

Romance, regény, modern fikció

Roman, romance, novel

A hosszabb terjedelmű fikciós elbeszélés Magyarországon ismeretesen a XVIII. század utolsó harmadától kezd elterjedni, de eredeti, sajátos műveket szépprózánk csak a XIX. század második harmadától, közepétől tud fölmutatni. A magyar irodalomértés, irodalmi közbeszéd sokáig keresi a műszót a nagyobb lélegzetű, prózai elbeszélés számára. Kezdetben jobbra a XIII. századi francia terminusra visszautaló *román* kifejezést használjuk, végül a negyvenes évektől a *regéből* alkotott *regény* mellett állapodunk meg. (A kérdésről részletesebben: GYÖRGY, 3–19.) A terminus kialakítása lényegében úgy megy végbe, mint a legnagyobb germán és latin nyelvekben. A magyar *regény* kifejezés használati szabálya megegyezik a német *Romannal*, a francia *romannal*, az olasz *romanzoval*, s minden nagyobb terjedelmű, prózai elbeszélésre vonatkozik. Más módon alkot viszont terminust a modern, újkori fikció számára az angolszász irodalomértés. Az angolok (amerikaiak) a *romanból* kialakított *romance* kifejezést már a XVIII-XIX. században sem az egész fikciós prózára alkalmazzák, csupán annak az egyik felére, míg a másik felét az olasz *nouvelle* kifejezésből származó *novel* terminussal címkézik meg. „Az angol nyelv az elbeszélés két fő formáját különbözteti meg: az egyik a *romance* (lovagregény, ábrándregény, regényes történet), a másik a *novel* (regény) [...]. A regény realisztikus, a *romance* költői vagy epikus jellegű; manapság „mitikusnak” neveznénk. Anne Radcliffe, Walter Scott, Hawthorne *romance*-szerzők. Fanny Burney, Jane Austen, Anthony Trollope, George Gissing regényírók. A két poláris típus a prózai elbeszélés kettős származását jelzi: a regény a nem fiktív elbeszélő formák ágán fejlődött ki – a levélből, a naplóból, az emlékiratokból vagy az életrajzból, a krónikából, a történetírásból, azaz mintegy a dokumentumokból alakul ki. [...] A *romance* ezzel szemben az eposz és a középkori lovagregény folytatója, nem törődik a részletek valóságosságával [...], minthogy egy felsőbb realitást, egy mélyebb pszichológiát tart szem előtt” – áll evidensen a kétszatuság oldalán Austin Warren is. (WELLEK-WARREN, 326–327.)

Warren néhány mondatos meghatározása természetesen több ponton kritika alá vonható; a *romance* és a *novel* ügye, nem vitás, alaposabb, kiterjedtebb, körültekintőbb meditációt igényel. Mindazonáltal a terminológiai kettősség, a fikciós irodalom kétféle formájának megkülönböztetése nem látszik értelmetlennek, s a magyar irodalomértés, műfajpoétika e lehetőség hiányában alighanem jelentős veszteséget könyvelhet el.

„Úgy látszik az a tény, hogy a *romance*-ra mint regényfajtára nincs szavunk – minthogy maga a *regény* szó a *román* (*románcz?*) szavak, és nem az olasz *novelle*, a francia *nouvelle* vagy a spanyol *novela* [...] mintájára formálódott – el is döntötte a hazai tudományosság számára e műfaj vagy alfaj *létének* (!) kérdését. A hazai irodalomtudomány köztudatában máig sem létezik [...]” – szól a *romance*-ról, és sommázza a helyzetet tömören, szellemesen Szili József a huszadik század végén megjelent könyvében. (SZILI, 14.)

A románc kifejezés a magyar irodalomértésben Leszűkített jelentéstulajdonítások a hazai műfaj történetben

A vákuumhelyzetet érzékelő Szilinek nagyon is igaza van: a romance-ra mint regényfajtára nekünk nincs szavunk. A magyar köznyelvben és műfajpoétikai szakszókincsben a *románc* kifejezés fel-felbukkan ugyan, de korántsem az átfogó, nagy elbeszélő-modell értelmében. A köznapi nyelvben leginkább love-sztorit, szerelmes történetet jelöl, s a műfaj történetben is jobbra partikuláris, részérdekű jelentéseket kap.

XIX. századi irodalmáraink a drámai légkörű, sötét fényhatásokkal dolgozó, szaggatott-kihagyásos (kelta, germán, északi) ballada világosabb tónusú, kevésbé szaggatott, derűsebb (latin, déli) párfját, változatát tartották számon *románc*, *románca* néven. (GREGUSS 12–13, CZUCZOR, 589.) Lukács György század eleji tanulmányában a terminust olyan drámai műalkotásokra alkalmazta, amelyek a drámairodalom „fősodrá”-hoz („az élet és a világnézet legfőbb kategóriájá”-nak számító tragédiához és a komédiához) képest valamiféle különösséget képviselnek. A periferikus, partikuláris jelentéstulajdonítás hagyományát nem törte meg a nyolcvanas évek vezető irodalomtudósa, Németh G. Béla sem. A kutató 1981-es írásában a románcosság a tragikum esszenciális műformájához (a tragikusság autentikus létszemléletéhez) mért *másféleséggént*, *elégtelenséggént*, *rész-érdekűséggént* jelent meg. A románcosságot a szerző „a XIX. századi érzékeny közpolgár, a városiasodó vidéki kisember, az industrialitásba váltó patriarkális világ kedvenc hangnemi karakterjegye”-ként határozta meg, és valamiféle (a lírában és az epikában egyaránt fellelhető) érzelgős, melodramatikus hangulatisággal azonosította. (LUKÁCS, NÉMETH G., 207–208.)

4

Az átfogó műfaji értelemben használt románcfogalom a huszadik-huszonegyedik század hazai irodalmi lexikonjaitól is idegen. A Világirodalmi Lexikon tizenkettedik kötete megemlékezik ugyan arról, hogy a modern angolszász irodalomelmélet szóhasználatában a romance terminus tág értelmet is nyerhet, de ez a műfajfelfogás a vonatkozó szócikkben csak mellékes (az értelmezés fő csapásához képest kiegészítő) lehetőségként merül fel. Inotai András és Szerdahelyi István a romance-ot epikolirikus verses műfajként kezelő felfogást mintegy százhusz sorban taglalják, Tótfalusi István a középkori romance-nak több mint hetven sort szán, míg Zemplényi Ferenc mindössze huszonnégy sorban utal arra az angolszász terminusértelmezésre, amely a románcban az elbeszélő irodalom egyik alapvető műfaját látja. (Zemplényi ismertetése már csak a kurta terjedelem miatt is elnagyolt. A szócikkíró definíciót alkotva megelégszik annyival, hogy a műforma „romantikus, bonyolult cselekményű, mesés történetet jelent”, a romance-szal foglalkozó szakirodalomról bibliográfiát nem ad, s az idevonható irodalmárok közül mindössze Northrop Frye-t nevesíti; a kanadai tudóst a szerző a gondolatkör híres teoretikusaként aposztrofálja, de csupán egyetlen mondatot szentel neki.) (SZERDAHELYI, 111, 113.)

A 2001-ben megjelent *Irodalmi Fogalmak Kisszótára* a románcot ugyancsak speciális, „a líra és az epika határán elhelyezkedő, általában elégikus hangvételű nép- és műköltészeti műfaj”-ként, a spanyol költészetre hivatkozva határozza meg. A szócikk szerzője mindössze egyetlen mondatral utal arra, hogy másféle fogalomértelmezés is lehetséges, de ekkor is megmarad a nagyon általános megfogalmazás szintjén. „Használják e kifejezést az olvas-

mányos, romantikus elemekkel színezett regényekre is.” – állapítja meg az írás legvégén. (BÁRDOS, 377, 378.)

Az angolszász tradíció nyomán a XX. század végén

A hazai irodalomtörténeti, műfaj történeti, műfajpoétikai szövegekben csak a huszadik század végén akadnak szerzők, akik így vagy úgy, de túllépnek e részérdekű felfogáson, és az angolszász irodalomértés módjára a románcról mint átfogó elbeszélésmodellről, nagyműfajról gondolkoznak. Szegedy-Maszák Mihály Kemény-monográfiájában ejt szót a románcban rejlő lényegfeltáró potenciálról, fiatalabb tudóstársa, Szilasi László 2000-ben kísérletezik Jókai románcos olvasatával, Ungvári Tamás pedig *Poétikájának* 1996-os, harmadik kiadású változatában a modern fikció problematikájáról gondolkozva épít az angol irodalom és irodalomértés műveire, problémakezeléseire, nézőpontjaira.

„Angolul legalábbis a XVIII. század vége óta különbséget szokás tenni »romance« és »novel« között, és elképzelhető, hogy e szavakkal olyan elbeszélő hagyományok ragadhatók meg, amelyek feszültsége az egész európai irodalom fejlődését áthatotta” – utal a románc és a novel fogalompárban rejlő komoly megértési lehetőségekre Szegedy-Maszák röviden, mellékesen, bár sokat ígérően 1989-ben megjelent könyvében. (SZEGEDY-MASZÁK, 29–30.)

Szilasi Lászlót már tartósabban foglalkoztatják a romance jelentésfeltáró lehetőségei. A terminust, az 1860-ban publikált Jókai-művet, a *Szegény gazdagokat* elemezve kulcsfogalomként használja, és a műfaj differentia specifikáját a cselekményesség, kalandosság köreibe horgonyozza le. „A *Szegény gazdagok* című regény kapcsán sem vetette fel senki nyíltan a románc lehetőségét. De Jókai interpretációtörténetében talán itt a legvilágosabb, hogy [...] a szöveg regényként nehezen megszólítható [...]. Az Arany János recenziója óta ismételtetett, egyébként is közhelyes hibák: a nagyításra való túlzott, könnyen parodizálható hajlam, a valószerűtlenség, a túlbonyolítva előadott, de nagyon is szimpla, ugyanakkor nem tipikus, alantas műfajhoz (detektívtörténethez, rablóregényhez stb.) közelítő, kétes értékű izgalmakat hajhászó, anekdotából felduzzasztott cselekmény, az események és kalandok túlzottan gyors egymásra halmozása, a motiváció teljes, zavaró hiánya [...] és a homályban hagyott, fontos mozzanatok [...] együttesen lehetetlenné teszik a regényként olvasást” – fejt ki megközelítésének alapjait. (SZILASI, 116.)

Az angolszász *romance*-szal és *novellell* kapcsolatos műfajelméleti nézőpontok, megközelítések a huszadik század végén legteljesebben Ungvári Tamás *Poétikájában* (főképpen az *Epikus formák* című rész alfejezeteiben) jelennek meg. Az újkori regény születését, a modern fikciós elbeszélés problematikáját Ungvári jobbára az angol irodalom példáin keresztül (Defoe, Fielding, Dickens, Thackeray, Walter Scott műveit elemezve) mutatja be, és számos műfaji kérdést egyértelműen az angol látószög felől közelít meg. Fielding „regénytalálmányát” a szerző kifejezéséhez visszanyúlva „komikus prózai eposznak” nevezi, sőt ezt az elbeszélő formát „a 18. század uralkodó regénytípusa”-ként tartja számon. Locke és Hume gondolataival együtt az angolszász világ legnagyobb presztízsű regényelméletét, Ian Watt könyvét is megidézi (UNGVÁRI, 323, 354, 309.), és időnként a modern fikció összetettségét, komplexitását is érzékeli-érezkelteti: az eposzi származtatás mellett a

vígjáték jelentőségére is utal, Sklovszkijra hivatkozva egyetértően jegyzi meg, hogy „Cervantes nem ítélte el a lovagregényt, inkább belülről akarta megújítani”, s Dickens cselekménynukleuszait számba véve olyan motívumokat sorakoztat fel, amelyek a realizmuson kívüli, azt megelőző irodalmi gondolkozásformákból származnak („Elrejtett örökség, véletlen találkozás a gyönyörű hölgygel, lovagi szolgálat mögé rejtőző, önmegtágadó szerelem, érzés és kötelesség konfliktusa [...]”). (UNGVÁRI, 305, 335.)

Fel-felbukkan Ungvári Tamás fejtegetései között maga a romance műfajfogalom is. Az irodalomtörténész a gótikus regényeket angolosan romance-nak nevezi (UNGVÁRI, 343.), s Clara Reeve 1785-ös „romance-monográfiáját” is számon tartja. „A novel (vagy a regény) az igazi életnek, szokásoknak és annak az időnek rajza, amelyben a történet lejátszódik. A romance emelkedett nyelven oly történeteket beszél el, amelyek sohasem estek meg, és valószínűleg sohasem fognak. A novel olyan dolgokat beszél el, amelyek mindennap lejátszódnak szemünk előtt, amilyenek barátainkkal vagy velünk is megtörténhetnek. Ezeket oly valószínűeknek tünteti fel, hogy szinte abban a hitben vagyunk – legalább, míg olvassuk –, hogy mindez igaz és való, a történet szereplőinek boldogsága vagy szerencsétlensége annyira magával ragad, mintha saját boldogságunk vagy boldogtalanságunk volna.” – idézi meg Ungvári a Reeve-tanulmány híres romance-novel szembeállítását. „A valószínűtlenség és a valóság összecsapása a *romance* és a *novel* küzdelme. Krónikása joggal mutat rá arra, hogy a regény a hétköznapi születésével kezdődik – azzal a pillanattal, amikor a közönséges élet eseményei kapnak helyet az ábrázolásban és a művészetben” – szól a könyv kapcsán hétköznapi és „valószínűtlenség” küzdelméről. (UNGVÁRI, 299.)

6

A XIX. századi magyar elbeszélő irodalom tanúságtétele

Szegedy-Maszák Mihály, Szilasi László és Ungvári Tamás angol nyomon járó észrevételei biztatóak, de hathatós segítséget azért nem nyújtanak az átfogó értelmű románcfogalom iránt elkötelezett, a terminus jelentéslehetőségeit sokrétűen átmeditálni akaró kritikusnak, érdeklődő olvasónak. Szegedy-Maszák, láttuk, mindössze egyetlen mondatot szentel a kérdésnek, Szilasi pedig a valószerűtlenség, kalandhalmozás, motivációhiány pilléreire építve olyan műformát körvonalaz, amely enyhén szólva is kezdetlegesnek, primitívnek tűnik, az igényesebb elbeszélésfajtákhoz képest alsóbbrendűnek látszik. Ungvári angolszász iskolázottsága kétségkívül lehetővé tenné, hogy a szerző a romance fogalmával komolyan számoljon, s a modern fikció „régí” és „új” komplex szövédményeként jelenjen meg a *Poétikában*. E lehetőség azonban mégsem teljesedik ki. Az irodalomtörténész a romance átmeditálására, hasznosítására végül már csak azért sem vállalkozik¹, mert a hatvanas évek hazai

1 Aligha tekinthető véletlennek, hogy a romance legismertebb és legelkötelezettebb teoretikusával Ungvári Tamás egyáltalán nem vet számot. Northrop Frye románc-csal kapcsolatos gondolatai nem bukkannak fel a *Poétikában*, a könyv a világhírű teoretikust csupán egyetlenegyszer, a műnemek elkülönítését taglalva idézi meg, arra utalva, hogy Frye a beszélő és a hallgató közötti kapcsolatból vezeti le a fő műformákat. (Ungvári, 110-111.)

megközelítéseitől, fogalmaitól (Lukács György mára túlhaladottnak tűnő premisszáitól, a konkrétabb, középszintű értelmezés számára nem hasznosítható, átfogó terminusaitól) az eredetileg 1967-ben megjelent tanulmány nem tud véglegesen megszabadulni.

Aligha tekinthető véletlennek, hogy Ungvári Tamás a *Toldit* és a *Buda halálát* végső soron *eposzoknak*, nem pedig sokrétű tradíciót ötvöző, *komplex elbeszélői formáknak* látja, s úgy véli, hogy, bár a két mű „népi ihletése” viszonylagos korszerűséget eredményez, ez csak a sajátos történelmi helyzetnek, a XIX. századi Magyarországra jellemző kezdetleges viszonyoknak tudható be, hiszen a társadalmi fejlődés determináló törvénye szerint „A mitológiák megszűntekor túlhaladottá válik az eposz. A polgári hétköznapot új műfaj próbálja teljességbe fogni: a regény.” (UNGVÁRI, 254.)

Ismételjük, végső soron Ungvári Tamás sem jut el a romance fogalmának komolyan vételéig, a hasznosítás lehetőségének felismeréséig. A *Poétikában* sem emelkedik az evidencia rangjára az a gondolat, hogy a realista, modernista regényvonulat mellett létezik egy másik, meghatározó tradíció, s hogy a modern fikció hitelesebben jeleníthető meg két irodalmi gondolkozás találkozásaként, mint a realista, modernista, posztmodernista alkotásmód, valóságteremtés egynemű, egyoldalú szabályrendszerében. És, amint az Arany Jánossal kapcsolatos címkézés is mutatja, a szerzőben egyáltalán nem merül fel, hogy az angolszász romance-felfogás tanulságait a mi irodalmunk körében hasznosítsa.

Pedig Arany János és társai, úgy tűnik, éppen ilyesféle belátást sürgetnek. XIX. századi jelentős alkotóink ugyanis nagymértékben alkalmaznak olyan formákat, világtérítő módokat, amelyek az eposzhoz, hősénekekhez, barokk regényekhez, „románfordításokhoz” képest sokkal flexibilisebb, tágabb karaktert mutatnak, a modern, újkori elbeszélésmód vívmányait rendre hasznosítják, ugyanakkor szövegeik nemcsak a szó szoros értelmében vett realizmustól határolódnak el, de satirikus műnek, filozófiai regénynek sem nevezhetők; nem az érzékenység formáit követik, nem a hoffmanni, tiecki individuális, ironikus romantika nyomán járnak, és a huszadik század szempontjából értelmezett „démonikus-ironikus” mód is idegen tőlük. Arany verses elbeszéléseit, Jókai „regényeit” a huszonegyedik század elején éppen azért nem könnyű értelmeznünk, mert sem a realizmuscentrikus irodalmi gondolkozás, sem a „krízisteleológiai” (a „válságazonos” alkotói attitűdöt kanonizáló elméletek), sem az érzékenység és a romantika komplex, vegyes formáiból elvont poétikák nem alkalmazhatók rájuk mechanikusan, reflexszerűen.

A tűzrőlpattant Rozgonyi Cicell lobogós ruhában húzza-vonzza maga után a daliás, ifjú katonákat, a sírboltból kikelő Szent László király csatabárdja, bár láthatatlanul, villámként sűrög, forgolódik a tatárokkal vívott ütközetben. Bendegúz vezér kürtszavára napnyugat és kelet százezres tömegei roppannak össze, a Hunort és Magyart elcsaló csodaszarvas új, szépséges hazába vezeti a fiúkat. A roppant kannával szökdelő, kurjongató Toldi Miklós hatalmas fizikumát és nyitott, jóakarátú lelkét adományként kapja teremtőjétől. A Baradlay-ház kifogyhatatlan erejű, energiájú asszonya egyetlen szavával új pályát, hivatást, élelcélt jelöl ki a fiainak, a senki szigeti Noémi bizalmat és szerelmet ad kedvesének, neheztelés nélkül várakozik és tűr, nem kérdez, faggatózik, átolvad, megnyugtat, felforrósít, a férfinak biztonságot kölcsönöz.

A megyegyűlés közösségét meghódító Baradlay Ödön, a hóviharon, jeges áradaton áttörő ifjabb testvér, Richárd a vitathatatlan énazonosságot jelentő próbatétel, hőstett-alkalom lehetőségét birtokolják. A rektori inkvizíciós testület elé rendelt, kicsapatásra váró debreceni diákok a tartás, az erkölcsi fölény és a rendíthetelenség performance-át rendezik meg professzoraiknak; fölényes, szellemes humorral demonstrálják a jellemzilárdság, a becsület vitathatatlan elsőbbségét minden más ételrel szemben. A Mikszáth Kálmán-i vidéki birtokos nemesek, házvezető nemzetes asszonyok, fogadósok, kovácsok a végtelenségig nyílt szívet és vendégszerető szívélyességet mutatnak. Kupolyi István az utolsóját adja oda, hogy az idegen, halott leánykát méltó módon eltemessék. Az agg Palojtay maga botorkál le a pincébe a farkasordító téli éjjelen, hogy a beteg zsidó asszonnak tokaji bort küldjön. Öreg Fáy István folytonfolyvást a gyomrával nyugólgódik, de azonnal meggyógyul és acélos tettekkészséget mutat, ha mást ért baj, és segíteni kell. Marjászky Miska, a földimádó fiatal gazda nemhogy földet szerezne, de végül saját földjéről is lemond, csak hogy a kedves, szép, szegény lányt elvehesse.

Próbatételes kaland-lehetőség, meleg patriarkalitás és elidegenedettségtől mentes intézményszerűség, a csupasz, instrumentális eseményhalmaznál, az esetleges, értelmetlen véletlensorozatnál többnek látszó (a gondviselés lehetőségét sem kizáró) történésegyüttes jellemzik a megidézett műveket. A Toldi Miklóssal történetek – a kő eldobásának, a farkastetemek hazavitelének meg gondolatlanságait is beleértve – az első pillantásra nagy szerencsétlenségnek látszanak, a mű végére mégis kiviláglik pozitív, előre vivő, a kibontakozást elősegítő értelmük. Plankenhorst Alphonsine minden erővel munkálkodik a fogoly Baradlay Richárd elpusztításán, s ügyködése végül a fiatal férfi megszabadulásához vezet. Bélyi János, a koldusszegény felvidéki pap Istenhez fohászkodik, és a kishúga fölé került piros esernyő csodaszerű gazdagságot hoz magának s falujának.

A determináció, a környezeturalom nem jut döntő szerephez a Jókai-, Arany-, Mikszáth-hősök lelkében sem. Baradlay Kazimírné, öreg Fáy István és társaik adományozott képességekkel rendelkeznek, magától értetődően tudják, mi a jó, rendíthetetlen szívjótságot és makulátlan becsületet tüntetnek föl. Az emberi pszichológiai mechanizmus nem válik „földiessé”, a meleg kapcsolatiság, az érvényes jelrendszer, szimbolikus rend lehetősége nem enyészik el végleg, az értelmetlen, ijesztő fantasztikum, amely Hoffmann, Gogol, Poe ironikus-démonikus műveiben az emberérdekű csodát felváltja, ezúttal nem jut szóhoz. Úgy is mondhatnánk, hogy a fenti művek nem „válságazonos” alkotások, nem a modernitásra jellemző krízisérzület sodrásirányában elhelyezkedő művek, a támaszkeresés, a régi, épebb tradíciókhoz fordulás, az ellenvilágteremtés, a vágyteljesítő étosz, a teljesség iránti elkötelezettség így vagy úgy, de jelen van bennük.

Az istenhegyi székely leány példája

Mindazonáltal e stabilitásigény, e románcos elkötelezettség korántsem jelent egyneműséget, egyoldalúságot, merevséget. Arany János és Jókai Mór művei nem a heroikus, hősi elvet statikus formákban érvényesítő műfajokhoz kapcsolódnak (hazai kontextust keresve azt mondhatnám, nem Kisfaludy Sándor, Vörösmarty Mihály, Garay János, Czuczor Gergely nyomán járnak), hanem az

újkori fikció vívmányait (is) hasznosítják, úgyhogy bízvást nevezhetjük őket *modern romance*-oknak. A XIX. századi magyar románc érdekességének, összetettségének, személyes, eleven, hajlékony elbeszélésmódjának megjelenítésére idézzük meg kissé hosszabban Jókai Mór rendkívül érdekes művét, *Az istenhegyi székely leány* című elbeszélést!

Az 1853-as erdélyi, székelyföldi utazás ihlette szöveg műfaji kapcsolatait evidensen a hősnének, a folklorisztikus románc, a monda s a mese és a műköltői romance-változatok körében lehet kijelölnünk. Már az elbeszélés indítása eredetmondai karaktert jelez. A narrátor a Torda-hasadék keletkezésére kérdez rá, s e köré sző magyarázó történetvariációkat. A hősnének, eposzok legfontosabb sajátosságai ugyancsak lényegi elemekként találhatóak meg a műben. *Az istenhegyi székely leány* szüzséjében egy nagy, honvédő, közösségi harc foglal el központi helyet, s a háborút a magyar oldalon karizmatikus vezér irányítja. A székelyek nagyasszonya, a csodálatos Lóna a rendkívüli eréllyel, erővel rendelkező amazonok és a földi adottságokat fölülmúló bölcssek – nagy romance irányítók-játékrendezők, közösségi ügyekben mindenki másnál előrelátóbb vezetők, uralkodók – képességeit egyesíti, s az aranyosszékiek az ő vezetésével küzdenek életükért és megmaradásukért a roppant számbeli fölényben levő, dúló tatárhaddal.²

A lány „Hatalmas, délceg termetű, villámló fekete szemekkel, amikkel ha valakire ránézett haragosan, jobban megijedt tőle a kivont kardnál [...]” – jellemzi a főhőst az elbeszélő. Lóna „[...] maga is tudott lőni, vágni, gerelyt hajigálni; a legszilajabb lovakat válogatta paripának, s naphosszat kergette a szarvast, és lesett a medvére a rengeteg erdőben” – egészíti ki a rendkívüli fizikum, szilajság, erő attribútumaival a bemutatást. (ISTENHEGYI, 197–198.) Az asszony-vezér fáradhatatlanságával és vitézségével az ostrom során is példát mutat. Minden három órában személyesen intézi az őrségváltást, s az őrvizsgálat során egy sánccszegletet, egy kijárást sem hagy ellenőrizetlenül. Az ostromra induló kánra nyílvesszőt küld véset-felirattal: „A kán orra hegyén keresztül”. A lövés pontosan célba talál, s a tatár babonarontók a nyilat kivonva „[...] bámulva olvasák, ami annak vesszejére van írva; aki ezt a nyilat küldte, küldhette volna egyenesen a kán szívébe is; így még a tatár íjászok sem tudnak lőni, pedig azok híres lövők, teljes életükben sem tanulnak egyebet.” (ISTENHEGYI, 223.)

