

Lélektani és történelmi hitel a biedermeier irodalomban

E cím bizonyos értelemben a romantikus alkotásokra is vonatkozhatna. Az a különbség ejtett gondolkodóba, mely szerint Horváth János Petőfi-könyvében azt veti Szilveszter szemére, hogy forradalmi eszmékről értekeznek, miközben kifizia éhen pusztul; jobb lenne, ha családjáról gondoskodna. Az elemzésnek ezt a passzusát okkal-joggal vagy anélkül többen megkérdőjelezték, ám a hétköznapi logika, a polgári, konszolidált morál a jeles tudósoknak ad igazat.¹ Petőfi morális érzéke bicsaklott-e meg itt, költői elhitető ereje bizonyult-e gyengének, elragadta-e az apostoli hév – ebből a látószögből aligha ítélni lehet meg tárgyilagosan. Két sík helyezkedik el itt: az irodalmi anyag szelektív tartománya, stilizációja, valamint a közerkölcs, a tapasztalati világ, s ennek is inkább valamely reprezentatív rétege. E két jelentéstartomány feltétlenül érintkezik egymással, az előbbi az utóbbiból veszi matériáját, ám érintkezésük sajátos és különleges. Mindkét kifejezés-, illetőleg beszédmódnak, gondolati rendszernek vannak olyan formalizált elemei, melyek önálló jelentéssel bírnak, s korrespondenciájuk nem feltétlenül vezet jelentésazonossághoz, következésképpen egymásra vonatkoztatásuk logikailag nem vezet egyértelmű megállapításokhoz.

Kissé furcsa példa a világlátás sajátos mechanizmusára vonatkozólag, kiváltképpen, ha megfogalmazását irodalmi minták is befolyásolják, Barabás Miklós, a jeles festő esete, akinek annyi reformkori személyiség, köztük sok író-költő portréját köszönhetjük. Csak késő öregkorában írta meg emlékezéseit (megjelentek a *Budapesti Szemlében*), oly módon, ahogy a vele történtek e nagy távlatban kikerekedtek. Ily messziről, a századvégről visszatekintve jelentőségét veszti az egykori valóságos esemény sor számos hangulati eleme, kilúgozódnak belőlük az egykori töprengések és elcsendesedik a szenvedély. Megmaradnak, s kerek egységekbe rendeződnek viszont az egykori alapbenyomások, a szabályos alakba kívánczó szcénák. Így anekdotikus jelenetek váltják egymást a reformkori életképekhez hasonló részekkel, valamint az akkori (reformkori) időkben divatos útleírások tónusában (Stadt- und Reisebeschreibung) megfogalmazott fejezetekkel.² Nyilvánvaló, hogy az öreg festő irodalmi ízlése, fogalmazási rutinja ifjabb korából származik, s így ennek eszközeivel él. Az élettörténet, a pályakép végül is anekdota-jellegű

tarka részletek sorává válik, melyet szinte kizárólagosan átsző valamiféle vídamság, jellegzetes – öregkorinak is mondható – kedélyesség, mintha élet, mesterség, hivatás merő játék lett volna az utókor szórakoztatására. Csillagtávolság választja el ezeket az igénytelen írásokat valamiféle önvallomástól, ars poeticától, pályám emlékezetétől vagy akár a kalandos életrajz igényétől: a mesélés verbális öröme dominál bennük.³

Mondhatnók természetesen, hogy mindez az öreg művész kedélyét jellemzi inkább, mint a tizenkilencedik század első felének, harmincas–negyvenes éveinek hagyatékát. Ám a példát éppen ezért választottuk ki, mert éppenséggel egy rögzült, tónusát, hangulatát tekintve is öntudatlanul szabályokat követő prózai beszédmódra vall, arra a némileg élcelődő „életképi” irányra, konverzációs szituáltságra, amely Barabás fiatal éveiben uralkodott. E körülmény példa lehet arra is, miként bővült nemesi-kuriális, népies vonatkozásokkal e polgárosult stílus Jókai, Mikszáth elbeszélő magatartásában, hogyan stilizálódott korszerű prózaepikává, s vált a kedélyes-mindentudó pozíció narratív poétikai szabállyá, sok vonatkozásában eloldódva az egyes írók alkati karakterjegyeitől. Lényegében arról van szó tehát, hogy mennyiben determinálja az elbeszélés módja annak anyagát, az utóbbi miként tör utat magának a kialakult és rögzült szabályrendszerben.

Amennyiben természetesnek vesszük, hogy a romantika jellegzetes gesztusai, a patetikus mozdulatoktól kezdve az arckifejezés, a mimika egyes mozzanataig, a preferenciák a mindennapi szokásrendszerben, így a barátságkultusz stb. – valahogyan kifejezik az idők szellemét, így a „Zeitgeist” megnyilvánulásai: az irodalmi és művészeti korstílusnak megvan a maga szerepe ezek kialakulásában, táplálásában, fenntartásában, ritualizálásában. Kivált ez utóbbi momentum révén a gesztusoknak és általában véve az egész stilizált beszédmódnak mind az emelkedett művészi, mind pedig a köznapi-szokásrendi szférában van valamiféle autonóm tartományuk, melyben – bizonyos határok között – önállóan mozoghatnak. A biedermeier közkultúrája ezt a mozgásteret még tovább tágítja. Így jönnek létre a korabeli irodalomban olyan műfajok, melyeknek felépítése rögzített igényeket követ. A vidámságban a félreértés, a bonyodalom, a boldog kibontakozás triádja érvényesül bizonyos morális-kulturális tanulságok érdekében, a kalandos történetekben a próbatétel, a bonyodalom során megmutakozó helytállás, a morális jutalom hármassága dominál. A szélsőségek, a csevely bizarr fordulataitól a rémséges esetekig olyan kívánalmak, melyeknek minden szórakoztatni, hatni akaró író engedelmeskedik.⁴

Ha már a Petőfi-értelmezés egy sajátos problémájával kezdtük fejtegetéseinket, e ponton azzal is folytathatjuk. Ugyancsak Horváth János jegyzi meg igen találóan, hogy Petőfi regénye, *A hóhér kötele* élvezetes olvasmány volna, ha e regény (s általában a rémregény) paródiáját láthatnánk benne. Ám – a fejlődéstörténetileg egymástól éppenséggel nem távol eső két mű, *A hóhér kö-*

tele és *Az apostol* – mindkettő a komoly nembe sorolható, s kivált az utóbbi esetben a parodizálásnak még a lehetőségével sem számolhatunk. Ami azt jelenti, hogy Petőfi mindkét témáját komolyan fogta fel, szereplőit-figuráit tetteik, érzéseik motivációját a maga sajátos szemszögéből (s talán a célba vett olvasó szemszögéből is) hitelesnek véli, mindenféle irracionális vonatkozás kizárásával, hiszen Petőfi még legszélsőségebb gondolati megnyilvánulásában sem enged teret homályos érzelmi kavargásnak, talányos vélekedésnek, sejtések mélyösztöni késztetéseinek. Tipológiai szempontból *A hóhér kötele* figuráinak intranzigens bosszúvágya éppúgy egy *sérelem* megtorlása, mint ahogy Szilveszter is alacsony származása s a vele egy soron lévők történelmi sértettsége okából kel fel egy olyan uralom ellen, mely ezt a sérelmet egyedeivel és egész szisztémájával az egyén és a nép ellen egyként elkövette.

A szélső helyzet a romantikus értékpreferencia egyik alaptémája. E pozíció kiélezettsége fokozódni látszik a romantikus dráma és regény popularizálódásával, ezt a magyar színházi előadások tematikája éppúgy igazolhatja, mint a jelesebb regénytémák, sőt a két műnem között ebben a tekintetben (cselekményszövés, alakok, motiváció) az átjárás szemmel látható. Természetesen a szélső helyzetet megtestesítő alakok olykor az abszurditásig menően, rögeszmévé fajult motivációval jelenítenek meg valamilyen célt, elhatározottságot, eszmét és szenvedélyt: ez közös vonásuk. E körülménnyel kritikus módon számolnak, s meglehetősen eréllyel utasítják el a magyar alkotók – így Vörösmarty, Bajza, Erdélyi és mások – kárhóztatva a temérdek irreális, „beteg” mozzanatot. Ám alkalmanként a legnagyobbak is, így Vörösmarty és Petőfi, akik személyes tapasztalati anyagukat illetően nagyon is rendelkeztek a valóságismeret, az irónia erényeivel, persze mindketten a maguk módján, alkotóként nemegyszer alkalmazták azokat a szélső helyzeteket, melyeket nyilván nem a személyes belátás, hanem a tőlük is elismert értékpreferenciák követelnek meg. Elegendő a két műnem olyan produktumaira, mint a *Vérnász* vagy *A hóhér kötele*, utalni, melyek – ismétlem – nem tartalmaznak parodisztikus elemeket.

