

GÖNCZY MONIKA

Drámai szerkezetű regények Kemény Zsigmond írásművészetében

(*Gyulai Pál; Özvegy és leánya*)

A 19. századvégi tragikumelmélet-írók legjelesebbje, Péterfy Jenő a regényíró Keményről szólva azzal a tézisondattal indítja esszéje 4. passzusát, hogy „[i]smert dolog, mennyire drámai érdekűek Kemény regényei”.¹ Korábban Gyulai Pál emlékbeszédében kétszer is nyomatékosította ezt a megállapítást, rögzítve a befogadástörténet számára: „Nemcsak legalaposabban értekezett irodalmunkban a tragikumról, hanem regényei egyszersmind a legtragikáibb magyar regények, tragikáibb, mint tragédiáink [...] Kemény a regény formájában tragédiákat írt, s olykor drámaiságban is vetekedett a tragédiaírókkal.”² A tragikum mibenlétét, műfaji hordozójának változásait kutató Péterfy érzékeny, a jellemalkotást a lélektaniség felől megítélő írásának egyik vezérmotívuma végig a Kemény-opus drámaiságának, tragikai jellegének hangsúlyozása. A Kemény-recepció számára magától adódóvá vált tézisre koncentráló, arra koncepciót építő, Péterfy értelmezéséhez hasonló nyomatékú és kifejtettséggű írások közül minden bizonnyal Barta János átfogó tanulmánya³ és Bényei Péter közelmúltban megjelent monográfiája⁴ vált megkerülhetetlenné a témában. Barta a keményi jellemalkotás nehezen kikezdzhető kategorizálásával, Bényei a Kemény-regények drámaiságát és tragikumát széles kritikatörténeti kontextusban vizsgálva végzett olyan mélyfűrást, melyek után nehéz újabb kincseket a felszínre hozni.

A folyamatos és gazdag Kemény-recepcióban tehát nem ismeretlen a kérdéskör, melyet ez az írás szándékozik körbejárni, ezért megállapításainak nagy része visszhangozni fogja az újabb kutatások észrevételeit, eredményeit. Újdonságát talán az fogja jelezni, hogy Kemény műfajteremtő kísérletét az írói munkásság egy bő évtizedében (1845–1857) vizsgálja, úgy, hogy a *Gyulai Pál* és az *Özvegy és leánya* c. regények megírása közötti értekezői, kritikai írások egy részét műfajelméleti belátásokként értelmezi.

¹ PÉTERFY JENŐ, *Báró Kemény Zsigmond mint regényíró* = P. J., *Összegyűjtött munkái*, Bp., Franklin, 1901, I, 128.

² GYULAI PÁL, *Emlékbeszéd B. Kemény Zsigmond fölött* = Gy. P. *Emlékbeszédek*, Bp., Franklin-Társulat, 1914, I, 169, 171. Lásd még: „*Gyulai Pál* alapjában véve egy nagy tragédia regény alakjában.” LAJOS JÓZSEF, *Kemény Zsigmond*, Bp., Danubia, 1941; „Ha monologok drámai hőst megteremthetnének, Gyulai Pál volna rá szemen szedett példány.” PÉTERFY, *i. m.*, 132.

³ BARTA JÁNOS, *Sorsok és válságok: Kemény Zsigmond tragikus emberalakjai* = B. J., *A pálya végén*, Bp., Szépirodalmi, 1987, 186–217.

⁴ BÉNYEI PÉTER, *A történelem és a tragikum vonzásában: A történelmi regény műfaji változatai és a tragikum kérdései Kemény Zsigmond írásművészetében*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2007, 169–317.

Olyan teoretikus átgondolásokként, melyek segítik az írói gyakorlat tökéletesítését a két vizsgált regény vonatkozásában.

Kemény, akárcsak Arany János, egy műfajelméleti/műfajtörténeti dilemmával szembesül teoretice és practice, mikor is a kevert műfajok megjelenése, a regény egyre erősödő „divatja”, a színjátszás drámaírára visszaható változásai a hagyományos műfaji hierarchiát megbontják. A műfaji kánonban előkelő helyet elfoglaló eposz és a drámai műfajok (azon belül is a tragédia) elvesztik pozíciójukat – ami magyar irodalomtörténeti kontextusban még azzal a különösséggel is bír, hogy voltaképpen úgy kell szembesülniük hazai íróinknak a műfaji kánonok változásával, hogy sem valódi eposzuk, sem valódi tragédiánk nem született meg.

Túl vagyunk már az eposz korszerűségének vitáján, túl vagyunk már a színi hatás vitáján, és épp belekerülünk abba a tragikumelméleti kritikai diskurzusba, ami a századvégen majd a tragikum-vitában csúcspontot ér el, amikor Kemény Zsigmond és Arany János opusaiban két különböző út körvonalazódik értékmérésre.⁵ Arany, aki nem volt jó véleménnyel a regényről,⁶ nem ír regényt, noha epikus művei, az eposzteremtési kísérletei arra mutatnak, hogy a regény vehetné át azt a közösségi-művészi funkciót, amivel az eposz bírt. Az eposzmentési kísérlete maradt a verses epika műfaji, s még inkább formai keretei között, hisz a verses formát mint a magas költészet attribútumát nem kívánja lecserélni prózai formára. (Majd Jókai lesz az – noha bizonyára nem bír olyan mélységű elméleti belátásokkal, értekező prózával, mint Arany vagy Kemény –, aki meghirdeti, hogy „[í]rjunk mitológiát!”⁷ s *A köszívű ember fiaival* megalkot egy eposzi szerkezetű regényt.⁸) Kemény maga is kételyekkel tekint a regényre mint a költészet hordozójára, de felismerve azt, milyen lehetőségeket rejt

⁵ Az egész problémakörhöz lásd: DÁVIDHÁZI Péter, „*Nem chimaera-e nép-epost gondolni?*” (Arany János műfajelméleti dilemmája), *ItK*, 1992/2, 172–187; S. VARGA Pál, *A pászortúz lángja: Az eposz és a regény őrségváltásának néhány vonása a magyar irodalomban*, *Hitel*, 1999/7, 88–101; BÉNYEI Péter, *Eposz és történelmi regény és A Kemény-regények drámaiságának és tragikumának néhány kérdése – kritikátörténeti kontextusban* című fejezetek = BÉNYEI, *i. m.*, 112–134, 169–255; HOJDÁK Gergely, *Műfajok és médiumok kereszteződése: Teatralitás, performativitás, regény = A sors kísértései: Tanulmányok Kemény Zsigmond munkásságáról születésének 200. évfordulójára*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Ráció, 2014, 131–169.

⁶ „Regény, novella, népiessége igen mondván csinált dolog.” ARANY János, *Népiességünk a költészetben* = A. J., *Tanulmányok és kritikák*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998, 84; „Az eposz nem regény. Hiú várakozást, vagy ál félelmet gerjesztő eszközök nem illenek méltóságához.” Uő, *Zrínyi és Tasso = Uo.*, 138.

⁷ „Írjunk mitológiát. Írjuk le az év eseményeit, híven, valóan, mindent, ami megtörtént, minden csodálatot, emberföltöttit, nagyszerűt, amit láttunk, amit tapasztalánk, aminek szemtanúi voltunk, s akkor mondjuk rá, hogy ez mind mese, mert különben nem fogják elhinni.” JÓKAI Mór, *Forradalmi és csataképek 1848- és 1849-ből* = Jókai Mór Összes Művei, *Elbeszélések* (1850), 2/A. kötet, s. a. r. GYÖRFFY Miklós, Bp., Akadémiai, 1989, 94.