A Lónában fészkelő karizmatikus, fölényes bölcsesség azonban talán még a vitézi tulajdonságokat is túlhaladja. A nagyasszony minden tettének „messze előre látott oka” van, intézkedéseit a közösség gyakran egyáltalán nem érti, de végrehajtja, mert tapasztalatból tudja, hogy a csodás lány szavai „máskor is beteljesültek már” (ISTENHEGYI, 211) A vezér jó előre tud a jövődő tatárdú-

2 Kiegészítő elemként még egy homéroszi hasonlat is felbukkan az elbeszélésben. A tatárhad pusztulását a narrátor, ha ökonomikusan rövidítve is, de teljesen az *Iliász* módjára, több elemű, történésszekvenciákat sorakoztató kapcsolatban köti össze a sáskadúlással, egérjárással. „Mint mikor nagy sáskacsoport jön, az emberek elijednek tőle; felfalja ez az egész világot, aztán nekijön egy zivatar, s egy óra alatt földre paskolja őket; vagy amikor nagy egérjárást van, egész falu népe nappal írta, mégsem látszik meg rajta; egy hideg, ködös éjszaka pedig úgy elenyészeti őket, hogy azt kérdik, merre voltak?” ISTENHEGYI JÓKAI Mór, *Az istenhegyi székely leány*, Bp., 1990, 224.

lásról s minden székely patriarchánál bölcsebben cselekszik. Gabonát vettet, éjente arattat, élelmet raktároz, búzát vásároltat, majd meg kénkövet hozat, szurkot főzet, az Aranyosszékbe vezető utakat elreteszeli, elrejtji, a túlélés egyetlen módját kijelöli, kutat teremt, vizet fakaszt a várakók számára.

A mindennapiságot erőben, hősiességben, jellemeszilárdságban meghaladó románcperspektíva persze nemcsak Lóna alakját határozza meg, hanem *Az istenhegyi székely leány* más figuráira, a mű történevilágára, lélektani víziójára is jellemző. A minden kétség fölött álló románcszerelem, a kedves elnyeréséért folytatott küzdelem, a feltételként állított nehéz próbatétel kiállása az elbeszélés fontos elemei; az emberről alkotott pszichikus látomás centruma a destabilizáló ambivalenciákról mit sem tudó lélekuralom. A nyájörző ifjú Adorján önbemutatósa rendkívül pontosan, szemléletesen prezentálja a magasabb lélekakarattól igazgatott létezés románcideálját. „– Hát van két jó erős karom, ami tud dolgozni és hadakozni; van két jó szemem, ami akkor alszik, amikor én akarom; van jó szívem, ami nekem fogad szót, nem én neki, mert ha én akarom, meg se dobban [...]” – vall magáról a derék legény (ISTENHEGYI, 209.). A vitéz pásztor Lóna hűgába, Szendilébe szerelmes, és nem kétséges, e szerelem sem rendeltetik alá földies meghatározottságoknak. A fiú, a délceg, szép Lóna csábítására illusztratívan jeleníti meg, milyen is az erózióknak, romlékonyságnak nem alávetett, többértelműségtől, kételyektől mentes romance-szerelem. „[...] s ha Szendilének arca, mióta nem láttam, betegségtől elrútult volna is, ha ölemben kellene őt vinnem, szájamból itatnom, oly nyomorult volna: mégis csak őt szeretném én, s hozzá állnék, vele mennék.” (ISTENHEGYI, 227.)

10

A hűséges, acélos próbákat kiálló szerelem³ persze végül eléri célját. Az elbeszélés végén a kísértő Lóna lebocsátja palástját, leveti fegyveres övét, kebelpáncélját, s immáron a búzavirágkék ruhás Szendile képében áll Adorján előtt. A romance-nagyjelenet identitásfeltáró gesztusa csak Adorján számára okoz meglepetést. Az olvasóval a narrátor már a mű elején tudatta a ténytet, amelyet a mű szereplői egészen az elbeszélés végéig még csak nem is sejtettek: a szelíd, gyöngéd, nőies Szendile és az amazoni Lóna egy és ugyanaz a személy; *Az istenhegyi székely leány* szűzsége az identitáscsere, identitás-rejtés évezredes románcmotívumára épül.

A románcperspektívák, románcmotívumok meghatározó jelentőségének konstatálásával azonban még egyáltalán nem merítettük ki *Az istenhegyi székely leány* karakterét, atmoszféráját, hangoltságát. A mondottakhoz azonnal hozzá kell tennünk, hogy a műben az évezredes, archetipikus romance-patronok rendre megújulnak, fölfrissülnek, a hősi létszemlélet „merevségét” a komikum és a humor módozatai járják át, az archaikus, rögzített elbeszélésmód helyén dinamikus, perspektívaváltogató, megszólító, játékba hívó, személyes narráció jelenik meg. Módosítja az elbeszélő már az eposzok, hősének heroikus, harcközpontú, küzdelmekkel teletűzdelt alapkarakterét is. A várháború és a végső összecsapás szcénáit részben feltűnően kurtára veszi, rész-

3 Adorjánnak nemcsak a várban kell próbákat kiállania, hanem a tatár kán táborában is. A halottnak mutatózó ifjú körme alá töviseket fűrnak, keblére izzó paraszat helyeznek, s bűbajos leány csókjával próbálják meg. Adorján Szendile gyöngéd kezét és csókját képzei el, s nem fáj neki sem tövis, sem parázs, a nő kísértésre pedig ravatalon fekvő kedvese képét vizionálja, s orcája fehér marad.

ben ezeket is komikummal, humorral elegyíti. A kegyetlen tatár kán üzenetet küld a védőknek, hogy asszonyaikat, kincseiket rendre adják ki, maguk pedig legyenek rabszolgák. A székelyek erre válaszképpen szalonnát takarnak az üzenetbe, „[...] fogtak mindjárt egy kuvasz kutyát [...] kötöttek annak nyakára egy másik üzenetet, mely hangzott ekképp: «Itt küldjük a teneked való kincset, háromorrú fene!» – s azzal csörgőt akasztva a kutya farkára, elszabadíták azt; meg sem állt a tatár táborig.” (ISTENHEGYI, 214.).

Másrészt a narrátor a közösségi konfliktus, a tatár-magyar összeütközés mellé egy leszűkített komikus-humoros összecsapás-sorozatot is odailleszt. Aranyosszék nagyasszonya a székelyek földjét kurtítani akaró vicevajdával, Vasfeő Ribarccal áll hadilábon, s az összecsapások rendre a komikus vetélkedések, „rászedés-show-k” jellegét öltik, szellemes replikákkal telítettek. Ráadásul Ribarc csakhamar beleszeret a csudálatos amazonba, s ettől kezdve az ügyetlenkedő, rászedett kérő szerepvilágába is átlép. A székely földet elszántó, férfigőggel teli betolakodó addig hadonászik Lóna szeme előtt a buzogányával, amíg a lány ki nem kapja a kezéből, s istenesen el nem döngeti a nem kívánatos vendéget. A férfi, aki még sosem látott ilyen fehérnépet, azt híreszteli, el fogja venni a lányt feleségül. Meg is üzeni, hogy háztűznézőbe jön a várba, de persze cselet forral. Valójában kétszáz jó vitézét öltözteti fel kürtösöknek, asszonyoknak, s a rokolyák alá kardokat, buzogányokat rejtenek „hogy ha majd szép háztűznézési szín alatt bevonulandnak a várba, egyszerre előkapják fegyvereiket, s akkor Ribarc szomszéd azt mondja a szép mátkának: no most kincsem, akár tetszik, akár nem, én vagyok a te urad!” (ISTENHEGYI, 203.)

Persze a furfangos, mindent előre tudó székely kisasszonyt nem olyan egyszerű megtréfálni. „Jaj, de jámbor vajda, korábban kellett volna ám neked fölkelned, hogy Lóna eszén túljárhass! – Hanem hiszen meglátod, csak eredj oda szépen.” – oszlat el az elbeszélő már jó előre minden kétséget a vetélkedés majdani kimenetelére vonatkozóan. (ISTENHEGYI, 203.) Lóna a fegyveres vendégeket egy befalazott, kijárás nélküli várudvarba csalja, szellemes replikában oktatja ki a vicevajdát, s váltságdíjként mindőjük süvegét követeli. A férfi a követelésre először rettenetes dühbe gurul, de nincs mit tenniük; mindannyian jól látják „a nyílveesszők pislogó végecskéit”, amint a lőréséből kikandikálnak. A székely lány a felhajított süveget rögtön fölteszi („Illett a gonosznak!”), s Ribarc visszatekintve látja, amint kalpagot emel neki búcsúzóul. A vajda szótlanul megfenyegeti öklével a hamis menyasszonyt, s „most már ezerszer volt belé szerelmes, ha eddig csak százszor.” (ISTENHEGYI, 205.)

A patetizmust átalakító, játékos, humoros, komikus prezentációk azonban csak egy részét alkotják azoknak az újító eljárásoknak, amelyeknek Jókai a „régí románc”-ot aláveti. A fenti két szövegidézet („Jaj, de jámbor vajda, korábban kellett volna ám neked fölkelned, hogy Lóna eszén túljárhass!”, „Illett a gonosznak!”) jelzi, hogy *Az istenhegyi székely leány* elbeszélője a megszólításos alakzatokba rejtett perspektívamódosításokkal, perspektívajátékokkal is bőségesen él. S e perspektíva-áthelyezések nemcsak a szereplők viszonylataiban érvényesülnek. A narrátor az egész mű során humorosan ide-odahajlik, ingadozik a mondaiság, az archaikus látásmód és a modern, reflektív szemlélet között, s ezt elbeszélői megjegyzések sorával jelzi. Mindjárt a mű elején felsorolja a tordai hasadék keletkezésére vonatkozó háromféle – magyar, szász, oláh – verziót. A saját változat bemutatását azzal az ironikus megjegyzéssel kezdi, hogy „Nem kell nekik hinni, az az igazi, amit én mondok”, és azzal zárja: „[...] bizonyomra

mondhatom, hogy ez is igaz, mint a többi”. (ISTENHEGYI, 195, 196) A mondai hitel és a racionális, modern, reflektív tudat közti perspektívajáték (az előbbinek az utóbbi által történő játékos ironizálása) az elbeszélés folytatásában is jellegadó. A narrátor a mondai tudalmat ironikusan prezentálja, s folyamatosan kiszól az archaikus perspektívából. A vár alatti sötét sziklaüregben – mindenki így tudja – sárkány lakik. A tűzokádó, kígyófejű szörnyben Adorján is hisz, s Lóna azzal bocsátja le a mélyedésbe, hogy „Ha otthon a sárkány, hozd el a fejét, ha nincs otthon, hozd el a tojását”. (ISTENHEGYI, 215.) A mindentudó lány persze ironikusan beszél (Lóna karizmatikus mindentudásának semmi köze nincs a varázslathoz, annál több a megfigyelőképességhez, tapasztalatraktározáshoz, értő elméhez), s Adorján vizet és nem sárkányt talál a veremben. A bölcs amazon egyébként – ez is figyelemre méltó momentum – a közösségi tudalmat egyáltalán nem kívánja szétroncsolni. „– Sárkánytól nem kell félni többé, megölte azt a múlt éjjel Adorján vitéz, azóta megint tele van friss vízzel az üreg” – jelenti ki a szörny létezésében és rontó hatalmában váltig hívó székelyeknek. (ISTENHEGYI, 216.) A derék atyfiak aztán vígan fogyasztják a kristálytisza vizet, s mikor valaki a vederral valami ősállat csontvázát húzza fel, azt íziben sárkányagyarnak nevezik ki, és nemesi címerként szegeznek ki a sárkányölő Adorján nemesi pajzsára. A jutalmazó gesztussal a narrátor is egyetért. „Meg is érdemlette, mert ámbátor sárkányt nem talált, de azzal a hittel szállt le, hogy ott találja, s megverekszik vele: nem az ő hibája, ha a sárkány olyan állapotban van, ami akkor nincs a világon, mikor valaki látni akarja.” (ISTENHEGYI, 216.)

12

A modern attitűdöt az archaikus tudalommal szembeállító elbeszélői megjegyzések között egyébként olyanok is vannak, amelyek közvetlenül megidéznek az újkor fogalmi kellékárát. A tatár halottvizsgálatot kommentáló narrátor maga is otrombának találja a tövisszúrás, parázsizzítás szokásrendjét, s csak azt tudja felhozni a pogányok védelmére, hogy „[...] bizonyosan nem tanították nekik az iskolában sem az anatómiát, sem az antropológiát, sőt tán még szegénylelték volna is, ha valami tudomány támadt volna köztük.” Az utóbbi megállapításhoz aztán még egy reflexiót fűz. „Ez a tudományok elől való szegyenkezés bizonyosan így ragadt egynémely magyar városra, amit sokáig meglaktak a tatárok” – vált szempontot, s lép át a modernitás-archaizmus képzetköréből a közéleti-polgári aktualizálás terepére. (ISTENHEGYI, 220.)

Végül a játékos, ironikus perspektívajátékok számbavétele során arra is utalhatunk, hogy *Az istenhegyi székely leány* elbeszélői kommentárjai között metapoétikus, autoreflexív jellegű megjegyzés is akad. A narrátor a pásztor Adorján bemutatásakor a hősi irodalom konvencióvilágához képest határozza meg hősét. „Pásztorlegény volt a fiú, semmi egyéb; nem eredeti nemes fajból; nem is volt átöltözött kastélyi úr pórruhában, ahogy ez a hősi balladákban rendes.” – foglal állást az álruha konvenciójával kapcsolatban az az elbeszélő, aki történetében a Lóna-Szendile kettősséget középpontba helyezve éppen az identitásrejtés, identitáscsere régi irodalmi konvencióját használja fel és újítja meg. (ISTENHEGYI, 206.)

A romance fogalma az angol irodalomértésben

A terminus legfontosabb jelentéskörei

Az istenhegyi székely leány példája remélhetőleg végképpen meggyőzte az olvasót, hogy a *romance* műfaji terminusával érdemes próbálkoznunk. A baj

csupán az, hogy a mű elemzése során tisztázás és magyarázat nélkül használtam számos, a románc körébe tartozó nézőpontot, fogalmat. A sebes tempót, nem vitás, lassítanunk kell, a nagyvonalú elemzés műfaját újfent az iskolás fogalomértelmezéssel kell felváltanunk. Vissza kell hátrálnunk oda, ahonnan előreszaladtunk, azaz neki kell kezdenünk a romance fogalom átmeditálásához, s a művelet során csak fontolva haladva, türelemmel, lépésről lépésre hatolhatunk előre. Először is az angolszász irodalomértés idevonható meditációs halmazát kell megismernünk, értelmeznünk. Kezdjük azzal, hogy a *romance* történeti pályafutásáról, értelmezéseiről, jelentésváltozásairól ejtünk pár szót!

Az angol kifejezés köztudottan a francia roman szóból származik, és több évszázados élete során nagyjából két nagy jelentésváltozáson ment keresztül. A terminus eleinte a francia lovagi epika és a nyomában járó neolatin, germán, angolszász udvari elbeszélések megjelölésére szolgált. A XVIII. század eleji Angliában a jelentés már az angol heroikus románcra s a francia barokk regényre is vonatkozott. Sőt elsősorban éppen ezekre! Fielding és társai romance-ot mondva Sir Philip Sidney Honoré d' Urfé, Madame de Scudéri, La Calprençde műveire gondoltak. A terminus jelentésköre azonban a század második felében tovább bővült. A legelső gótikus regény szerzője, Horace Walpole a *The Castle of Otranto* második, 1765-ös kiadásához írott előszavában művét a régi (középkori-lovagi, reneszánsz, XVII. századi) tradíciót megújító, új *romance*-ként határozta meg, s a gótikus regények műfaji önmeghatározásában evidens (a könyvek fő- és alcímében evidensen szereplő) *romance* kifejezés⁴ ekkoriban már a *noveltől*, az új realista regénytől való elhatárolódás jelzésére is szolgált. A *romance-novel* szembeállítást Clara Reeve híres, 1785-ös könyve, az első angol nyelvű „románcmonográfia” is evidensen hangsúlyozta, megjelenítette; a XIX-XX. században Angliában és Amerikában pedig már éppen a *romance-novel* kontraszt adja a terminus fő-fő jelentéstartalmát, bár persze a fogalom parttalanná válásától félt elemzők időnként a korábbi, szűkített jelentéstulajdonítás tradícióját is megőrzik.⁵ A *romance-gon-*

4 A gótikus románcok legnevesebb nő-szerzője, Ann Radcliffe 1790-ben *A Sicilian Romance*, 1791-ben *The Romance of the Forest* címen jelenteti meg könyvét.

5 Jellemző ebből a szempontból, hogy az udvari-lovagi epikára vonatkozó, szűkebb jelentéstulajdonítás a huszadik század kitűnő angol nyelvű szaklexikonjaiban is felbukkan. Az Alex Preminger és T. V. F. Brogan által szerkesztett poétikai enciklopédia és az M. H. Abrams-féle, híres, több kiadást megért irodalmi lexikon (*A Glossary of Literary Terms*) a *romance* fogalom elé a *medieval* (középkori) és a *chivalric* (lovagi) megkülönböztető jelzői előtagot illesztik. „KÖZÉPKORI ROMÁNC. Elsődleges értelemben a kaland és a szerelem történetei, melyek a 12. század közepétől a 14. század végéig virágoztak.” – határozza meg tárgyát Varty. „A **Lovagi Románc** (másképpen **középkori románc**) narratívája a tizenkettedik századi Franciaországban fejlődött ki, innen terjedt át más országok anyanyelvi irodalmába, és váltotta fel, előzte meg népszerűségben az elbeszélő irodalom sokféle *epikus* és heroikus formáját.” – fogalmaz vele teljesen egybehangzón M. H. Abrams. „Szokásos cselekménye a keresés, magányos lovag végzi azzal a céllal, hogy egy hölgy kegyeit elnyerje; gyakran az *udvari szerelem* jut központi jelentőséghez benne, akárcsak a lovagi tornák viaskodásai, a sárkányok és a szörnyek, akikkel egy hajadon miatt kell megküzdeni; kiemelt szerepet kap a románcban a bátorság, a becsület és az ellenfél iránti könyörületesség, a kimunkált modor, viselkedési mód lovagi ideálja, s örömet leli a varázslatokban, csodákban.” – foglalja össze az irodalmi lexikon szerzője a lovagi románc meghatározó sajátosságait. (PREMINGER, 751, ABRAMS, 35.)

dolatkör további szélesítéséhez a XX. század második felében leginkább a kanadai teoretikus, Northrop Frye járult hozzá. Frye a románcot a műfajnál tágabban értelmezve alapvető irodalmi módként gondolta el, az elbeszélő-irodalom centrális, a realista regénynél fontosabb műformájának látta, és jelentéscentrumait a vágyteljesülés felől közelítette meg.

A lovagi elbeszélésként felfogott romance, a klasszikus műfajok és a hősnének

A vázlatos, néhány szavas bemutatás után ismerkedjünk meg kissé közelebbről a legfontosabb romance-felfogásokkal: vizsgáljuk meg közelebbről először az udvari epikához kapcsolódó jelentéstulajdonítást, majd a XVIII-XIX. századi romance-novel kontrasztképzést, időzzünk el kissé Amerika románc-felfogása körül, s végül vegyük számba Northrop Frye legfontosabb eszméit is! A legelső karakteres jelentéstulajdonítás tehát a XII. században megszületett új elbeszélés-modellre, a lovagi-udvari elbeszélésre és az ebből kisarjadó további műfaji változatokra vonatkozik. Az újító középkori, reneszánsz elbeszélés, a romance e felfogás szerint annak a nagy, irodalmi „paradigmaváltásnak” a főszereplője, melynek során a korábbi középkor hősi narratívája (teuton hősnének, izlandi saga, chanson de geste) kiszorul az irodalmi terelésből, s a románc bizonyos mértékig még a műfajok műfaját, az antik eposzt is kétely alá helyezi. A románc lehetőségein eltöprengő reneszánsz műfajpoétika természetesen az *epicre*, az *epopeiára* koncentrálnak, az új műformát a klasszikus eposz tükrében vizsgálja.

14

A műformához már a XVI. században gazdag műfajpoétikai töprengések kapcsolódnak. Az összehasonlító vizsgálatok kezdetei a reneszánsz Itáliába nyúlnak vissza; a felvirágzó olasz irodalmi gondolkodásnak éppen a *romanzo* karaktere, legitimitása, értéklehetősége az egyik legfontosabb témája. A rőf, amelyet a kor a méréshez felhasznál, természetesen a klasszikus hősnének és (az 1550-es évektől már óriási, kétségbevonhatatlan tekintéllyel rendelkező) arisztotelészi poétika. A vitát, gondolkodást generáló művek Boiardo *L'Orlando Innamoratoja* és Ariosto *Orlando furiosoja* 1506-ban és 1532-ben, tehát még az arisztotelészi kánon adoptálása előtt látnak napvilágot. A problémát Boiardo és Ariosto Homérosztól, Vergiliustól való látványos elhajlása jelenti, legfőképpen az egységes cselekmény követelményének megsértése. (A Giangiorgo Trissino, Giralaldi Cinzio, Giambattista Pigna, majd Torquato Tasso, Camillo Peregrino, Lionardo Salviati fémjelezte kritikai diskurzusról korrekt, részletes tudósítás található J. E. SPINGARN 1908-ban megjelent könyvében.)

Arisztotelész gondolkodásának mintázata csupán a XVIII. század végéig jelent megkerülhetetlen alapot a kritikusok számára. A XIX-XX. századi irodalomtörténészeknek a *hősnének* és a *romance* különbözőségén meditálva már természetesen nem kell a cselekményi egység-sokféleség vörös fonálához tapadniuk. A két nagy műfaj sajátosságát, divergenciáit a szakirodalom egyébként kidolgozottan, sokoldalúan jeleníti meg. W. P. Ker 1897-ben kiadott monográfiája a XII. században kialakuló (a régi epika fölött nagy győzelmet arató) elbeszélés-modellt pontról pontra veti egybe a heroikus narratívával, s az eltéréseket sokféle szempontból térképezi fel. A romance e szerint komplexebb és jóval konvencionálisabb társadalomképet mutat, mint a hősi epika, a

drámai képzelet (és a tragikum iránti fogékonyság) visszaszorul benne, a drámai módon ábrázolt jellemekről a cselekményességre tevődik át a hangsúly, a középpontba „az újdonság és a csodálatos dolgok iránti középkori étvágy kielégítése”, a titok és a fantázia kerül. A monográfia egy helyütt a romance jellegzetes fabuláris patternrendszeréből is ad ízelítőt. Míg a korábbi heroikus narratíva fő témája igen gyakran egy kisebb terület védelme a túlerőben levő ellenséggel szemben, a lovagi romance állandó cselekményelemeiből a szerző a következőket emeli ki: a hős egyedül lovagol az erdőben; másik lovaggal találkozik; lándzsát törnek; paripáikról leszállva karddal harcolnak tovább; az ádáz harc után (közben) fölismerik egymást; kiderül, hogy ugyanahhoz a lovagi körhöz tartoznak mindketten, s innentől együtt folytatják a kóborlást. (KER, 8, 37, 51, 57, 5, 6.)

Az új műforma abban is különbözik a hősenektől, hogy a kaland és a harc közösségi jellege nemegyszer elhalványodik benne. A XVI. századi roppant költemény hősei, Nagy Károly legnagyobb vitézei, Orlando, Rinaldo és Ruggiero a kereszténység szent ügyével mit sem törődve hagyják cserben a pogányok ostromolta tábornak, erednek az individuális kaland, az egyéni dicsőség nyomába, kergetik a szépséges Angelikát árkon-bokron, fél világon át. (Ariosto: *Orlando furioso*)

„Calogrenant megbízatás és tisztség nélkül kell útra; kalandokra, vagyis veszélyes találkozásokra vágyik, amelyekben próbára teheti magát. A chanson de geste-ben ilyesmi nem fordul elő. Az ott lóra szálló lovagoknak tisztségük van, politikai-történelmi összefüggés részei; ez az összefüggés ugyan mondaian le van egyszerűsítve és el van torzítva, de mégiscsak megmarad, mert a cselekvően fellépő személyeknek szerepük van a valóságos világban, például meg kell védeniük Károly birodalmát a hitetlenektől, meg kell hódítaniuk, meg kell téríteniük a pogányokat, s hasonlók [...]. Calogrenant-nak viszont nincs semmiféle politikai-történelmi feladata, miként egyetlen lovagnak sincs Artus udvarában: a feudális étosz nem szolgál gyakorlati célt, és egyáltalán nincs már gyakorlati valósága; abszolút lett. Más célja nincs is, csak az önmegvalósítás” – utal az erősödő individualizmusra mint jellegzetes romance-tendenciára a neves romanista, a *Mimesis* írója, az *Yvain ou le Chevalier au Lion* elemző Erich Auerbach is. (AUERBACH, 132.)

Az „epic” és a „romance” megkülönböztetésével a huszonegyedik századi szakirodalom is kiemelten foglalkozik. A 2004-es kiadású, Barbara Fuchs által jegyzett műfaji monográfia számos teoretikusra (köztük természetesen a „nagy klasszikus”-ra, Kerre is) hivatkozva fed fel alapvető különbségeket a két műforma között. Az eposz mintáját Fuchs is az *Iliászban* látja, de a másik nagy homéroszi művet és Vergilius remekét ő már a románcok közé sorolja. A romance elkülönülő sajtószerúségeit – a műfajpoétikus asszony így látja – először éppen az *Odüsszeia* s az *Aeneis* mutatja fel, és a XII. századi francia romance, majd a nyomába lépő udvari-lovagi epika tulajdonképpen ezeket a tendenciákat viszi tovább, teljesíti be. A „királyi honfoglalás”-hoz, a nemzet születéséhez vezető harcok mellett/helyett e művek jelentős részében már az utazás tölt be jelentős szerepet. A megérkezés késleltetésének kompozíciójába szervesen illeszkednek az akadályok, kalandok, a férfias hivatást negligáló nő, a feltartóztató, eltérítő, marasztaló szerelem. Az *Odüsszeia* nőnemű varázslényei (Calipso, Kirké, a szirének) s az utazásra-keresésre-honfoglalásra hivatott férfit szerelemmel megkötöző királynő (a karthagoi Dido az *Aeneis*

negyedik énekében) e műveletek letéteményesei. Az eltolás, elhalasztódás műbeli jelentőségét mintegy sűrített, szimbolikus módon képviseli Pénélopé legendás tevékenysége: a királyné a nappal elkészült szőtest minden éjszaka elbontja. A késleltetés elbeszélői stratégiává avatása egyébként újszerű hatásmechanizmus-rendszert fed fel: az érdekesség fokozásával, az olvasói örömmel kapcsolódik össze. (FUCHS, 13–22.)

