TAPODI ZSUZSA*

NYOMOZÁS A MÚLT UTÁN – MEGELEVENEDŐ KÉPEK, LÁTOMÁSOK**

Kulcsszavak: *történelmi regény, romantika, posztmodern, didaxis, játékoság, mítosz, demitizálás*

Miből építkezik, hogyan teremt elképzelhető világot a múlt egy szeletét megelevenítő történelmi regény? Miképpen teszi tapinthatóvá, érzékelhetővé a felidézett képeket? Mit közvetít a saját kora olvasója számára, és mit sugall a későbbi korok befogadójának, aki legalább három időszik (a megidézett múlt, a megírás és az olvasás jelene) metszéspontjában alakítja ki a maga olvasatát? A műfajjal kapcsolatos dilemmák végiggondolásának tárgya a meghatározónak tekintett mű, Jósika Miklós *Abafi* című regénye (1836), az epikus történelemábrázolás mai kísérletei közül pedig Péterfy Gergely *Halál Budán* (2008) című alkotása.

EGY FIATAL MŰFAJ

„Világunk a létező, az aktuális világ. Ám a dolgok számtalan más módon is alakulhatnának, mint ahogyan alakultak. Korlátlan számban el tudunk képzelni olyan fantáziavilágokat, amelyek eltérnek a mieinktől. Leibniz és Kripke nyomán joggal beszélünk nem aktuális lehetséges világokról. A regényírók az ilyen világok végtelen készletéből választják ki regényük világát, lehetővé téve az olvasó számára, hogy kitörjön aktuális léte szűk történetéből”¹ – írja Solt Kornél.

A kitörés egyik útja időben visszafelé vezet. A történelmi regény műfaja az európai romantika szülötte, megteremtője Sir Walter Scott, aki 1820-ban a lovagkor világát álmodja újra az *Ivanhoe* hősei köré, miközben elsősorban a realista táj- és környezetábrázolásban alkot maradandót. Hatása felbecsülhetetlen a kortárs európai irodalomban. „A történelmi regény esetében a 19. század elejének múltkultusza egy olyan kortendenciával is egybeesik, mely (elsősorban Hegelnél) a valamikor létezett, de aztán felbomlott, az eposz által megjelenített organikus világállapot nosztalgiájától inspirálva az elveszett otthonosságot a múltban kívánja megtalálni, illetőleg a múltba vetíti”.²

Jósika Miklós *Abafi* című, a magyar irodalomban műfajteremtőnek számító alkotása tipikus reformkori tézisregény. A kolozsvári író az előszóban a szentimentális regények hagyo-

* TAPODI Zsuzsa, dr. (1961), irodalomtörténész, Sapientia EMTE, Csíkszeredai Kar.
E-mail: tapodizsuzsa@csik.sapientia.ro.

** A tanulmány bővített formája megjelent: TAPODI Zsuzsa: *Képek a múltból – a történelmi regény változatai* = *Uó: Szövegekben csemegézve*, Státus, Csíkszereda, 2017, 56–107.

1 SOLT Kornél: *Amikor ellentmondás van egy regényben*. Iskolakultúra 1999. 1. sz. 27.

2 IMRE László: *Műfajok létformája a XIX. századi epikában*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1996. 137.

mányára utalva az irodalom szokásos szerepei közül a *docere*, azaz a tanító jelleget kívánja ötvözni a *delectare* elvárásával, a szórakoztatással. „Egy lélekrajzot adok itt az olvasó kezébe. Célzása komoly, és oda megy ki, hogy erős akaratallal minden aljast le lehet győzni, hogy a tökély útja nehéz, számtalan visszaesések vannak a megszokott rosszra: de végre lelki erő diadalt nyer, ha tud akarni”.³ A múlt felidézése tehát tendenciózus, a címszereplő karrierjének bemutatásával az 1830-as évek jelenjének olvasóit kívánja befolyásolni, ahogyan a mű utószavában maga a szerző is megállapítja:

„Minden jó regénynek, novellának, elbeszélésnek kell egy fő képzetet fölfogni, s azt bebizonyítani. Ha ez helyesen történik, akkor áll elő az erkölcsi hatás. (...) A gondolkozni szerető olvasóban semmi sem törheti vagy zavarhatja meg az erkölcsi hatást inkább, mint az a gondolat, hogy amit olvasott, az csak könyvben van, és nem lehet úgy a valóságos világban”.⁴ A megnemesedő hős példája tehát követendő modellként hívja fel az olvasót az önnevelésre.

Az irodalmi kontextus, melyben Jósika fellépett, a kalandos románok uralma alatt állt. György Lajos a regényműfaj 1770-től hódító magyar előzményeiként sorolja fel az *érzékeny történet, költeményes történet, költeményes rajzolat, honi történeten épült rege, história, római mese, római vitézi történet, költeményes rajzolat, romános történet, romános rajzolat, hadi román, talál-mányos könyv, erkölcsi rajzolat, életpéldázó rege, léleknemesítő ábrázolat, szívkepő rege* megjelölésekkel körülírt fikciós prózai alkotásokat. „A harmincas évek végére a *román* úgy kipusztul, mintha híre-hamva sem lett volna. Csak néha-néha felébredő emlékként tér vissza, hogy jellemezze vagy gúnyosan csipkedje azt a regényt, amely még mindig régi rossz hírű *román* sajátosságait mutatja”.⁵ A föltűnő címlappal, áradozó, cikornyás címekkel, izgalmas történettel kecsegtető *románok* főbb típusaiként György Lajos a politikai (pl. Bessenyei *Tarimenese*) és historiai fogantatásúakat, az utazóregényeket és robinzonádokat, a tündérrománokat és keleti meséket, a családi és érzелgős románokat, a rémrománok, Rinaldinik és Pitavalok csoportját, valamint a lovagrománok és a középkorban játszódó kalandos históriák csoportját különíti el. Utóbbiról ezt olvashatjuk:

„A románírónak azután gazdag díszlettár állt rendelkezésére, hogy cselekményét középkorivá tegye és lovagivá mázolja. A lovagromán színhelye rendszerint egy rejtelmes, emberektől került erdő közepén, égbe nyúló sziklára épített, félig romban levő vár, tévútra vezető földalatti folyosókkal, csigalépcsőkkel, csapóajtókkal, tömlöcökkel, a tömlöcökben csontvázakkal és vértől rozsdás törökkel. A vár körül a szél rémesen sívít, mintha a meggyilkoltak jajveszékelését s utolsó sóhajait visszhangoznák a meredek sziklafalak. Személyei rettenthetetlen hősök óriási testi erővel s félelmet nem ismerő bátorsággal, kegyetlen zsarnok apák, szentimentális lányok, gonosz nők,

3 JÓSIKA Miklós: *Abafi*. Dacia Kiadó, Kvár, 1981. 29.

4 JÓSIKA Miklós: *Egy-két szó az erkölcsi hatásról és költői igazságtételről mint toldalék* = Uő: i. m. 292–293.

5 GYÖRGY Lajos: *A magyarregény előzményei* = Uő: *Tanulmányok*. Kriterion, Buk., 1988. 134.

elvetemedett papok, álarcos haramiák, hűtlen barátok, zárandokok és remeték- s mindez kapcsolatban szöktetéssel, nőrablással, árulással, kényszerített házassággal, leleplezéssel, vérrel, gyilkossággal s a legrettenetesebb kínzásokkal, akasztással kerékbetöréssel és felnégyeléssel. Közben állandóan szexuális kilengések s érzéki effektusok árnyalják a cselekményt”.⁶

Jósika regényében szintén megjelenik a rettenthetetlen hős alakja, ám Olivér fejlődő figura, akinek az ártatlanság hatalma által bekövetkező megnemesedése, azaz a kis Zsiga sorsfordító megmentésepoizitívan hat vissza környezetére. A megnemesedési dominó a gyerek anyjára, az amazon Izidórára is kiterjed, aki halála előtt – megelőzve ezzel a megjavuló demi-monde-ok későbbi divatját – még átélheti a társadalomba visszatért könnyűvérű nő rövid boldogságát, amikor Abafi Olivér nőül kéri korábbi megmentőjét.