⁸ Lásd ehhez BÉNYEI Péter, *Kísérlet a nemzeti teleológia érvényességének fenntartására*. Jókai Mór: *A köszívű ember fiaival*, *Alföld*, 2002/3, 68–90.

magában,⁹ s hogy a regénynek van divatja, míg például a „sokkal tökélyesebb formájú és sokkal költőibb természetű”,¹⁰ azaz magasabb költészeti nemű dráma hanyatlak, megpróbálja átmenteni a dráma szubsztanciáját a regénybe¹¹ – és nem kísérli meg, hogy drámát írjon. Kihasznlva a regénynek azt a sajátosságát, hogy az mindent magába integrálhat, lévén egy nagyon szabad, képlékeny forma, Kemény szavaival: „[...] a szépirodalom minden nemei közt a legkétségesebb esztétikai becsű, a legformátlanabb alakú, ti. a regény [...]”, melynek „[t]örvényei oly engedékenyek, köre oly tág, hogy majd mindent a művészi feldolgozás anyagává tehet.”¹²

Felismeri, hogy a regény e szabatosága műfaji érték lehet, hisz akár a tragikumot/komikumot mint esztétikai minőséget, a dialogikusságot (mi több a monológot), éppúgy magáéva teheti az „új” műfaj, mint ahogy az a drámai műfajoknak sajátja – azaz lehetőség nyílik a műfaji minták megőrzésére, bizonyos műfaji funkciók átruházására.¹³ A „legformátlanabb alakúság” a legkülönfélébb variánsokra ad lehetőséget a „műfaj a műfajban” játéokra. Kemény egész regényírói művészetének sajátja marad, hogy él ezzel a lehetőséggel, a széles spektrumú intertextuális szövegszervezői eljárásai között mindig jelen van az architektusok irányította szövegalkotás. Hol explicit, hol implicit módon, hol a narrátor *expressiv verbis* hívja fel a figyelmet az adott műfaji kódoltságú olvasásra,

⁹ „A regény költői, bölcselemi és politikai elemek vegyületéből áll, hol az egyiknek, hol pedig a másiknak túlsúlyával. A regény közép-nem, átmenet a költészetből egészen más régiókba, s bár lényegében szépirodalmi mű, nem bírálthatik meg sem az eposz, sem a dráma különös szabályai szerint; mert ezen tisztán költői terményekkel szervezetére és alapeszméink választására nézve ritkán bírhat még csak felőlő hasonlatossággal is. Azonban abból, mert a regény nem egészen poézis és amennyiben poézis is, nem engedelmeskedik a dráma vagy eposz számára szükséges törvényeknek, még nem következik, hogy romlott ízlés szüleménye és korcs termény volna. De ellenben az okvetlenül következik, miként az ítésk tévedésre tévedéseket fog halmozni, ha a regényt akár drámai, akár hőskölteményi szempontokból akarja megbírálani. S bizonyosan nem válik korunk kritikusaik nagy becsületére, hogy a szépirodalom legnépszerűbb és legáltalánosabban elterjedt fájának szervezeti törvényeit kikémleni s összeállítani nem tudták.” KEMÉNY Zsigmond, *Szellemi tér* = K. Zs., *Élet és irodalom: Tanulmányok*, Bp., Szépirodalmi, 1971, 247.

¹⁰ KEMÉNY Zsigmond, *Eszmék a regény és a dráma körül* = KEMÉNY, *Élet és irodalom, i. m.*, 191.

¹¹ „Kemény a relativizáló világszemlélet rohamos előretörésében, az egységes nemzettudatot fenyegető kozmopolita tendenciák térhódításában, a vallási-történeti tradícion nyugvó társadalmi rendképzetek elbizonytalanodásában és a szubjektumfelfogás lényegi módosulásában, az individualizáció térnyerésében jelölte meg a korszakban lezajló változások főbb irányait. Igaz, Kemény az átalakulás legfontosabb irodalmi következményét a regény megnövekedett szerepében látja, s direktan nem utal a dráma kanonikus pozíciójának megrendülésére, ám prózájában érzékenyen reagál a folyamatra: a létalapját vesztett tragédia hatásfukcióinak egy részét mintegy áttemeli a drámai szerkezetű, tragizáló regényeibe.” BÉNYEI, *A történelem és a tragikum vonzásában, i. m.*, 191–192.

¹² KEMÉNY, *Eszmék, i. m.*, 194.

¹³ Nyilasy Balázs épp arra hívta fel a figyelmet a Kemény Zsigmond születésének 200. évfordulójára rendezett konferencián, hogy Kemény értekező prózájának egészéből olyan regényelméleti koncepció rajzolódik ki, mely megelőlegezi a 20. századi regényelméletek meglátásait. (NYILASY Balázs, *Kemény Zsigmond regényelmélete*, Studia Litteraria, 2014/3-4, 51–58.) A műfaji hierarchiák változásának metódusához lásd: IMRE László, *A reciprocitás mint a műfaji hierarchia módosulásának tünete (eposz és történelmi regény)* = I. L., *Műfajok létformája XIX. epikánkban*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1996, 137–155.

hol allúziók, reminiszcenciák, hol pedig csak a mélystruktúrába rejtett szerkezeti elemek igazítják el a befogadót.

Kemény első nyomtatásban megjelent regénye a befogadástörténetében mindig akkor válik érdekessé, akkor értékelik az életmű jelentős szövegeként, ha úgy tekintenek rá, mint ujjgyakorlatra, kísérleti darabra, kérdésvetésre, a későbbi nagyregények előszövegére:

A későbbi regények műalkotás-mivoltukban gyönyörködtetnek, a korábban ott érezzük az induló művész élményvilágának még kiforratlan, olykor ragyogó tarkaságát. Ezért a *Gyulai Pál* után a későbbi műveket olvasni nagy tanulmány – de izgalmas élmény amazoktól a *Gyulai Pál*-hoz visszatérni.¹⁴

A magas költészet rangjára akarta emelni a regényt. Kísérletezésbe fogott, nagyon is különböző elbeszélési módok összefogásán fáradozott, s így tulajdonképp mindazokat a művészi kérdéseket fölvetette, amelyek megválaszolására későbbi regényeiben s novelláiban vállalkozott.¹⁵

– vagy ha korabeli újszerűségével kitűnő alkotásként, a műfajon belüli műfaji sokszínűsége okán interpretációs lehetőségek kincseshányajaként értelmezzük:¹⁶

Ez a regény hasonlíthatatlanul szenvedélyesebb, mélyebb, mint a *Karthausi*. Ezért nincs mit csodálni rajta, hogy ma már a kölcsönkönyvtárakból is kivезett. Épp oly kevésbé lehet népszerű, mint pusztaság közepén szaggatott tűzhányó nem lesz a nyaralók kiránduló helye. Pedig a *Gyulai Pál* már azért is érdekes, mert benne a mult idők regénye mögött, rejtve mély értelmű modern dráma játszik, melynek transcendentalis hőse maga a regény írója.¹⁷

A *Gyulai Pál* viszont első tekintetre is merőben különbözik a korábban írt magyar regényektől. Egyes korai jelenetei drámai formában készültek, más fejezetei lírai betéteket tartalmaznak, és a közbeiktatott levelek, valamint a naplóforma szere-

¹⁴ BARTA JÁNOS, *Kemény Zsigmond* = KEMÉNY Zsigmond, *Gyulai Pál*, szerk. TÓTH Gyula, Bp., Szépirodalmi, 1967, I, 90.

¹⁵ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kemény Zsigmond*, Pozsony, Kalligram, 2007, 87.

¹⁶ Ideértve azokat a tanulmányokat is, melyek a portré mint irodalmi és/vagy festészeti műfaj középpontba állításával közelítik meg a regényt: BENCE Erika, *Báthori Zsigmond arckép: Festmény és esszé Kemény Zsigmond Gyulai Pál című regényében*, *Híd*, 2007/5, 67–73; KUCSERKA Zsófia, *Az arc: a jellem tükré. Fiziognómiai szemlélet Kemény Zsigmond Gyulai Pál című regényében*, *Holmi*, 2012/10, 1219–1236, HOJDÁK Gergely, „A fejedelem arcképe”: *Kép, poézis, erkölcs Kemény Zsigmond Gyulai Pál című regényében = Az olvasás labirintusában: Tanulmányok Eisemann György hatvanadik születésnapjára*, szerk. BEDNANICS Gábor, HANSÁGI Ágnes, VADERNA Gábor, Bp., Historia Litteraria Alapítvány – Ráció Kiadó, 2013, 308–329.

¹⁷ PÉTERFY, *i. m.*, 125.

peltetése az utolsó kötetben, kifejezetten arra engednek következtetni, hogy Kemény enciklopédikus vagy legalábbis átfogó kifejezésformára törekedett.¹⁸

Az elbeszélő műfajokon belül is többféleségre törekszik a regény, egyaránt él a szóbeliség formanyelvéből merítő közös tudásra támaszkodó rege szerepeltetésével, a tételes tanulságot állító fabula általános példázatosságával, továbbá találkozhatunk még értekező hangnemű magyarázó, elemző esszékkel és a vallomásosság személyes műfajaival, az önkifejezés és önmegértés céljával formálódó monológ, a napló, valamint a másikat megszólító, vele párbeszédre törő levél konstrukciójával egyaránt.¹⁹

Thomas Cooper mutat rá, hogy a *Gyulai Pál* magyar irodalomtörténeti jelentősége abban rejlik, hogy Kemény koncepciózus a műfajok kompilálásával megszerkesztett műegész (kollázs) létrehozásakor. Kutatásai szerint a német romantikus mintákat követve egészen a *Don Quijoté*ban alkalmazott szövegszervezői eljárásokig nyúlik vissza az elbeszélői hagyományban.²⁰ A szövegüniverzumok sokaságát (beleértve a szóbeliség műfajait is) mozgató *Don Quijote* mint architextus (tematikus, modális, narrációs, topikus, figuraalkotási mintázat) sajátja lesz az *Özvegy és leányának* is.²¹ A műfaji hagyományokat egymás mellé vagy egymással szembe állító, a hagyományos szerkezetet felülíró írásmód mindkét regény jellegzetessége.²²

E kollázstechnikát szemlélve, ha vizsgáló tekintetünk arra irányítjuk, hogy a prózaepikába miként kerülnek bele eredendően a drámai műnemre jellemzőbb elemek (dramatikus jelenetezés, tragikum, komikum, a tragédia hagyományos szerkezeti kategóriáinak alkalmazása, drámai szerepkörök stb.), kirajzolódik egy határozott írói program, melynek kezdőpontja a legtalányosabb, legkevesebb olvasóra számítható *Gyulai Pál*, s megvalósulásának tetőpontja²³ a mai napig legolvasottabb Kemény-regény, az *Özvegy és leánya*.²⁴ Ez az írói program nem más, mint Kemény *terminus technicus*ával szólva, a

¹⁸ SZEGEDY-MASZÁK, *i. m.*, 86.

