYEI – Z. KOVÁCS, 2007. – Béneyei Tamás – Z. Kovács Zoltán: „Az etikai kritikáról.” In: *Helikon*, 2007/4. 469–498.

BITNITZ, 1827. – Bitnitz Lajos: *A' magyar nyelvbeli előadás' tudománya*, Pesten, 1827.

BOEHM, 1832. – Boehm Károly: „Arról, a' mit a' Mérsékletről (Temperamentumról) legméltóbb tudni.” In: *Tudományos Gyűjtemény*, 1832, III. 3–22.

BURKE, 2006. – Burke, Peter: „Útmutatás az utazástörténet számára.” In: *Korall*, 7. évf., 26. szám, 2006. november, 5–24.

CHATMAN, 1988. – Chatman, Seymour: „Történet és diszkurzus.” In: *Tanulmányok/Sudije* 21. füzet, Novis Sad, Újvidék, 1988.

COHN, 1996. – Cohn, Dorrit: „Áttetsző tudatok. A tudatfolyam ábrázolásának narratív módozatai a szépirodalomban.” In: *Az irodalom elméletei II.* Szerk.: Thomka Beáta. Jelenkor – JPTE, Pécs, 1996.

COURTINE – HAROCHE, 2007. – Courtine, Jean-Jacques – Haroche, Claudine : *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVIe-début XIXe siècle)*, Payot & Rivages, Paris, 2007.

COOPER, 2003. – Cooper, Thomas: „Mimesis of Consciousness in the Fiction of Zsigmond Kemény.”, In: *Hungarian Studies*, 2003/1. 97–155.

CUNNINGHAM – JARDINE, 1990. – Cunningham, Andrew – Jardine, Nicholas (ed.): *Romanticism and the Sciences*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.

CZUCZOR–FOGARASI, 1865. – *A Magyar Nyelv Szótára*, Készítették Czuczor Gergely és Fogarasi János, Emich Gusztav Akadémiai Nyomdásznál, Pest, 1862.

DAVID, 1986. – David, Rosalie A.: *Az egyiptomi birodalmak*, Helikon Kiadó, Budapest, 1986.

DÁVIDHÁZI, 1983. – Dávidházi Péter: „Erdélyi János: Filozófiai és esztétikai írások.” In: *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1983/5. 559–565.

DÁVIDHÁZI, 1984. – Dávidházi Péter: „Ismeretelmélet és irodalomkritika Erdélyi János gondolatrendszerében.” In: *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1984/1. 1–21.

DÁVIDHÁZI, 1991. – Dávidházi Péter: „»Omnis creatura ingemiscit«: Erdélyi János kritikusi világnézete.” In: *Irodalomtörténet*, 1991/2. 288–309.

DELLA PORTA, 2006. – Della Porta, Giovan Battista: *Az ember fiziognómiájáról*, In: VÍGH, 2006, 2. 165–230.

DE MAN, 2000. – Paul de Man: „A metafora ismeretelmélete.” In: uő: *Esztétikai ideológia*, Janus/Osiris, Budapest, 2000.

ELM, 1998. – Elm, Theo: „A parabola mint 'hermeneutikai' műfaj.” In: *Narratívák 2. Történet és fikció*. Szerk.: Thomka Beáta, Kijarat Kiadó, Budapest, 1998. 105–119.

ERDÉLYI, 1981. – Erdélyi János: *Filozófiai és esztétikai írások*, S.a.r. T. Erdélyi Ilona, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1981.

ERDÉLYI, 1991. – Erdélyi János: *Irodalmi tanulmányok és pályaképek*, S.a.r. T. Erdélyi Ilona, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1991.

ERDÉLYI, 2003. – Erdélyi János: *Irodalmi, színházi, közéleti írások és beszédek*, S.a.r. T. Erdélyi Ilona, Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, Budapest, 2003.

ERMAN, 2006. – Erman, Michel: *Poétique du personnage de roman*, Ellipses Édition, Paris, 2006.

FÁY, 2002. – Fáy András: *A Bélteky ház*, PPKE BTK, Piliscsaba, 2002.

FENYŐ, 1990. – Fenyő István: *Valóságábrázolás és eszményítés 1830-42.*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990.