Romance és novel

Az ellentétpár a XVIII-XIX. századi Angliában. Clara Reeve könyve

Az udvari epikával, reneszánsz lovagregénnyel (a XVII századi francia barokk regénnyel) való azonosítás, mint említettem, nem az utolsó szó a romance történetében. A behatárolt, konkrét jelhasználati szabály mellett idővel egy átfogóbb jelentéstulajdonítás is teret nyer. A gondolat, hogy a romance nagyműfaj, átfogó értelemben kezelendő elbeszélés-modell, s karakteres vonásai a realista irodalmi gondolkozásmóddal szemben nyilvánulnak meg, igazából a XVIII. század második felében és a XIX. században terjed el, szilárdul meg, bár, mint Ion M. Williams kutatásaiból tudjuk, már William Congrave 1691-es munkájában felbukkan. Congrave a romance-ot és a novelt egy nagy ellentétpár két tagjaként kezeli, a romance-ot a „miraculous”, az „impossible”, a novel pedig a „familiar” címkével látja el, bár a novel kifejezést még nem egészen a mai értelemben, inkább a novella megfelelőjeként használja.⁶

16

Clara Reeve híres, 1785-ös könyve, az első angol nyelvű „románconográfia”-ként számon tartott munka, a *The Progress of Romance* mind az *epicet* mind a *novelt* alapvető viszonyítási pontokként kezeli. A dialógusformájú műben Hortensius, Sophronia s Euphrasia (egy úr és két hölgy) heti rendszerességgel jönnek össze, s folytatnak beszélgetéseket a műfaj mibenlétéről, fontosabb dilemmáiról. Euphrasia, a vitavezető egyértelműen romance-párti: a műforma védelmét vállalja és látja el a gyakran megidézett lebecsülő álláspontokkal szemben. Reeve a románcot korszakokon áthúzódó „nagyműfaj”-ként fogja fel, s a görög, antik, lovagi, XVI-XVII. századi alapváltozatok mellett az angol utánzatokat is számon tartja. Az *epic* és a *romance* összehasonlításakor a vitavezető a közeli rokonság, lényegi egység s a különművéség pólusai között ingadozik, a románcot hol önállóan kezeli, hol prózai hősénekként fogja fel. „Mondhatnám, prózában írott hősének” – határozza meg a műfajt a második este során. „Ugyanarról a tőről fakadnak – ugyanazokat a cselekvéseket és körülményeket írják le – ugyanazokat az effektusokat produkálják, és az egyiket állandóan felcserélik a másikkal.” – tesz hitet a két forma lényegi egysége mellett Hortensius kérdésére felelve. Ám néhány passzussal később (ugyanezen a vitanapon) már arról beszél, hogy az *epic* és a *romance* a szerzők géniuszát és a körülményeket tekintve különböznek egymástól. (REEVE, 13, 16, 18.)

A hetedik estétől az Euphrasia uralta beszélgetés tárgya a *novel* lesz, és a *romance* meghatározása most már ebben a kontextusban történik meg. „A

6 Williams 1970-ben megjelent, *Novel and Romance, 1700-1800: A Documentary Record* című munkáját Barbara Fuchs idézi a huszonegyedik század elején a *New Critical Idiom* sorozatban napvilágot látott *romance-monográfiájában*. (FUCHS, 106.)

romance hősi elbeszélés, amely nevezetes alakokkal és eseményekkel foglalkozik. A novel a mindennapi életnek és szokásoknak a képe és annak az időnek, amelyben megíratott. A romance magasröptű, emelkedett nyelven azt írja le, ami sohasem történt meg, és nem is valószínű, hogy megtörténne. - A novel az ismerőség képzetét kölcsönzi ugyanezeknek az eseményeknek, minden napot úgy perget le a szemünk előtt, ahogyan a barátainkkal vagy magunkkal megtörténhetne [...]” – veti egybe a vitavezető híres, sokat idézett meghatározásában a két nagy, irodalmi gondolkozásmódot. (REEVE, 111.)

Euphrosina asszony novel-illusztráló irodalomtörténeti anyagmintát is szolgáltat fejtegetéseire. A realista elbeszélés paradigmateremtő szerzőiként két olasz író tart számon: Giralaldi Cinziót és a *Dekameront* megalkotó Boccacciót. Mindjárt ezután Cervantes 1613-ban publikált elbeszéléseire (és a kötethez írt „műfajtudatos” előszóra) utal. Le Sage *Gil Blas*át szintén *novel*ként definiálja, a francia irodalom első novel-szerzőjeként a *Roman comique*-et író Paul Scarront nevezi meg, s az angol kezdeményeket Robert Baron és Mrs Behn nevéhez kapcsolja. (REEVE, 112–117.) (Az 1785-ös lista Reeve olvasottságának és jó ösztönének köszönhetően a huszonegyedik század elején sem tűnik értelmetlen összeállításnak, bár persze ma már több fenntartás kapcsolható hozzá.)

A XIX. század. Scott és a nyolcvanas évek romance- reneszánsza

A romance-novel konceptualizáció az angolszász irodalomértésben a XIX. század során mind evidensebb, elterjedtebb lesz. Walter Scott (a Waverley-románccal talán minden eddigi irodalmi sikert fölülmúló alkotó) 1823-ban *An Essay on Romance* címmel készít cikket az *Encyclopedia Britannica* számára, s az írás csakhamar önálló publikációként is forgalomba kerül. Az író-filológus szerint a romance-novel fogalompár mindkét tagja fikciós narratíva, de amíg a *novel* a mindennapias emberi történésekhez kapcsolódik s a társadalmat modern állapotában jeleníti meg, a *romance* – mely verses és prózai műfaj egyaránt lehet – a *csodálatosra* és a *szokatlanra* irányítja figyelmét. A XIX. század negyvenes éveitől Angliában a prózai elbeszélések ismeretesen a realizmus felé tendálnak, s a *romance*-ban, a *romance*-ról való gondolkodás háttérbe szorul, a nyolcvanas évektől azonban megváltozik a helyzet: a realista alkotásmóddal szemben kritika fogalmazódik meg, s a románc iránti érdeklődés ismét megélénkül. E megnövekvő érdeklődés a zolai naturalizmus iránti (mind erősebb) fenntartásokkal és Nathaniel Hawthorne kialakuló kultuszával is összefügg. Az *Edinburgh Review* és a *Westminster Review* méltató tanulmányai az amerikai „romance-író”-ban az idealizmus jelentékeny képviselőjét látják, olyan valakit, aki az ideált és a reált sikeresen békíti össze, akinek művei életszerűek, ám mégis a kicsinyes, mindennapi aktualitások fölött állnak.⁷ A románcfogalom előtérbe kerülését két nagy kritikai és közönségsiker arató írói indulás is elősegíti. Robert Louis Stevenson *Treasure Island*je 1883-ban, Henry Rider Haggard *King Solomon's Mines* című könyve 1885-ben lát napvilágot.

7 Az írásokat idézi Kenneth Graham. (GRAHAM, 64.)

Az 1887-es évhez három fontos, az új romance-szal foglalkozó manifesztumot is kapcsolhatunk: George Saintsbury, Rider Haggard és Andrew Lang dolgozatait. Saintsbury, a neves esszéista örömmel üdvözi a monoton, karakter-analizáló írói metódus leáldozását, a románcot az emberi lényeg megragadására alkalmas műfajként fogja fel, a *novelt*, a realista regényt viszont efemernek és parazitának nevezi. Haggard szerint a szobrászat mellett a románcírás a legnehezebb művészet, a romance a szépség és a hősiesség birodalmába viszi át az olvasót, ezt a műfajt az emberek akkor is olvasni fogják, amikor a realizmus már rég kiment a divatból. Hall Caine alig néhány évvel későbbi (1890-es) cikkét (*The New Watchwords of Fiction*) az egyik legradikálisabb romance- párti állásfoglalásként tarthatjuk számon. A szerző megvetését fejezi ki a realizmus elsőbbségét, korkifejező erejét hangoztató nézetek iránt, Zolában a képzelőerő hiányát konstatálja, a realizmust a reális tények fontosságát hirdető doktrínaként tartja számon, az idealizmust pedig olyan nézetként, amely az ideál elsőbbségét hirdeti az élet tényeivel szemben.⁸

Kiveszi részét a romance kritikai legitimálásáért folytatott harcból, az angol elbeszélés új csillaga, Robert Stevenson is. (*A Gossip on Romance, A Note on Realism, A Humble Remonstrance*). Az utóbbi (magyarra talán *Szerény kifogástétel* címmel fordítható) írás 1884-ben a *Longman's Magazin*ban jelenik meg, s a dolgozatot a Stevenson-szakirodalom a szerző legérdekesebb, legösszetettebb, legkidolgozottabb irodalmi megnyilatkozásaként tartja számon. Az esszében az író-kritikus a pályatárs, Henry James *The Art of Fiction* című írásával vitázva úgy emel szót a romance-alakításmód mellett, hogy problematizálja a „valószínűség”, „élethűség” fogalmait. Az irodalmi mű korántsem tekinthető az élet átírásának, nem is tud hasonlítani az életre, hiszen az élet monstruózus, végtelen, illogikus, a műalkotás pedig véges, önelvű, mindig egy nézőpont felől véghez vitt szimplifikáció, amely a koherencia mozzanatát lényegszerűen tartalmazza – fejtegeti Stevenson.⁹

18

A huszadik és a huszonegyedik század műfaji monográfiái

A romance-novel összefüggések számbavevőiről szólva meg kell emlékeznünk két modern műfaji monográfiáról: Gillien Beer és Barbara Fuchs huszadik század végi, huszonegyedik század eleji könyveiről is. (Az utóbbi munkára néhány szó erejéig a romance és az antik műfajok egybevetésekor már utaltam.)

A románcot mind Beer mind Fuchs a műfajnál tágabb értelemben fogja fel, évszázadokon áthúzódó *módként*, *nagyműfajként* kezeli. Barbara Fuchs a klasszikus romance-szal is kiemelten foglalkozik, majd a középkori, a reneszánsz, a poszt-reneszánsz és a gótikus románcot emeli ki klasszifikációja során. A Fuchs-könyv műlajstroma, számbavétele azonban ezen a ponton megszakad. A modern, XIX. századi angol-amerikai romance a műfajpoétikus asszony látóköréből valamiképpen kikerült. A szerzőnek nemcsak a romance sokféle, komplex, bonyolult alakváltozatáról (Fieldingről, Dickensről, Hawthorne-ról, Melville-ről, William Morrisről, Mark Twainről), de olyan „ortodox”, „egynemű”, „egyértelmű” románcírókról sincsen közölnivalója, mint Walter Scott vagy James Fenimore Cooper.

8 Az írásokat idézi és ismerteti Kenneth Graham. (GRAHAM, 67-68.)

9 A Stevenson-esszét ismerteti és idézi Robert KIELY. (KIELY, 27-29.)

Barbara Fuchs a románcot evidensen leválasztja a szűkös, hagyományos értelemben vett műfaji kategóriákról. A 2004-ben megjelent monográfián valóságos leitmotivként húzódik végig a „particular genre”-től való elhatárolódás. A romance-ot nem lehet és nem érdemes műfajként kezelni – erősítgeti Fuchs már könyve bevezető alapvetésében. A műformát „literary and textual strategy”-ként, sajtószzerű irodalmi és szövegszervező stratégiák együtteseként kellene felfognunk – teszi meg saját ajánlatát már ugyanitt. Felfogását maga címkézi fel az „instrumental” megkülönböztető jelzővel, s ezt az instrumentálitást tudatosan vállalja, mert szerinte számos előnnyel jár, mindenekelőtt megengedi, hogy a romance-jelleget sokféle műfajban, sokféle típusú szövegben, akár a próteuszi változatosság mögött is fölismerjük. (FUCHS, 9–10.) „A romance a legszélesebb, leginkább elvonatkoztató értelemben narratív stratégiák együtteseként funkcionál [...] – szögezi le újra sommázó, kiemelő jelleggel könyve zárásakor, és meg is nevezi azokat a legfontosabb „narratív stratégiák”-at, amelyeket a romance szempontjából fontosnak tart, s amelyeket jórészt a „történeti” elemzések során is kiemelt, fölmutatott. Ilyenek szerinte az elhalasztás, késleltetés, az olvasó öröme, a sebezhető nő bámulata, a csodás fölénye a mindennapi felett, az egyén individuális utazására eső hangsúly, a más idők és helyek iránti nosztalgia. (FUCHS, 130.)

Gillian Beer *The Romance*, című, eredetileg 1970-ben megjelent műve három nagy fejezetben tárja elő a romance történetét: az első rész a középkori és reneszánsz románcot taglalja, a második a *Don Quijotétól* a gótikus regényig terjedő időszakot fogja át, a harmadik pedig a romantika, a realizmus, a modernitás periódusával foglalkozik. A szerző a modern, XIX. századi romance-szal történeti áttekintése harmadik részében foglalkozik. Az áttekintés nem túl hosszú és a számbavétel sem mondható szisztematikusnak, átfogónak, de így is több érdekes észrevételt, megközelítést tartalmaz. Beer alapgondolata, hogy a XIX. században a romance-forma komplexitása megnő, s hogy a műforma különösen a XIX. század hetvenes-nyolcvanas éveitől kezdve a realizmus-naturalizmus ellenlábasként, a szabad akarat és a szabadabb tapasztalásvilág letéteményeseként funkcionál. Figyelemre méltó a szerző huszadik századdal kapcsolatos állásfoglalása is. „A romance szubjektivizmusa általános művészi attitűddé válik. A távoli, az egzotikus immár ott rejlik minden emberben, a relativizmus győzedelmeskedik” – jellemzi az éppen mögöttünk hagyott évszázad irodalmi alaptendenciáit, s James Joyce *Ulysses*-ét a románcradíció sokoldalú folytatásaként, megújításaként tartja számon. (BEER, 66, 71, 73, 76–78.) A románc felfogásának kitágítása közben Beer időnként a szó szoros értelmében vett műfajpoétikát meghaladó szintekre is eljut. „Az egész fikciós irodalom két alapvető impulzust tartalmaz: a mindennapi élet utánzására és a mindennapi élet transzcendálására, meghaladására irányuló késztetést” – vezeti vissza Gillian Beer az írásművészetet két nagy indíttatásra, alapkészítésre, immáron irodalomantropológiai, irodalomontológiai perspektívákat érintve. (BEER, 10.)

A romance és a novel terminus Amerikában

A romance fogalomtörténetének rövid ismertetése során külön hely illeti meg azokat az értelmezéseket, használati módokat, amelyek Amerikához kapcsolódnak, annál is inkább, mert a fiatal amerikai irodalom formáihoz már kezdet-

ben hozzátapadnak a *romance* műfaji meghatározás-kísérletei. Az 1820-tól 1860-ig terjedő időszakot aligha véletlenül nevezi az újvilágban honos románcról értekező Davitt Bell *The Development of American Romance* című tanulmányában egyenesen a románc nagy időszakának. (McKEON, 632–656.) S igaz, ami igaz, a fiatal amerikai irodalom formáit e periódusban rendre a *romance* műfajjelzései kísérik. Irwing, Cooper, Poe, Melville számára a műszo az önmeghatározás egyik legfontosabb eleme, magától értetődő jeleszköze, Nathaniel Hawthorne minden nagy elbeszélő művét (*A skarlát betűt*, *A hétormú ház*, a *Derűvölgy románcát* és *A márványfaunt*) a *romance* műfaji megnevezéssel látja el, s előszavaiban fontos meditációkat közöl a műfaj mibenlétéről.

Más kérdés, hogy a korabeli amerikai irodalom *romance*-meditációi inkább morális, pszichológiai színezetűek, mintsem esztétikai, műfajpoétikai karakterűek; a románc elkülönítésekor, differenciálásakor – mint Bell megjegyzi – nem annyira a *realizmus*, mint inkább a *realitás* kulcsfogalma dominál. (McKEON, 634.) A hawthorne-i híres pretextusban (*A hétormú ház* 1851-es, első kiadásához csatolt előszóban) fellelhető meditáció a szabadság és az emberi szív mélyén lakozó – a valószerűségnél mélyebb – igazság jegyében definiálja a *romance*-ot. „Ha az író románcnak nevezi művét, fölösleges említenie is: azért teszi, mert a formát és anyagát illetően több mozgási szabadságot igényel, mint amire feljogosítanak a műfaji keretek, ha regény írása mellett dönt. Az utóbbi formával szemben ugyanis az az igény áll fenn, hogy aprólékosan kövesse azon tapasztalatok sorát, melyekben az embernek része lehet, és pedig nemcsak azt tartván szem előtt, mi az, ami lehetséges, hanem azt is, mi a valószínű. A románc viszont, noha a művészi alkotás szigorú törvényszerűségei kötik, s nem tekinthető bocsánatos bűnnek, ha eltér az emberi szív mélyén lakozó igazságtól, ezt az igazságot teljes alkotói szabadsággal, tetszése szerinti körülmények között ábrázolhatja az író” (HAWTHORNE, 257.)

Az irodalomtörténeteszek eltöprenghetnek azon a nem könnyű kérdésen, hogyan képzei el az amerikai író azt a bizonyos „több mozgási szabadságot” („latitud”-ot). Michael Davitt Bell szerint az igazsághoz akkor járunk legközelebb, ha Hawthorne románcfelfogásában valamiféle egyezkedést, egyensúlyteremtő igényt látunk; a *The Scarlet Letter* (*A skarlát betűt*) írójának elképzelései olyan művészi terepnek idéznek fel, amely valamiféle mesgye, átjáró „fairy-land” (tündérország) és a reális világ között, ahol a képzeleti és az aktuális találkozhat, találkozik egymással. (McKEON, 632.) A *romance*-szal kapcsolatos amerikai fogalomértelmezési bonyodalmak hátterébe valóban nem árt azokat a dilemmákat is odagondolnunk, amelyek a puritán, new england-i mentalitásnak, kitaláció és tény, képzelőerő és realitás, művészi szabadság és „valós igazmondás” ellentétes alternatívái közt őrlődő érzelemvilágnak, gondolkozásmódnak oly sok gondot okoznak.¹⁰

Persze a *romance*-hoz a fiatal országban már a XIX. században, az amerikai irodalom kifermálódásakor hozzátapad egy másik jelentésárnyalat is: egy olyan fogalomértési, szóhasználati szabály, mely szerint a *romance* voltaképen

10 E kultúrtörténeti háttér részletesebb megvilágítására lásd Bell már idézett dolgozatát.

pen az amerikai irodalom differentia specificája. Az eszmét az amerikai irodalomtörténészek (F. O. Matthiessen, Lionel Trilling, Charles Feidelson, Richard Chase) a XX. század közepén teszik explicitté, kontúrossá. E folyamatban különösen nagy szerepet játszik Richard Chase 1957-ben megjelent, *The American Novel and its Tradition* című könyve. Az angol hagyományhoz képest „szabadabb, merészebb, briliánsabb”¹¹ amerikai tradíciót Chase a románc specifikuma által határozza meg; az amerikai románc szerinte elutasítja a verisztikus reprezentativitást, a folyamatosságot, és az arányos fejlesztés elvét, vonzódik a melodráamához és az idillhez, kedveli az absztrakciót, előszeretettel merül alá a tudati folyamatokba, a morális vagy társadalmi kérdéseket ignorálja vagy csak közvetetten, absztrakt módon veti fel.¹²

Az amerikai irodalomértésben a hatvanas években is folytatódik romance specifikum-megjelenítő terminológiai centrummá avatása. A neves eszmétörténész, Perry Miller Melville *Moby-Dick*-jét az amerikai romance-irodalom legnagyobb teljesítményének látja, amely végül szét is feshíti a formát, a *Huckleberry Finn*-ről azt tartja, hogy sokkal inkább romance, mint regény, bár irodalmias magyarázatokkal a kutató nemigen szolgál. (MILLER, 241–278.) A fogalom jelentéskörét talán még Perry Millerhez képest is tovább tágítja Joel Porte 1969-ben megjelent könyvében. Porte szerint a harvardi professzor a románc megkülönböztető jegyét a természetfelfogás körül keresve rigid, szűkös álláspontot képvisel, s ha ezt tennénk magunkévá, a polgárháború utáni korszakban már meghaladottnak, idejétmúltnak kellene tartanunk a romance-irodalmat. Joel Porte viszont úgy látja, hogy nemcsak Cooper és Hawthorne, de Poe, Melville és James is tipikus románcszerzők, s a romance specifikumát végül is az ember belső természetére, az emberi létezés alapvető feltételeire való rákérdezéssel azonosítja. (PORTE, 228.)

Az amerikai irodalom románc-centrizmusát hangsúlyozó ötvenes-hatvanas évekbeli irodalomtörténeti okfejtések, látjuk, a konkrét körülhatárolásra, a műfajpoétikai kidolgozottságra nem fordítanak kellő gondot. Nem csoda, hogy a nyolcvanas években már számos kritika éri a koncepciót. Larry J. Reynolds, Jonathan Arac, Sacvan Bercovitch a románchoz kapcsolt, „nemzeti specifikum”-ként kiemelt elvonatkoztató karakter érvényességét megkérdőjelezve *A skarlát betű* szociális érzékenységét hangsúlyozzák, Nina Baym pedig az *American Quarterly* 33. számában megjelent írásában a háború utáni kontextus által meghatározottnak, ideologikusnak és nacionalista színezetűnek tartja Chase egész koncepcióját. Az irodalomtörténész asszony az éles *novel* és *romance* szembeállítását elutasítva arra hívja fel a figyelmet, hogy a látszat ellenére a XIX. században nincs éles dichotómia a két fogalom között, s hogy „a romance terminust lényegében, alapvetően a novel szimpla szinonímájaként alkalmazták”.¹³

11 Chase-t idézi Ulrika Maude *America and Romance* című tanulmányában. (SAUNDERS, 425.)

12 Chase-t idézi Maude. (U. o.)

13 Nina Baymot idézi Ulrika Maude. (SAUNDERS, 431.)

Northrop Frye a romance-ról

Az *Anatomy of Criticism*

Az amerikai irodalomértés romance-koncepciói tanulságosak ugyan, de a műfajtörténeti, műfajpoétikai kerethez ragaszkodó értelmezőnek viszonylag csekély muníciót szolgáltatnak. Nem így áll viszont a helyzet a huszadik század legismertebb romance-teoretikusával, Northrop Frye-jal. A kanadai tudós a terminus elkötelezett „apologétája”, a módként, nagyműfajként felfogott románcot a fikciós formák legfontosabbjának tekinti. A romance fogalma Frye minden jelentős tanulmányában fölbukkan, de a tudós definíciói, magyarázó okfejtései legnagyobb bőségben két könyvben, az 1957-es *Anatomy of Criticism*ben és az 1976-ban megjelent *Secular Scripture*-ben bukkannak fel.

Az *Anatomy of Criticism* koncepciójával való ismerkedést kezdjük azzal, hogy felidézzük a nagy tanulmány gondolatsor-indító meghatározását!

„[...] a fikciókat imígyen nem morális elvek szerint csoportosítjuk, hanem a hős tetterejéhez, valósággal szembeni hatalmához (>hero's power of action<) mérten, amely lehet nagyobb, mint a mienk, kisebb vagy nagyjában-egészében ugyanolyan.

Tehát: [...]

2. Ha a hős *fokozatilag* áll a többi ember és környezete fölött, akkor ő a *románc* tipikus hőse; tettei csodálatosak, de ő maga emberi lényként azonosítható. A románc hőse olyan világban mozog, melyben a természet mindennapos törvényei némileg felfüggeszthetők. Számára természetesek a bátorság és a kitartás olyan erőpróbái, amelyek számunkra nem azok. Ahol a románc posztulátumai lépnek érvénybe, ott a bűvös fegyverek, beszélő állatok, rémisztő óriások és boszorkányok, csodás erejű talizmánok nem sértik a valószínűség szabályait. Ezen a ponton a tulajdonképpeni mítosztól a legenda, a népmese, a *tündérmese (märchen)* és irodalmi leszármazottaik, válfajaik világába léptünk át” – írja Frye irodalmi tipológiája megalapozásakor. (FRYE1, 33.)¹⁴

A romance, az irodalmi gondolkozásmóddá tágult műforma *A kritika anatómiája* tanúsága szerint tehát az irodalom történetén átvonuló öt nagy fikciós mód egyike: a mítosz, a magas és az alacsony mimézis, továbbá az ironikus mód társa a nagy irodalomtörténeti körutazáson. A fogalmat a szerző – miként a többi, nagy irodalmi módot – az irodalmi hős és a valóságérő dialektikájából bontja ki, konstruálja meg: a románcban a hős jelentős túlerővel rendelkezik az emberi és a természeti környezetvilággal, azaz a *meghatározottság világával* szemben.

