

Az irónia győzelme a romantika felett

Donna Tartt A titkos történet című regényének elemzése

LYD801

2025.01.07.

Tartalomjegyzék

Tartalomjegyzék	2
I. Bevezetés: <i>A titkos történet</i> a romantika és posztmodern között	3
I/a. Egy posztmodern mű romantikus értelmezése	3
I/b. A regény posztmodern műfaji sajátosságai	5
I/c. A romantikus stílusjegyek történeti háttere	6
II. A regény esztétikai preferenciái és a narrátor szerepe	8
III. A tanár és a romantikus stílusjegyek	13
IV. Camilla romantikus ábrázolása	17
V. A tragikusság megjelenése <i>A titkos történet</i> ben	20
VI. Irónia és ambivalens értelmezhetőség a regényben	28
VI/a. A romantikus irónia korlátozott alkalmazhatósága	31
VI/b. Párhuzam a kierkegaard-i irónia és a regény között	34
Összefoglalás	39
Irodalomjegyzék	41

I. Bevezetés: A titkos történet a romantika és posztmodern között

Műfajelméleti szempontból nehéz besorolni az olyan típusú alkotást, mint *A titkos történet*, hiszen a regény egyszerre közvetít romantikus stílusjegyeket, és ezzel szimultán a posztmodern irányzat képviselőjének is tekinthető. Tartt művét a mai napig próbálják különböző módokon kategorizálni, hivatkoznak rá pszichológiai thrillerként, detektívregényként vagy szimplán krimiként.¹ A posztmodern alkotók viszont ezeket a műfaji attribútumokat vegyesen alkalmazzák, és nyitott besorolást adnak a regénynek. A dolgozatom fő feladatának tekintetem a regény romantikus irodalmon keresztüli megközelítését, hiszen ez a nyitott olvasat megengedi az egyedi perspektívák tágabb felfedezését.

A romantika releváns aspektusainak bemutatását követően eljutunk a regény témánkba vágó epizódjainak, a szereplők attribútumainak boncolgatásához, a tragédia és görögség jelentőségének ábrázolása után pedig megfogalmazom az elemzésem fő kérdését: miért lesz meghatározó a romantikus esztétikai perspektíva a regényben, és hogyan jelenik meg az irónia a különböző olvasói interpretációkban? Szeretném már ezen a ponton jelezni, hogy a romantikát tág értelemben használom: a jénai romantikus filozófusoktól a fiatal, még romantikus jegyeket mutató Nietzschével bezárólag nyúlok teoretikus szövegekhez álláspontom alátámasztása végett. A romantikát taglaló pontoknál elsősorban ezt a két történeti végpontot hívom segítségül: a koraromantikusok és a fiatal Nietzsche esztétikai írásait.

I/a. Egy posztmodern mű romantikus értelmezése

A titkos történetet 1992-ben publikálták, így már elég idő telt el ahhoz, hogy a műről értő ítéletet tudjunk megfogalmazni. Már megjelenésének pillanatában best-seller lett,² ma pedig kortárs „klasszikusként” tekintenek rá, ami többféleképpen is magyarázható. Tartt műve, úgy tűnik, kiállta az idő próbáját, hiszen azt napjaink egyik posztmodern remekművének tartják. Ezzel az állásponttal legfeljebb saját preferenciánkra hivatkozva lehetne vitatkozni, viszont érdemeit nem feltétlenül a pozitív kritikai megítélésének köszönheti. François Pauw egy a regényt elemző tanulmányában összesíti Tartt eredményeit: az író műve zivatarként zúdult az irodalmi körökre, bár úgy véli ez Tartt perszónájának is köszönhető, hiszen az önéletrajzi visszhangok tagadása és személyes életének megfoghatatlansága a műre tett egyértelmű

¹ Pauw, Francois. „If on a Winter’s Night Reveller”: The Classical Intertext in Donna Tartt’s *The Secret History*. (Part 1). *Akroterion*, vol. 39, no. 3-4, 1994, pp. 141-161.

² Mills, Sophie. “What Does She Think of Us? Donna Tartt, ‘The Secret History’, and the Image of Classicists.” *The Classical Outlook*, vol. 83, no. 1, 2005, pp. 14-16.

hatásának ellenére inkább növelték az érdeklődést, mintsem csökkentették volna.³ Kevés olyan alkotás van, ami évek vagy akár évtizedek múltával is megmarad a köztudatban – legalábbis az olvasók körében –, azokra pedig, amelyek sikeresen fent tudják tartani az érdeklődést, klasszikusokként hivatkoznak. Ezt próbálta elérni Tartt a művével, mivel mostanra az új generáció többnyire elidegenedett a hasonló alkotásoktól, és érdekes megfigyelní, ahogy új befogadói hatásokat eredményez *A titkos történet* jelenkori olvasóinak perspektívája.⁴

A mű posztmodern jellege leginkább a regényben található diszkrepanciában ölt testet: a romantikus intencióval látszateszmények köszönnek vissza benne, majd egyúttal a mű a posztmodern narratívája miatt ezek elégtelenségét fogja kifejezni. *A titkos történet* tipikusan posztmodern jellege abban is megnyilvánul, hogy nem lehet kizárólag egy műfaji kategóriába sorolni.⁵ Tartt nem korlátozza szövegét a szigorúan immanens megoldásokra, a rendszeresen idézett és felidézett antik görög alkotásokkal az intertextualitás is megjelenik a műben, ugyanakkor a fejezeteket összekötő idézetek is szabadon használják ezt a szövegköztiséget. A posztmodern definiálásával Jean-François Lyotard is foglalkozik *A posztmodern állapot* című munkájában. Úgy fogalmaz, a posztmodern „a kultúra helyzetét jelöli azon átalakulások után, melyekkel a 19. század vége óta a tudomány, az irodalom és a művészetek játékszabályainál találkozunk.”⁶ Továbbá kifejti, „finomítja a különbségek iránti érzékenységünket, és erősíti az összemérhetetlenség iránti türelem képességét. Alapelve nem a szakemberek azonos lényegűsége, hanem a felfedezők paralógiája.”⁷ Lyotard meglátásai alapján a posztmodernben megjelenő különbségek fejlődésre buzdító értékek lesznek, ezért a kor tudománya már nem csak a megszokott összefüggéseket és azonosságokat keresi. A felfedezők, pontosabban gondolkodók és kutatók pedig toleranciával, nyitottsággal fordulnak a többértelműség felé. A regényben felbukkanó stílusjegyek ellentéte két külön perspektívát eredményez, hiszen mint írói koncepció a posztmodern fogalom egy bizonyos szinten eleget tesz a behatárolásnak, de a mű világa és az abban szereplő karakterek egy olyan nézőpontot képviselnek, amelynek romantizált témáját dolgozatomban központi elemként fogom vizsgálni.

