

# SZUBJEKTÍV PERSPEKTÍVÁK VS. OBJEKTÍV TÁRSADALOMÁBRÁZOLÁS

## A realizmus problémái és Petelei István *Máli* című novellája

■ A 19. század második felének magyar irodalma, ez a Németh G. Béla által „név nélküli korszaknak” elkeresztelt periódus, a romantika (vagy ha úgy tetszik, a nemzeti klasszicizmus) és a modernség közötti átmeneti szakasz komoly dilemmák elé állítja a vele foglalkozó kutatókat: az irodalomtudomány számára kihívást jelent a rendkívül sokféle irodalomtörténeti jelenség közös jegyeinek meghatározása (más szóval a korszak egységességének kérdése), a félszázad művészi értékeinek felbecsülése, valamint az őt megelőző és követő korszakokhoz való viszonyának leírása.<sup>1</sup> Számos egymástól jelentősen különböző koncepció létezik erre vonatkozóan, ezek nagy része azonban inkább a lírával kapcsolatos kérdésekre keresi a választ. A prózairodalom esetében az egyik legismertebb és legtekintélyesebb elgondolás az időszakot a romantikából a realizmusba vezető átmenetként írja le. Kiindulópontként jó példa lehet az ezen elgondoláshoz való közeledéshez Németh G. Béla monográfiája.<sup>2</sup> Németh G. Béla szerint az irodalom története elválaszthatatlan a társadalmi folyamatoktól, a társadalom szerkezetében, összetételében, szociológiai-politikai viszonyaiban végbemenő változásoktól. A romantikus irodalom a nemzet öntudatának, önmeghatározásának médiuma, a realizmus pedig a társadalmi fejlődés következő fokával, vagyis a demokratizmus térhódításával, a polgárság megerősödésével, a gazdaság tőkés átalakításával és az iparosodással, valamint a modern nagyvárosok megjelenésével összefüggő irányzat.<sup>3</sup> A tárgyalt intervallumot a magyar irodalomnak ezen megközelítés szerint az a különleges jellemzője teszi önálló korszakká, hogy benne a romantikának és a realizmusnak egy egészen sajátos ötvöződése figyelhető meg, amely egy teljesen egyedi irodalmi minőséget teremt, amely „nem vas és réz, hanem bronz”.<sup>4</sup> Az egységen belül azonban kitalálható egy fejlődési ív: a periódust három kisebb egységre lehet tagolni,<sup>5</sup> amelyek közül a harmadik egyértelműen a realizmus kiteljesedéseként fogható fel.<sup>6</sup>

Németh G. Béla, aki szöveginterpretációival és az általa bevezetett terminusokkal az irodalomértés történetében egy egészen új, mű- és elemzésközpontú szemléletmód kezdeményezője volt, ebben a kötetben is rendkívül összetett, poétikai szempontú, gazdagon árnyalt képet alkot a tárgyalt szerzőkről. Azokban a szövegrészekben viszont, amikor a korszak általános jellemzőit tárgyalja, realizmuskoncepciója megfelel a marxista irodalomtudomány lukácsi definíciójának, amely szerint a művészet feladata a tudattól független, objektív társadalmi valóság megfelelő visszatükrözése. Ez az elképzelés a realizmus számos identifikációs jegye közül (Szegedy-Maszák Mihály összefoglalása<sup>7</sup> alapján ilyenek többek között pl. az akár képtelennek tűnő események lélektani indoklása, a meseszöveg viszonylagos leértékelődése, a metonimikus történet szerkesztés, az elbeszélő látszólagos hiánya és a mindentudó narrátor alkalmazása, a hősök átlagossága, a leíró részek hangsúlyossága stb.) a mimetikus kódot kezeli kitértetett jegyként. A műalkotás ezek szerint egy teljesen áttetsző nyelv produktuma, amely nem annyira megte-remt vagy interpretál, hanem leképez egy rajta kívül, a nyelvtől és az ábrázoló szubjektumtól függetlenül létező világot. A nyelv eme elképzelés alapján oly-

annyira képes áttetszővé válni, hogy még a lírában is létrehozhatja a realizmust, ily módon lehetséges az, hogy pl. Petőfi „költészetében a dolgok újra azok, amik”.<sup>8</sup> A nyelv által megjelenített objektumok ezek szerint egy adott beszédmódban tökéletes fedésben lehetnek a nem nyelvi, empirikus világgal, amely mindenféle közvetítés nélkül, problémátlanul hozzáférhető az érzékelésünk számára. A realizmus marxista felfogása szerint emiatt az íróvá váláshoz nem is a nyelv és az irodalmi formák iránti érzék, hanem az élettapasztalat, a társadalmi valósággal fenn tartott kapcsolat az elsőrendű követelmény, így pl. Petőfi nem érzékenységének és műveltségének, hanem a sok gyaloglásnak köszönhető költői eredményeit,<sup>9</sup> mivel képkinésének „nem az eszményi képzelet, hanem a mindennapi empíria a forrása”.<sup>10</sup> Az objektív társadalmi valóság visszatükrözésének dogmája egy olyan (irodalomellenesnek nevezhető) beszédmódot eredményezett, amely a poétikai megalkotottság vizsgálata helyett az írónak a társadalomhoz való viszonyát, politikai nézeteit, szociális érzékenységét tette meg fő kérdésiránynak és értékmérőnek, valamint olyan morális-politikai attitűdöket, mint a szociális éleslátás, szolidaritás, sőt a szeretet. Tömörkény István művészetének pl. a parasztság ábrázolása, problémáinak feltárása a fő erénye, amire azért volt képes, mert katonaévei alatt eléggé közel tudott kerülni ehhez a társadalmi réteghez,<sup>11</sup> és ha ez nem lenne elég az esztétikai érték létrehozásához, még szerette is a parasztságot: „Szerette azokat az embereket, akiket műveiben újrateremtett, szerette a népet, azért tudott olyan megkapóan hiteles képet alkotni róla.”<sup>12</sup> Mindez figyelmen kívül hagyja a Szegedy-Maszák Mihály által is hangsúlyozott belátást, miszerint a valóság nem a tudattól és a közvetítő rendszerektől független entitások halmaza, hanem „intézményesített értékek rendszere”,<sup>13</sup> vagyis konvencióknak, nyelvi kódoknak és interpretációknak egy olyan összessége, amit megszokottsága miatt természetesnek érzékelünk (de utalhatnánk itt Nietzsche radikális elgondolására is, miszerint a jelenségek eredeti értelme nem hozzáférhető, mivel mindig kisajátítja azokat egy hatalomra törő akarat interpretációs aktivitása). Más megközelítésben, Paul de Man megfogalmazásában a „mimézis egy lesz a többi trópus között”,<sup>14</sup> vagyis a valóság csak a nyelv által létrehozott illúzió. Talán nem felesleges megemlíteni mindezzel kapcsolatban itt még azt is, hogy érdekes módon a prózairodalomnak ezzel a (lát-szólagosan) a mimézis felé haladó fejlődésével párhuzamosan a modern lírában éppen egy mimézisellenes fordulat ment végbe, ami mindenestre kételyekre adhat okot a tárgyalt mimetikus koncepció érvényességét illetően. Bednancics Gábor hangsúlyozza a korszakról szóló monográfiájában, hogy a romantikus imagináció helyett a modernség a képek nyelvi közvetítettségét teszi meg a költői kép konstitutív elemének: „a tapasztalati mező átalakulása nem a képzelőerővel, hanem a vizuális élmény rögzítésének mediális feltételeivel számol.”<sup>15</sup> (Például a szimbolizmus által olyannyira kedvelt szinesztézia esetében, mely nem a látvány értelmében vett kép, hanem egy kimondottan a nyelv specifikus kifejezési lehetőségeire épülő poétikai képződmény.)