¹⁹ PINTÉR Borbála, *A levél mint a teremtettség felhívó struktúrája a Gyulai Pálban = A sors kísértései*, *i. m.*, 205.

²⁰ Thomas Ezekiel COOPER, *Zsigmond Kemény's Gyulai Pál: Novel as Subversion of Form = A sors kísértései*, *i. m.*, 184–203.

²¹ Lásd ehhez GÖNCZY Monika, *A Quijote-elv és a fiktív lény halhatatlansága a 19. századi irodalmunkban = „Szirt a habok közt”: Tanulmányok Imre László 70. születésnapjára*, szerk. BÉNYEI Péter, GÖNCZY Monika, S. VARGA Pál, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2014, 367–377.

²² „Kemény nem egyszer hasonlítja a képzelmet asbest tekercshez, melyet, ha tűzbe vetnek, eltűnik róla a régi írás s lapjára új betűk jegyezhetők. Művei többnyire ezen új íráshoz hasonlók, melynek szövege az eredetitől nem egy részben eltér.” PÉTERY, *i. m.*, 108.

²³ Azért tetőpont, mert a drámai szerkezetű regény mint program darabjai a későbbi nagyregények is (*A rajongók*, *Zord idő*), kevésbé tökélyes alakban.

²⁴ „A közönség »Gyulai Pált« nem nagy tetszéssel fogadta. Valóban e regény elbeszélése vontatott, költőitlen analysissel terhelt, szerkezete hibás s általában formátlan, de a kor- és jellemrajz tekintetében rendkívüli tehetséget árul el. [...] Az »Özvegy és leánya« (1855–57) a legjobb szerkezetű magyar regény.” GYULAI Pál, *Báró Kemény Zsigmond*, Vasárnapi Újság, 1866. november 4., 44. sz., 530.

„drámai szerkezetű regény” létrehozása,²⁵ mely, mint már fentebb jeleztem, műfaj történeti jelentőséggel bír: egy gyengülő műfaj/műnem/műforma esztétikai értékeit akarja átmenteni, miközben egy erősödő műfaj/műforma magas költészetbeni helyét kívánja megteremteni/stabilizálni. Eközben egy befogadás esztétikai, olvasásszociológiai tettet is végrehajt, azáltal, hogy a regényolvasást egyre inkább preferáló és a színi hatástól befolyásolt befogadót a drámai szerkezettel visszavezeti a drámaolvasáshoz.²⁶

Mindezen felül a regény drámához közelítésével olyan differenciapontokat is létrehoz, mely a történelmi regényt különbözteti meg az ugyancsak epikus históriától:

A história egy soha be nem végzett egész, mely a múltból a jelenen át a jövőbe szövi magát, s még nagy korszakai sem oly kikerekítettek, mint a teoretikus elmék képzelik, a regénynek ellenben művészileg befejezettek kell lenni, kiformált mesevel, megoldott eszmékkel, célhoz vitt tényekkel, *lepergett szenvedélyekkel* és a *katasztrófaban elmondott költői igazságtétellel*. [...] A história epikai kényelemmel mozog, míg a regényben több *drámai gyorsaság* kell.²⁷

Kemény a *Gyulai Pált* 1845-ben kezdi írni, 1847-ben jelenik meg először, kísérleti regény volta az '50-es évek elején keletkezett elméleti, kritikai írásai felől mutatkozik meg először, majd az 1855-57-es *Özvegy és leánya* tükrében.²⁸ A dráma szerkezetű regény szempontjából fontos értekezései (az *Eszmék a regény és a dráma körül* [1853], a *Színművészetünk ügyében* [1853], az *Élet és irodalom* [1852–1853] és a *Szellemi tér* [1853] egyes fejezetei) és színibírálati (elsősorban a *Manlius Sinister* [1853], annak kéziratos első verziója, az *Egy római család* [1852], a *Khelonisz* [1854]) kétirányúak: egyfelől bete-

²⁵ Érdekes ugyanakkor, hogy a „drámai szerkezetű” regény fogalmat alig használja, gyakoribb a „drámai szerkezetű” megnevezés. A dráma szerkezetű regény korabeli poétikája után kutató Bényei így összegzi a műfaji sajátosságokat: „A korabeli értésmód alapján a drámai elemeket ötvöző regény lényeges jellemzői tehát a következők: a szerzői személyesség háttérbe szorulása, tárgyias elbeszélőhelyzet a *történetmondásban*; önelvű világlátás és lélektani motiváció a *jellemek felépítésében*; gyakori jelenetező technika a cselekménybonyolításban, valamint »drámai kényszerű fejlődés« és szigorú ok-okozatiság a *kompozíció* tekintetében, ami természetesen még zavartalanul összeegyeztethető a konstruált életvilág tágasságát kibontó más cselekményalakítási eljárásokkal.” BÉNYEI, *A történelem és a tragikum vonzásában*, i. m., 181. (Kiemelés az eredetiben.)

²⁶ „Hitem szerint: a regények divatbajötte a dráma-költészetre nézve korszakot – mégpedig szerencsétlent – nyitott meg.” KEMÉNY Zsigmond, *Színművészetünk ügyében* = KEMÉNY, *Élet és irodalom*, i. m., 286; „A főbb kárt, melyet a regények divatbajötte a drámaköltészetre okozott, s melyet, nézetem szerint, mostani civilizációnk alatt egészen helyreütni aligha lehet, abban találom, hogy a regény a drámától végképp *elvette az olvasóközönséget*. Uo., 288. (Kiemelés az eredetiben.); „Nem taglalok tovább, mert úgy hiszem, olvasóim az eddigiekből is láthatják, miként formailag legnehezebb mű a dráma.” Uo., 291–292; „A dráma az irodalomból száműzetvén, vagy ott csak mint kegyvesztett és mellőzött tengvén, igen megfogható, hogy a színműköltők irányában a színház fontossága emelkedett, s hogy a színész most célnak tekintetik, melyért a darabok készülnek, míg régebben a darab tekintett célnak, melyért a színészek játszanak.” Uo., 301.

²⁷ KEMÉNY Zsigmond, *Élet és irodalom* = KEMÉNY, *Élet és irodalom*, i. m., 163–164. (Kiemelések tőlem.)

²⁸ Azt is mondhatnánk, hogy míg a *Gyulai Pál* nézi magát az *Özvegy és leánya* tükrében, akkor ideális önmagát pillantja meg, míg ha az *Özvegy és leánya* tekint a *Gyulai Pál* tükrébe, saját formája kissé torz változatát látja.

kintést engednek abba, milyen szerzői intenciók mentén születhetett meg a *Gyulai Pál*, másfelől, az első teljes, megjelent regénye írói tapasztalatainak összegzése, továbbgondolása is. Amikor regény és dráma felől gondolkodik ez idő tájt, egyfelől ott van már saját írói praxisa a maga hibáival egyetemben, másfelől a korabeli drámaírói gyakorlat, melyekkel hivatalos drámabíráói működése alatt is találkozók, ugyanis 1852-ben elfogadja Festetics Leó felkérését arra, hogy a Nemzeti Színház új drámabíráói bizottmányának legyen tagja. A bizottság hárompillérű, a színészet, a színirodalom és a széptan egyenlő arányban képviseltetik, Kemény széptani bíráló lesz, azaz részéről elsősorban a művek esztétikai megítélését várják.²⁹

Az elhibázott, a drámaköltészet esztétikai elvárásainak meg nem felelő színművek egy jól körülhatárolt csoportját képezik számára a regénydramatizációk (pl. Jókai regényének színpadra írt változata). Az *Eszmék a regény és a dráma körülben* hosszasan érvel amellett, hogy a regények színpadi művé átírása miért nem szerencsés, s értekezését az egy témát kétszer megírók (eladók) számára írt tanáccsal zárja:

Miután ezen utóbbi divat ellen nálunk sem lehet siker reményével küzdeni – mert ahol pénzünk forog fenn, nehezen kapacitáltatjuk magunkat –, legalább e két úton járó íróinknak ajánlanám, hogy ily célra drámai érdekekkel és szoros drámai egységgel bíró mesét válasszanak maguknak. Aztán tárgyukat előbb dolgozzák ki színművé, s a színműi kidolgozásból készítsék el a regényt, s nem megfordítva. Mert a színműi szervezetet könnyű a regényben szélesebbé és szabadabbá tenni. Továbbá a színpadon már teljesen indokolt jellemek indokoltak maradnak a regényben is; míg ellenkezőleg – mint fennebb kimutattam – a regény jellemei a dráma számára össze nem vonható részletekben nyerik legkétségtelenebb erejüket és sajátságait.³⁰

Jókai *Egy római család c. színművéről* (a *Manlius Sinister* első változatáról) írt bírálata különösen érdekes lehet számunkra, ugyanis az ítésez legfőbb kifogása e darab kapcsán éppen az, hogy nem egy olyan színművet olvas, aminek tárgya később kidolgozható lenne regénnyé, hanem a regényszerűség annyira uralja a szöveget, hogy nem is tudja drámaként olvasni:

Ő a' nem-dramai mese által, a' czimtól kezdve a' cselekményekig semmiben sem lehetett a' színvilágban.