³ Pauw, Fracois. „If on a Winter’s Night Reveller”: The Classical Intertext in Donna Tartt’s *The Secret History*. (Part 1). *Akroterion*, vol. 39, no. 3-4, 1994, pp. 141-161.

⁴ Mills, Sophie. “What Does She Think of Us? Donna Tartt, ‘The Secret History’, and the Image of Classicists.” *The Classical Outlook*, vol. 83, no. 1, 2005, pp. 14–16.

⁵ Itt máris egy analógiát fedezhetünk fel, hiszen ez egy a koraromantikára is jellemző stílusjegy. Friedrich Schlegel a *Beszélgetés a költészetről* című írásában mutat rá, hogy meglátásai alapján a regény egy összművészeti műfajként értelmezhető. Az említett Schlegel-szövegre a későbbiekben még visszatérek.

⁶ Jean-François Lyotard: *A posztmodern állapot*. In: Bujalos István (szerk.): *A posztmodern állapot*, Budapest, Századvég Kiadó - Gond, 1993. 7. oldal

⁷ Uo. 10. oldal

I/b. A regény posztmodern műfaji sajátosságai

A titkos történet szerzője, Donna Tartt, szakmai munkássága és meglátásai egyaránt kihatnak szépirodalmi alkotásaira. Az író a Bennington College neves intézményében tanult klasszika-filológiát, így a regény tudományos háttere a nyelvezet és a klasszikus görög szövegek használatában egyaránt megmutatkozik. Tartt a szereplők szájába adja teoretikus gondolatait, amelyek a történet dialogikus részeiben tűnnek fel, de megfigyelhető az is, hogy tudományos felvetései nem minden esetben bizonyulnak megingathatlannak, hiszen a regény későbbiekben tárgyalt epizódjai sokszor elferdítik a valós tényeket. Ettől eltekintve, Tartt tudományos háttere bizalommal tölti el az olvasót a fogalmak hitelességéről. Iskolai végzettségének hatása az egész regényben jelentőséggel bír, nosztalgikus báj öleli körbe a művet, és tapasztalatai által mutatja be a tájat, nagy hangsúlyt fektetve a szép egyetemváros és a művelődés világának idealizálására. Mivel a regény romantikus motívumai tekinthetőek Tartt múltjának visszhangjaiként is, releváns lehet kitérni a posztmodern egyik kiemelkedő képviselőjére, Bret Easton Ellis-re, az író bennington-i évfolyamtársára, aki a *Nullánál is kevesebb* című posztmodern alkotásában az érzelmi kiüresedés világának „megkomponálását” hajtotta végre. Ellis nem vállalkozik a Tartt-féle illúziók felépítésére, mégis a két regény hasonló tematikáról árulkodik a fiatal nemzedék életvitelének bemutatásával. A két alkotó összevethető tudományos háttere mellett érdemes megvizsgálni, hogy Tartt romantikus látszatvilága miért vezet el az irónia felé, emellett az olyan kiüresedett lelkivilág felé, amelyet Ellis a kezdetektől határozottan és egyértelműen mutat be. *A titkos történet* filozófiai szellemiségű regényként egy mély, összetett narratívát mutat be, ahol a romantikus motívumok kezdetben el akarják rejteni azt a markáns posztmodern jelleget, amit Bret Easton Ellis szilárdan közvetít. Ellis általánosságban nihilistának tartott műve tükröz egyfajta társadalomkritikát,⁸ a már említett emberi kiüresedés megnyilvánulásaira támaszkodva, és jórészt mellőzi azokat a filozófiai referenciákat, amiket Tartt regényének sarkalatos pontjainak tekinthetünk. Az a narratív játék, amivel az író a valóságot és fikciót hol elválasztja, hol inkább a kettő határait elhomályosítja, teszi őt a posztmodern egyedi hangú alkotójává, mégis az elidegenedés témája *A titkos történet* és a *Nullánál is kevesebb* sorai között egyaránt fellelhető. Tehát az író sajátos koncepciója révén, úgy vélem, különösen érdekes és tanulságos lehet egy olyan kortárs regény elemzése, amely a felszínen romantikus ideákat jelenít meg és képvisel, ugyanakkor magán viseli a posztmodern legfőbb stílusjegyeit.

⁸ Williams, Russel. „Bret Easton Ellis, Imperial Bedrooms and Less Than Zero” *Transgressive Culture*, vol. 1, no.1, 2011, pp. 115.

I/c. A romantikus stílusjegyek történeti háttere

A romantikus stílusjegyek kezdeti felsorakoztatásaként mindenekelőtt a jénai romantikus filozófusok és gondolkodók eszméit használok elemzésemben, annak okán, hogy már *A titkos történet* expozíciójában is hasonló körülmények között mutatkoznak be a karakterek. A jénai kör együtt-filozofálásra való törekvése párhuzamot mutat a regényben megalkotott, ógörögöt tanuló csoporttal. A szűk társaságban egymástól tanulnak, közös érdeklődéseiket fejlesztik, ezek pedig megadják életvitelük alapját. Az életet átpoetizálni, művészi formába önteni alapvetően a német koraromantikára jellemző látásmód, ez pedig hasonlít a csoportot alkotó főszereplő valamennyi tagja által képviselt megközelítésre. A koraromantika egyik legismertebb alakja, Novalis, egy helyen így fogalmaz a koraromantika szellemiségéről: „A világot romantizálni kell. Akkor újra megjeljük eredeti értelmét. (...) Ha a közönségeset magasabb értelemmel, a megszokottat titokzatossággal, az ismerőst az ismeretlen méltóságával, a végest a végtelen ragyossággal ruházom föl: romantizálom őket.”⁹ A fiatal Lukács György szavaival élve, Novalis „(...) symboluma az egész romantikának.”¹⁰ A legélesebben nála jelenik meg a romantikus tendencia, első beszélgetésükre emlékezve a fiatal Friedrich Schlegel szenvedélyes egyénként jellemzi kortársát.¹¹ Novalis nemcsak költő volt, hanem a „(...) romantika egyetlen igazi poétája, az egyetlen, akiben dallá vált a romantika egész lelke és akiben csak ez vált dallá.”¹² Lukács olvasatában tehát Novalis az, aki igazán képes átadni és kifejezni a romantikát, benne ölt testet a korstílus lényege.