A továbbiakban a románc a négy nagyműfaj egyikeként is megjelenik a tanulmányban. A nyár müthoszaként felfogott műfaj értelmezését irodalomantropológiai okfejtés alapozza meg. A kutató az irodalom genesisét a mítoszon és a rítuson át visszafele haladva a valóságelvvel szüntelen konfliktusban álló *vágy (desire)* fogalmával próbálja megragadni. A *vágy* az irodalomtörténész-teológus gondolkozásában a létezés korlátaitól mentes, kiteljesedett

14 A magyar nyelvű szöveg megalkotásakor Szili József fordítását használtam. Northrop FRYE, *A kritika anatómiája* (ford. Szili József), Bp., 1988, 33.

világ és ember víziójához kapcsolódik. Az álom már megjeleníti vágy és valóság ütközését, de ez az éber tudat számára lényegében értelmezhetetlen – állítja Frye. Álom és vágy kusza amorfitását a költészet számolja föl, és fordítja át az érthetőség világába. Ha a rítus és az álom a nyelvi kommunikáció formájában egyesül, *mitosz* születik. Az irodalmi mű az álmot a társadalmi tudat számára értelmezhetővé, akceptálhatóvá teszi, miközben annak alapvető intencióját megőrzi: a szorongásokat, frusztrációkat, a természeti létünkéből eredő tehetetlenségérzést kiküszöböli, felszámolja, s a beteljesült vágyak világát, az épség, korlátlanúság birodalmát alkotja meg. A tény fölszabadítása, a valóságérő megtörése, szabadsággá, játékká alakítása művészetontológiai, művészetantropológiai szempontból alapvető fontosságú gesztusok a szerző számára, s a műveltség, művelődés, kultúra, civilizáció folyamatában is központi jelentőséggel bírnak. A civilizáció Frye szerint korántsem a természet utánzásával, hanem annak *átdolgozásával* hozható kapcsolatba, célja egy totális humanizáló formáció létehez segítése, megteremtése, kiformalása a közömbös-ellenséges anyagból; a művészet és a civilizáció céljai így tulajdonképpen egybeesnek az emberi munka végső céljával. (FRYE1, 105, 106, 148). Az irodalom átváltoztató, átforgató képzeleti munkáját Northrop Frye az apokaliptikusnak nevezett szemléletmód, képiség alapvető szimbólumai által szemlélteti: a növényvilágból kert lesz, az állatvilágot domesztikált jószágok képviselik, az ásványvilág kőrengetege várossá válik, a társadalom egyedei, részrendszerei az emberi test analógiája segítségével értelmes és hierarchizált egész alkotóelemeiként jelennek meg. A vágyteljesítő álomhoz, az ártatlanság vízióváltozatainak megalkotásához – az *Anatomy of Criticism* írója így látja – a „tapasztalásvilág” támadásait sikeresen elhárító románc áll minden irodalmi forma közül legközelebb. A románc körébe vonható műcsoportok között foglal helyet a legenda és a mese (a maguk egész kiterjedt irodalmi rokonságával, leszármazotti körével), de idekapcsolja Frye a *Beowulf*-ot, az *Ezeregyéjszakát*, az *Elveszett paradicsomot*, Chaucert, *A tündérr királynőt*, Blake *Jeruzsálemét*, a *Tom Sawyer kalandjait*, William Morrist, Hawthorne-t, sőt T. S. Eliot *The Waste Landjét* (*Pusztaszárgát*) is. A komédia hat megjelenített fázisa közül az utolsó három az irodalomtörténész szerint szintén nagymértékben rokonítható a románcsal. Többek között Shakespeare „zöld világ” drámái (*A két veronai nemes*, *Szentivánéji álom*, *Ahogy tetszik*, *A windsori víg nők*), a „tenger komédiái” (*Tévedések vígjátéka*, *Vízkereszt*, *A vihar*) és a „regék” (*Perikles*, *Téli rege*) tartoznak ide. (FRYE1, 181–186.)¹⁵

The Secular Scripture

Frye az *Anatomy of Criticism* megjelenése után két évtizeddel külön könyvet szentel a romance-nak (*The Secular Scripture*, 1976). A kutató már az alapelvek lefektetésekor igen érdekes megközelítést alkalmaz. Szerinte az irodalom évszázadai során létrejött művek alapvetően két nagy csoportot alkotnak.

¹⁵ Egy másik Frye-tanulmány, a *Shakespeare's Romances: The Winter's Tale* összesen hét Shakespeare-románcot tart számon, s ezek közé a VIII. Henriket is oda-számítja. (SANDLER, 154-170)

„Bizonyos történetek, úgy tűnik, fontosabbak a többiekénél: ezek azok, amelyek a társadalom elsődrendű érdekeltségi köreit jelenítik meg. Ezek a társadalom moráljának, vallásának, szociális struktúrájának, környezetvilágának, történelmének, kozmológiájának bizonyos vonásait segítenek megmagyarázni. A többi történet, úgy látszik, kevésbé fontos, és e történetek egy részéről azt szoktuk mondani, hogy szórakoztatnak és gyönyörködtetnek” (FRYE2, 6.) Az előbbieket, a fontosabbakat (a „magtörténeteket”) a szó eredeti jelentését kissé elmozdítva mitikus történeteknek nevezi Frye, míg a második csoportot a „*fabulous*” értelmező jelzővel látja el. Az írások egyik nagy csoportja a „*sacred scripture*”, a *szakrális írás*, a másik pedig (mint a könyv címe jelzi) a „*secular scripture*”, a *szekuláris írás* fogalmával ragadható meg. A szekuláris írás maga a románc, amelyet legjellemzőbben a mesével lehet illusztrálni (ez a naiv románc), de a műirodalomban is évszázadokon áthúzódó vonulatként van jelen. (Ez a szentimentális románcváltozat.) A *secular scripture*, a szentimentális románc Frye szerint a kései antikvitásban születik meg. Első megjelenési formája a görög regény (Héliodórosz, Longosz, Achilles Tatiusz, epheszoszi Xenophón), majd a római Apuleius kapcsolódik hozzá. A középkori romance-ot a Barlám és Jozafát történet, a szentek legendái fémjelzik. A XVI. századi angol románcot Sidney *Arcadiájával* szemlélteti Frye, majd a gótikus regény, Walter Scott és a viktoriánus románcírók következnek. A kanadai irodalmár szerint a preraffaelita William Morris az egyik legérdekesebb romance-szerző, de az időben továbbhaladva a kutató Tolkien és a tudományos-fantasztikus regényt is egyértelműen idekapcsolja. (FRYE2, 3–4, 5.)

24

A Frye-i munka kiindulópontja, a romance *fabulous* (fabulózus) elbeszélő tradícióként tételezése természetesen módon hozza magával a nem mindennapi, a kalandosra irányuló kitüntetett érdeklődést. A *The Secular Scripture* fontos részei a fabuláris patternrendszer számbavételére, a színes, cselekményes elbeszélő irodalom „archeológiájának” feltárására, nukleuszainak, alapvető építőköveinek felismerésére irányuló észrevételek. A görög regénynek nevezett románcfajtára – Northop Frye így találja – a titokzatos születés, a nevelőszülők körében eltöltött gyerekkor, a hajótörés, kalóztámadás, fogságba esés, majd megoldásként az igazi származás fölismerése, az egymásra találás, házasságkötés a jellemző. Scottnál a titokzatos származású hőst szőke és sötét hajú hősnők veszik körül, különös, vad asszonyok mondanak jóslatot, és titkos, törvényen kívüli társaságok szövik a rejtélyek hálóját. (FRYE2, 4, 5.)¹⁶

Frye a maga romance-felfogását kétségkívül 1976-os könyvében tárja elő legteljesebben, legalaposabban. A románcot itt már az egész fikciós irodalom magjaként, központi műfajaként tartja számon, s Cervantes, Defoe, Richardson, Fielding, Scott, Austen, Dickens művei kapcsán itt fejti ki legtelje-

16 A romance alapvető karakterét, sajátosságait megjelenítő utalásokat fürkészve egyébként úgy tűnik, a *The Secular Scripture* nemigen törekszik tipologikus egyértelműsége. A műforma specifikumát a szerző mindig máshol látja: *differentia specifica*-ként hol a didaktikus irodalommal szembehelyezkedő mesélő igényt, szórakoztató jellegét, hol a szerelem központi témává avatását, hol az eseményes műcsoport jellegzetes fabuláris pattern-rendszerét, hol az archetipikus elbeszélő-szerkezetet, a tiszta, bináris oppozícióhoz való ragaszkodást, hősök és antagonisták szembeállítását jelöli meg. (FRYE2, 154-155.)

sebben a modern elbeszélések sajátosságait, itt dolgozza ki legalaposabban a románc és a novel dialektikáját. A kanadai irodalmár a XVIII-XIX. századi fikciós szövegek értelmezésére hivatott legfontosabb fogalmakat, a *displacement* (átformálás, átalakítás, helyettesítés) terminusát és a *paródia, struktúra-analógia, elbeszélői konvenció* műszavait a *The Context of Romance* című fejezetben „operacionalizálja”. Northrop Frye látószögéből a novel, a realista regény a romance *displacement*-jének, realiztikus átformálásának látszik. A *Robinson Crusoe*, a *Pamela*, a *Tom Jones* jelentős részben a románc strukturális vonásait mutatják, bár a mindennapisághoz alkalmazva. A modern, XVII-XIII. századi prózai fikcióra oly jellemző paródia-jelleget is *displacement*-ként tartja számon a kutató: a paradigmateremtő *Don Quijote*, tudjuk, a lovagi románcok paródiája, a *Joseph Andrews* a *Pameláé*, a *Northranger Abbey* a gótikus regényé. A realiztikus konkrétsághoz, a mindennapias-konkrét mimetikus reprezentativitáshoz közelítés ugyancsak *displacement*-nek számít Frye szemében. E mindennapias, mimetikus reprezentativitás egyértelműen uralja Scott Waverley-románcait, de az irodalomtörténész a *displacement* jegyében, a sagákhoz képest értelmezi Ibsen 1858-as *Vikings of Helgeland*-jét (*Helgelandi harcosok*-ját) is. (A legyőzendő szörny itt már nem sárkány, hanem egy óriási – a hősnő, Hjördis ajtajánál őrködő, csak a lánynak engedelmeskedő – medve stb.) (FRYE2 37, 38–39, 40.)

Meghatározás-sor a romance definíciójához

A Northrop Frye-i vágyelv mint tipológiai alap

A romance-szakirodalom vázlatos áttekintésének végére érve itt az ideje, hogy a tanulságokat levonva és hasznosítva végre jelezzem, milyen románcfelfogás mellett teszem le a voksot. A definíció természetesen hosszabb meghatározás-sort igényel. E meghatározás-sorból remélhetőleg kiolvasható majd az eddigi erőfeszítések megbecsülése és hasznosítása, de nincs okom tagadni, hogy az elkövetkező fogalmi körülírások, jelentéstulajdonítások végső soron saját értelmezői céljaimat szolgálják. Olyan terminus, terminológia, szabályrendszer megalkotására törekszem, amely a XIX. századi magyar irodalmi jelenségek vizsgálatakor is segítségünkre lehet, Arany János, Jókai Mór, Mikszáth Kálmán megértéséhez szolgáltathat muníciót. A megértési kísérlet során az újkor-modernitás kontextusrendszerét kiemelten érvényesítem majd, a románcot a modern fikció problémahalmazába ágyazva igyekszem megközelíteni. A definíciós végeredmény így bonyolultabb lesz, mint a legkézenfekvőbb, legegyszerűbb meghatározások: a romance-t nem egyszerűen a szerelem-utazás-kaland elbeszélésének (a becsület és a vitézség értékeit megjelenítő szövegnek) tekintem, s nem elégszem meg a kaland-konvencionálisok cselekménynukleuszainak feltárásával, a titok-, feszültség-, érdekességelv hangsúlyozásával.¹⁷

17 A romance és a „kalandos”, „romantikus” elbeszélések egybecsúsítása nemcsak a röviden már ismertetett *The Secular Scripture*-ben, hanem Frye más munkáiban is ott kísért. A kutató a komikus és romantikus formákat, a populáris műfajokat, a krimi, a western, a sci-fit, a love-storyt 1965-ös, a shakespeare-i komédiákat elemző könyvében is nemegyszer összemosza a romance-szal. (FRYE3, 3)

E továbblépés, mélyebbre hatolás során, az *Anatomy of Criticism* irodalomantropológiai megközelítéséhez is kapcsolódhatunk. Frye 1957-es könyvében, mint láttuk, a vágyteljesítő akarat és a frusztráló valóság ellentétét avatta tipológiai centrummá, az irodalom nagy műcsoportjait, gondolkozásmódjait a *műben föllépő hősök lehetőségei és a velük szemben álló valóság*erő felől határozta meg, a *valóság, a környezetiség vágy jegyében való átdolgozását*, annak fokát, mértékét, milyenségét mindenekeelőtt szem előtt tartotta. Az *átdolgozás* kifejezés ugyan ezúttal nem látszik a legszerencsésebbnek (a románcot alkotó író nem *átdolgoz* egy bizonyos valóságot, hanem életigenlő, afirmatív víziót *alkot*, pozitív modellt *teremt*), ám ettől eltekintve figyelemre méltó tipológiai víziót látunk magunk előtt. A kanadai irodalmárnak a vágyelvre és a frusztrációra, az irodalmi figurák lehetőségeire és képességeire vonatkozó (briliánsan egyszerű) gondolatai jó alapnak tűnnek ahhoz, hogy fölépítsünk egy olyan, távlatos, mély emberi érdekeket kifejező romance-fogalmat, amely a későbbiekben Arany, Jókai, Mikszáth műveit értelmezve is használhatónak bizonyul majd. A romance e szerint nem csupán kalandos–cselekményes elbeszélés vagy a realista regény valamiféle tökéletlenebb előképe, hanem „Az emberiség legnagyobb és legszebb gondolatai közül való”¹⁸ vízió, az emberi erő környezeti erővel szembeni érvényesítésének művészi látomása, afirmatív, pozitív irodalmi elbeszélő modell, amely a vágyteljesülés jegyében jön létre. Teológiai analógiával élve a romance tulajdonképpen a paradicsom látomása, mélypszichológiai értelemben pedig, Herbert Marcuse és Loewald kifejezését kölcsön véve, visszaemlékezés „[...] azokra az időkre, amikor a valóságelv még nem állított korlátokat a szabadság és boldogság útjába”, „A tudattalan intenzitásának, a nyelv és szervezetség nélküli infantilis élettapasztalatnak és az élet eredetét jellemző szétrombolhatatlanságnak [...]” az érvényesítése.¹⁹

26

A romance hősei

Northrop Frye – sokadjára kanyarodunk vissza ehhez a gondolathoz – már 1957-es összefoglaló munkájában is az alakformálás mikéntje alapján jelölte ki a romance-mód helyét és karakterét. A románchoz kapcsolódó meghatározás-sor elején mindjárt leszögezhetjük: a románchős, a mindennapiság, részérdekűség, töredékesség meghaladására irányuló váagnak megfelelően, nagy, csaknem korlátlan teljesítőképességgel rendelkezik. Képességei többnyire adományozottak, a jóról benső tudása van, a próbatételes létmód természetes közege, a hőstett alkalmait magától értetődően fürkészi-kutatja. Pszichikumát sohasem gondolhatjuk véglegesen „földies”-nek, énvédő, kompenzációs mechanizmusok összegének, ambivalens, decentralált halmaznak. A magasabb értékcentrumokkal kapcsolatot tartó, ellentmondásait célirányosan rendező egotudatosság és az egyértelműség, teljesség mozzanata mindig hangsúlyos benne. Énvédő mechanizmusok, kompenzációs stratégiák, eltolások, helyettesítések, kivetítések e pszichikumban nem kaphatnak helyet, a

18 A megfogalmazásban Jung kifejezését vettem kölcsön. (JUNG, 130.)

19 Marcusét és Loewaldot a neves amerikai pszichoanalitikus elméletíró, Nancy Chodorow idézi. (CHODOROW, 185, 22.)

románchős viselkedési attitűdjéből hiányzik a játszmaelv, cselekvéseit és kommunikációját a bensőségesség, nyíltság teljességgel meghatározza.

A romance és a novel lélektani víziójának különbsége kiválóan szemléltethető Jókai Mór két művén, az 1869-es *A kőszívű ember fiain* és az 1872-es *Az arany emberen*. Baradlay Kazimirné, Ödön és Richárd a romance nagy, énazonos figurái: énvédő mechanizmusokról, lélektani manipulációkról, játszmaelvű cselekvésekről, az énrészek tartós inkongruenciájáról velük kapcsolatban nem beszélhetünk, latens és manifeszt tartalom különbözősége nem érdemes felvetnünk. Ha a Baradlayakat az énazonosság-vágy romance-figuráiként tekinthetjük, a büntudattól gyötört, lelki ambivalenciákkal terhelt, hazugságkényszertől szenvedő, a manifeszt és latens lelki tartalom különbözőségét minduntalan megélt, játszmaakat játszó Timár Mihály a romance énazonos paradicsomára vágyakozó „regényhős”-ként fogható fel.

Modellálás és hőstett-próbatétel. A próbatétel módosulásai

E pozitív műfaj (létértelmező látomás) megalkotásához nélkülözhetetlen az értelemadó redukció, a *modellszerűség*. A romance a bonyolultabban, kaotikusabban megjelenítő *novel*hez, regényhez képest kétségkívül erőteljesebben modellál. A modell alapvető szerkezeti pillére a *próbatétel*. E próbatétel a hős oldaláról nézve a hőstett lehetőségét tartalmazza, s ezáltal a káoszból rend formálódik, grandiózus, erős lét, énazonosság, egotudatosság, értelmes, működőképes pszichikum jön létre. (A filozófiai regény rezignált, ironikus és a Bildungsroman realitással egyezkedő nevelődési processzusára a romanceban nincsen szükség, a hőstett végrehajtása, a próbatételnek megfelelés egyben a hős önmagához eljutását, önmegvalósítását is jelenti.)

A próbatétel és a hőstett tehát az eredendő, hősi romance nélkülözhetetlen összetevője. A hőstett lehetőségét keresik az Arthur király Kerek Asztalától felkelő vitézek, Nagy Károly csavargó lovagjai, az útnak induló Don Quijote, a sherwoodi rengetegben kóborló Richard király, a szép grófkisasszonyt óvó Quentin Durward és a járatlanokat, gyengéket az amerikai ősvadonban kísérő, oltalmazó Sólyomszem. A hőstett lehetősége kínálkozik fel a Jókai-figuráknak: a nagy-nagy emberi küzdelembé belépő Baradlay Richárdnak és Ödönnek, a torockói otthon, hazát oltalmazó Adorján Manassénak, a bányatűzzel megküzdő Berend Ivánnak, a természet erőit és a birodalmi szörnyet egyaránt legyőző Tatrangi Dávidnak. A nemzeti önbecsülést és az országcimert párviadalban visszaszerző ifjú és öreg Toldi Miklós, a farkas nyomába eredő Szibinyáni Jank, a csatában forgolódó Rozgonyi Cicell ugyancsak hősi cselekedeteket hajtanak végre.

A hőstett a dickensi (austeni) elbeszélésekben, a Jókai-művek egy részében s Mikszáth „bonyolultabb”, komplexebb szövegeiben változatosabb, „polgárisultabb” formákat ölt: leginkább *az intrikusokkal, az intrikákkal való megküzdés, az örökségért folytatott küzdelem, a szerelmeshez való eljutás, a nász kiharcolása, kiküzdése* cselekményelemeiben jelentkezik. A változatos formájú nehézségek persze elérhetik azt a szintet is, amikor már inkább regényi bonyodalomról, mintsem próbatételről beszélhetünk. A *David Copperfield*, a *Szerelem bolondjai*, a *Mire megvénülünk*, a *Politikai divatok* sokrétű, szétaprózott konfliktushalmazza mindenesetre kevésbé egyértelműen idézi fel a koncentrált, kontúros próbatételt, mint a *Fekete gyémántok*, az *Egy az Isten*

vagy *A jövő század regénye*. Szabad, vállalkozásszerű próbatételt, hőstettet nem találunk a Victor Hugo-i romantikus elbeszélésekben, *A nevető emberben*, *A párizsi Notre-Dame*-ban sem. E művek főhősei, Gwynplaine és Dea, Quasimodo és Esmeralda kicsiny, jelentéktelen pontok egy roppant erőterben. Nem alakítói sorsuknak, csupán elszenvedői a velük történeteknek; lehetőségeiket a társadalmi determináció, az intézményi, törvényi erő, az erőszakszervezet kíméletlen gépezete határozza meg.

A hőstett-próbatétel átalakulása, módosulása, a heroikus romance-tól való elhajlása kétségkívül tetten érhető a komikus-humoros románcban is. Az átalakulás azonban csalóka, a jelenséget leginkább a frye-i displacement fogalmával jellemezhetjük. Abraham Adams és Joseph Andrews utazása komikus, ironikus-parodisztikus szituációkkal, gesztusokkal telítődik, de azért az utazó jó barátok minduntalan helytállást követelő helyzetekbe bonyolódnak, a bátorság, lélekjelenlét, lovagi segítség, védelmezés, mentés gesztusait gyakorolják. Pongrácz István súlytalan hadi performance-ait is a hadi hősiség visszaálmódásaképpen rendezzi, de amint a próbatétel komolyabb lehetősége kínálkozik, kapva kap rajta: hadaival csörömpölve, csattogva indul Beszterce ellen, igazán nem rajta múlik, hogy a dicső vonulás megtorpan, s groteszk paródiává válik.

A romance és a szerelmi történet

A mondottak alapján nyilvánvaló, hogy a romance, ahogyan én látom, korántsem csupán love-story. A szerelmi szál egyáltalán nem helyettesítheti a próbatételt-hőstettet, sőt időnként akár háttérbe is szorulhat benne. A középkori, XIII-XVI. századi angol metrikus románc például Derek Brewer sommázata szerint nem annyira a szerelem iránt érdeklődik, inkább a kaland és a harc cselekménymozzanatait preferálja (SAUNDERS, 50.). Louis Stevenson, a XIX. századi modern romance képviselője pedig még ennél is tovább megy: jó ideig elvileg és írói gyakorlatában is elutasítja a nő és a szerelem romance-komponensként való alkalmazását. Perry Miller, a korábban már idézett, néhai harvardi professzor az amerikai irodalommal kapcsolatban vélekedik úgy, hogy „[...] az amerikai románc igazi hivatása egyáltalán nem a szerelmi történetben rejlik. Amihez minden amerikai románc lényegszerűen kapcsolódik, az a kontinens, Amerika öröksége, a vadon” (MILLER, 252.) Nekünk magyaroknak persze nem kell *A kincses sziget* férfivilágára gondolnunk, ha a love-story nélküli románcra keresünk illusztratív példát. A *Toldi* főszereplője tipikus romance-hős: hatalmas fizikummal és nemes lélekkel rendelkezik, hírnevet és hőslétet áhít, próbákban állja meg a helyét, de a szerelem semminemű szerepet nem kap a mű világában.

A teljességgel love-story nélküli romance mindazonáltal tipikusnak nem mondható. A korlátokat nem ismerő szerelem és a történetvégi boldog nász a vágyteljesülés egyik legfontosabb irodalmi motívuma, s a romance fontos részeként sok-sok románcformában – az öt egészében fennmaradt antik „regény”-ben, az udvari epikában, a varázsmesében, a scotti, cooperi románcban, Jókai Mór, Mikszáth Kálmán műveiben – alapvető szerepet tölt be. A boldog nászt azonban a romance-ban próbatétel előzi meg. Nemcsak Baradlay Richárdnak és Liedenwall Editnek, Adorján Manassénak és Zboróy Blankának, Ráby Mátyásnak és Tárhalmy Mariskának, de még Mikszáth hőse-

inek, Tarnóczy Emilnek és Trnowsky Apolkának, Vibra Gyurinak és Bélyi Veronkának is meg kell szenvedniük egymásért. Az én nézőpontomból nem minősül evidens, tiszta romance-nak az a szerelmi történet sem, amelyben a szenvedély önállósul, leszakad az értelmes létről. Frye *A fikció négy formája* című tanulmányában a maga szempontjából meggyőzően érvel a *Wuthering Heights*, az *Üvöltő szelek* romance-karakterével (STEVIK, 32.), én azonban a Brontë-művet inkább „átmeneti”, jellegzetesen összetett, vegyes karakterű elbeszélésként tartanám számon.

A romance és a működő szimbolikus rend

A románc differentia specificáját keresve fontos műforma-sajátságként kell számon tartanunk azt is, hogy benne a világ intézményi rendje „szociális, kulturális antropológiája” nem helyeződik oly mértékben kétely alá, mint ahogyan a regényben megfigyelhetjük. Persze már a görög eposz is a szilárd, biztos életformák műfaja volt: Agamemnon, Menandrosz, Aiász vagy Odüsszeusz számára a gyűlések, szónoklatok, vendéglések, áldozati szertartások, lakomák rendje alternatívátlan, szilárd, kétségeken fölüli életkeretet jelentett. A varázsmesében, az udvari epikában hasonlóképpen időtlen, *éppen-így-való* a királyi környezetvilág, a munkamegosztás, munkarend, az intézményesített próbatétel, a szolgálat, az Arthur uralta Kerek Asztal, a lovagi kötelességkódex, a várbeli vendéglátás-rend, az átjárók megvívásának és megvédésének íratlan szabálya. A Harry Potter-románcok Hogwarts (Roxfort)-iskolája tanrendi gépezetével, internátusrendjével együtt evidens, boldog létforma-keretet, igazi otthont jelent a főhős számára és éles kontrasztot alkot a muglivilág (Dursley-ék reprezentálta) elidegenedett, ostoba életforma-világával, intézményrendszerével.

Igen leleményes módon teremt „intézményi Naconxipán”-t románco műveiben a mi Arany Jánosunk. A *Toldi*, a *Toldi szerelme*, a *Rozgonyiné*, a *Szibinyáni Jank*, a *Szent László* világában az emberi együttélés formái nem az intézményesültség, ceremonialitás, az elidegenedett, homlokzati reprezentáció, hanem a spontán, meleg közvetlenség szintjén jelennek meg, a király népének atyja, a nép hűséges és egyakarátú, jogok és kötelességek kiegyensúlyozzák egymást, a privilégiumok megérdemeltek, megszolgáltak. Jókai Mór modern romance-ában *A kőszívű ember fiában* kétféle „kulturális antropológia”, reprezentáció, áll harcban egymással: egy feudális alapú, homlokzat- és ceremóniaelvű és egy egyénített, spontán, hiteles jelrendszer. Az előbbi Baradlay Kazimir, az utóbbit az özvegy és fiai képviselik. Mária asszony, Baradlay Ödön és Richárd a patriarkális családfő halála után több ízben is demonstrálják: az érvényes szimbolikus rend nem a múlt kódéba vesző örökség, a pózok, gesztusok, jelmezek igenis hitelessé formálhatók. Az *Egy az Istenben* a csodálatos Torockó az érvényes, működőképes szimbolikus rend hazája, otthona. A székely közösség bevonása, integrációja teljes, hiánytalan, az itteni emberek egy lélekkel fogadják el az igazságos, méltányos, arányos, színes, törvényerejű szokásrendet, érintkezési szabályokat, rituálékat.

A displacement

A mítoszhoz, romance-hoz kötött látószög, mint láttuk, Northrop Frye irodalmi tanulmányaiban központi jelentőségű fogalomként juttatja szóhoz a freudi pszi-

chológiából átvett *displacement* (áthelyezés, átmunkálás, átformálás) fogalmát. A terminus már az 1957-es magnum opusban, az *Anatomy of Criticism*ben is fontos szerepet töltött be,²⁰ de legalaposabb kidolgozása és kontextuális (Cervantest, Fieldinget, Scottot, Dickenst, Austent érintő) alkalmazása a *The Secular Scripture*-ben (a *The Context of Romance* című fejezetben) ment végbe, a fogalmat ezért az 1976-os könyv ismertetésekor mutattam be.