MIBŐL ÉPÍTKEZIK AZ *ABAFI* TÖRTÉNETMONDÓJA?

A *Regény és regényítészet* című 1858-as értekezésében Jósika megállapítja: „a regény költői, bölcselmi és politikai elemek vegyületéből áll, hol az egyiknek, hol pedig a másiknak túlsúlyával”.⁷ Az *Abafi* irodalmi mintái közül a kritika Walter Scott regényeit emeli ki. A lovagi tornák bemutatása, a hős iránt epekedő hölgyek, a szerelmi háromszögek valóban az *Ivanhoe* világát idézi. Az első mottó nyíltan utal a skót író hatására. Sir Walter Scott regényét 1829-től magyarul is olvashatta a közönség.⁸ Ám Jósika eredetiben tanulmányozhatta, erről árulkodnak a tükörfordítások, példa erre az oly gyakran előforduló angolos kifejezés: „egy neme a”. Ugyanakkor a másodiknak választott mottó Victor Hugótól származik, és a francia írótól leshette el a szerző a társzművészetek felhasználását a romantika összművészeteszményének jegyében.

A romantikus regénykonvenciónak megfelelő mottók a mai olvasó számára nevetségesnek hatnak, mert sokszor jellegtelen részeket idéznek,⁹ de Jósika olvasottságát bizonyítják, transztextuális¹⁰ utalásokat tartalmaznak. Walter Scott mintául szolgálóregényének 44 fejezete hosszú, többnyire verses mottókkal kezdődik, melyek negyede Shakespeare-től származik, kétszer olvashatunk Chaucer-idézetet, de a népköltészeti alkotások, szomorújátékok mellett Schiller, Marlowe drámáiból és Homérosz eposzaiból vett részletek vezetnek be a soron következő fejezet hangulatába.

6 GYÖRGY: *i. m.* 209.

7 Idézi ANTAL Árpád: *A magyar irodalom története a reformkorban és 184–49-ben*. Editura didactică și pedagogică, Buc., 1979. 128.

8 LÁSD IMRE: *i. m.* 158.

9 „Eredj fiam! – monda ő.” Walter Scott; „Mit jelent e zaj?” Jakab; „Kívülről vidám, fekete, sötét belül” Plutarch; „Mint - - egymásnak teremtvé” Lessing; „Ők boldogok.” Shakespeare; „Mi az újság?” Victor Hugo. stb.

10 Gérard Genette a transztextualitás következő formáit különíti el: intertextualitás (egy szöveg tényleges jelenléte egy másikban); paratextualitás (cím, alcím, elő- és utószó); metatextualitás (kommentárok, kritikák); architextualitás (a műfajhoz tartozás) és hypertextualitás (a hipotextus és ráírt hypertextus viszonya). GÉRARD GENETTE: *A transztextualitás*. Helikon 1996. 1. sz. 87–95.

Vándormotívumok sora kerül be Jósika regényébe. Izidóra alakja a görög mitológiából ismert amazonra emlékeztet; Margit sorsa – mivel beleszeret „tanítványába”, Abafi Olivérbe – Pügmaliön mítoszát idézi; az egymástól elszakadt, majd évek múlva újra egymásra találó rokonok motívuma (Margit halottnak vélt fia, elcserélt gyerekként előkerül) és a kalandok sorozata a hellenisztikus kor irodalmi öröksége. A titok motívuma (kik az ismeretlen támadók és ki a titokzatos megmentő?) a lovagi költészet jellegzetessége; a gyermeki ártatlanság hatalma, a haragvó, majd megbékélő uralkodó a *Cid éneket*; a nemes lelkű, szerelméről más javára nagyvonalúan lemondó hősnő (Mikola Margit) a francia klasszicista tragédiák alakjait idézi, a finom erotikájú fürdési jelenet – erről a fejezetet bevezető mottó is árulkodik – Vörösmarty ihletésére utal.

A táj, a helyszínek pontos rajzában az író saját tapasztalatából merít, egyben számít a kortárs, de akár a mai erdélyi olvasó helyismeretére is. Ilyen a kezdőkép:

„A szép Maros völgyében Alvinc a legkisebb falvak egyike Erdélyben. Termékeny szántóföldek simulnak alatta, gazdag aratást ígérve a szorgalmas földművelőnek. A Maroson túl elevenzöld szőlőhegyek emelkednek, melyek alatt regényes fekvésben tűnnek ki a szemben fekvő Borbereknek egyszerű szalmafüdelei”.¹¹

A *mise en abyme*, a tájban megjelenő múlt lenyomata, a regény második bekezdésében leírt Martinuzzi-kastély az értékek fenyegetettségére figyelmeztet, s ezzel Victor Hugo *A párizsi Notre Dame* című regényének fő tanulságát, az értékek sebezhetőségét idézi. A múlt fenyegető árnya, közvetlenül a regény idilli természeti kezdőképe után jelenik meg: „A helység közepe táján láthatók ősz falai egy hajdani fejedelmi kastélynak, amely történetünk idejében épségben állott. Az épületnek két magas szárnya áll még, melynek egyikében a kapu nyílik magas boltzat alatt. A más két oldal rom jelenben, s csak rakhelyül használtatik. Ennek egyik szögletében mutatják még egy-két fennálló falait azon teremnek, melyben Martinusius Györgyöt megölték és kivetették az ablakon, ahol több ideig temetetlen sorvadtak tagjai”.¹² Erdély múltjának önálló történeti szakasza Martinuzzi Györggyel kezdődik, s alakjának felidézése a nemzeti fennmaradás és otthonteremtés szándékát sugallja olyan későbbi történelmi regényben is, mint Kemény Zsigmond *Zord idő* című, 1857 és 1862 között írt, „a jelen szorongatásaitól inspirált múltértelmezés parancsát”¹³ kifejező művében. Az alvinci Martinuzzi-kastély a Pierre Nora-féle *emlékezet helye* a romantika alkotói számára. „A *lieu de mémoire*-ok kora az a pontos pillanat, amikor az emlékezet személyességében megélt hatalmas tőke eltűnik, hogy majd csak a rekonstruáló történelem tekintetében éljen tovább: egyfelől a történeti munkák döntő elmélyülése, míg másfelől egy szilárd örökség átvétele”.¹⁴

11 JÓSIKA: i. m. 30.

12 Uo. 30.

13 IMRE: i. m. 138.

14 Pierre NORA: *Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája*. http://www.aetas.hu/1999_3/99-3-10.htm (letöltés: 2016. 11. 20.)

A MINTA: VICTOR HUGO *A PÁRIZSI NOTRE DAME* (1831)

Hugo úgy építi fel a késő középkor párizsi világát, hogy a Notre Dame épülete nemcsak fő helyszíne, de központi szimbóluma is lesz a regénynek. A cselekménybe nem csupán a misztériumdrámák, farce-ok, Villon költészetének, a csavargóregényeknek, a *Gargantua és Pantagruel*nek a világa épül be, hanem a régi Párizs épületeinek a leírása is, sőt, a történelmi források, például Jehan de Troy krónikája mellett megidéződnék különböző festmények, így Rembrandt *Dr. Faustus műhelyében*, *Éjszakai őrjárat* című képei.