Manfred Frank többek között *A koraromantika filozófiai alapjaiban* átfogó képet alkot az irányzatról, így a romantika számomra releváns meghatározását az ő munkájának alapjaira helyezem. Azt állítja, az idealizmust és a romantikát nem tekinthetjük azonosnak, hiszen az idealisztikus definíciója szerint „olyan tudat, önmagának elégséges fenomén, ami még önnön fennállásának előfeltételeit is képes saját magából érthetővé tenni.”¹³ Az ideák fogják meghatározni a valóságot, minden, amit érzékelünk vagy gondolunk, ezekhez az ideákhoz vezethetők vissza, míg a romantika inkább az érzelmeket, egyéni tapasztalatokat és az esztétikum fontosságát helyezi előtérbe. Nem lehet figyelmen kívül hagyni Friedrich Schlegel szerepét, ha a koraromantikáról beszélünk, aki a filozofálást végtelen tevékenységként írja le: „a végtelen utáni vágyódásban rejlik a filozófia lényege (...)”.¹⁴ Szakít az alaptétel-filozófiával,

⁹ Novalis: *Töredékek*, ford. Rónay György. In: Horváth Károly (szerk.): *A romantika*. Budapest, Gondolat, 1965. 145-146. oldal

¹⁰ Lukács György: *A lélek és a formák kísérlete*, Budapest, Franklin-Társulat, 1910. 100. oldal

¹¹ Uo. 97-98. oldal

¹² Uo. 100. oldal

¹³ Manfred Frank: „A koraromantika filozófiai alapjai”, ford. Mesterházy Balázs. *Gond*, 1998, 17. 90. oldal

¹⁴ Uo.

az „abszolút megismerés” lehetetlenségével „negatív következtetést akart levonni”.¹⁵ Ezek a gondolatok érzékelhetően szembe mennek az idealizmus felfogásával, de most el kell jutnunk a romantika értelmezéséhez Manfred Frank sorait idézve:

„(...) az önmagalét [*Selbstein*] csak egy transzcendens alapnak köszönhetően van, ami a tudatimmanenciában nem oldódhat fel. Ekként az önmagalét [*Selbstein*] alapja megoldhatatlan rejtvény. És ezt a rejtvényt a reflexió többé nem képes (egyedül) megoldani. Ezért a filozófia a művészetben és művészetként teljesedik ki. Mert a művészetben olyan képződmény adódik számunkra, amelyet egyetlen gondolat sem meríthet ki teljesen.”¹⁶

Vagyis, önmagunk megértése egy rejtélyes dolog, melyet a filozófia, esetleg maga a gondolkodás nem minden esetben képes megfejteni, ezért van szükségünk a művészetre, hiszen ezáltal tudjuk kifejezni az önmagunkhoz való viszonyunkat. A logikus gondolkodás határt szab az elme kiteljesedésének, a művészet pedig egy eszköz lesz, amelytől képesek leszünk egy mélyebb értelmezést alkotni a világról és önmagunkról. A romantikus filozófusok vizsgálták az emberi lélek természetét, felfedezték annak mélységeit, az individualitás hangsúlyozására összpontosítottak. A természeti világban rejlő szépséget megragadni, átformálni a valóságot egy idealizált képre, olyan meglátások, amelyek nem csupán a 18. és 19. századi művészetfilozófia újításait szolgálták, de napjaink értelmezéseire is rendkívüli hatást gyakorolnak. Az irányzat jellemzőit részletesebben is lehetne tárgyalni, viszont dolgozatomban kizárólag a regényhez releváns stílusjegyeket helyezem előtérbe.

¹⁵ Uo.

¹⁶ Uo.

II. A regény esztétikai preferenciái és a narrátor szerepe

Richard Papen egy főiskolai társaság elit csoportjához iratkozik be az 1900-as évek végén, életük viszont korántsem a megszokott iskolai éveket idézik, hiszen a cselekmény során két gyilkosságot is elkövetnek, ezt viszont mindig valamilyen romantizált lencsén keresztül szemlélik. A regény valóban egy „történetet” mesél el, amely egy tanév eseményeit mutatja be, a mű vége pedig egy öngyilkossággal, tragédiával zárul. A *titkos történet* érzelempontúsága a bevezetésben máris felfedi magát, hiszen Richard lényegretörően, nagy vonalakban elmeséli nekünk a cselekményt, így a történet kérdése nem az lesz, hogy pontosan mi történt, vagy ki követte el csoporttársuk, Bunny meggyilkolását, hanem az, hogy milyen lélektani hatások érték a szereplőket, hogy idáig jutottak.

A történet elbeszélőjeként Richard Papentől felemás képet kapunk a cselekmény valós lefolyásáról. Megbízhatatlan narrátorként képes elferdíteni a szereplők jellemét elfogultsága miatt, hiszen ő is csak szemlélője a történetnek a maga hibáival, így az igazságot az olvasónak utólag lesz lehetősége felderíteni a cselekmény kibontakozásán keresztül. Tartt már a bevezetésben sejtetni engedi a koncepcióját, amikor Richard így emlékezik a Hampdenben töltött éveiről: „A hegyekben olvadt a hó, és mi csak Bunny halála után több héttel értettük meg, milyen súlyos a helyzetünk.”¹⁷ A kezdés meghatározó szerepet tölt be a műben, hiszen a bevezetést követően az első fejezet megválaszolja a kérdésünket: pontosan mennyire is bízhatunk Tartt narrátorában. Richard elmeséli nekünk életének kezdeti szakaszát, kaliforniai születése után Planóban nevelkedett, ami egy kis szilícium-völgyi falu. Nem véletlen, hogy a hazugságai innen eredeztethetőek, ezt a kezdeti korszakot így jellemzi:

