

Kora romantikus irónia, Kemény Zsigmond, későromantikus allegória

A *Férj és nő* és az öncsalás románca

A legjelesebb regények némelyike: valamely zseniális individuum szellemi élete egészének összefoglalása, enciklopédiája...

(Friedrich Schlegel, *Kritikai töredékek*, 78.)

I. Allegórafóbia és allegórafília: Kemény Zsigmond hallgatása

„Zsigmond hátrafont kézzel, mozdulatlan arccal állongott az udvarház ablakánál, és az estében eltűnő fénylő fáklyákat nézte. Mintha egy fejedelemasszony koporsóját kísérnék a csatlósok valamely régi regényében. Zsigmond ezután már nem beszélt többé.”¹

Krúdy Gyula *Zsigmond utolsó szava* című novellájának utolsó mondatai a Kemény-regények recepciójának valamennyi lényeges és problematikus összetevőjét megjelenítik. Utalnak arra a portréra, amelyet Gyulaitól Barta Jánosig rajzoltak és finomítottak a magyar irodalomtörténet tekintélyei. A személyiség e képének karakterisztikus vonásait regényeinek történetei rajzolják ki, biztosítva a pályakép egységét. Ennek a fejlődéstörténeti meghatározottságú elbeszélésnek — ami a társadalmi regényektől a történelmiekgig, a romantikus művektől a realista-lélektaniaig, az irodalmi tevékenységtől a napi politikában való aktív részvételig vezető folyamatként írható le — tetőpontján a szerző személye és az életmű kirajzolta vonások összeérnek. A csúcspontot a szakirodalom a regényírói pálya végére, *A rajongók* és/vagy a *Zord idő* megírásának idejére teszi;² e regények esetében az olyan korszerűsítés is megengedett, mint amilyen Móricz Zsigmond *A rajongók*-átírata (Martinkó András még hiányolja is a Móricz-féle átírás kellő radikalitását³).

Krúdy sorai azonban utalnak azokra a nehézségekre is, amikbe az ilyen allegorikus interpretáció ütközik. Mi garantálja az allegorikus pályakép autoritását? Az igazi Kemény megmutatásával nem homályosítjuk-e el méginkább a képet? A szakirodalom műveiben folyton felmerül annak veszélye, hogy a megjelenítés során eltorzulnak az eredeti vonások, hogy újból metaforák fátyolozzák el Kemény igazi arcát. A Krúdy-idézet így nem csak arra az életrajz leírta elhallgatásra vonatkozik, amely prózaepikai tekintetben az 1860-as években kezdődik el és Kemény 1870 utáni szellemi összeomlásával végződik, hanem arra is, amit az 1986-os *Kemény Zsigmond hallgatása* című regény a műveitől megfosztott szerző megjelenéseként mutat be, aki — miután az epizódok sorra vették magánéleti, irodalmi, politikai kudarcait — az utolsó fejezetben pusztakamarási udvarházában a tőle magától származó szövegek felolvasására így reagál: „Erről is akartam írni, de nem volt rá időm.”⁴

Minél nyilvánvalóbban fedí fel a regények értelmezése az igazi arcvonásokat, annál közelebb kerül a szerző utolsó szavához és hallgatásához, annál több magyarázatra szorul és annál több művet szorít ki a kánonból. J. Hillis Miller az agórafóbia mintájára „allegórafóbiának” nevezi a nyelvnek abból a jellemvonásából eredő félelmet, hogy képes az ismeretlent, a másképp titokban maradtót a nyilvánosság számára elérhetővé tenni⁵ (a görög *allegorein* az *allos*, 'más' és *agoreuein*, nyilvánosan, az agórán 'beszélni' szavak összetételéből származik⁶). Az allegórafóbia, amelynek minden, az életmű darbjait allegorikus megszemélyesítésként olvasó interpretáció a tünete, Kemény regényeinek olvasása esetében a szokásosnál is nagyobb szerepet játszik, mintha az elnémuló szerző képét retusálná a valamit elhallgató szerző csábító portréja.⁷ A Kemény-epika „három piramida” — *Özvegy és leánya* (1855–57), *A rajongók* (1858–59), *Zord idő* (1862) — előtti korszak műveinek értelmezésében így kiemelt szerep jut az allegorikus megközelítésmódnak, hiszen ezek a regények — *Gyulai Pál* (1847), *A szív örvénye* (1851), a *Férj és nő* (1852), a *Ködképek a kedély láthatárán* (1853) vagy a *Szerelem és hiúság* (1853) — az allegórafóbia megszüntetésének ígéretét hordozó történet fordulópontját megelőző epizódokat alkotják. Az allegorikusság kiváltotta fóbia így együttjár az allegorafiliával, az allegorikus nyelvkezelés azon jellemzőjével, hogy a titok nyilvánosságra hozatala, világossá és érthetővé tétele

egyúttal a titok megőrzését is szolgálja. „A legfontosabb mondanódnkat nem a legközelebbi barátainkkal közöljük, hanem a nyilvánosság elé tárjuk őket, nem 'nyilvánvalóan', de 'allegorikusan', a piactéren, mivel ez a legbiztosabb módja a titokban maradásuknak.”⁸

Az 1850-es évek első feléből származó, a Kemény-kép megrajzolása szempontjából egyelőre csak a kísérletezés vázlagszerűségét megengedő regények többségének már a címe is példázatoságra utal, e parabolikusság feltételezése pedig a *Férj és nő* értelmezéseiben játszik a legnagyobb szerepet. Az a pályakép és szerzői portré szempontjából csöppet sem mellékes tény is a *Férj és nő* interpretációjára ösztönöz, hogy közel egyforma távolságban van a prózaepikus pálya betetőződésétől és kezdetétől (ha Kemény befejezett regényeit tekintjük). Kiválasztását indokolja, hogy valahol a felénél tart annak az egyenesnek is, amelynek mentén — Szegedy-Maszák Mihály 1989-es monográfiája szerint — „Kemény alkotói fejlődését a romantikától a realizmushoz vezető folyamatként lehet jellemezni.” A *Férj és nő*-t eszerint önmagán túlmutató jelentőséggel ruházza fel az a közties helyzet, amit *A szív örvényei* romantikája és a *Ködképek a kedély láthatárán* iróniája között kitölt: „A Norbert család életképszerű ábrázolása a romantika megszelídített változatával már a realizmus felé mutat, de Zörény Iduna és Kolostory Albert önpusztító sorsa még a romantikus iróniának olyan kiaknázatlan lehetőségét sejteti, melyek még további kísérletezésre adtak alkalmat, és így hozzájárulhattak ahhoz, hogy Kemény külföldi kortársai egy részénél is összetettebb realizmust tudott megvalósítani utolsó regényeiben.”⁹

A kérdés már csak az, hogy ha Kemény Zsigmond regényeinek olvasása egy megszemélyesítésre épülő allegorikus történet epizódjaiként értelmezi a *Férj és nő*-t és a regény történeteit, milyen szerep jut a regény jelentésének megkonstruálásában az események narráció általi közvetítésének, illetve milyen szerepet tölthetnek be az elbeszélte eseményekben a regény jellemei? Másképpen fogalmazva: az allegorikusság és a narráció milyen kapcsolata (a regény főszereplőjeként számon tartott Kolostory Albert élettörténetének milyen olvasása) vezet el az allegória tisztán retorikai jelentésétől az allegória episztemológiai jelentőségéhez?

II. Kolostory Albert arcai: kolostori és tory?

A *Férj és nő*-t az 1855 előtti regények között kitüntetõ értelmezésel (legújabbban Barta Jánosé és Szegedy-Maszák Mihályé) a fõszereplõ jellemének magyarázatából indulnak ki és valamilyen módon Kolostory Albert karakteréhez kötik a regény diszkurzusának heterogenitását vagy egységét.¹⁰ Valóban, a regény eseményei — leszámítva az elõhangot, amely a Kolostory név Árpád idejébõl való származásának bukását beszéli el — huszonnégy éves korától haláláig kísérik el Albertet (a regény berekesztéséig alakja csak egyszer tűnik el hosszabb időre, az elsõ rész XI–XII. fejezeteiben).