Így nagyon valószínű, hogy azok a műfaji változatok, melyeket kevésbé szakszerű terminussal rémdrámáknak, rémregényeknek szoktunk nevezni, a maguk extremitásaival hozzátartoztak a művészi vagy kvázi-művészi alkotás és befogadás ama sajátos formájához, amelyet a romantikus (és szociokulturális jelenségként a biedermeier) gondolati és érületi reflexek jelölnek ki. Ugyancsak homályos megnevezéssel mondhatnók korizlésnek is, mely a közizlés történelmi variánsa, de minden bizonnyal a világtapasztalásnak olyan közösségi-társadalmi elemeiről van szó, melyek – persze szociális tagoltsággal – lenyomatai mindazon impresszióknak, melyek egy adott kornak történései, ezek gondolati-kulturális tényei körül kristályosodnak ki. Ezek, kivált a művészetben-irodalomban bizonyos sémákba rendeződnek, stíluskorszakokban, témákban, gesztusokban, értékpreferenciákban jutnak

kifejezésre. Tehát olyan komplex s bizonyos elemeiben, általános szabályrendszerekben megfogalmazott vagy ösztönösen alkalmazott kánonról, érvényes paradigmáról szólhatunk, mely e kornak közös tulajdona, s így ha egyes tendenciáitól elhatárolódnak is az egyes alkotók, az egészet – mivel benne élnek, s az a maguk világlélményét is tartalmazza – személyiségükbe építetten fejezik ki műveikben.⁵

A rémregény tehát (minden olyan történet, mint a rabló, újabb kori lovagi és egyéb históriák) ebben az értelemben korántsem annyira eltúlzott élethelyzetek komikumba hajló együttese, amilyenek a súlygyen, az eszményítő realizmus későbbi koncepciói felől látszik. Ha igaza van Hauser Arnoldnak (s a maga művészetszociológiai megközelítéséből nézve miért ne lenne igaza), iszonyatos rémtörténetek feldolgozása révén a francia Pixérécourt népszerűbb volt Párizsban (egyik darabjára nálunk Bajza is reagál), mint a nagy hírű francia irodalom összes képviselői együttesen.⁶ E ténynek természetesen ellene vethető az a körülmény, hogy a nevezett szerző és a hozzá hasonlóak az „alantas” ízlés kiszolgálói voltak. Bizonytalán így van, legalábbis van e megállapításban igazság. Jellegzetes dilemma mindazonáltal annak eldöntése, hogy az alantas, igénytelen stb. alkotások iránti érdeklődés sikeres kielégítése, avagy pedig az emelkedettebb igény szint jellegzetes képviselőinek preferálása szolgálja-e jobban a kultúra érdekeit. Az igazán nagy művész ugyanis mindkét tereumon otthonosan és eredményesen mozog. Igényes az igénytelenebb témákban, s népszerű a fentebbi tónusokban is. Így van ez a régebbi irodalomban csakúgy, mint a tizenkilencedik század első felében, a romantika és a biedermeier időszakában mindenképp, nálunk és másutt is.

A magyar irodalomnak, s korábban nyilván a fejlettebb irodalmaknak is, talán a legfőbb gondja az volt, hogy közönségre, olvasókra tegyen szert. Bizonyos értelemben a könyvnyomtatás elterjedése óta mindenféle írott, illetve nyomtatott szöveg érvényesülésének, a megszólítottakhoz történő eljuttatásának alapkérdése, hogy van-e szükséglet, érdeklődés, s a kapcsolat létesítését anyagilag támogató publikum, amely e „diskurzust” óhajtja, s feltételeit biztosítja. Bizonyos készítmények elősegíthetik már a korai időkben is e kapcsolat létrejöttét, az egyház, a vallás társadalmi tekintélye, erkölcsi nyomása a vallásos irodalmat imakönyvek, de kivált a Biblia kiadásai révén folyamatosan funkcionáló tényezővé avatja, ám a pragmatikus kényszerek sem hanyagolhatók el, így az iskolázottság, a tankönyvek stb. vonatkozásában, szótárak, útmutatók, törvénykönyvek – sorolhatnánk tovább egészen a kalendáriumokig a nyomtatott szövegek iránti igényt különböző okokból tápláló körülményeket. A szépirodalom azonban – melynek sok helyütt még külön összefoglaló elnevezése sincs a tizennyolcadik század végéig – egészen másfajta szükségletekből eredeztethető, melyek részben archaikus eredetűek, másrészt a világmegismerésnek az előbbiektől eltérő indítékai határozzák meg,

noha az előbbi terrénummal vannak hol erősebb, hol közvetett kapcsolatai (mítosz, vallásos irodalom, gondolati, tanköltészet, irányzatos alkotások, pamfletek stb.). Ám lényegében a lélek fényűzésének tartományában helyezhető el: e tekintetben a primitív és fejlett társadalmakban, a társadalom legkülönbözőbb rétegeiben (az orális műfajoktól az írott-nyomtatott produkumokig) állandóan jelen lévő szellemi tevékenység, amelynek művelése és befogadása általános érvényű, „nembeli” karakterisztikum.

A teória mentén újabb kérdések fogalmazódnának meg, ám most nem feladatunk ezek taglalása. Annyi mindenféleképpen bizonyos, hogy bármely korszakban is, bármilyen körülmények között az ábrázoló művészetek szintjén meghatározható s nem túlságosan számos alaphelyzet és történetstípus variálódik. Ezért például az újabb kori művészet vagy felbontja ezeket, vagy pedig egyes elemeit vizsgálja a lehetséges emberi helyzeteknek, ám ha ragaszkodik, kivált a populáris műfajokban a mindennapi élet menetének az általános tapasztalattal megegyező lineáris folyamataihoz, akkor szinte erőltetetten váltogatja a lehetséges variánsokat, de így is folyton ismétlődésekbe bonyolódik (lásd a szélesebb publikumhoz szóló színműveket, regényeket, epikai szálra fűzött filmtörténeteket), s ismétlődően a *déjà vu* érzését kelti. Nyilván nem volt ez másképpen a tizenkilencedik század első felének romantikus (és *biedermeier*) irodalmában sem, kivált azért, mert egy bővülő publikum, illetve szaporodó kiadványok számára kellett történeteket sorozatban előállítani, úgy, hogy szélesedő közönséget szólíthasson meg. Ezért már eleve alkalmazkodni kényszerült azokhoz a morális-tapasztalati „köz-helyekhez”, melyek e rétegeket foglalkoztatták, mert ezek a modulok, képletek adták azt az alapszókincset, melyek a diskurzus létrejöttékor feltétlenül szükségesek voltak. Az ilyen elemek azonban nem az irodalom független világában, hanem a kortapasztalat és a korigény egészében fogalmazódtak meg: az ábrázolás, a narratíva ezeket szelektálta, tipizálta, sűrítette, hatotta át szubjektivitással, vitt beléjük kohéziót, és egyáltalán közügygyé avatta az egyedit, s a közügyget egyedi problémaként jelenítette meg, s valamilyen tanulság (példázat) fonálával fogta össze. A befogadó éppen ezt a műveletet várta el, komplex gondolati-esztétikai élménye ebből táplálkozott.⁷

Ezért a romantikus alakábrázolás rovására oly sokszor emlegetett fekete-fehér karakterizáló technika nem egyszerűen valaminő valóságidegen egyszerűsítő világlátás következménye, netán ábrázolásbeli fogyatékoság, hanem ősrégi szelekciós eljárás, amely a jó és a rossz küzdelmének örök ket-tősségét jeleníti meg. Ebben nem különbözik a romantika előtti írói megjelenítések lényegétől, csupán más módon alkalmazza ezt a princípiumot, mégpedig annyiban másképpen, hogy hozzáadódik a romantika egyébként köz-ismert karaktere: a fokozódó szubjektivitás, a festőiség, a részletek jellegzetességei iránti vonzódás, az individualizmus mint humán minőség stb. Ez a hozadék nemcsak az úgynevezett komoly, hanem a komikus nemben is jól

kamatozik. Mindeme újdonságot mintegy összefoglalja az érzéki megjelenítés szinte tapintható valóságérzete. Ez utóbbi tulajdonság, a „couleur locale” a voltaképpeni hitelesítő tényező, s így elmondható, hogy a mítoszokban és mesékben gyökerező ellentétek harca (jó és rossz, az átlagos és a furcsa stb.) általában gondosan rajzolt, a tapasztalattal nemcsak megegyező, hanem ezt még tágitó, nyomatékosító közegben játszódik le. Így akár a Szilveszter, akár *A hóhér kötele* intranzigens viszálya voltaképpen létező szenvedélyeket transzportál ideológiai, pszichológiai síkra, ám hitelüket nem a hevület sajátos természete, hanem a narratívában kijelölt helye hivatott biztosítani.