„Ott töltött éveim feláldozható, műanyag pohárként eldobható múltat teremtettek nekem. Ami, gondolom, valamiképpen nagyon nagy ajándék. Amikor elmentem otthonról, új és sokkal megfelelőbb történetet agyalhattam ki, teli megdöbbentő, primitív környezeti hatásokkal; színes, idegeneknek könnyebben megközelíthető múltat. E kitalált gyermekkor káprázata – teli úszómedencékkel, narancsligetekkel meg szórakoztatóiparban dolgozó, kicsapongó, elbűvölő szülőkkel – teljesen elhomályosította az eredeti szürkeséget.”¹⁸

¹⁷ Donna Tartt: *A titkos történet*, ford. Greskovits Endre. Budapest, Park Kiadó, 2023. 11. oldal

¹⁸ Uo., 15. oldal

Felmerülhet a kérdés, hogy Richard megjegyzése egy idealizált világ kezdeti illúziója, vagy egyszerűen csak önámítás? Erre a válaszom, hogy a regény teljességét tekintve maga a hazugság értéke annyiban lesz releváns, hogy a leleplezés dramaturgiát és szégyenérzetet közvetít az olvasó felé. Ezek mellett viszont fontosabb, hogy a történet cselekménye során a többi karakter – és maga a narrátor is – ezeket az illúziókat kész tényekként kezelik, mindannyian a szebb múlt, esetleg a szebb jelen vagy jövő elképzelt világában vannak elveszve. Ez adja meg a mű „üzenetét” is, hiszen a romantizált világ később kellemetlenül sújt le a tagokra.

A történet kapcsán fontos megérteni a körülmények lélektani hátterét, ami motivációt biztosít a bűncselekményhez. Főszereplőnk viszonya önmagával – mint már említettem –, többnyire nem hiteles, látjuk ugyan őt szembenézni az igazsággal, mégis a fejezetek során nem kíván arra vállalkozni, hogy ezt bárkinek – talán még önmagának is – igazán felfedje. Szüleivel nem ápol közeli kapcsolatot, rossz neveltetésében részesült, így amikor ebből a családi környezetből kikerül, majd Hampdenbe költözik egy új élet reményében, megismerkedik a tanító, Julian csoportjával, akikhez a gyermeki, áhított kötődés vonzza a regény egészén át. A csoport tagja szeretne lenni, mégis rendszerint magányos marad, és sokáig nem érzi, hogy befogadnák őt köreikbe. Elvakultan közelít az osztály által megtestesített elitista modorhoz, a csoport elzárkózó, kirekesztő attitűdjéhez, miután múltjában nem adatott meg neki az elegáns életmód.

A „halálos vágyódás a festőire”¹⁹ kifejezése az első, „[a] szép dolgok kíméletlenek”²⁰ frázissal felvezetett okfejtése pedig egyike az utolsó alkalmaknak, amikor meglátásairól őszinte vallomást tesz. Megbizonyosodhatunk, hogy Richard életében a „szépség” és a felsőbb társadalmi réteg romantizálása mindenképp felett álló megszállottság. Hampden College szórólapját a kezdetektől a sors tréfájának tekinti, két év után is megtartja: ennek egyszerű oka a szépsége lesz.

„Nem tudom, miért volt a szekrényemben. Gondolom, azért őriztem meg, mert olyan szép volt. (...) Még ma is emlékszem azokra a képekre, mint ahogy az ember a kedvenc mesekönyvének képeire emlékszik. Ragyogó mezők, párából remegő hegyek a távolban, avarégetés és köd a völgyekben, csellók, sötét ablakok, hó, Hampden College, Hampden, Vermont.”²¹

¹⁹ Uo.

²⁰ Uo., 560. oldal

²¹ Donna Tartt: *A titkos történet*, ford. Greskovits Endre. Budapest, Park Kiadó, 2023. 20. oldal

August Wilhelm Schlegel *Kant: Az esztétikai ítéelőerő kritikája című művéről* készített recenziójára támaszkodom a szépség-fogalom elemzésekor. A szépség elméletét azért szükséges külön tematizálnunk vizsgálódásunk során, mivel a regény explicite él teoretikus kijelentésekkel, ezért fontos ezeket az elméleti igénnyel is fellépő szakaszokat teoretikus esztétikai intencióval megvizsgálni. Kant *Az ítéelőerő kritikájában* elkülöníti a szép és fenséges fogalmát, így mindenekelőtt a német filozófus alaptételét kell felidézniük:

„Míg ugyanis a szép iránti ízlés az elmét a *nyugodt* kontempláció állapotában lévőként előfeltételezi, s abban meg is tartja, addig a fenséges érzésével jellege szerint együtt jár az elmének a tárgy megítélésével összekapcsolódó mozgása; és mivel ez a mozgás szubjektíve célszerűnek ítéendő – hiszen a fenséges: tetszik –, ezért a képzelőerőn keresztül vagy a *megismerőképességre*, vagy a *vágyóképességre* vonatkoztatik, de úgy, hogy mindkét vonatkozásban csak az adott megjelenítésnek az illető *képesség* szempontjából való célszerűsége ítélzik meg (...).”²²

Kant definíciójából kiindulva Schlegel azt írja, a szép tárgyat nem kell fogalmilag ismernünk, hogy szépsége felől dönthessünk, s ezzel nem összehasonlítható a fenséges, ami az abszolút nagyság.²³ A *titkos történetet* a dinamikai fenséges kapcsán fogom értelmezni, mindenekelőtt azonban egyértelműsíteni kell a fogalom jelentését. Schlegel szerint a dinamikai fenséges „hasznos módon keletkezik, mégpedig egy hatalom elképzeléséből, amely hatalom olyan nagy, hogy erőinket egyáltalán össze sem mérhetjük vele, tehát ennek a hatalomnak, mint természeti jelenségnek, rettenetesnek kell lennie.”²⁴ A műben megjelenő szépség fogalmat ebben az esetben társítani kell a kanti fenséges fogalommal, mert a folytonos utalások az idealizált világ külsőségeire az említett nagyságban, erőben nyilvánulnak meg. Kant a fenségest a természetben azonosítja, míg Schlegel a fogalmat kitágítva használja, nála a szép és a fenséges könnyen átfordulhat egymásba. Felhívja a figyelmünket, a tárgynak rettenetesnek kell tünnie, mégsem retteghetünk tőle igazán, hiszen egy tárgy annál vonzóbb, minél rettenetesebb.²⁵ A regény ezen