'S művének nincs valodi alapeszméje, és a' drámai egység helyett inkább csak összszefüggő 's egymás utjába lépő történeteket látunk, miként a' regényekben szokás. [...]

Szóval: a' darab nem is dráma ; de egy dialogizált regény vagy novella.³¹

²⁹ Lásd ehhez PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán, *Kemény Zsigmond drámabíráói működése*, ItK, 1938/3, 258–273.

³⁰ KEMÉNY, *Eszmék, i. m.*, 212.

³¹ *Kemény Zsigmond bírálata Jókai Egy római család c. színművéről*, közli PUKÁNSZKYNÉ, *i. m.*, 264.

E bírálat summázata még egy nagyon fontos dolgot enged sejtetni: a dialogizált regény (vagyis a dialógusregény) sem azonos a drámai szerkezetű regénnyel. A *Gyulai Pál* épp azt mutatja meg, hogy a Dialogroman mint műfajba integrált műfaj a többi integrált műfaji betét közül akár a regényszerveződés egészét meghatározó lehet,³² míg az *Özvegy és leánya* azt, hogy akár teljességgel ignorálható, s a jelenetezés más módozatával a regény e műfaji hagyománya teljességgel feloldható egy drámai szerkezetű regényben.

A *Gyulai Pál* tipográfiailag is feltűnő megoldása, hogy a történetmondás, a cselekményvezetés, a szereplők közötti párbeszéd időnként drámai formát öltenek. A betétek különböző terjedelműek, változó számú szereplőt színre léptetők, s a regény narrátorának elbeszélése és a szerzői utasítások közötti váltás is több verziót mutat. Az I. rész 2. fejezetében egy 12 jelenetre osztott egyfelvonásos darabban Eleonóran, Zsigmondon és Boldizsáron kívül jóformán mindenki szerepel, aki a regénytörténet szempontjából jelentőséggel bír. A regény narrátora bejelenti a drámai formára váltást („Mi ezentúl következik, azt célszerűnek gondoltuk drámai alakba öltöztetni”³³), majd saját hangja feloldódik a szerzői utasításokban, míg a felvonás végén formailag továbbra is egy – tipográfiailag is jelezett – szerzői utasításban veszi vissza a regény narrálását. A II. rész 1. fejezetében az olvasót vezető narrátor a szerzői utasításként funkcionáló tömör helyszínleírásával rögtön át is helyezi az olvasót a „drámai alak”-ba, de a két szereplős (Sofronia és Genga) jelenet végül oda-visszaváltja formailag a drámai dialógust és a narrált párbeszédet. A 10. fejezet végén ismét előre jelzi a formaváltást,³⁴ s a tizenegyedikben szerzői utasításként kapjuk meg a helyszínleírást, a jelenet idejét, s szereplőit. Eleonóra és Barbara dialógusa akkor vált át narrált párbeszéddé, amikor a szomszéd szobából vita hangjai szűrődnek át, majd a tekintetünket mindenhová vezetni képes narrátor átvisz a másik helyiségben zajló párhuzamos jelenetbe, a 12. fejezet éppúgy helyszínleírással, s a szereplők megnevezésével kezdődik, mint a 11., a rövid dialógus drámai formáról hamar visszavált Genga cselekedetének, érzelmi állapotának narratori (áttételesen hozzáférhető) leírásába. A III. rész 2. fejezetében minden felvezetés nélkül egy igen rövid drámai jelenetezéssel találkozunk, a formaváltást két majdnem azonos cselekvéssor (hangos olvasás, magában olvasás) egyidejű bemutatásának kényszere indokolja: Báthory Boldizsár levelet kap Prépostvári úrtól, melyet a titkárával olvastat fel, miközben eszébe jut egy másik levél, amelyet Gesztiné küldött neki, míg titkára hangosan olvassa Prépostvári intéseit, Boldizsár magában olvassa házasságtörő szeretője kétségbeesett sorait. Ez az utolsó tipográfiailag elkülönített jelenetezés a *Gyulai Pál*ban,

³² A regény olvasási módját befolyásoló dialógusregény mint poétikai-műfaji kód jelentőségéről lásd jelen kötetben SZILÁGYI Márton írását: *Archaikum és modernitás (Kemény Zsigmond: Gyulai Pál)*, *Studia Litteraria*, 2014/3-4, 109–118.

³³ KEMÉNY Zsigmond, *Gyulai Pál I-II.*, s. a. r., DOBÁS Kata, Bp., Napkút, 2011, I, 20. Továbbiakban: *Gyulai*.

³⁴ „E megkövült fájdalomnak, mely könnyekké ritkán olvadt, mely viharos kitérésekkel nem enyhíté magát, s mely tétlen elszánással várta az ég védelmét vagy a sors tiprását: rögtön más alakot, új lengületet adott egy véletlen fölvilágosulás, melynek titkához olvasóim a közelebbi szakaszon drámai formába szorított jelenetei által jutandnak.” *Uo.*, 208.

az *Özvegy és leánya* pedig már teljességgel nélkülözi azt, ez utóbbiban a dramatikusság beállítás nyílt narrátori bejelentése is csak egyszer fordul elő („A természettől alkotott e kis színpadon, különböző helyzetben és foglalatosság közt találjuk a szerepvivőket.”³⁵)

Már a *Gyulai Pál*ban is találkozunk olyan dramatikusság szöveghelyekkel, kvázi szcenikus beállításokkal, melyek jelöletlen jelenetkezések, de következetes regénypoétikai megoldásként az *Özvegy*ben sikerül alkalmaznia. Ezekre a regényrészekre jellemző a tárgyias elbeszélőhelyzet a történetmondásban, a máshol fecsegő, az olvasóknak kiszóló narrátor háttérbe vonul, a szűkszavúan deskriptív mondat szerkesztés nyelvileg a szerzői utasításhoz közelít, a szabad függő beszédet, az egyenes beszédet felváltja a tiszta dialógus, a (belső) monológ, egyes kulminációs pontokon akár tiszta szövegekkel vagy épp a szövegek egymásba csúszásával találkozunk.

Ilyen például a *Gyulai Pál* kezdete Kristóf vajda temetési ceremóniájának leírásával, ahol a regény felütése egy pontos szcenárió, leosztott szerepekkel:

[...] A gyász kíséret négy öltre a templomtól megáll.
Rövid szünet és mély csend.
Ekkor előlovagol Gyulai Pál, a templom falán széttöri láncsáját, s innepélyes arccal fordul a gyülekezethez.
Másodszor dördül húsz ágyútorok.
Az egész tömeg leemel a fővegét.
Gyulai visszalép, és Gálfi János meghajtván a nagy fekete zászlót, bevezeti a gyász kíséretet.
A koporsó a bú-állványra lőn helyeztetve.
Zsigmond őfensége és a lengyel követ elfoglalják kijelölt ülésüket.
A halott fejénél hét hamvadó szövétnek, lábainál viszont hét terjeszt tömött füstöt és gyér vörös lángot.
A bú-állvány egyik oldalán ötven szegény jelen meg, durva szőrmeben és égő viaszgyertyákkal, másikon ötven főúr.
Ők a nép és aristocratia fájdaljának képviselői.³⁶

Vagy Haller és Judit dialógusa az *Özvegy*ben, melyben a szereplők monologikus színpadi „félre” mondatait (hogy az olvasó „hallhassa” a beszélő belső magánbeszédét) zárójelben olvashatjuk, amíg az őszinte beszéd lehetőségében fel nem oldódik a kölcsönös bizalmatlanságtól feszült szituáció:

– De ha asszonyomnak szüksége volna egy barátira, ki örömmel ajánlaná föl befolyását Tarnóczinénál és a fejedeleminél, akkor kíséretemet előre küldvén, szerencsésnek tartanám magamat Naprádiné parancsait itt elfogadni.