Az objektív társadalmi valóság mimetikus leképezésének marxista koncepciója látszólag egyszerű, könnyen elfogadható elgondolás, mivel megegyezik a hétköznapi, reflexió nélküli, a valósággal és a nyelvvel való kapcsolatunkat problémátlanul érzékelő elképzeléseinkkel. Ám amint megpróbáljuk komolyan végiggondolni és filozófiailag megalapozni mindezt, rögtön problematikusává válik az elmélet. Jól mutatja az ilyesfajta nehézségeket Szili Józsefnek a Lukács esztétikai főművével<sup>16</sup> foglalkozó könyve,<sup>17</sup> ahol a szerző éles logikával tárja fel, hogyan vezet el a realizmus bölcséleti alapvetése saját alapfogalatainak megkérdőjelezéséhez, valamint hogyan termeli ki az ismeretelméleti paradoxonok tömegét.

A visszatükrözés szerkezetének leírása valójában már *A realizmus problémáiban* előlegezi a későbbi ellentmondásokat. Lukács hangsúlyozza, hogy a valóság visszatükrözése mindenféle emberi tevékenység, vagyis a megismerés alapvető

jellemzője, amelynek része a művészi visszatükrözés is, ám ez nem jelent tükörszerű (vagy más kifejezéssel fotokópiaszerű) leképezést. Szó sincs arról, hogy a műalkotás egyes elemei közvetlenül felelnek meg egy empirikus valóság objektumainak; ha így gondolnánk, az a meghatározás teljes félreértése lenne. A dialektikus materializmus (helyes középútként a jelenségek felszínén megrekedő mechanikus materializmussal és az eszme üres elvontságába emelkedő idealizmussal) a visszatükrözést a jelenség és a lényeg dialektikájaként gondolja el, vagyis nem egyszerű, képzetszerű reprezentációként, hanem a megismerő tudat fogalomalkotó (és így értelmező) aktusának révén, amely a valóság mélyebb törvényszerűségeit tárja fel az egyes jelenségek megragadásán és azok összekapcsolásán keresztül. A valóság túlságosan bonyolult és összetett is lenne ahhoz, hogy teljes egészében reprezentálódhassék a tudatban, szükség van tehát az absztrakcióra, sőt a fantáziára is.<sup>18</sup>

Lukács ezután kifejti azt is, hogy a műalkotás értékének alapvető összetevője, hogy olyan zárt és egész világ legyen, amelyben a befogadó teljesen elmerülhet, mintegy elfeledkezve a saját világról. A műalkotás önnön zártságával tükröz vissza egy olyan valóságot, amelynek legfőbb jellemzője éppen a változékonyság és a határtalanság, az összefüggések végtelen mennyisége (pontosabban megfogalmazva: az intenzív totalitás leképezi az extenzív totalitást). Lukács szerint ez ugyanakkor nem mond ellent a realizmus követelményének, hiszen a befogadónak ebbe a zárt rendszerbe való belemerülése „éppen azon alapszik, hogy a mű lényegében hívebb, teljesebb, elevenebb, mozgóbb tükrözését adja a valóságnak, mint amilyennel a befogadó különben bír”.<sup>19</sup> A műalkotás így egy olyan rendszert képez, amely a komponenseinek egymásra vonatkoztatottsága révén hűbb, élelőbb képet nyújt a valóságról, mint ami a hétköznapi tapasztalataink számára elgondolható lenne. A műalkotás világának realitása tehát végül is nem mimetikus, hanem dialektikus (és így értelmezett) jellegű, valóságosságát pedig saját egységének intenzitásából nyeri.<sup>20</sup> Mint Lukács mondja: „Egy részlet művészi helyességének tehát semmi köze ahhoz, hogy ez a részlet valaha megfelelt-e egy meglévő részletnek.” A részletek kiválasztásának és elrendezésének módja a valóság mélyebb, lényegesebb összefüggéseit kell hogy érzékeltesse, az ábrázolás lényegében ettől lesz objektív.<sup>21</sup> Mindez viszont végeredményben mégiscsak azt jelenti, hogy bebizonyosodik: Lukács kiindulópontul szolgáló alaptételével gyökeres ellentétben a valóság egyáltalán nem független az azt visszatükröző tudattól, hanem rá van utalva arra az alkotó tevékenységre, amely belőle a művészi feldolgozás során egy különleges módon rendezett, szerves egységet hoz létre, amely lehetőséget ad a valóságnak arra, hogy rajta keresztül olyan módon mutakozzék meg és tárja fel önmagát, amely egyébként hozzáférhetetlen lenne a számunkra. Lukács György azzal bizonyítja a műalkotásnak az alkotói tudattól független voltát, hogy elmagyarázza: a kielégítően kerek történetek a saját törvényeik szerint szerveződnek, és a saját logikájuk alapján bomlanak ki, ezért az alkotói szubjektivitás nincs befolyással rájuk, közvetlenül nem érzékelhető bennük a szerző személyes hangja, sem akarata, amely irányítaná szereplőinek életét.<sup>22</sup> Ebből az elképzelésből már kiolvasható az a kettősség, ami Szili József könyve szerint meghatározóvá válik a későbbi nagy műben: amit Lukács itt kizár, az a szubjektivitásnak egy felszíni megnyilatkozása, miközben a műalkotás zártságának leírása implicit módon mélyebb szinten mégiscsak feltételezi egy aktív alkotói tudat jelenlétét, amelynek intencionalitása átfogja és egységként artikulálja a poétikai képződmény egyes komponenseit.<sup>23</sup>