²² Immanuel Kant: *Az ítéelőerő kritikája*. ford. Papp Zoltán. Budapest, Osiris Kiadó/Gond-Cura Alapítvány, 2003. 159. oldal

²³ August Wilhelm Schlegel: *Kant: Az esztétikai ítéelőerő kritikája című művéről*, ford. Bendl Júlia. In: August Wilhelm Schlegel – Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*, ford. Bendl Júlia és Tandori Dezső. Budapest, Gondolat, 1980. 553-555. oldal

²⁴ Uo., 556. oldal

²⁵ Uo., 557. oldal

felvetés kapcsán a tárgyat magát szépségként nevezi meg, ez a szereplők egyik kulcsdialógusában lesz feltüntetve: „És mi a szépség?” „Rettenet.” „A szépség ritkán szelíd vagy vigasztaló. Éppen ellenkezőleg. Az igazi szépség mindig nyugtalanító.”²⁶ A helyzet megvilágításához érdemes felidézni egy Kant előtti koncepciót. Edmund Burke reflektál a rettenet jelenségének kérdésére *Filozófiai vizsgálódás* című munkájában, miszerint a rettenet és fenséges rokonságban állnak egymással, ezt pedig a nyelv által is lehet hitelesíteni. A döbbenet, rettenet, csodálat kifejezések a *thambosz*, *deinosz*, *aideó*, *vereor*, *stupeo* és *attonitus* szavakkal is értelmezhetőek, nem véletlen tehát ez az egybeesés és összevonás. Hasonlóan Burke érveléséhez, Schlegel azt írja, a fenséges annyira eluralkodik az emberen, hogy a veszélyt magát észre sem veszi, a halál szörnyű jelenség, mégis fenséges lelkiállapot. A regény szépség fogalma tehát kiegészül egy új jelentéssel, mindezt Henry igazolja ismét az olvasónak: „A halál a szépség anyja.”²⁷ Burke munkája a következő sorokban kifejezetten támogatja felvetésem, miszerint *A titkos történet* „szépsége” alatt a fenséges fogalmát kell értenünk: „Ugyanis mivel a félelem a fájdalom vagy a halál előérzete, hasonlóképpen működik, mint a tényleges fájdalom. Ezért minden olyan dolog, aminek látványa rettenetes, egyúttal fenséges is (...).”²⁸

A diákok görög szövegeket elemeznek, ezzel ismét visszautalva az antikvitás kiemelt szerepére a műben, és ennek kapcsán jelenik meg Arisztotelész *Poetikája*, mely útján megállapítják, hogy a művészet szemlélésével lehetőséget kaphatunk a tragédia csodálására. Itt Tarrt homályosan utal a cselekményben bekövetkező nyugtalanító végkifejletre. A helyszínek romantizált bemutatása ismét központi szerepben jelenik meg az osztályterem berendezése által, Richardot teljességgel megrészegeti a látvány, felsorolja a különböző elemeit a térnek, – megjelennek a rózsák, függönyök, festmények – szépséges szobaként emlékszik vissza rá. A szépség jelentősége ezen felül mégis a szereplők által lesz részletesebben ábrázolva. A csoport külsőségeiben rátalál vágyaira és ez a sznob kisugárzás jelentős hatással lesz rá. Ők „valamennyien osztottak bizonyos hűvösségben, kegyetlen, modoros vonzerőben”²⁹, szinte megbabonázza, amiben eddig nem volt része. Nem vesz tudomásul stílusukon kívül egyebet, nem képes a külsőségek mögé látni, „eggyé” akar válni a tagokkal. Görög hősökként tekint rájuk, és a „lenyűgöző” teremtményekről el sem tudja képzelni a borzalmat. A modern kultúra iránti érdektelenségük, öltözködésük, nem megszokott tanulmányi preferenciáik mind hozzájárultak, hogy felsőbbrendűnek tekintsék magukat. Ezzel szemben Judy Poovey és társai

²⁶ Donna Tartt: *A titkos történet*, ford. Greskovits Endre. Budapest, Park Kiadó, 2023. 48. oldal

²⁷ Uo.

²⁸ Edmund Burke: *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*, ford. Fogarasi György. Budapest, Magvető, 2008. 67. oldal

²⁹ Donna Tartt: *A titkos történet*, ford. Greskovits Endre. Budapest, Park Kiadó, 2023. 40. oldal

Richard számára a múlt megtestesítői, amitől örökösen elszakadni próbál, hiszen Judy Kaliforniából származik, „hasznló” környezetben nevelkedett, mégis szociális szempontból Hampdenben elkülönülnek; míg Judy hű marad gyökereihez, Richard azokat teljességgel elvágna magától. Julian osztályának tagjai kívülállókként jelennek meg, különcök módjára vonulnak az intézményben felsőbbrendűségüket demonstrálva, az ő viselkedésük eredményezi Richard önképének torzulását.