FÓRIZS, 2003. – Fórizs Gergely: „A kétszemű Küklopsz.” In: *klasszikus – magyar – irodalom – történet*, Szerk.: Dajkó Pál és Labádi Gergely, Tiszatáj Könyvek, Szeged, 2003. 309–330.

FORSTER, 1999. – Forster, E. M.: *A regény aspektusai*, Helikon, Budapest, 1999.

FOUCAULT, 2000. – Foucault, Michel: *Elmebetegség és pszichológia. A klinikai orvoslás születése*, Corvina, Budapest, 2000.

FOUCAULT, 2004. – Foucault, Michel: *A bolondság története a klasszicizmus korában*, Atlantisz, Budapest, 2004.

FÖLDÉNYI, 1992. – Földényi F. László: *Melankólia*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1992.

FRIED, 2003. – Fried István: „A »való« és az »igaz« között.” In: uő: *Öreg Jókai nem vén Jókai. Egy másik Jókai meg nem történet kalandjai az irodalomtörténetben*, Ister, Budapest, 2003. 57–75.

GELENCSÉR, 1984. – Gelencsér Ágnes: „Balettművészet az Operaházban 1884–1919.” In: *A budapesti Operaház 100 éve*, Szerk: Staud Géza, Zenemű Kiadó, Budapest, 1984.

GERGEN – GERGEN, 2001. – Gergen, Kenneth J. – Gergen, Mary M.: „A narratívumok és az én mint viszonyrendszer.”, in.: *Narratívák 5. Narratív pszichológia*. Szerk.: László János, Thomka Beáta, Kijárat Kiadó, Budapest, 2001. 77-119.

GOETHE, 1963. – Goethe, Johann Wolfgang von: *Wilhelm Meister tanulóévei*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1963.

GONDOL, 1843. – Gondol Dániel: *Regény és dráma párhuzamban*, Budán, Kisfaludy Társaság Évkönyve, 1843.

GUSDORF, 1982. – Gusdorf, Georges: *Fondements du savoir romantique*, Payot, Paris, 1982.

GYULAI, [1928]. – Gyulai Pál: *Munkái III. kötet, Irodalmi tanulmányok*, Franklin-Társulat, Budapest, é. n. [1928]

HAJDU, 2003. – Hajdu Péter: „Az arisztotelészi örökség és az egységesség kritériuma Bajza József regényelméletében.” In: *Irodalomtörténeti Közlemények*, 107. évf., 2-3. sz. (2003.) 152–181.

HALLIWELL, 2002. – Halliwell, Stephen: „Cselekmény és jellem.” In: *Helikon*, 2002/1-2. 56-82.

HÁSZ-FEHÉR, 2000. – Hász-Fehér Katalin: *Elkülönülő és közösségi irodalmi programok a 19. század első felében (Fáy András irodalomtörténeti helye)*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2000.

- HEGEL, 1961. – Hegel: *A szellem fenomenológiája*, Akadémiai, Budapest, 1961.
- HITES, 2004. – Hites Sándor: *A múltnak kútja*, Ulpius-ház Kiadó, Budapest, 2004.
- HITES, 2007. – Hites Sándor: *Még dadogtak, amikor ő megszólalt. Jósika Miklós és a történelmi regény*, Univesitas Kiadó, Budapest, 2007.
- JMÖM Regények 55. – Jókai Mór: *A tengerszemű hölgy*, S. a. r. Szekeres László, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1972.
- JMÖM Elbeszélések 5. – Jókai Mór: *Elbeszélések (1853-1854)*, S. a. r. Szakács Béla, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1989.
- JÓSIKA, 1862. – Jósika Miklós: *Akarat és hajlam*, Heckenast, Pest, 1862.
- JÓSIKA, 1859. – [Jósika Miklós:] *Regény és regényítészet*. Írta: Eszther sat. szerzője, Pest, 1859.
- JÓSIKA, 1993. – Jósika Miklós: *Abafi*, In: *Régi magyar regények*, Unikornis Kiadó, Budapest, 1993.
- KAYSER, 1998. – Kayser, Wolfgang: *A modern regény kezdete és válsága*, In: *Narratívák 2. Történet és fikció*, Szerk: Thomka Beáta, Kijárat Kiadó, Budapest, 1998. 173–202.
- KELEMENFFY, 1846. – Kelemenffy László: *Meghasonlott kedély*, Heckenast Gusztáv kiadása, Pest, 1846.
- KEMÉNY, 1967. – Kemény Zsigmond: *Gyulai Pál*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1967. 1–2. kötet
- KEMÉNY, 1970. – Kemény Zsigmond: *Sorsok és vonzások: portrék*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1970.