Szili József elemzése és továbbgondolása szerint a különböző szubjektum- és objektumfogalmak azonosságából fakadó ellentmondásosság elmélyül, és egy paradoxonok bonyolult szerveződéséből álló skizoid rendszert hoz létre *Az esztétikum sajátosságában*. Lukács kiindulópontja természetesen itt is a tudattól függet-

len, objektív valóság visszatükrözésének alaptétele. Elképzelése szerint a tudomány és a művészet ugyanazt az objektív valóságot tükrözi vissza a maga módján, ami azt jelenti, hogy a megismerés mindkét fajtájának szerkezete a visszatükrözött objektum és egy visszatükröző szubjektum dualitására épül. Ennek a szerkezetnek a megléte viszont rendkívüli bonyodalmakhoz vezet *Az esztétikum sajátosságában*, ami pedig abból ered, hogy a műben összekeveredik az ismeretelméleti, az esztétikai, valamint a konkrét, egyedi, az empirikus világra vonatkozó megismerési aktusokban tételezett szubjektumfogalom. Ismeretelméleti értelemben ugyanis a tudattal mint olyannal csakis a nem-tudati állhat szemben, ez a szerkezet viszont teljesen egybeesik a tudományos visszatükrözés alapstruktúrájával, hiszen kizárólag ennek a megismerési formának az objektumai függetlenek teljes mértékben a megismerő szubjektumtól. Ebből következően tehát csakis a tudományos megismerés lehet teljesen objektív, és ez a fejlemény már önmagában is ellentmond a kiinduló állításnak. Az esztétikai visszatükrözés egyedi aktsaiban a tudat tudatot tükröz vissza, vagyis itt a visszatükrözés speciális esetéről van szó.<sup>24</sup> Az esztétikai visszatükrözés tárgya az emberi világ. Az ember reális létezőként a visszatükrözés objektuma, viszont szubjektum is egyben. A megismerő aktus szubjektuma és a visszatükrözött szubjektum így egyszerre azonos és különböző is.<sup>25</sup> „Az esztétikai visszatükrözés tárgya az ember bensősége a szónak a tágabb értelmében”, ez a bensőség az érzelmeket, a környezettel való kapcsolatot is magában foglalja. A bensőség különböző vonatkozásainak a neve az öntudat, tehát (egy egyedi) öntudat tükröz vissza (egy kollektív) öntudatot.<sup>26</sup> Ez a leírás már önmagában is eléggé dinamikus reflexív strukturát jelenít meg, hiszen a visszatükrözött tudat egy olyan tágabb tudatot tükröz, amelynek, bár számára külsődleges és objektív, ő maga is része, és amelyet éppen saját egyedi visszatükrözési aktusa révén maga is változtat, gyarapít. Mindezt tovább bonyolítja az, hogy mivel Lukács rendszerében a történetiség alapvető szervező elv, az emberiség öntudata maga sem statikus, hanem dinamikus fenomén, azzal azonos, amivé önmagát teszi, így ez az öntudat folytonosan változik. Nem csupán önmaga tudatáról alkotott öntudat, hanem fejlődése során öntudata az előző fejlettségi fokának öntudatairól alkotott tudatait is magában foglalja.<sup>27</sup> Ennek a tükörijátéknak harmadik elemként komponense még maga a műalkotás is. A műalkotás objektív létező, viszont szubjektív is, amennyiben rá van utalva egy egyedi befogadó interpretációs tevékenységére. Ez a szubjektum egy interiorizációs aktus révén a saját élményeként realizálja a műalkotást, viszont ebben az azonosítási aktusban mutatkozik meg a műalkotásnak a befogadótól való különbsége is.<sup>28</sup> Végeredményben tehát Lukács esztétikai fõmûvébõl, amely az objektív valóság visszatükrözésének alaptételét volt hivatott bölcséletileg megalapozni, kibontható egy a tükrözések végtelen, dinamikus játékból álló rendszer léte.

Az irodalom leegyszerűsített, dogmatikus mimetikus elképzelésétől tehát eléggé távol áll Lukács realizmuskoncepciója és az annak a továbbgondolásából kibontható végtelen reflexivitás. A mimézis érdekes módon eleve nem volt kitüntetett jegye, annak a felfogásnak, amellyel az adott korszak kiemelkedő szakértői dolgoztak, mindenekelőtt Gyulai Pál és Péterfy Jenő, akik, egyaránt a realizmus nézőpontjából bírálták Jókait, és értékelték nagyra Kemény írásművészetét, viszont az ő szövegeiknek is fontos része a szubjektivitás megléte. Náluk, szemben a realizmus későbbi szószólóival, a mimetikus kód eleve nem számított elsődlegesnek. A jellemrajz kidolgozottsága az, ami mindkettőjüknél központi követelmény, eköré szerveződnek az esztétikai értékrendszer egyéb elemei. Gyulainál az értékelés alapja a műalkotás szervesége, egységes volta, ami az elbeszélő művek esetében olyan összetevők arányosságát és egymáshoz illését, megfelelő elrendezését jelenti, mint a jellemek következetes rajza (hasonló lélektani karakter, hasonló motivációk szerint viselkednek-e a szereplők különböző szituációkban), a cse-

lekmény egysége és az egyes események lélektani motiváltsága, a nyelv kifejező-készsége, a megfelelő modalitás (pl. nem illik a pátosz egy olyan történethez, amit az olvasó inkább komikusnak érzékel), valamint az, hogy az egész műnek a kidolgozása megfelel-e a szövegből kikövetkeztethető művészi intenciónak. Gyulainál azonban az elsődleges viszonyítási pont nem annyira a realista irodalom, mint inkább a legnagyobb példakép, Arany János, akinél bámulatos művészi szinten valóslul meg ez az összhang, többek között a *Toldi estéjében*, ahol mindezen elemek példaértékű művészi invencióval rendeződnek el.<sup>29</sup> A fantázia szélsőségeit elutasító, a harmónia megteremthetőségének hitét őrző idealizált realizmusnak ez az elgondolása a nemzeti klasszicizmus értékrendjének kontextusában fogalmazódik meg, amely, mint Rónay György monográfiája hangsúlyozza, a reformkor optimizmusát őrzi, szemben a következő nemzedék kiábrándultságával.<sup>30</sup> Gyulainál, bár hangsúlyos a valóságűség követelménye, a realitás csak áttételesen, a művészi feldolgozás által hitelesítve jelenhet meg: „a klasszikus esztétika fölfogása szerint a művésznek az élet anyagából kell teremtenie; de amit teremt, autonóm, öntörvényű művészi valóságnak kell lennie.”<sup>31</sup>