Kolostory a család biztos eredetének hitét elveszített és ebbe belehalt nagypapa korához képest „megváltozott viszonyok szerint nem minden ügyesség nélkül védi a régi törekvéseket” és „abban is viszályt szökött õseihez, hogy keble vallásos érzelmektõl volt áthatva és : külsõ szertartásokat is oly mélyen tisztelõ, mint a hitesmékét (23.),¹¹ valamint „midõn elvbarátai lépnének a kormány élére, akkor sem szünnék meg folytatni régi és változatlan szerepét — az opponálást” (23.). A kiválasztottságát biztosító dicsõ múlt tisztelete, katolikus istenhit egyik részrõl, folytonos szembenállás a fönnállóva másik részrõl: e vonások a regény során végig meghatározók maradnak Kolostory jellemének meghatározásával kapcsolatban mégha az egyes epizódok rendre át is színezi ezek jelentését. Albert arisztokratikus érzülete — amit nem ingatott meg Norbert apjána „a XVIII. század kételkedõ szellemének” (11.) keselykõi látogatása sem — összekapcsolódik a középkor iránti rajongásával, amely lépten-nyomon megjelenik a regény folyamán.¹² Vallásossága — am már politikai mûködése során is szembeállította ellenzéki társaival és római tartózkodása idején bátyjának írt levelekben tör igazán a felszínre — kezdetben még erõsen a „külsõ szertartásokkal” kapcsolódik egybe.¹³ Ez a hit csak késõbb módosul, miután nyilvánvalóvá válik, hogy feleségétõl csak a református hitre való áttéréssel tud elválni és kiderül, hogy ezt a megoldást támogatja Iduna is. Ekkor, a regény második részének végén kapcsolódik össze teljes egészébe arisztokratizmusa és a „szent atyák” tételeinek tanulmányozásán túlhaladó, „rajongássá” (269.) lett vallásossága, melyek feladása a halálal válik egyenértékûvé: „Õseim hitét hagyjam el, melyhez oly szent meggyõzõdés köt? Melyik Kolostory tett ilyet?” (263.), „Meg volna semmisülve egész múltam s homály borulna nevemre” (264.).¹⁴ A

Férj és nő cselekményének végére — amikor Kolostory feleségéhez való hűtlensége nyilvánvaló lesz s környezete egyedül a válást tartja elfogadható magatartásnak — az ébrenlét világát átszínező-átértelmező álomvilág szerepének felértékelődésével a főszereplő identitását biztosító mindkét elem veszélybe kerül.

A *Férj és nő* elbeszélőjének megnyilvánulásai azt sugallják, hogy a regény főszereplőjének minden tettét a külvilágnak való megfelelés irányítja¹⁵ és valóban, szinte minden epizód — melyek sora is Kolostory közéletbe lépésével kezdődik — ezt látszik alátámasztani.¹⁶ Ez ellentmond annak a feltételezésnek, hogy Kolostory élete, legalábbis szándékai szerint, néhány feltétlen, bár (vagy éppen ezért) tisztázatlan tartalmú értékkel kapcsolódik össze: az elbeszélő Kolostoryt illető megjegyzéseivel látszólag ellentétes a regény zárлата. Ha azonban tüzetesen megvizsgáljuk a Kolostoryval megtörtént eseményeket, azt kell látnunk, hogy a szereplőkre való hivatkozás többnyire csak színlelés, valaminek az álcázása, „önccsalás”¹⁷: Kolostory viszonyulása környezetéhez összetettebb annál, mintsem a meghatározás vagy meghatározottság kategóriáival leírható lenne. Története „különös körülmények” összejátszásaként jelenik meg; a regény, legalábbis ami Albertet illeti, nem úgy fejeződik be, ahogy azt Terényi megjósolja: „Ő előbb dühöng, utóbb ismét neje után kezd járni, s midőn hűtlenségéért bűnbocsánatot nyert, példás férj leend, míg újra el nem csábul. Különös körülményeknek kellene közbe jönni, hogy ez másként történjék.” (285.) Ugyanígy nem igazolódna be Norbert Lipótnak az előítéleteken is felülkerekedő valósággal szemben támasztott optimista elvárásai: „Ilyen, kedves leányom, a politikai nézetek és lélektani állítások makacssága, melyeket egyébiránt gyakran kinevet az élet, mint jelenleg is történik. Mert Albert tégedet boldoggá tőn, és Istennek hála, engemet megszegyenített...” (227.) — Norbert mondatai akkor hangzanak el, amikor lánya, Eliz megkapja az Albert hűtlenségét feltáró levelet. De Norbertnek korábbi, Terényi elképzeléseire hasonlító előítéletei sem képesek megjósolni Albert rajongását és öngyilkosságát. Kolostory cselekedeteit a társadalom értékrendjéhez való hozzáidomulás szabja meg, de a környezet elvárásai felel szemlélve ez az élet megmagyarázhatatlan eredetű különös körülmények sorozatává válik.

A regény szereplői közti kapcsolatrendszer ilyen alakulása során egyre nyilvánvalóbbá válik a Kolostory élettörténetében szere-

pet vállaló jellemek vázaltszerűsége.¹⁸ Mindez csak addig oltalmazhatja az ént identitása hiányának tudatosulásától, amíg a regény szereplőivel létrehozott viszonyrendszer nem tör éppen a megkérdőjelezhetetlennek tartott értékek megalapozottsága ellen, amíg nem jelenik meg az öncsalás fényében. A személyek közti kapcsolatok regénybeli alakulása csak megismétli az önazonosság, a személyiséget garantáló transzcendentális jelölt hiányát. Kemény regénye így azt a viktoriánus regény diszkurzusára is jellemző utat írja le, ahogy a társadalom rendjét abszolutizáló főszereplő elidegenedik létezésének alapjától.¹⁹ E folyamatot jeleníti meg a Kolostory és a környező valóság közti szakadás története. A regény második részében Kolostory környezete egyre inkább allegorikus jeleget ölt: az említett szereplőkön túl elég utalni a mesterséges virányosi édenre vagy a beszélő nevű Szentágostóra. A regény leírásainak allegorikus jelentőségére legutóbb Imre Lászlónak a 19. századi epika műfajait tárgyaló könyve hívta fel a figyelmet, bár az allegória fogalmát a monográfia vonatkozó fejezete nem használja;²⁰ a *Férj és nő*-nek ezt az — Imre László által „jelképteremtő díszletezésnek” nevezett — kódját már a regény első sorai előírják Keselykő hegyének, a Kolostoryak ősi birtokának olyan többféle, egymástól meglehetősen eltérő elnevezésével, mint Hiúzszem, Tevehát, Iszákos. A regény végén a szereplők (Eliz, Norbert Lipót, Terényi, Poliodora, Muzsla, Ondofredi, sőt Iduna) kapcsolatrendszereként megjelenő valóság ellenséges voltára Kolostory a valóság jelentőségének lefokozásával válaszol.

Ezzel azonban megszűnik az allegorikus valósághoz kötődő álarc és Kolostory azonossága. A két én közti ellentét látszólag főhőssé változtatja Albertet: eszerint az első részben környezetéhez rögzített és minden mélységet nélkülöző jellem a második részben önmagával, „múltjával és nevével” kerül ellentétbe. A valósággal való meghasonlás azonban — amely már a regény első részében elkezdődik, lásd a római tartózkodás dokumentumait — egyúttal segít elleplezni önazonosságának hiányát (az Albertet különként kitüntető környezetnek is ez a szerepe) és megkönnyíti a hiány tudatosításának elodázását. Nem csak Norberték nem értik Kolostoryt, de ő maga is rajongásként, látszat és valóság egymásba játszásaként éli meg önmeghatározásának feloldhatatlan kettősségét: „Fél-ébredt és szenderegéseinek látományai csodálatosak voltak.” (278.) A főszereplő jelleme — ahelyett, hogy az öngyilkosság által fölmaszatosulna és személyisége végre mint önmaga megtalált alapjával

való azonosság jelenne meg — a *Férj és nő* végén is „csak két szerep közti oszcillációra lesz képes (...), anélkül, hogy ez a mozgás a konkrét személyiségre nézve bármilyen jelentéssel bírna.”²¹

III. Az öncsalás és különös körülményei

III.1. Az öncsalás: irónia és allegória

A Kolostory jellemének meghatározása közben felhalmozódott paradoxonok értelmezése során azt kell látnunk, hogy azok mind az öncsalással: rajongások vagy színlelések, álarcöltések sorozatával állnak összefüggésben. Ha a *Férj és nő* olvasásában nem akarunk megállni a főszereplőnek tartott karaktert érintő bizonytalanságok pusztá rögzítésénél, olyan diszkurzusba kell helyezni Albert történetét, amely lehetőséget ad az öncsaló hőssel rendelkező narratíva olvasására. A következőkben e diszkurzus leírásához Friedrich Schlegel néhány műve, mindenekelőtt az *Athenaeum töredékek* szolgáltatnak kiindulópontokat.