KEMÉNY, 1971/a. – Kemény Zsigmond: „Élet és irodalom.”, In: uő: *Élet és irodalom. Tanulmányok*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1971. 123–190.

KEMÉNY, 1971/b. – Kemény Zsigmond: „Eszmék a regény és dráma körül.”, In: uő: *Élet és irodalom. Tanulmányok*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1971. 191–212.

KEMÉNY, 1971/c. – Kemény Zsigmond: „Szellemi tér.”, In: uő: *Élet és irodalom. Tanulmányok*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1971. 225–262.

KEMÉNY, 1971/d. – Kemény Zsigmond: „Klasszicizmus és romanticizmus.”, In: uő: *Élet és irodalom. Tanulmányok*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1971. 399–418.

KEMÉNY, 1982. – Kemény Zsigmond: *Változatok a történelemre*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1982.

KEMÉNY, 1996. – Kemény Zsigmond: *Férj és nő. Ködképek a kedély láthatárán*, Unikornis Kiadó, Budapest, 1996.

KEMÉNY, 1997. – Kemény Zsigmond: *A szív örvényei*, In: Uő: *Kisregények és elbeszélések*, S.a.r. Bényei Péter, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1997.

KEMÉNY, 2007. – Kemény Zsigmond: *Levelezése*, Balassi Kiadó – ELTE, Budapest, 2007.

KISANTAL, 2010. – Kisantal Tamás: „Korszakok léteznek – hogyan lehetségesek? (Korszakfogalom és korszakolás a történetírásban.)” In: *Aetas*, 2010/4. 49–63.

KNIGHT, 1990. – Knight, David: „Romanticism and the sciences.”, In: CUNNINGHAM – JARDINE, 1990, 13–24.

KOROMPAY, 1998. – Korompay H. János: *A „jellemzetes” irodalom jegyében. Az 1840-es évek irodalomkritikai gondolkodása*, Akadémiai Kiadó – Universitas Kiadó, Budapest, 1998.

KOVÁCS, 2004. – Kovács Katalin: *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája. A francia festészetelméleti gondolkodás kezdetei*, Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 2004.

KÖSTLIN, 1996. – Köstlin, Konrad: „Utazás, régiók, modernség.” In: *Café Babel*, 1996/4. 22.sz. 117–124.

LACKÓ, 2001. – Lackó Mihály: *Széchenyi elájul. Pszichotörténeti tanulmányok*, L'Harmattan, Budapest, 2001.

LACZHÁZI, 2009. – Laczházi Gyula: *Hősi szenvedélyek. A heroizmus és a szenvedélyek megjelenítése a XVII. századi magyar epikus költészetben*, ELTE BTK Régi Magyar Irodalom Tanszék, Budapest, 2009.

LAVATER, 1817. – Lavater, Johann Caspar: *The Pocket Lavater, or the Science of Physiognomy*, London, 1817.

LAVATER, 1826. – Lavater, Johann Caspar: *Physiognomy, or the Corresponding Analogy between the Conformation of the Features and the Ruling Passions of the Mind*, London, 1826.

LEONARDO, 1967. – Leonardo da Vinci: *A festészetéről*, Corvina Kiadó, Budapest, 1967.

LESSING, 1982. – Lessing, Gotthold Ephraim: „Értekezések a meséről.” In: uó: *Válogatott esztétikai írásai*. Gondolat, Budapest, 1982. 35–98.

LUKÁCS, 1975. – Lukács György: *A regény elmélete*, Magvető Kiadó, Budapest, 1975.

MACINTYRE, 1999. – MacIntyre, Alasdair: *Az erény nyomában*, Osiris, Budapest, 1999.

MILBACHER, 2000. – Milbacher Róbert: „...földben állasz mély gyökökkel...” *A magyar népiesség genezisének akkulturációs metódusa és pórias hagyományának vázlata*, Osiris, Budapest, 2000.

MOKRY, 1817. – Mokry Benjámín: „Próba Rajzolat az embernek főbb Charaktereiről.” In: *Tudományos Gyűjtemény*, 1817, VIII. 3–42.

