

MŰFAJI DIFFERENCIÁLÓDÁS ÉS NEMZETI IDENTIFIKÁCIÓ (A magyar regény a múlt század derekán)

1. Univerzalizmus és nemzeti konkretizáció

Amennyiben igaz az a tétel (s nehezen volna kétségbe vonható), hogy az elmúlt évszázadok kultúrtörténeti folyamatai csak nagyobb távlatból ítéltethők meg; mi több: az újabb és újabb művészi korszakok felől nézve nyerik el végső (de legalábbis újabb) értelmüket az irodalomtörténet egymást követő fejleményei, úgy megkockáztatható az az állítás, hogy az 1970–80-as évek „posztmodern” nézőpontja segíthet hozzá a XVIII–XIX. századi átalakulások megértéséhez. Minél inkább nyilvánvalóvá válik az ún. modern kor lezárulása (s a posztmodern kor kezdete), annál inkább megerősödhet az a felismerés, hogy az avantgárd univerzalizmusa, absztrakt internacionalizmusa (mely például a geometrizmus elvében öltött testet) nem minden mást ellehetetlenítő végpontja, hanem csupán meghatározható időpontokhoz köthető szakasza a művészetek történetének.

Azaz: amiképpen bizonyos XIX. századi világképi, művészi tendenciák ellenhatásaként, többnyire tagadásaként jön létre a XX. század első két évtizedében, ugyanúgy le is zárul (sokak szerint pontosan 1968-ban), s az ezt követő korszak (akár posztmodernnek nevezzük, akár bármi másnak) új világképet és művészi megszólalásmódot tételez. Ami a század elején egyetemes és visszafordíthatatlan folyamatnak mutatkozott (az etnikai mozzanatok, a tradíció háttérbe szorulása), az néhány évtized múlva maga is mulékonynak bizonyult.

Akárcsak a XVII–XVIII. század neoklasszicizmusa, az avantgárd is olyan általános modellekre hivatkozott, melyek minden kulturális régióban és mindenkor érvényesek. A romantika annak idején a neoklasszicizmusnak éppen ezt a fajta sterilitását vetette el, történelmi és nemzeti konkretizálást hangsúlyozva, hogy aztán (másfélszáz éve elteltével) ezek ellen lázadva lépjen fel a modernizmus. Ami tehát a neoklasszicizmus és a modernizmus közé esik (a XVIII. század végétől a XX. század elejéig terjedő időszak), az éppen a XX. század utolsó évtizede felől szemlélve minősülhet átfogó, nagy művészi korszaknak, amelynek elemei ma-napság megváltozott formában éledhetnek újjá.

Az avantgárd által alábecsült regionális és személyes, egyedítő és történeti mozzanatok válhatnak újra produktívvá. A (némi leegyszerűsítéssel) romantikusnak mondott kor – közhírt módon – a klasszicista általánosítással individualizációt, nemzetek feletti elvontsággal nemzeti–etnikai konkretizációt, a racionalizmussal emocionalizmust állított szembe, s ezzel egyszerre érte el az irodalom, a műfajok differenciálódását és segítette a nemzeti identifikációt.

2. Az európai minták átvétele (A „formai elidegenedés” mint a nemzeti irodalom differenciálódásának feltétele)

A romantika mint nemzetközi irányzat, meglehetősen sokarcú, szinte egymást kizáró ellentéteket hordoz. S éppen mint ilyen képes hozzájárulni a nemzeti

irodalmak egyedi arculatának kialakulásához, illetve a műfajok differenciálódásához az egyes irodalmakban. Horváth János tételét tehát (mely szerint a nemzeti irodalmat „formai elidegenedés” készíti elő) sokszorosan igazolja a XIX. század közepső harmadában a magyar műfajok elszaporodása, elkülönülése, s általában véve: irodalmi tudatot produkáló gazdagsága. Az importált műformák a magyar irodalmi hagyomány és a speciális irodalmi, politikai stb. feltételek folytán határozottan különböznek európai mintáiktól (kisebb vagy nagyobb mértékben), s éppen az etnikai és történeti konkretizáció révén képesek kijelölni a nemzeti irodalom egy (egyik) klasszikus tökéletessége felé haladó folyamatának kereteit.

Az 1830-as években létrejövő műfaji hierarchia az egyes műfajok osztódása, funkcióátvállalása révén valósul meg. Ezen belül a regényváltozatok láncolatának kivételes szerepe van, hiszen az Európa-szerte évtizedek óta elsőszámú műfajjá előlépő regény nemcsak közvéleményformáló szerepe miatt meghatározó, hanem azért is, mert maga a műfaj olyan természetű, keretei oly tágasak és sokfélék, hogy egyre bonyolultabb, egyre tagoltabb variációk születését teszi lehetővé.

A korábbi (nem jelentéktelen, ám mégis) szórványos kísérletek után az 1832-es *A Bély-ház* tekinthető határkőnek, amelyet követően hamarosan megindul, s fel is gyorsul a differenciálódás. Jósika *Abafiját* a Walter Scott-i, Petrichevich Horváth Lázár *Elbujdosottját* a Bulwer-féle regénytípussal szokás összefüggésbe hozni, Gaal József *Szirmay Ilonáját* pedig előzmények nélküli változatnak tekintik. A típusok – természetesen – regényeket, legfeljebb regénycsoportokat jelölnek, s nem szerzőket, hiszen a legtöbb regényíró nem sorolható be maradéktalanul valamely változathoz. A pályakezdő Jókai az anekdotikus zsáner-rajz (*Sonkolyi Gergely*) és a szélsőséges vadromantika (*Nepean sziget*) kettősségének jegyében indul. Kuthyt sem szabad a *Hazai rejtelmek* alapján pusztá Sue-követőnek könyvelni el, hiszen elbeszélései közül a *Balítélet* a később talán leginkább Kemény *Férfi és nője* által képviselt szalonregénnyel, az *Arthur és Jenő* pedig antifeudális tematikája révén *A falu jegyzőjével* rokonítható. A szétváló elhasonulás tehát nemcsak az 1840–50-es évek egészében vett regényirodalmára, hanem az egyes szerzők életművére is vonatkozatható.

Hogy az irodalmak történetében fejlődésről (s ha igen, milyenről?) beszélhetünk-e, vitatható. De egyfajta előre vivő, gazdagító szaporodásról, szétágazó bővülésről mindenképpen, legalábbis a regény esetében. E folyamatnak kétségtelen inspirálói pedig azok a nyugat-európai példaképek, akiknek jelenléte tagadhatatlan a magyar irodalomban és irodalmi tudatban. Köztudott, hogy a literátus műveltségűek nagyrésze ekkoriban több nyelven olvas, de az *Ivanhoe* 1829-től, a *Twist Oliver* és az *Eugénie Grandet* 1843-tól olvasható magyarul is, a Bach-korszaknak pedig Dumas, Sue, G. Sand, Hugo, Feuillet, Dickens ugyan a legolvasottabb írói, de nemcsak Thackeray, hanem Turgenyev és Gogol is hatni kezd.²

A nyugat-európai mintákkal való összevetés meghatározó abban az esetben is, ha a W. Scott- vagy a Dickens-típusú regény magyar variánsa születik meg (Jósika *Abafija*, illetve Jókai egyes művei), s abban az esetben is, ha az eltérés juttat el

¹ HORVÁTH JÁNOS, *A magyar irodalom fejlődéstörténete*. Bp., 1976. 215.