Frye a *displacement* terminust elsősorban a mitopoétikus módok és a realista művek vonatkozásában használja, de az áthelyezés, átformálás fogalmát az ókori, középkori válfajok, „naiv” változatok és a XVIII-XIX. századi modern románcformák közti viszony jelzésére is érdemes alkalmaznunk. Az utóbbiak ugyanis a modern elbeszélések lényegi sajátágaiból számos elemet átvesznek, s bennük, ha a mítoszhoz, a meséhez vagy az ókori, középkori romance-hoz mérjük, hasonlítjuk, őket, a *displacement* sokféle, változatát tárhatjuk fel. A középkori romance csodája és Don Quijote csodahite, a sorsirányító isteni segítség és Baradlay Richárd váratlan megszabadulása, a *Le Chevalier au Lion* komoly lovagisága, rögzített szempontú narrációja és az *És mégis mozog a föld* komikumon, humoron keresztül érvényesített hősi története mind-mind összekapcsolhatók a *displacement* által, de a körütekintő magyarázat, az összehasonlítás sokoldalú értelmezése és az arányok kijelölése föltétlenül szükséges. Az áthelyezés, átalakítás nézőpontjának érvényesítése lényegfeltáró lehet még olyan esetekben is, ahol a műcsoportok közti különbség egészében nagyon is nyilvánvaló. Kemény Zsigmond történelmi elbeszélései a szó szoros értelmében természetesen nem minősíthetők románcnak, de ha a *displacement* látószögéből pillantunk rájuk, ugyancsak érdekes összefüggések tárulnak fel előttünk. Egy 2009-ben megjelent tanulmányomban az *Özvegy és leányát* „szerencsétlen romance”-ként fogtam fel, a *Zord időben* pedig azokat a módozatokat tártam fel, amelyek által a románcból démonikus-ironikus forma alakul ki. (NYILASY)

Csoda és véletlen

A különböző románcformákban és a modern, XIX. századi románcban feltáru-
ló csoda s a jóakarató véletlen viszonyát értelmezve ugyancsak meggyőző-
dhetünk a *displacement* fogalom használhatóságáról. A sokágú románcműfaj
minden változatáról elmondható, hogy a történevilág nem a realista regény-
re jellemző, okszerű, motivált történéslánc jegyében írható le, a cselekményt
a jó végződés felé terelő szabad véletlen (gyakran a kalandos-próbatételes
cselekmény evidens részeként) általában nagy szerepet kap benne. E vélet-
len természetesen a romance vágyteljesítő karakterének jeleként értelmezhe-
tő, s a szó szoros értelmében vett csodával akár egybe is eshet.

A nyilvánvaló, egyértelmű, ember-érdekű csoda azonban elsősorban a
romance mesei, legendai válfajait jellemzi. Az antik eposzokban megjelenő

20 „Mindazonáltal a mitikus struktúra jelenléte a realista fikcióban fölvet bizonyos
technikai problémákat a hihetőséggel kapcsolatban, s azokat az eszközöket, ame-
lyekkel ezeket a problémákat megoldják, általánosságban az *átvitel* (*displacement*)
kifejezéssel jelöljük.” - határozza meg a kifejezést az irodalomtörténész. (FRYE4,
117.)

csodák már csak azért is ambivalensebb jellegűek voltak, mert gyakran a szélsőséges, kiszámíthatatlan olümposzi istenek akaratát tükrözték. A hősmese, varázsmese, legenda románcformáiban viszont a csoda mindig fölszabadító, emberérdekű; a tér, az idő, a zárt én, a halál környezeturalma alól felmenti az embert, és a vágyteljesülés diadalmas áramába, a megváltottság terrénumába helyezi át. A szétdarabolt test a csodatevő kádban összeforr, és újra élő embert alkot, a Hunort és Magyarot elcsaló csodaszarvas tejjel-mézszel folyó új hazába vezeti a fiúkat, Szent László király kiszáll a sírjából, hogy a bajban levő székely vitézek segítségére siessen. A mese-romance gyerek-hősei, Harry Potter és Hermione Granger megforgatják a *Time-Turnert*, az idő-visszaforgatót, három óra erejéig visszamennek saját történetükbe, és megmentik két ártatlan lény (egy varázsló és egy griffmadár) életét.

A csoda a középkori-renaisszánsz, műköltői románcból sem hiányzik, bár a XVI. században már időnként az ironia felé hajló játékosság színezi át. Ariosto *Orlando furiosojában*, a játékos ironia mesterművében a műbeli varázseszközök, varázslények nemegyszer mosolyt keltően különösek. A gyökeres változás azonban a *novelben* megy végbe. A tiszta realista elbeszélésekből a csoda végképpen kipusztul, a fantasztikus-realista műformákban pedig demonizálódik-ironizálódik. Ivan Jakovlevics borbély megszegi a reggeli kenyeret, s legnagyobb meglepetésére egy emberi orrot talál benne, Kovaljov, a törvényszéki ülnök pedig azt veszi észre, hogy az orra helyén egy lapos folt éktelenkedik. A kocsmában beszerzett fekete macska mellén levő alaktalan fehér-ségből az idő múlásával akasztófa képmása formálódik ki, az elbeszélőt gonosz tetteire, korábbi cicája felakasztására emlékeztetve. Az újdonsült férj feleségét szidalmazva egyszer csak elveszti a lélegzetét, s különbnél különb kalandok után a sírboltban talál rá; álhalottként eltemetett régi szomszédja birtokolja, aki annak idején ügyesen felfogta, elkapta. Gregor Samsa fölébred, mint máskor, és meglepetten konstatálja, hogy olyasvalami történt vele, ami eddig még soha: undorító, kicsi rovarrá változott.²¹

A XIX. századi romance-ban az ironizálódott, demonizálódott fantasztikummal természetesen egyáltalán nem találkozunk, de a reflektív, analitikus-rationális gondolkozási trendek és a vágyteljesítő akarat kettősségében egzisztáló, modern műfajra a mesék és legendák evidens, nyilvánvaló csodája sem jellemző. A modern románc „csodá”-ja a frye-i displacement jegyében fogant: a műfaj „csoda-jelenségei”-t, jóakarató véletlenjeit, a mindennapvilág történéseibe illeszkedő „különösség”-ként és „csoda”-ként, az immanens földi történéseket fölülíró, magasabb értelem és akarat jeleként is olvashatjuk.

Csoda vagy nem csoda? A mindennapvilágba zárt véletlen vagy a sorsintéző felsőbb hatalom jele? A kérdés a modern romance történéseiről gondolkozva annál inkább indokolt lehet, mert az implikált szerzők sejtetéseit, sugallatait, közvetett állásfoglalásait tekintve is meglehetősen széles spektrum bontakozik ki előttünk a művekben. A csoda relativizálódásával sokat foglalkozó Arany János Ariosto *Orlandójának* palackba zárt eszét „csintalan képzelem-játék”-nak nevezi, „melyen a szerző is, mi is, mosolygunk” (ARANY, 191), s a tassoi,

²¹ Nyikolaj Vasziljevics Gogol, *Az orr*, Edgar Allan Poe, *A fekete macska*, *Az elveszett lélegzet*, Franz Kafka: *Átváltozás*

Zrínyi Miklós-i modern műeposz kapcsán érzékeli, s bevezeti a *félcsodás* terminusát. „Eposzi használatban a csodás majd nyílt, midőn semmi kétség, hogy természet-főlötti erő munkál, majd elfátyolozott, vagy félcsodás, midőn a költő oly halványan színezi a rendkívülit, hogy csupán beszédképletnek (tropus) is gondolhatni: néha maga sem dönti el, természetes úton vagy isteni erő által történt-e a szóban forgó esemény” – fejtegeti a *Zrínyi és Tasso* bevezetőjének végén, s a harmadik rész kezdetén a *halványcsodás, rövidcsodás* szóösszetétel-szinonimákat is beilleszti a kínálatba (ARANY, 118, 137.).

A szalontai alkotó kritikai munkássága és költői gyakorlata nagyon szorosan kapcsolódnak egymáshoz. Az Arany János-i verses epikában a *félcsodás* megjelenítésére is találunk meggyőző, illusztratív példát. A költő a *Toldi szerelmében* az immanens, okszerű világkeretek közt játszik el a táltosló motívumával, de Miklós paripájának rendkívüliségére újabb és újabb tényekkel utal. Pejko különleges képességei láttán aztán a kilencedik ének százegyedik strófájában az elbeszélő maga is fölteszi a csoda és az immanencia határát feszegető kérdést, s egyben a maga játékos-ironikus attitűdjét, a *félcsodás* melletti elköteleződését is jelzi. „Csak ezért is menjünk!...Paripa és fegyver / Neked is lesz; könnyű, ha gazdag az ember; / De nini! a Pejko, a lovam, a hátas! / Akármilyen legyen, ha nem igazi tátos.» / Csakugyan a Pejko, fényesre kihizva, / Termett valahonnan egyszeriben vissza; / Kisérte-e Toldit hegyi legelőkön? / Vagy repült mint tátos? mi haszna tünődöm!”

A Mikszáth Kálmán-i narrátor ugyancsak az analitikus, okszerű világrend keretei közé helyezi a Szent Péter-i esernyő legendáját, a hiedelmeket illető iróniát egy percre sem szünetelteti, de az esernyő-csodát a mű elejétől a végéig a középpontba helyezi és játékban tartja. Az *arany ember* implikált szerzője a „csoda alapú” olvasat lehetőségét erőteljesebben sugalmazza: a balatoni rianás roppant természettörténéseinek hierofanikus színezetet ad, s nemcsak megengedi, de szuggerálja is azt az értelmezést, amely szerint a Timárt megmentő végső esemény a kegyelmes isteni akarat következménye. Az 1869-ben megjelent Jókai-mű, *A kőszívű ember fia* Baradlay Kazimir „szellemhatalma” által játszik rá igen ötletesen a tradicionális csodálatos masinériára. „Az eposz fölé az isteni masinériát ily módon az író Kazimir átokkal súlyosbított végakarátának, illetve az özvegynek a küzdelméből alkotja meg” – állapítja meg már Szörényi László 1981-es, Jókai szépirói munkásságát áttekintő dolgozatában. (SZÖRÉNYI, 150.)

32

A jól végződő történet és annak dilemmái

A romance felfogásom szerint ab ovo pozitív, a káoszból rendet formáló, harmóniát teremtő irodalmi vízió: az általa megjelenített világot értelmes emberitársadalmi norma, interiorizálható szimbolikus rend jellemzi, a pszichikum részei a románcokban összerendezettek, a főhősök a környezettel szemben erővel és tartással rendelkeznek, a próbatétel, a hőstett az énazonosság elérését jelenti; az ember nem a „földiesség”-nek kiszolgáltatottan egzisztál, a magasabb szféra jelenvalóságára nemegyszer közvetett vagy közvetlen bizonyítékok is utalnak.

A románc történéssor „végső eredménye” ekképpen nemigen lehet negatív. A műfaj alapvető pozitív irányultsága még akkor is megmaradhat, ha a történet a hős halálával végződik. Az egyik legelső és leghíresebb angol metri-

kus romance-ban a tizenkétezer soros *Guy of Warwick*ban a történet hőse és hősnője, Guy és Felice (akik mellesleg a mű egy pontján házasságot kötnek) a jó, békés halálban csak kiteljesednek, s a mennyben boldogan élnek együtt. Az értelemmel telített világvízió nem zilálódik szét végképpen akkor sem, ha a halál a hőstett végrehajtásának az ára. Analógiaként az epopoea, a heroic poetry hőseinek sorsát is idevonhatjuk. Akhilleusz, Beowulf, Roland, Zrínyi Miklós sorsát nagymértékben a végzet, a fátum határozza meg. A vitézek, legyenek bármi nagyok, sorsukat nem kerülhetik el. Más kérdés, hogy nem is akarják. Nagyságuk egyik összetevője, hogy a megfutamodás egy percig sem áll szándékukban, a hősének rendet, tartást, biztos normát szuggeráló karakterét a halál totálisan nem változtatja meg. Igaz, az Arthur-történet Malory XVI. századi összefoglalásában széthullással és halállal végződik (a király maga, Lancelot és a királyné is búcsút mondanak a földi életnek), s Robin Hood élet-útjának is több változatban árulás vet véget.

A fenti példáknak azonban az angol románcirodalom túlnyomó többsége is ellentmond; a műfajban a halál egyáltalán nem természetes fejlemény. A romance sajátságait latolgatva a „jól végződő történet”-et a szókapcsolat szűkebb értelemben is felfoghatjuk: nemcsak az igazság diadalát, de a főhős győzelmét és boldogságát, a nász, az esküvő beteljesítő aktusát is elvárhatjuk. A happy ending mindazonáltal nem valamiféle mechanikusan érvényesülő adottság, hanem vágy és küzdelem, s a jó kimenetel, bár a műfaj legbensőbb lényegéhez tartozik, néha részérdekű, ellentmondásos is lehet. A modern romance a maga ambivalens lelkületének megfelelően különösen kétely alá helyezheti a jól végződő történetet. *A kőszívű ember fiában* a szerzőnek vagy ha úgy tetszik az implikált, odaértett elbeszélőnek²² a *rosszul végződő nagy történet* horizontján kell szívós harcot folytatnia a (részben, nagyjából) mégiscsak jól végződő „kiseb” történetért. *Az arany ember* végére Timár lehetőségrendszere az öngyilkosság alternatívájára szűkül, a jó befejezést csupán a váratlan, csodaszerű véletlen teremti meg.

Másrészt a győzelem, a beteljesülés, a diadalmas nász a tizenkilencedik századi romance-okban igen gyakran csupán a főhősnek jut ki, s a „happy ending”-et más szereplők halála „ellenpontozza”. A Jókai-elbeszélésekben e szerencsétlen véget érő figurák gyakorta a főhőshöz hasztalanul kötődő (a végső szerelmi happy ending szempontjából felesleges) lányok vagy asszonyok. Többen közülük erkölcsi szempontból is oly mélyre süllyedtek, ahonnan már nincsen visszaút, így megöletésük, öngyilkosságuk, hirtelen haláluk a történelemszálak megnyugtató elkötéséhez is hozzájárul. Ilyen, morálisan terhelt asszony a Feriz bégbe beleszerelmesedő, menthetetlen múltú odaliszk, Azraële (*Török világ Magyarországon*), ilyenek az igazi női hivatást eláruló nagyvilági hölgyek, a kacér Szerafin és Lemmingné (*Politikai divatok, Szerelem bolondjai*), ilyen a férjétől megszökő, haramiává züllő Fruzsinka (*Rab Ráby*), s ilyen a túlságosan is aktív, kalandos életű, a hűséges házasságban élő elbeszélőt minduntalan megkísértő, majd végül férjgyilkossá váló Erzsike is (*A tengerszemű hölgy*). A Jókai-románcokban természetesen olyan, „halálra ítélt” nőalakok is vannak, akik maguk büntelnek, legfeljebb ha szeretteik bűne vetül rájuk.

²² A kifejezést lényegében a fogalmat megalkotó Booth által kifejtett értelemben használom. Booth rövidebb, tömörebb meghatározását l. STEVICK, 92.

Vonzalmuk (leküzdhetetlen szenvedélyük) mindazonáltal rossz irányt vesz, s az egymásra talált, egymáshoz illő, „igazi” szerelmespár szomszédságában így teljességgel feleslegessé válnak. Mayer Fanni, Kárpáthy Jánosné plátói sóvárgása Szentirmay Rudolfra, Eszéky Flóra boldog férjére irányul, a Katinkához tartozó Zoltánért epedő Kőcserepy Vilma pedig halálával szülei vétkéért is lakol. Találunk végül a magyar író elbeszéléseiben teljességgel ártatlan mártír-áldozatokat is. És nem is kivételesen... Sőt... Már-már általános szabályként mondhatjuk ki, hogy a végső kibontakozást, a rossz fölött aratott győzedelmet, a diadalmas nászt a Jókai-románccok legtöbbszörében valamely, a főhőshöz közel álló, ártatlan áldozat halála árnyékolja be. A *Kárpáthy Zoltán*ban az ifjúság bálványja, a körülrajongott főnemes, a forrón szeretett apa és férj hal meg, *A kőszívű ember fiaiban* a legkisebb testvér (az anya legkedvesebb fia) adja életét fivéréért, a *Mire megvénülünkben* Cipra, a tiszta és szép cigánylány szerelmesét védelmezve szerez sebet, s pusztul bele a halálos késszúrásba.

A happy ending szempontjából külön problémát jelentenek azok a szerelmes történetek, amelyekben a romance jellegzetes cselekménynukleuszai, narratológiai eljárásai dominálnak (a történéseket álruhából, inkognitóból, félreértésekből, össze nem találkozásokból fakadó véletlenek határozzák meg), a jó végződés azonban elmarad, a szerelmes ifjak végül nem jutnak egymáshoz (a komédia vagy az antik románc módjára), a történet végén nem a vágyat végleg beteljesítő nász, hanem a halál áll. A műforma legismertebb reprezentánsa természetesen a *Rómeó és Júlia*, de a mi irodalmunkból az *Özvegy és leánya*, a *Toldi szerelme* is evidensen ebbe a műcsoportba tartoznak. Az ilyen típusú elbeszéléseket, mint már említettem, leginkább talán „szerencsétlen romance-ok”-nak, „szerencsétlen szerelmi történetek”-nek nevezhetnénk, s őket inkább a tagadás gesztusától vezérelt negatív lenyomatok közé sorolhatjuk, mintsem a regény felé elmozduló, új műfajt teremtő kísérletek közé. (Lényegében Mikszáth Kálmán sokat vitatott, komikus-parodisztikus művét, *A Noszty-fiú esete Tóth Marival* című elbeszélést is legföljebb a tagadás által vezérelt negatív lenyomatok sorában, és nem a realista regények között érdemes számon tartanunk.) (Vö. NYILASY2)

Mindeme megszorítások, körülírások, árnyalások sem feledtethetik azonban, hogy a romance vágyteljesítő karaktere a happy ending, a diadal, a nász, a beteljesült szerelem konklúzióját igényli, s a par excellence, tiszta románcok ívei e zárókő felé törekednek. A *Toldi* utolsó soraiban a királyi kegyet kiérdemelt, diadalmas vitéz szorítja könnyező édesanyját „páncélos ölébe”, a *Rege a csodaszarvasról* ifjú vezérei egyszerre szereznek vadban-halban gazdag földet és fiat szülő, büszke, szép feleséget. Az Arany János-i románcballada szépasszonyának hadi győzedelmét az egész ország beszéli, a Zsigmond király udvarába fogadott fiatalember idővel a szent kereszt hatalmas védője lesz, a győztes nádorispán tatár foglyok seregét hajtja Budára, s a feltámadott szent, a csatát megnyerő nagy király elégedetten nyugtatja el átizzadt testét a váradi sírboltban.

A romance és a komédia különbségei.

A Shakespeare-románccok

A próbatétel és a hőstett megléte vagy hiánya alapján (is) világosan el tudjuk különíteni a hősi romance-ot a pikareszktől és részben a komédiaformáktól (a

komikus-humoros romance-válfajtól) is. Don Quijote jelentős mértékben románchős: vélt vagy valóságos hőstettei folytonosan a lét rendezésére, az énonozosság megszilárdítására irányulnak, a pikareszk hősei viszont érdekes-mulatságos kalandok, szélhámós ügyletek, „rászedés-trükkök” sokaságában sodródnak erre-arra. A „tavasz műfaja”, a komédia és a „nyár műfaja”, a romance különbségei a fenti szempontrendszer szerint ugyancsak nyilvánvalónak tűnnek. A terentiusi, plautusi vígjáték a romance-hoz hasonlóan szintén vágyteljesítő jellegű, pozitív műfaj, de a vágyteljesülés egyrészt szűk körre: a fiatal pár egymáshoz jutására, a vágyott házastárs elnyerésére szorítkozik, másrészt a próbatétel részleges, inaktív, a happy ending jórészt véletlenszerűen – az ügyes, talpraesett rabszolga cselei által – következik be.

A romance elnevezést mindazonáltal William Shakespeare bizonyos darabjaira is szokás alkalmazni. A szakirodalom általában a drámaíró utolsó négy művét tartja számon románcként.²³ A *Pericles*, a *Cymbeline*, a *Téli rege* és a *Vihar* románcosságáról beszélni valóban többféle szempontból is indokoltnak tűnik. A *Téli rege* és a *Pericles* eleve romance-elbeszéléseken alapulnak, s e szövegekhez a színművek elég szorosan kapcsolódnak is. (A *Pericles*ben a forrásmű szerzője, Gower is fellép: a felvonások kezdetén ő mond hosszú prologusokat-cselekmény-összefoglalókat). Az antik románc alapmotívumai ugyancsak gyakoriak e drámákban. Pericles király először Pentapolisnál szenved hajótörést, majd Tarsus felé hajózva éri rettentő tengeri vihar, végül az ötödik felvonásban a szelek kénye-kedve Mitylene partjaihoz űzi. Az elveszett, igazi származásukról mit sem tudó, majd királyi rangjukat visszanyerő gyermekek motívuma és a halottnak hitt szeretett személy feltalálása újjáéledése, visszanyerése (a tetszhalott felélesztése, feltámadása) ugyancsak evidens eleme e drámáknak. A kitett, elűzött csecsemő királyleányt pásztorok veszik magukhoz a *Téli regében*, a brit király elrabolt fiai a vad walesi természet ölen nevelkednek a *Cymbeline*ben; a halottnak hitt, tengerbe vetett Simonida nemcsak újraéled, de a mű végén férjével és lányával is összetalálkozik a *Pericles*ben, a szobor az élő, eleven Hermionévá válik a *Téli rege* fináléjában.

A *Pericles*ben, a *Cymbeline*-ben, a *Téli regében* és a *Vihar*ban a varázslat, a csoda mindennaposak, a transzcendencia sugallatát a titokzatos zenei hangok, a szférák zenéje s az antik istenek időnkénti megjelenése és beavatkozása is erősíti. Prospero szigetét kisebb és nagyobb erejű, jó és gonosz varázslények egész kis hada népesíti be, Antiochust, a vérfertőző apát és leányát Zeusz villáma sújtja agyon, Pericles álmában Diana jelenik meg, s ad a királynak nagy-nagy segítséget.

A realista regény szomszédságában kiformalódó modern romance bizonyos válfajaira jellemző motivációs igénynek a Shakespeare-románcokban természetesen nincsen semmi nyoma. A tizenhetedik századi művekben a szálakat összebogozó, megoldó véletlenek korlátozás nélkül működnek, szer-

²³ Az összekapcsolás először Coleridge 1818-as, *The Tempest* című tanulmányában bukkant fel, s Edward Dowden 1875-ös munkájában bomlott ki, szilárdult meg végleg (*Shakespeare: A Critical Study of his Mind and Art*). A shakespeare-i románcokról a huszonegyedik század elején a *Romance-compagnon*ban David Fuller írt kiváló, összefoglaló tanulmányt. (FULLER)

vezik, irányítják a történeteket, s a lélektani megokolás sem játszik különösebb szerepet. Pszichológiai szempontból nem érthetjük, hogyan fészkel be Leontes király fejébe egyik pillanatról a másikra a kiirthatatlan rögeszme, hogy erényes, szép felesége legjobb barátjával csalta meg, nem tudjuk, Periclesnek miért csak hosszú évek múltán jut eszébe, hogy gondozásba adott leányát fölkeresse, s elképedve konstatáljuk, hogy a bordélyház vendégei rendre meghátrálnak az erényes szűz, Marina ellenállása előtt. Lépten-nyomon meglepődhetünk a véletlen coincenciák csodáin is: az elbujdosott Imogen Walesben éppen testvérei barlangjába téved be, a megmentő kalózok abban a szent pillanatban bukkannak fel, amikor Leonin kést emel Marinára, s Periclest pontosan ahhoz a városhoz űzi a tengeri orkán, ahol elveszett lánya él.

A mondottakhoz hozzá kell tennünk, hogy Northrop Frye nem csupán a négy utolsó Shakespeare-drámát, de a vígjátékok jó részét, a „zöld világ” drámáit, a „tenger komédiái”-t és a „regék”-et is románcosnak tartja. A *Szentivánéji álom*ról írott tanulmányában szellemesen tárja elő a római komédia és a románcos Shakespeare-vígjáték főbb különbségeit. A sommázat szerint a görög-római újkomédiában középosztálybeli emberek lépnek fel, és a darabban az ő szolgálai tüsténkednek. A környezet, ha nem is realista, de mindennapian urbánus. A történés az utcán, a ház előtt megy végbe, és nincsen benne titokzatosság, mágia, mitologikus színezet, nem lépnek fel tündérek vagy más szellemények. (Plautus *Amphitryon*ját az irodalomtörténész az általános ténytet nem módosító kivételként kezeli.) A nagy angol drámaíró ezzel szemben Frye szerint a „mysterious” jelleg felé mozdul el. „[...] a cselekmény időnként a varázsvilágban, gyakran [...] a mágikus erdőben megy végbe, ahol a mindennapi természettörvények nem alkalmazhatók maradéktalanul”, s a Shakespeare-románc megkülönböztető jegyét a dráma ősi, bábszínház-szerű formáival is kapcsolatba hozza a kutató. (FRYE 5, 37.)

36

A romance és a romantikus elbeszélés

A fent vázolt kritériumok alapján elgondolt románc és a romantikus regény (a romantika korában született, annak specifikus jegyeivel rendelkező elbeszéléstípus) kapcsolatának feltárása semmi esetre sem egyszerű művelet. A nehézség ott kezdődik, hogy maga a *romantikus regény* terminus is meglehetősen tág értelműnek látszik. A „romantika korában” született alkotások, E. T. A Hoffmann, Heinrich Kleist, James Fenimore Cooper, Emily Brontë, Edgar Allan Poe, Charles Dickens, Alexandre Dumas, Victor Hugo, Nyikolaj Vasziljevics Gogol, Jókai Mór művei ugyanis meglehetősen divergensek, az elbeszélő irodalom sokféle tradíció részletéhez kapcsolódnak, és sokféle eljárás-készletet mutatnak fel.

Másrészt problematikusnak (túlságosan nagyvonalúnak, sommásnak tűnik) Northrop Frye megoldási javaslata is, aki a romantikus regényt igen gyakran egyszerűen a romance újjáéledéseként, „szentimentalizált” formájaként fogja fel. Természetesen nem arról van szó, mintha a románcnak és romantikus elbeszélésnek ne volnának egymást fedő pontjai. Különösen nyilvánvaló ez, ha a kalandos románcirodalom jellegzetes cselekménynukleuszait, kompozíciós patternjeit tartjuk szem előtt. Victor Hugo nemcsak a tradicionális, kalandos románc feszültségfenntartó metódusait alkalmazza (életve-

szély, menekülés, rejtőzködés, szabadulás, megmentés, bűntényelkövetés, a véletlen démoni nyomelerendező munkája), de az antik „regény”-től öröklött gyermekrablás-identitásrejtés motívumát is átveszi: Gwynplaine-ről, a comp-rachicosok által megcsonkított gyerekről idővel kiderül, hogy Clancharlie báró törvényes fia és Anglia peerje, Esmeralda, a cigányok által elrabolt „fehér” leány és Gadule nővér, a Patkánylyuk tébolyult vezeklője a mű végén az identifikációs talizmán segítségével mint anya és lánya ismernek egymásra a melodramatikus nagyjelenet során.