A helyszínek vagy tömegjelenetek leírása a történelmi festménnyel kíván versenyre kelni. Az antikvitásban *hüpotiposzisz* névvel illetett eljárás szándéka a láthatóvá tétel. A kifejezés latin megfelelői az *evidentia* és *illustratio*. Fontanier definíciója szerint: „A hüpotiposzisz a dolgokat oly élön és energikusan festi meg, hogy bizonyos értelemben a szemünk elé állítja őket, s az elbeszélésből, leírásból képet, festményt, olykor élettel teli jelenetet formál”.¹⁵ Már az ókorban is létezett a valóságos vagy képzelt festmények nyelvi átültetésére szolgáló műfaj, az *ekphrasis* (lásd a *Daphnisz és Khloé* kezdő passzusát). „Az ekphraszisz intertextuális és parazita metaműfaj”.¹⁶

A megidézett képzőművészeti alkotás irodalmi szerepe szerint Gérard Genette¹⁷ megkülönbözteti a *használatot* és az *említést*. Említés történik a francia regény elején az egyik híres festményről, a flamand követek jellemzésére: „jó flamand fejek, abból az erős és nehézkes fajtából való, méltóságteljes és szigorú ábrázatok, amelyek Rembrandt *Éjszakai őrjárat* című képén emelkednek ki a fekete háttérből”.¹⁸ Ugyanígy történik utalás irodalmi alkotásokra is, például Phoebus és Frollo párbeszéde kapcsán: „Olyasféle jelenet volt ez, mint Don Juan párharca a kőszoborral”.¹⁹ Az ekphraszisz a szereplő jellemzésére szolgál. Victor Hugo Claude Frollo fekete mágusi tevékenységének érzékeltetésére, a toronybeli alkímista műhelye felidézésére Rembrandt *Dr. Faustus műhelyének* képét írja le.

„Az olvasó alighanem végiglapozta már Rembrandtnak, a festészet Shakespeare-jének életművét. A rengeteg csodás metszet között van egy rézkarc, amely a feltételezés szerint Faustus doktort ábrázolja. Az embernek belekápázik a szeme, ha nézi. Sötét cella. Közepén asztal, s azon mindenféle ocsmány holmi: koponyák, földgömbök, lombikok, körzők, titkos képelekkel telerótt pergamentek. A doktor az asztal előtt áll, bő köpenyben, szemére húzott prémes süvegben. Csak a törzse látszik. Félig felemelkedik öblös karosszékéből, görcsösen öklöbe szorított kezét az asztalra támasztja, és kíváncsi borzadályal mered egy mágikus betűkből álló, hatalmas, fénylő körre, amely a Nap színeképként ragyogja be a sötét szoba hátsó falát. Szinte ott remeg az ember szeme előtt ez a bűvös Nap, és sejtelmes tündöklésével teljesen betölti a félhomályos cellát”.²⁰

15 Idézi KIBÉDI VARGA Áron: *A realizmus alakzatai (Zeuxisztól Warholig)*. Szerk. THOMKA Beáta: *Az irodalom elméletei IV*. Jelenkor, Pécs, 1997. 137.

16 KIBÉDI VARGA: i. m. 139.

17 Gérard GENETTE: *Figures*. IV. Seuil, Paris, 1999.

18 Victor HUGO: *A párizsi Notre Dame* [1831], ford. VÁZSONYI Endre, Európa, Budapest, 1978. 36.

19 Uo. 281.

20 Uo. 256.

Az ekphraszisz a nézőre gyakorolt, romantikusan összetett hatás megnevezésével zárul. „Szörnyűséges és gyönyörű”.²¹

A nagyszerű múltbeli épületek lerombolódása visszatérő motívuma Hugo regényének. A kezdőképben a megírás korában már nem létező Igazságügyi Palota részletes leírását olvashatjuk, a hüpotiposzisz az épített örökség fontosságára, a múlt értékeinek fenyegetettségére figyelmeztet. A pozitív értékek, a szépség pusztulásának gondolata a regény komor történelemszemléletét erősíti: az ártatlan Esmeraldát saját anyja adja a hóhérok kezére, Phoebus elteni merénnyel vádolják, a kapitány él, de a szép cigánylányt mégis máglyára küldik.

UT PICTURA POESIS

Jósika szerzői önreflexivitással viszonyul az ábrázolás kérdéseire.

„Bámuljuk méltán a festőt, ki eredetijének nemcsak vonásait s alakját találja el, de képes lelket lehelni képmásaiba vagy tájfestéseibe. Mert ő holt vászonra eleven életet ihlet, szemei szólnak, homloka jelent, ajka mond, s egésze ígér, hat, vonz vagy visszataszít: szóval festménye néz, lehel, nyilatkozik. De az író is érdemel némi méltánylást, ki holt írlapjára életet önt: kinek sorain haladva képek fejlődnek le, érdekek nyilatkoznak s élet s indulatok állnak elő”.²²

A hüpotiposzisz látszik alkalmasnak a Jósika által elérni kívánt hatás felkeltésére.

Amennyiben a történelem megidézése mindig a jelen felől történik, a reformkori regény kettős múlt tükrévé válik a későbbi korok olvasója számára. A *Kolozsvár 1594-ben* című fejezet ekphrasziszra korábbi metszetek, képek ismeretére utal, a részletes ábrázolás festmények hatását kelti.

„E történet idejében a hidelvét s a sz. péteri külvárost kivéve, melyek gyéren hintett egyszerű falusi épületeikkel vonultak el a kapukon kívül, a többi külváros még nem létezett. [...] Kolozsvár, mint minden kerített városaink sajátságos tekintetű volt hajdanában. Pusztán s fenyegető homlokokkal előrenyújtott pajzsként könyöklöttek sötét kockából emelt falai körül, melyeknek rovátkos gallérja nem állt védtelen s zajtalan, mint jelenben”.²³

A mondatvég időszembesítése árulkodik arról, hogy Jósika számít rá: az olvasó a jelen tapasztalatát veti össze a szövegbeli hüpotiposzisszal. Az önreflexív narrátori gesztus az észlelés mindenkori szubjektivitására vonatkozik.

„Ha valaki Kolozsvárt van, s főterén megállva jobbra-balra tekint, s ott egy házat megpillant, melynek külseje tetszetlen, de bensőjének csínossága

²¹ Uo. 256.

²² JÓSIKA: i. m. 56.

²³ JÓSIKA: i. m. 58.

s a szíves-lelkes gazda ismeretes a néző előtt: ő azt bizonyosan más szemmel tekinti, s így minden téren, minden utcában, ház és ház, ablak s ablak mosolyog felé, kedves, mívelt, érdekes lakójával és lakónéjával: a város maga szebbé válik képzeletében”.²⁴

Az *Abafi* ábrázolásmódja festői: a megidézett 16. század végének ruházata, az épületek belső tereinek hú képe jellemzi a benne lakót.