Már korán kiderül, hogy az alkoholfogyasztás, dohányzás és kábítószeres használata folyamatos tevékenység köreikben, de nem lehet azt állítani, hogy Richard is mélyre süllyedt volna a függőségben, ha nem éri a nyomást társaitól. Utánozza őket, nem szeretne a különcök különcévé válni, ezt pedig egy kevésbé kaotikus pillanatban, a ruhavásárlás alkalmával bizonyítja is az olvasónak. Fizetéséből alig marad, mégis megveszi a stílusban csoportjához illő ruházatot – ezzel a beilleszkedésre törekedve –, mégis a külsőségek felülírják a minőségre való törekvést, ez pedig átvitt értelemben hasonlít az elit csoportra is. Richard a megfelelő küllemre való igényét később egyértelműsíti: „A szobámban kiterítettem a ruhákat az ágyra. A mandzsettagombok viseletesek voltak, és valaki más monogramja állt rajtuk, de valódi aranynak látszottak, csillogtak az álmos őszi napsütésben, mely beáradt az ablakon (...).”³⁰ Érdeemes megvizsgálni a szenvedéssel töltött téliszünet epizódját, ekkor bérelni pénztelensége miatt csak egy rozzant szobát tudott, ahol kis híján halálra fagyott, mégsem utazott vissza hátrahagyott gyermekkori lakhelyére. Felmerül főszereplőnkben az öngyilkosság gondolata, majd Henry felbukkan, és megmenti őt, ezzel is megemelve saját szerepét, amit Richard szentimentális baráti gesztusnak tart. A műben megjelenő romantizálás könnyen betudható szimplán elitizmusnak, miként az Richardban gyökeret ver. Viszont úgy vélem, ez egy könnyelmű általánosítás lenne, semmibe véve a szereplők lélektani indítékait, hiszen az általam felvázolt felsőbbrendűség a saját – később mint kiderül felszínes – törekvéseikben jelenik meg, ahogy azt a „görög hős” hasonlattal is demonstráltuk. A történetben előfordulnak arrogáns megnyilvánulások, viszont az a létmód, amit a befogadók egy bizonyos köre olvas rá a szereplőkre inkább „elvarázsolt” és „misztikus”, kiemelve őket az átlagember mindennapjaiból. Így lesz értelme a szépség, gyilkosság, tragédia és elragadtatott érzelmek romantikus stílusú együttállásának.

³⁰ Uo., 35. oldal

III. A tanár és a romantikus stílusjegyek

A romantikus hatások megvilágításához Richard kapcsán fel kell fednünk a tragédia valódi „bábjátékosát”, akivel a főszereplő első között találkozik Hampdenben, és akitől életének „megváltását” várja. A kötődés Julian Morrow és tanítványai között Richard életében egy újabb utalás lehet az apai szerep direkt módú megjelenítésére, látva Julian és Henry kapcsolatát, hiszen a fiú felmagasztalt képet alkot a tanáráról. Juliant ekkor mint nevelőt láthatjuk, hatáskörén kívül beszél és találkozik tanítványaival. Henryre gyakorolt befolyása fogja „rossz” irányba terelni a fiatal diákot, rengeteg kockázatot vállal, hiszen Julian szavai igazolják cselekedeteit számára. Elit csoportját kifejezetten olyan diákokból válogatja össze, akiknek irányításra van szükségük, akiknek az életből hiányzik a nevelői szerepkör. Ennek tudatában megfigyelhetjük, ahogy Julian számításba veszi Bunny pozitív családi hátterét, amely nem illeszkedik elképzeléseibe a diákokat illetően, és képes Richardot beengedni maguk közé, ezt az űrt betöltve.

Releváns lehet megemlíteni a mű francia címét, mely eltér az eredeti és magyar fordítástól is, a „Le Maître Des Illusions”, vagyis „Az illúziók mestere” feltételezhetően Julianre utal. Ez a megnevezés megmagyarázza a mű fordulópontjánál megjelenő E. R. Dodds idézett sorait *A görögök és az irracionális* című kötetéből, és rávilágít a szerepre, melyet a befolyásolható, és annál inkább erre fogékony diákokra gyakorolt: „Dionüszosz az illúziók mestere, aki szőlővé tudja változtatni a hajódeszkát, és általában képes arra, hogy híveivel másnak láttassa a világot, mint amilyen.”³¹

A megfelelési kényszer momentuma Richard életében már a regény elején felfedezhető, ugyanis a narrátor saját születési helyének körülményeiről is elferdíti az igazságot tanárával folytatott diskurzusában, amire már a történet első fejezetéből is emlékezhetünk:

„Előadtam neki a dumát. Narancsligetek, lecsúszott filmcsillagok, villanyfényes koktélpark az úszómedence mellett, cigaretta, unalom. Hallgatta, a szememet figyelte, láthatóan megigézték ezek a hamis emlékek. (...) Olyan bűvölet látszott rajta, hogy elfogott a kísértés: kicsit jobban kiszínezem, mint ahogy azt a megfontoltság indokolná.”³²

³¹ Uo., 285. oldal

³² Uo., 36. oldal

Juliantól egy karakterére jellemző választ kapunk, amely kiválóan bemutatja a mű további hangvételt: „Milyen izgalmas (...) Milyen nagyon romantikus. (...) És miért akar egy ilyen romantikus alkat klasszika-filológiát tanulni?”³³ A kérdésben benne van a válasz, hiszen tisztában van Richard vágyaival, képzelgéseit kifejezetten táplálja a romantikus megnevezéssel.

Friedrich Nietzsche *A tragédia születése* című munkájában pontos válasszal szolgál Julian végső céljának megértéséhez, hiszen Richarddal ellentétben a tanár úgy gondolja, diákjai nem túl érdekesek, ő maga a dionüszoszi princípiumot teszi meg célként, ahol az ember „teljes önfeledtségbe merül”.³⁴ Maga a görög művészet iránti érdeklődés és kutatás között is párhuzam vonható a Nietzsche munkásságában bemutatott elvek és Julian oktatási gyakorlata között. Nietzsche romantikus szellemiségű gondolataira hagyatkozva, a görögök szépség iránti vágyának kérdése érzékelhetően *A titkos történet* sorait idézik. A párhuzam így több esetben megfigyelhető, ennek okán elengedhetetlen Nietzsche művéből kiindulva megközelítenünk a romantikus képeket.