Ugyanakkor *A párizsi Notre-Dame*, *A nevető ember*, *A tenger munkásai*, a *Nyomorultak* azt is illusztratíván szemléltetik, hogy a nyugtalan, kritikus, individuális „romantikus regény” bizonyos esetekben milyen messzire került a vágy és a szabadság elvét érvényesíteni igyekvő románctól. Victor Hugo nagy elbeszéléseiben a társadalom rendje identifikációs lehetőségeket, méltányolható, akceptálható törvényt, szokásjogot, szimbolikus rendet egyáltalán nem mutat fel. Az emberi világ bennük elnyomásra, kizsákmányolásra, igazságtalanságra és erőszakra épül, s a hősök az elszenvedők, kizsákmányoltak, elnyomottak közé tartoznak. A társadalom vaserejét nem mérsékelik segítő, happy endinget eredményező (a szereplőket végül békés révbe juttató, a démoni társadalomvilágtól védett mikrokozmoszba telepítő) véletlenek, Gwynplaine és Dea, Quasimodo és Esmeralda kegyetlen véget érnek.

Az hugoi történelmi elbeszélések szociokulturális víziója sem romance-módra megalkotott. *A párizsi Notre-Dame*-ban a középkori világot folytonosan reflektáló, analizáló, kritikus szemlélet teremti meg, s láttatja kusza, bonyolult idősakként. A művek történeti, kultúrfilozófiai reflexiói nemegyszer a szekularizálódó újkor problémavilágát tükrözik, és a figurák által manifesztált lélektani vízió, az emberi pszichikum működéséről alkotott látomás is igen gyakran az illúzióttalan földiség jegyében áll. *A párizsi Notre-Dame* elbeszélője a könyvnyomtatás kapcsán azt látja-hallja, hogy „zajong és zibong a felszabadult emberiség [...] s látja „mint ássa alá a jövőben a hitet az ész, taszítja le trónjáról a hiedelmet a gondolkodás [...]”; azt a pillanatot vizionálja, amikor „az ember függetleníti magát a papoktól, amikor a bölcséleti és egyéb rendszerek kinövésői ellepik a vallás arcát [...]”. *A nevető ember* narrátora a mű második részében a gonosz udvaronc belső világát elemelve az énvédő lélektani manipulációk meghatározó erejéről beszél, azt a processzust jeleníti meg, amelynek során a Josiana elleni árulásra készülő Barkilphedro öngazoló szándékkal értelmezi át a hercegnő segítő gesztusait, s minősíti át azt a hivatalt, amelyet előzetesen ő maga könyörgött ki a befolyásos asszonytól. „Nem kell azt hinnünk, hogy a gazemberek megvetik magukat. Gőgös monológokban elemzik magukat. Hogyan, ez a Josiana megkönyörült rajta? Odadobott neki néhány morzsát, mint egy koldusnak, néhány garast, mérhetetlen vagyonából. Egy ostoba hivatalba láncolta le. Ha neki, Barkilphedronak, ki majdnem egyházi férfiú, sokoldalú és mély tehetség, tudós személyiség, cserepeket kell leltároznia, amelyeket az égvilágon semmire se lehet használni, ha neki egy irodában ostoba palackokat kell bontogatnia nagy komolyan, amelyekre a tenger minden szennye ráragad, megzöldült, rohadt pergameneket és végrendeleteket kell silabizálnia, olvashatatlan ostobaságokat – ez mind Josiana bűne.” (HUGO1, 202, 205, HUGO2, 218–219.)

Az „irodalmi mód”-ként, „nagy műfaj”-ként felfogott romance műcsoportjai

Mint eddig is láhattuk, a teoretikusok döntő többsége Clara Reeve-től Northrop Frye-ig (s hozzátehetjük: Gillian Beerig, Michael McCaine-ig, Corinne Saundersig, Barbara Fuchsig) a romance-ot voltaképpen irodalmi módként, „nagy műfaj”-ként, korszakokon átívelő műformaként, elbeszélés-modellként fogja fel. Ha a széles spektrumhoz közelítve a „naiv” és „szentimentális” válfajokat meg akarjuk különböztetni, az előzőek legjellegzetesebb csoportjaként a legendákból, népmesékből formálódott együttest tarthatjuk számon; a vágyelv ember-érdekű világot leginkább a szentek csodáiról szóló legendákban és a varázsmesében, hősmesében teremt. A közömbös-inkompatibilis-ellenséges „környezetvilág”, a társadalmi dzsungel és az ember számára adott metafizikai adottságrendszer (a halált, a teret s az időt is ideértve) itt biztosan megszelídül, kezelhetővé, átformálhatóvá válik. A szent, a felsőbb hatalom a csoda erejével bírja le az immanens kauzalitás rendjét. A vándorútra induló, szerencsét próbáló hős győzedelmeskedik, elnyeri a fél országot és a királykisasszony kezét, a próbatételek során részben adományozott képességei segítik, részben varázseszközök állnak kezéhez, és csodák történnek.

A „szentimentális” romance-változatokat a szakirodalom az antikvitástól tartja számon. Az ókori románckezdeményeket, az öt nagy, teljes egészében fennmaradt „antik regény” reprezentálhatja, ezeket követi a középkori udvarilovagi romance, majd a reneszánsz és a poszt-reneszánsz változat, a francia és az angol pasztorális-bukolikus műfaj (Honoré d' Urfé: *Astrée*, 1607-1628, Sidney: *Arcadia*, 1591, 1596), a heroikus-szentimentális romance (Madame de Scudéri: *Ibrahim*, 1641, *Artamčne*, 1649, *Clélie*, 1656, *Almahide*, 1660, La Calprenčde: *Cassandra*, 1642, *Cléopatre*, 1648, *Faramond*, 1662). A XVIII-XIX. század evidensen a románc megújulásának korszakaként tartható számon. A XVIII. század elején még kimerültnek tetsző műfaj a negyvenes-hatvanas évektől megújul, az elavult heroikus romance helyén új meg új formák tűnnek fel: a Cervantes *Don Quijotéje* kezdeményeit folytató, továbbvivő modern komikus romance, a gótikus regény, a Walter Scott-i, cooperi romance, majd a modern hősi románc.

38

A romance ellentétpárja: a realista regény (elbeszélésmód, narrációs paradigmaváltás)

A *romance* ellenpontjaként megjelenített *novel*ről, a realista regényről már eddig is sok karakterjelző megjegyzést tettem, mindazonáltal szükségét érzem egy kitekintésnek is. Összefoglalnám hát, a *novellel* kapcsolatos főbb gondolataimat, értelmezném az eddig megjelenített premisszákat, nézőpontokat, fogalmakat, s kissé részletesebben taglalnám az *elbeszélésmód*, az *alakteremtő koncepció*, a *lélektani vízió*, a *determináció* és a *szabadság* problematikáját! Az elbeszélésmód kérdését taglalva mindenesetre olyan sajátságokat fogok érinteni, amelyek nem csupán a realista művekre jellemzőek. A régi típusú elbeszélés, az *epic*, az eposz személytelen narrációját ugyanis nemcsak a *novel*, de az újkori fikció más formái, köztük a modern *romance* is elvetik, s hajlékonyabb, frissebb, változatosabb, „személyesebb” elbeszélés-

sel helyettesítik. E nagy narrációs paradigmaváltást Wolfgang Kayser kiváló dolgozata, *A modern regény keletkezése és válsága* szellemesen, érzékletesen mutatja be. A kutató az új beszédmód kialakulását (a cervantesi előzmények után) a XVIII. századhoz, döntően Henry Fielding munkásságához köti, s vizsgálódásához Lohenstein *Arminius*ából és Wieland *Don Silvio*jából választ egy-egy műrészletet. Kayser az 1689-es barokk regény és az új irodalomhoz sorolt 1764-es elbeszélés között kardinális különbséget látat. Úgy találja, hogy a barokk regényben „Az elbeszélő egyfajta anonymus, akinek mint személynek nincsen saját álláspontja. Nem törekszik kapcsolatba lépni az olvasóval, nem képvisel saját véleményt, és éppoly kevésbé kíséri személyes részvétellel a történet és a szereplőket. Az elbeszélő hangja nagy távolságból szól, és van benne valami az eposz fémes csengéséből; maga a beszélő megragadhatatlan marad.” (THOMKA, 177.) A modern elbeszélés viszont – Wolfgang Kayser a XVIII. századi szöveg alapján így látja - személyes elbeszélőt tüntet föl. A Wieland-műrészletben az irodalomtörténész e személyesség sokféle változatát mutatja ki: „apró, pszichológiai bölcsességről tanúskodó közbeszúrás”-t talál, azt konstatálja, hogy az elbeszélő „a mondat közepén, az elbeszéltekből kitekintve” szól hozzánk, a szempontokat folytonosan váltakoztatja „(egyszer az egész történetet, majd valamelyik szereplőt és annak történetét, majd az apró életigazságban egyetértő olvasót tartja szem előtt)”, s úgy véli, mindezek következtében „különös elevenség hatja át ezt a személyes beszédet” (THOMKA, 180.) A szövegrészben a nyelv sem a „jelölő képességének naiv feltételezésében kerül alkalmazásra, hanem teljesen tudatosan, és éppenséggel többértelműségének kihasználásával. Olvasóként meglehetősen igénybe vesz bennünket, és mégis minduntalan félrevezet.” Az elbeszélő időnként „nyilvánvalóan a szereplő személy szemével nézi a világot”, ám a perspektíva éppen a patetikus fordulatok halmozása révén tűnik mesterkéltnek. Egy másik perspektíva, a dezillúzionálás perspektívája rétegeződik rá, s az elbeszélő és az olvasó jól tudja, hogyan is állnak valójában a dolgok, noha ez a tudás nem kerül explicite kimondásra.

„Az olvasó számára nem csupán hízogó, hogy az elbeszélő szemmel láthatóan számol éleselméjűségével, hanem egyúttal érzi az elbeszélővel való közösség kötelékét, és kész bizalommal követni is őt. Átéli e közösség erősödését, amikor az elbeszélő részletes fejtegetésekben odafordul hozzá. Érzék az ironikus beszédre és a világ ismerete, ebben áll az olvasó és az elbeszélő közösségének alapja [...]” – összegzi helyzetértékelését a kutató. (THOMKA, 180–181.)

(alakteremtés, lélektani vízió)

Az elbeszélésmód terén végbement paradigmaváltás, ismétlem, a *novel* és a *modern romance* műcsoportjaira is kiterjed, az alakteremtés, a lélektan terén azonban már a két nagyműfaj élesen, határozottan különbözik egymástól. A *novel* a roppant formátumú hősök helyébe mindennapibb embereket állít, s hőseinek „mindennapisága” az emberi pszichikumról alkotott „klasszikus” irodalmi vízió megváltozását, átalakulását is jelenti. A realista regényben fellépő figurák lelki mozgásai nem elsősorban a magasabb értékközpontokkal természetes kapcsolatot tartó énazonosság, szelf-erő, hanem a trauma-, konfliktuskezelő pszichikai mechanizmusok fényében rajzolódnak ki. A korábbi elbe-

szélő műfajok hőseinek centrálisan, célirányosan elrendezett lelkisége megtörik, a „zaklatott kedélyállapotok uralása”²⁴ nem valósul meg olyan evidenciaszerűen, mint az eposzban, hőséneken, romance-ban. A freudi nézőpontot segítségül hívva, azt mondhatnánk, hogy a novel emberlátását a kompenzáló, énvédő lélektani gépezet eszméje egyre behatóbban járja át, egyre evidensebben határozza meg. Míg a korábbi elbeszélés-modellek nagy részében a lélek nem veszítette el a kapcsolatot a magasabb értékcentrumokkal (a hősök pszichikai műveletei értékhez rendelve, világosak, egyértelműek voltak), a realista művekben a lelki mozgások rajza énvédő lelki mechanizmusokra, manipulatív gesztusokra (racionalizációkra, helyettesítésekre, eltolásokra, kivetítésekre, hamis internalizációkra, agresszivitásra, önagresszivitásra, büntetési szükségletekre, a manifeszt felszín és a latens tartalom különbözőségére) utal; olyan pszichikumot mutat fel jellegzetesként, amelynek működésében az ambivalenciák, a játszmaelv, a lélektani nyereségre törekvés már meghatározó szerepet játszanak. Julien Sorel, a *Vörös és fekete* hőse egyszerre cselekszik és reflektálja kívülről cselekvéseit: eltökéli, hogy megfogja a polgármesterné kezét, s kétségbeesik bátortalanságától, magáévá teszi a szép asszonyt, s nem tudja megélni a szerelmi együttlét szépségét, mert egyre saját komplexusai foglalkoztatják. Az *arany ember* Athalie-jában a családi tragédia nyomán agresszivitás és önagresszivitás együttese tárul fel. Az önsorsrontás attitűdjét választó lélek a hízélgés, alázatosság látszata mögött a rombolás, pusztítás vezérelvét képviseli, Timár és Timéa gyötrésében leli fel élete értelmét.

40

(környezeturalom, determináció)

A realista regény vázlatos jellemzésére törekedve érdemes a környezeturalom, determináció kérdéskörét is érintenünk. A szocium, az intézményvilág megkötő, sorskijelölő erejének felismerése, az ember társadalmi meghatározottságának hangsúlyozása, tudjuk, a regény világához kötődik. E meghatározottság-vízió mindazonáltal annyira ellenkezik a korábbi nagy elbeszélő műfajok perspektívájával, valóságteremtésével, hogy térhódítása csak viszonylag lassan megy végbe. Fielding például még nemigen feszíti ki figurái köré a determináció acélos hálóját. Kalandos, szabad sorsú hősei, Abrams tiszteletes és Tom Jones szerencsével járnak, evidensen jutnak el minden földi jóhoz (szép asszonyhoz, vagyonhoz, biztonsághoz), s főszereplőit még végül utolsó (a *Joseph Andrewshoz* és a *Tom Joneshoz* képest kétségtelenül komorabb, dezillúzionáltabb) elbeszélő művében, az *Amelia*-ben is a boldogság révébe vezeti.

A környezeturalmat meghatározó erőként bemutató regényvízió enyhítésén az 1722-ben megjelent *Moll Flanders* szerzője és maga a narrátor-hősnő is erősen buzgólkodnak. A démonikus meghatározottság túlsúlyát (a kor követelményeinek, lehetőségeinek megfelelően) a moralizáló vallásosság emelkedettebb-szabadabb perspektívájával igyekeznek takargatni. A defoe-i szerző már az előszóban kötelességének tartja, hogy a főhős bűnösségét, kicsapongó életmódját leleplezze, és maga az elbeszélő-hősnő is gyakran iktat elbe-

24 A kifejezést Wolfgang Kayser-től vettem kölcsön. (THOMKA, 176.)

szelésébe bűnvalló, bűnbánó reflexiókat. Mindez azonban nemigen tudja feledtetni azt a nyomasztóan realista szuggesztiót, amelyet a történetek és mögöttük álló társadalmi háttér sugallanak. A *Moll Flanders* (és az 1724-es *Roxana* is) olyan világot vizionál, amelyben az emberi szándékok és akaratok, minden enyhítés, látszatteremtés ellenére, a pénz, csakis a pénz körül forognak, s amelyben a vagyon adottsága vagy hiánya, e démoni környezeti-ség teljességgel meghatározza az emberi sorsot.

S realizmus és környezeturalom szoros kapcsolata idővel egyre nyilvánvalóbb lesz. A goethei levélregény-hős öngyilkosságában még a szerelem a döntő momentum, de Werther sorskifejletét azért a társadalmi intézményiség determináló ereje is nyilvánvalóan befolyásolja. A balzaci, stendhali karrierregényben a társadalomvilág már gigantikus gépezetté nő, mechanizmusai beszippantják és többnyire szét is morzsolják a próbálkozó, önelvű embert. A csoport – gondoljunk a Julien Sorel körülvevő papi szemináriumra – nem az ember számára viselkedési mintát szolgáltató, otthonos létkeret, hanem kíméletlen nyomás, acélos szorítás forrása és fenntartója. A Victor Hugo-i elbeszélésművészet – mint már utaltam rá – sok-sok románcos vonással rendelkezik (a kalandos-románcos elbeszélések patternrendszerét széles körben alkalmazza), de a történelmet és társadalmat hatalmi gépezetként vizionálja, s az embert a determinációk elszenvedőjeként, meghatározó társadalmi kötöttségek kapcsolatában jeleníti meg.

Nem csoda, hogy a realista regény egyik fontos vonulata igen hamar eljut azokhoz a fejlődési végpontokhoz, amelyekből előrefelé már nem vezet további út. A zolai naturalizmus-koncepció oly mértékben kívánja érvényesíteni a biológiai-átöröklési és a társadalmi-környezeti meghatározottság látomását, hogy az ennek megfelelő írói gyakorlat zárványszerű, folytathatatlan modellt alkot az irodalom történetében. A fejlődésirány másik szélső pontja a Frye által *ironikus-démonikus* alkotásmódként számon tartott műcsoport, elbeszéléshalmaz, amelyben a realizmus egyedi konkrétsága lidércnyomásszerű, értelmetlen világot hitelesít, amelyben a kiszolgáltatottság, véletlenszerűség, az ártatlan áldozat megcsúfolása, gyötrése az uralkodó elv, s a csoda helyén igen gyakran a démonikus fantasztikum jelenik meg.²⁵

A távlathiányos, determinisztikus világérzékelést és a regényi realizmust összekapcsolva természetesen nem járatlan, kitaposatlan ösvényre térek. A regény „válságműfajként” való felfogása nemcsak Lukács György számára evidencia, de az angolszász műfajelmélettől sem idegen. Maurice Z. Shroder például *A regény mint műfaj* című írásában a *novelt*, a regényt *antiromance*-ként prezentálja, a távlatvesztés, a dezillúzió, és a demitizálás műfajaként mutatja be, miközben a romance-ot megjelenítő műcsoportokat mindegyre ellentétező szerepbe állítja. A prózai regény-elbeszélés nála a világ realitásába való belenevelődés műformája, az ironikus, kiábrándult „contes philosop-

25 A Frye által démonikus-ironikusnak nevezett irodalmi mód a XIX. században még nem éri el teljes kifejlődését, bár a romantika „rémtörténetei”, Hoffmann játékos ironiával kevert szövegei, Gogol fantasztikuma, a személyiség hasadását, uralhatatlanságát exponáló „hasonmás-elbeszélések” nagyon is illusztratív „előzmények”-ként tarthatóak számon. A XX. században azután Franz Kafka *Átváltozása*, Joseph Conrad *Utazása*, Sartre *Undora* – hogy csak néhány illusztratív, szemléltető példát említsék – betetőzik, végletekig viszik az emberi kiszolgáltatottság látomását.

hiques” méltó párja, még ha az allegorizmust, parabola-jelleget, tézises gondolatiságot a „filozófiai regény”-nyel szemben mellőzi is. Shroder felfogásában a műfaj lényegileg, evidensen ironikus. A regény „deflációs” forma, és e „deflációs jelleg” az időben előrehaladva egyre fokozódik: Balzac világvíziója kiábrándultabb, mint George Sandé, és Flaubert-é kiábrándultabb, mint Balzacé. S a kutató a francia irodalomból vett képletet az angol irodalomból vett anyagmintán is szemlélteti: Dickens világa szerinte kiábrándultabb, mint Scotté, és Jamesé kiábrándultabb, mint Dickensé. A regény bázisa – az irodalomtörténész így látja – nem más, mint „[...] az ironikus distinkció az ártatlanság [...] és a tapasztalat létállapotai között”. (STEVIK, 16, 17, 20, 22, 25.)

A modern romance fogalma

A realista regényt, nem vitás, bizonyos szempontból a kétkedés, visszavonás műformájaként tartjuk számon: hőseit a környezeterővel szemben vereséget szenvedő figuráknak láttuk, a próbatételes cselekvések szétzilálódását, az emberi lélek „földiesítését”, a lélekrészek inkongruenciáját, a magasabb entitás elvesztését, a manipulatív, énvédő gesztusok dominanciáját konstatáltuk benne. E pesszimizmus persze aligha tekinthető véletlen, esetleges jelenségnek. Az újkori modernitás kondícióit jellemezve a vágyelvel ellentétes tendenciák rendkívüli megerősödésére figyelhetünk fel. Az ipari, gazdasági, tudományos téren rendkívüli eredményeket hozó, a reflektivitás lehetőségi körét hallatlanul kibővítő újkori modernitás a humaniorák területén egyre erősödő válságot hoz. Az újkori eszmetörténet, filozófia, művészet mind gyakrabban szól az emberi státus bizonytalanná válásáról, a környezeterő roppant túlerejéről, az ambivalenciák térnyeréséről, a hősi elv visszaszorulásáról, érvénytelenségéről.

De vajon mi lesz a romance sorsa ebben az új kulturális kondícióban? A környezeterőt legyőző hős, a hőstett-próbatétel, a rendezett, célirányos pszichikum, a diadalmas szerelem, a nász, a happy ending motívumait alapelveként érvényesítő elbeszélésmodell vajon végleg kiszorul az irodalomból? Korábban nagyjában-egészében így láttuk. A XIX-XX. századi kritikusok, teoretikusok többsége a modern fikció alakváltozatait a realizmus és az ironikus démonizmus alapján értelmezte. De a huszonegyedik század elején már nem egészen így gondolkozunk. A műfaj történészek, irodalomkutatók között egyre inkább tért hódít a felismerés, hogy a romance mintázata erősnek, szívósnak bizonyult, s az irodalom nem tudott a vágyelvtől egykönnyen megszabadulni. Ma már az első, nagy modern „regényt”, Cervantes halhatatlan elbeszélését is legalább felerészben románcnak látjuk: a hőstett-próbatétel alkalmait lázasan kereső főhőst, a műszerkezetet meghatározó szakadatlan kalandsorozatot, a lovagi minták és a korlátlan szerelem bolondériáját, bárhogy akarnánk is, sehogy sem tudjuk a realizmushoz kapcsolni. A modern regényelmélet egyre kevésbé azonosítja a modern fikció alapműveit olyasféle, egynemű műformákkal, amelyeket a realista regényből vontunk el. Az amerikai Michael McKeon alaptételként fogalmazza meg, hogy az angol fikció alapító atyái, Fielding, Defoe és Richardson nem egynemű, realista regényt írnak, s hogy összetett műformáikban a romance is tovább él. (McKEON2, 2, 3). Ám az angolszász irodalomtörténet, műfaj történet ennél is többet mond. Ian Duncan 1992-ben megjelent monográfiájában evidensen alkalmazza a *modern roman-*

ce kifejezést: a gótikus regényt, Scottot és Dickenst is e műfaji címke által látja megközelíthetőnek. (DUNCAN, 2, 3.) A *komikus romance* terminus ugyancsak felbukkan az angol terminológiában, a műszó használatát Sheridan Baker Smollett-re alapozva javallja. (BAKER)

A modern fikció összetett karaktere

Mindhárom észrevétellel maradéktalanul egyetérthetünk. Elfogulatlan, tárgyilagosságot törekedve lehetetlen nem észrevennünk, hogy a modern fikció sok-sok műve mutat összetett, „vegyes” karaktert, hogy a modern *romance* és a modern, komikus *romance* kifejezéseket méltán alkalmazhatjuk nagy irodalmi műcsoportokra. Az összetett karaktert szemléltetve már az újkori fikció alapműveit is idevonhatjuk, a *romance*-tradíció erőteljes hatását Fielding, Richardson, sőt a realistának tartott Jane Austen műveiben is felfedezhetjük. E hagyomány irányába mutat már a *Joseph Andrews*, a *Tom Jones* kompozíciója is: az utazásos, kalandmegéléses szerkezet evidensen idézi fel a *Don Quijote*-i (odüsszeiai, héliodoroszi, apuleiuszi) cselekményszerveződést.²⁶ Az 1749-es elbeszélés jó egyharmadát Tom (és Sophia) londoni utazása foglalja el, az 1742-es könyvnek pedig csak az utolsó része lokalizálható egy helyszínre. A *Joseph Andrews*-ban Adams lelkész és ifjabb társa egyfolytában vándorolnak, késleltető kalandok sorozatát élik meg, nehézségeket kell legyűrniük, a véletlen nem várt történésekkel bombázza őket, fontosabb szereplő társaikat el elvesztik, majd újfent megtalálják. Az út menti fogadók, szálláshelyek, alapvető szerepet játszanak a szereplőarzenál összerelésében, a történések jelenetű szélesítésében; a cselekmény „fővonalát” időről időre beékeltek történetek szakítják meg. (Második könyv, negyedik fejezet: *Lenora – avagy: a szerencsétlen csapodár – története*, Második könyv, hatodik fejezet: *A szerencsétlen csapodár történetének vége*, Harmadik könyv, harmadik fejezet: *Amelyben a házigazda elbeszéli élettörténetét*)

A fieldingi elbeszélések kompozicionális nukleuszai az antik *romance*-szal, a heroikus románccal, a plautusi-terentiusi (Shakespeare-i) komédiával s a pikareszkkal egyaránt kapcsolatba hozhatók. „Véletlen találkozások, elegáns helycserék, fatális és szerencsés elkerülések, félreértések, összetévesztések és lelepleződések, elveszett és megtalált személyek és tárgyak masinériája viszi előre a *Tom Jones* cselekményét megállíthatatlanul, akár egy Molière-komédiát” – jellemzi a második nagy fieldingi elbeszélést az író magyar monográfusa; a klasszikus *romance* felől vizsgálódó értelmező pedig Abraham Adams vándorútját az *Odüsszeiával* állítja párhuzamba. (TAKÁCS, 147, THORNBURY, 108.)

Az utazásos próbatétel kompozicionális motívumához hasonlóan a *romance*-hoz kapcsolhatók az 1742-es és 1749-es elbeszélések főszereplői is.

²⁶ Mint ismeretes Mihail Bahtyin *A tér és az idő a regényben* című, híres tanulmányában a héliodoroszi és az apuleiuszi elbeszélések között lényeges különbségeket lát, az előbbit „próbatételes kalandregény”-nek, az utóbbit pedig „köznapis kalandregény”-nek nevezi. E különbségtétel a mi szempontunkból pillanatnyilag elhanyagolható, annál is inkább, mert jelenleg nem az utazásos-kalandmegéléses szerkezet sokoldalú, genetikus-analitikus vizsgálata a célunk. BAHTYIN, 257-303.