Az a tény, hogy egy műalkotás a maga jelrendszerével a befogadónál hogyan egészül ki, s milyen sajátos adottságok, mentális és kulturális előfeltételek játszanak e folyamatban szerepet, ellenőrizhető például egy idegen kultúra tükrében.⁸ Állítólag Lu Hszün, a híres kínai regényíró foglalkozott azzal a gondolattal, hogy lefordítja a benne nagy hatást kiváltó Petőfi-regényt, *A hóhér kötelét*, noha a kiváló kínai írónak ez a terve nem valósult meg. Óhatatlanul megfogalmazódik az a gyanú, hogy maga Petőfi is másképp vette tervbe e regénye megírását, a *Felhők* hangulati terében⁹ és világfájdalmában, mint ahogy a változó, az ezzel nem annyira azonosuló kritikai recepció a későbbiekben a mű minősítését megszabta. Andorlaki és Ternyei viszálya bizonyára nem a valószerűség pragmatikus példázata, de a síron túli szerelmek, a monomániák, a megszállottak vagy akár a regénymotívum rokonságába tartozó gróf Monte Christók és Jean Valjeanok sem mindennapi átlagesetek, noha kétségtelen, hogy minden banális viszályban, melyek végigkísérik az emberi életet, ott rejlik e végzetes szenvedélyek „reális” magva, ezek öltenek mitikus méreteket, démoni formát a romantikus műalkotásokban, és ezt a jelbeszédet, verbális rituálét fogadja el, s teszi magáévá az erre kondicionált polgári olvasóközönség.

A couleur locale-nak, a részletező rajznak lehetnek a már említett mellett „kommunikációs” magyarázatai. A nem látott, nem ismert környezet megismertetésének vállalt kötelezettsége egy olyan közegben, melynek virtuális tapasztalatai jóval szegényesebbek a modern kori látványmennyiségnél, tehát a kevésbé mobil, kevésbé világlátott publikum tájékoztatásának igénye. Ezek olyan praktikus szempontok, melyek esztétikai minősítése korántsem kézenfekvő, ám figyelmen kívül hagyásuk megengedhetetlen. Ez az ábrázoló technika természetesen felfedezhető a múlt, a történelem tartományainak szemlélhetővé tételében (gótikus irodalom, Walter Scott regényeinek „tárgyi” hittele) csakúgy, mint a jelen régiójának, hogy úgy mondjuk „dokumentálása”. A mi irodalmunkban például a bizonyos értelemben a rémregények közé sorolható Kuthy-, illetőleg Nagy Ignác-féle regénytípus (*Hazai rejtelmek, Magyar titkok*) éppúgy jellemezni, feltárni, dokumentálni igyekszik, mint a bizonyos értelemben ideologikus célzatú Eötvös-regény, *A falu jegyzője*.¹⁰ Vonzóerejük, amennyiben és amilyen mértékben volt, éppen eme tulajdonságuknak kö-

szönhető, s ebből a megközelítésből szinte mellékesnek tekinthető, hogy az árva halász, vagy akár Tengelyi Jónás alakjának lélektani motiváltsága mennyire reális karakterű, miképpen írható le tárgyias és tudományos kategóriákkal.

A regény- és novellaalakok voltaképpen tipizált hordozói az írói szándéknak. Ezért inkább bizonyos magatartásformákat, ambíciókat, szenvedélyeket, szokásokat, élethelyzeteket reprezentálnak, s nem egyéniségeket mutatnak be. Illetőleg: a prózai terek függvényében az említett motiváció keretében felidéznek egyéniségeket, sokszor azonban inkább külsőségeikben: megjelenésükben, fizikai adottságokban válnak egyediékké, a gondolkodásukat, tetteiket egyes alaptényezők szervezik koherensekké. Kérdés természetesen, hogy a tizenkilencedik század első felének szaporodó, sok tekintetben már kommercializált irodalmi-művészeti viszonyok között élő olvasóközönsége egyáltalán elvárt-e mást, többet olvasmányaitól.¹¹ Más kérdés, hogy a régebbi korok alkotásaiban oly sok realitásanyag, ösztönös megfigyelés halmozódott fel, annyi lélektani és szociális, szociológiai-művelődéstörténeti adalék integrálódott az újabb kori befogadástörténetbe, hogy e tényezők mintegy megváltoztatták a művek eredeti alaprajzát, módosították üzenetüket, s ennek következtében egy új kánon tézisei szerint is értelmezhetőek. Ez a megállapítás természetesen csak azokra a munkákra vonatkozik, melyekben immanensen benne rejlenek az értékek átstrukturálódásának jelzett lehetőségei. A romantika, s így a biedermeier irodalom szokványos alkotásai azonban a maguk meglehetősen sematizált kánonjának igyekeznek megfelelni, s ezért csak ezen belül értelmezhetőek.

Kisfaludy, Fáy, de akár Csató vagy Gaal elbeszéléseit olvasva, olyan érzésünk támad, mintha azok sok vonatkozásban naivak volnának, mintha a bizsonnyal nem csekély életismerettel rendelkező emberek valamiféle sehol nem kodifikált, de annál következetesebben betartott morális-esztétikai kódexhez tartanák magukat, egyfajta ön- és közösségi stilizáció jegyében, valamiféle illemtanhoz igazodva. Ilyen „illemtan”, amelyet a csúnya, a művelt közbeszédből kizárt szavak listájának is nevezhetnénk, körülbelül olyan jelenségnek, a szemérmesség és az elhallgatás olyan szinonimájának tarthatnánk, melyet a „viktoriánus” jelzővel szoktunk illetni. Az a hangulati atmoszféra, mely a biedermeier irodalmat áthatja, bizsonnyal hasonlít ahhoz a prüdériához, mely a század derekáig az angol regényt oly feltűnően jellemzi. E karakterisztikum a jelentékeny mű létrejöttét nem akadályozza meg, de kétségtelenül kerülőútra kényszeríti, külön jelrendszerek, mondhatni stilisztikai kódok az e jelenséghez kötött retorika kimunkálására kényszerítik. Ám a közerkölcsnek ez a miliője nyilván az alkotó és a befogadó viszonyának organikus része volt, kölcsönösen betartott szabály. Ezért állja meg a helyét az a kijelentés, amelyet Hevesi Sándor tett a régi színészek nagyságának kortól és közönségtől függő megítélésével kapcsolatban: „Nagyapáink fülével kel-

lene őt hallgatnunk, nagyanyáink szemével néznünk, mert a színészi alkotás hitele, természetessége, igazsága a koré, amelynek ő tükröt tartott.”¹²

A furcsa frizurás, különös ruházatú, sajátos arcú régi emberek, s nemcsak a színészek, még az elsárgult fotográfiákon szereplők is, a mából visszatekintve egész létezésüket és gondolkodásukat illetőleg is, mintha inkább nosztalgikusan mesés, mintsem hiteles figurák volnának. Így van ez a valóságban, az eltűnt múltban, színdarabokban, de az egész irodalomban egyaránt, mert hiszen a dolgok változásai, a világ és az ember viszonyai általános törvényeknek engedelmessé válnak. Mindezek ellenére mégsem merő fikció az emberi lényeg közösségének ténye, noha a cselekedeteket mozgató motiváció folytonos változásnak van alávetve. Elképzelhető tehát, hogy valamely tett okát másban jelölte meg a múlt eltérő közegének egyik-másik figurája, s éppen ezt az okot fogadta el hitelesnek, aki őt ismerte. Általában véve a közös tapasztalat akkor, amikor a lélek szerkezete még a titkok, a megérzések régiójába tartozott, a külső világ tárgyiassága volt. Valószínűleg innen ered a lélektani motivációt megjelenítő transzcendens retorika, a titkok, a félelmek, a megdöbbenés archaikus-mesés atmoszférája, az álom kultusza a romantikában, amit a tárgyiasság részletező, dús, helyenként színpompás megjelenítése ellensúlyoz. A titkot a dokumentum tényszerűsége avatja evilági látomássá. Innen eredeztethető az a körülmény, hogy a tizenkilencedik századi elbeszélés és regény, folytatva a régi hagyományokat (például a pikareszkét), bizonyos értelemben útirajz is, város-falu- és környezetleírás. A tizenhatodik, de kivált a tizennyolcadik századi reprezentatív alkotások egy részéről is elmondható ez, az angol irodalomra kiváltképpen jellemző, gondoljunk például Defoe, Fielding, de akár Smollett munkásságára, de „lelki” utazásokra is gondolhatunk (Sterne). Ebbe a „világfeltáró” kategóriába tartoznak az akkor oly népszerű Cooper regényei is.¹³ E térbeliség tipológiáját itt nem részletezhetjük, gondolati motivációjával nem foglalkozhatunk. A romantika irodalma, irodalomfelfogása, poétikája annyiban bővíti elődei erkölcsi, szokásrendi tényezőkre koncentrált érdeklődését, morális-ideologikus énkeresését, hogy a különös, a lokális, a pittoreszk, az egyedi preferálásával gyarapítja szemlélődését, s ideologikus motivációja politikai elvekben konkretizálódik a polgári társadalom kialakulása, stabilizálódása idején. Ezt a folyamatot jelzi a célzott, társadalom-leíró útirajz jellege nálunk, mint ahogy a fikcióba is beépül – Kisfaludy idejétől kezdve Fáy és Eötvös regényein át – az életképek kvázi-fiktív tartományába, de megjelenik és hat egyéb, így a lírai műfajokban is.