² SZINNYEI FERENC, *Novella- és regényirodalmunk a Bach-korszakban*. II. Bp. 1941. 9. (Szinyeinek a reformkor és a Bach-korszak novella- és regényirodalmáról szóló négy kötete kivételes segítséget nyújt e téma feldolgozója számára. Nélküle szinte képtelenség lett volna belátható időn belül eligazodni az óriási anyagban. Statisztikáira, csoportosításaira, ismertetéseire olyankor is támaszkodom, ha a közvetlen hivatkozást mellőzöm.)

sajátos műfaji változatokhoz: Jókai Hugót gazdagítja magyaros zsáneranekdotizmusával, Kemény W. Scottot szinte a felismerhetetlenségig módosítja egyedi történelem-bölcséletével és balladás tragikumszemléletével. Nemcsak arról van szó azonban, hogy a nagy európai regényváltozatok a magyar irodalmi hagyomány, s egy adott írói temperamentum szűrőjén átmenve speciális alakzatokhoz vezetnek el, hanem arról is, hogy több esetben szinte felderíthetetlen egy-egy elbeszélői típus kialakulásának, hagyományozódásának módja. Az oly speciálisan magyarnak tekintett életkép-irodalom például Nagy Ignácnál, Gaal Józsefnél Sue hatásával keveredik. Fáy András és Kisfaludy Károly „víg novellái” német elbeszélők hatása alatt születtek,³ de annyi mindent szívtak magukba a magyar verses epikából (Gyöngyösi, Gvadányi), szóbeli formákból (adomákból), s más egyéb hazai hagyományokból, hogy az idegen ihlet szinte felismerhetetlenné vált.

Még a gyakran elmarasztalt didaktikus népiességnek (például Gyulai Pál: *Varju István*) is fellelhetjük európai mintáit (egyebek között) Dickens tanító, erkölcsjavító törekvéseiben. A műfaji ihletek egyedi vegyülését mutatja fel Gyulai 1851-ből való, valamikor népszerű írása, a *Vén színész*. Habár mindenki számára ismeretes volt, hogy az elbeszélés hőjét, a zavart lelkű Dávidot testvérbátyjáról mintázta az író, a szubjektív gyökerű és objektív valóságtartalmú mű a romantika által kedvelt „örült-monológ”-ok formáját vette fel, s ezen keresztül Shakespeare bomlott lelkű hőseinek, például Learnek a tirádáira is rá lehet ismerni itt-ott. Ami annál is inkább beleillik a hosszú monológ szövegébe, hiszen az öreg színész akaratlanul is egykori szerepeit idézve produkál sajátos, „kétszintű” textúrát. Az *Egy régi udvarház utolsó gazdája* minden egyneműsége mellett is összetett képződmény. Nagyon is szervesen a magyar tájhoz (Erdély), a történelmi pillanathoz (Bach-korszak) kapcsolódik, irodalmi inspirálói mégis hosszán sorolhatók a *Don Quijotétól* kezdve a *Toldi estjén* át Gogol *Régimódi földesurakjáig*. (Ez az utóbbi *Egy kép a régi jó időkől* címmel jelent meg magyarul 1853-ban.)

Maga a mechanizmus a magyar irodalom későbbi és korábbi periódusaiban is eleven. Az 1960-as évek magyar valósága, s Déry alkata, egyéni sorsa kellett ahhoz, hogy Thomas Mann „áltörténeti” regényeinek, s talán Németh László és Dürrenmatt történelmi drámáinak hatására megszülessen *A kiközösítő*. Sem Mikszáth, sem Kosztolányi, sem Hrabal epikus mintái nem lettek volna elegendők önmagukban, ha nincs adva nyelvi, történeti, alkati szinten sok minden Esterházy Péterben egy teljesen egyéni epikus közlésmód megalkotására. Viszont hiába olvasták sokan a *Candide*-ot, nem sok követőre talált. Bessenyei *Tariménes utazása* igen sokáig meg sem jelent. Vajda Péternél életre kel ugyan a Voltaire-féle filozófiai kalandregény (*A legszebb leány* 1834), de megint csak nem teremt hagyományt. Az idegen inspiráció tehát csak meghatározott feltételek mellett válik műfajteremtővé.

3. A műformák asszimilálódásának változatai

A megmagyarosodó idegen műformák egyediségéhez nagy mértékben járul hozzá a hazai hagyomány. A Jókainál (de bizonyos műveiben Keménynél is) a magyar életet és karaktert szerephez juttató humoros mellékalakok ugyan minden bizonnyal Dickens zsánerfiguráitól is örökölték egyet s mást, de a magyar verses

³ SZINNYEI FERENC, *Novella- és regényirodalmunk a szabadságharcig*. I. Bp., 1925. 42–49.

epikai hagyománytól is (például Gvadányitól), s a kontrasztot képező „földközeli szféra” megvan a *Csongor és Tündében* is (Balga és Ilma).

A túlsúlyra jutó „belső” hatásmechanizmus speciális, ismert példája a reformkorban: Széchenyi maga ismerte el, hogy (többek között) Fáy András meséi ösztönözték a reformok kezdeményezésére (amely mesék, kiváltképpen az állatmesék egészen az antikvitásig visszanyúló műfaji „sor” tagjai). Viszont *A Bélteky-ház* megszületését közvetlenül ihlette az egy évvel korábban megjelent *A Hitel*. E „belső” fejlődésvonal tovább követhető: *A Bélteky-ház* sok későbbi regényváltozat kiindulópontjává szolgált, hiszen egyszerre nevelési regény, családregegy, társadalmi regény (a vidéki élet rajza) és esszéregény (zsúfolva van a szereplők reflexióival). A tucatnyi „örökös” mást és mást visz tovább: például Jókai az *Egy magyar nábobban* a felelőtlen parlagi nemes, Bélteky Matyi utódját alkotja meg Kárpáthy Jánosban, s a vidéki nemesi életforma rajzát is tovább gazdagítja. (A nevelési regény hagyományát inkább a *Kárpáthy Zoltánban* fejleszti tovább, de a franciás romantika sok-sok kellékével, s eléggé messze távolodva az ősmintától, a *Wilhelm Meistertől*.)

A műfaji minták kombinációi révén tehát olyan műalakzatok állnak elő, amelyek soha sehol másutt nem léteztek, s ezáltal alkalmasak az idő és hely szerinti konkretizációra a maguk egyedisége folytán. Az európai és a magyar elődökhöz való igazodás, illetve a tőlük való eltérés jelenti azt a gazdag műfaji variációs mezőt, amely az egész irodalom új stádiumba kerüléséhez, a korábnál teljesebb és színesebb irodalmi tudat létrejöttét segíti elő. Ebből a szempontból is Jókai nyújtja a legváltozatosabb képet. Ő az, aki a legtöbb irányból kap inspirációkat, s ő az, aki ebből a legeredetibb és művészileg legmaradandóbb életművet produkálja.