Péterfy írásaiban a Gyulaiénál már jóval gyakrabban fordul elő szakkifejezés-ként a realizmus terminus, és a magyar irodalom értékelésében következetes, állandó hivatkozási alap a francia és az angol realista regényirodalom. Egyes helyeken nála is meghatározónak tűnik a mimetikusság. Dante-tanulmányában pl. az *Isteni színjáték*ból kiemelt realiztikus jegyeket tárgyalván valóban a mimetikus megfelelések alapján azonosítja azokat: a gótikus szerkezetű, középkori szemléletű mű szövegében az egyes hasonlatokban és gyakran az allegorikus képekben is már az élet, a természet, az olasz táj festői képét kapjuk: „[Dante] örömmel legelteti szemét a természet, méregeti formáit, örül szépségöknek, s visszatükrözteti azokat.”<sup>32</sup> Éppenígy a mimetikus kód uralja azokat a jeleneteket, ahol a pokol szörnyű vízióin átsejlenek a mindennapi itáliai élet képei,<sup>33</sup> valamint Dante művészi stratégiájának azt a szembeszökő jellegzetességét, hogy a szenvedélyeket azok külső, a testen megnyilatkozó kifejeződései alapján ábrázolja.<sup>34</sup> (Egyébként Kemény Zsigmond méltatásakor többek közt szintén azt emeli ki egyik legfőbb erényként, hogy az író mennyire szuggesztív módon képes a lélektani folyamatokat, a szereplők belső drámáját a külsőleg érzékelhető testi megnyilvánulásokon keresztül érzékeltetni.<sup>35</sup>) Összességében azonban a mimetikusság egyáltalán nem meghatározó Péterfy esztétikájában, sőt megfigyelhetünk olyan tendenciákat, amelyek mintha a nyelv áttetszőségének elképzelése felől egy egészen más, ellentétes irányba vezetnének.

Kezdetnek érdemes felidézni az Eötvös regényeiről szóló tanulmányának egyik gondolatát. A jeles irodalmár helyteleníti a regényírónak azt az eljárását, amikor a *Magyarország 1514-ben* c. regényében a keresztes hadak gyülekezésekor a krónika által feljegyzett csodás eseményt, amely szerint a hazakivánkozó oszlopáról a földre hullik a kereszt, Lőrinc pap és Villiband szerzetes mesterkedéseként értelmezi. Péterfy ebben Eötvös képzeletének prózaiságát, olcsó pragmatizmust lát.<sup>36</sup> Ezek szerint a csodás elemnek erőteljesebb lett volna a művészi realitása, mint egy racionális magyarázattal ellátott csodának, vagyis a mű belső realitása jelentős részben független e művön kívüli világhoz való viszonyától, nem az empirikus valósággal való megfelelés, hanem a művészi intenció betöltése az, ami realitásként fogadta el egyes eseményeket. Szintén bírálja Péterfy Zola elméletének azt az elképzelését, mely szerint az író „a valóságot nem alakítja, hanem megfigyeli”, és „megfigyelésmódja annak a szubjektivitásától, eredeti fantáziájától független”.<sup>37</sup> Annak oka, hogy az ábrázolt világ a realitás érzetét kelti a befogadóban, nem az olvasottaknak az olvasó empirikus tapasztalataival való megfelelése, hanem az, hogy a szerző a szöveg kidolgozásában tanúsított gondosságával és következetességével el tudja hitetni a befogadóval, hogy a regény világának és szereplőinek

megvan a maguk valóságossága. A mű világát a pszichológiai részletezés mint jellegzetes alkotásmod és a szöveg láttató ereje, érzékletessége, szuggesztivitása teszi valósággá az olvasó számára. Jókai-tanulmányában az angol és francia realista szerzők áttekintésekor hangsúlyozza, hogy „eljárásuk közös vonása: a pszichológiai részletezés”, ezek a jellemvonások közösek az angol író műveiben és annak a franciának az alkotásaiban, „kinek realizmusa a legvigyázóbb művészi számítás”.<sup>38</sup> A »művészi számítás« kifejezés azt sejteti, hogy a szöveg valósága olyan illúzió, amelynek fikcionalitását a művész a maga felkészültségével és ügyességével képes elfeledtetni az olvasóval. „Flaubert hősei hallucinatív erővel hatnak az olvasóra. Amint az író addig egy sort sem ír, míg azt, mit le akar írni, maga előtt nem látta; amint alakjai rövid párbeszédéből egy szót föl nem jegyez, míg a dialóg önkénytelen ajkán ki nem fakad: úgy az olvasót is fogva tartja alakjai élethű volta.”<sup>39</sup> A mű világa tehát nem egy a nyelven túli objektíven létező világ tükörszerű verbális reprezentációja, hanem egy tudat olyan tárgyainak megjelenítése, amely objektumok valóságosságuk intenzitását ettől a tudattól kölcsönzik aszerint, hogy a tudatoságnak milyen fokán képesek artikulálódni. A realista regény színre vitt világának realitása tehát nem egy a művön kívüli objektív, a közvetítő rendszerektől függetlenül létező és megismerhető valósággal való mimetikus megfelelésből származik, hanem a művészi megformáltság eredménye; a művészi világ valóságosságának érzete a fikcionális szöveg sajátos művészi stratégiáinak az effektusa.

Ibsen realizmusának értéke a dráma szereplőinek teljes pszichológiai jellemzéséből, valamint a jellemek egymáshoz való rendkívül komplex viszonyainak aprólékos kidolgozásából adódik. Ez az oka a szereplők valószerűségének, annak az érzésünknek, hogy „ezek az alakok furcsa fajzat ugyan, de élő emberek”.<sup>40</sup> Mintha a valóságosság (a szereplők *élősége*) nem a mimetikus megfelelésből származna, hanem abból, hogy furcsaságuk (vagyis a válótlanság érzete) ellenére eléggé bonyolultak ahhoz, hogy a minket körülvevő világhoz hasonló komplexitással rendelkezzenek. Másfelől viszont az is feltűnő, hogy a realista műalkotásnak nem a kidolgozott, összetett jellemek megalkotása a végső célja és értéke. A jellemeknek ez a rétegzettsége azért fontos, mert lehetőséget ad a szöveg összetettségének, sokrétegűségének megteremtésére. Ibsen szereplőinek rajza annyira kifinomult, hogy alakjuk csak rendkívül lassan, összetett textuális folyamatok révén rajzolódik ki előttünk. Nyelvi megnyilvánulásaikra is jellemző, hogy „a szó éppannyira rejti az alakok belsejét, mint amennyire fölfedi”.<sup>41</sup> Emiatt az egyes megnyilatkozások csak többszöri olvasás után, egymásra való vonatkozásukban, egymást értelmező kapcsolatukban fedik fel értelmüket, és „az olvasó csak lassan, nyomról nyomra lesz otthonos a drámában”.<sup>42</sup> Az egyes elemek csak a többi elemhez való rendkívül sokrétű, komplex kapcsolatból nyerik el jelentésüket. A jellemrajz tehát csupán a sokrétegűség mint esztétikai érték megteremtésének a feltétele fontos Péterfy számára. Mindez viszont összefügg a mű mélyebb, filozófiai témájával, ami nem más, mint az akarat szabadságának kérdése.<sup>43</sup> Az összetettség, a mű rétegeit összetartó gravitációs energia tehát nem csupán az adott komponenseinek egymásra vonatkozásából, hanem ezzel a mélyebben működő témával való kapcsolatukból ered. Egy nem közvetlenül, tematikus módon artikulált alapproblémának ilyen intenzív, az egyes elemeket átjáró és a felszíni jelentések mögött működő, illetve azok bonyolult kapcsolatait meghatározó jelenlétében mintha egy mélyebb, átfogó intencionalitás működne, mely magát a művet hatja át abban a Paul de Man által tárgyalt értelemben, amely nem empirikus vagy pszichológiai, hanem strukturális aktivitásként jelentkezik.<sup>44</sup> Ez az intencionalitás az, ami létrehozza a művet, megteremtí az elemek közötti sokszoros jelentésbeli kötések, és (egy fikción belüli) reális létezés intenzitásával ruhazza fel azokat.