„Az épület három szobából s egy pitvarból áll, az utóbbinak végében a konyha rejtezik füstös magányban. [...] Az udvar felőli jó tágas volt egy nagy nyitott kemence s kandalló egyszerre foglalá el majdnem nyolcad részét. Ezzel szemközt durva, vörössel hímezett vánkossal ölnyire vetett nyoszolya nyugvék, melyen néhol az egykori cifra festés nyomai látszottak. A két, karikákkal berakott, ónos ablakkal ellátott fal mellett festett ládák, szeszélyes alakú pohárszék állottak. Az ajtóval szemközti falat hosszú tölgyasztal foglalá el. Minden közepszerűsége alóli, kényelmetlen helyzete mutata a ház birtokosának”.²⁵

A társzművészetekre – Hugóhoz hasonlóan – Jósika is a jellemzés céljából utal: „Egyszerű házi öltözete folyt le szép tagjain, könnyű redőkben, s egyik karja a szék jobb párkányán nyugszik. Az ágyban látjuk, mint egy patyolat fellegetben a kis Gizellát feküdni. Aki Guido angyalait látta, aki Coreggio Ámorát bámulta, annak lehet némi fogalma azon látványról, mely itt tűnik szemünkbe”.²⁶ Gizella angyali szépsége és jellemének ártatlan tisztasága Guido Reni és Correggio képi világának felidézésével válik hangsúlyossá.

„Az érdekes cselekményen s a felszínen mozgó, de mégis valódi történeti atmoszférát sugalló leírásokon túl a Jósika-regény sikerének titka nem utolsó sorban a szereplők művészi ábrázolásában keresendő” – állapítja meg Antal Árpád.²⁷

A hitelesség látszatának megteremtése nem csupán a külsőségek tekintetében fontos törekvése Jósika Miklósnak. Szerzői jegyzeteiben hosszasan értekezik például a lázalom ábrázolástechnikai problémáiról, a lélektani hitelességről, s a fő történelmi forrásra, Bethlen Farkas históriájára külön jegyzetben hivatkozik. Az alkotói cél összetett: a szórakoztatás közben igényes olvasót kell kinevelni. A jellemfejlődés ábrázolása a nevelést szolgálja, a szórakoztatást pedig a kalandok, olvasmányosság, láttatás, otthonosság, amelyet – az anakronizmust is vállalva – egy másik festészeti műfaj, a zsánerkép alkalmazása segít elő. Ilyen, színes életkép-betét a Gúti Mózes vendégfogadójának a leírása, vagy a következő jelenet:

„– Ki volt ez, Kelemen bácsi? – kérde az egészséges, piros leány, a törőrönggyel a kezében.

– Daczó Péter – felelte odavetve a kérdezett.

– Még nem láttam – jegyzé meg a leány, rázva ki a port a törőrönggyéből.

24 Uo. 57.

25 Uo. 31.

26 Uo. 144.

27 ANTAL: *i. m.* 127.

– Kit láthattál te! – felelt a másik – nyolc nap óta, mióta Csíkból idekerültél!”²⁸

MŰFAJI DILEMMÁK

Umberto Eco *A rózsza nevéhez* fűzött, 1983-as *Széljegyzetei*ben a történelmi regény múltidézésének három típusát különbözteti meg. Az első a romance, a szerző idesorolja a breton legendákat ugyanúgy, mint az angol gótikus regényt, Tolkien műveit, vagy mint sok sci-fit. Ezekben az időben vagy térben távoli csak mesés díszlet, amelynek az előterében a fantázia szabadon szárnyal. „A romance mindig valami *máshol*nak a története”.²⁹ A második típusba a Dumas [értsd az idősebb Alexandre Dumas – T. Zs.] által népszerűvé tett köpenyes-kardos regényeket sorolja, melyekben a regény a reális, felismerhető helyszíneket

„lexikonban is szereplő alakokkal népesíti be, [...] majd néhány olyan akciót vitet velük végbe, amelyekről viszont nem tud a lexikon, [...] de amelyek azért nem is mondanak ellent a lexikonnak. A még nagyobb valószínűség kedvéért a történelmi szereplők azt is véghezviszik, amit a történetírás szerint csakugyan véghezvittek [...]. Ebbe a 'valóságos' keretbe illeszkednek be a képzeletbeli alakok, ők azonban olyan érzelmeket mutatnak, amelyek más korból való alakokra is ráillenek”.³⁰

Végül a harmadik típusba olyan műveket sorol Eco, melyekben nem szerepelnek híres történelmi személyiségek, de a kitalált alakok olyasmit mutatnak fel a múltból, „ami a történelemkönyvekből sohasem derült ki számunkra ennyire világosan”.³¹ Utóbbi regénytípus a realista irodalom szülötte, s az olasz teoretikus-író saját művét is ebbe a kategóriába sorolja.

Imre László megállapításával kell egyetértenünk: „Az egyes irodalmakban [...] nem egy elképzelt, de valójában soha, sehol nem létezett műfaji ideáltípus regionális variációi jönnek létre, hanem nyelvi, történelmi, kulturális stb. meghatározottságok által befolyásolt önálló műfaji változatok”.³² Ilyen magyar specialitásnak számít az erdélyi tematika vagy a török világgal szembeni konfrontáció bemutatása, melyek az *Abafiban* is meghatározó szereppel bírnak.

Nyilasy Balázs gondolatébresztő eszmefuttatása nyomán bizonyosnak tűnik, hogy a 19. századi magyar irodalomban nem a francia, realista típusú társadalmi regény modelljével, az angolban a *novel*ként megnevezett változattal, hanem inkább az ott *romance* néven ismert formával állunk szemben. Ez az Eco által második típusba sorolt regényfajta lenne. Maga Sir Walter Scott 1823-ban *An Essay on Romance* címmel összefoglalást készített az *Encyclopedia Britannica* számára. Az író-teoretikus mind a *romance*, mind a *novel* műfaját a fikciós epika körébe sorolja, ám míg az elsőben a fantasztikum és szokatlan jelenléte a fő meghatározó, a második típust a mindennapi emberi történetek jellemzik.

28 JÓSIKA: i. m. 60.

29 Umberto Eco: *Széljegyzetek A rózsza nevéhez* = Uő: *A rózsza neve*. Ford. BARNA Imre. Európa, Bp., 2011. 615.

30 Uo. 615.

31 Uo. 616.

32 IMRE: i. m. 139.

„A kaland, a próbatétel és a hőstett, az énazonos, magasabb érték-központokkal zavartalan kapcsolatot tartó pszichikum, a mindent megtehető hősök, az elidegenedettségek, a megkövült struktúrák nélküli, meleg, patriarkális társadalom, az elrendezett lét és a csoda világa olyan irodalmi formák nukleuszai, amelyek két-három évezreden húzódnak át. S úgy tűnik, az európai újkorban, a regény korszakában is időtállóan bizonyulnak”³³

– állapítja meg Nyilasy Balázs. A vágy, a próbatétel, a szerelem és a köznapi fölé nőő, rendkívüli hősök jelenléte az a jellegzetesség, amely a modern értelemben vett románc velejárója. Az *Abafi* – a realiztikus környezetábrázolás és lélektani hitelességre való törekvés ellenére – kétségkívül sok mindent őriz a románcos jellegzetességek közül.

A POSZTMODERN LÁTOMÁS

A napjainkban dívó, áltörténelminek nevezett, Márton László, Háy János, Darvasi László, Láng Zsolt neve által fémjelzett regény mintha visszakanyarodna a reális helyszíneken játszódó, (részben) valós hősöket felvonultató és reális eseményeket újramesélő narratívákhoz.

Ugyanakkor a kalandos és fantasztikus lovagrománok világlátásához is közelít, hogy bennünk sokszor „a legdurvább eszközökkel dolgozó ideális vadság világa”³⁴ jelenjék meg.