Az irónia fogalma Quintilianus nyomán — akinél az irónia az allegória egy fajtája (antitézis) — a német romantikáig lényegében a 'valamit mond és az ellenkezőjét gondolja' jelenségének megnevezésére szolgál. A schlegeli irónia többjelentése a szubjektum és az Abszolútum allegorikus közvetíthetőségének kérdéséből ered.²² A nyelv segítségével a szubjektum képes megismételni a teremtés aktusát: „a költészet nyelve”, írja Schlegel, „allegorikus: az absztrakt középpontból a konkrét természet 'másik' világába való mozgás”²³; „Más szavakkal: minden szépség — allegória. A legmagasabb rendűt, éppen mert kimondhatatlan, csak allegorikusan mondhatjuk ki”²⁴. Ez a költészet által véghezvitt *translatio* azonban paradox folyamat, amennyiben a költői nyelv metaforikusságával el is zárja az azt eszközként használó szubjektumot az érzékeken túl létezőtől. Az isteni szó megisméltése, bármily tökéletes is, mindig az eredeti színlelése, *ironikus* tett (*eironeia*: 'színlelés, csalás'): az Abszolút túl van az ábrázolhatóság, leírhatóság kategóriáin. Mivel a pusztá irónia, az irónia 'magában' nem tesz lehetővé semmilyen irodalmi alkotást — „Az irónia tiszta tudata az örök agilitásnak, a végtelenül teljes káosz”²⁵ —, az a romantikus forma a legalkalmasabb az irónia jelölte kettősség megjelenítésére, amely a valóság kaotikusságát a leg-tökéletesebben leírja, így teremtve összefüggést a káosz és az azt

harmóniaként szemlélő transzcendentális én között. Ez a romantikát beteljesítő, műfajokon túli szintézisként elgondolt regény lehet a szubjektum és objektum ellentétét leküzdő én terepe.²⁶

A Kolostory történetét alkotó összefüggés, amely az elfedés lehetlensége és a színlelés szükségszerűsége között fenáll, a narratív szerkezetben megfigyelhető megkettőzések figurativitása kellőképpen indokolja ugyan a *Férj és nő*-nek a romantikus irónia diszkurzusában való értelmezhetőségét, ám az továbbra is kérdés marad, hogyan fér össze a narratívának alapul szolgáló ok-okozati rendszerre épülő egymásutániség a szubjektum és az objektum közti szakadást az énen belül, a jel és a jelentés törésvonalaként megjelenítő irónia minden folytonosságot lehetetlenné tévő jellegével? A kérdés megválaszolásához először ki kell térni a schlegeli irónia „pozitív” és „negatív” oldalaira és e megkülönböztetés előfeltevéseire.

Az irónia kierkegaard-i aspektusát — az irónia „negativitás, mert csak tagad; végtelen, mert amit tagad, nem ez vagy az a jelenség; és abszolút, mert valami magasabb erő nevében tagad, amelyiknek nem része. Az irónia nem alapoz meg semmit”²⁷ — egyes értelmezők ugyanis csak kiindulópontnak tartják az én bekövetkező egysége és a jelentés eljövendő helyreállítása szempontjából. Marshall Brown szerint az irónia szerepe előzetességében, átmenetiségében áll: „az irónia a mitikus múlt demisztifikálásával a jövőbeni beteljesülést vetíti előre.” Az irónia által megtisztított terepen megy végbe az énné válás folyamata, amelyet Lilian R. Furst a következő dialektikus sémában ír le: „Az irónia destruktív de-kreációja lépés a rákövetkező re-kreáció felé... az ön-destrukció elengedhetetlen a szabad öndeterminációhoz”. Ez a mozgás az irónia pozitivitása mellett érvelők szerint nem hagy nyomot a létrejött öntudatban, vagy az legalábbis képes az egyre tökéletesebb reflexióval kiküszöbölni az önidentitás geneziséből származó problémákat: „Az ironikus tudat egységes marad: a látszat és valóság közti különbségeket önmaga szakadása nélkül birtokolja” (Berel Lang); vagy ahogy Németh G. Béla fogalmaz: a schlegeli irónia „mind a tudat, mind a világ ellentmondásainak szakadécai fölé olyan hidat verhet, melyen az élet áthaladhat.” Gary J. Handwerk gondolatmenete szerint e harmóniához a jelentés konszenzuson alapuló voltának belátása vezet, amely képes korlátozni az önreflexivitás örvénylését, képes a nyelv hordozta összeférhetetlen jelentések körhintáján pörgő elkülönült szubjektum által létrehozhatatlan koherenciát megteremteni. Az irónia pozitivitása

így annak etikai jelentőségében áll, mint az inkompatibilitásokon túli konszenzus utáni törekvés ösztönzője: „Az ironikus tudat a ki-mondhatatlan Abszolútumtól függő szubjektum áthelyezése az interszubsztivitás területére, a negatív episztemológiai dilemma átfordítása pozitív szocializációsba.”²⁸

Ezt az érvelést támasztja alá a német romantika *arabeszk* fogalma, amely Friedrich Schlegelnél a pusztai lehetőséget jelenti, amit az „üres tájkép”²⁹ metaforával határoz meg. A romantikus irónia pozitívítása melletti érvek alapján az irónia teszi lehetővé az *allegória* számára, hogy mint „mitológikus irónia” kitöltse az így keletkezett űrt, létrehozva az én transzcendentálására alkalmas műalkotást.³⁰ Az ilyen átfordításként való értelmezés korlátozható és irányítható eszköznek tekinti az iróniát, feltételezve annak „biztos” és „stabil” formáját³¹ (az S/Z Roland Barthes-ja ezt a „szelíd” — parodisztikus jellegű — iróniát utasítja el³²). Ám az *Athenaeum töredékek* számára az irónia a romantikus költészet megkülönböztető jegyeként nem más, mint „az önteremtés és az önpusztítás állandó váltakozása”, mivel e romantikus költészet „sajátos lényege: hogy örökké csak alakulhat, kész és befejezett soha nem lehet... Csak ez a költészet végtelen, amiképpen szintén csak ez a költészet lehet szabad is, és elsődlegesen elismerendő törvénye, hogy a költő ön-kénye nem tűr törvényt maga felett.” A romantikus mű és a költő abszolút önkénye között az önreflexió mozgása közvetít, mely az allegorikus narratíva keretében a kettő között „a poétai reflexió szárnyain középütt lebegve” egyúttal képes az így létrejött egység, az öntudat illuzórikusságának elbeszélésére is; az én ironikus hasadását az ilyen narratíva tehát nem megszünteti, hanem „a reflexió újra és újra hatványozza, akárha tükrök végtelen során, megsokszorozza.”³³

Az irónia és az allegória egymásra utaltságát jól mutatja szimbólum és az allegória ismert szembehelyezése a romantikában.³⁴ Schelling *Művészetfilozófiájá*-ban a művészet a végtelent, az Abszolútumot a végesben, a különösben szimbolikusan vagy allegorikusan ábrázolhatja, s míg az első esetben véges és végtelen létben, lényege szerint azonos, addig az allegóriában a véges csak jelenti a végtelent, az organikus leszármazás kapcsolata nélkül.³⁵ Az allegorikus jelben jelölő és jelölt kapcsolata az iróniához hasonlóan nem szükségszerű, az mindig az adott hagyomány agóráján határozódik meg. E tudás „prefiguratív regulája”³⁶ nélkülözi a szimbólum időtlen meghatározottságát, így a közmegegyezés önkényességé-

nek belátása bármikor a jelben megtörténő szakadássá változtathatja a nyelv és a világ elkülönülésére épülő alakzatot. Az allegória így nem az ironia meghaladása, nem egyszerűen az ironia „zavarának” normalizált, rendezett poliszémiaként megjelenő formája.³⁷ A jelenítés prefiguratív garanciája elvesztésének kockázatát nélkülöző, vertikálisan szinteződő allegória nem képes kielégíteni a „transzcendentális költészettel”, a „progresszív egyetemes poézissel” szembe támasztott schlegeli követelményeket. Az ironia és allegória viszonyának az alá- és fölérendeltség kategóriáival való meghatározása elfedi azt aényt, hogy az ironia kísértése híján az allegória — ahogy Friedrich Schlegel írja — „a költészet filozófiai koncepciója” és a „próza költészete” marad.³⁸ Ironia és allegória egymást feltételező fogalmainak kölcsönhatása inkább olyan körmozgást ír le, amely a nyelv segítségével a reflexió útján létrejött tudat ironikuságának jelölője (allegóriája): a képes beszéd transz-lációjával létrehozott egység mindig csupán meta-forikus (vagy Schlegel fogalmával: ironikusan mitologikus) marad, a mozgás kiinduló- és végpontja azonos. A schlegeli romantikus ironia azonban csak a jelenléte allegorikus rendszerében működik mint „logikus szépség”³⁹ amely az önazonosság öncsaló létrehozására való reflexió során lehetetlenné teszi az öntételezés lezárulását. E reflexió magasabb nézőpontja, ahogy láttuk, nem a véges tudat és a végtelen transzcendencia ellentétének kibékítését ígérő harmóniáé, de — tudatosítva az önreflexió nyelviségét, az én transzcendentális megalapozottságának allegorikus szerkezetét — az énen belüli törésvonalon helyezkedik el. Ha az ironiát úgy tekintjük, mint a véges és a nyelvbe létrejövő én azonosságának paradoxicitásként, öncsalásként való lelepleződését, úgy az allegória arra szolgál, hogy ugyanezen tanulság megjelenítődjön és áldozatul essen önmagának.