³⁵ KEMÉNY Zsigmond, *Özvegy és leánya*, Bp., Európa, 1997, 136. Továbbiakban: *Özvegy*.

³⁶ *Gyulai*, 7–8.

(Színlelt-e, vagy őszintén szolt? Úgy tetszik, arcának gyanús kifejezése van.) – Uram! ön rendkívül lekötelez, de nem bírnám elhatározni, hogy e percben minő szívességéért tudjak esdekelni. (Szent ég! Ha ő utánam indul el, látni fogja, hogy Sára nélkül megyek. Ha pedig én várom be mint háziasszony az ő indulását, szintén minden gyanúját bebizonyultnak hiszi.)

– Asszonyom – szolt Péter kedvetlenül –, sejtelmeim súgták, hogy e háznál valami kivételesnek kellett történni.

– De éppen a kivételes az – válaszolá Judit –, mely minden lovagnál leginkább számít kíméletre.

(Minő büszke, minő önérzetes visszautasítás! Nem, nem, ez derék nő, kit csak a romlott indulat merne gyanúba venni.) – Asszonyom – mondá Péter emeltebb hangon –, ön tegnap este említé, hogy Sára húgom, anyja ellenére, szenvedélyesen szeret. A szerelemnek rendszerint a szülők tilalma ad mélységet s tartósságot. Általában érzéseinknek emlős dajkái az akadályok. Szívünket a korlátok, melyek szorítják, csak erősítik.

– Ah! – sóhajtá Judit aggódva. (Oly szépen kezd beszélni, hogy arca fiatalodik. Talán nem akar botrányt – fontolgatta ismét Hallerra szegzett szemekkel.)

[...]

(Ah! Most csap le a villám.) – Önnek? – kérdé Judit rosszul színlelt csodálkozással. – S elfogadta az ajánlatot?

– Nem utasítottam vissza. De az éjjel elhatározám, hogy minden befolyással törekedni fogok Sára kezét annak szerezni meg, kit szíve választott.

– Hihetek-e szavainak? – kiáltá Judit bámulva.

– Kétszínű, álnok embernek nézek-e ki?³⁷

Dramatizált szituáció Gergely diák és Genga dialógusa és párbaja, melyben Gergely folyamatosan a művelt ember szellemi fölényével gúnyolódik színpadias gesztusok kíséretében: Pierro azonosításakor pontosan definiálja a bohóc és fajrokonai közti különbséget³⁸, majd javaslatot tesz a bajvívás mímelésére³⁹ s mikor Genga kardot ránt, ironikusan fohászkodik az antik napistenhez⁴⁰, végül egy királydrámákba illő rövidebb monológgal lép le a színről:

³⁷ *Özvegy*, 124–126.

³⁸ „– Tehát a bohócról van szó, kit meg kell különböztetni az olasz arlequinótól és a német Hanswursttól, mert külön egyéniség, mennyiben a bohóc soha színpadra nem lép, míg fajrokonai nagy zajjal csörömpölnek a függönyökön túli világban, hol a költészet addig meredez, és szól rímekben – meg prózában, míg elhiteti, hogy ő az élet képe és a valónak hiteles másolata.” *Gyulai*, II, 153.

³⁹ „– Pugnare Thracum est, mondja a római költő – válaszolá Gergely. – Célszerűbb volna tehát nekünk, kik közül egyik bölcs, másik művész, e tusát szóval, arcjátékokkal és szónoklattal folytatni.” *Uo.*

⁴⁰ „– Phoebus Apollon, nem látod-e, mily tusa gerjed egy kecskegyapjú fölött? – Óh, nap, ha éles sugáraid, melyekkel a görögöket megbetegítetted, hiányzanak, vagy a szép nőjű kovácsistennél vannak köszörülés végett, hunyd be most szemeidet, hogy ne lássad az ártatlan tudósnak véromlását!” *Uo.*

– Most először tettem porrá oly lényt, kinek a természet mondá: élj hosszú évekgig! Az ajkakon apró férges fogják magokat kifúrni, s még nagyobbak költenek tojást, alapítanak családfát a szív kamaráiban... Ily különöck kockákat vet a szerencse földünknek, mely a lehető világok legrosszabbika, ledér kéjhölgye! – Szegény Genga!... Mit tehetek róla. Ő támadott meg... Bűnoldás nélkül haldokolni keserű lehet, kinek hite van!! – Az én vallásom egy púpos nő, mely meggörbedt, szünetlen a föld göröngyei közt keresvén kincseket. Feje nem nyílik égbe, fürtein nincs csillagkoszorú. Neve: siker e bánatvölgyben, honnan ön, Genga, messze távozott, mert szemei, mint látom, már behunyódtak. Idv a kegyes kimúltaknak, örök csend a kétkedők számára!! –⁴¹

A hosszú tirádák mestere özvegy Tarnócziné csak a regény felénél, de egy nagyjelenettel robban be a román színpadára (addig csak a többi szereplőn, a narrátoron, másodlagos elbeszélőn stb. keresztül ismerjük), amikor is leányát követeli vissza Mikesvárbán. Jákob és Lea lányának, Dinának történetét írja át a szituációra, s Mikes Zsigmondot rögvest belehelyezi Hámor szerepébe, majd Jébuzeuséba, amit persze az öreg Mikes nem ért.⁴² Nagymonológjai a regény folyamán egyre erőteljesebb szólammá válnak, s míg kezdetben az elbeszélői hang ironikusan viszonyul e megszólalásokhoz, a végkifejlethez közelítve fokozatosan maga alá gyűri az özvegy szólama a narratori hangot.

A szereplő és az elbeszélői hang egybecsúszásával találkozunk az *Özvegy és leánya* kommosz-szerű jelenetében: a színpadi beállításban Sára holttestére borul Haller, míg a cselédség alkotja a kart (maga a narrátor nevezi így), Tarnócziné halálában is megátkozozza lányát. A kar ítéletet mond, az anyai átok valóban elhangzottságán tűnődik Haller, de belső beszéde teljesen jelöletlen marad, az egyértelműen narratori mondatok és az 1. szám 1. személyű hang közötti mondatok a szólamok felcserélhetőségét sejteti:

Haller Pétert az átok és a zaj a földről fölemelte. Keresé szemeivel napját; de nem látá sehol. A valóság és álom bősé vegyületéből fogamzott-e az ádáz jelenet, mely ördögi képleteivel félöntudata előtt vonult el? Körülhordá tekintetét. Néhány cseléd a szobában volt; a többi már kívül. Nem, nem átkozhatta meg halottágyán őt az anya! Oly szívet, mely erre képes volna, a jó Isten keze nem alkothatott. Engem egy rossz lélek kísértett meg ez álomlátással! Ó, Sárám, Sárám! Miért éltelek túl! Ki fejt meg a gondviselés talányait? Haller holt neje elé borult, megcsókolta a hideg ajkakát, s akart volna imádkozni.⁴³

⁴¹ *Uo.*, 154.

⁴² „Alig haladt a nagyterem közepéig, midőn az árva özvegy, hátracsapva az ajtószárnyat, belépett. Bal karja már a küszöbön fölemelve, s kövér kerek keze gombolyékba volt szorítva. Első indulatrohamban, úgy látszik, talán egypár széket is föl akart dönteni; de midőn a neki hasztalan köszöngető Zsigmondhoz ért, megváltoztatá szándékát, s feléje fordulván, csípőre tett kézzel s vadul csengő hangon mondá: – Állj elő, vén Hámor, s adj számot sáfarkodásodról! Hová rejtetted Dinát, Jákobnak és Leának magzatát, kit a te utálatos, bálványimádó fiad, Sechem, elrabolt? Hogy lepje meg a bélpoklosság, zsugorodjék össze keze-lába! Hozd ide tüstént Dinát. Hallod-e, vén Hámor, nyomban itt legyen Dina!” *Özvegy*, 205.

⁴³ *Uo.*, 378.