Péterfy Gergely *Halál Budán* (2008) című alkotása is valós eseményekből indul ki, ám a történelemből ismert tényeket egyedi módon értelmezi újra. Főhőse Michele d’Aste, aki nek *Napló Budavár 1686. évi ostromáról* című memoárja értékes történeti forrás. A szerző „minduntalan elbizonytalanít, kizökkent, önkényesen kirángat bennünket a klasszikus történelemismeret sztereotípiáinak kényelméből, hogy egy sajátos látásmódon keresztül felépítse a saját 17. századát. A regény egymástól merőben eltérő műfajok színes elegye: barokk eposz, naturalista próza és posztmodern szövegkeverék egyben” – állapítja meg Szalay Zoltán a Péterfy művéről írt kritikájában.³⁵

Lyotard³⁶ klasszikus meghatározása szerint a nagy elbeszélésekkel szembeni bizalmatlanság a posztmodern állapot legfontosabb jellemzője. Ihab Hassan,³⁷ aki a posztmodernit a modernizmussal szemben határozza meg, ellentétpárokba rendezi azok jellemzőit (pl.: Cél-Játék, Forma-Antiforma, Hierarchia-Anarchia, Műtárgy-Folyamat, Jelenlét-Hiány, Kreáció-Dekonstrukció, Olvasás-Félreolvasás, Eredet-Differance, Metafizika-Irónia stb.). Ez a pozicionáló meghatározás arra utal, hogy a modernizmus jól körülhatárolható, világosan leírható esztétikai jellemzőkkel bír, melyek révén könnyedén azonosítható. Ezzel szemben, véleménye szerint, a posztmodernit olyan radikális ismeretelméleti és ontológiai kétely jellemzi, amely „a

33 NYILASY Balázs: *A románc és Jókai Mór*. Eötvös József Könyvkiadó, Bp., 2005. 9.

34 GYÖRGY: i. m. 209.

35 SZALAY Zoltán: *Akbilleusz Budánál*. <http://www.irodalmiszemle.bici.sk/lapszamok/2009/2009-julius/505> (letöltés: 2016. 11. 20.)

36 Jean-François LYOTARD: *A posztmodern állapot* = Szerk. BUJALOS István: *A posztmodern állapot*. Századvég, Bp., 1993. 7–145.

37 Ihab HASSAN: *A posztmodernizmus egy lehetséges fogalma felé* = BÓKAY Antal–VILCSEK Béla–SZAMOSI Gertrud–SÁRI László szerk.: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Osiris, Bp., 2002. 51.

dekonstrukció decentrált, középpontjától megfosztott világkoncepciójához kötődik”.³⁸ Ennek jelölésére vezeti be Hassan az *indeterminencia* fogalmát. Ez két, egymással ellentétes irányú folyamat jelölésére szolgál a posztmodernizmusban. Az egyik az *indetermináció*, amely számtalan „rombolás-szinonimát” foglal magában (dekonstrukció, decentralizáció, dekompozíció, diszkontinuitás stb.), és amelyek mind valamiképpen a töredezettségre, az egység megkérdőjelezésére irányulnak. Ezzel szemben lép fel az *immanencia*, amely az egységesülés felé mutat egy „olyan nyelv révén, [...] amely [...] elszakad a tárgyi világtól”.³⁹

Péterfy ironikus játékba hívja a történelmi és irodalmi hagyományt, mítoszokat dekonstruál, virtuális – és bevallottan hamisító⁴⁰ – krónikairók beiktatásával sokszorozza meg a narrátorokat és az idősíkokat. A töredékes szerkezet mellett más elbizonytalanító mozzanatok is tetten érhetők a regényben: nem világos, hogy mikor ki beszél, mint ahogy az is homályban marad, hogy a bécsi és budai jelenetek soknemzetiségű szereplői milyen nyelveken értekeznek egymással.

A mű első részét egy mindentudó elbeszélő indítja, hogy rögtön átadja a szót a levélíró Solari lovagnak, aki a törökök magyarországi kiűzése közben elesett Michele d’Aste báró történetét írja meg a báró édesanyjának. Elbeszélését azonban – a barokk stílust imitálva – állandó kitérőkkel, eszmefuttatásokkal tarkítja, majd a levélben leírtak Bécs ostroma után, a felszabadítók Buda felé tartó útján váratlanul abbamaradnak. Ebbe a memoárt imitáló cselekményszálba ékelődik be egy másik, negyven évvel későbbi idősík és párhuzamos történet a fikcióbeli megírás jelenéből: a mindentudó elbeszélő visszaveszi a szót, hogy bemutassa a levélíró Solari lovagot és annak egy öregedő énekesnővel, Marcellina Benecchivel való furcsa kapcsolatát, amely az utóbbi halálával teljesedik be. Érosz és Thanatosz jegyében groteszk képpel zárul az első rész. Solari lovag, amikor magáévá teszi a palotája földszintjét bérlő és korábban rejtékajtókon keresztül meglesett énekesnő holttestét „[...] már nem tudta, hogy ő-e az eleven, vagy ő a holt”.⁴¹ Ez a befejezés tökéletes összhangban van a rész címével: *plurima mortis imago*, azaz *oly sok arca van a halálnak*.

A második részben jelképesen visszatér ez a kép, a halál és csábítás együttese, az idegen és saját groteszk együvé tartozása, a bomló birodalommal való egyesülés metaforájaként, mikor az új narrátor a frissen elfoglalt Győr piacán álmélkodik.

„[...] Micsoda birodalom készülődik összeomlani itt, már ha egyszer valóban összeomlik; nemcsak ellenségünk, hanem csábítónk is; nem egyszerűen elpusztítani vágyik bennünket, hanem magába olvasztani, örömben és kéjben, kényelemben és önfeledtségben feloldani; mint egy női test, illa-

38 Uo. 51.

39 Uo. 51.

40 „Mivel a párkányi erődöt túlságosan jelentéktelennek találtam, a leírásba Esztergom várát illesztettem, és becsempészttem egy kisebb tatár-magyar hordát, amely északkeletről, Thököly egy alvezérének parancsnoksága alatt kísérel meg lecsapni ránk. A csatában lefejeztem egy tatárt, hogy nagybátyám büszke legyen rám. Pénzem a vége felé járt, ezért nagyon bíztam benne, hogy [...] csataleírásaimat ígérete szerint járadékom újabb részletének folyósításával jutalmazza majd [...]”- mondja a második rész fő narrátora. (PÉTERFY Gergely: *Halál Budán*. Kalligram, Pozsony, 2008. 140–141.)

41 Uo. 84.

tozva és csábítva hevert előttem a piactéren a birodalom korpusza, csakhogy ez a nő már halott volt; még meleg, de már halott”.⁴²

A regény zenei intertextusa szintén kapcsolatot teremt az első és az utolsó rész között, a folytonos átváltozásra irányítva a figyelmet. Az emlékirat megfogalmazása idején Marcellina által harsogva énekelt *Acis és Galatea*, mely Ovidius *Metamorphoses*-ének egy részletéből meríti témáját, Jean-Baptiste Lully „heroikus pasztorálja”, melyet 1686 szeptemberében mutattak be Párizsban, és amely Buda ostroma idejében keletkezett. A regény utolsó részéből megtudjuk, hogy az opera komponálásakor, hamvas fiatal énekesnőként Marcellina Lully szeretője volt.

Az első rész harmadik idősíkjá a 21. századé, a regényírás jelene: a mindentudó elbeszélő megszakítva a történetet, kizsól a szövegből, és közli, hogy a GoogleEarth-ön keresztül kutat Solari lovag egykori lakhelye után. A posztmodern töredezettség mellett a játékos önreflexivitás megjelenéseként értelmezhetjük ezt a kizökkentést. Az öntükrözést a posztmodern művészeti gondolkodásban a valóság megjelenítésének, leképzésének egyik lehetséges eszközeként tartjuk számon, amely jelzi a művész szándékát az önleplezésre, de kifejezi a totalitás iránti vágyat is.