MORETTI, 1987. – Moretti, Franco: *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, Verso, London, 1987.

MORETTI, 1999. – Moretti, Franco: *Atlas of the European Novel 1800–1900*, Verso, London – New York, 1999.

NANCY, 2010. – Nancy, Jean-Luc: *A portré tekintete*, Műcsarnok-könyvek elmegyakorlat 6., Műcsarnok, Budapest, 2010.

NÉMETH, 1969. – Németh László: „Kemény Zsigmond.” In: uő: *Az én katedrám*, Magvető-Szépirodalmi, Budapest, 1969. 593–621.

ORTEGA, 1944. – Ortega y Gasset: *Gondolatok a regényről*, ABC Könyvkiadó, Budapest, 1944. Reprint kiadása: Hatágú Síp Alapítvány, Budapest, 1993.

PÁLFFY, 1924. – Pálffy János: *Magyarországi és erdélyi urak*, Erdélyi Szépmíves Céh, Kolozsvár, 1924.

PAPP, 1922–23. – Papp Ferenc: *Báró Kemény Zsigmond*, 1-2. kötet, Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, 1922–23.

PLÉH, 2008. – Pléh Csaba: *A pszichológia örök témái*, Typotex, Budapest, 2008.

PLÉH, 2010. – Pléh Csaba: *A lélektan története*, Osiris, Budapest, 2010.

PÉTERFY, 1983. – Péterfy Jenő: *Válogatott művei*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1983.

POPOVA-NOVAK, 2006. – Popova-Novak, Irina V.: „A nemzet felfedezésének Odüsszeiája. Magyarok Magyarországon és külföldön, 1750–1850.” In: *Korall 26. Utazók és utazások*, 2006. 7. évf., november, 128–152.

PULSZKY, 1914. – Pulszky Ferenc: *Kisebb dolgozatai*, S.a.r. dr. Lábán Antal, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1914.

RANSCHBURG, 2002. – Ranschburg Jenő: *Jellem és jellemtelenség*, Saxum, Budapest, 2002.

RÉVÉSZ, 2010/a. – *Az emberi arc*, Szerk: Révész György, Pro Pannónia Kiadó, Pécs, 2010.

RÉVÉSZ, 2010/b. – Révész György: „Arc és személyiség.” In: RÉVÉSZ, 2010/a. 181–197.

RICOEUR, 2001. – Ricoeur, Paul: „A narratív azonosság.” In: *Narratívák 5.*, Szerk: Thomka Beáta, László János, Kijárat, Budapest, 2001. 15–26.

ROBBE-GRILLET, 1967. – Robbe-Grillet, Alain: „A holnap regényének egyik útja.” In: *A francia „új regény”*, Szerk: Konrád György, II. kötet, Budapest, é.n. [1967], 60–68.

S. VARGA, 2000. – S. Varga Pál: „Erdélyi János irodalomtörténeti koncepciójáról.” In: *Irodalomtörténet*, 2000/1–2. 15–35. 189–200.

SARTRE, 1969. – Sartre, Jean Paul: *Mi az irodalom?* Gondolat Kiadó, Budapest, 1969.

SIMMEL, 1986. – Simmel, Georg: *Rembrandt. Művészetfilozófiai kísérlet*, Corvina Kiadó, h.n., 1986.

SONTAG, 1983. – Sontag, Susan: *A betegség mint metafora*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1983.

SZAJBÉLY, 2001. – Szajbély Mihály: „*Idzadnak a' magyar tollak*” *Irodalomszemlélet a magyar irodalmi felvilágosodás korában, a 18. század közepétől Csokonai haláláig*, Akadémiai Kiadó – Universitas Kiadó, Budapest, 2001.

SZAJBÉLY, 2005. – Szajbély Mihály: *A nemzeti narratíva szerepe a magyar irodalmi kánon alakulásában Világos után*, Universitas Könyvkiadó, Budapest, 2005.

SZAJBÉLY, [2008]. – Szajbély Mihály: Intermediális randevúk a 19. században, Thienemann-előadások 3. Szerk: Nagy Imre, Pro Pannónia Kiadói Alapítvány – PTE Irodalomtörténeti Tanszékei, Pécs, é. én. [2008].

SZAJBÉLY, 2010. – Szajbély Mihály: *Jókai Mór*, Kalligram, Pozsony, 2010.