A rendkívüli, sőt a bizarr jelenség, de főként az egyéniség sarkitottsága olyan vonások, melyek értékek mentén választódnak ki. A jónak és a rossznak, a szépnek és a rúttnak azonban óhatatlanul vannak konkrét kötöttségei, melyek közül a reformkorban kiemelendő a közösséghez, elsősorban a hazához való ragaszkodás, a szerelemnek, a párválasztásnak az új típusú művelt-

séghez való társítása, s ennek propagálása, a változtatás szándékának, igényének hangoztatása és elősegítése (másként: modernizációs akarat), elvi szövetségek kötésének szükségessége, az ezzel összefüggő barátság kultusza, jövőre orientáltság stb. Mindez sajátos módon a példázatos múltra is kivetítődik, s elmondható, hogy az itt jelzett pozitív értékválasztások negatív lenyomata képviseli a másik, a szerzőktől általában elutasított morális (immorális) pólust. Az utóbbinak, így a változatlanúság hirdetésének, a közösségtől elforduló bezárkózó magatartásnak, a konzervatív-tradicionális értékvédelemnek alig van irodalmi képviselete, ami azt jelenti, hogy e korszak reprezentatív gondolkodását áthatja a modernizáció kényszerének, korparancsának felismerése, s e tény különböző fokozatokban és intenzitásban, a gondolkodó-alkotó egyed szociális meghatározottságaitól is függően, kultúrájától, öröklött hagyományaitól és célképzeteitől befolyásoltan mutatkozik meg a korszak szellemi életében. Elmondható tehát, hogy ennek az időszaknak van egyetemes narratívája a világ és a haza dolgairól.

E narratívának legfőbb ismertetőjele, minden egyéb elterjedt vélekedéssel, idevonatkozó közhellyel ellentétben a konkrétság iránti vonzalom. A romantika, s benne a biedermeier szellemiség ismérve az érzékletesség, a vízió színessége, a legkülönbözőbb impressziókat kiváltó effektusok halmozódása. Mindez retorizáltan, emelkedetten, a humoros nemben groteszken, a szó-rakoztató irodalomban pedig – amely a biedermeier legsajátosabb eleme – stilizált konverzációs formulákban fejeződik ki. Maga az üzenet azonban gyakorlatra átváltható tudás, tapasztalat, avagy pedig a jövőt illető, megfoghatóként értelmezett várakozás. Van ebben az így megfogalmazódó világképben valami gyakorlatias: éppen e földhözragadtnak tetsző, de végső fokon történelmi optimizmust tápláló praktikus gondolkodást – amely első renden modernizációs hajtóerő – kell átszellemíteni, a kultúra, a művészet régiójába felemelni, hogy mint „nemes” morális érzék működhessenek. A magyarországi romantika (hogy most egyéb tájak problematikájával ne foglalkozzunk) másik dallama, tépettsége, vívódása, keserősége szinte mindig e várt jövő veszélyeztetettsége, a fenyegető történelmi megtorpanással, az ehhez kötődő individuális életút kilátástalanságával van kapcsolatban, mintegy a vízió elhomályosulása válik itt belsővé, életérzékeléssé. Megannyi közösségi erényt kereső töprengés, sorslátomás, kedélyt elborító „felhő” mögül fénylik fel végül e remény, a megváltó tett.

A retorika, amely mindezeket kifejezi, plaszticitását az „igaz” részletek bőségében nyeri el. Ahogy régen a barokk művészet stilizáltan ontotta az érzéki benyomások tömegét, ez a romantika a tényekkel operál. A tények retorizálódása első fokon azt jelenti, a hétköznapiság, a pragmatikus tett – mint a kossuthi szállóige (a nemzet ipar nélkül félkarú óriás) is sugallja – afféle hiperbolaként jelenik meg. A történelmi múlt, a történelmi kalandregény a maga tanulságaival, jelennek szóló emelkedett üzenetével bizonyos

szempontból olyan módon „antikvárius” irodalom (Walter Scott), mint valami megelevenedett, átlekésített történelmi okmánytár. Ami pedig a kortársi témákat illeti, ezekben ugyancsak benne rejlik valamilyen markáns állítás, tézis: az elmaradottság, az anomáliák bemutatásának igénye, a társadalmi bajok ismertetése, illetőleg a környezet, a mindennapi milió felidézésének meghökkentő érzése. Az egész életkép-irodalom a maga tárcaszerű közvetlen véleményközlésével, mondhatni irodalmias publicisztikájával nem más, mint a prózai leírás technikájával megfogalmazott szociológiai tényfeltárás, melynek a felháborodás, az együttérzés, a csúfolódás, a mulattatás hangulata adja meg a sajátos tónusát. Ha Nagy Ignác életképeit, vagy a *Magyar titkok* életképszerű betéteit ebből a szempontból nézzük, vagy a Kuthy Lajos „rejtelmibe” betekintünk, ezt a tendenciát fedezhetjük fel.¹⁴ Mindez – mutatis mutandis – vonatkozik világirodalmi példaképeikre is.

Ezért e korszak szépprózai alkotásainak hitele nem a valóságosság későbbi értelemben vett kategóriájában ítélné meg, nem a motiváció pszichológiai ellenőrizhetőségében rejlik, hanem azzal a világgéppel hozható összefüggésbe, melyben az egész korszak önszemlélete gyökerezik. Nem mintha a lélek rejtélyei, a személyiség mélyrétegeinek titokzatos tartománya közönyös volna a romantikus írók számára, még a biedermeier szórakoztató, feszültséget kiaknázó prózai alkotásai is szívesen és bőven merítenek e motivációkból. Ám éppenséggel nem a lelki jelenségek működésének, hatásának, a reális személyiségkép megragadásának igénye munkál itt, hanem a tipikus alakzatok iránti vonzalom; az alapszenvedélyekhez nyúlnak vissza, az archaikus régiókban, az álmok világában is a retorizálható, emelkedett, indulatilag mozgásba hozott lelki jelenségeket preferálják. Ebben a sajátos világban a külső és belső szemlélődés egymásnak való megfeleltetése szürke és lapos, narratívájától megfosztott, hétköznapi reflexiónak tetszhetne, inkább ellentéte, mintsem tárgya a művészi megjelenítésnek. Tehát *A tigris és hiéna*, *Az apostol*, *A hóhér kötele*, a *Vérnász* és a rejtelmek és a titok, a kalandok, valamint a torzító ironia, a kedélyes szójátékok, elménckedések sajátos poétikai-stilisztikai szerveződése autochton szellemi szférája nem úgy hiteles, mint valaminő esettanulmány. Hanem mint egy korszak szocio-kulturális közege, egy társadalomtörténeti periódus lelkiállapota, mentalitása, világszemléleti konvenciója.

Rémregények, rémdrámák, meghökkentő elbeszélések, groteszk történetek, a verbális humor mutatványai belső rokonságot mutatnak, s ezt a rokonságot, ha úgy tetszik, nagyobb távlatokban stílusegységnek mondható élmény- és nézetazonosságot a recepció gyakorlata igazolja vissza. A hihetlent ugyanis az olvasói reagálás éppúgy besorolta a maga szellemi tapasztalatai közé, mint a nagyon is adalékokkal, tudnivalókkal, részletekkel zsúfolt, tapintható valóságossággal megfogalmazott leírásokat. E kettősség sokszor műfajilag is osztódó formában jelentkezik: a mese, a fantasztikum, a kaland

régiójában, ahol a leírás, a közlés másodlagos szerepet tölt be, avagy az életképek „reális” világában, ahol – mint egyes regénytípusokban – e kitüntetett realitás szerveződik epikumná, s itt a kaland változatossága, a megpróbáltatás ősi meseleme válik a részletekben való tobzódás narrációs ürügyévé.¹⁵ Ám többnyire e kettő integrációja jellemzi a romantikus nagyregényt, s ebben a maguk módján Balzac és Dickens ugyanazt a konzervatív technikát alkalmazza, s a befogadás hasonló szerkezetét tételezi fel. A kommerciális szórakoztatás termékeitől, mint nálunk a Sue-követő írások, e két elem harmonikus ötvözete, szövegminősége, színvonala, az írói tehetségtől függő evokatív ereje különbözteti meg. Az átlagos művészi szintet jellemző, s a kiemelkedő művekben is jelen lévő annyiszor emlegetett naivitás, egysíkúság, modoroság ebben a megközelítésben tehát nem pusztán hiba, gyenge írói teljesítmény, hanem egy beszédmód lenyomata.