„Péterfy Gergely regénye halálmítoszokkal való játék, rendkívül gazdagon illusztrált halál-történetek gomolygó egyvelege. A történelmi toposzokat demitizálja, hogy aztán egy saját mítoszrendszerbe helyezze őket. A regénybeli barokk Péterfy saját barokkja: a szereplők a maguk módján mind barbárok, nem beszélnek, és nem viselkednek keresztényi módon, ahogy az barokk hőöktől elvárható volna. Talán mert a regénybeli szintér maga a pokol, s a szereplők mind-mind halottak már, a közéjük alászállt eposzi hős, Michele d’Aste kivételével”.⁴³

Az *ibis redibis nunquam* (elmész, és nem térsz vissza soha) című második részben szintén két narrátor szólal meg. Zömében egy angol ifjú szemszögéből követhetjük nyomon ugyanazon főhős, Michele d’Aste kalandjait. Salsbury János szövegébe ékelődnek be váratlanul egy külső elbeszélő mondattöredékei, előbb zavaró kizökkentésként, utólag, a fejezet végén, amikor az eredetileg katasztrófaturistaként Magyarországra látogató angol ifjú későbbi sorsára derít fényt, azt az érzetet keltve, hogy amit olvasunk, azt az első mesélő – immár csonka emberoncsként, egy rémszínház végtagok nélküli előadójaként, fejébe szúródott török jatagánnal – ketrecében ülve, gondolatban éli újra.

A harmadik rész, mely a szintén baljós, biblikus címet viseli: *per bella peribis*, azaz *harc által veszel el*, repeszdarabokként szétforgácsolódo történettöredékekből összedobott szövegmozaik, amely feltételezhetően a „mindenre emlékező” fiú elbeszélése. Róla az első részben olvashatunk pár utalást. A posztmodern kornak a hipertextet szövegrészletekből összebarkácsoló mindentudó elbeszélőjét jelképezheti ez a fiú, akiről tulajdonképpen nem tudni, mikor beszél igazat, és mikor állít valótlan.

„Ha nem figyeltek eléggé és a fiú borhoz jutott, elbeszélésébe csodás és megmagyarázhatatlan elemek is keveredtek. [...] Caprara gróf főírnoka ilyenkor egy nagy vödör jeges vízzel, vagy egy jól irányzott rúgással zökken-tette ki az ifjút kozmikus kábulatából, és rászoritotta, hogy egyszerre csak egy szálon futtassa a történetet; a dolog persze sose sikerült egészen tökéle-

42 Uo. 123.

43 SZALAY: Uo.

tesen, valahonnan mindig bekeveredett valami idegen anyag, másik tér és másik idő”.⁴⁴

Ez a rövid, kaotikus, az avantgárd szimultanizmusát idéző, intertextuális játékokkal és ironikus betoldásokkal tarkított szövegrész Buda ostromát mutatja be, mellyel a töröknek a Habsburg Birodalomból való kiűzése beteljesedik, s amelyben életét veszti – ahogy a regény címe megjósolta – Michele d’Aste báró. Az egész mű az ő pusztulását készíti elő, ám – ironikus fintorként az olvasó elvárásaira – pont ennek az epizódnak a bemutatása marad el. Kapunk viszont annyi morbid erőszakképet, hogy az egész regény egyetlen monumentális, barokkosan zsúfolt haláltáncénekké válik.

A PUSZTULÁS BAROKK TRIPTICHONJA

A barokk elemeket egyrészt a nyelv cirkalmassága (különösen az első részben), másrészt a felvillanó történettöredékek, alakok burjánzása adja. A regényszöveg maga is leképezi az első rész elején megjelenített, egyszerre teremtő és romboló káoszt.

„Egyesek képzelete nem elégszik meg annyival, hogy ezt az egynemű örvénylést, amely viszonylag kevés szóval és korlátozott terjedelmű hasonlattal, mint a porvihar, a vulkánkitörés vagy a parázsra hajított nedves szalmából gomolygó, sajátosan plasztikus füstfelhő, el lehet intézni, s attól fogva mindjárt a teremtet világ szilárd és közismert, vagy legalábbis jobban elképzelhető tárgyainak elbeszélésére lehet áttérni, ami már afféle józan iparosmunka; hanem a káoszt megtöltik a még fél- vagy negyedkész, éppen keletkező létezők törmelékeinek a leírásával: ezek szerint emberi és állati testrészek, éppen csak elgondolt, de még működésképtelen szervek, egykamrájú szívek, amelyek éppúgy majd májjá is alakulhatnak, tömör tüdők, ujjpercek, hajszálak, és a legváltozatosabb színű sörték, szőrök, tollak és pikkelyek, karmok, körmök, tövisek, tüskék, szarvak, csápok, meg növényekre, fákra, bogarakra és tengeri lényekre emlékeztető, lágy és könnyen felbomló, szétmálló, majd ismét formát öltő alakzatok örvénylenek egymás hegyén-hátán, és teremtő gondolat híján, a véletlen szeszélye szerint torz összekapcsolódásokat eredményeznek: kecske szemgolyója, melynek pupillája téglalap formájú, mintha ez az állat örökké csak keretbe foglalt, képként felfüggesztett világot szemlélne, a medúza lifegő csápjához kapcsolódik, melyhez tövisek inda csapódik, majd egy kemény, csillámló szárny – az így többé-kevésbé életképes lény szálnalmas hangon nyekereg és csapkod, mint az újszülött, aki először találkozik a világgal, de a létezés gyönyörétől ugyanakkor életerő és kék önti el, és hol az indákat, hol a csápokat, hol a szemeket, majd a szárnyakat használmáshoz, repülni, ugrani és úszni próbál, hogy az örvénylésből kikeveredjen, de szilárd kapaszkodó híján elsodródik, újabb

44 PÉTERFY: *i. m.* 12–13.

részekkel egészül ki, majd valaminek nekicsapódva nagy sikollyal, mekegés-sel és szárnyszerűvésszel ismét részeire hullik [...]”.⁴⁵

A másfél oldal terjedelmű mondat önreflexív gondolattal zárul, az irodalmi fikció mint lehetséges, újratemtett világ lényegi vonását ragadja meg. „[...] korántsem lehet azonban biztosra venni, mondják a költők, hogy ugyanezen részekből ne lehetne egy egészen másféle, de éppily működőképes világot összeállítani”.⁴⁶ A posztmodern hibridizáció a barokk horrorral egészül ki az előzővel párhuzamba állítható részletben, amikor a második részben a frissen felszabadult Bécs utcáin éjszaka egy örült éppily kaotikus építményt állít össze.

„Undorommal és hányingeremmel küzdve szabadkoztam, de az idegen erőszakosan megragadott, és Chimérájához rángatott: mindenképpen azt akarta, hogy lássam be annak valódiságát, és boruljak le a Teremtés nagyszerűsége előtt: de a földön csak egy számártesthez illesztett kutyafejet láttam, amelyet emberi végtagok egészítettek ki, és egy nagy, lompos fark, amely egykor talán egy komondoré volt. A zsákból hattyúszárnyak is előkerültek, amelyeket az idegen a számártestbe vágott nyílásokba illesztett, és révülten nézte, ahogy a hajnali szélben az evezőtollak megmozdulnak, és – nyilván a gyomorgázok erjedése folytán – a számártesten remegés fut végig és valami zúgó, dörmögő hangot hallat”.⁴⁷

A barokk utánozhatatlan, néhol gyomorforgatóan bizarr látásmódjának a csúcsa az a jelenet, melyben – szintén Bécs ostroma után – a szerzetesek az elesettek hulláiból összeállítják a maguk morbid gyász- és diadalmenetét.