Ez a jelenet megerősíti a befogadót abban, hogy a görög sorstragédiák szerkezeti sémája és szerepkörei szerint is olvasható a regény, vagy épp e jelenet készíti arra, hogy újraértelmezze a románcos történetként induló szöveg regényépítkezését. Az *Özvegy és leánya*, akárcsak a *Gyulai Pál* tele van olyan drámapoétikai kódokkal, melyek több műfaji mintázatot mozgatnak a percepció során, a jellemalkotás pedig ismerős drámai szerepköröket idéznek meg. Míg a *Gyulai Pál* kompozíciója a (marlowe-i, shakespeare-i) királydráma struktúráját követi, addig az *Özvegy* a görög sorstragédiák, a romantikus végzetdrámák mintázatát.⁴⁴ Ez utóbbi még pedig úgy, hogy a regény modalitáscezurájáig a sorstragédia-szerkezet a molière-i és shakespeare-i vígjáték (a commedia dell'arte, a farce) hatásának takarásába kerül. A dráma modellek és a drámai szerepkörök funkcióvizsgálatát elvégezték mindkét regény közelmúltbeli interpretátorai, ahogy megmutatták azt is, mely konkrét drámatörténeti figurák finomítják, tökéletesítik a regények alakformálását/jellembrázolását. Így olvasható akár Hamlet-újraírásként a *Gyulai Pál*, s egy keresztyén *Médeia* történeteként az *Özvegy*.⁴⁵

Az *Özvegy és leánya* esetében érdemes megemlítenünk még egy architextuális aspektust, amely erősíti a drámai szerkezetet, a tragikai hatást: a népballadák világának kitapinthatóságát. Épp a 19. század közepén kezdik felfedezni a magyar népballadát a magaskultúra, a rögzítéssel szembe fordított kultúra számára, ez idő tájt indulnak meg a gyűjtések, amikor Kemény a drámai szerkezetű regény elméletét és praxisát kidolgozza. Petrás Ince János 1840-es évekbeli gyűjtése kéziratban marad, s majd csak 1863-ban jelenik meg Kriza János *Vadrózsákja*, de Kemény kultúrközege számára a népballada mint az oralitás műfaja adott volt már a rögzített szövegváltozatok előtt.

A balladai beszédmód és a hálaének hangján szólás váltogatása jellemzi Mikes Zsigmondot családja gyorsan hullámzó sorsának tapasztalásában. A negatív hírek, események, a rossz döntés felismerése a balladák egyik gyakori diszkurzív formájának, az átoknak használatára készíti a beszélőt. Amikor megírja Móric védelmében levelét és elküldi az erdőmesterrel, a Kőműves Kelemen-típusú balladák nyelvi regiszterét visszahangozzák szavai:

Hadd törnének el a kocsjának négy kereke, hadd dőlne ki a hámból lovai, mielőtt szemei Fehérvár tornyát meglátnák; s ha mégis a fejedelmi palotába lép, hadd rugdossák ki, mint nyihogó, nyüves ebet, az előcsarnokból a poroszok! Ó, én hóbortos, vén gonosztevő, ki kezeimet családom kiirtására emeltem föl, hová tévém

⁴⁴ „Ami tehát egyenetlenségnek, művészi átgondolatlanságnak látszhatik (az egységes, harmonikus elbeszélő modor hiánya), azaz *Özvegy és leánya*-ban nemcsak egy sajátos életrajzi és világképi fordulattal magyarázható összetettség, hanem a különmemű műfaji mintákhoz (előbb Scotthoz, Dickenshez, Thackerayhez, utóbb Shakespeare-hez, a görög s a romantikus végzetdrámához) kapcsolódó megváltozása elbeszélői magatartásnak és értékelésnek.” IMRE László, *A műfaji minták módosulása (Elbeszélői magatartás és értékelés az Özvegy és leánya-ban)* = I. L., *Műfajok létformája*, i. m., 279.

⁴⁵ BÉNYEI Péter, „*Ki fejt meg a gondviselés talányait?*”: *Drámaiság és történelmi regény. Kemény Zsigmond: Özvegy és leánya* = B. P., *A történelem és a tragikum*, i. m., 285–296; KUCSERKA, i. m., 1226–1227.

azt a kevés ész, mellyel az oktalán állat is meg tudja különböztetni, hogy kettő több egynél. Két gyermekem véres árnya riasszon föl álmaimból, ha az irgalmazó szender pilláimat szelíden összefogná, s átkod legyen, Ágnes, a halotti ének, mellyel bűnös testemet a földbe fektetik.⁴⁶

Mikes Zsigmond szólamának rapszodikus retorikája épp inverze az árva özvegyének. Tarnócziné bibliai példázatos győzelmi mondatai és zsoltáros átkokat szóró hangja ellenkező ütemben hangzanak fel. A két beszélő így olyan ritmikát ad a szövegformálásnak, mely drámai feszültséget kelt.⁴⁷ Tarnócziné ezenkívül nemcsak az átokzsoltárok mesteri tolmácsolója, hanem a gyermeke szerelmét tiltó, a szerelmeseket életükben és halálukban is szétválasztó anya szerepkörét alakító, a *Kádár Kata* népballadából jól ismert Gyulainé-típusú figura is (megátkozza Mikes Jánost, híven, hogy a vesztőhelyre viszik,⁴⁸ az átkot a lánya magára veszi,⁴⁹ amely cselekedetet eleinte az özvegy nem is ért,⁵⁰ majd Sárát holtában valóban megátkozta⁵¹).

Kemény az *Özvegy és leányában* így a sorstragédiák mintázatának követését kiegészíti a balladák világának drámaiságával, ami a regény tragikumát és a drámai szerkezetet erősíti. Már a *Gyulai Pálban* hasonló intenciójú funkcióban szerepelhettek a románcok (a romancerók, azaz „spanyol” népballadák), de a regény folyamán a hol egyik, hol másik szereplő megszólaltatta románcos dal – talán épp a műfaj nagyon direkt jelenléte miatt – nem éri el azt a hatást, amit a magyar népballadák történet-szerkezetbe, szereplői szövegekbe beépítése az *Özvegyben*.

Tematikusan, metaforikusan, cselekménymeghatározóként, a szereplők ön- és a másik értésében/félreértésében mindkét regény szövegvilágában központi jelentőségű maga a színjátszás és konkrétan egy-egy dramatikus játék kvázi hypotextként működtetése. A *Gyulai Pálban* egy teljes professzionális színtársulat szerepel, míg az *Özvegy és leányában* a főhősök maguk, akik amatőr színjátszókként mutatkoznak meg. Az előbbiben egy *Jerikó ostroma* című misztériumjáték, az utóbbiban egy széphistória (az *Vitéz Franciscoról és az ő feleségéről*) dramatizált változata válik jelentésformálóvá.

⁴⁶ *Özvegy*, 311. Vesd össze: Mennek, mendegélnek Déva vára felé. / Kőmives Kelemen őket észreuvé. / Szörnyen megijedett, imádkozik vala: / – Istenem, istenem, vidd el valahova! / Mind a négy pejlovam törje ki a lábát, / Vessen a hintómnak négy kereke szakát, / Üssön le az útra tüzes istennyila, / Horkolva térjenek a lovaim vissza!... (*Kőmives Kelemen*, népballada)

⁴⁷ „Ha Kemény Zsigmond regényeinek interpretációját a szereplői kollíziók és dialógusok mentén kíséreljük meg aktualizálni, akkor a drámaiság fogalmát ki kell terjesztenünk a vendégszövegekkel és a műfaji hagyományokkal végrehajtott, ekként színre vitt ütközések felé.” EISEMANN György, *Elhallgatás, beszéd, szubjektum Kemény Zsigmond regényeiben*, Iskolakultúra, 2007/1, 41.

⁴⁸ „– A lator Mikes Jánost vitték. Megátkoztam őt. S tudom, hogy a hóhérbárd alatt csak Tarnócziné átkára, a te anyád átkára fog gondolni.” *Özvegy*, 373.

⁴⁹ „– Ó, anyám, te engem átkoztál meg! Én nem panaszklok ellened sem itt, sem ott!” *Uo.*

⁵⁰ „S miért monda leányom, hogy őt átkoztam meg, holott én Mikes Jánosra... Seregek ura! Mely sejtetem! Ne tovább, pokoli gyanú!...” *Uo.*, 374.

⁵¹ „– Átok reád, elfajult lány! Sírod legyen a fertőzet helye! Ijedve tekintsen rá a hívő, s legiszonyúbb bűneit fejfád előtt gondolja ki a gonoszság! Átok reád, Tarnóczi Sára! Mert megloptad családod becsületét és vagyonát, hogy ellenségeinknek lábaihoz dobjad!” *Uo.*, 377.

Amennyiben elfogadjuk Kucserka Zsófia olvasási javaslatát, s Hamlet-újraírásként olvassuk a *Gyulai Pált*, az általa megjelölt azonossági pontokon túl (az irodalmi figurák külső meghatározottságának hasonlósága; a tett elgondolása és a cselekvés közötti hosszas tétovázás; szövegszerű „idézés”; a Góri és Görbei páros mint Rosenkranz és Guildenstern alteregója), a regény első „drámai alak”-ban elbeszélte részére úgy kell tekintenünk, mint a Hamlet egérfogó-jelenetének variánsára. A színház a színházban tükörtechnika a shakespeare-i darab csúcspontja, ahol is vándorszínészek játsszák el azt, ami a múltban feltehetően történt, a színpadi fiktív szerepek a dráma szövegvilágának „valós” figuráit mintázzák, Hamlet számára a valóság önnön képének felmutatása cél, bizonyosságszerzés és leleplezés. A *Gyulai Pál* elején egy olyan színpadi jelenetsorban látjuk a társulatot a regény több szereplőjével egyetemben, melyben regénybeli önmagukat alakítják. Ez a „regény a regényben”⁵² dramatizált formában előreutaló *mise en abyme*-ként funkcionál, amennyiben a szereplők közötti viszonyokat felmutatja, és sorsuk előre sejteti.