A realizmus elméletei tehát, akár az objektív valóság visszatükrözéséből, akár a pszichikai részletezés elvéből indulnak ki, nem kerülhetik meg az alkotó szub-

jektivitás vagy intencionalitás kérdését, amely végül mint egy nagyobb kör foglalta magában a műalkotás világának valóságára vonatkozó megállapításokat.

A mimézisre épülő objektív realista ábrázolásmód felé haladó irodalom koncepciójának érdekes ellentétét alkotja Horváth János leírása is, amely szerint a korszak lírájának alapvonalát éppen az erőteljes szubjektívizálódásban lehet megragadni. A lírai én szélsőséges önérzete, a világgal való dacos szembenállásának attitűdje már Petőfi egyes verseiben is jelen van előképként és ösztönzőként<sup>45</sup> (Horváth János szerint csupán emiatt és nem költői örökségének poétikai értékei miatt tartották számon kiemelkedő elődjükként Ady és kortársai<sup>46</sup>), de Petőfinél az ilyesfajta megnyilvánulások nem képezik az életmű lényegi részét. Reviczky-nél viszont elkezdődik, Komjáthy-nál pedig kiteljesül az a költői magatartás, melyben központi elemmé válik a szélsőséges becsvágy, illetve az a poétikai szemléletmód, hogy a versbeli objektumok mintegy feloldódnak a lírai én szubjektívizálásában, minden egybeolvad és kiteljesül az énben: „az én-vallás rajongója nem riadhatott vissza alany és tárgy merész azonosításától, jobban mondva a kettő spinozai rangjának felcserelésétől: az én istenség vég-gondolatától. Ezzel levonta a »zsenitan« végső következtetéseit.”<sup>47</sup> Ezt a költői szemléletet, a filozófiai szimbolizmust Komjáthy-nál már készen találta Ady: „a panteista költő viszonya a tárgyi világhoz, ennek tökéletes birtokbavétele általa: már kész szimbolikus koncepció [...]. E filozófiai szimbolizmustól csak egy lépés már a stilsztikainak is mondhatóhoz, s különösen az Ady-féléhez, mikor ugyanis a költő a természet és a világ konkrét részleteibe is lélekül költözik be, alkalmi szemléleteivel is azonosítja magát: a képet, a metaforát is birtokba veszi.”<sup>48</sup> Ady modern szimbólumáig, amelyet Horváth János Ady leglényegesebb és legértékesebb jellegzetességének tart, és amelynek megvilágító erejű leírását adja Ady-tanulmányában,<sup>49</sup> a szubjektívizálódáson keresztül vezet az út. (Igaz, máshol azt is írja, hogy az ilyesfajta poétikai jellemzőnek szinte nincs semmilyen előképe a magyar lírában.<sup>50</sup>) Mindez mindenesetre gyanúra ad okot a lírával párhuzamos prózai változások objektivitásigényével kapcsolatban.

Petelei Istvánnak, a korszak „kismesterei” egyikének és a romantikából a realizmusba való átmenet egyik reprezentatív alkotójának az életműve a fentebb vázolt összefüggésekben sajátos kettősséget mutat: a szakirodalomban egyfelől realistának tartják, másfelől hangsúlyozzák műveinek líraiságát. Monográfusa, Kozma Dezső szerint a nemzedék „gyötrő társadalmi igazságok kimondását, általában az élet valósághű ábrázolását tűzi maga elé programként”, beleértve Peteleit is, aki „szintén a való életet figyeli: rajzaiban, elbeszéléseiben környezetének, városának, utcájának mindennapjait írja meg”,<sup>51</sup> e társadalmi valóság megismerésében egyébként segítette Peteleit kolozsvári újságírói munkássága is. A monográfus ennek megfelelően vizsgálja az életművet: bemutatja, hogyan látja az író a korabeli falut, várost, az udvarházakat. A valóság ilyesfajta megjelenítése mellett viszont nem tekinthetünk el a líraiságtól, ennek fontosságát a belső monológok hangsúlyosságával együtt Németh G. Béla is kiemeli összefoglaló művében.<sup>52</sup> Kozma Dezső monográfiájának ide vonatkozó része szerint Peteleire Kemény Zsigmond elmélyült lélekábrázolása és tragikus hangoltsága mellett a székely népballadák voltak erős hatással, ez a hagyomány „a különös lelkiállapotok, a feszült morális konfliktusok ábrázolásában jelentett számára ösztönzést”.<sup>53</sup> Szintén ezen szöveghagyomány ismeretének köszönhető Petelei novellisztikájának ama jellemzője, hogy „itt is rendszerint az és annyi tárul elénk, amit és amennyit vergődő hőseinek valameilyike átél. Az ő lelkivilágán keresztül látunk, érzünk [...]”<sup>54</sup> Ezek szerint tehát Petelei műveire egyszerre jellemző a realista, vagyis objektív ábrázolásmód és a szubjektív nézőpont korlátozott perspektívája. Az ellentét eléggé élesnek tűnik, hiszen a két jellemző mintha egymást törlő viszonyban lenne egymással, ám egy realizmusra épülő koncepcióban nyilván feloldható az ellentmondás, hiszen az

említett szubjektivitás a lélekelemzés, lélekábrázolás terminus alá rendelve beilleszthető egy mimetikusként elgondolt esztétikai rendszerbe.