Sokan (Gyulaitól Sötéren át Németh G. Béláig) életképi-anekdotikus-humoros zsánerművészetét becsülték talán legtöbbször. Valóban nagy jelentőségű hódítása a magyar regénynek a zsáneralakok teremtette életszerűség, a kor, a mindennapi élet ábrázolása, a társadalmi és a táji miliő és atmoszféra rajza. Az európai ős-előzmény talán a francia genre-kép, illetve a német, vagy osztrák-német *Lebensbilder* vagy *Genrebilder*. Jókaira azonban (korán észrevették) leginkább Dickens hat, akinek *Sketches by Boz*-ja alcímével is intenciót ad: „Illustrative of Every-day Life and Every-day People” – azaz London mindennapi élete és emberei képezik e „vázlatok” tárgyát. Magyar előzménynek Fáy, Kisfaludy Károly elbeszélései, ez utóbbi vígjátékainak egy-egy alakja vagy jelenete számítható, a műfaj voltaképpen megteremtője és elterjesztője azonban Nagy Ignác. Más kérdés aztán az, hogy a humoros mellékalakok divatja alighanem az ókorig nyomozható vissza. Annyi legalábbis nagyon valószínű, hogy ezt a kontrasztot képező figurateremtést valamelyest inspirálta a nálunk ekkor már elsöprő népszerűségű Shakespeare a maga komikus, földközeli epizódalakjaival, amilyen a dada a *Rómeó és Júliában*, vagy a sírásók a *Hamletben*.

Bár Jókai művészetének valóban alapformája az életkép, de sajátos regényformája éppen az ezt körülvevő sokféle típusú cselekményépítés tarkaságával és különleges egységével magyarázható. E jellegzetes esztétikai együttesben helyet kapnak mesei, mondai motívumok is, s Jókai specifikuma éppen az, hogy kortársi életanyagával bánik mesei-mondai módon.⁴ Ennek révén azonban nem egyszerű „mesemondó” lesz, hanem valamiféle nosztalgia kifejezője. „Ha eltekintünk Jókai

⁴ BARTA JÁNOS, *A magyar irodalom története a XIX. században*. Bp., Tankönyvkiadó, 1972. 113–114.

kitűnő mellékalakjaitól, s az általában velük kapcsolatos realista, életképszerű epizódoktól, akkor műveinek főhőseit igen közel érezzük a mese, az óhajtó mód világához.⁵ Nem mindenben szerencsés eljárás, ha a korábbi Jókai szakirodalmat követve elmarasztaljuk az írókat, amiért valóban bizonyos nyugat-európai realista regénynormáktól, amikor életkép és mítosz, anekdota és mese, eposz és vadromantika különleges vegyülékét adja. Talán azzal sem oldottunk meg mindent, ha ezt a Jókai-féle regény-variánst például a Northrop Frye által leírt romance (románcos regény) típusához közelítjük, hiszen bármily sok is a hasonlóság,⁶ Jókai ettől is jelentékeny mértékben tér el.

Valószínűleg nem találni párját viszont az európai regényben annak, amit Jókai regényszövéseben oratorikus-retorikus elemnek nevezhetnénk, s ami a kor szónokias szó- és gondolatfűzésének, érzelmi és stílári determináltságának lehet folyományja. Azt sokszor megírták már, hogy Jókai nyelve nem objektív, nem analízáló, hanem sok romantikus kortársához hasonlóan lírai módon azonosuló, s ennyiben is költői. Ilyen dítirambikus részlet például *A kőszívű ember fiaiban* az *Egy nemzeti hadsereg* című fejezet. Ettől a romantikus pátosztól azonban némileg eltér a *Várharc mennykövekkel* című fejezet indítása, melyben arról a sokat vitatott dilemmáról van szó, hogy miért kellett Budát megostromolni a sikeres tavaszi hadjárat után. Jókai erre a szónoki beszéd retorikai alakzatait alkalmazva ad választ, a Buda iránti ősi vonzalmakkal magyarázva mindent. Holott (feltehetően) tisztában volt azzal, hogy az ostrom mellett egyáltalán nem érzelmi okokból döntöttek, hanem azért, mert bíztak abban, hogy a katonai vereség után Bécs a megegyezés útját fogja keresni. Görgey talán rá sem tudta volna venni a királyra felesküdt tisztikarát Bécs ostromára. (Ez méginkább provokálta volna az orosz intervenciót, melyet ekkor még sokan elkerülhetőnek tartottak.) Akárhogy is volt, a dilemma meglehetősen zűrzavaros stratégiai, politikai, diplomáciai stb. helyzet-hez kapcsolódott, amiről Jókai nem szól. Ehelyett patetikus érvelésbe fog arra vonatkozóan, hogy mit jelentett a magyarság számára évszázadokon keresztül Buda vára: „Lehet, hogy a történelem areopagja elítél minket is, mint amazokat; de a költészet ítélőbírái fel fognak menteni bennünket, és szavaik igazat adnak nekünk, Dávid királytól Victor Hugoig: Nem lehetett másképp; így kellett annak jönni!”

Az író a költészet ítélőbíráihoz fellebbezve tulajdonképpen szónoki fogással él. A racionális érvelésnek érzelmi indoklással történő félrehárítása (lévén szó katonai, politikai kérdésről) nem költői, hanem szónoki-politikusi magatartásra vall, mely a meggyőzés érdekében az elhallgatás, illetve a félrevezetés eszközeivel él. S ez talán nem pusztán egyetlen regény egyetlen fejezetére áll, hanem tágabban is érvényes: az olykor szónokiasnak, máskor érzelmi politizálásnak mondott eljárás mód (Széchenyi, Kemény bélyegezte meg így a magyar közgondolkodást) hatja át Jókai irányregényeit, s műveinek jó része ilyen. E stílus és gondolkodás-mód eredetének és okainak kiderítése monográfiák tárgya lehetne, elégedjünk meg itt annak a konstatálásával, hogy ez az epikus beszédmód határozza meg, s különíti el (többek között) Jókai regényeit az összeurópai műfajtól.

⁵ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Jellem és cselekmény Kemény Zsigmond szépprózai műveiben*. In *Forradalom után – kiegészítés előtt*. Bp., 1988. 122.

⁶ SZILASI László, *Sejtések (A Jókai szakirodalom ellenőrizhető kijelentéseinek latens paradigmája)*. ITK 1993. 647.