SZAUDER, 1970. – Szauder József: „Udvarházi klasszicizmus.” In: uő: *Az estve és az álom*, Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 452–504.

SZEGEDY-MASZÁK, 1976. – Szegedy-Maszák Mihály: „Költői megformáltság Kemény Zsigmond politikai jellemrajzaiban.” In: *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1976. 8. évf., 3. sz. 352–366.

SZEGEDY-MASZÁK, 2007. – Szegedy-Maszák Mihály: *Kemény Zsigmond*, Kalligram, Pozsony, 2007.

SZILASI, 2000. – Szilasi László: *A selyemgubó és a „bonczoló kés”*, Osiris–Pompeji, Budapest, 2000.

SZONTAGH, 1929. – Szontagh Gusztáv: *Irodalmi bírálatai*, kiadta Dékány Andor, Sárkány Nyomda, Budapest, 1929.

SZVORÉNYI, 1850. – Szvorényi József: *Ékesszólástan*, Heckenast, Pest, 1870. (1850.)

T. SZABÓ, 2008. – T. Szabó Levente: *A tér képei: tér, irodalom, társadalom*, KOMPRESS Korunk, Kolozsvár, 2008.

TAKÁTS, 2007/a. – Takáts József: *Ismerős idegen terep. Irodalomtörténeti tanulmányok és bírálatok*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2007.

TAKÁTS, 2007/b. – Takáts József: *Modern magyar politikai eszmetörténet*, Osiris, Budapest, 2007.

TARJÁNYI, 1992. – Tarjányi Eszter: „Jósika Miklós és a mesmerizmus.” In: *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1992/1. 53–60.

TARJÁNYI, 2002. – Tarjányi Eszter: *A szellem örvényében. A magyarországi mesmerizmus, szellemidézés, teozófia története és művészeti kapcsolatai*, Universitas Kiadó, Budapest, 2002.

TENGELYI, 1998. – Tengelyi László: *Élettörténet és sorseseemény*, Atlantisz, Budapest, 1998.

THOMKA, 2010. – Thomka Beáta: „Elbeszélő hitvallás, bibliaértelmező narratológia.” In: *Narratívák 9. Narratív teológia*, Szerk: Horváth Imre – Thomka Beáta, Kijárat Kiadó, Budapest, 2010. 15–28.

THOMKA, 2012. – Thomka Beáta: *Prózaformák. Elbeszélő művészet és interpretáció*, Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Újvidék, 2012.

THORNE–HENLEY, 2000. – Thorne, B. Michael – Henley, Tracy B.: *A pszichológia története. Kapcsolatok és összefüggések*, Glória Kiadó, Budapest, 2000.

TAYLOR, 1989. – Taylor, Charles: *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1989.

TOLDY, 1874. – Toldy Ferenc: *Kritikai berke*, Ráth Mór kiadása, Budapest, 1874.

TÓTH, 2009. – Tóth Orsolya: *A mulandó és a múlhatatlan*, Ráció Kiadó, Budapest, 2009.

TROXLER, 1812. – Troxler, Dr. [Ignaz Paul Vital]: *Blicke in das Wesendes Menchen*, Aarau, 1812.

TYTLER, 1982. – Tytler, Graeme: *Physiognomy in the European Novel. Faces and Fortunes*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1982.

VASS – JANKOVITS, 2006. – Vass Éva Tünde – Jankovits László: „Nemzeti Plutarkus.” In: „... használd ezt a könyvtárat ... a haza tisztességére és oltalmára, magad és mások hasznára.” *Tudomány és kutatás a Klimo Könyvtárban, Konferencia a Pécsi Tudományegyetem Egyetemi Könyvtárában, 2006. szeptember 26.* Pécsi Egyetemi Könyvtár kiadványai 7. Szerk: Pohánka Éva, Pécs, 2007. 97–106.

VÍGH, 2004. – Vígh Éva (szerk.): *Az udvari élet művészete Itáliában. Szöveggyűjtemény*, Balassi Kiadó Budapest, 2004.

VÍGH, 2006. 1. – Vígh Éva: „*Természeted az arcodon.*” 1. kötet. *Fiziognómia és jellemábrázolás az olasz irodalomban*, JATEPress, Szeged, 2006.

VÍGH, 2006. 2. – Vígh Éva (szerk.): „*Természeted az arcodon.*” 2. kötet. *A fiziognómia története az ókortól a XVII. századig. Szöveggyűjtemény*, JATEPress, Szeged, 2006.