Vannak viszont esetek, ahol bonyolultabb a helyzet. Nem példa nélküli Peteleinél az olyan szubjektív expozíció, amikor egy vagy több szereplő korlátozott jelenbeli perspektíváján keresztül lépünk be a mű világába, és a voltaképpeni szerzői hang csak ezután veszi át a szót, hogy harmadik személyben, retrospektív módon mesélje el az eseményeket, amik a mostani helyzet kialakulásához elvezettek. Ezt a jelenbeli egzisztenciális állapotot általában valamilyen lelki törés, fájdalom vagy hiány, reménytelenség, kétségbeesés vagy végletes enerváció jellemzi, ami a szereplő(k) számára vagy ellehetetleníti a világ érzékelését és a múlt felidézését, vagy csak valamilyen traumatikus emlék korlátozott lencséjén keresztül teszi hozzáférhetővé mindezt. Jó példa erre Petelei egyik legismertebb műve, az *Árva Lotti*, ahol, mint Pozsvai Györgyi hangsúlyozza, egy olyan többszörösen ambivalens szubjektív alaphelyzetből bontakozik ki az elbeszélés, amely átmeneti állapot az ébrenlét és az álom, illetve az álmodozás és az emlékezés határán,<sup>55</sup> és ahol a múlt felidézése és a jelen érzékelése is összemosódik. Hasonló poétikai stratégiát alkalmaz Petelei *A nagyapó*ban is: a szöveg a címszereplő monológjával kezdődik, amely az adott szubjektum külvilághoz való viszonyának a (referenciális értelemben vett, vagyis szervi) vaksgát emeli ki konstitutív elemeként. Ez a vaksgág párhuzamos annak a tágabb értelemben vett érzékelésnek a hiányával, amely a jelent tenné hozzáférhetővé számára: teljességgel a múltban él, és minden gondolatát az unokájára való várakozás tölti ki, aki a szöveg metaforikája szerint 'nagyapó szeme' lenne, és így megszüntetné a perspektíva korlátozottságát. Ezek a jellegzetes felvezetések mindenesetre eléggé erősen reflektálnak a narrátor által később elmondottakra, és a novellákon belül egy erős belső perspektivikus törést hoznak létre ahhoz, hogy Petelei műveiben a valóság problémátlan megjelenítését lássuk.

A *Máli*<sup>56</sup> azért különleges ebben az összefüggésben, mert a novella kezdetén megfigyelhető szubjektív perspektíva itt nem adja át a helyét egy személytelen, külső narrátornak, mint az előbb említett esetekben, hanem mindvégig uralja a szöveget: az eseményeket teljes egészében a címszereplő meséli el nekünk. A jelen érzékelése itt is összemosódik a múltbeli események felidézésével, és a kettő párhuzamosan futó, de egymásba játszó narratívájából bontakozik ki a szöveg. A jelenbeli történet Máli ébredését meséli el: a szöveg elejének megjegyzései arra utalnak, hogy kora hajnal van, és maga Máli sem tudja egyértelműen eldönteni, hogy ébren van-e, vagy álmodik. Az érzékelés folyamata itt is hasonló lelkiállapotból indul, mint az *Árva Lotti*ban. A külvilág tárgyai ezután kezdenek kibontakozni a sötétségből és elnyerni identitásukat a hajnal megvilágításában. Az első szakasz vége felé az elbeszélő még a konkrét időt is megállapítja: fél négy van. A szövegben mindazonáltal mindvégig megmarad a felidézés helyzetére jellemző félálombeli lelkiállapot is, ahol maga az elbeszélő sem tudja eldönteni egyes érzékleteiről, hogy azok az álom vagy a valóság birodalmába tartoznak-e, például: „Alig néhány napja, hogy az ágyamat a szoba túlsó sarkába vitték. Nem álmodtam. Tudom, minden érzékemmel tudom, hogy vitték.” Más példa: „Valószínűleg ébren vagyok, s igen szeretnék felkelni innen.” A szubjektum öntudata tehát egy átmeneti állapotban: az álom és az ébrenlét határán pozicionálódik. Az első fontos momentum tehát, ami ebből a szubjektív elbeszélő szituációból következik, az, hogy a felidézett események egy olyan szubjektumban idéződnek fel, amelynek tudata és öntudata nem teljes, hiszen az álom és az ébrenlét határán lebegve pozicionálódik.

A felidéző szubjektummal kapcsolatban a másik fontos jellemző az, hogy gyakran reflektálódik zavart mentális állapota is: „Nem vagyok én bolond” – olvashatjuk rögtön a novella elején, még azelőtt, hogy a szövegben megképződő sub-



jektumról, illetve a beszédhelyzetről bármi konkrétat is megtudnánk. Ez a magyarázkodásnak ható kijelentés rögtön gyanút ébreszt az olvasóban, ami az azt követő szöveg egészét átfogja, mivel egy ilyen kijelentés, ahogy Bengi László fogalmaz a korszak másik örület-elbeszélése, Cholnoky László *Epeira diademája* kapcsán, „önmagában véve kétélű nyelvi cselekvés, hisz azt sejteti: legalábbis van miért magyarázkodni”.<sup>57</sup> Később is történnek utalások az örületre: „Reményilem, nem fogom elveszíteni az eszemet.” „Ah, ez a gondolat a téboly. Nem bánom.” Ez a sajátos lelkiállapot nem számolódik fel később sem, hogy átadja a helyét egy objektívebbnek tűnő narrációnak, hanem mindvégig megmarad, és mindvégig megőrzi hangsúlyosságát a másik narratíva elbeszélése közben.

Ami a voltaképpeni elbeszélte történetet illeti, ez Máli életének egy jóval korábbi, igencsak bizarr eseményéről szól: Máli, akinek édesapját féltestvérének, Szász Lottinak az anyja elcsábította Lotti édesanyjától, így félárvánvá téve Málit, úgy áll bosszút (a csábításban egyébként ártatlan) Lottin, hogy afféle femme fatale-ként elcsábítja és öngyilkosságba hajszolja Lotti vőlegényét, Bükki Pált. Rendkívül érdekes poétikai megoldás egyébként, hogy a két narratíva között gyakoriak az átjátszások, amikor nehéz eldönteni (vagy legalábbis egy-egy apróbb szakasz újraolvasása után tudjuk csak azonosítani), hogy egyes kijelentések melyikre vonatkoznak. A második szakasz elejének egyik bekezdése például az „...Ott van: már szól a hajnali harang” mondattal indul, amelynek időmegjelölése mindkét történetre igaz lehet. A negyedik szakasz elején az „Idézlek.” egyszavas bekezdés után Máli az elképzelt (sőt levegőből lett) Bükki Pálhoz beszél, ám a jelenet, amit ezután jelen időben, többes szám első személyben elbeszél (bemutatja a férfit az apónak), már egy múltbeli eseményt idéz fel. A jelen idejű fantázia és az emlékezés tehát teljes egészében egymásba íródik ebben a szakaszban. Ráadásul még a nyelvtani személyek is összekeverednek, Máli helyenként egyes szám harmadik személyben beszél önmagáról: „Te, Bükki Pál, már nem vagy ott idegen. Az apó sokat hallott rólad Málitól. Rebegő ajakkal, lesütött szemmel beszélt természetéről, hangodról, szándékokodról.”<sup>58</sup>