III.2. A különös körülmények: jellem és alak

Milyen fogalmakkal írható le ironikus tudat — allegorikus narratíva egymást kiegészítő és kioltó párosának és a regény főszereplőjének összefüggése? És a *Férj és nő* diszkurzusának vajon egy olyan történet szolgál alapjául, amely a jövőben megvalósuló egység felé vezető út (Brown), vagy pedig olyan, amely a schlegeli önpusztítás és önépítés dialektikáján alapuló „vég nélküli folyamat, mely nem vezet semmiféle szintézishez”⁴⁰ (de Man)?

Barta János a *Férj és nő*-t értelmezve Kolostory történetének sajátosságát annak *sorsszerűségében* látja. Mit jelent a tanulmány szerint Kolostory sorsa? „Nem pusztán azt, ami az emberekkel 'történik', hanem az egyéni életpálya olyan alakulását, ahol az egyes mozzanatok valami önmagukban is jelentős, de önmagukon túlmutató, hogy úgymondjam reprezentatív folyamatban olvadnak össze; ahol a kornak, az életnek, a társadalomnak valamiféle logikája, motivációja uralkodik.”⁴¹ Ahogy kiderült, a *Férj és nő* szereplői a regény főszereplőjének álarcai, ám a regény főszereplője sem egységként látja magát, hanem mint az e maszkok kapcsolatrendszere által meghatározott hiány. A látszólag romantikus főhőssé avató tett, Kolostory öngyilkossága valójában ironikus, hiszen az öncsalás élte hős követte el.⁴² Kolostory csak a jelen világával való meghasonlással van tisztában, de az ennek következményeként önmagában — a múlt és a kereszténység mítoszaiban létező vágyott én, valamint a jelenhez kötött látszat-én között — létrejött szakadásra nem reflektál.⁴³ Öncsalásának tudatosulását éppen az öngyilkosság akadályozza meg, amely Kolostory életét poétikussá teszi⁴⁴ és így elfedi a regény alapproblémáját, a romantikus iróniával föllépő főhőshiányt.

Kolostory személyiségét az annak létmódjával szolgáló öncsalás miatt lehetetlen meghatározni mint *jellemet*. Mivel Kolostory jelleme a *Férj és nő* narratív szerkezetén belül lényegében a szereplők közös részhalmozaként, méginkább a szereplők karakterszáljainak legkisebb közös többszöröseként határozható meg, akkor fogalmazzunk pontosan, ha e szerepek közti folyamatos oszcilláció megnevezésére Barthes nyomán az *alak* fogalmát használjuk. A karakterrel szemben a figura „nem egy érvényes Névbe összegyűjtött sémák koncentrációja, nem tartalmazza biográfia, pszichológia vagy idő: szimbolikus kapcsolatok illegális, személytelen, anakronisztikus konfigurációja”; vagyis az alak nem más, mint „a jellem mint szimbolikus idealitás.”⁴⁵ Ha a Barta által sorsnak nevezett folyamatot és rendszert úgy értelmezzük, mint ahonnan a regény főszereplőjének figurává válása megérthető, akkor a regény és a kor, élet, társadalom fogalmainak egymásra való vonatkoztatása a *Férj és nő* értelmezését könnyen az allegorézis egyszerű rutinjává változtathatja. Ebben az esetben Albert a talaját vesztett, hanyatló arisztokrácia allegorikus alakja, míg Norbert a feltörekvő, modern polgárságé; az Albert alakja képviselte értékek időszerűtlenek vagy igazolhatatlanok, sőt önma-

guk ellen fordulnak, míg a Norbert család tagjai által megtestesítettek képesek az értelmes cselekvésben való megvalósulásra (a regény vertikális jelentésszerkezetének felfedése az allegorikus szint alatti mélyebb rétegekben is folytatódhat, megfogalmazva a *Férj és nő* eseménysorának morális tanulságait).

Az ideologikus-történeti allegorézés a regény használható kommentárját adja, azonban képtelen megmagyarázni azokat a különös körülményeket, amik Albert történetét megkülönböztetik például Noszty Feriétől. Sőt, ha pusztán nemes és polgár, vagy a konzervatív arisztokrata és a szabadelvű polgár ellentétének allegóriájaként értelmezzük a történetet, akkor vajon mi magyarázza, hogy a reformkorban játszódó eseménysorban Kolostory a regény elején és végén az ellenzék vezéregyéniségeként tűnik fel (míg Norbert csak a regény végén költözik vissza Magyarországra)? Igaz, *A falu jegyzője* vagy *Az elveszett alkotmány* is kárhoztatja a reformkori ellenzék szélsőséges heterogenitását, amely eltöri a különbséget „maradandók” és „szaladandók” között, de az ellentéteknek ez a viszonylagossága egyúttal kétségessé teszi a társadalmi rétegek vagy az ideológiák közti különbségek szerinti kommentárnak a *Férj és nő* diszkurzusára való érvényességét. Ahhoz, hogy ezek után az interpretáció számára hasznosíthatóvá váljék Sötér István idevonatkozó megjegyzése, amely szerint a „*Férj és nő* a nemességábrázolás első nagy teljesítménye irodalmunkban, mégpedig annál hitelesebb teljesítmény, minél inkább *belülről*, a jellem, a lélek repedéseit feszegetően valósul meg ez a bírálóat”⁴⁶, először a narrátor szerepét kell tisztáznia a repedések jelentését illetően. Az iróniáról mint trópusról a regény narrációjának tárgyalása vezet át az iróniára mint figurára, amely (a trópusként felfogott iróniával szemben) lehetővé teszi, sőt megkíván valamiféle folyamatosságot.⁴⁷

III.3. A különös körülmények: történet és narráció

Bár a regény narrátorának tudása nem korlátozott Kolostory életének eseményeit illetően, pozíciója mégsem feleltethető meg teljes mértékben a realista regények objektív, személytelen elbeszélőjének. Személyes megjegyzései mellett erre utal az események csoportosítása is: a *Férj és nő* kezdete és befejezése megelőzi, illetve követi Albert életét, sőt az elbeszélő ezt az élettörténetet is csak attól fogva ismerteti, miután Kolostory „a patvariából egyenesen a

közéletbe [lépett], mint nagy reményű ellenzéki tag és bálványozott megyeszónok” (21.) s aztán is jelentős időszakokat kihagy belőle (például a házasság időszakának első felét a regény második részében). Nem Albert fejlődésregényét mondja el, a *Férj és nő* eseményeinek középpontjában mégis Kolostory áll. Ha Gérard Genette terminológiáját alapul véve a regény történetének kiegészítéseit, az eseménysor magyarázatát a *Férj és nő* diszkurzusának létrehozásaként határozzuk meg, akkor Kolostory sorsához a narráció szerepének felértékelődésén át vezet az út. (Természetesen minden narratívát az elbeszélő, a történet és a diszkurzus (szüzsé és fabula) összefüggései építenek fel, ám az elbeszélés jelentésének, a narratíva diszkurzusának létrehozásában különböző mértékben játszhat közre a narrációként értett elbeszélés és az elbeszélte események sora.)⁴⁸ Ebben az esetben Kolostory élettörténetének elmondásával tematizálódik az az öncsalás meghatározta sorsmodell, amely *A szív örvényei*-ben és a *Ködképek a kedély láthatárán*-ban a bonyolult narrációs szerkezetben találta meg formáját. Ez a tudatosság jelenik meg a regény első fejezetének és az utolsó fejezet zárlatának tükröző voltában: Kolostory őseivel ugyanúgy végez az öncsalás lepleződése, ahogy Alberttel (őseivel, hiszen Norbert apja nem csak Albert nagyapját, de vele együtt a teljes Kolostory-identitást a sírba döntötte, mégha ha ez az ismétlés Albert számára a történet során nem is válik tudatossá). Az a mód, ahogy Iduna Albert halála után törvényesíteni készül Kolostorytól születendő gyermekét, szintén szerelme öncsalásának ismétlését vetíti előre.