VITA, 1975. – Vita Zsigmond: *Jókai Erdélyben*, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1975.

WOOLF, 1980. – Woolf, Virginia: „Mr. Bennett és Mrs. Brown.” In: Uő: *A pille halála*, Európa, Budapest, 1980. 491–519.

Z. KOVÁCS, 2002. – Z. Kovács Zoltán: „*»Vanitatum vanitas« maga is a humor.*” *Az irónia (korlátozásának) változatai a magyar romantika irodalmában*, Osiris Kiadó, Budapest, 2002.

ŽMEGAČ, 1996. – Žmegač, Viktor: „Történeti regénypoétika. A huszadik századi regény alapvető kettőssége.” In: *Az irodalom elméletei I.* Szerk.: Thomka Beáta. Jelenkor – JPTE, Pécs, 1996.

MELLÉKLETEK

I. A JELÖLT TUDOMÁNYOS KÖZLEMÉNYEI

Tanulmányok:

„Az arc: a jellem tükre. Fiziognómiai szemlélet Kemény Zsigmond: *Gyulai Pál* című regényében” In: *Holmi*, 2012/10. 1219-1236.

„A mechanikus, a vegytani és az ismeretlen. Jellemkonceptiók a magyar nyelvű regényelméleti és regénykritikai szövegekben a 19. század közepén” In: *Irodalomtörténet*, 2012/3. 328-347.

„Valami Amerika. Mikszáth Kálmán: *P. York*.” in: *A kis formák mestere (meg a nagyoké). Novellaelemzések*, Szerk, Hajdu Péter, Budapest, 2011. 81-92.

„Regények, vég nélkül. Mikszáth Kálmán: *Különös házasság*.” Forrás 2010/5. 50-57.

„A forma csele. Papp Dániel: *Fürdői levelek*.” in: *Literatura*, 2008/4. 485-492.

„Riport – Regény – Mese. Műfaji olvasatok érvényessége a *Noszty fiú esete Tóth Marival* című regényben.” in: *A Noszty fiú esete Tóth Marival*. szerk.: Millán Orsolya, deKON-KÖNYVek – Gondolat Kiadó, Budapest – Szeged, 2008. 30-45.

„Beékelt elbeszélés és karakterfestés *A Bélteky-házban*.” in: *Literatura*, 2007/2. 211-217.

„A történetmesélés funkcióváltása. Kemény Zsigmond: *Ködképek a kedély láthatárán*.” in: *Irodalomtörténet*, 2004/2. 266-282.

Recenziók:

„Billegő kontextusok. T. Szabó Levente: Mikszáth, a kételkedő modern.” *BUKSZ* 2009/4. 371-373.

„Hány nőt vett el feleségül Mikszáth Kálmán? – Hajdu Péter: *Csak egyet, de kétszer.*” in: *Literatura*, 2005/4. 483-492.

Tankönyvek, tankönyvfejezetek:

A nőirodalom című tematikus szám Előszava, In: *Árkádia* on-line folyóirat, www.arkadia.pte.hu, 2011.

Az irodalomtanári mesterség gyakorlata és módszertana, PTE BTK, Pécs, 2011.

„Az irodalomtanári mesterség gyakorlata és módszertana. A szövegértési- és a szövegalkotási kompetencia fejlesztése.” 30 órás képzési programcsomag, mely a TÁMOP_3.3.1 – K – 3.3.1. – 07/1-2008_0003 kiemelt projekt keretében jött létre 2009-ben.

Tanulói munkatankönyv, 12. évfolyam 8. fejezet (Modern és későmodern magyar regények), illetve Dosztojevszkij: Bűn és bűnhődés című modul) irodalmi fejlesztőként. Tanulói munkatankönyvek és Tanári segédletek – a Nemzeti Fejlesztési Terv Humán erőforrás – fejlesztés Operatív Program (3.1.1.), központi program, tananyagfejlesztés, sulinova Közoktatás-fejlesztési és Pedagógus-továbbképzési Kht, Budapest, 2008.

Szakfordítás:

Brian McHale: „Kínai-doboz világok.” (szakfordítás) in: *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás.* szerk.: Bene Adrián, Jablonczay Tímea, Kijárat Kiadó, 2007.181-208.