Mindez felveti a kérdést, hogy miként értelmezhető átfogóbb szinten a felidézés folyamata és a felidézett események közötti viszony. A felidéző szubjektum esetében, mint láttuk, mind az álom és az ébrenlét közötti átmeneti állapot bizonytalansága, mind az elbeszélő mentális zavara alapvetően meghatározza a novellát. Az örület egyfelől tematikusan reflektált a szövegben, másfelől viszont ez alakítja magát a szöveget: nincs külső nézőpontunk, befogadóként teljesen ki vagyunk szolgáltatva a szöveg többértelműségeinek, váratlan perspektíva- és időbeli töréseinek. Mindezekon túl maga a felidézett történet is különös a többi Petelei-novellához képest, hiszen itt az örült bosszúnak és a groteszk szerelmi öngyilkosságnak olyan, a másodlagos romantikára jellemző motívumaival dolgozik, ami általában nem jellemző az életműre. Az elbeszélő helyzet olyannyira megkérdőjelezi az elbeszélte történet valóságosságát, hogy lehetetlen eldönteni, valóban megtörtént eseményeket olvasunk-e, vagy csak egy örült asszony vágyfantáziáját. Az örület lehet az elkövetett bűn büntetése, összhangban Petelei más műveinek kontextusával, hiszen jellemző téma nála a jelenbeli feloldhatatlan magány, elidegenedés, ami egy múltbeli vétség eredménye. Másfelől viszont, mivel ebben a novellában az egész múltbeli történetet egy széthullott tudat monológiáján keresztül ismerjük meg, elképzelhető, hogy a szerelem, a bosszú és a halál is pusztán ennek az elbeszélőnek a vágyfantáziája. Az események vágyjellegét erősíti az is, hogy Máli többször is hangsúlyozza, milyen emésztő sóvárgást érzett, hogy megbüntesse Szász Lottit. Szintén a fantáziaszerűsége utal az a szakasz, ahol Máli önmagát valóságos démonként feltüntetve elmeséli, hogyan döntött romlásba egy utána vágyakozó urat, illetve egy papot.

Sajátos viszony alakul ki tehát az őrült diskurzus és a narratíva között, amely ezen a diskurzuson keresztül közvetítődik. Az őrület, ami a diskurzust jellemzi, lehet a Málinak köszönhető öngyilkosság által kiváltott büntudat eredménye, másfelől viszont éppen az őrület tematizálása és a sajátos szövegalakítás kérdőjelezi meg ennek az eseménynek a realitását. A traumatikus esemény, amely a narratíva kitüntetett eseménye, végpontja és így az őrület szövegének generatív magja, lét-rejöttének oka, egyúttal éppen azáltal fosztódik meg realitásától, hogy ez a diskurzus tartalmazza őt. A szubjektív diskurzus felfüggeszti az őt okozatként létrehozó, az empirikus világhoz tartozó esemény referencialitását.

Peteleinek ez a novellája egyértelműen balladisztikus szöveg, hiszen a bűn és a bűnhődés, illetve a hasadt tudat témája is jellegzetes (Aranyánál is központi jelentőségű) balladai tárgy. A balladáktól viszont eltér ez a szövegalakítás abban, hogy teljes egészében átadja a szót a beszélő szereplőnek, és eltünteti azt a harmadik személyű narrátort, ami az Arany-balladában a töredezettség és elliptikusság mellett is valamiféle megbízhatóságot adott az elbeszélésnek. A szöveg poétikai jellemzői (az idősíkok váltogatása és összerosódása, a nyelvtani alanyok felcserélődése, egy külső, megbízható narrátor hiánya stb.) már a posztmodern irodalom eljárásai felé mutatnak, ám az etikai mag, ami ezen töredezettséget részben mégiscsak megokolja, korlátozva a szövegszerűség teljes kibontakozását, még a romantikus balladairódalomhoz kapcsolja a novellát. A *Máli* így nem a romantika és a realizmus, hanem a romantika és a posztmodern szövegszerűség közötti olyan átmeneti darab, ami a szubjektivitáson keresztül drasztikus mértékben korlátozza a világszerűség (és így a realitás) illúzióját, megteremtve egy aprócska irodalomtörténeti narratívát, hasonlóképpen Bednancs Gábornak a korszakra vonatkozó reflexiójával, miszerint lehetséges olyan irodalomtörténet-írás, melyben „akár több, egymás kioltására nem törő vélekedés versenyezhet egymással”.<sup>59</sup>

Az elbeszélte események realitása tehát megkérdőjeleződik a szubjektív szempontú elbeszélő diskurzusban. Mindent Máli tudatán keresztül ismerünk meg, akinek neve egyben az elbeszélés keretét is adja, mivel címként paratextuális pozícióból identifikálja magát a művet is. A szöveg elején viszont magának ennek a paratextuális instanciának az identitása temporalizálódik: ami a szöveg olvasása előtt megnevezésnek tűnt, az rögtön megszólítássá íródik át. Kiderül, hogy a név Bükki Pál szájából hangzik el, aki ébrenlétre hívja Málit, az ablakban szólítgatja a nőt. Máli tudatát (és így magát az elbeszélő diskurzust) tehát egy másik hang hívja elő a semmiből, a külső hangnak ez a performatív beszédaktusa konstituálja az elbeszélő szubjektum tudatát, ő az, aki vágyakozik Máli után. Ezt egyébként nem sokkal később a szöveg explicit módon is megfogalmazza: „Csodálatos, hogy minden apróság mint elevenedik meg a szemem előtt. Az a rejtelmes hang, mely itt az ablakom alatt hívogat éjszakánként, felnyitja bennem az emlékezet időtől bemohosodott barlangjait, mint a mesében a bűvös ige.” Viszont ez a külső hang Máli emlékében létezik, vagyis a szubjektum tudatát egy interiorizált külső hang konstituálja. Az elbeszélte világ objektivitása felszámolódik egy olyan tudatban, ami önmagát is egy másik, belsővé tett szubjektum tudatán keresztül teremti meg. A külvilág objektív ábrázolásának helyébe így az egymást konstituáló tudatok tükörijátéka kerül, az események realitása pedig felszámolódik az emlékeknek és a fantáziának ebben a sokszoros közvetítettségében. A realista ábrázolás helyébe tehát, akárcsak a realizmus elméleti konstrukciói esetében, végül az egymást tükröző szubjektív perspektívák játéka kerül, és az objektív valóság helyett csak egy a perspektivikusságnak és a közvetítések játékának kiszolgáltatott világ képét kapjuk.