Ahhoz, hogy megértsük a regényben felfedezett nietzschei motívumokat, meg kell vizsgálnunk *A tragédia születésének* az apollóni és dionüszoszi kettősségről szóló sorait. Az apollóni princípium álomszerű megjelenése szükséges a dionüszoszi dinamika megfékezésére; mindössze addig létezhet az egyik, míg a másik jelen van. Nietzsche azt állítja, a dionüszoszi princípium a zene művészetéhez köthető, míg az apollóni a nyugalom világában van jelen, így lesz a kettő egymás folytonos ellentéte, majd kölcsönhatásuk és egyesülésük eredményezi a tragédiát. A két törekvés viszonyát így fogalmazza meg Nietzsche: „egymás mellett halad, egymással többnyire nyílt ellentétben és egymást örökön és egyre hathatósabban mind újabb és újabb művekre ösztönözve, hogy állandósítsák e köztük feszülő ellentét harcát”³⁵. A regényben külön-külön felfedezhetjük a két princípiumot, a találkozás azonban nem jön létre. Az apollóni látszattól kíván felébredni a regény idealizált csoportja, az álom művészei helyett a mánia művészeivé válnának.³⁶ Julian a modern szereplőket a görögökhöz hasonlítja az önuralom elvesztésének szempontjából, ezzel is táplálva a veszély iránti vágyukat, amit az eddig apollóni „álomvilág szép látszatában”³⁷ élő tanulói kíváncsian fogadnak.

Az önuralom elvesztésének első lényeges mozzanata az ötös csapat gyilkos és véres rituáléja: bacchanáliát próbálnak ki. A jelenetet Nietzsche nézetei lényegretörően példázzák:

³³ Uo., 36-37. oldal

³⁴ Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, ford. Kertész Imre. Budapest, Magvető, 1986. 33. oldal

³⁵ Uo., 28. oldal

³⁶ Uo., 36. oldal

³⁷ Uo., 29. oldal

„A német középkorban ugyanez a dionüszoszi erő tobzódott a fetrengő, táncolva, énekelve helységről helysére járó, folyton gyarapodó tömegekben: ezekben (...) a görögök bakkhoszi karait ismerjük fel”.³⁸ A csoport tagjai közül többen említik: a szertartás során megjelent előttük Dionüszosz, a látomások ezáltal ismét Julian alakját idézik. Aktívan buzdítja őket az erőszakra, tanításait a görögséggel példázza, „Szenvedélyük volt a rend és a szimmetria (...), de tudták, milyen ostobaság megtagadni a láthatatlan világot”³⁹, így az említett részletek nyomán Dionüszoszt átvitt értelemben Juliannel kell azonosítani. Mindent elkövet a botránykeltésért, és láthatóan Richardot is annak reményében veszi fel csoportjába, hogy felbolygassa az állóvizet, miközben diákjait elvágja a külvilágtól. Sikeresen eléri célját, hiszen a „fátyol letépése”⁴⁰ ösztönzéseként szeretne hatni, a dionüszoszi princípium felé fordulás a helyes út, az önfeledtség és vad mámor, amely ebben a műben *A tragédia születésével* ellentétben, nem az apollóni princípiummal való kiegészítés és összevonás lesz.

Julian glorifikált elképzelései a dionüszoszi vadságról a ki nem élt vágyainak központi elemeként is értelmezhető, hiszen nem feltételezhetjük, hogy Julian csupán ártó szándékkal játssza el a buzdító mentor szerepét. Richard „isten-ábrázolása” társairól és tanítójáról igazolja, hiába a véres rituálé, a tragédia „szép” megközelítése, a narrátor és olvasó elméjére egyaránt pozitív benyomást tehet a mű általános olvasatában. Julian a szépséget rettenetként fejezi ki, „ami előtt reszketünk”⁴¹, így nem meglepő a káosz fókuszba helyezése. Később az is kiderül, a tanár végig tisztában volt az ötös szertartásából született gyilkossággal, ezen a ponton már az árnyékból irányító felbujtóként is tekinthetünk rá. A regény végéhez közeledve a második gyilkosság, Bunny megölése, izgalommal tölti el, magát az eltűnés motívumát romantizálja kedve szerint.

Richard megbízhatatlan belső monológja kezd összeomlani, a korábbi befolyás egy homályos lencsén keresztül mutatta be mind az eseményeket, mind a szereplőket, de lassan tiszta képet kapunk a romantizált világ hibáiról. Akár el is kerülheti az olvasó figyelmét Julian tragédiája, azonban minden értelmet nyer a mű végén, amikor a cselekmény komolyra fordul és elhagyja a várost, a felépített mocskot ellöki magától, amint maga is veszélybe kerül gyanúsítottként. A regény elején történő kijelentése előrevetíti nekünk a dolgok alakulását:

³⁸ Uo., 33. oldal

³⁹ Donna Tartt: *A titkos történet*, ford. Greskovits Endre. Budapest, Park Kiadó, 2023. 51. oldal

⁴⁰ A fátyol letépésénél érdemes lehet újra kitekinteni a koraromantikus Novalishoz, *A szaiszi tanítványok* című munkájára, amelyben a megismerő-rejtőzködő természetéről ír. Az Ízisz-fátyol fellebbentése kapcsán így nyilatkozik: „Ki nem akarja fellebenteni a fátylat, az nem igazi szaiszi tanítvány.” (Novalis: *A szaiszi tanítványok, Vulgo*, III – I. 232. oldal) A fátyol letépése ez esetben az önnönmagának megpillantásával zárul, ez pedig még a regény végén történő leleplezés mozzanattal is egyezést mutat.

⁴¹ Donna Tartt: *A titkos történet*, ford. Greskovits Endre. Budapest, Park Kiadó, 2023. 51. oldal

mindig tudja, mire készülnek diákjai. Egy keretet is kapunk motivációjáról, bevezeti csoportját a mámor és veszély világába: „Az önuralom elvesztésének gondolata a hozzánk hasonló, önmagukon uralkodó embereket talán minden másnál jobban lenyűgözi”⁴². Julian itt idézett, és más, ehhez kapcsolódó kijelentései adják meg a végső lökést a kockázatvállaláshoz.

Richard önmagát győzködi, jogosultságot érez a vérontásra és megpróbálja elhitetni az olvasóval is, hogy a csoportról és tanítójáról alkotott fantáziaképe valós, hiszen ha nem az lenne, minden, a költözéstől kezdve az emberölésig, hiábavaló volt. Az elragadtatott érzelmek csak a regény vége felé csillapodnak le, a tragédia befejezésével az olvasó tulajdonképpen összeolvad a karakterekkel, a narrátor büntudata és lelkiismeretének felszínre törése pedig utat enged az irónia kibontakozásának.