A *Férj és nő* története egy, a narrátor előtt ismert sorsnak Kolostory élettörténetével való újramondása, a regény elbeszélője jobban ismeri Albert alakját, mint ő maga. Az *újramondásban* (a *Férj és nő* diszkurzusában) a narrátornak meg kell kettőződnie, realisztikusan kell elmondania egy történetet, amely valójában önmagán túlmutató, allegorikus, hiszen egy megelőző, másik történet át-helyezése. Ebben az ismétlésben a regény narrátora Kolostory öncsaláson alapuló életével saját ironikus létmódjának allegóriáját is elmondja. Bár az elbeszélőnek az elbeszélte események és a narráció mentén történő megkettőződése minden narratívára jellemző, ezt a jelenséget a *Férj és nő* Barta János-i, sorsszerű interpretációja önmagán túlmutató jelentősséggel ruházza fel. Egy a regénynek alapul szolgáló, alapvetőbb és teljesebb történet megismétléseként a *Férj és nő* diszkurzusának lényege nem más, mint a regény narrátorának az

elbeszélés során létrejövő megkettőződése; sajátos önreflexió amelyben a történetmondás mint parabázis jelenik és jelenít meg.

A regény narrátora az öncsalás történetét mondja el, anélkül hogy a hagyományos értelemben vett öntudatos elbeszélőről lenne szó. A történet elmondása folyamán az elbeszélőben létrejött hasadás a legnagyobb fokú ironia: nemcsak hogy tökéletesen ismeri az a világot, amit nem ő teremtett, de ráadásul annak a Kolostorynak életéhez kötött, akinek öncsalás fönntartotta létezését a legtisztábbban látja. Az *Athenaeum töredékek* Schlegelje ezt az önreflexió jellegét a romantikus költészet fő ismérvének tartja: a „transzcendentális” költészetnek — amely „minden ábrázolásban önmagát is ábrázolva... poézis és a poézis poézise” — a kritikai filozófia mintájára ábrázolnia kell „a produktummal együtt a produkátort is”. A *Roman* allegorikussága azonban az allegorézis vertikális szövegstruktúrát feltételező rutinjának bukása („A tanulságok, melyeket valamely regény adni kíván, legyenek csak egészben közölhetők, az egyes részleteket tekintve nem bizonyíthatók, boncolgatással csak nem meríthetők. Máskülönb a retorikus forma összehasonlíthatatlanul előnyösebb lenne.”).⁴⁹ A regény történetének linearitása a regény diszkurzusában körré zárul. Amikor Kolostory élettörténetének megjelenítésén keresztül a narrátor megértene a regény sajátos tanulságát, a narratívának a megkettőzések játékához való kötöttségét, akkor Albert halálának és Iduna Terényivel való házassági tervének elbeszélésével visszatér a *Férj és nő* történetének kezdetéhez. A kör nem zárul be, a két keretfejezet nem fedi egymást tökéletesen. A történetmondás olyan (ön)megértési folyamat allegóriája, amit az ironia nem enged lezárulni. A narratíva egységét így nem a történelmi folyamán lelepleződő jelentésszintek közti folytonosság biztosítja, hanem az azonosságot csak öncsalásként létezni engedő *ismétlés*. Az ismétlődő és ismétlődő történetek romantikus diszkurzusa nem valamely lényeg mindig más alakban történő felbukkanásán alapul, de ’lényege’ éppen az önazonosságnak, szubjektum és objektum, véges és végtelen egységének fikcionalitásával számotvető beteljesíthetetlen vágyakozás, amely a történetek folytonosságán keresztül felkeltheti az identitást biztosító alapok illúzióját. Az ismétlés ’hagyományos’ (platóni) modellje folyton átfordul az ismétlés olyan (nietzschei) formájába, amelyik nélkülözi a hasonlóságot garantáló biztos közös lényegét.⁵⁰ Ezeknek az átfordulásoknak a kimerevítését jeleníti meg a diszkurzus „idült kettősségeinek”⁵¹ allegóriája.

IV. Allegória és irónia: az öncsalás románca

A *Férj és nő* története megjelenítette sors és a romantikus irónia összefüggései kettős konklúziót tesznek lehetővé. Egyrészt igazolják az allegóriától óvakodó interpretációt, amely sorra rántja le a leplet az egymásra rétegződött jelentésekről, amíg csak el nem jut a végső titoknokhoz (ezen az úton jár például Martinkó András Kemény-monográfiája, amely a regények főhőseinek történetével példázza az „élet és ábránd” ellentétét felállító, majd a dilemmát csak látszólag feloldó Kemény pályáját⁵²). Ahol pedig megáll a tudomány, ott megkezdődik az újra megfejtendő hallgatás, a pályaképből kinő a kulturális referenciákra építő életrajzi (szép)irodalom.

Az allegória jelentésének ilyesfajta kimerítése így újabb allegóriákat gerjeszt, az allegorikus olvasás, az értelmezés folyamatos mozgást ír le bölcsesség és tévedés között. Kolostory belátását, hogy az én végtelen regresszióját (az elmúlt korokban vagy a megjeleníthetetlen transzcendenciában gyökerező én 'belső' keresését) csak az interszubbektivitás dialektikájával lehet korlátozni, mindig a társadalomban megtalált én (Kolostory mint arisztokrata, ellenzéki, férj, könnyelmű, hiú, rajongó vallásos, szerelmes, testvér, házasságtörő, öngyilkos) egységének illuzórikusságával történő szembesülés követi: az interszubbektivitás által rögzített én másik én tétélezésével együtt hierarchikus viszonyok kialakítását jelenti. A *Férj és nő* diszkurzusának ezt az erős etikai jellegét Kolostory képmutatása (*eiron*: 'csaló, képmutató') az arcadás és arctalanítás állandó játékkal nem engedi érvényes tanulsággként megjelenni. Az eredetileg pusztán morális eszmék megjelenítőjeként, képes beszédként funkcionáló retorikus allegória az ironikus tudatot tematizáló történetben ismeretelméleti, az olvasást problematizáló jelentőséget nyer, „az allegória olvasása mindig az olvasás olvasását jelenti”.⁵³ Kolostory életének értelmezése a jellem személyessége és az alak figurális köztött megnyíló ürességben kénytelen olvasni, míg a narrátorból megbízhatatlan elbeszélő, a narrációból „folyamatos kiszólás” (Friedrich Schlegel) lesz — mindennek belátása azonban nem szünteti meg valóság és fikció szakadását; az irónia, ahogy Kierkegaard írja, „nem igazság, hanem út”,⁵⁴ ami az elbeszélő és szerző, szerző és regény megkülönböztetések összecsúsztatásának tudatosításán (és nem megszüntetésén) keresztül válik leírhatóvá.

Az interpretációt irányító előföltevések tudatosítása sem szolgál azonban garanciaként arra, hogy valóban az olvasást olvassuk, amikor személyek (jellemek, elbeszélők, szerzők) története helyett azok alakokká és hangokká válásának, a nyelv önmagába visszatérő figurativitásának a történetét olvassuk. „Az allegória, mivel újratemti a primér történet vakságát, nem zárhatja le a folyamatot: saját vaksága újabb és újabb allegóriákat gerjeszt.”⁵⁵ Allegórafóbia és -fília ilyen ironikus együttjárásának jellemző tüneteit produkálja *A nagyidai cigányok* fogadtatása vagy a — Szegedy-Maszák Mihály által a romantikus irónia egyik legkorábbi magyar megjelenésének tartott⁵⁶ — *Vanitatum vanitas* befogadástörténete, amely a vers „lírai énjének” és beszélőjének elkülönítését-azonosítását mindig csak egy allegorikus történet keretében tartotta lehetségesnek.⁵⁷

Az önkényes választás és az öndestruktív paradoxicitás között az allegorikus olvasásban (ami nem azonos ugyan a szöveg jelentésének kibányászása értelmében vett allegorézissel, de nem is egy annak eredményeit radikálisan meghaladó módszer) *történő* ironikus tudat egyszerre található „a tükrön túl” és a „regényen innen”⁵⁸. Ez az ének — az olvasás folyamán alapot nyújtó, ám prefiguratív regula és megélhető tanulság híján lévő — történetre való utaltságát elmondó allegória az *öncsalás románca*, amelynek diszkurzusa a Northrop Frye által meghatározott *románc* (*romance*, 'románcos történet' vagy 'epikus románc') jelentésének olyan elemeire épül, mint az *allegorikusság*, *ciklikusság*, *kontextualitás*.⁵⁹ Ha Frye románc-fogalmának e sajátosságait szembesítjük az irónia és az allegória együttes dominanciájával bíró szöveggel, akkor az öncsalás románca a valóság és fikció, az én és a történet kapcsolatát megoldhatatlan problémaként előállítva túlmutat regény és románc műfajelméleti, stílus- vagy ízléstörténeti szembeállításán.⁶⁰ Az öncsalás románcának idült kettősségei a „romantikus” és „realisztikus” ábrázolás⁶¹ vagy a „nyelvi” és „léthelyzetben rejlő” irónia⁶² megkülönböztetéseiben azt az iróniának és allegóriának egyaránt alapul szolgáló temporális meghatározottságot teszik értelmezhetővé, amely az én eredet nélküli utólagosságaként írható le.