4. Műfaji minták módosult formában való továbbélése – egyedi műfajok létrejötte

A múlt század közepének magyar regényvariánsai azért mutatnak oly gyors és oly sokirányú differenciálódást, mert a viszonylag új műfajokra jellemző hódító, asszimiláló gazdagodás lehetőségei szinte határtalanok. Nemcsak irodalmi műfajok inspirációja tartható számon. „A *Karthusi* olyan, mint egy romantikus opera a múlt század első feléből, négy résszel vagy felvonással, nyitánnyal, szólókkal, duókkal, többszemélyes jelenetekkel, recitatívokkal, hatásos kórusokkal. Sehol egy pillanatnyi megállás, gondoljunk Verdi első operáira, Donizetti *Luciájára*, Meyerberre, Cherubinire, Rossinira s hasonlókra. Ez a zenei hang és hatás olvaszt össze minden elemet, a lírát és a gondolatokat, az elbeszélést és az elmélkedést, az irodalmi hasonlóságokat, a politikai kitekintéseket, a patetikus futamokat, amelyek mind egy gazdag és érzékeny fiatal lélek nekifutásait fejezik ki, aki szinte megmámorosodik saját végtelen érzelmi és gondolati bőségétől, ezer mondani-valójától, s gyermekkora divatos irodalmi műfaját, a szentimentális vagy énrégényt ifjúkora legkedveltebb műfajának, az operának a keretei közé szorítja.” Gyergyai a továbbiakban utal arra, hogy Madame de Lafayette a *Clèves hercegnő* írásakor Racine-t vette alapul, Balzac szerint a *César Birotteau* egy Beethoven szimfónia felépítését követi, Flaubert *Salammbőja* képek, tablók, freskók technikáját utánozza.

A műfajok történetének az a tanulsága ily módon, hogy a műfajok nem elhalnak-eltűnnek, hanem módosult formában más műfajok keretei között élnek tovább, s ezzel eme műfajok megújulásának, módosulásának elősegítői. Ez a mechanizmus működteti (sőt, mondhatni: élteti) reformkori epikánkat. Ossian nemcsak líráinkban és verses epikánkban hat, hanem a szépprózában is.⁷ Kisfaludy Sándor regéi Jósika és Jókai regényeiben élnek tovább. Byron alakja és epikája nemcsak a verses regényt ihleti, hanem a prózaepikában is visszhangra talál (Szentirmay Rudolf az *Egy magyar nábob* elején). Arany balladáinak hangulati és tematikai ösztönzői voltak Kemény történelmi regényeinek, a *Toldi szerelmében* viszont sokan ismertek rá Kemény tragikumszemléletére.

Az irodalmi fejlődés (változás) tehát az egymásba átlépő-átrövő műfaji (s az ehhez kapcsolódó szemléleti, etikai, világnézeti) minták vándorlása mentén szemléltethető. A műfajok ily módon, bár bizonyos stabilitásuk is van, az állandó transzmutáció állapotába kerülnek. Folyton változó, dinamikus kategóriák, melyek éppen ezért képesek követni az írók egyedi és a korszak többfelé irányuló orientációit.⁸ A műfajok és alműfajok ilyesfajta proliferációja az egyre differenciáltabb nemzeti és társadalmi identifikációs törekvések mind árnyaltabb kifejezésére ad lehetőséget. Amikor Döbrentei Gábor *Klára Visegrádon* címmel 1823-ban prózai elbeszélést írt, nyilván megsejtett valamit a témában, ami nemzeti-közöségi érzületek kifejezésére alkalmas. Arany balladájával születik meg azután a tárgy klasszikus tökéletességű feldolgozása, immár módosult jelentéssel, a 49-es megtorlásra vonatkoztatva. A ballada sejtelmesebb, burkoltabb műalkata teszi lehetővé a téma árnyalt, lírailag is feldúsított (bár visszafogott) kibontását:

Rossz időket érünk,
Rossz csillagok járnak:

⁷ SZINNYEI Ferenc, *Novella- és regényirodalmunk a szabadságharcig*. I. Bp., 1925. 75.

⁸ FOWLER, *Kinds of Literature (An Introduction to the Theory of Genres and Modes)*. Oxford, 1982.

Isten ója nagy csapástól
Mi magyar hazánkat! –

A sok kínálkozó példa közül hadd utaljunk egy másik, igen jellemző műfaji „áttűnés”-re. A *Magyarország 1514-ben* emlékezetes jelenete a regény elején a főnemesi fennhéjázással gúnyolódó arisztokrata ifjaknak és Dózsának az ellentéte. A népi erőnek és az elpuhult és felelőtlen felsőbb rétegeknek ez a szembeállítását visszatér a *Toldi estéjében*, megint csak megváltozott hangsúllyal. Eötvös-nél a társadalmi feszültség a meghatározó, Aranynál a líraiságot fokozza a nemzedéki ellentét, s az idegenmajmoló, hivatásukra alkalmatlan, a nemzeti hagyományokat lebecsülő udvaroncoknak és a legfőbb értékhardozó öreg Toldinak áthidalhatatlan, s az utóbbi pusztulásához vezető konfliktusa.

5. A regényjegész viszonya a diakrón műfaji „sor”-okhoz

Az egyre több műfajt és alműfajt, műfaji átmenetet felmutató magyar epika a század közepes harmadában sajátos munkamegosztásra is képes immár. Nem műfajok, s nem is egyes írók, időnként egy-egy mű is egyik vagy másik elemével hol ilyen, hol olyan funkciót tölt be az emancipálódó irodalom szükségleteinek megfelelően. (Ilyesmire, természetesen, csak többarcú, művészileg és gondolatilag összetett műalkotások képesek.)

Gyergyai Albert fentebb idézett opera-párhuzamánál nem utal erre, de tagadhatatlan, hogy az összetett-összevont műfajnak számító operával való összehasonlítás már magába foglalja a sokféle arculat, a többféle kapcsolódás lehetőségét. A *Karthausi* a magyar regényfejlődés több diakrón vonulatának tagja. Nemcsak a magyar szentimentális regény végpontja, s nem is csak a Musset-, Chateaubriand-féle romantikus regény leginkább komplex példánya, hanem az első nagyigényű lélektani regény, az első gondolati általánosítást és kitekintést tartalmazó társadalomelemző mű, s ezen túl a *Bélteky-háztól* számítható reformkori irányregénynek is kiemelkedő darabja. Arról ezúttal nem is szólva, hogy váltakozó nézőpontjával, az elbeszélésmód ismételt felcserélésével (napló, önéletrajz) sajátos szemléleti, elbeszéléstechnikai gazdagságot is nyújt.

A *falu jegyzője*, melyet főleg irányregénynek könyveltek el, s társadalomkritikai tendenciájában látták (természetesen, nem alaptalanul) fontosságát, szintén felmutatja e műfaji keveredés tüneteit. A bűnügyi szál jól megfér az esszé-regény jelleggel: „a zsidó emancipációról írt tanulmányának nyomai kimutathatók az üveges zsidó alakjában, a börtönügyről írtak nyomai a megyei börtönök rajzában.”⁹ A politikai elvek a cselekmény bonyodalmaival, az esszészzerű betétek a társadalmi körképpel alkotnak egységet.