Amikor pedig a színházi szerzői utasítás és a regény narrátori hangja megkülönböztethetetlenül bejelenti, hogy „[n]éhány perccel később a fejedelem elfoglalja bársonymennyezetű ülhelyét. A függöny emelkedik, és a »mysterium« elkezdődött”,⁵³ két dráma kezdetével kell számolnia a befogadónak, attól függően, hogy a függöny melyik oldalán elhelyezkedő regényfigurák tekintetével nézi tovább a történeteket. A regény terét kettéválasztó függöny felhúzásával egyfelől a színpad mögötti térben véget ért regény a regényben felvonást felváltja a színpadon a *Jerikó ostroma* misztériumjáték, melynek nézője a fejedelem és udvara. Másfelől pedig a színpadon játszó, a függöny mögötti térben korábban regénybeli önmagukat alakítók számára a függöny felvonásával elkezdődik az a misztérium is, melynek egyik szereplője maga a fejedelem lesz, s így a regényben az olvasó előtt kibontakozó dráma prologusa lesz a drámai betét.

A *Jerikó ostroma* viszonyítási ponttá válik a regény folyamán,⁵⁴ noha magáról a da-

⁵² „A színjátászás motívuma a regényben szervesen összekapcsolódik az irodalmi mimézis technikájával, ami folyamatosan »színház a színházban« hatást kelt. A drámai formát a regény mindig az erdélyi udvar által foglalkoztatott külföldi színészek életét bemutató jelenetekben használja, ami viszont amolyan »regény a regényben« hatást kelt.” HOJDAK, *i. m.*, 325.

⁵³ *Gyulai*, I, 42.

⁵⁴ „De a Szászsebesre vezető út csak néha merült föl, s a láthatár arcán valami sötétebb folt gyaníttatá Péterfálvát, és néhány pászortűz jelelt tájékozási pontokat azon tér körül, hol Jerikónak ostroma adatott.” *Gyulai*, I, 48.; „– Signor – válaszolta Pierro –, a félreértés, mint Sofronia kisasszony Jerikó ostromában közelebből mondá, hasonlít egy vackorághoz, mely szelíd tőkébe oltva is gyümölcsében mindig megtartja fanyar ízét.” *Uo.*, I, 106.; „A szászsebesi tér, mely »Jerikó ostroma« óta feledve volt, június 7-én s tehát több mint három héttel ama bonyodalmas nap után, melynek a színpadon kívüli mysteriuma Senno fogságával kezdődött, viszont éledni készül aléltságából, és a közönség rokonszenvét magára vonni akarjai.” *Uo.*, II, 100. „Talán még fognak olvasóm emlékezni, hogy a színpadon nemigen messze, több ács s napszámos fáradozott már Jerikó ostromakor is a vítézi játékokra szánt sorompók s építmények elkészítésével.” *uo.*; „Felderült június 11-e, a vítézi játékok napja. – Csaknem oly enyhe volt a lég, mint négy héttel előbb, midőn Jerikó ostroma adaték.” *Uo.*, II, 183; „Mert Senno megöletése közbotrányt szült. Az aristocratiából a jobb

rabról szinte semmit nem tudunk meg, mert a „nagyszerű mysterium” egy az egyben történő leírása a narrátor szerint műfaji korlátokba ütközik: „Sajnálom, hogy e regény terve csak a mutatóanyagok készületeire és a színpad körüli függöny felvonataláig engedni olvasóimat elvezetni.”⁵⁵ Továbbá mind e misztérium, mind annak előadói finom ironia tárgyává válnak a narrátor magyarázkodásában⁵⁶ és abban a gesztusban, hogy a misztérium szövegkönyve helyett egy tizenkét jelenetes felvonás elé állítódik az olvasó. Egyedül a szerepét tükör előtt, majd Cecil társaságában próbáló, a darabban Rahab kéjhölgy szerepét alakító Sofronia monológjából ismerhetünk meg egy töredéket, mely magánbeszédben Rahab kettős érzelmi/érzéki kapcsolatán mereng, s mely szöveg Sofronia számára itt még csak szerep, de a későbbi regénytörténetek felől olvasva saját szöveggé is válik:

Melyikért ver szívem? Achán-e vagy Khimat,
 Kiért föláldozom hitemet s hazámat?
 Kiért dűlnek romba Jerikó falai,
 S tűnnek keblemből a jobb érzés romjai?
 Habzó vér, küzdő ész fejtsd meg kételyidet:
 Szeretsz örjögön, de kettőt-e vagy egyet?⁵⁷

Egyébként a színészeket sosem látjuk tényleges darabokban színpadon játszani, a rendezőt rendezni, annál többször olyan szerepkörökben, melyek az ok-okozatiság elvének érvényesülését segítik a kompozícióban. Senno mint politikai üldözött vértanú jelenik meg a börtön színpalán belül,⁵⁸ elfogatása a bonyodalom elindítása, személye és jelentéktelen vétsége a Zsigmond és Boldizsár közötti konfliktus terepévé válik. A színészek megtagadják a játékot, míg karmesterük szabadon nem bocsáttatik, de e fenyegetést nem veszik komolyan az udvarbeliek, „mert ki Zsigmond őfenségét közelről ösmeré, tudta, hogy ő inkább szereti az alakosokat, mint tanácsnokait, a színpadot, mint a hongyúlést, a műlovaglást, mint a katonai szemlélt és az élvezeteket, mint a kormányzás gondjait.”⁵⁹ A közvélemény formálásában viszont központi jelentőségűvé lesz ez az esemény, mely

kedélyű emberek idegenkedni kezdtek attól, kit aprólékos bosszúbóli gyilkosnál másnak nem tekinthettek, miután ők csak a maestrónak Jerikó ostroma alatt mondott goromba szavait képzelhették az elkövetett bűn egyedüli indokának.” *Uo.*, II, 234.

⁵⁵ *Uo.*, I, 19.

⁵⁶ „Ez rám nézve kedvetlen körülmény; de némi vigasztalásul szolgál, hogy vitézi játékokat Turpin püspök óta James úrig elegen írtak már le. Továbbá nem akarom olcsárolni Jerikó ostromát; de azt mégis rágalom nélkül állíthatni, hogy a bibliai színművek egész irodalmában egy darab sem versenyezhet Calderon mysteriumaival, noha ezek is – ízlésem szerint – eléggé unalmasak. Végére pedig, az akkori kötéláncosok- és műlovagokhoz hasonlókat most minden varjúzugban láthat az érdekes közönség, és a százszebesi zeneversenyekre bizonyosan a világhírű maestrók nem küldöttek el legjobb tanítványaikat.” *Uo.*, I, 19–20.

⁵⁷ *Uo.*, I, 29.

⁵⁸ „Senno tehát a művészek és alakosok által vértanúnak tekintetett, ki fején politikai rokonszenvéért az üldöztetés töviskoronáját hordozza.” *Uo.*, I, 54.

⁵⁹ *Uo.*, I, 54–55.

a korábban élőszködőnek titulált színészekhez – akik a fejedelem pazarló fényűzési hajlamának szimbólumai – való viszonyulást megváltoztatja a Boldizsár-hívek körében, s a vértanúság szerepébe helyezik a maestrót, aki e rátestált tragikai szerepet akaratlanul be is tölti. Genga (Pierro elmondása szerint) rendezői hibák sorát véti.⁶⁰ A zsebtolvajból lett meglopott bajazzo, Pierro szerepkörét pontosítania kell Gergely diáknak, hogy tudja, kiről beszél Genga. A társulat feloszlátásakor Battista a kötél-táncos ítéletet mond a fejedelemségről és a mutatóványosok nélküli játékról („Mily barbár ország ez! Hová süllyed a világmysterium kötél-tánc és bajazzo nélkül”⁶¹), majd a többiek sorsán kesereg, akiknek az előadó-művészete beszédhez kötött, így korlátozott, milyen közösség előtt játszhatnak. Cecil, az első énekesnő hezitálás nélkül búcsút mond a művészetnek, mit az elbeszélő azzal magyaráz, hogy a drámán felülkerekedő színi hatás – ami az elbeszélés idején jellemző –, még nem bírt csáberővel az elbeszélés idejében:

A színpad, melyen akkor a legmíveltebb országokat kivéve csak mysteriumok és szent énekek adattak, s melyen a német birodalomban is egy Sachs János sem igen merészelte vidorabb művei tárgyait is a biblián kívül más könyvből keresni, s a dévaj Hanswurst – e theuton arlequino – még kevés zajt ütött nyers, de ép tréfáival, mik később a föléledt drámai irodalomban a legegészségesebb népies elemet vegyítették volna, ha a száraz és pedants Gottsched által idő előtt a művészet köréből nem száműzetének – a színpad, mondom, nem bírhatott még annyi ingerrel, hogy Cecil tőle könnyű szívvel ne távozzék.⁶²