Mind a megidézett 17. század, mind a posztmodern kor kedvelt motívuma a labirintus. Az első részben leírt köd, mely Bécs török ostroma idején beburkolja a várost, a mesélő Solari lovag emlékezetében a rizóma képét is felidézi.

„A messzi északi tájakat bejáró barátaim mesélik, hogy vannak, akik az ottani, makacs ködben napokra is eltévednek [...] van, ahol kötelek egész szövedéke hálózza be a falvakat, más-más színű és tapintású köteleké, és akit az otthonán kívül ér a köd, ezek mentén igyekszik visszatapogatózni; de persze, így is megesik, hogy valaki ezért vagy azért eltéved, és képtelen hazatalálni. Ezek az emberek aztán, ha felszáll a köd, és életben maradnak, soha többé nem lesznek ugyanazok, akik korábban voltak”.⁴⁸

A megragadhatatlan leírásának problematikáját Solari lovag a rendezett káosz, a térkép fogalmán keresztülérzékelteti, mivel ő is, és Micheled’Aste is a térképészet megszállottja. „[...] a térkép a halálunkhoz vezető ösvények rajzolata volt. És állíthatja-e ép ésszel bárki is,

45 Uo. 18.

46 Uo. 19.

47 Uo. 102.

48 Uo. 17.

hogy akad annál nagyobb gyönyörűség, mint pontos absztrakcióvá alakítani a legtávolabbt és legbizonytalanabbat?”⁴⁹

A reflexivitásnak különböző, történetileg kialakult típusai vannak. Ezeket Robert Stam⁵⁰ a következő, néha keveredő kategóriákba sorolja: játékos (például: Cervantes, Borges önreflexivitása, a paródiák); agresszív (modernista „dehumanizáció,” eltárgyasítás az ábrázolásban: pl. kubizmus, absztrakt művészet); didaktikus (pl. Brecht művei, fikciók, amelyek tudatosan mintegy „nevelik” a nézőt, kikökkentik az érzelmi beleélés folyamatából, és gondolkodásra, reflexióra kényszerítik). Bizonyos értelemben a reflexív technikák mindig didaktikus szerepűek, hisz a figyelmet a tudatos befogadásra irányítják. Péterfy Gergely regényében a parodisztikus elemeknek éppúgy szerepük van, mint a dehumanizáló ábrázolásnak.

IRÓNIA ÉS EKPHRASZISZ

„Az elbeszélők (tehát Solari lovag, illetve az angol ifjú) számára Michele d’Aste a megközelíthetetlen, tökéletes ideál, afféle földöntúli figura [...] vért helyett csak egy fehér selyemingben, egy szál törrel a kezében indul csatába, hogy rendszerint megfordítsa annak végkimenetelét. Michele sorsában jelenítődik meg a deus ex machina motívuma, az istenek rajta keresztül szólnak bele a földi népek csatározásaiba. Buda Michele d’Aste Trójája, ahol végül a legnagyobb hősnek is el kell vesznie”⁵¹ – olvashatjuk Szalay Zoltán kritikájában. A hős azonban kiürül: „Michele a saját szemében egyszerűen nem létezett, ahogy egy térkép sem tud önmagáról”.⁵²

A megidézett műfaj szintén kifordul, elmozdul a heroikus regiszterből, helyette a groteszk, az alantas, a rút esztétikai minőségei kerülnek előtérbe. Voltaire *Candide* című regényének pikareszket parodizáló eljárását idézi az, ahogyan a szörnyűségek halmozása irreálisba vált, amikor például a folyamatot követjük nyomon, ahogy Roxanne Cavallari, a bécsi bordélyház tulajdonosnője áldozatból szörnyeteggé válik. (Velencei rabnökként, gyerekfővel Kanizsa ostromakor átszökik a keresztényekhez, két napot a jég fogságában töltve. A törököktől menekült lányt egy öreg tűzér veszi pártfogásába, aki szórakoztatására kisállatokat ültet kosárba, és kilövi őket. „A halála tűzérhez méltó volt: épp egy újabb elmés kosárákat csúsztatott a csőbe, hogy egy repülő macskával örvendeztesse meg a lányt, de az ágyú idő előtt elsült valahogy, és a kosarat, a macskát és a torkollattüzet a férfi arcába préselte: úgy is temették el, macskával az agyában”.⁵³ A cseperedő szüzet a féltékeny markotányosnők zsákba varrva a folyóba dobják, kiszabadulva a túlsó partra vergődik, ott a janicsárok – hiába beszél törökül – kikötik és napokon át sorban megerőszakolják. Parasztok találják rá. Miután megerősödik, Bécsben örömlány lesz, és negyven éves korára bordélytulajdonos. „Onnantól fogva nem érdekelte más, csak a bosszú”.⁵⁴ Nála levágott török fejekkel kell fizetni, a foglyok kínzásánál személyesen asszisz-

49 Uo. 27.

50 Robert STAM: *Reflexivity in Literature and Film. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Columbia University Press, New York, 1992.

51 SZALAY: Uo.

52 PÉTERFY: i. m. 31.

53 Uo. 97.

54 Uo. 98.

tál, az elfogott, lekötözött török háremhölgyek száját ő tömi be, hogy ne hallatsszék a sikoltozásuk, miközben a bordélyban egymást váltják a győztes keresztény lovagok.)

Önironikus mozzanat a második rész narrátorának viszonyulása az elfogott háremhölgyek láttán. „Én, a derék angol ifjú, az események elbeszélője, titokban alighanem egész nap, vagy talán már hónapok, évek, évtizedek óta erre vártam: végre itt állni egyedül, idegen földön, szemben a még idegenebbekkel [...] itt van, amiért jöttem, a vér és a hús is, mindegy, hogy milyen sorrendben”.⁵⁵ Ironikussá a rész végén válik csak igazán ez a gondolat, mikor a narrátornak beszélő húscsafatként kell szórakoztatnia a szenzációéhes publikumot. A háremhölgyek egzotikus varázsát az ekphrasis világítja meg:

„Mire a menet belsejébe sikerült furakodnom, ahonnan már érezni véltem a keleti illatokat, amelyekben e kényes lányok bőre gyermekkoruk óta pácolódik, s amelyek képzeletemben eddig is valamilyen távoli, szélre bízott illatként jelentek meg, ahogy nagybátyám képkereskedésében éreztem, miközben a török háremeket ábrázoló metszeteket nézegetve beszívtam az utca túloldalán fekvő fűszerüzletekből átsurruló nehéz aromákat [...]”.⁵⁶

Az illúzióval szembeállított valóság – lekötött, betömött szájú, rémült lány, „a spermával és vérrel keveredett, iszamosvíz tócsákban állt az ágy körül a padlón”⁵⁷ – láttán „[...] éreztem, hogy elfehérek, szemgolyóim fennakadnak, és rongybabaként zuhantam arccal a mocsokba”.⁵⁸