A *Magyarország 1514-ben* is több diakrón sor tagja. Elsősorban is az ekkor már tíz esztendeje sikeres történelmi regény csúcsa. De ugyanennyi joggal nevezhető esszé-regénynek is, hiszen valóban szokatlanul sok benne a reflexív elem, s a gondolatiság szervezesebben függ össze az eseményekkel, mint a *Karthausiban*. Inkább érdekességként említhető meg a regény problematikájához nem szervezen tartozó, valószínűleg irodalmi hatást tükröző motívuma a műnek: Bebek Katalin és Ollósi szerepeltetésével a humoros zsánerrajz is részesül az epikus összképből.

⁹ SZINNYEI Ferenc, *Novella- és regényirodalmunk a szabadságharcig*. II. Bp., 1926. 109.

A *nővérek* (kissé bizarr módon) két meglehetősen ellentétes, vagy legalábbis egymástól távoleső, a magyar epikában egyaránt vezérszerephez nem jutó műfaji változathoz sorolható. Bizonyos részei a szalonregény, mások a didaktikus népiesség közelébe viszik. E kettősség hitelesen adja vissza a szembeállított két életszférát, ámde a kétféle alműfaj és beszédmód oly távol esik egymástól, hogy a *nővérek* irányregény mivoltában is némileg szervesetlennek mutatkozik.

E regények, ha steril változatai lennének a történelmi, a szalon, a lélekelemző stb. regénynek, aligha tudnák visszaadni az 1840–50-es évek azon nagy szellemi, nemzeti, erkölcsi erőfeszítéseit, amelyekben szétválaszthatatlanul keverednek össze történelmi és szociális, lélektani és filozófiai dilemmák, s amelyek a szivárvány egymásba áttűnő színeirehasonlóan adják vissza az emancipálódó nemzet identitáskeresését, s ezen identitás fokozatos megtalálását annak mértékében, ahogy az irodalmi tudat éppen e művek sokarcúsága révén felismeri és megismeri a nemzet múltját és jelenét, értékeit és lehetőségeit, tájait és embertípusait, hasonlóságát és eltérését más nemzetektől és népsorsoktól.

Jókainál ez a kevertség kezdettől megvan: a *Hétköznapoktól* fogva egyazon művön belül keveredik a zsánerszerű életkép, s a franciás romantikától örökölt izgalom-, sőt borzalom-hajszolás. Kedvelt romantikus (vagy népmesei) akadályverseny-szerű, izgalom-fokozó cselekményépítéséről még *Az új földesúrban*, ebben a túlzásoktól leginkább mentes, leginkább a hétköznapiság szférájában mozgó regényében sem tud teljesen lemondani: az árvíz idején Ankerschmidtnak és Aladárnak mindig újabb és újabb nehézségen kell úrrá lenniük ahhoz, hogy eljuthassanak a fenyegetett kastélyhoz.

Kemény egészen más módon ötvözi korának regényírói eljárásait. A *Ködképek a kedély láthatárán* vadromantikus szalonregény, s emellett máig az egyik legtudatosabb társadalombölcseleti regénye irodalmunknak. A *Férj és nő* esetében (mint Barta János több ízben rámutatott) a cselekmény előrehaladásával megy át a szalonregény „sorsregény”-be. A történelmi regények a leginkább egyneműek olyannyira, hogy (Eötvössel ellentétben) ezekben a pszichológiai és a történelembölcseleti mondandó nem fogalmilag van adva (tehát nem beszélhetünk Eötvös módján gondolati regényről), hanem politikai események és emberi sorsok, jellemek alakját öltik. Hogy milyen általános a humoros zsáneralakok divatja, arra mi sem jellemzőbb annál, mint hogy Kemény (igaz, periférikusan) is szerepet szán az ilyesfajta motívumoknak nemcsak az *Özvegy és leányában* (Zakariás, Csulai), hanem a *Zord-időben* is (Deák-testvérek).

A művek sokarcúsága, összetettsége tehát részben azzal magyarázható, hogy a magyar regénynek két évtized áll rendelkezésére (az 1836-os *Abafitól* az 1857-es *Egy régi udvarház utolsó gazdájáig*) ahhoz, hogy csaknem félszázados lemaradását behozva a legkorszerűbbnek, leginkább polgárinak vélt műfaj sok-sok változatának kimunkálásával, több műfaji változat tartós, párhuzamos egymás mellett létezésével, s ily módon az epikus kifejezés differenciálódásával olyan stádiumba jusson el, amely a nemzeti múlt és jelen sokarcú bemutatásával elősegítheti a polgári, modern nemzeté váló magyarság identifikációját. Ez a „sietség” azon is meglátszik, hogy bár Jósika Miklóst a Walter Scott-féle történelmi regény meghonosítójaként tartja számon a köztudat, ráérez egy másik, a differenciált regényirodalom számára elengedhetetlen prózaváltozat szükségességére, s egy (hagyományosan realistának mondott) másik műfaji vonulat elindításában is részt vállal. „Egyszerű, a mindennapi életből vett történet gördül itt le az olvasó előtt. Nincs egy szó mondva, mely ne mondatott, egy személy előállítva, ki nem élt... E lapok

szerzője feltette magában ezúttal a költészet minden segédeszközéről lemondani s az életet a maga meztelenségében festeni” – írja *Az élet útjai* című regénye előszavában. S ugyanő nemcsak az első szorosabban vett „város-elemző” regényt írja meg (*Egy kétemeleles ház Pesten*), hanem *Az Isten uja* című regényében egy kommunisztikus, utópista közösségi kísérletet is leír jóval Madách Falansztere előtt.

Kuthy Lajos a *Hazai rejtelmekkel* (1847) nem egyszerűen az elsőprő népszerűségű sue-i vadromantikát utánozza, hanem az Alföldön játszódó jeleneteivel egyfajta realista ambíció is vezérli. Magának a *Les Mystères de Paris*-nak (1843) is – ismeretes módon – erőteljes társadalomkritikai célzata volt, részben az utópista szocialisták eszmei befolyása alatt, s ebből Nagy Ignác *Magyar titkokjának* (1845) életképsorozata is örökölt valamennyit. Tehát alighogy megszületik a modern értelemben vett magyar regény, máris differenciálódás megy végbe gyorsan szaporodó művelői körében, úgy azonban, hogy nem a szerzők távolodnak el egymástól, hanem egyazon szerző regényei között, sőt egy-egy regényen belül történik meg a műfaji (és gondolati) szétválás-szétágazás.

Jósika, Kuthy, Nagy Ignác kísérletei annál is inkább érdekesekek, mivel szinte „mohó” felfedező kedvük nyomán sem támad igazán divatja a társadalmelemző regénynek, különösen nem romantikus banalitások nélküli változatának. A balzaci módszerhez legközelebb (mögleghetősen későn) Bródy jut el, holott ő Zolát deklarálja mesterének. Az *ezüst kecske* és *A nap lovagja* azonban kevésbé követi a „kísérleti regény” dogmáit. Igaz, már Kemény sokat tanul Balzactól, de szembeállítja vele élményköre és emberszemlélete. A sokak (például Sőtér) által flaubertinek, turgenyevinek nevezett realizmusra pedig hiába talál rá szinte ösztönösen Gyulai, ezzel betetőzve és sokáig meg nem haladott végpontjához vive az *Abafitól* számítható fejlődést, nagyszerű műve (*Egy régi udvarház utolsó gazdája*) jó félszázadig folytatás nélküli, azaz nem vált műfaji sor kiinduló pontjává.