Adams tiszteletes az állandó csetlés-botlás ellenére sem mondható *novel*-figurának. A derék lelkészen a jóra való készség korlátlan, lélekmozgásai spontán, természetes módon kapcsolódnak a magasabb értékcentrumokhoz, pszichikai és fizikai energiakészlete kifogyhatatlan, empátiája korlátok nélküli. Veszélyes helyzetekben mindig helyén van a szíve, az igazság védelmében habozás nélkül avatkozik be a világ dolgaiba, az idealizmust nemcsak prédikálja, hanem gyakorolja is. A természetes éazonosság, a morál spontán készsége jellemzik Tom Jonest is. A fiú, bár fiatal vére és szenvedélyes természete időnként el-elragadja, a lényegi helyzetekben – például az Allworthyhoz való szeretet próbáiban – oly mértékig és oly gyakorisággal emelkedik az önérdek fölé, amely a *novel*-struktúrában – a realista regény lélektani koncepciója alapján – elképzelhetetlen, hiteltelen volna. A romance szereplőarzenáljából vétettek Fielding fiatal nő hősei is. A Fanny Andrews-ok, Sophia Westernek talán még Adams lelkésznél is illusztratívbabban teljesítik be a románc tökéletességigényét. A szűz hajadonok a műforma sok-sok változatában bukkannak fel, angyalian jók és szépek, szelídek, megbocsájtók, szemérmesek és illatosak. Az égi ragyogásból ők hoznak egy sugarat a földre, ők emelik fel a férfit, ők ragadják ki a földiesség porából-sarából, ők részletetik a „tündéralom” boldogságában.

Romance-karaktert mutathatunk ki a Fielding-művek cselekményformálásából is. A történéssort korántsem okszerű-analitikus összefüggések uralják, a cselekményszálakat a véletlenek, váratlan koincidenciák bogozzák-oldják, bonyolítják az első szótól az utolsóig. A véletlen persze igen gyakran bonyodalomképző, zavarkeltő erő, s a történéssorok vége felé egy időre egyenesen a balsors álcáját öltheti fel. Tom Jonest nemcsak börtönbe zárják, de Sophia Western is kiadja az útját, ráadásul, úgy tűnik, saját anyjával folytatott vérfertőző kapcsolatot; Josephről és Fannyról pedig kiderül, hogy testvérek, és nagyon úgy látszik, odalesz a nász reménye. A komikus romance véletlenje azonban végső értelme szerint nem baljós erő, hanem a környezetetől alól fölmentő szabadság, a jó megoldásban bizakodó, naiv emberség ekvivalense, a vágyteljesülés segítője. Tom volt szeretőjéről annak rendje-módja szerint kisül, hogy nem ő a fiatalember igazi anyja, párbajpartneréről, hogy egyáltalán nem halt meg, jómagáról, hogy Allworthy úr természetes unokaöccse, a neki tulajdonított bűnökről pedig, hogy rosszakarató intrika koholmányai. A *Joseph Andrews* legvégén nemcsak az a tény kerül napvilágra, hogy Fanny az Andrews-házaspár természetes lánya, hanem az is, hogy Joseph csak kicserélt gyerek, örökbe fogadott fiú, akinek vér szerint szülei tehetős úriemberek. A szerelmesek útjából így elhárul minden akadály, s a hősök pénzgondjait a vígjáték és a romance játékszabályai szerint kézbesített örökség, adomány oldja meg végleg.

Modern romance-ok

A modern prózai fikció alapító atyái, mint Fielding példája is mutatja, jelentős mértékben alkalmaznak romance-sajátságokat. De a fikciós művek sokaságában fontos, jelentékeny vonulatot alkotnak azok az elbeszélések is, amelyeket nem csupán összetett, kevert szövegekként tarthatunk számon, hanem egyenesen a *modern romance* címkével jellemezhetünk. A terminussal olyan műveket jelölünk, amelyek az antik, középkori románccal szemben a modern fikció újításait rendre felmutatják: a személyes, nézőpontváltó elbeszélés mód, a konkrét, kidolgozott környezetvilág, a reális időkeret egyaránt jellemző rájuk,

nem idegen tőlük a reflektív irónia sem, sőt a modernitásra jellemző elbizonytalanodás, értékvesztés, értékhiány is fel-felmerül a háttérben. Mindemellett a világalakítás, a valóságvízió e művekben alapvetően románcos marad. A hősök próbatételek sorában állnak helyt, lélekmozgásaik magabiztos, rendezett, (magasabb értékekkel evidens kapcsolatot tartó) pszichikumot mutatnak, a vágyteljesülés gyakran a mű végi happy endingben, boldog nászban is megnyilvánul.

Ariosto, Cervantes (Shakespeare) reneszánsz „kezdeményei” után Walter Scott, James Fenimore Cooper, William Morris, Mark Twain, Louis Stevenson a modern romance más és más válfaját teremti meg. Walter Scott például a románcos alakformálást, kaland- és próbatétel-elvet a történelmi-politikai folyamatok reálisabb rajzával vegyíti, a heroizmust némileg visszafogja, sőt bizonyos karakterek színpompáját a tétováság, gyarlóság árnyalataival is kiegészíti. A *Quentin Durward* Lajos királya, az *Ivanhoe* János hercege részben a hatalmi politika világában élnek, Edward Waverley bonyolult, kusza történelmi folyamatokba keveredik bele. Cedric, Wilfred Ivanhoe, sőt Richárd király, Quentin Durward sem nevezhetők „példányhősök”-nek, karakterükben a lovagi kiválóság, bátorság, föltétlen egyenesség némi gyarlósággal keveredik, nem beszélve a Waverley-románcok hőseiről, Edward Waverley-ről, Frank Osbaldistone-ról, Rob Royról. A kalandelemek, küzdelmek, összecsapások mellett Scott műveiben a kedves, szívélyes kisvilágok, „polgáriassult” körök, a társasági, művelődési élet civilizált módozatai is szerepet kapnak, az elbeszélések narrátora kedvvel tér ki műveltségi elemekre, s minduntalan csillogtatja szellemességét, humorát. A *Waverley* elején a szerző még az irodalmi önreflexivitás gesztusait is megnyilvánítja: feltételes alcím-variációkat sorol fel, s a hozzájuk tartozó valóságábrázolási, cselekménysémákat is ismerteti. „Ha példának okáért, azt írtam volna a címlapra: «Waverley, avagy rege a rémültből», vajon nem kastélyt képzelne-e maga elé minden regényolvasó, alig kisebbet, mint Udolpho, amelynek keleti szárnya immár régóta lakatlan, és kulcsai vagy elvesztek, vagy egy agg lakáj, esetleg várnagy gondjaira bízottak, kinek reszketeg lépteit, valahol a második kötet közepe felé, minden bizonnyal elvezetik majd a hőst vagy a hősnőt az omladozó termekbe? [...] Ha pedig az állott volna a címben: «Waverley, német regény», hol az a tompa elme, amelyik nem feslett apátot képzel maga elé, zsarnoki herceget, titkos és rejtélyes szálakat, amelyek fekete csuklyákkal, barlangokkal, törökkel, villamos szerkezetekkel, süllyesztőkkel, tompított fényű lámpásokkal és minden egyéb kellékkel ellátott rózsakeresztesekhez meg illuminátusokhoz vezetnek? [...] Vagy ha úgy határozok, hogy művemet «érzékeny történetnek» nevezem, vajon nem dús, barna hajú hősnőt jósolok-e ezzel, kinek magánya óráin egyetlen enyhe s vigasza hárfája csupán, melyet szerencsére mindig sikerül magával menekítenie a kastélyból a konyhába, habár olykor második emeleti ablakából kényszerült kiugrani, s gyakorta győzri rémület magányos gyalogútján, amelyen nincs más kalauza, csupán egy pirosposzsgás parasztlány, akinek szavát is alig érti?” (SCOTT, 39–40.)

A komikus-humoros romance

Messzemenően egyetérthetünk a komikus romance terminus bevezetésével is. A *comic romance* Cervantes rendkívüli hatása miatt már a XVIII. századi

angol irodalomban felbukkan. Charlette Lennox, Richard Graves és Tobias Smollett szó szerint a *Don Quijote* nyomán járnak, a nagy spanyol írótól kölcsönzik a komikus, Don Quijote-i hőst és az utazásos (additív kalandokból, véletlen találkozásokból álló, vissza-visszatérő figurákat szerepeltető) románckompozíciót. (*The Female Quixote*, *Spiritual Quixote*, *The Expedition of Humphry Clinker*). De a műfaji terminust korántsem csupán ebben az értelemben érdemes alkalmaznunk. A komikus romance címkéje nemcsak Tobias Smollett *Humphry Clinker*ére, de Fielding *Joseph Andrews*sára, Dickens *David Copperfield*jére, Mark Twain *Huckleberry Finn*jére, sőt, horribile dictu, Jane Austen *Pride and Prejudice*-ére, *Northanger Abbey*-ére is ráillik. A *Joseph Andrews*ban a legelembb, legősibb komédia-réteghez köthető elemeket is felfedezhetjük: a farce-ok, commedia dell'arte-k hatáselemei, a buffo, a burleszk változatai egyaránt jelen vannak a műben. A kocsmái verekedések az eposzi párviadalokat is parodizálják, és e küzdelmekben a komikus áldozat szerepkörében az 1742-es elbeszélés főhőse is igen gyakran részt vesz: vadászkutyák rángatják a parókáját, s szabadítják meg papi köpenye egyharmadától, éjjeli edény folyékony tartalma freccsen az arcába, és szivárog végig arca barázdáin. De a szegény Adams a „csatajeleneteken” kívül is gyakran válik buffo jelenet résztvevőjévé. Kihúzzák alóla a székot, s elterül a földön, nyakig huppan a vízzel teli alkotmányba, amelyet cselből készítettek neki, rendszeresen legurul a lováról, sötétben legörög a domboldalon (teli torokból kiáltozik útitársainak), disznó ökleli fel, és belepottyan a sárba. S ha nem is mindig a burleszk, de a komikum, az irónia valamely formája föltétlenül elkíséri a derék lelkészt utazása során. Elhasznált ruházata mosolyt fakaszt (reverendája tíz évvel a történet kezdete előtt szakadt el, amikor is átmászott egy kerítésen), szegénysége, állandó pénzzavara miatt rendre lebecsülik, műveltségét, nyelvtudását hitetlenkedve félremagyarázzák, fölényeskednek, gúnyolódnak vele.

46

Összetett műformák, modern romance, komikus-humoros romance a magyar irodalomban

A romance-meditáció eredményei, konklúziói azonban nemcsak az angol irodalomra nézve igazak, sőt a mi tizenkilencedik századi irodalmunkat vizsgálva még termékenyebbnek tűnnek. Hogy a romance-geisztusokat és a modern fikciós sajtóságokat Jókai Mór milyen sikerrel fonja össze, azt már *Az istenhegyi székely leány* elemzésekor bemutattam, s meggyőződésem, hogy a Jókai-művek döntő többsége éppen *modern románcként* interpretálható legsikeresebben. A terminus az Arany János-i epika értéséhez és értékeléséhez is kulcsként szolgálhat! Gondoljunk csak egyrészt a *Toldi* evidens románcosságára, másrészt azokra a karakterjegyekre, amelyek az 1846-ban született művet a modern fikcióhoz kapcsolják: az elbeszélésmód beleérző személyességére, a környezetvilág mimetikus gazdagságára, bőségére, Arany „fiziológiai realizmusára”, a lélektani ábrázolás érzékletességére, pontosságára, a cselekményelemek okszerű, motivált összeszövésére! Vagy idézzük szemünk elé az Arany János-i románcballadákat, csodálkozunk rá a képességes, szilárd emberség példáira, a meleg, idilli, elidegenedettségektől mentes világra, a transzcendens, mágikus jóakaratra, a halott király, a totemállat-holló segítő, megoldó közbelépésére, s ugyanakkor ne tévesszük szem elől azt a lehet-

nyi humort, iróniát sem, amely a játékdimenziót hangsúlyozva mindegyre e világok teremtett mivoltára hívja fel a figyelmet!

S a komikus romance fogalma vajon nem ígérkezik hasonlóan alkalmaznak, használhatónak számunkra? Vajon az 1854-ben megjelent *Kárpáthy Zoltán* figurái, szituációteremtése, cselekménybonyolítása nem a komédia hagyományát idézik fel a romance tradíció mellett? És az 1862-es *Az új földesúr* nem vígjátéki helyzetek (jóakarátú félreértés-véletlenek) sokaságára kifeszített boldog, románc-történet?

S vajon Mikszáth Kálmán írásművészetét nem pontosan e két sajátság, a komikum és a románcosság határozza meg? *Az eladó birtokban*, az *Akli Miklósban*, a *Szent Péter esernyőjében*, sőt *A Noszty fiú...-ban*, s *A fekete város* jó részében is nem a románcos alakítás és az evidens humor, a komikus perspektíva a jellegadó? Nem a mulatságos különcök, bizarr csodabogarak, előkelő spleent árasztó, blazirt jópofák, vidám mesteremberek, törleszkedő parvenük, kicsinyes sváb bürgerek és a nevetségességig pedáns százsz polgárok, jó vérű tanítók, papok, hajadon-dajkák, dévaj, fürge, vitalitással teli apókák és anyókák, pletykakényszeres menyecskék nagy családja nyüzsgő, tolong a nagy palóc elbeszéléseiben? Nem bukkannak e fel a regényekben, elbeszélésekben lépten-nyomon a trükkös kópék, kedves csirkefogók: az ifjabb és az öregebb Behenczy báró, az ördögien leleményes Bubeniyk, a fölényes Krudy Kálmán, a kurta nyakú, ravasz székely, János király, a fortéllyal töménytelen aszúbert nyerő öreg Gregorics, a leleményes lány szerző, Nagyiday Ferenc s a végtelenül mulattató, szellemes, cinikus Katángthy Menyhért? S vajon nem bővelkednek-e a Mikszáth-szövegek a ravaszkodó alkudozások, trükkök, fufangok, vetélkedések, rászedés-kísérletek, hamis narratívaállítások vígjátéki, komikai szituációiban? Orizi, a halálra ítélt briganti utolsó kívánságként azzal áll elő, hogy franciául akar megtanulni, az útszélen baktató Filcsik ügyes trüffel kerül föl Horváthy ispán kocsjára, ráadásul még ki is túrja az ott levőket, Bubeniyk fortéllyal szerzi meg gazdájának a nélkülözhetetlen gyöngyöket, s úgy intézi a dolgot, hogy még a rászedett őrzők hálálkodjanak, a Trnowskyak egymással vetélkedve verik magukat mind nagyobb-nagyobb költségbe, Prepelicza András buzgó haszonmaximalizáló kísérletei egy ideig sikerrel járnak, de végül alapos verésben részesül, Gregorics Pál viszont az üst befalaztatásával szándékosan és sikeresen terjeszt el egy hamis narratívát, s hasztalan tevékenységekbe, vagyontékozlásba hajszolja ellenfeleit.

S a humor, a komikum mellett vajon nem a románc-tradíció ágait-bogait fedezzük fel rendre a Mikszáth-szövegekben a *Nemzetes uraiméktől* a *Szent Péter esernyőjéig*, sőt *A fekete városig*? Nem a populáris románc (a kalandregény, kalandos elbeszélés, a love-story, az operettformák) nyoma ismerhető föl *A beszélő köntös*, az *Akli Miklós*, *A két koldusdiák*, *A szelistei asszonyok*, a *Farkas a Verhovinán*, *A vén gazember*, *A kis primás* (a *Kísértet Lublón*) műcsoportjában, e történelmi díszlet-hinterlandos szerelmi történetekben? S nem a melegség, szívéllyesség, jóakarát, egyezés, vitalitáskiélés, társas öröm, közösségi jóérzés vízióit megjelenítő idill-mikrokozmoszok alkotják csaknem minden Mikszáth-mű fundamentumát? Nem a vidéki, közép- és kismemesi birtokok, és udvarházak, nyüzsgő fogadók, vendéglők, kocsmák, jókedvű kovácsműhelyek, keresztelőt ünneplő malmok színterei szolgáltatják rendre a szcenikát az elbeszélésekhez? S van-e egyáltalán Mikszáth-regény kedvvel

festett több napos születésnap-mulatságok, névünnepek, keresztelők, jóízű kvaterkázással töltött, bőséges étkezések, színes, rusztikus iparosbálok, szüretünnepek nélkül? S a mulatságokban kedvvel forgolódo harmonikus, melegszívű figurák nyílt, jóakarató, vendégszerető magyar nemesek, fürge, talpraesett, szívjósággal teli nemzetes asszonyok, jó vérű, roppant vitalitású férfiak (Fáy István és Palojtay, Bernáthné és Palojtayné, Esze Tomi s a roppant erejű rézöntőlegény) vajon a realizmus figurális látomásai közül valók? S az üde, illatos, leánykéréstől piruló, (szégyenkezve elfutó, legyező mögé menekülő) hajadonok (a Görgey Rozálik, Bélyi Veronikák, Trnowsky Apolkák, Magdalénkák), az évődő, mórrikáló, akadályok, félreértések akadályai közt bukdácsoló, s végül egymáshoz jutó ifjú párok (a *Szent Péter esernyőjében*, az *Akli Miklósban*, a *Beszterce ostromában*) nem a sok évszázados romance-tradíció kései leszármazottai vajon?

A modern romance történetisége és szociokulturális háttere A történetiség szerepe, jelentősége írásomban

Az újkori fikció vívmányait széles körűen hasznosító, a régi románctradícióit megújító modern romance, nem vitás, a magyar irodalomra is igen-igen jellemző; ezért tudtam már a romance terminus meghatározási kísérletei során hazai példákra, Arany, Jókai, Mikszáth műveire, valóságteremtő eljárásaira is mindvégig hivatkozni. A romance és a modern romance fogalma immáron készen áll, egy nagyon fontos kiegészítés azonban még hátra van: az újkori fikció és benne a modern románctörténetiségéről még föltétlenül szólnom kell. A történeti látásmódot persze írásom eddig is meghatározó attitűdként érvényesítette. Az olvasó megfigyelhette, s pontról pontra végigkövethette, amint tanulmányomban a romance-fogalom megépítése közben a frye-i archetipus-elvnek, tipologikus megközelítésnek történelmi értelmet igyekeztem adni: vágyelv és valóságelv ellentétét a XVI-XVII. századdal kezdődő újkor dilemmáiba ágyaztam be, a románca jellemező vágyteljesülést, a totálisan emberérdekű világteremtést az újkori modernitás szociokulturális dilemmahalmazával hoztam kapcsolatba.

A történeti kontextus roppant dilemmahalmazára azonban mindeddig csupán mozaikos észrevételek formájában merült fel a háttérben; preferált terminusaim és az őket körbevevő történelmi, kultúrtörténeti környezetvilág tisztázó, kitekintő értelmezésre várnak. A dolgozat történetiség-megjelenítő kifejezéseéhez, az *újkor*, *modernség*, *reflektív kultúra*, *válság*, *paradigmaváltás* fogalmaimhoz kommentárokat kell ragasztanom. Mik a modern elbeszélés mögötti szociokulturális tényezők? Ha a fikciót is érintő paradigmaváltásról beszélhetünk, mik annak főbb időbeli tényezői, és mik lényegi vonásai? Milyen jelentéstulajdonításokkal lehet e paradigmaváltást felruházni? Pozitív vagy negatív lehetőségeket, távlatokat rejt magában? S ha mindkettőt, milyen arányban? A kérdésekre föltétlenül szükséges választ adnom, még akkor is, ha jelen tanulmány keretei között éppen csak az állásfoglalás kirajzolására van lehetőség.

Szociokulturális háttérkép a nagy regényelméletekben

A modern fikció történelmi fenomén, s e történetiséget a nagy regényelméletek sosem tévesztették szem elől. Válaszkísérletünk elején forduljunk hát egy

pillanatra azokhoz a történelmi háttérrajzokhoz, kulturális pozícióértékelésekhez, amelyeket a négy legnagyobb hatású huszadik századi regényértelmezésből, Lukács György, Mihail Bahtyin, Ortega Y Gasset és Ian Watt tanulmányaiból kiolvashatunk! Lukács György 1914-15-ben írott munkája, a *Die Theorie des Romans* világhírét jórészt a radikális történetfilozófiai kultúrkritikának köszönheti. A nagy hatású esszében a magányos, önmagába zárt individuum és a regény sorsa szétválaszthatatlanul fonódik össze: az értelmet kereső egyén és az újkori elbeszélés köre egyaránt a modern világkörnyezet aroncsai szorulnak. A modernitás Lukács szenvedélyes látomásában Istentől elhagyott, szervezetlen, centrum és jelentés nélküli korszak, míg az antikvitás a létbirtoklás, az egység, teljesség, megváltottság terrénuma-birodalma. A műtanúságtétele szerint a huszadik század „transzcendentális hajléktalanság”-a, „az élet és az értelem evilági széttépettsége” „Homérosz abszolút életimmanenciájá”-val, „a metafizikai szférák természetes egységé”-vel áll kontrasztban, és a két világ között áthidalhatatlan szakadék tátong. (LUKÁCS, 503, 525, 497, 499) A regény mögé tehát Lukács György nagyon is markáns Hinterlandot rajzol, de e „háttérvilág”, (mint a megidézett fogalmak is jelzik), a tárgyyszerű konkrétság terrénumán kívül helyezkedik el. Lukács „Hierarchikus etikai megváltásutópiában megfogalmazott esztétiká”-ja, „lírizáló teoretikusság”-a²⁷ az objektívabb tényszerűség, a történetiség szintjeihez nemigen közelíthető, az esszé modernitásképe végül is pántragikus, lírai látomás, a szubsztancialitást kiteljesítő antikvitás háttérrajza pedig szubjektív aranykorvízió.

A Lukács György-i esszé, lírai, egzisztenciális, megváltás-utópiái karakterével szemben a néhány évtizeddel későbbi dolgozat, *Az eposz és a regény* már jobban közelít a műfaj történeti szintekhez. Mihail Bahtyin, mint az írás címe is jelzi, az újkori elbeszélést Lukáccsal analóg módon az eposz (az antikvitás) tükrében vizsgálja, de a szerző regény- és eposzértelmezése pontosan a fordítottja mindannak, amelyet a lukácsi esszében láttunk, megtapasztaltunk. Az eposz az orosz tudós látomásában „nemcsak régóta kész, hanem mélységesen előregedett”, „kész, sőt, megdermedt és csaknem elhalt” műfaj, míg a regény a modern kor „demiurgosz”-a, dinamikus, lendületes hőse, mindenféle „fellengzős heroizáció”, „szűk és élettelen költőiség”, „befejezettség és változatlanúság nagy kritikusa”. (THOMKA 2, 27, 39, 35.) A dinamikus lendület és a befejezettség, változatlanúság fogalmait tárgyias, történeties szintekre mindazonáltal Bahtyin is csak szerény mértékben vezeti vissza. A regény és az eposz mögötti történelmi, művelődéstörténeti, eszmetörténeti háttérrajz megalkotásakor megelégszik a modern kor pozitívításának, (pluralizmusának, elevenségének) és a múlt negativitásának (dermedtségének, hierarchizáltságának) szórványos jelzésével. A regény az orosz tudós számára „a világtörténelem új korszaka által szült és táplált”, „az új világ keletkezési tendenciáit” kifejező „vele mindenben rokon” nemzetközi műfaj, „nyelvek közti kapcsolatok és viszonyok új feltételei közé” illeszkedik, olyan környezetbe, melyre „a világ rendkívül bonyolulttá válása és elmélyülése, az emberi igényesség, józanság és kriticismus szokatlan növekedése jellemző”, míg az eposz és a régi műfor-

²⁷ A szellemes kifejezéseket Lukács György értő kritikusától, Poszler Györgytől veszem kölcsön. (POSZLER, 179, 189, 179.)

mák „szociálisan zárt és süket, félpatriarchális állapot” foglyai. (THOMKA2, 28, 32, 36, 68.)

Lukács György, amint látjuk, a modernitás lehetőségmezején csupán fuldokló léthiányt érzékel, Bahtyin viszont éppen ellenkezőleg vélekedik, a modern kort az igényesség, kapcsolatiság, dialogicitás, pluralitás, soknyelvűség pozitív időszakának látja, s a, regényt a műfaj történet nagy, pozitív hőseként mutatja be. Jose Ortega y Gasset első, nagy hatású regénnyel foglalkozó esszéje, az *Elmélkedések a Don Quijotéről* nagyjából a lukácsi regényelmélettel egy időben születik meg, és e munka tengelyében is réginek s újnak, regénynek és epikának az ellentéte áll. Az epika Ortega szerint is „letűnt, befejezett világról mesél nekünk”, „az eszményített múlt [...] az abszolút régiség a témája” (ORTEGA, 155, 157), ám a spanyol esztéta a műfajokhoz nem társít egyértelmű pozitív-negatív előjeleket. Az esszében a regény Hinterlandját jelentő modernitáshoz nem kapcsolódik karakteres értelmezés, s maguk a kulturális kondíciót értelmező utalások sem túlzottan gyakoriak; e szempontból csak a negyedik, a nyolcadik és a tizenegyedik rész néhány mondatát vehetjük számításba. *A múlt költészete* című fejezetben elejtett megjegyzések kultúrkritikai árnyalatúak („Az epika és a mi mai világunk közt nincs kapocs, se zsilip, se rés [...] Mi egy pusztulásnak indult pótvalóságához tartozunk[...]”), a nyolcadik részben arra utal Ortega, hogy a lovagregény korszakában a tudomány kiűzi a lélek birodalmából „a mítosz alkotta világképet”, és nem sokkal később a reneszánsztól számított tudományos változássort villantja fel néhány példán keresztül. „Galilei fizikája szigorú rendbe foglalta a világegyetemet. Új rendszer vette kezdetét; minden sémákba került. A dolgok új rendjében nincs helye a kalandnak. Nem telik sok időbe, és Leibniz kijelenti, hogy az egyszerű lehetőségek teljesen érvényüket veszítették, már csak az lehetséges, ami *compossibile*, vagyis az, ami szoros kapcsolatban áll a természeti törvényekkel.”²⁸ (ORTEGA, 157, 164, 171.)