Valahogy ez az irodalmi közeg, verbalitás, cselekményszöveg, tettmotíváció alapozza meg azt a regényírói gyakorlatot, amely a bűnügyi irodalomban az újabb kori epika egyik leggyakrabban igénybe vett motívumegyüttese, s amely szinte dominálja a szórakoztató irodalom bizonyos műfajait, mindig a bűn és bűnhődés, a büntett és a büntetés cselekvésterében jut érvényességre. A vétek és a bosszú egyik alfaja ennek a cselekménytípológiának. A befogadó valóságélménye az ilyen történetek eredetében nem statisztikai, hanem példaértékű: a bűn és bűnhődés kivételes, mondhatni kiélezett eseteinek morális megoldása nyújtja az általános érvényű erkölcsi élményt. Innen nézve *A hóhér kötele* éppúgy nem tekinthető kisiklásnak, mint ahogy a fiatal Jókai első regénye, a *Hétköznapiok* sem az, legfeljebb a mintakövető buzgalom, a fiatal író egyik felismerhető tulajdonsága, s maga a minta, amellyel kapcsolatban Sue és Victor Hugo nevét szokás emlegetni, érvényes és mindenfelé használatos.¹⁶ Dömsödi Góliáth János és Bálnai Körmös István s a többi szereplők fantasztikus és gonoszságtól áthévítt története, ráadásul a tizenkilencedik század húszas éveiben, tehát a félmúlt időszakban, különös módon a *Hétköznapiok* címet viseli, amelyhez a jelen olvasó valamiféle álmos és eseménytelen mindennapiságot társít, noha ami ebben a regényben meggesik, az a hétköznapiság teljes ellentéte.

A bizarr romantikának ezek a maga korában kedvelt elemei szerencsésen egyensúlyozódnak anekdotikus-népies vonásokkal a későbbiekben, tehát Jókai megtalálja e műfaji típus originális, mondhatni magyar változatát, s ezzel mindinkább megfelel a későbbi, népnemzeti kánon követelményeinek (noha Gyulai ezt nem méltányolja). Ám éppenséggel az a sajátságos couleur locale, vagyis a hazai milió Jókai-féle stilizációja, tehát a „valóságosság” atmoszférája, amelyet a mai, egyébként fogyatkozó publikum annyira méltányol, csak fokozatosan vált a recepció konstans elemévé. Krúdy Gyula a későbbi, de a fiatalkori jelenéhez tartozó Jókai pályatársa, aki jól ismerte a tizenkilencedik század ma már rendre elfeledett, de a maga idején népszerű íróit, ismerte

eme időszak „regénykönyveinek” olvasóit is, s ezek mentalitásáról, ízléséről remek korrajzot alkotott. E figurák persze Krúdy regényvilágának szereplői is egyúttal, tehát hitelük e tekintetben nemcsak irodalomtörténeti, hanem egyszersmind esztétikai is. Ám Krúdy odavetett, de bizonytalansággal meggyőző megjegyzése, mely szerint Jókai korabeli olvasói nem pusztán a később meggyökeresedett kánon szemszögéből ítélték meg a népszerű mesemondót, hanem a maguk „tradicionális” olvasata szerint, alighanem figyelmet érdemel.

Az a megjegyzés, hogy a század második felében ama bizonyos régi emberek Jókaitól elsősorban a történelmi regényeket, ezek közül is a török világban játszódókat kedvelték, színességük és kalandosságuk okán, ám a hazai életéről szólókat (tehát éppenséggel a reformkori és a szabadságharc idejét ábrázolókat, a kortársi életet bemutató munkákat, melyek az életmű kitüntetett pontjai századunkban), már sokkal kevésbé. Az ok egyszerű: kortársak, akik átértékelték ezeket az időket, másképp látták a világot, tapasztalataik nem egyeztek azzal a fennkölt, stilizált regényvilággal, melyet az író eléjük tárt. Természetesen nem tarthatjuk perdöntőnek azt, amiről a *Hét bagolyban* Szomjas Guszti és Józsiás beszélgetnek, noha ez esetben az író hangja belevegyül a társalgásba, rávilágítva arra az olvasói igényre, mely még az előző kánonhoz igazodik, a tapasztalati világ stilizációját is másképp érzékeli, mint ahogy az érett Jókai regényeiben, az ő egyéni látásmódja szerint megtörténik. Az a tény, hogy az irodalomtörténeti szelekció, az értékahagyományozó folyamat szerint, a befogadás utólagos értéksíkjaiban az életmű megítélése módosult, más kategóriába tartozik. Mindenesetre érvényes az a paradoxon, hogy tudniillik nincs visszamenőleges hatálya a lélektani és tárgyi hitelességnek, minden korszak, irodalmi stílus, mentalitás a maga módján, a maga szótári jelentése értelmében szólal meg, s ezt a nyelvet beszéli az a közeg, amelyben az irodalom (művészet) működik.¹⁷

Nyilvánvaló, hogy a tudatos befogadás, tehát az irodalomtudomány síkján a paradigmaváltások során ehhez hasonló tényezők játszanak szerepet. Az irodalomra és a művészetekre vonatkozó nézetek – mióta ilyenek rendszerezett formában is léteznek – a megváltozott körülmények társadalmi, helyi, nemzetközi, sőt világkonstellációk módosulásának menetében átalakítják értékszerkezeteiket, preferenciájukat, sőt, módszertanukat is, terminológiájukat, beszédmódjukat úgyszintén. Mondhatni természetes, hogy ebben felfedezhető a megismerő tevékenység evolúciója, e belső fejlődés eredménye; tehát van objektivitása annak a folyamatnak, melynek következtében egyre sokoldalúbban, komplexebben, egzaktabban szemlélhetjük tárgyunk jellegét, szerepét, helyét. Bizonyos határok között ez a feltevés igaz lehet, a maga módján minden értékelő tevékenységre vonatkoztatható, tehát ez esetben a maga tárgyát (embert és világot) megjelenítő irodalomra is, ám a változás mégsem mindig fejlődés, az értékpreferenciák oka nem mindig az új és ma-

gasabb rendű értékek megjelenése, az újabb művészet nem feltétlenül jobb, igazabb és erkölcsösebb a réginél, s lehetnek speciális okai is a szemlélet változásainak, amelyeket az idő nem igazol vissza: ennél fogva ezek vita, polemikus diskurzus témái is egyben, melyekben tények és érvek igen sokféle forrásból buzognak. Gyakran eltérő kategóriák érvrendszerei kontaminálódnak a különböző részletekben.

Az esztétikai és etikai elemek keveredése, illetőleg azonosítása, az úgynevezett költői igazságszolgáltatás tana a tizenkilencedik század első felében még elég széles körben érvényesült nálunk, például még Vörösmarty (lásd *Árpád ébredése*) is alkalmazhatónak vélte. A költői igazságszolgáltatás nyilván az erkölcsi tudat valóságos követelményeire támaszkodik, tehát a bűn büntetésére, a jóság megjutalmazására számít. Ez a korreláció így vagy úgy minden narratív műfajban, összefüggő történetben létrejön, s igazolásra számít. Alighanem így van ez világszerte, a kedvező befejezés, a happy ending jelene sokáig íratlan parancs. A nagyobb közönségnek szóló, szórakoztató irodalom esetében ez a sokszor öntudatlan, „naiv” erkölcsi irányultság, a világszerte harmóniát őrző morális konformizmus követelménye mindmáig fennáll. Ebből a szempontból a biedermeier irodalom ebbe a népszerű kategóriába sorolható. A költői igazságszolgáltatás tiszta és intranzigens érvényesítése ellen szól a gyakorlatias tapasztalat, hogy tudniillik a bűn nem mindig nyeri el a büntetését, s az ártatlanság jutalma elmarad, vezetett az indirekt erkölcsi állásfoglalás kanonizálásához, s e körülmény is viszonylag újabb fejlemény, melynek első, aforisztikus megfogalmazása Goethe kijelentésére (az irodalom nevel, de nem nevelőnő) vezethető vissza. A teljes morális közömbösség azonban emberi relációk bemutatása esetén gyakorlatilag megvalósíthatatlan, ehhez a narratívának kell eltűnnie, s a morális közöny is inkább elhatárolódás a morális kényszertől, mintsem tételbe foglalható magatartás.