6. Az affirmatív beszédmód ironikus megkérdőjelezése mint az epikai differenciálódás egyik lehetősége

E húszéves periódus érdekessége, hogy a regényváltozatok lázas asszimilálása során igen előremutató formák is megjelennek prózánkban, úgy azonban, hogy jelentőségüket szinte senki nem fedezi fel, tulajdonképpen máig. Olyan epikai kísérletekre gondolunk, melyeket túlzott nagyvonalúsággal a romantikus irónia körébe szokás venni, holott előzményeik és XX. századi utóéletük folytán több figyelmet érdemelnének.

Ismeretes, hogy az ún. antiműfajok igazán vezető szerephez az európai irodalmak történetében a XX. század derekán jutottak. Valójában azonban többszázéves, kevésbé észrevett, kevésbé felfedezett fejlődésvonulatról van szó. Arról az epikatípusról, melyben kezdettől megvolt a parodikus kifordítás szándéka, s amely az irodalmiasság hangsúlyozásával, az irodalmi formákkal űzött játékkal magát az irodalmi megszólalásmódot tette problematikussá. Ezek az antiműfajok roppant fontos szerepet játszanak egy-egy műfaj státuszának megváltoztatásában. (Például *A helység kalapácsa* után nagy mértékben rendeződnek át a stílári lehetőségek a romantikus pátosz és eposzíság rovására.) Rabelais után¹⁰ Sterne és

¹⁰ Mihail Mihajlovics BAHTYIN, *François Rabelais, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Bp., 1982. 20–29.

Byron mernek legmesszebbre abban a törekvésben, hogy ne csak a világot mutassák be, hanem annak bemutathatóságával kapcsolatos fenntartásaikat is. Ne csak eseményeket ábrázoljanak, hanem azok ábrázolását állandó reflexiókkal kísérik, a beleélő olvasást megakadályozandó szüntelen arra figyelmeztetve, hogy a mű szövege egyrészt a külvilágra, másrészt viszont az írói alkotásmódra vonatkoztatandó.

Szinnyi ilyen tendenciáról, módszerről, epikai vonulatról, természetesen, összefüggő indoklással nem beszél, hiszen eme változat első precíz leírása (tudtunkkal) Jurij Lotmantól származik,¹¹ s fontossága is csak a XX. század második feléből visszakövetkeztetve nőtt meg, ám magának a jelenségnek, illetve közvetlen világirodalmi előzményeinek leírásával nem marad adós.¹² Szerinte Sterne *Tristram Shandy*-jének humoros szójátékai, laza kompozíciója, lírai kitérői élnek tovább a német irodalomban Jean Paul improvizálást mímelő, szeszélyes nyelvében, tréfás hasonlataiban. A nálunk népszerűvé váló Saphir jellegzetes, csípős humora Jean Paul (s némileg Heine) hatását mutatja.

Ez a hozzánk német közvetítéssel elérkező modor jelentkezik Fogarasi Jánosnál, akinek több humoros novellája is van. *Fáj a szívem* című 1830-ban írt művét éppúgy „román plánus nélkül”-nek nevezi, ahogy Byron hangoztatja rögtönző előadásmódját, amit majd a *Bolond Istók*ban Arany János követ. Fogarasinál az Ossian-paródia, a cselekmény befejezetlenségével való játék a komikus eposzi hagyománnyal, s a későbbi verses regény módszerével is rokonságot tart éppúgy, mint Munkácsy János humoros, szándékoltan „fecsegő” modora, első személyes előlépései. Munkácsy *Mézesetek vagy egy ifju házas öreg gondolatai a mult időről* (1837) című elbeszélése még azzal az „elidegenítő” ötlettel is él, ami valóban Sterne-re (sőt a posztmodernre) emlékeztet, hogy a már-már fokozhatatlan vegyesség benyomásának felkeltése érdekében úgy tesz, mintha még (művének írását félbeszakítva) Bajza esztétikai értekezését olvasta, addig a szedő Landerer naptárából nyomtatott volna bele szövegébe néhány lapot. Az irodalmi utalás, ironikus célzattal, Frankenburg Adolfnál is megvan, amikor novelláiba ilyen mondatokat sző: „egy gyenge szellőcske, oly gyenge és kimélő, mint Bajza leckéi”; vagy: „Leszállott, mint a hanyatló nap, vagy mint Bajza Aurórája.”

Szinnyi kutatásai szerint ez a másodvonalbeli prózaírók által képviselt irány idegen maradt a magyar lélektől. Ez annyiban igaz, hogy a kritika elutasítóan fogadta (például Toldy), annyiban viszont nem, hogy a verses regény (Arany: *Bolond Istók*, Arany László: *A délibábok hőse*) éppen a byroni megszólalásmód révén tud valami újat hozni.¹³ A Jean Paul-, Saphir-féle irány követője a 40-es években Bernáth Gáspár (szeszélyes, szubjektív előadás, szerkezet nélküli spontán csevegés, bizarr szóösszetételek és hasonlatok), aki mindennek páratlanul magyaros (annyira alföldi, hogy időnként valóban provinciális) jelleget kölcsönöz, majd Beöthy László. E sajátos, s egészében a hagyományos közlésmóddal szembeforduló tendencia nyilatkozik meg Nagy Ignác *Magyar titkok* című regényében, mely szintén sok reflexiót tartalmaz, s egyes részei Sue *Le juif errant*-jának, más részei a francia romantikának a példái (*Két szív és egy hajdú*). Talán éppen Nagy Ignác nyomán a kor prózaírói közül sokan élnek ilyesfajta eszközökkel (Lauka Gusztáv,

¹¹ J. LOTMAN, *Roman v stihah Puskina Jevgenyij Onyegin*. Tartu, 1975.

¹² SZINNYEI FERENC, *Novella- és regényirodalmunk a szabadságharcig*. I. Bp., 1925.

¹³ Vö. IMRE LÁSZLÓ, *A magyar verses regény*. Bp., 1990.

Pákh Albert), úgyhogy ennek hatása Petőfinél *A helység kalapácsára*, sőt Aranynál *Az elveszett alkotmányra* is valószínűsíthető.

Nem főárama ez a magyar epikának, hiszen a világirodalomban is előbb (Sterne), illetve csak a XX. században válik meghatározóvá, de egy-egy ponton kimutatható, hogy a valóságillúzió felkeltése helyett egy irodalmi utalásrendszer részesül előnyben. Igaz, alárendelt szerepben, de megvan ez Jókainál is: „Nagy tévedés és százados félreértés gyászos jelensége azon sajnálatra méltó körülmény, miszerint a regényírók a legújabb időkgig azon balfelfogásban voltak, hogy a doctor jurisokat nem lehet szerelmes szerepben applikálni. E nézet amennyire ellene küzd a kor szabadelvű irányának, annál is inkább megcáfoltatik az empiria konkrét felfedezései által.” *Az új földesúr* eme passzusa a regény-sablonokat éppúgy nevetségessé teszi, mint a szabadelvűség szüntelen hangoztatását, s Grisákot éppúgy, mint „az empiria konkrét felfedezései”-t, miközben tréfásan enged bepillantást az írói alkotás dilemmáiba.