A *Férj és nő* mint az öncsalás románcának egyik epizódja nem értelmezhető olyan példázatként, ami a múlt hibáinak tanulsága, hami eszméinek demisztifikációja lenne.⁶³ ennek tematizálásaként értelmezhető a Kemény-regényekben a legkülönbözőbb előítéleteken nyugvó olvasási stratégiák végső kudarca. Az irónia feltételezé-

se végtelenné teszi a 'minek az allegóriája Kolostory története?' kérdés megválaszolását, ám a kérdés értelmezése, az egyes olvasatok és az olvasatok történeteinek allegorikussága, ami alól egyetlen értelmezés sem vonhatja ki magát, mégis kizárja az interpretáció relativizmusát. Az öncsalás románca, az olvasás allegóriája mindig összefügg az etika kérdésével.⁶⁴ a választás éppen a benne szükségszerűen megtörténő öncsalás olvasásának okán tartja az értelmezhetőség állapotában az én megérthetetlen sorsát.

*

Wéber Antal Kemény 1849 utáni regényeit „a romantikának egy sajátos, ellentétes célzatú későromantikába való átfordításának” tartja,⁶⁵ felvetve annak lehetőségét, hogy a Kemény-életmű darabjait ne csak a romantika-realizmus, társasági-történelmi regény ellentéteinek mentén vagy valamely fejlődésvonal allegóriájaként értelmezzük, hanem egyúttal olyan vállalkozásként, amely a naratíva és a romantikus nyelvszemlélet és poétika összefüggéseivel, a prózaepika posztromantikus lehetőségeivel vet számot (ezt a lehetőséget éti fel a múlt század közepének epikája kapcsán Imre László említett monográfiája is⁶⁶). A posztromantika megnevezés, a romantikus irónia terminusának mintájára, nem egy korszak címkéje, hanem az én (és története) egységét garantáló transzcendentális jelölt közölhetetlenségének és eltűnésének a narratív diszkurzusokban megjelenő tüneteire vonatkozik. Ezeknek a szimptomáknak az interpretációja tovább gazdagítja a Kemény-szövegek recepciótörténetében oly nagy hagyományú sorsszerűség jelentését, aláása az úgynevezett történelmi regények tragikumának iróniamentességét és tágas láthatárt biztosít e regények „fordított költői igazságszolgáltatásának” és „fordított irányzatosságának”⁶⁷ értelmezéséhez.

De a későromantika kontextusában nemcsak Kemény romantikusnak tartott regényei kapcsolódnak össze a kánon által kitüntetett Kemény-művekkel. A romantikus irónia diszkurzusának — Szegedy-Maszák Mihály által javasolt — kiterjesztése a 19. század közepének romantika utáni magyar irodalmára ugyanis valószínűleg nem elégszik meg a Kemény kortársainak (Eötvös, Gyulai, Arany) epikai munkái között fellelhető újabb kapcsolatok felrajzolásával. Talán nem pusztán ígéret (vagy fenyegetőzés): az öncsalás románca folytatódik.

Jegyzetek

¹ KRÚDY Gyula, 'Zsigmond utolsó szava', in *Szerenád*, vál. BARTA András (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979) 388.

² A Kemény-recepció korszakolási elveiről lásd: Z. KOVÁCS Zoltán, „*De sor-som alakulása egyedül a történetől függ*”, It, 1995/4., 543–544.

³ MARTINKÓ András, 'Töredékes gondolatok Kemény Zsigmond palackpostájáról', in *Teremtő idők* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977) 384–386.

⁴ TÖRÖK Tamás, *Kemény Zsigmond ballgalása* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986) 245. — A mondat két változata: GYULAI Pál, 'Báró Kemény Zsigmond', in *Emlékbeszédek* (Budapest: Franklin, 1914) 1:162., PAPP Ferenc, *Báró Kemény Zsigmond* (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1922–23) 2:549.

⁵ J. Hillis MILLER, *The Two Allegories*, in *Allegory, Myth, and Symbol*, ed. by Morton W. BLOOMFIELD (Cambridge Mass., London: Harvard University Press, 1981) 356.

⁶ A görög szóösszetételt Quintilianus *Institutio*-jának magyarra fordítója „képbeszédként” adja vissza. M. Fabius QUINTILIANUS, *Szónoklattana*, ford. PRÁCSER Antal (Budapest: Franklin Társulat, 1913–1921) 147. Az összetétel jelentőségéről ld: Angus FLETCHER, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1970) 2.; Maureen QUILLIGAN, *The Language of Allegory* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1979) 26.

⁷ „Az ő megítéléséhez volna szükség legtöbb, legrészletesebb életrajzi adata, s a legszorgosabb utánjárás is csak keveset fedezhet föl. Ennek magyarázata ismét Kemény lényében van. (...) [Kemény] bizonyos ravaszsgal, lényétől idegen külsővel vette körül magát. A legélesebb figyelő volt, és a leghatártalanabb szórakozottságot tetette már akkor, mielőtt hanyatlásának korszakában fölvelt szerepe átment valódi lényébe.” BEKSICS Gusztáv, *Kemény Zsigmond, a forradalom s a ki-egyezés* (Budapest: Athenaeum, 1883) 15–16.

⁸ MILLER, 1981: 355.

⁹ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kemény Zsigmond* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989) 7., 167.

¹⁰ A fejlődéstörténeti narratívát elfogadó szerzők többsége a *Férj és nő*-ben több regényt lát. Barta János szerint a szövegben megfigyelhetők az irány-, a szalon-, és („még fogyatékosan, de mégis a tipikus Kemény-féle”) sorsregény jellemzői. Ugyanezt a heterogenitást tartja a *Férj és nő* megkülönböztető jegyének WÉBER Antal és Szegedy-Maszák is. Érdekes, hogy a szintén a történelmi-regények Keményét „tipikusnak” tartó Papp Ferenc szerint a *Férj és nő*-ben „az egység a fő tényező”, olyannyira, hogy ezt az egységet „szinte tragédiába illőnek” tartja. BARTA János, 'Élő és holt elemek a Férj és nő című regényben', in *A pálya ívei. Kemény Zsigmond két regényéről* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1985) 63.; WÉBER Antal, *Irodalmi irányok, távlatból* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979) 349–350.; SZEGEDY-MASZÁK: 147–167.; PAPP: 2:142.

¹¹ Az idézetek és hivatkozások oldalszámái a következő kiadásra vonatkoznak: KEMÉNY Zsigmond, *Férj és nő, Ködképek a kedély láthatárán, Szerelem és biúság* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1968).

¹² Eliznek, jövendő feleségének, a félnék, „név nélküli” polgárleánynak hárfázása a múlt utáni sóvárgást idézi elő benne: „A hárfa regényes érzelmeket kelt,

teblemet a középidő bájképeihez csalja, s ilyenkor szeretnék kizarándokolni a jelenből, azon költői századokba, hol az érzés erősebb, az értelem gyögebb volt, és szívünk nem szárítatott ki önző agyvelőnk kedvéért." (59.) A hír, hogy Adél, aki átszólag hazája elhagyásának oka, mégsem ment férjhez, a halott ősök képeit idézi meg álmában, kiknek szigorúságát csak a vár álombeli asszonyának, Adélnek jelépte töri meg (89–90.). Később az új otthon építése készíti egy fantasztikus lovagvár tervének megrajzolására (157–158.), majd a terv meghíusultával Iduna szentágostai kastélya, saját virányosi „cottage”-ének ellenképe vált ki belőle középkori víziót (176.).

¹³ Mindenszentek napi levelében (59–62.) például a pápát övező pompa és az ünnepi mezet váltott” utcák bővülnek el s a levélben csak ezután leírása kerülő ihatatos gondolatok is túlnyomórészt a hit külsődleges nyomai körül járnak: „Azonban lépj a mi templomaink oltárához, tekints a szobrokra és a festményekre... nézd a sírköveket...” (61.)