E körülmény teszi egyébként lehetővé az intertextuális, ebben az értelemben nem pusztán az irodalmi, megjelenítő természetű szöveg szélesebb jelentéstartalommal történő kiegészülését, irányzatosság, morális, ideologikus, kulturális, sőt politikai természetű célképzetek bevonását. Alapja annak a szellemi tevékenységnek is, amely az esztétikumot ilyen módon értelmezi, befogadja, netán kisajátítja, egyben a múlt idővel a változó körülményekhez, igényekhez igazítja. Végeredményben tehát az esztétikai és morális sík között van esetenként megfelelés, de mindenképpen előfordul egyfajta áthallás, „átbeszélés”. Ezért lehetséges például, hogy a mindenkori konzervatív kritika első renden azért veszi célba a bíráló tárgyaül szolgáló művet, mert az mondjuk kétségbe vonja a tekintélyeket, „aljas” ösztönökre hivatkozik, hozzászól a családi élet szentségéhez stb., tehát megannyi olyan morális, vagy szokás által szentesített jelenséghez, melynek vajmi csekély köze van a stílushoz, felépítéshez, arányhoz, tehát a szűkebb „széptani” jellemzőkhöz, a meg-

formálás erényeihez vagy hibáihoz. Így lesz a *Honderű* kritikusaival Petőfi póriás, a fentebb ízlés őrzőikhez méltatlan költő; lesznek később a naturalisták erkölcstelének, a kozmopoliták hazafiatlannak fognak minősülni, s lehetne folytatni a sort. Az esztétikum s a szélesebb értelemben vett morál ily módon egymást értelmezi, s az irodalmi alkotás megítélésében a befogadó oldaláról e tényezők variálására ad lehetőséget.¹⁸

A világszemléleti elemek ilyen változtatása teszi lehetővé, hogy egyazon művet (életművet) több, sőt számtalan módon minősítsenek, sajátítanak el, használnak fel. A Petőfi-költészet befogadástörténete kiváltképpen jó példa erre. A meggyőződés – bármilyen fontos vagy annak vélt – elv, igazság helyességében azzal jár, hogy az ezzel ellentétes mintát követő magatartás iránti empátia elhalványul, s ezért az helytelennek, netán hiteltelennek minősül. A befogadó, bármily jeles és érzékeny személy legyen is, óhatatlanul rávetíti a maga világszemléletét, erkölcsi normáit tárgyára. Az objektivitás igénye s tudatos gyakorlása mentesít ugyan a személyes elfogultság alól, s bizonyos határok között hosszú ideig érvényes kép alkotására hatalmaz fel, de a megítélő személy jellegzetességét, társadalmi beágyazottságát, kulturális értékpreferenciáit még eme ideális esetben is magán viseli. Egy adott kor beszédmódját, szellemi diskurzusait viszont e tényezők ama konstellációja jellemzi, amely az akkori kommunikáció jelrendszerét alkotja. Ezért a romantikus cselekvés motivációja egyszerűen más indítékokra támaszkodik, mint a realista vagy a klasszicista művek cselekményvezetése. A valóságosság igénye ilyen módon nem az egy célra irányított akarattal szemben, annak leleplezésére szolgál, hanem ellenkezőleg: annak igazolását, elfogadtatását szolgálja.

Körülbelül úgy, ahogy idegen kultúrákban valamilyen gesztus, szólás, cselekedet a miénkhez képes dicsérőnek, hízelgőnek vagy éppen sértőnek, udvariatlannak számít, az egymást váltó korok szokásrendje, cselekvési motivációja is módosul olyannyira, hogy a tények elhomályosulása esetén joggal töpreng az olvasó ezek eredetén vagy értelmén. Ami nem jelenti azt, hogy a maguk idején, az akkori körülmények között e magatartásformák ne volnának nagyon valóságosak, sőt éppenséggel kötelezők, mint az udvariassági formulák. Ez vonatkozik a maga módján a kulturális hagyaték alkalmazására is. A romantikus hős, a kalandregények próbatételei esetén nyilván kevésbé firtatták a cselekedetek valóságosságát – ennek csak a nyilvánvaló képtelenség szabott határt.¹⁹ A tizenkilencedik század első felének szélesebb körökbe eljutó irodalma, melynek „megrendelője” immáron a publikum, mégsem pusztán meséket várt el emelkedett szórakozása táplálékául: a szélső esetek, az alapszenvédélyektől mozgatott figurák létezési módjaként a megélt, szemlélhető, tapintható, de főként látható világ szerepelt. A titokzatosság a rejtelmekbe való behatolás céltartománya volt, annak leleplezése, napvilágra hozatala volt, az olvasás kellemes ingere, az érdeklődés jutalma. A számtalan bűnügyi történet mögött, mint manapság is, ez az olvasói várakozás

lappangott. A világ titkainak, az emberi lélek ilyen módon értelmezett mélységeinek megmutatása egyfajta sajátos konvenciórendszerben történő valóságfeltárásnak számított. Így Jókai például többször is állíthatta munkáiról, hogy azok a valóság lenyomatai, ám – s ezt a francia romantikus irányzat Victor Hugótól megfogalmazott bevezető írásai, kiáltványai is hangsúlyozzák már – a világ sokkal titokzatosabb, iszonyatosabb, mintsem azokat ecset festeni, szó elmondani, toll leírni képes. E körülmény a bizarr, lélektani irányzatú romantikus alkotóknak fő esztétikai igazolása s egyúttal hitelük forrása is. Bizonyára nem véletlenül, s nem pusztán művészeti, ábrázolásbeli okokból következően, hiszen a romantika nemcsak korstílus, hanem az európai gondolkodás egészét átható magatartásforma és világlátás. A gazdasági élet és a politika tartományában is megjelenik, a szabad verseny, a liberalizmus, az emberi jogok és a népképviselő eszméiben, s egyáltalán: az egész modernizációs áramlatban, de ugyanígy, főképp a kezdeti szakaszban a múlt, a nemzetiség kultuszában. Ellentmondó elemei a közös világérzékelésben olvadnak sajátos egységbe. Áthatják a privát szférát, a divatot, a társasági érintkezési gesztusokat, sőt a közbeszédet is formálják, lásd e korszak magánlevelezésének stílusát és toposzait. E konstelláció viszonyai között nyilván más a valóságosság ismérve, mint más összefüggések kereteiben.

E mérlegelés után megkockáztatható az állítás, hogy Szilveszter „monomániája”, tehát az elveiért folytatott küzdelem intranszigienciája felelt meg annak az alaképítő, befogadói közmegegyezésen alapuló konvenciónak, amelyik a befogadás, az esztétikai elsajátítás tartamára mintegy felfüggeszti a normatív erkölcs pragmatikus alkalmazását, s történik ez bizonyára úgy, hogy a befogadó ezeket az ellentmondó értékeket egyszerűen nem mérlegetli, meghagyja őket az alkotás esztétikai terében, annak atmoszferikus szuggesztiójának alávetve.²⁰ Ez a fajta gondolkodás, értékpreferenciális paradoxon korántsem ritka akár Petőfi egyéb műveiben sem. Gondoljunk csak a szabadság–szerelem motívumára, a politikai-ideológiai érték és a privát morál e sajátos poentírozott ütköztetésére. E paradoxon ezúttal lirizált változata mutatis mutandis ugyanazt a meggyőződést fejezi ki, mint *Az apostol* lirizált históriája, amely a prózai epika alakformáló technikáját is felhasználja, ezért nagyobb valóságfedezetet, hitelességet igényel, mint a lírai közlendő személyes tartománya. Pedig, ha közelebbről megnézzük, akkor kiviláglik, hogy a szerelem a közfelfogásban legalább olyan abszolút, intranszigiens érték, mint a szabadság fogalma. Ám, tudomásom szerint a szerelem ilyen feláldozását, patetikusan szólva: e szent, s a családalapításhoz a közkedvelt és emelkedett stilizálás szerint nélkülözhetetlen vonzalom feláldozását a szabadság általános és sokféle módon értelmezett ideológiai-politikai oltárán még senki sem kifogásolta. Vajon miért?

A szabadság olyan fogalom, amelynek értelmezése igen változatosnak mondható. Jelentheti az egyénnek, közösségnek, nemzetnek olyan jogait, jo-

gosítványait, cselekvési lehetőségeit, melyek ugyancsak ilyen jellegű hatalmi tényezőkkel szemben érvényesíthetők, de jelentheti természetesen az ezt lehetővé tevő intézményes biztosítékokat is. Változik a fogalom jelentéstartománya tartalmi szempontból is, amennyiben megfogalmazható, hogy ez egyéni és közösségi akarat érvényessége mire vonatkozatható (e körbe a tizenkilencedik század első felében nem tartozik a lelkiismereti és vallási szabadság, megvalósulatlan, de megvalósítandó célként van jelen a gondolat-, illetve sajtószabadság, de a feudális viszonyok között korlátozott a tulajdon szabadsága is). Létezik a *szabadság* szó által jelzett korlátozott, valamely rétegre vonatkoztatott érvényességi köre is, a nemesi szabadságnak az alkotmány révén biztosított, de értelemszerűen a társadalom egészére nem vonatkozó kiterjedése. Jelen van, s egyszersmind növekvő befolyást gyakorol a polgári szabadságnak az a polgári, liberális koncepciója, amely mintegy a romantika „civil” ikerbolygója. Mindenekelőtt azonban szem előtt tartandó az a tény, hogy gyakorlatilag nincsen olyan társadalmi rend, uralmi forma, melynek legitimációjában a szabadságésszmény valamilyen deklarációja (vallási, faji, nemzeti, osztály-, vagy egyenest a privilégiumok elfogadtatásában) ne szerepelne, legyen a hatalom bármily autoriter, netán abszolutisztikus vagy önkényes. A szabadság, kivált mint kollektív érték, ennél fogva nyíltan aligha kérdőjelezhető meg, tagadása legalábbis szellemi vétség.