Amikor az Esztergom bevétele utáni téli pihenőt tárgyalja az elbeszélő az újramesélés lehetetlenségére figyelmeztet az Aeneas–Dido–parafrázis kapcsán. „[...] Ez a csalóka bukolika egy történeti munka palimpszesztusa”.⁵⁹ A posztmodern hibridizáció nyelvi kifejeződése jelenik meg a hősnő regiszterváltásaiban: amikor Michele d’Aste szerelme, Sirmiensi Dido Anna felfedezi, hogy a báró elhagyni készül a kastélyát, először hamisítatlan barokk modorban vonja őt kérdőre („Tehát tőlem menekülsz, te bátor férfi, ostromok hőse! Itt hagysz ezen a földön szégyenben, a buja özvegvet? Mi marad nekem ezentúl szolgálaim gúnykacaján kívül? Kire hagysz hát itt, a halálra talán, nemes vendég?”⁶⁰, néhány sorral lejjebb viszont az úrnő fablieau-szövegre vált: „Senkiházi, talján tolvaj, nápolyi sikátorba, szemétbe, rohadt halbél közé szült a kurva anyád, miközben rád fosott!”⁶¹

A Túróczy György nevű magyar úr alakjában a nemzeti karakter torz jellemvonásai testesülnek meg, valóságos karikatúráként. (Feleségét például saját kezűleg fejezi le, mert az aszszony egy török szeretője volt, majd később elárulja, hogy ő maga adta el a nőt a basának.) Az ironikus intertextualitással fűszerezett, összeesküvés-elméletekből és öntömjénezésből szőtt, a nemzeti önmítoszoknak valóságos kavalkádját öklendezi – a szó szoros értelmében – utazótársaira.

⁵⁵ Uo. 95.

⁵⁶ Uo. 95–96.

⁵⁷ Uo. 101.

⁵⁸ Uo. 101.

⁵⁹ Uo. 169.

⁶⁰ Uo. 171.

⁶¹ Uo. 172.

„[...] a keresztény nemzetek összefogtak, hogy a török kiűzése ürügyén végképp elfoglalják és kisarcolják Magyarországot. [...] Jézus? Magyar volt! Homérosz? Magyar volt! [...] Népek Krisztusa, Magyarország! Az utolsó mondattal együtt széles sugárban kezdett ömleni szájából a hányás, és csak öklendezett, öklendezett. Soha nem láttam még embert ennyit hányni”.⁶²

Újabb rabelais-i túlzású, kaotikus, undorító és groteszk részletezés következik a visszaöklendezett dolgokról. „[...] Döbenten, megbabonázva néztem, ahogy a hányás elborítja az asztalt és a padlót, és csak nem akar vége szakadni”.⁶³

Az irónia az öntükröző szerkesztésmód miatt magára a műfajra is kiterjed: a történelem a szemünk láttára válik véres valóságból a csonka szörnnyé változott angol ifjú mögött egy „ügyetlen kézzel festett” giccses kép ekphrasziszává, olcsó vásári látványossággá, rémmesévé.

„A vásznon viharos táj látszott: a nap ríktó vörös fényben épp lenyugodni készült. A hegyek előterében füstölgő várrom magasodott, félig felülről, félig oldalról megfestve; a falakról halottak lógtak, állásukból kifordult ágyúk, lovak tetemei heverték. Az előtérben ríktó színekkel csatajelenetet ábrázolt a festő. ormótlan fejek, rövidre sikerült nyakak, torzan kifordult, anatómiát sose látott karok és lábak, részben nyúlhoz, részben tehénhez hasonló, nagyhasú lovak feszültek egymásnak: a levágott fejek nyomán vér spriccelt a nyakakból, mint egy köteg átázott, vörös fonál. A törökök harcabsza, hosszú szakálla kimeredve állt a lendületben, a keresztények szőke fürtjei mereven lógtak ki a sisakok alól, mint a madárijesztő szalmahaja. A kép jobb alsó sarkában egy holttestet marcangolt egy bizonytalan fajtájú eb, amelynek patkányorra volt, és bánatos emberszemekkel bámult ki a képből”.⁶⁴

A már Balzac vagy Tolsztoj által ábrázolt dilemma, hogy lehetetlen a nagy történelemfordító eseményt egyetlen nézőpontból ábrázolni – Fabrizio del Dongo vagy Andrej herceg hiába tartózkodik a csatatéren, tulajdonképpen nem láthat és nem érzékelhet semmit –, a káosz motívumának ismételt szerepeltetésével és az utolsó rész szerkezetével is leképződik Péterfy Gergely regényében. Az értékek pusztulása úgy kap itt nyomatékos szerepet, hogy az utolsó passzusban a felszabadítók pont egy, az ostromlott Buda falai mögül leselkedő zsidó kisfiút vadásznak le.

„OLVASÓM! UGYE, FÉRFI VAGY?!”⁶⁵

A reflexív szövegezés mód mindig egy jól meghatározott befogadót feltételező és célba vevő diskurzus (a reflexív nyelvezetet értő, a reflexív utalásokat felfogó közönséget feltételez).

⁶² Uo. 142–143.

⁶³ Uo. 143.

⁶⁴ Uo. 174.

⁶⁵ Uo. 105.

Jósika ideális befogadója a finom lelkű reformkori nőolvasó, aki csak sejtheti, hogy például Mária Krisztierna fejedelemasszony szimpátiája Abafi Olivér iránt abból is táplálkozhat, hogy a Báthory Zsigmonddal kötött dinasztikus házassága szexuális kapcsolatot nem jelentett, erre azonban a regényben nem talál utalást. Péterfy Gergely horrorelemekben tobzódó áltörténelmi regényének, melyben a barokk keresztény eposzok humanitása és lovagi eszménye kérdőjeleződik meg, implicit olvasója egy thrillereken, pornó- és rémfilmeken nevelkedett férfi.

A modernitásban kitűzött didaktikus cél helyett a posztmodern játék, a nemzeti mitológia és a keresztény humanitás nagytörténeteinek a dekonstruálása áll a 21. századi regény középpontjában. Az Ihab Hassan által felvázolt ellentétpárból a Forma–Antiforma, Hierarchia–Anarchia, Metafizika–Írónia szembenállás tehát relevánsnak mutatkozik Jósika és Péterfy regényvilágának összevetésekor is.

IN PURSUIT OF THE PAST – IMAGES REVIVED

Keywords: *historical novel, Romanticism, postmodernism, didacticism, playfulness, myth, demythisation*

How to build the virtual world of a historical novel? How to create the perception of reality? What does it suggest for the contemporary readers and how do posterity readers understand the evoked past having to face three timelines (their present, the present of the writing which has become past and the past evoked in the work)? The author is searching for answers to these questions by comparing the poetics of Romanticism with that of postmodernism, starting from the first historical novel of Hungarian literature, Miklós Jósika's *Abafi* (1836) and the postmodern novel *Halál Budán* (*Death in Buda*) by Gergely Péterfy published in 2008.

PE URMELE TRECUTULUI – IMAGINI REÎNVIATE

Cuvinte-cheie: *roman istoric, romantism, postmodernism, didactic, ludic, mit, demitizare*

Cum se construiește lumea virtuală a romanului istoric? Cum se crează impresia realității? Ce sugerează cititorilor vremii și cum se raportează la trecutul evocat cititorii posterității care se confruntă cu trei planuri temporale (prezentul lor, prezentul scrierii, devenit trecut, și trecutul evocat în operă)? Un răspuns la aceste întrebări poate oferi lectura comparată a poeziei romantismului și a postmodernismului, luând ca reper primul roman istoric din literatura maghiară, *Abafi* de Miklós Jósika din 1836 și romanul postmodern *Halál Budán* (*Moarte la Buda*) din 2008 al lui Gergely Péterfy.