50

Az angolszász világ legnagyobb presztízsnek örvendő regényelmélete Ian Watt *The Rise of the Novel* című munkája jóval empirikusabb karakterű, és jóval inkább törekszik tárgyilagos többszempontúságra, mint az eddig ismertett teóriák. Watt a regény születésének szociokulturális hátterét is higgadtan, tárgyilagosan vázolja fel, s, bár részletes, kidolgozott képet nem ad, az újkori paradigmaváltás karakterét gondosan megválogatott fogalmakkal szemlélteti. A skót tudós szerint az új elbeszélő forma létrejött ahhoz a szemléletváltáshoz kapcsolódik, amely az empirizmust preferálja, az individuális egység meglátására való készséget hozza magával. Ian Watt definíciószerű megfogalmazása szerint a nyugati civilizáció reneszánszsal kezdődő átalakulása „[...] a középkor unifikált világképét egy másik, ettől nagyon különböző világképpel helyettesíti, egy olyannal, amely a számunkra egyedi, partikuláris individuumok fejlődő, de terv nélküli aggregátumát tünteti fel számunkra, akik partikuláris tapasztalatokkal rendelkeznek, partikuláris időkben és partikuláris helyeken élnek.” (WATT, 31.)

A meghatározás, ha rövid is, de tömör, pontos. Az újkori, modern paradigmaváltást az irodalomtörténész az „individualizáció” térnyerésének és az „uni-

28 Az idézetben szereplő kiemelés magától Ortégától.

verzália-elv” felbomlásának fogalmain keresztül jeleníti meg. Mindazonáltal a brit irodalomtörténész találó, szellemes meghatározásával is van egy kis probléma. Watt a jelenségeket – nyilván körültekintő óvatosságból – csak „leírja”, „konstatálja”, de nem értelmezi; az individualizáció térnyerésének, az univerzália-elvű látás felbomlásának processzusát sem részleteiben, sem egészében nem minősíti. Hogy az általa felelőlegesen, „terv nélküli aggregátum” s a partikuláris hely- és időérzékelés az emberi kondíció és a kulturális lehetőségrendszer számára milyen következményekkel jár, hogy bénító vagy felszabadító kulturális aspektusokat tartalmaz-e, azt írásából nemigen tudjuk meg. Ha Lukácsnak és Bahtyinnak azért tehettünk szemrehányást, mert a modernitáshoz kapcsolódó paradigmaváltás ügyében túlságosan egyoldalúan, nem elég körültekintően nyilvánítottak véleményt, Ian Watt-tal kapcsolatban inkább túlságos óvatosságról, visszafogottságról beszélhetünk.

A modernitáshoz kapcsolódó paradigmaváltás történeti keretei

A nagy regényelméletek felvillantása után, a kommentárokat, a közvetett jelzéseket követően itt az ideje, hogy jómagam is megnyilatkozzam, a regényt és romance-ot környező kulturális kondícióról, a paradigmaváltás hogyanjáról és mikéntjéről, lokalizációjáról és időkereteiről, a „válság”-ról és annak értelmezéséről, értékeléséről explicit véleményt formáljak. Az újkori elbeszélés kulturális Hinterlandját jelentő változás, paradigmaváltás erőteljes hangsúlyozásával mindenesetre messzemenően egyetértek; a modern elbeszélés (a novel és a modern romance) kialakulását én is evidens történeti-kultúrtörténeti metamorfózissal kapcsolnám össze. E paradigmaváltás kezdetét – mint minden nagy változássorét – többféle módon datálhatjuk. Köthetjük már a XII. századhoz, még inkább a reneszánszhoz s még annál is inkább a XVII. századhoz. Az átalakulás szempontjából mindenesetre az utóbbi korszak látszik legjelentősebbnek. Az évszázad elején, mint Franklin L. Baumer átfogó eszmetörténeti tanulmánya részletesen elemzi, még jobbra a középkori világlátás dominál, az évszázad végére pedig már készen állnak az újkor legfontosabb felfedezései, filozófiai, ismeretkritikai alapvetései, és a szekularizált, analitikus, reflektív gondolkozásmód széles körű elterjedését konstatálhatjuk. Harvey 1628-ban teszi közzé a vércörök felfedezését tartalmazó új anatómiát, Newton 1687-ben publikálja a mechanikát megalapozó korszakos művét, Descartes legfontosabb értekezései 1637-ben, 41-ben és 44-ben jelennek meg, Locke *Essay*-je pedig 1690-ben lát napvilágot. Az átalakulás természetesen folyamatos. Az újkor egymást követő századaiban (a másféle gazdasági rend kiépítésétől nem függetlenül) ízről-ízre hódít teret az előfeltevéseket elutasító gondolat, az érdek-visszaszorító objektivitás irányába forduló tudományos, technikai szemlélet, a reflektív, kritikai viszonyulás, az üdvtörténet biztonságát szekularizált evilágiságra cserélő érzésvilág.

A *modern*, *modernség* kifejezéseket tanulmányomban eme folyamatok sommázó fogalmaként, mintegy az *újkorral*, az *újkorival* szinonim terminusként használom. A szinonimikus szóhasználat indoklásaként utalnom kell arra, hogy a „reflektív kultúra” horizontja – az én nézőpontomból így tűnik – a XVI-XVII. századtól az ezredfordulóig bizonyos problémaállandóságot mutat; az újkor, a modernség legalább annyi joggal mondható kontinuusnak, mint disz-

kontinuusnak. Az ezerötsházas-ezerhatszáz évesektől a huszonegyedik századig terjedő periódus legnagyobb, legmeghatározóbb változásának, a *volta-képpen* *paradigmaváltás*nak a reflektív kultúrára való áttérés tűnik, ehhez hasonló jelentőségű átalakulást a kulturális kondíció terén az utóbbi öt évszázadban nem látok.²⁹

A változás-sor értelmezése

Milyen tartalmakkal lehet megtölteni, milyen fogalmak által lehet konceptualizálni a kultúrtörténet területén ezt a modernitást eredményező változást? Watt, láttuk, az univerzália-elvből való kibontakozás, az individualizáció fogalmait választotta, Franklin Baumer nagy eszmetörténeti művében a *being* és a *becoming* alapterminusait használja. A *being* az amerikai tudós könyvében a szilárdságot, stabilitást, állandóságot, univerzália-igényt jelzi, a (Renan ösztönzésére megalkotott) *becoming* pedig a változást, átalakulást, dinamizmust, azt a „hérekleitoszi eróziót”, amely az újkor egymást követő évszázadaiban mind erősebben rombolja a stabil önmeghatározás, világfelfogás korábban szilárdabb bástyáit. (BAUMER, 20–23.) Jómagam írásomban az újkori világértelmezés szekularizált, recionális-empirikus, analizáló, logikakövető jellegének jelzésére leggyakrabban a „reflektív kultúra” kifejezést használok.

Ian Watt és Franklin Baumer tárgyilagosságra törekvő, pozitív-negatív értelmezést egyaránt megengedő konceptualizációi lényegileg térnek el Lukács György terminológiájától, aki a modernitást egyoldalúan a krízisérzület, a „transzcendentális hontalanság” terminológiájában ragadta meg. Lukács aspektusának minden bizonnyal megvan a maga igazsága, a „paradigmaváltás” értelmezési kísérletében azonban először mégis maradjunk a körültekintő többoldalúságnál. Nos, az univerzália-elvű látásmód visszaszorulása, az individuális, empirikus attitűd térnyerése, a reflektív kultúra kialakulása egy részről tagadhatatlanul pozitív folyamat. A reflexió körébe vonható jelenségek sorának bővülése – Jürgen Habermas-szal együtt vélhetjük így – nagy-nagy emberi, emancipatorikus vívmány. A modern elbeszélés számos, korábban már jelzett alapértékét: a személyes, individuális közlésmód térnyerését, a „konkrét-partikuláris”, realista időkezelés, környezetrajz elterjedését, a műbe vonható fabulák, történekek, élettek, figurák kibővülését, a többoldalú látásmódot reprezentáló humor, komikum, paródia, irónia fontossá válását is ilyen vívmányként tarthatjuk számon. Baumer *becoming*ja bizonyos értelemben szabad gondolatot, ellenőrzést, korrekciós lehetőséget, fejlődést jelent.

Más kérdés, hogy a modernitás kultúrája a processzusra igen gyakran válságjelekkel, krízisérzülettel válaszol. E reakció miatt azonban egyelőre nem kell visszavonnunk a paradigmaváltáshoz kapcsolt pozitív megítélést. Nagyon

29 Természetesen nem azt akarom mondani, hogy a további részrendszerek kimunkálására irányuló gondolati kísérletek, fogalomteremtések értelmetlenek és feleslegesek, de azt igen: semmiképpen sem szolgálhat(ná)nak arra, hogy az újkori modernitás *alapvető egységét* elleplezzék, *gyökeres paradigmaváltásokat* vizionáljanak, *határozott fordulópontot* jelezzenek, *korszakküszöböt* emeljenek, *teleologikus változást* rajzoljanak ki azokon a pontokon is, ahol inkább csak aránymódosulásokról, hangsúly-áthelyezésekről, hullámvázokról van szó.

egyszerűen azt mondhatnánk, hogy válság csak ott van, ahol szabadság is van. Ne feledjük, az újkort előző középkorban (miként az archaikus társadalmakban és az ókor nagy részében is) a kulturális válságkifejezés lehetőségei korlátozottak voltak. A tény mögé természetesen sokféle okot sorakoztathatunk föl, részben magának a válságérzékelésnek a kialakulatlanságára, visszafogottságára is utalhatunk. A XII. századi nagy változásig (pontosabban szólva: *változássor-kezdetig*) mindenestre számos társadalmi, eszmei tényező gátolja, fékezi annak a gondolkozási attitűdnek a térnyerését, amely a válság, a feloldhatatlan konfliktusok, a megoldatlanság, távlathiány felől értelmezné az emberi világot. A középkori társadalomban az ember ismeretesen nem magányos, elszigetelt. Születésétől fogva megváltoztathatatlan, szilárd helye van a világban, és egy struktúra részeként nincsen oka kételkedni az élet értelmében. Másrészt a földi élet bajait, szenvedéseit segít kezelni az istenhit, a kereszténység gondolati rendje és az egyház is, a földi pályát az örök élet, a kegyelem és az üdvözülés nagyobb, fontosabb egységei felől értelmezve.

A szabad és reflektív újkorban azonban az újkori kulturális válságérzés, a világ és benne az ember alapvetően problematizáló megközelítése nehezen megkerülhetőnek tűnik. Hauser Arnold szellemes megjegyzése, amely szerint a napnyugat (a modern újkor) kultúrtörténete a válságok története, bizonyos értelemben nagyon is igaz.³⁰ Ami a középkort megelőző, erős kötöttségű közösségi társadalmakban, ha nem is kivételes, de korlátozott volt, s amit a mindenható, megváltó és kegyelmes keresztény Isten kisugárzása hosszú évszázadokra eltörölt, érvénytelenített: az életválság, a kétely nyílt megjelenítése a reflektív, szekularizálódó európai újkorban került vissza alapvető lehetőségként az európai kultúrába.

A reflektív kultúra destabilizáló, erodáló hatásai

A reflektív kultúrát, a *becomingot*, a modern individualizációt, szekularizációt, nem vitás, gondolhatjuk a szabad fejlődés garanciájának s az újkor nagy, emancipatorikus vívmányának. Mindazonáltal nem lehet nem látnunk: a krízis lehetőségét valóban inherensen magában hordozza, s erózióhoz, széthulláshoz is vezethet. Hogy a reflexió nem juttatja a töprengő embert biztos igazsághoz, szilárd, affirmatív meggyőződéshez, hogy a védelmet szolgáló kulturális erők mozgósítása, a kétely érvényességi körének kijelölése, a kultúra affirmatív, védő funkciójának átmentése a mindent uraló reflektív szabadság világában egyre bizonytalanabb lehet, azt a modernitás kultúrája már a kezdet kezdetén érzékeli, s egyre karakteresebben fogalmazza meg. A Baconnál nagy távlatok, perspektívák felé mutató, az ismeretek letisztítására szolgáló észkritika (Locke, Hume, Berkeley, Kant tisztázó kísérletei ellenére, sőt részben azok következményeként) lassanként az ember megismerőképességét, tudományos önbizalmát roncsoló, a filozófia lehetőségi körét összezsugorító

30 „Az újabkori művészet minden alkotása harc az egyént kívülről-belülről fenyegető veszély ellen. A művész sikeresen vívhatja meg harcát a zűrzavar és a sötétség erőivel, vagy kudarcot vallhat; alkotó tevékenységének mindenképpen legerősebb ösztönzője a fenyegetőnek érzett veszély” – szögezi le a kutató. (HAUSER, 73.)

ismeretelméleti meggyőződéshez vezetett. A tudományos, technikai fejlődés előfeltételeként fölismert, az emberi vágyaktól, teleologikus kívánalmaktól megszabadított, objektív tárgyilagosságról nemcsak az derült ki, hogy végső soron megvalósíthatatlan, hanem az is, hogy olyan világ elismerését követeli meg, amely nem az ember igényeire szabott, amelyben idegenül, kiszolgáltatottan egzisztálunk. A kopernikuszi világgép tényerése, a kozmosz riasztó hatalmasságának és a Föld jelentéktelen porszemmé zsugorodásának kénytelen–kelletlen tudomásulvétele után a darwini evolúció-tan természetvíziója és a freudi lélekfelfogás további csapásokat mért az emberi öntudatra. A romantika a maga elvagyódásával, „éji világával”, racionalizmus- és felvilágosodás-ellenességével, mítoszkeresésével, vallási-hierofanikus mintázataival olyan kritikát, korrekciós igényt jelentett be, amely az újkori racionális-szekularizált világgép lényegi elemeire vonatkozott. A XIX. századra e dilemma egészen nyilvánvalóbbá vált, a mi magyar irodalmunk is világosan látja, tisztán megjeleníti és artikulálja.

„Vizsgálunk és kételkedünk [...] A régi jogviszonyok bukása a létező társadalmi rend alapjait is ingatagabbakká tette. Az egész épületen repedések látszanak, s tartóssága iránt szívünkben kételyek fészkeltek. Mi azonban követ kő után feszítünk le, s rettegve az összeroskadástól, mozdítjuk elő azt. Kíváncsiak vagyunk szociális viszonyaink hibáinak kikeresésében, fűgék nevetségessé tételében, majdnem oly mértékig, mint amennyi újságvágglyal fogadjuk az új társadalmi eszméket, és amennyi elmeéllel állunk készen azok kigúnyolására [...] Egyik irány felől sincs mély hitünk. Mindeniknek kémleljük gyengeségeit. Mindeniknek ellenkezőjébe objektíve sokszor beleéltük magunkat. Majdnem egyenlő gyönyörrel olvassuk nézeteink megtámadtatását, mint védelmezését; s majdnem egyenlő érveket tudunk felhozni magunk mellett, mint ellen” – töpreng az esszéista-regényíró Kemény Zsigmond *Eszmék a regény és dráma körül* című, 1853-ban megjelent, nagy tanulmányában. (KEMÉNY, 192.)

„Most az a kérdés, hogy a szubjektivitásból és az öntudatból levezethetők-e olyan mértékek, amelyek a modern világból származnak, ugyanakkor alkalmassak a modern világban való tájékozódásra, de az önmagával meghasonlott modernség kritikájára is [...] A szubjektivitásnak ugyan példátlan ereje van ahhoz, hogy létrehozza a szubjektív szabadság és a reflexió műveltségét és hogy aláássa az addig feltétlen egységesítő erőként fellépő vallást. Ám ereje ahhoz már kevés, hogy az ész közegében pótolja is az egyesítés vallási hatalmát. A felvilágosodás büszke reflexiókultúrája «meghasonlott a vallással, és a vallást maga *mellé* vagy magát a vallás *mellé* állította.» A vallás lefokozódása hit és tudás olyan szétválásához vezet, amelyet a felvilágosodás saját erejéből nem tud túlhaladni” – jelenít meg a XX. század végének filozófusa, a modernségről filozófiai diskurzust író (a modernitás emancipációs értékeit – láttuk – elismerő) Jürgen Habermas olyan problémaérzékeltést, amely sem helyzetértékelésében, sem a modernséghez (a „reflexió műveltségé”-hez) kapcsolódó ambivalenciájában, „kétkelés”-ében nem különbözik lényegileg a Kemény által prezentált problémalátástól, problémakezeléstől. (HABERMAS, 22–23.)

A modern romance „hivatása”

A Lukács György-i lírai jalkiáltást, a „transzcendentális otthontalanság” vízióját egyoldalúnak tarthatjuk ugyan, de alap nélkülinek semmiképpen sem gondol-

hatjuk. A modernitás kultúrájának jó okai voltak-vannak a válságérzés kifejezésére. S e kultúra, benne az irodalom, nem is késlekedett. Az újkorban a krízisérzület igazságát belátó, meghatározó erejét érzékelő, annak sodrásirányában mintegy elhelyezkedő „válságazonos” elbeszélés-modellek, műformák sora jött létre. Mint jeleztem, maga a realizmus és a regény is lényegében ebbe az irányba tartott és tart. A „válságazonos” műcsoportok mellett azonban az európai újkor olyan modelleket is életre hívott, amelyek a *being* és a *becoming* dialektikájában az első fogalomhoz is rendkívül erősen tapadnak. A környezetiség determináló erejét, a krízisérzület igazságát, a problematizáló attitűd elkerülhetetlenségét érzékelve is a vágy által meghatározottak, az épségre, teljességre függesztik a szemüket, víziójuk fontos része a *vágy által átalakított világ*, a *rendezett emberi státus* és a *képességes lélek*. A modern románc, úgy látom, mélyen beágyazódik ama kor problémavilágába, amelyben az ember végletes környezeti meghatározottságának és szabadságakaratának, a szimbolikus rendek szétesésének és a szilárd szimbolikus rend igényének, az identitásvesztésnek és identitáskeresésnek, az elidegenedett, lenyomat-létnek és az énazonosságot adó próbatétel-vágnak, a rosszul végződő történeteknek és a jól végződő emberi történet akarásának a dilemmája minden addigi korhoz képest nyíltabban, kiterjedtebben, egyetemesebben tárul fel. ahhoz a kultúrtörténeti szituációhoz tapad, abban a korban emelkedik ki kontúrosan, amelyben a pozitív, rendező világvízió nem *adottságként*, *természetes lehetőségként*, hanem az *akadályok sokaságával szembekeverülő vágyként* írható le, s a kor gondolkozási, művészi lehetőségrendszerében már hangsúlyosan fölbukkan az emberrel szemben közömbös, idegen világ, a determináló környezetiség, a rendezetlen, kaotikus lét, az értékcentrumoktól elvágott pszichikum, a „rosszul végződő történet” alternatívája. A negatív valóságérő és az affirmatív vágy feszültségében kiformalódó újkori, *modern romance* e szempontból is méltán tűnhet az évezredes előélettel rendelkező romance-mód, nagyműfaj, elbeszélés-modell, műfajcsoport talán legérdekebb alfajának, karakteres, szuverén műfaji változatának.

Bibliográfia

(a rövidítések feloldása)

- ABRAMS, Meyer Howard Abrams, *A Glossary of Literary Terms* Eighth edition, Australia, Canada, Mexico, Singapore, Spain, United Kingdom, United States, 2005.
- ARANY, Arany János, *Tanulmányok és kritikák* (szerk. S. Varga Pál), Debrecen, 1998.
- AUERBACH, Erich Auerbach, *Mimézis. A valóság ábrázolása az európai irodalomban*, Bp., 1985.
- BAHTYIN, Mihail Mihajlovics Bahtyin, *A szó esztétikája (Válogatott tanulmányok)*, Bp., 1976.
- BAKER, Sharidan Baker, *Humphry Clinker as Comic Romance*, Papers of the Michigan Academy of Science, Arts, And Letters, XLVI (1961), 645–654.
- BAUMER, Franklin Le Van Baumer, *Modern European Thought. Continuity and Change in Ideas 1600-1950*, Macmillan, New York-London, 1977.
- BÁRDOS, BÁRDOS Lajos – SZABÓ B. István – VASY Géza, *Irodalmi Fogalmak Kiszótára. Kiegészítésekkel. Tanlexikon*, Korona Kiadó, Bp., 2001.
- BEER, Gillian Beer, *The Romance*, 1986. (First published 1970, Methuen and Co. London, New York.)

- CHODOROW, Nancy Chodorow, *A feminizmus és a pszichoanalitikus elmélet*, Bp., 2000.
- CZUCZOR Czuczor Gergely-Fogarasi János, *A magyar nyelv szótára ötödik kötet*, Pest, 1870.
- DUNCAN, Ian DUNCAN, *Modern Romance and Transformations of the Novel. The Gothic, Scott, Dickens*, Cambridge University Press 1992.
- FRYE1 Northop Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Atheneum, New York, 1969.
- FRYE2, Northop FRYE, *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*, Cambridge, Massachusetts, and London, 1976.
- FRYE3, Northop Frye, *A Natural Perspective. The Development of Shakespearean Comedy and Romance*, Columbia University Press, New York and London, 1965.
- FRYE4, Northop FRYE, *A kritika anatómiája* (ford. Szili József), Bp., 1998.
- FRYE5, *Northop Frye on Shakespeare*, Yale University Press, 1986.
- FUCHS, Barbara Fuchs, *Romance*, Routledge, New York and London, 2004.
- FULLER David Fuller, *Shakespeare's Romances*, in Corinne Saunders (szerk.), *A Compagnon to Romance from Classical to Contemporary*, Blackwell Publishing, 2007, 160–176.
- GRAHAM, Kenneth Graham, *English Criticism of the Novel 1865-1900*, Clarendon Press, Oxford, 1965.
- GREGUSS Greguss Ágost, *A balladáról*, Pest, 1865.
- GYÖRGY György Lajos, *A magyar regény előzményei*, Bp., 1941.
- HABERMAS, Jürgen Habermas, *Filozófiai diskurzus a modernségről. Tizenkét előadás* (ford. Nyizsnyánszky Ferenc és Zoltai Dénes), Bp., 1998.
- HAUSER, Hauser Arnold, *A művészettörténet filozófiája*, Bp., 1978.
- HAWTORNE, Nathaniel Hawthorne, *A skarlát betű, A hétormú ház*, Bp., 1983.
- HUGO1, Victor Hugo, *A párizsi Notre-Dame*, Bp., 1980.
- HUGO2, Victor Hugo, *A nevető ember*, Bp., 1964.
- ISTENHEGYI, JÓKAI Mór, *Az istenhegyi székely leány*, Bp., 1990.
- JUNG, C. G. Jung, *Bevezetés a tudattalan pszichológiájába*, Bp., 1993, 130.
- KEMÉNY, Kemény Zsigmond, *Élet és irodalom. Tanulmányok*, Bp., 1971.
- KER, W. P. KER, *Epic and Romance. Essays on Medieval Literature*, London, New York, 1897.
- KIELY Robert Kiely, *Robert Louis Stevenson and the Fiction of Adventures*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1964.
- LUKÁCS, Lukács György, *A „románc” esztétikája LUKÁCS György, Ifjúkori művek (1902–1918)*, szerk. Tímár Árpád, Bp., Magvető Kiadó, 1977, 784–806.
- McKEON, Michael McKeon (szerk.), *Theory of the Novel. A Historical Approach*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 2000.
- McKEON2, Michael McKEON, *The Origins of English Novel. 1600-1740*, The John Hopkins University Press Baltimore and London, 1987.
- MILLER, Perry MILLER, *The Romance and the Novel*, in Uő, *Nature's Nation*, Cambridge, Massachusetts, 1967, 241–278.
- NÉMETH G., Németh G. Béla, *A románcostól a tragikusig (Műfajváltás és szemléletalakulás Kosztolányinál)*, in uő, *Küllő és kerék*, Bp., 1981, 206–221.
- NYILASY, Nyilasy Balázs, *Romance-nézőpontból Kemény Zsigmond történelmi regényeiről*, Irodalomtörténeti Közlemények, 2009/6, 709–727.
- NYILASY2, Nyilasy Balázs, *Mikszáth Kálmán esete a mesével, a riporttal, a komikus-humoros románcsal és a Noszty fiúval*, Kortárs, 2006/7-8, 96–115.
- ORTEGA, José Ortega y Gasset, *Elmétkedések a Don Quijotéről. korai esztétikai írások* (ford. Csejtei Dezső, Juhász Anikó és Scholz László, szerk. Scholz László), Bp., 2002.
- PORTE, Joel Porte, *The Romance in America Studies in Cooper, Poe, Hawthorne, Melville, and James*, Middletown, Connecticut, 1969.
- POSZLER, Poszler György, *Filozófia és műfajelmélet*, Bp., 1988.

- PREMINGER, Alex PREMINGER-T. V. F. BROGAN (szerk.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, New Jersey, 1993.
- REEVE Clara Reeve, *The Progress of Romance*, The Facsimile Text Society, New York, 1930.
- SANDLER, Robert Sandler (szerk.), *Northop Frye on Shakespeare*, Yale University Press, New Haven and London, 1986.
- SAUNDERS, Corinne Saunders (szerk.), *A Companion to Romance from Classical to Contemporary*, Blackwell Publishing, 2007.
- SCOTT, Walter Scott, *Waverley*, Bp., 1986.
- SPINGARN, J. E. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, second edition, revised and augmented, New York, The Columbia University Press, 1908.
- STEVICK, Philip Stevick (szerk.), *The Theory of the novel*, New York, 1967.
- SZEGEDY-MASZÁK, Szegedy-Maszák Mihály, *Kemény Zsigmond*, Bp., 1989.
- SZERDAHELYI, *Világirodalmi lexikon* (főszerkesztő Szerdahelyi István), tizenkettedik kötet, Akadémiai Kiadó, Bp., 1991, 111–113. Az idézet: 112.
- SZILASI, Szilasi László, *A selyemgubó és a „bonczoló kés”*, Bp., 2000.
- SZILI, Szili József, *A poétikai műnemek interkulturális elmélete*, Bp., 1997.
- SZÖRÉNYI, Szörényi László, *„Múltaddal valamit kezdeni”*, Bp., 1989.
- TAKÁCS, Takács Ferenc, *Fielding világa*, Bp., 1973.
- THOMKA, Thomka Beáta (szerk.), *Narratívák 2. Történet és fikció*, Bp., 1998.
- THOMKA2, Thomka Beáta (szerk.) Beáta (szerk.), *Az irodalom elméletei* III., Pécs, 1997.
- THORNBURY, Ethel Margaret Thornbury, *Henry Fielding's Theory of the Prose Epic*, New York, Russell and Russell, 1966.
- UNGVÁRI, Ungvári Tamás, *Poétika Harmadik, átdolgozott kiadás*, Bp., 1996.
- WATT, Ian WATT, *The Rise of the Novel*, Pimlico, London, 2000.
- WELLEK-WARREN, Wellek-Warren, *Az irodalom elmélete*, Bp., 1972.