Szerkesztések:

2011. *Árkádia* folyóirat „Nőirodalom” című tematikus száma, társszerkesztés Tóth Orsolyával. www.arkadia.pte.hu

Szövegkiadások:

Részvétel Mikszáth Kritikai Kiadásban a 68691 számú "Mikszáth kései kisprózája" című OTKA-program keretében.

Hivatkozások:

1. Szajbély Mihály: *Intermediális randevúk a 19. században*, Pro Pannonia, Pécs, é. n.
2. Jeney Éva: *Nyitott könyv. Irodalom, terápia, elmélet*, Balassi, Budapest, 2013.

II. SZERZŐI EREDETISÉGNYILATKOZAT

Doktorjelölt nyilatkozata

A PTE Irodalomtudományi Doktori Iskolájához benyújtott

Könyvbe vésett jellemelek. A 19. századi magyar regényszereplők karakterének történeti megközelítései

című doktori értekezésem saját kutatásaimon alapuló, önálló és eredeti munka, melyet más doktori iskolához nem nyújtottam be fokozatszerzésre és azt nem utasították el.

Pécs, 2013. május 30.

Kucserka Zsófia

III. TÉMAVEZETŐI NYILATKOZAT

Konzulensi ajánlás

Kucserka Zsófia doktori disszertációjához

Kucserka Zsófia évek óta – 2004-ben, s a rákövetkező években megjelent Kemény Zsigmond- és Mikszáth Kálmán-értelmezései óta – ismert szakembere a 19. századi magyar irodalom kutatásának. Most elkészült PhD-disszertációjának némely fejezete is olvasható volt már folyóirat-publikációként (Irodalomtörténet, Holmi stb.). Az értekezés egyes tanulmányai azonban összefüggnek, hiszen ugyanazon alapprobléma vizsgálatával foglalkoznak: a szereplői jellem regénybeli megkonstruálásának elméleti és gyakorlati dilemmáival a 19. század magyar irodalmának középső harmadában. A szerző a kutatók azon generációjához tartozik, akiknek a számára már természetes, hogy alaktani (ez esetben narratológiai) kérdésfeltevésekkel közelítenek régebbi irodalmi alkotásokhoz is. Kucserka Zsófia munkájának újdonságát az biztosítja, hogy az alaktani érdeklődés összekapcsolódik benne a tanulmányozott szövegeket körbevevő egykorú nem irodalmi szövegek nyelvére, mintázataira irányuló figyelemmel. Az újhistorizmus befolyásolta irodalomtörténeti gyakorlatra emlékeztető módon tanulmányaiban azt vizsgálja, hogyan kerülnek át nem irodalmi szövegekből fogalmak, metaforák, gondolkodási mintázatok irodalmi, vagy irodalomról szóló írásművekbe, s ezáltal milyen „társadalmi energia” áramlik át beléjük olyan, mára többnyire elfelejtett, a tudományosság világából kizárt diszkurzusokból, mint például a frenológia vagy a 19. század közepi lélektani elméletek. Alaktani érdeklődése is történeti jellegű: tanulmányozott időszakának retorikai munkáiból (szóhasználatukból, meghatározásaikból) indul ki elemzései során. A disszertáció bevezető fejezete markáns kontextualista kutatói álláspontot fogalmaz meg, amely rokon néhány más pécsi irodalomtörténész beállítottságával, s amely némiképp megkülönbözteti e kutatókat más hazai egyetemek irodalomtörténészeinek gyakorlatától. Az értekezés tárgyával, a jellem kérdésével utoljára sok évtizeddel ezelőtt pozitivisták tudósok foglalkoztak, a valóságábrázolás valamilyen (inkább implicit, mint explicit) elmélete alapján. Kucserka Zsófia nem ott veszi fel a szálakat, ahol ők elejtették, hanem egyrészt a közelmúlt narratológiai műveinek inspirációjához fordul, másrészt a 19. század középső harmadának retorikai fogalmaihoz és látószögéhez. Ennek is köszönhető, hogy újszerű megállapításokat tud tenni olyan többször értelmezett alkotásokról is, mint Kemény

Zsigmond regényei és irodalomelméleti tárgyú cikkei. Mindezek alapján javaslom tehát fokozatszerzési eljárásának megindítását és doktori szigorlatának megtartását.

Dr. Takáts József