Nem úgy a száműzött Sofronia, aki csak rövid időre képes visszavonulni, aki eleinte a Gozzi-típusú félig kidolgozott dráma, félig rögtönzött darabokban „begyes nőket” játszott, majd a Battistával való újratalálkozás után kizárólag bős modorban amazonokat alakít, s e szerepkörváltás teszi lehetővé, hogy „Genga mátkája, ha nem is a legművészebb, de a legdúsabb fizetett színésznővé váljék”.⁶³ Az alakítások választásának talánya mögött Sofronia regénybeli figurájának igen prózai motívaltságot sejteti a narrátor:

Igaz-e először, hogy Sofronia azért volt begyes a színpadon, mert azt hitte, hogy a Milánóba nem érkező Genga által rászédetve hívé magát, és másodszer Battista megjelenése óta, azért volt-e ő viszont a színpadon szenvedélyes, dühöngő és bős, mert szerelme Gengához s iszonya mátkája kimúlása iránt végletekre ragadta, kivált midőn dühöngéseit tapsvihar kíséri?⁶⁴

⁶⁰ „s midőn rendező létere egy színművet, melyben az ármánynak kell győzni, némberszerepek nélkül akart előadatni, vagy a fejedelmi udvart színpadnak nem tartotta, vagy kisasszonyainkat zárdaszüzeknek hiszi, kiknek szívökbe szintűgy nem vegyülhet egy kis ördögség, mint a temploménekek közé egy szerelmi dal.” *Uo.*, I, 88.

⁶¹ *Uo.*, II, 134.

⁶² *Uo.*, II, 79.

⁶³ *Uo.*, II, 159.

⁶⁴ *Uo.*, II, 160.

Báthory Zsigmondról azt tartja a történetírás, hogy kivételes figyelmet szentelt a színjátszásnak, udvarának jellegzetes figurái a mutatványosok s színészek:⁶⁵ így az epikai hitelnek is megfelel a külföldi komédiások szerepeltetése a regényben. Az *Özvegy és leányában* Bethlen Istvánné udvarában nem találkozunk mecenált színtársulattal, de az udvari színjátszás szokásával igen. A *Vitéz Francisco* dramatizált változatát nem ismerjük, és magát az előadást sem láttatja velünk a regény, akárcsak a *Jerikó ostroma* esetében, de Sárától megtudjuk, hogy „Bethlen Istvánné íródiajkja a történetből színművet készített”,⁶⁶ hasonlatosat a *Comoedia a Balassa Menyhárt árultatásáról*hoz. Sára a teljes dialogizált szöveget ismeri, továbbá ismerteti a szerepvivőket (Loránt Szécsi Mária, Kassander a huszti vitéz várnagy, ő maga az apród, Francisco pedig egy titokzatos ismeretlen férfi), s utal a valóság illúzióját keltő mimetikus előadásmódra, a művészi hatás alá került naiv befogadói közönségre.⁶⁷ A drámajáték alapjául szolgáló széphistoriát (ahogy a műben szerepel: ’verses regényt’) viszont hosszan ismerteti a narrátor: megnevezi a szerzőt, az énekelt mű létmódját, idéz a vers szövegéből. Ezzel is erősítve azt, hogy az *Özvegy és leánya* hypertextként olvashatóságának egyik pretextusa a széphistoria (és annak ismeretlen dramatizált változata) lesz.⁶⁸

Tarnóczy Sára és Mikes János alkalmi szerepjátéka kivétel a regénybeli szerepükre, tragédiájukat az is okozza, hogy képtelenek kilépni abból az előadásból, amelyben először névtelenül találkoztak, így ragadnak bele Vitéz Francisco és a Loránt kis apródja alakításába. Maga a narrátor is rögzíti ezt a szerepjátékot („Mit mondhatta Szécsi máramarosi várában Francisco a Loránt kisapródjának? Csak ami szerepében volt, s az egy pár rossz vers lehetett”),⁶⁹ s Tarnócziné is teátrális gesztusok soraként érti lánya szavait, mozdulatait egészen annak haláláig. „– Leányom komédiásnő lett – szolt ez –, s ha nem Bethlen Istvánné udvarában, akkor e szép mesterséget Judittól tanulta.”⁷⁰

A két regény ellentétes módszerrel építi be kompozíciójába a színjátszást, szerepvivést mint visszatérő motívumot, mint a bonyodalmat a katasztrófa felé sodró cselekményelemet. A *Gyulai Pál* színészei a regény szövegvilágának közönséges szereplőivé válnak, míg az *Özvegyben* a szövegvilág emberalakjai újra(tovább)játsszák az önmaguknak valóságá hazudott darabot.

⁶⁵ „Keménynek tetszettek a komédiások. Tudjuk, hogy Báthory Zsigmond az idealismus nyomása alatt szereti a szépet, a művészt és egész serege színészt és komédiást honosít meg Erdélyben. Ők mulattatják, ők gyönyörködtetik az udvart, színésznők pedig az udvar és a főurak kéjének szolgálatban állnak. E színészeket szerepelteti Kemény az ő *Gyulai Páljában*.” BODNÁR Zsigmond, *Eötvös és Kemény*, 1905, Bp., Eggenberger-féle Könyvkereskedés, 155.

⁶⁶ *Özvegy*, 60.

⁶⁷ „Mi pedig régi cifra ruhákat vettünk magunkra, s a cselédekkel, kik játékunkat nézték, majdnem elhittük, hogy az egész velünk történik. Némelyik Loránton könnyezett; mások szerették volna Kassandert megverni, s tán teszik is, ha nem tudják, hogy a huszti vitéz várnaggal gyúl meg a bajuk.” *Uo.*

⁶⁸ Lásd ehhez bővebben GÖNCZY MONIKA, *Az Özvegy és leánya szövegvilágai (Palimpszeszt-kedély) = Értékek kontextusa, kontextusok értéke: Tanulmányok a XIX. század magyar irodalmáról*, szerk. IMRE László, GÖNCZY MONIKA, *Studia Litteraria*, 38, Debrecen, 2000, 84–113.

⁶⁹ *Özvegy*, 201.

⁷⁰ *Uo.*, 373.

Látjuk tehát, hogy a jelenetezés, a belső monológok gyakorisága, a különféle drámai műfajok szerkezeti egységeink követése a kompozícióban, a tragikum és komikum mint esztétikai minőségek és mint affektivitás fajták, a jellemalkotás, az objektivitásra törő vagy elhallgató elbeszélői hang meg-megjelenései az elbeszélői nézőpontok között, a drámai allúziók, reminiscenciák, explicit intertextusok, a színjátszás színre vitele (akár narrátori reflexiókkal kísérvé) mind a drámai szerkezet felépítésében, erősítésében játszanak szerepet, mindkét regényben. Ám az *Özvegy és leánya* épp azért lesz az egyik legtokéletesebben megkomponált magyar (drámai szerkezetű) regény, mert mindazokat az elemeket, szerkezeti megoldásokat képes homogén egészszé szervezni, műimmanenssé tenni, melyeket Kemény már a *Gyulai Pál*ban feltalál, de ott még azok sokszor darabosak, idegenek, kevésbé motiváltak, zavaróan direktak a drámaolvasás felé vissza-visszaterelgetni vágyott regényolvasó számára.

MONIKA GÖNCZY

Dramatically Structured Novels in the Oeuvre of Zsigmond Kemény

(Pál Gyulai; *The Widow and Her Daughter*)

The oeuvre of Zsigmond Kemény is confronted with several dilemmas of genre theory and practice when talking about the emergence of mixed genres, the growing “trend” of the novel, the artistic transmutation of aesthetically valued prose, and the changing tendencies of performing arts that reflect back upon stage writing which subvert the traditional hierarchy of genres. He recognizes that the precision of the novel can bear artistic values that create a possibility to preserve genre patterns and transfer certain genre functions. He makes it a writer’s program – using Kemény’s terminus technicus – to create the “dramatically structured novel”, setting out to rescue the aesthetic values of a deteriorating genre/form, while he is trying to create/stabilize a place in high poetry for a rising genre/form. At the same time, he is also undertaking an act of reception aesthetics and reading sociology by leading the receiver with a preference for reading novels who is becoming affected by the influences of performing arts back to reading drama. In the rich and continuous Kemény reception, the essay is targeting a not uncommon field. The new aspects of the text will examine two novels of Kemény (*Pál Gyulai; The Widow and Her Daughter*) and some critical works that were written between them (which is rather a long decade in the writer’s activity: 1845-1857) as the accomplished practice of the writer’s genre experiments.