A romantikus cselekményszövés direkt paródiája (ugyancsak *Az új földesúrban*) az ál-Petőfi szájába adott háborzongató történet: kiásta magát a sírból, egy patak földalatti útját követve jutott Magyarországra. Finomabb, talán nem is tudatos parodikus allúzió *A kőszívű ember fiaiban* Tallérossy Zebulon hányattatásának leírása. A kalandregény sémáját követi Zebulon bujkálása: Mindenváró Ádámnál Szalmással kölcsönösen megrémülnek egymástól. Mindkettő azt hiszi, hogy az ő elfogása végett van ott a másik. Az erdőben véletlenül megint összeakadnak, s ismét halálosan megijednek egymástól, ami mintha Richárdék szökésének vulgáris-komikus megismétlése volna.

EBBE az irányba mutatnak Jókai sok helyütt előforduló önironikus, csevegés-szerűen közvetlen kiszólásai éppúgy, mint az egész életművét behálózó stílusviccek és parodikus játékok. A *Rab Rábyban* például a fejezetek előzetes tartalmi összefoglalása régies helyesírással szintén humoros célzatú, akárcsak az idegen szavak használata és a rokkó udvarlás kicsúfolása Lievenkopp Fruzsínának szóló levelében: „A múlt héten Petray Judlium úrral (aki egy charmant enfant) cavalierement amuszítottuk magunkat Fortuna festett lapjai mellett, mely alkalommal a keréken táncoló istenasszony irántam extremem disgracieuse produkálta magát, úgy hogy én húsz arannyal a Judlium urnak obligóban maradtam.” Jókai tehát egyfelől valóságnak kívánja feltüntetni az elbeszélteket, másfelől játékosan kezeli annak irodalmi megformáltságát.

Természetesen, sokaknál fordul elő a korban az irodalmi formával úzott játék, akkoriban is jelentéktelennek számító íróknál is. Balázs Sándor *Hűség a halotthoz* című elbeszélése (a Hölgyfutárban jelent meg 1852-ben) egy kedvesét sirató hölgy temetői monológjaként indul, mígnem megtudjuk a szerzőtől, hogy mindössze egy bukott dráma részletével ismerkedhettünk meg.¹⁴ Hasonló parodikus jelentésárnyalata van Keménynél az *Özvegy és leánya* III. része 9. fejezetének: Naprádine felzaklatott képzelete vadromantikus történetbe vetíti ki vágyait.

Nemcsak a kételytelen állítások hangneme, hanem az írói szerep is problematikussá válik, ugyanakkor a gúny a hasonlatokba vont jelenségekkel kapcsolatos pátoszt is lehetetlenné teszi. Amikor Obernyik Károly *Az anticipált férj* című novellájában azt írja, hogy „a falu házai összevissza állnak, mint a nemzetőrök”, vagy amikor Vas Gereben *Falusi képek ráma nélkül* című írásában az áll, hogy Nyuli uram nagy hasával „mindig kiesett a glédából, mint a Vojvodina Magyarország-

¹⁴ SZINNYEI FERENC, *Novella- és regényirodalmunk a Bach-korszakban*. II. Bp., 1941. 582.

ból”, akkor nemcsak a különböző képzetkörből hasonlóba kerülő elemek inkongruenciája kelt nevetséges hatást, hanem bizonyos politikai, esetleg publicisztikai közhelyek is a szöveg idézési körébe kerülnek. Ilyen esetekben maga a nyelv válik főszereplővé, a nyelv többértelműsége, illetve megbízhatatlansága. Sok hazafias frázis iránt kelt kételyeket például Kovács Pál szövege az *Untauglich* című elbeszélésben. Hőse korábban honvédnek állt, s így érte meg a bukást. „Világosnál felvilágosították őt is mint más sok ezreket a dolgok valódi állásáról, s a szemképráztató, de elérhetetlen szívárvány feloszlott a sötét felhők homályos kódében.”¹⁵ (A novella a *Hölgyfutárban* jelent meg 1850 elején, tehát – ha Arany olvasta – inspirálhatta *A gyermek és a szívárványt*.)

Ez a „többszintes” humor természetesen nemcsak műalkotásokban, hanem egyéb nyilatkozatokban is jellemző lehet. Nagy Ignác a *Hölgyfutár* 1850. január 18-i számában (tehát néhány hónappal a világosi fegyverletétel után, azaz a megtört nyilatkozat időbeli szomszédságában) tette a következő, sokszor idézett nyilatkozatot: „ugyanazon a napon 19 évig viselt régi hivatalomat s új esernyőmet egyszerre elvesztettem.”¹⁶ A nyelvi játék alapja az az egybeesés, hogy a magyar nyelvben a hivatalt és az esernyőt is „viselik”. Ámde a keserű tréfa háttérében ugyanaz a tehetetlen kétségbeesés munkál, mint *A nagyidai cigányok*-ban vagy a *Bolond Istók*-ban. A mindennapi élet akasztófahumorától terjed ez a nyelvi magatartás egészen addig az írói attitűdig (s erre igazán hívós és összefüggő példát a verses regényekben találunk), amely már általában is felülvizsgálásonként véli nyelvi eszköztárát. Elvesztvén a világ áttekinthetőségének és egyértelmű befolyásolhatóságának bizonyosságát, magának a nyelvnek a kérdésessége kerül előtérbe. Ezt a korai (bármily anakronisztikusnak tűnhet is fel, mégis ez a terminus kívánkozik ide) „nyelvkritikai” magatartást tükrözik bizonyos abszurd ötletek. P. Ede például *A két sír* címmel olyan novellát ír, mely csupa megszótágot szóból áll.

Még az Arany–Gyulai kör egyik legszolidabb tagja, Lévy József is oly mértékig tudja kívülről szemlélni az írói eljárásokat, magát az alkotásfolyamatot, hogy 1850 elején (tehát éppen a *Bolond Istók* I. énekének írásával azonos időpontban) írt novellájának, *A fogadott fiúnak* a közepe táján üresen hagy egy kis helyet: „E kis üres helyre képzeljék olvasóim három hónapi ugrását az időnek s iszonyú baklövését a megveszett sorsnak.”¹⁷ (Tudni kell ehhez, hogy Csiszeri Gusztit „vig élete” Debrecenben addig tart, amíg a minisztérium hivatalnokaként él ott, a szabadságharc bukása után odavetődő Gusztit már egészen másképp fogadják, az „üres hely” tehát az 1849 tavasza és későősze közti időszakot takarja.)