Messzire vezetne a kérdés fejtegetése, itt elegendő annyit leszögezni, hogy nemcsak a szabadság fogalmának változó és konkrét definíciója, hanem annak mindenkor egy adott praxison belüli használata módosítja egy másik, esetleg későbbi látószögből a „hitelesség” kategóriáját. Külön gondot okoz a forradalmiság vagy egyáltalán a politikai radikalizmus problémája, ennek a tárgyilagos megítélésébe óhatatlanul beleszól az ítéletet kimondó személy erkölcsi és világnézeti álláspontja; alig találunk kivételt ebben a tekintetben. Így tehát a költött alak cselekedeteinek mikéntje nemcsak megformálásnak egyedi jegyeitől, azok tipikus, egy adott beszédmód szerinti logikájának szükségképpen felismert tényezőitől függ, hanem azoktól a más, a világszemléleti tartományba utalható reakcióktól is, amelyek olykor kimondottan, máskor csak hangulatilag, szerepet kapnak a tudatosuló befogadás aktusában. Ilyen módon az erkölcsi szempont gyakorlatilag igencsak beleszól az esztétikai megjelenítés tényleges gyakorlatába, s értékminősítésként működik. Talán a „régiek” nem is véletlenül töprengtek ezen, noha ők egyszerűen kimondták azt, amit az újabb irodalomtudomány inkább megkerül vagy tagad, netán módszertanában egyáltalán nincs helye ilyesfajta vizsgálódásnak.

A korszak irodalma tájékoztatni, nevelni, szórakoztatni, meghatni és borzongatni akar; a művészetnek egy olyan típusával állunk szemben tehát, melynek kifejezetten célja a publikum megszólítása, s bizonyos eszmék (mutatis mutandis az eötvösi uralkodó eszmék) jegyében operál. Ez a publikumot, melyet szinte jelenlévőnek gondol, mint egységes közeget tételezi,

ezért, noha nyilvánvalóan minőségi különbségek vannak az egyes alkotók és a művek között, nem válik szét egy szűk körű elitnek szóló, s az igénytelenebb közönség várakozásaihoz igazodó literatúrára. E körülmény nem esztétikai megfontolásokból, hanem az irodalom pozíciójából eredeztethető: minél szélesebb körökhöz óhajt szólni, hiszen elfogadtatásának általánossága mondhatni létalapja. E tényen még az sem változtat, ha egyes csoportok a társadalom fentebb régióját célozzák meg. A Petrichevich Horváth-féle *Honderű* stílári finomkodása például, amelyből hiányzik az elit minőségi mércéje s a produkció súlya, inkább manír, affektáció, amely részben a tradicionális szemléletre számít, de egyben mintájával, a nagyvilági elegancia allűrjeivel, népszerűsége kacsintva különbözteti meg magát versenytársaitól. Világirodalmi tájékozódása, kozmopolita gesztusai modernebbek, mint konzervatív hajlama, s még költészeteszménye is elterjedtebb, mint gondolnánk.

Voltaképpen a nyelvújításból vezethető le az a sajátos „fentebb stíl”, amelyet almanachlírának nevezünk. Ez a lírai beszédmód, érzelmi retorika voltaképpen a tárgyi világ, elsősorban a természeti jelenségek és az elvont értelmi-érzelmi jelenségek párhuzama, egymásra utalása révén alakít ki egy nyelvi-stilisztikai rendszert, a művészi gyakorlat jelöli ki a szavak és fogalmak helyi értékét, s mihamar konvencióként, tehát a befogadótól is helybenhagyott jelrendszerben működik. Ez a fentebb stíl abban különbözik Kazinczy eszményétől, hogy nem a „Pöbel”-től elkülönülő igényességet tartja szem előtt, hanem általános hatásra törekszik: az irodalom, a költészet esztétizált beszédmódja, retorikája szerint kíván létezni. A hagyományos ízlés, a dilettáns költészet körében voltaképpen mindmáig ez a stílusréteg azonos a költészet nyelvével. A maga korában azonban normaként érvényesült: a polgárosuló ízlésnek, a romantikus stílusnak, a biedermeier művelődésnek egyként nyelvi alaprétege, Vörösmarty költészete emeli magasabb régiókba, de a pályakezdő Petőfi is belőle indul ki, a szekundér költészet szinte kivétel nélkül belőle táplálkozik, s talaján fejlődik ki a népies változat is, míg az erőteljes egyéniségek nem változtatnak e norma egyes fontos elemein. De hát éppen innen a tiltakozás a szokványos költőiség megsértése ellen.

Ez az emelkedettség, hasonlatokban gazdag, helyenként már-már burjánzó stílus áthatja a magánlevelezés szintjét is, főként ott, ahol valamilyen okból érzelmes húrokat penget a levelező, vagy egyszerűen fontos vagy annak vélt közlendőit fogalmazza meg – kivált, ha a magatartás és a morál vonatkozásait érinti. Az írói levelezés pedig mintha a képzelt levél tartományában mozogna, szinte valamely narratív munka betétjének képzetét kelti. Ez utóbinál az a kivételes mozzanat (s ez alkalmasint szinte üdítően hat), amikor a közlendő a hétköznapi régiónba, a gyakorlati és jelentéktelen dolgok „alvilágába” süllyed. Ez utóbbiak mégis fontosak, informatívak, a valóságosságról szóló, mondhatni szociológiailag használható jelzések, üzenetek, ezek hitelesítik a stilizáció, a poétikai alakzatok igazságtartalmát. A humoros nem-

ben csakúgy, sőt még fokozottabban a groteszk-szatirizáló megjelenítésben ez a burjánzás, olykor a barokkra emlékeztető játékoság tűnik fel, amely stílárisan adekvát a fentebb stíl romantikus alakzataival, ezért – paradox módon – *ebben* a vonatkozásban nincsen különbség Pákh Albert humoreszkjei és Kossuth vezércikkei között. Így válhat e korszak meghatározó beszédmódja a művelt közbeszéd stílárís normájává, amely manírjaival éppen úgy kitűnteti a biedermeier kultúra mindennapjait, mint az öltözködés, a divat.

Ebben a tekintetben fontosak a kulturális érintkezések, hiszen a korszak gesztusai korántsem pusztán honi eredetűek. A művelődési minta bizonytalannal az urbanizálódás német-osztrák modellje, mind tárgyi vonatkozásait, mind pedig mentalitáselemeit illetően.²¹ A városfejlődés típusait bizonytalannal meghatározza a közép-európai térség civilizációs és technikai szintje, melynek életmódképző befolyása aligha vonható kétségbe. Nyilvánvaló azonban, hogy mindezt helyi, tájegységi, etnikai, szokásrendi tényezők is befolyásolják, ennél fogva a honi urbanizáció, civilizációs és kulturális vonatkozásaival, nem pusztán másolata az egyébként térségileg és tapasztalatilag is kézenfekvő modellnek, hanem olyan változatos képződmény, amely éppen a hatások, kölcsönhatások rendjében originális jelenség. Nem hagyható figyelmen kívül az a körülmény, hogy főként a polgárosultabb városok, köztük Pest-Buda, de a Felvidék és a Dunántúl egyes városai is meglehetősen kiterjedt német nyelvű irodalommal büszkélkedhetnek, melyben sok a lokális, helyenként közepes szintű, sőt dilettáns elem, mégis közvetít két kultúra, sőt annak helyszínei között, s kifejti sok tekintetben informális hatását a honi magyar nyelvű irodalomra és művelődésre is, és olyan gondolkodásbeli tipológiát, stilizáló retorikát terjeszt el a szélesebb körű, mindennapi, spontán művelődésben, amely azután megjelenik a felsőbb szintekben is.

Sok félreértés – helyesebben beidegződés, konvencionális formula – mutatkozik meg egy jellegzetes területen. A népnemzeti formula – amely elsősorban Gyulai működése nyomán terjedt el – mintegy azt tételezi, hogy valami etikai-folklorisztikai alapszintnek a magaskultúrába való felemelése adja a magyar irodalom, úgymond, „hamisítatlan” nemzeti karakterét. E felfogás igazságtartalmát most nem lenne célszerű mérlegelni, lényeges megjegyzésnek elegendő annak kijelentése, hogy sem a reformkori elméleti gondolkodás, sem a költői-írói megnyilatkozás nem tanúskodik arról, hogy a világirodalmi tájékozódás, urbanitás vagy hagyományos nemesi életforma, eredet motíválna valamiféle ellentétet a népi-falusi és a városi életszféra pozitív vagy negatív minősítésével. A különböző viták, szenvedélyes csaták, a népi-urbánus szembenállás történeti előképei sokkal inkább utalnak világnézeti, tradicionális és újító, helyi-regionális és globális világszemléleti elemek ütközésére, diszharmóniájára, s inkább preferenciák, mintsem egymást kizáró deklarációk formájában nyilatkoztak meg. Voltaképpen – részben éppen a romantika hozadékaként – a kultúra, a szorosabb értelemben vett nemzeti

kultúra alapkonceptiója mutat rokonságot a többé-kevésbé eltérő nézetek között.