Koós István

■ JEGYZETEK

1. Alapos áttekintést ad erről Bednanics Gábor könyve. Bednanics Gábor: *Kerülőutak és zsákutcák. A modern magyar líra kezdetei*. Ráció, Bp., 2009.
2. Németh G. Béla: *Türelmetlen és késlekedő évszázad*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1971.
3. Uo. 14.
4. Uo. 15.
5. „Az első a hetvenes évtized második feléig, a második a nyolcvanasok végéig, a harmadik az új század első tizedéig terjed.” Uo. 183–184.
6. Uo. 191.
7. Szegedy-Maszák Mihály: *Bevezetés*. In: Uő: *Kemény Zsigmond*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1989. 5–41.
8. Németh G. Béla: i. m. 42.
9. Barta János: *A kritikai realizmus kérdései a XIX. század magyar irodalmában*. In: *A realizmus kérdései a magyar irodalomban*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1956. 162.
10. Uo. 163.
11. Kispéter András: *Bevezetés*. In: Tömörkény István: *Válogatott elbeszélései*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1960. 17–20.
12. Uo. 24.
13. Szegedy-Maszák Mihály: i. m. 27.
14. Paul de Man: *Ellenszegülés az elméletnek*. Ford. Huba Miklós. In: *Szöveg és interpretáció*. Szerk. Bacsó Béla. Cserépfalvi Könyvkiadó, Bp., 1991. 104.
15. Bednanics Gábor: i. m. 89–90.
16. Lukács György: *Az esztétikum sajátossága*. Ford. Eörsi István. Akadémiai Kiadó, Bp., 1965. I–II.
17. Szili József: *A művészi visszatükrözés szerkezete. A művészet ismeretelméleti kérdései Christopher Caudwell és Lukács György esztétikájában*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1981.
18. Lukács György: *A realizmus problémái*. Ford. Gáspár Endre. Athenaeum, Bp., 1948. 19–24.
19. Uo. 30.
20. Lukács György később nagyon határozottan kifejti, hogy az egység követelménye a *cselekményre* vonatkozik, amelyet Lukács szembeállít a leírással (amelyet egyébként a mimézis fő elemének tartanánk). A cselekményben egy emberi jellem és sors integritása artikulálódik, ami leképezi a valóság, vagyis a társadalom fejlődésének szervezősége, mivel Lukács szerint a társadalmi valóság maga is szervezett, organikusan fejlődő totalitás. Flaubert és Zola, akiknél a leírás dominál, nem az igazi (dialektikusan felfogott) valóságot tükrözik, hanem annak felszíni képét; műveikből hiányzik az egység, regényeik külső helyzetek, tárgyak, illetve pszichológiai állapotok széteső képeinek sorává válnak. Ezért van az, hogy érdekes módon Lukács élesen elítéli a zsánerszerűséget (uo. 258), ami Németh G. Bélánál, pl. Jókai esetében éppen a realizmus, vagyis a megfelelő társadalomábrázolás példája. A zsánerszerűség nagy hiba, Flaubert művei ezért a hamis, burzsoá életet tükrözik: „az életet összetéveszti a burzsoa átlagos mindennapi életével”. (Uo. 252.) Ez viszont azt jelenti, hogy a műalkotás valóságosságának mértékéről a valóságról alkotott előzetes koncepciónak való megfelelés alapján döntünk, vagyis az esztétikát totálisan alárendeljük saját politikai ideológiánknak.
21. Uo. 37.
22. Uo. 49.
23. Lukács ezt egyébként egy más szöveghelyen explicit módon ki is mondja, amikor kijelenti, hogy az általa (Tolsztoj és Balzac mellett) példaértékűnek tartott Walter Scott „kompozíciójának művészi lényege tehát csak politikai és történelmi állásfoglalásának tükröképe, világnézetének megnyilatkozási formája”. Uo. 268.
24. Szili József: i. m. 72–79.
25. Uo. 97.
26. Uo. 98.
27. Uo. 123.
28. Uo. 122.
29. „A jellemelek mély lélektani felfogása vetekedik a cselekvény egyöntetű szabályosságával, az alakok, helyzetek, tájképek plaszticitása a hangulat, a ritmus, a nyelv bájaival. Mindenik ének előkészíti a másikat, fokozatosan ömölnek egymásba, s mint bevégzett részek úgy állnak az egész kerekdedségéhez, mint a drámában a felvonások. A személyek közül mindenik megtalálja az egész építményhez illő helyét, s a cselekvény növekedő emelkedéssel siet kifejlésre.” Gyulai Pál: *Tanulmányok*. In: Uő: *Válogatott művei*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1989. 511.
30. Rónay György: *Petőfi és Ady között (1849–1899)*. Magvető, Bp., 1981. 76–91.
31. Uo. 284.
32. Péterfy Jenő: *Dante*. In: Péterfy Jenő *Válogatott művei*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1983. 298.
33. Uo. 307–312.
34. Uo. 313.
35. Péterfy Jenő: *Báró Kemény Zsigmond mint regényíró*. In: Uo. 571–572.
36. Uő.: *Báró Eötvös József mint regényíró*. In: Uo. 529.
37. Uő: *Le roman expérimental*. In: Uo. 370.
38. Uő: *Jókai Mór*. In: Uo. 615.
39. Uo. 616.
40. Uő: *Ibsen*. In: Uo. 382.
41. Uo. 377.
42. Uo. 378.

43. Uo. 381–382.  
 44. Paul de Man: *Forma és intenció az amerikai új kritikában*. In: Uő: *Olvasás és történelem*. Ford. Nemes Péter. Osiris, Bp., 2002. 62.  
 45. Horváth János: *Újabb költészetünk világnézeti válsága*. Komjáthy Jenő. In: Uő: *Irodalomtörténeti és kritikai munkái V*. Osiris, Bp., 2009. 259.  
 46. Uő: *Forradalom után*. In: Uo. 365–366.  
 47. Uő: *Újabb költészetünk világnézeti válsága* 260.  
 48. Uo. 265.  
 49. Uő: *Ady s a legtíjabb magyar líra*. In: Uo. 286–291.  
 50. Uő: *Ady*. In: Uo. 317.  
 51. Kozma Dezső: *Egy erdélyi novellista. Petelei István*. Irodalmi Könyvkiadó, Buk., 1969. 10.  
 52. Németh G. Béla: i. m. 217.  
 53. Kozma Dezső: i. m. 32.  
 54. Uo. 33.  
 55. Pozsvai Györgyi: *Az anekdotikus hagyományok önironikus felülírása*. In: *Induló modernség – kezdődő avantgárd*. Szerk. Bednanincs Gábor – Eisemann György. Ráció, Bp., 2006. 163.  
 56. Petelei István: *Máli*. In: Uő: *Őszi éjszaka. Petelei István válogatott művei*. Anonymus, Bp., 2002. 60–76.  
 57. Bengi László: *„a lelkem ketté ne hasadjon*. Chólnoky László: *Epeira diadema*. In: *Induló modernség – kezdődő avantgárd*. 127.  
 58. Ezen a helyen egészen elképesztően bonyolulttá válik a szövegben a személyek és a perspektívák változásának játéka. Máli pl. egy ezelőtti jelenetet az apó nézőpontjából említi meg, ahol önmagát hangsúlyosan külső nézőpontból mutatja be: „Azt tudja, hogy te kétszer szólítottad meg Málit az úton, s akkor a lány végigmért fekete szemével – mintha nem is léteznél.” Máshol pedig saját titkos szándékára figyelmezteti Palit, mintha egy önmagán kívüli nézőpontból látná az eseményeket: „Ah! ne hidd, mint ha sóhajtvá epedve, de vágva rád, mint ahogy a pók vágjik az arany szárnyú légy után.”  
 59. Bednanincs Gábor: i. m. 15.