¹⁴ A rajongás egy álomban tetőződik, amelyet Kolostory az öngyilkosságot megelőző éjszakák egyikén lát: a Vatikán könyvtárában a legtekintélyesebb egyházatyák sorra Alberthez járulnak, hogy számon kérjék áttérését. Szembetűnő e jelenet párhuzamossága a Rómában látott álommal, amelyben rémisztő őseivel ül egy asztalnál.

¹⁵ Egyik jellemző Kolostoryra tett megjegyzése: „És a költői természeteknél nem a szeretés, de a szerettetés a főelem a túlrágatásra, az elkabulásra, az idegnámorra, szóval arra, mit ők boldogságnak neveznek...” (88–89.)

¹⁶ A tulajdonképpeni eseményort elindító itáliai utazásra Adél esküvőjének úre készíti, ahogy Elizt — akiről így ír bátyjának: „Csak a neve ne volna Lizi, mint a német szobaleányoknak!” (58.) — is azért kéri meg apjától, hogy bosszút állhasson a később valóban házasságra készülő Adélon. A regény második részében pusztá hiúságból szeret bele Idunába — „Kolostory, midőn Idunát megcsókolta, nem volt belé szerelmes, de midőn másnap hidegen fogadtatott, e nő bírhata s sértett büszkeségének egyedüli elégtételévé lőn.” (202.) — s a válás gondolata is Norbertől (és később Idunától) származik. Sőt öngyilkosságának közvetlen előidézője is egy reggeli újság lapozgatása során felolvasott hír.

¹⁷ Kolostory Kassáról ugyan Adél házasságának híre által megbántott hiúsága miatt távozik, de későbbi külföldi bolyongására mindez már csak ürügy, ahogy azt az elbeszélő maga is érzékelteti a Pesttől Itáliáig vezető út leírásának ironikus hangvételével (35–36.). Az Elizzel kötött házasságnak — amelyet „kalandori bosszúnak”-nak (99.), „egy fölhevült pillanat indulatosságá”-nak és „önhittség”-ek (108.) nevez az elbeszélő — sem Adél iránti szerelme vagy bátyja iránti gyűlölete az oka: Itáliában „Adél nevét Albert semmi öncsalásra nem használhatván, terészetes volt, hogy a szép kisasszonyka emléke már igen halvány és elmosódott lőn” (88.); később Eliznek nyilatkozik lesújtóan Adélról (167–168.). Iduna iránti szerelmét pedig előírja Kolostory első szentágostai látogatása, melynek során a éptelennek hitt kastélyon keresztül Albertet kalauzó plébános elbeszéli a őrény család történetét, amely az ódon épülettel együtt nagy hatást tesz olostoryra: „Mentől inkább félrevonult a világtól, mentől kizáróbban élt kedélyes, e fénytelen házviszonyai közt, annál inkább érzé most a bűbájt, mely az arisztokratikus leszármazásról sugárzik. Előtte a Zörények, kiknek ereiben a nyugati hőselemények bajnokainak és keleti szultánok tündérleányainak vére cserg, ha má-

soknál nem is tökéletesebb, de vonzóbb lényeknek tűntek föl.” (175–176.) Mégelőbb megelőlegzi e vonzalmat az első rész tengeri kalandja, Albertet ugyani az erről készült, Iduna albumában megtalált vázlat készletti szerelmi vallomásra.

¹⁸ Kolostory Tamás a Rómából küldött leveleknek csak formálisan címzettje, ezekben Albert önmaga számára próbál megteremteni egy vallásos áhitatból, a múlt nagysága iránti tiszteletből és a Norbert család biedermeier idilljéből összegyúrt világot; Eliz alakja az idill utáni vágy és a hamis harmónia lelepleződésének jelölőjeként funkcionál a történetben; apja, Norbert Lipót a második részben — előítéletein túllépve, a virányosi „édenkert” megteremtésével — „egészen a gondviselés szerepét vette át” (163.) és alakja — melyet Albert már első találkozásuk után úgy ír le, mint amely „beillik a derék nagybácsik közé, kik melodrámák- és vígjátékokban főszerepet játszanak” (57.) — olyan szublimáció termékévé válik, amely a Kolostor név alapját leromboló idősebb Norbert alakjára való vonatkozásban nyeri el jelentését: „Norbert csak allegóriai kép és a korszellemet jelenti...” (93.); Zörény Idun helyett Albert szerelmének tárgya egy múltba vetített nőideál, így alakja magába hordja a Norbertet — mint a történet Albert sorsában szerepet játszó jellemét é ugyanakkor a diszkurzus létrejöttében szerepet játszó „allegóriai képet” — alkot kettősséget: bár származása szerint az arisztokráciához tartozik, „egész életmodor és életszokásai miatt mégis örökös meghasonlásban vala a társasággal...” (216.), é „noha ellenkezőt színlelt, nyugtalanították a kárhoztatások.” (217.)

¹⁹Ld.: J. Hillis MILLER, *The Form of Victorian Fiction* (University of Notre Dame Press, 1968)

²⁰IMRE László, *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban* (Debrecen: Kosuth Egyetemi Kiadó, 1996) 266–273. „Albert vívódása, ingadozása, elhatározásai, majd megtorpanásai vannak itt térbe vetítve, s a helyszínrajzhoz kapcsolódó leírás jelenetbe, mozgásba emeli át mindazt, ami fogalmilag is elmondható volna.” (270.)

²¹Roland BARTHES, *S/Z*, transl. by Richard MILLER (New York: Hill and Wang, 1974) 68.

²²Vö: Maurice BLANCHOT, *Az 'Athenaeum'*, ford. ÁDÁM Anikó, Athenaeum, 1991, I/1. A romantikus ironia-fogalom forrásának tartott fichte-i filozófiában az öntudat reflexiója képes az objektum és szubjektum között fönnálló ellentét megszüntetésére, az én mint tevékenység szabadon tételezi a nem-ént a tudat számára: „Az Én-hez csak az önmagába való visszatérés tartozik... ezáltal jön létre önmaga számára egy olyan cselekvés által, amely magára a cselekvésre irányul.” Johan Gottlieb FICHTE, 'Második bevezetés a tudománytanba', ford. ENDREFFY Zoltán, in *Válogatott filozófiai írások* (Budapest: Gondolat, 1981) 62. Fichte tudománytanát Schlegel a francia forradalommal és a *Wilhelm Meister*-rel a kor „legfőbb tendenciáinak” nevezi. August Wilhelm és Friedrich SCHLEGEL, 'Athenaeum töredékek', 216. töredék [= AT 216.], ford. TANDORI Dezső, in *Válogatott esztétikai írások* (Budapest: Gondolat, 1980) 302.

²³Idézi: Marshall BROWN, *The Shape of German Romanticism* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1979) 85.

²⁴Friedrich SCHLEGEL, *Beszélgetés a költészetről*, ford. TANDORI Dezső, i SCHLEGEL: 367.

²⁵Friedrich SCHLEGEL, *Eszmék*, ford. TANDORI Dezső, in SCHLEGEL: 500. [69. töredék]

²⁶ Schlegel a Roman fogalmát nem a szorosan vett regény műfajának megnevezéseként használja, hanem mint annak a fejlődésnek a célja, amelyet a költészet valamennyi műfajának és a filozófiának teljes egyesülése alkot (SCHLEGEL: 313. [AT 252.]), ahol regény és regényelmélet eggyé válik (*Beszélgetések a költészetről*, SCHLEGEL: 380.). Vö: Philippe LACOUÉ-LABARTHE, Jean-Luc NANCY, *Genre*, transl. by L. R. SCHERR, Glyph 7. (1980.)

²⁷ Sören KIERKEGAARD, *The Concept of Irony*, transl. by Lee M. CAPEL (Bloomington and London: Indiana University Press, 1971) 278.

²⁸ BROWN: 100.; Lilian R. FURST, *Fictions of Romantic Irony in European Narrative, 1760–1857* (London: MacMillan Press, 1984) 28.; Berel LANG, *The Limits of Irony*, *New Literary History*, 1996/3., 573.; NÉMETH G. Béla, *Az egyensúly elvesztése. A német romantika* (Budapest: Magvető Kiadó, 1978) 37.; Gary J. HANDWERK, *Irony and Ethics in Narrative. From Schlegel to Lacan* (New Haven and London: Yale University Press, 1985) 53.

²⁹ BROWN: 96.

³⁰ Friedrich Schlegel az arabeszket „indirekt mitológiának”, míg az allegóriát „mitológikus iróniának” nevezi. BROWN: 96., 92.

³¹ Az egyik legterjedelmesebb iróniáról írott monográfia — Wayne C. BOOTH, *A Rhetoric of Irony* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1974) — megkülönbözteti egymástól az irónia nyílt és rejtett, stabil és instabil, helyi és végtelen formáit.