A Jean Paulhoz és Saphirhoz, s rajtuk keresztül Sterne-höz és Byronhoz kapcsolódó speciális írásmód az irodalmias beszédmód hagyományának tüntető figyelmen kívül hagyása, szembefordulás az elbeszélés konvencióival. Ez pedig az irodalmi megformálás szüntelen megkérdőjelezését jelenti.¹⁸ A műalkotás műalkotás volta az ironikus beállítás révén válik nyilvánvalóvá, ami egyet jelenthet az író számára az elbeszélés autentikusságának kétségbevonásával. Ilyen jelenségek szórványosan előfordulnak a romantikus alapjellegű prózában is, humoros célzat nélkül, inkább szövegek, beszédmódok relativizáló szembeállítá-

¹⁵ *Hölgyfutár*, 1850. I. 1–10.

¹⁶ SZINNYEI Ferenc, *Novella- és regényirodalmunk a Bach-korszakban*. II. Bp., 1941. 333.

¹⁷ *Hölgyfutár*, 1850. II. 35.

¹⁸ J. LOTMAN, *l. m.*

sában. Gyulai Vén színészének Dávidja, például, nemcsak spontán monológot mond a csárdában hallgatói számára, hanem egy sajátos „életrajz”-ot is felolvas, amely meghatározott viszonyba kerül mostani önkomentárjaival, s jellemzi egyfelől valóságos, másfelől egy irodalmi megformáláson már átment önszemléletét. A *Ködképek a kedély láthatárán*-ban ugyanígy vonatkoznak egymásra a különböző történetek, s azok elbeszélésmódja, valamint komolyan vehetősége, illetve egymással kontrasztba kerülő minőségei.

7. Műfaji hierarchia és szemléleti sokféleség

Az 1830-as években meginduló, s a 40–50-es évekre meglepően gazdag színképet mutató magyar regényirodalom a külföldi minták követésével, s az azoktól való eltérés révén nemcsak önálló arculatú regényvonulatokat produkált, hanem nagy mértékben járult hozzá az éppen ebben a negyedszázadban első ízben regényolvasóvá váló nemzet differenciált identitástudatához. A különböző műfaji minták egymásba való átmenetei olyan sokféle tematikai és gondolati, nyelvi-stiláris változathoz segítettek hozzá, hogy a regényirodalom egésze szinte hézagmentesen tudta visszaadni a kortársi társadalomszemlélet tagoltságát, a múlt-szemlélet sokféleségét, s a nemzet előtt álló feladatok rangsorát.

A reprezentatív regények kivételes sokarcúsága azt is lehetővé tette, hogy az európai prózaepikától számítható többszázéves fáziskésést csaknem behozva a 40–50-es évekre széleskörű epikus univerzum állhasson a nemzet öntükröztetésének szolgálatában. Igaz, éppen a realista (tehát az egyik leglényegesebb) változat hiányzik, vagy csaknem hiányzik. Gyulai remekművét, az *Egy régi udvarház utolsó gazdáját* leszámítva tiszta realista művek nemigen születnek. Figyelembe veendő azonban, hogy a realizmus vezető irodalmakban is ekkor alakul ki. Stendhal, Gogol érett realizmusához képest Balzac vagy Dickens regényeit is át meg átszővik romantikus motívumok, az orosz realizmus összefüggő vonulata is inkább csak az 50-es évek végétől számítható.

Ugyanakkor a világirodalmi méretekben Sterne nevéhez kapcsolható tendencia is megjelenik irodalmunkban, ami a nemzeti identifikáció szempontjából kiváltképp jelentős, hiszen az irodalmi tudat olyan kitágításához járul hozzá, amely már önkritikus, önironikus, tehát árnyaltabb nemzeti önszemlélet biztosítója. Valószínűleg a tehetségek méretén múltott, hogy (Jókai szórványos hasonló improvizálásait leszámítva) ebből a szempontból az igazi áttörést *A délibábok hőse* jelenti. Nem feltétlenül vagyunk meggyőződve arról, hogy az afirmatív magatartás kevesebb művészi lehetőséget engedne meg,¹⁹ de tagadhatatlan, hogy az egynemű és romantikusan patetikus reformkori beszédmódhoz képest olyan nyelvi kontraszt jelenik meg ezáltal, amely irodalmunk további nagykorúsodásának lehetett volna feltétele.

Eme irodalmi feltételezettséget és önironiát sugalmazó diskurzusnak az a jótékony szerepe lehetett volna, hogy a romantikus próza ellensúlyát képezve racionálisabb és tárgyilagosabb nemzeti önszemlélethez vezetett volna el. Ahogy a *Bolond Istók és A délibábok hőse* meglehetősen visszhangtalan maradt, ugyanúgy

¹⁹ Vö. IMRE László, *Félszázad irodalmáról – másféleképpen* (Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945–1991*). Tiszatáj, 1994. I. 59.

az epikus magatartás differenciálódásához elvivő sterne-i modor produktív elterjedése sem következett be.

Regényirodalmunk tehát kiszélesedett, de a nemzeti újjászületés, illetve 1849 után a nemzeti elnyomatás légköre, valamint kiemelkedő írónk alkati-ízlésbeli kötődése nem tette lehetővé, hogy az egymással szembekerülő, egymást kiegészítő epikai törekvések ideális egyensúlyba kerüljenek. Erre legtöbb esély még mindig a 40–50-es években látszott lenni. E korszakot azért is a magyar regény virágkorának tekinthetjük, mert a megszületés, a kibontakozás és a differenciálódás majdnem egybeeső fázisa nemcsak máig eleven prózaírói életművek gazdagságát teremtette meg, hanem magába foglalta egy, a később kialakulónál sokarcúbb és differenciáltabb epikus skála létrejöttének lehetőségét.

László Imre

GATTUNGSDIFFERENZIERUNG UND NATIONALE IDENTIFIKATION (Der ungarische Roman um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts)

Dem Universalismus der neoklassizistischen Doktrinen der XVI–XVII. Jahrhunderts folgen die historischen und nationalen Identifikationsstrebungen des Romantismus, die sich in der ungarischen Literatur in der schnellen Differenzierung der epischen Gattungen zeigen. Die Hauptformen des europäischen Romans im XIX. Jahrhundert (des von Walter Scott, von Hugo, von Sue usw.) wirken in verschiedener vermischter Form, und es sind eben die fremden Formen, die die nationale, sogar regionale Individualisierung ermöglichen. Durch die Assimilation der Gattungsformen entstehen dann solche Romantypen, die nirgendwo anders existieren (z. B. der Roman von Jókai).

Die Ursache ist teils in einem wertweiterfordernden bzw. verneinenden Verhältnis zu suchen. Das Weiterleben der Gattungsformen in einer modifizierter Form ermöglicht das Entstehen von einzelnen Gattungen bzw. Subgattungen, die durch ihr Verhältnis zu den verschiedenen Gattungsreihen zu bestimmen sind (Ich-Roman, Essay-Roman, historischer Roman, Salonroman, Schauerroman), bzw. sie bilden die einmalige Mischung der Traditionen. Die Erscheinung der epischen Methode von Sterne, bzw. Byron durch die Vermittlung von Sue (Lajos Kuthy, László Beöthy) bedeutet die ironische Fragwürdigkeit der affirmativen Erzählweise, die eine (meistens nicht ausnutzbare) Möglichkeit der epischen Differenzierung in den 1840–50-eren Jahren ist.