E körülmények nemcsak azt igazolják, hogy a későbbi, mindinkább ideologikus színezetű ellentétek ebben a korszakban csak esetlegesen mutatkoznak meg, netán egész más nyomvonalon helyezkednek el: érzékelhető bizonyos eltérő elemek ekkoriban teljesen normálisnak tekinthető keveredése, összefonódása. Ezért még csak stílusterésnek sem tekinthető, ha Kölcsey „csolnakjában” hű kegyes tár remegő kart, Kisfaludy népdalai inkább tájat, falut idéző „sanzonok”, ha Császár Ferenc adriai matróza az almanachlúra modorában, finomkodva dalol. Petőfi, úgy tetszik, zsánerképeknek elnevezett verseiben is az a *couleur locale* jelenik meg, mint az életképekben. Az új polgárosult szférák irányában szélesedő közönség e tendenciákat, motívumokat ugyanazon, kevertségében integrált paradigma részeként érzekelte. A népköltészet tudatos, elméletileg is körülhatárolt koncepciója az előzmények herderi gondolatait konkretizálva Erdélyi tanulmányaiban és Petőfi költői gyakorlatában alakul ki, noha az utóbbi egyetememes témák és eszmék felé fordul mindinkább. Ezt a folyamatot egyre inkább áthatja a szociológiailag meghatározható változás a kultúra és az irodalom viszonyaiban, így olvasói bázisának növekedése, az író-költő professzionális ténykedése, emögött munkál az a nivelláló, uniformizáló integráló effektus, melyet a régi típusú elit szellemiségével szemben a nagy demokratikus áramlatok táplálnak.²²

E különböző elemek óhatatlanul integrálódnak abban a sajátos mentalitásban, ízlésben, befogadói attitűdben, amely olyannyira jellemzi reformkorunkat, a romantikánkat (mind a nagyromantikát, mind pedig a biedermeier olvasmánytípusokat). Igen valószínű ennek következtében, hogy e kevert poétika a maga gyakorlatias tipológiájával volt a hitelesség etalonja. Ebbe belefértek a *Hazai rejtelmek* hasadt lelkei csakúgy, mint a *Hétköznapok* vagy *A hóhér kötele* bosszúszomjas alakjai vagy Kelmenfy-Hazucha *Meghasonlott kedélyének* sajátlagos korabeli mélylélektana, netán Pálffy Albert *Fekete könyvének* még *A két szomszédvárt* is felülmúló kannibalizmusa. Az itt vázolt extrémítások egyébként a nálunk különös módon kevésbé emlegetett E. T. A. Hoffmann mellett jellemzik különösképpen Victor Hugo, s a nálunk igen népszerű Sue és Dumas munkáit is, különböző változatokban. A mi íróink tehát, amikor akarva-akaratlanul mintát kerestek és találtak, kvázi mint egy ars poeticát alkalmazták a különböző narratív technikákat, s elfogadták azokat az esztétikailag indokolt (domináns szenvedélyre alapozott) alakformáló eljárásokat, amelyek mögött valamiféle naiv-tapasztalati pszichológia húzódott meg. Ezek szinte tételszerűen fogalmazódtak meg, így realitásnak számítottak. E sémák éppoly „kötelező” érvénnyel bírtak, mint némely cselekményelemek, így a bűnügyi motívika, amely utóbbi ráadásul kedvező olvasói fogadtatásra számíthatott.

A művészet (és irodalom) története egyszersmind konvenciók története. Olyan tudatosan és spontán kialakult jelrendszerek együttese, melyeknek meghatározott értelméhez, közmegegyezés szerint, alkotó és befogadó egyként ragaszkodik, ami azt is tartalmazza, hogy a jelentés valóságosságát, helyességét, amikor e „nyelvhez” folyamodik, külön nem vizsgálja.²³ E konvenciók természetesen gyorsabban változnak, mint a tényleges nyelvek, mert a bennük foglalt tartalmak folytonos átalakulásban vannak. Ám bizonyos periódusokban mégis van valamiféle definiálható, összefüggő jelentésük, amely kívülről, más szemszögből, idevonatkoztatottan nem vagy csak részlegesen értelmezhető. Mentalitástörténetileg is elkülönülnek egyes korszakok, ezért bizonyos fokig megtanulandó kifejezés- és beszédmódjuk, ha érteni akarjuk őket: ez módszertani kérdés. A régi Pest-Buda biedermeier világa, a romantika művészetelménye, ama bizonyos konstelláció, amelyről az angol művészet- és irodalomtörténet az állítja, hogy első soron nem stíluskérdés, hanem „attitude of mind”, nyilván nem rekonstruálható már egykori létezésének konkrétságában. Meghaladható, kritikailag mérlegelhető, ám aligha korrigálható. Figurái, eszméik, gesztusaik valószínűleg másként hatnának, ha ma élnének. Ám akkor éltek, s ezen már nem változtathatunk.

1 HORVÁTH János, *Petőfi*, Szilveszter magatartását erkölcsi bénaságnak nevezi, Bp., 1922, 481.

2 *Nichts als WIEN. Die Wiener Lokalskizze im Zeitalter des Biedermeier*. Michael RITTER, *Lenau Jahrbuch*, Band 24/1998, 49–66.

3 SOLTÉSZNÉ SZILÁRD Kató, *Arany János a magyar képzőművészet tükrében*. „Sajnálatos, hogy Barabásnak emlékirataiban az Arany Jánossal való érintkezésről semmi megjegyezni valója nem volt.” Budapesti Szemle, 1935, 55.

4 Friedrich SENGLÉ, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*, Stuttgart, 1972.

5 KOROMPAY H. János, *Petőfi fogadtatásának kritikai értelmezése*.

6 HAUSER Arnold, *A művészet és irodalom társadalomtörténete*, Bp., Gondolat, 1980. Pixérécourtról (René Charles Guilbert de) 2. köt., 167–169.

7 Wolfgang ISER, *Der implizite Leser*, München, 1979.

8 GALLA Endre a kínai Petőfi-kultuszról, 1999. júl. 31. Kossuth Rádió.

9 ILLYÉS Gyula, *Petőfi*, 3. kiad., 1945. Eszméinek szótára „a lelki fejlődés spirálvonalában az *Apostol* olyan helyen áll, mint annak idején a *Felhők...*” 248.

10 LUKÁCS Móric, *Mr. Edward Lytton-Bulwer mint író*. Társalkodó, 1835, 15–17. Az angol író társadalomfestését tartja jónak, később *A falu jegyzője* előzményét látja benne.

11 FÁBRI Anna, *Az irodalom magánélete*, Bp., 1987.

12 Budapesti Szemle, 1937, 315.

13 SZALAY László, *Világismeret emberekben és könyvekben*, Athenaeum, 1837, 40. A rémregény helyett W. Scott munkáit ajánlja, illetőleg az angol tizenennyolcadik századi írókat (Fielding, Goldsmith). Eközben, rögzült értékrend híján olykor elítéli a jelesek, s dicsér azóta elfeledett munkákat.

14 SÁNTA Gábor, *A XIX. századi magyar próza Budapest-képe*, It, 1999/2. A reformkori prózával is foglalkozik. 193–199.

15 IMRE László, *Műfajok létformája a XIX. századi epikában*, 1996, 177–197.

16 EISEMANN György, a szokásos dekonstrukciós tréfálkozással *Poe-tica* címen jelölt tanulmányában a külön világok fantasztikum

révén létrehozott egységéről szól. Lásd *A folytatódó romantika*, 1999, 5–92.

17 Hans-Georg GADAMER, *Was ist Wahrheit? – Kleine Schriften*, Tübingen (1. Band), 1967, 46.

18 KOROMPAY H. János, *A Honderű irodalomkritikája*, ItK, 1994, 593–609.

19 Ha a hős fokozatilag áll a többi ember felett, akkor a fikció módja: „A románc hőse olyan világban él, amelyben bizonyos fokig felfüggeszthetők a természet mindennapos törvényei. Számára természetesen a bátorság és a kitartás olyan erőpróbái, melyek számunkra nem azok.” Northrop FRYE, *A kritika anatómiája*, Bp., 1998, 33., ford. SZILI József.

20 Ostwin de GRAEF, *Titanic Light: Paul de Man's Post-Romanticism*. Szerinte a romanti-

kus irodalom elfordul a szokványos tárgyszerűségtől: „it would be far better to actually try to investigate the operations of figurations than to accept the prefigurative structure they are thought to develop as an ontological necessity and, therefore, a moment of authenticity.” (197.)

21 Georg SIMMEL, *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*. Lásd: A nagyváros és a szellemi életről, a divatról, a társaságról szóló írásokat. Összeáll. SOMLAI Péter, Bp., 1973.

22 FENYŐ István, *Valóságábrázolás és eszményítés 1830–42*, Bp., Akadémiai, 1990, 449.

23 Az „allegorikus” szövegolvasásról lásd Paul de MAN, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, 1984.