³² Barthes az iróniát (mint „explicit idézést” vagy „irányjelzőt”) szembeállítja a szöveg multivalenciájával, korlátozhatatlan többértelműségével, bár többször utal egy (például Flaubert-nél olvasható) „bizonytalan” irónia létezésére is. BARTHES: 44–45., 140.

³³ SCHLEGEL: 269. [AT 51.], 281. [AT 116.]

³⁴ Vö: Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor (Budapest: Gondolat, 1984) 70–75.; Paul DE MAN, *A temporalitás retorikája*, ford. BECK András, in *Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta (Pécs: JPTE-Jelenkor, 1996)

³⁵ „Az első esetben a véges egyszersmind maga a végtelen, nem csupán jelenti a végtelent, s éppen ezért valami önmaga számára való, ami egyúttal független is a saját jelentésétől. A második esetben a véges önmaga számára semmi, csak a végtelenre való vonatkozásában létezik.” Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING, *A művészet filozófiája*, ford. RÉVAI Gábor (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1991) 156.

³⁶ HÁRS Endre, *Allegória és narráció*, in HÁRS Endre-SZILASI László, *Lassú olvasás (történetek és trópusok)*, deKON-KÖNYVEK 7. (Szeged: Jate Irodalomelmélet Csoport — Ictus, 1996) 123.

³⁷ Fletcher szerint „az iróniák inkább 'összecsukott' vagy 'sűrített' allegóriák. A két- vagy többszintes poliszémia szemantikai és szintaktikai folyamatának nem a szükítését, csak a zavarát mutatják.” FLETCHER: 230.

³⁸ BROWN: 80., 130.

³⁹ Friedrich SCHLEGEL, *Kritikai töredékek*, ford. TANDORI Dezső, in SCHLEGEL: 219. [42. töredék]

⁴⁰ DE MAN, 1996: 49.

⁴¹ BARTA: 60.

⁴² Kolostory halálának ironikus értelmezését megelőlegzi az első résznek az a jelenete, amikor az Eliz általi kikoszorázás lehetőségének felmerültével Albert eljárt szik az „öngyilkolás eszméjével”, majd „egy kecses dalt énekelve, vígan lejtett le a lépcsőn.” (101.)

⁴³ Az első rész tartalmazta „bizarr szónoklatok”, „tarka virágokkal és égető nap fényvel” teli versek (29.), „fellengzős levelek” (68.), a pontini mocsaraknál látott „bősz álom” (melyben, mint kiderül, álom és valóság egybejár: a „rémítő... szigorú valóság volt”) (75.) jelentik a határt, ameddig Albert az öntudatosulásban elmegy. Amikor a *Férj és nő* végén rémálmaiban egyértelművé válik az önmagával való meg hasonlítás, felébredve azonnal Eliz ellen fordul, személyek közti ellentétét transzformálva azt (280–281.). Az önmagával szembenezés állandó elhalasztására legjellemzőbb az a mondata, amely nem csak Adél esküvőjének megakadályozására és saját házasságkötésére vonatkozik, de a regény második részében lejátszódó események prolepsziseként is funkcionál: „Majd írni fogok, majd válaszolok!” (95.)

⁴⁴ Az önköltés a romantika kontextusában — „Az áldozat titkos értelme: a véges megsemmisítése...Csak a halál közepette szikrázik fel az örök élet villanása.” (SCHLEGEL: 509–510. [Eszmék 132.] — az életet 'átpoétizáló' cselekedet. Vö: FÖLDÉNYI F. László, *Melankólia* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992) 162–192.

⁴⁵ BARTHES: 67–68.

⁴⁶ SÓTÉR István, *Világos után. Nemzet és baladás: Aranytól Madáchig* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1987) 439.

⁴⁷ Az irónia mint alakzat és mint trópus közti különbséget Quintilianus a következőképpen írja le: „a trópus kevésbé burkolt... [az alakzat] szándékát egészen álarc mögé rejti... Úgyhogy amott egyes szavak állnak látszólagos ellentétben más szavakkal, itt pedig az értelem és néha az egész gondolatmenetnek alakulása a kifejezéssel. Hisz egy egész emberélet is iróniának tetszhetik, a mint hogy Socratesét annak tartották.” QUINTILIANUS: 197–198. [9.2.45–46.]

⁴⁸ Gérard GENETTE, *Narratív diszkurzus*, ford. LOVAS Edit, in *Az irodalom elméleti I.*, szerk. THOMKA Beáta (Pécs: JPTE-Jelenkor, 1996) 63–66.

⁴⁹ SCHLEGEL: 309. [AT 238.], 280. [AT 111.]

⁵⁰ Az ismétlés két formájáról ld: J. Hillis MILLER, *Fiction and Repetition. Seven English Novel* (Oxford: Basil Blackwell, 1982) 5–21.

⁵¹ Hoffmann *Brambilla hercegnő*-jében a — valóság és fikció közti átmenetet Kolostoryhoz hasonlóan problémátlanak tekintő — főszereplő betegségeként nevezik meg az „idült kettősséget”, „azt a különös tébolyt... melyben az én kettéválik, mivel saját személyiségében tovább nem fogódzhatik.” E. T. A. HOFFMANN, *Brambilla hercegnő*, ford. SÁRKÖZI György (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1959) 515.

⁵² MARTINKÓ András, *Kemény Zsigmond pályafordulata* (Pécs: Kultúra Könyvnyomdai Műintézet, 1937). Martinkó későbbi nagy Kemény-tanulmánya (MARTINKÓ, 1977) már ettől álláspontot képvisel.

⁵³ QUILLIGAN: 227.

⁵⁴ KIERKEGAARD: 340.

⁵⁵ BÉNYEI Tamás, *Az olvasó, aki a maga labirintusában hal meg*, Alföld, 1995/október, 35.

⁵⁶ SZEGEDY-MASZÁK, 1988: 205.

⁵⁷ Ld: BORBÉLY Szilárd, *A 'Vanitatum vanitas' szövegvilágáról* (Budapest-Fehérgyarmat: Kölcsey Társaság, 1995)

⁵⁸ QUILLIGAN: 253.

⁵⁹ Northrop FRYE, *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance* (Cambridge and London: Harvard University Press, 1976) 37–39., 46–48., 59.

⁶⁰ Regény és románc pájáról ld: SZEGEDY-MASZÁK, 1989: 29; SZILASI László, *Sejtések (A Jókai-szakerodalom ellenőrizhető kijelentéseinek látni paradigmája)*, Itk, 1993/5–6., 647–648.

⁶¹ A modern kor prózaepikája e két formájának megkülönböztetését ld: Northrop FRYE, *Anatomy of Criticism* (New York: Atheneum, 1969) 303–306. E terminológiában a dokumentumszerű epika és a mese közti skálán a románc (másképpen romantikus regény) a regény (másképpen realiztikus regény) és a mítosz között helyezhető el: „mitikus struktúrák jelenléte realiztikus történetben” (136.).

⁶² SZEGEDY-MASZÁK: 169.

⁶³ „Kemény, aki annyira életté vált irodalmat akart teremteni, előreláthatólag igyekezett a közönség e vágyát kielégíteni: a társadalom hibáit feltüntetni regényeiben. Nem meglepetés tehát, hogy 1849 után megjelenik a társadalmi regény. ... az [1849 utáni] első regényeiben szereplő társadalom az 1848 előtti, tehát ugyanaz, ami politikai természetű műveiben is szerepelt. Ezért érthető, hogy ezek a regények a társadalommal szemben elsősorban vádakkal (...) Itt [a Férj és nő-ben] már a hősök egész társadalmi osztályok szimbólumaivá lesznek.” MARTINKÓ, 1937: 62–64.

⁶⁴ Paul DE MAN, *Allegories of Reading* (New Haven and London, 1979) 206. Az allegória törvényszerű etikussága (az „eticitás”) itt a nyelv (és nem valamely transzcendencia) „kategorikus” (nem valamely nyelv előtti értékkel vonatkozásban lévő) imperatívuszából ered. Vö: J. Hillis MILLER, *The Ethics of Reading. Kant, de Man, Trollope, James, and Benjamin*, (New York: Columbia University Press, 1987) 41–59.; BOCSOR Péter, *J. Hillis Miller: The Ethics of Reading* (Helikon, 1994/1–2., 'Az amerikai dekonstrukció', szerk. KOVÁCS Sándor s.k.)

⁶⁵ WÉBER: 347.

⁶⁶ IMRE: különösen a IX–X. fejezetek.

⁶⁷ WÉBER: 345., 348.