⁴² Uo., 49. oldal

IV. *Camilla romantikus ábrázolása*

Camilla Macaulay az egyetlen a regényben, aki a pozitív, kedvelhető női szerepet reprezentálja. Richard elfogult, megbízhatatlan narrátorként csoporttársai, az ikerpár Camilla és Charles személyét Artemisz és Apollón testvériségéhez hasonlóan jeleníti meg előttünk, sokáig még az olvasó előtt sem fedi fel az ikrek vérfertőző kapcsolatát. Richard maga is fél megbizonyosodni a tényről, illetve mint azt később a kapcsolat felfedése után megtudjuk, Richard iszony helyett mindvégig szerelmes marad a lányba. Ez a fajta érzelm Camilla iránt mindössze tárgyiasítás lehet, főszereplőnk nem tud szembenézni a valósággal és önmagát is újfent hazugságba kergeti. „Pillanatnyi” vonzódása férfi csoporttársához, Francishoz, tovább formálja megrögzöttségét Camilla iránt (aki mint biztonságos választás tűnik fel ekkor). Ezt a megállapítást erősíti a jelenet, melyben Richard állapota instabil lesz, és a következőképp nyilatkozik:

„Camilla arcán izzó rózsák nyíltak. Borzasztóan kellemes érzés töltött el. (..) Heves, szinte ellenálthatatlan vágyat éreztem, hogy elkapjam Camilla sebes csuklóját, hátracsavarjam a karját, hogy kiabáljon, aztán az ágyamra lökjem: fojtogassam, megerőszakoljam, nem is tudom.”⁴³

A birtoklás vágya, a felülemelkedés táplálja a lány iránti megszállottságát, így ki lehet jelteni, hogy Camilla mindössze mint tárgy jelenik meg, akit a többiekhez hasonlóan uralnia kell. Richard mégis a többi női szereplő felé emeli őt, ezt leginkább elvakultan, szépségében emeli ki: „Letette a könyvet – gyönyörű, gondoltam kétségbeesetten, szeretem őt, szerettem csupán látni is: puha, szürkészöld kasmírpulóvert viselt, és szemének szürkéjében a ragyogó tengerzöld árnyalata vegyült”⁴⁴ A narrátor ezen kijelentési mind erősíti a regényben bemutatni kívánt romantikus elemeket, ahol a látszat világa elvakítja szereplőinket. Camilla nemtől független ruhát visel, utánozza és leképezi testvére, Charles megjelenését. Ennek oka a férfi uralta társaságban való hatalomvágya lehet, hiszen Bunny számtalanszor tett megjegyzést a lány „nőiségére”, valamint rendszeresen alsóbbrendű tagként utalnak rá.

A mű kapcsán felvetődik a kérdés, mégis mi Camilla szerepe a filozófiával és görögséggel megrögzötten foglalkozó társaságban? A nők ösztönzése az intellektuális fejlődésre a fiatal Schlegel érvelése kapcsán különösen a filozófiát érinti: „a nőknek a filozófia

⁴³ Donna Tartt: *A titkos történet*, ford. Greskovits Endre. Budapest, Park Kiadó, 2023. 500. oldal

⁴⁴ Uo., 499. oldal

nélkülözhetetlen”.⁴⁵ A társadalmi korlátok megakadályozzák ezt a fejlődést, mégis most vetni kell egy pillantást a regény kapcsán szintén releváns női nem görög történetére Schlegel olvasatában. A görög költészet kezdetén, például Homérosznál, a férfi ábrázolásához képest a nőket lebecsülik, elnyomott megjelenítésben részesülnek. Ahogy a főhősök karakterfejlődése a háború és veszély cselekményein keresztül kibontakozik, egy mélyebb jellemzést figyelhetünk meg, míg a nők később tettek szert erre a lehetőségre. A görög dráma és tragédia később utat engedett a nőiség virágzásának, jellembeli értékeket bemutatva. Schlegel Szophoklész emeli ki mint „görög költői ideált” ezen kérdéskörben, majd említést tesz a női értelmiségről, többek között Diotima jelentőségéről Szókratész vonatkozásában. A bölcs papnő tanításai a mai napig *A lakoma* talán legnagyobb hatású gondolatai közé tartoznak, Szókratész szégyenkezés nélkül mesél társainak Diotima beszédéről, igazolva, hogy ő maga is segítséget kért egy tapasztalt bölcs nőtől. „Hiszen éppen azért jöttem hozzád, Diotima, mint már az előbb mondtam, mert tudtam, hogy tanítóra van szükségem.”⁴⁶ Ezzel szemben mégis maradtak görög költők, akiket „nőgyűlölőnek” nevez Schlegel, Euripidész kifejezetten szeretett „kemény hangon kifakadni”⁴⁷ a témában. Nagyszerűen igazolja mindez az ókori görögségig visszavezethető problémáját a női karakterjellem fejlődésének és bemutatásának.

A költészetben megjelenő igazságtalanság Camillát is utoléri, de személye mégis megbolygatja a társaságot, hárman beleszeretnek; nem egy konfliktus középpontja, valamint a tragédia lefolyására is hatással lesz. Camilla szépsége elvakítja a szereplőket, ellenben ez a szépség magyarázható ismét a fantázia alkotta képpel. A csoport egyedüli női tagjaként piedesztálra állítják küllemét, elvárják, hogy érzelmi raktárként üzemeljen. Richard romantikus megvilágításában akár el is tűnhetne Camilla igazi valója. Mégis mielőtt arra a megállapításra jutnánk, hogy a lányról mindössze Richard által kapunk észrevételeket, meg kell vizsgálni a tényt, miszerint Camillának végig egy célja volt, ez pedig kifejezetten hasonló dinamikáról árulkodik, mint a férfi szereplőkről alkotott elemzésben kiemelték. Hasonlóan, fanatikusan tekint Henryre, ahogyan a többiek őrá, kiválóan asszimilálódik. A Charles-től elszenvedett bántalmazás természetes sajnálatot idéz elő az olvasóban, így egy jellemében erősen kidolgozott karakterként nyilvánul meg, tetteiben egyaránt lehet önző és manipuláló, máskor viszont mindezt elfogadjuk a traumára és leuraltságára hivatkozva, ahogy a mű közepén Richard teszi.

⁴⁵ Friedrich Schlegel: „A filozófiáról Dorotheának”, ford. Papp Zoltán. *Gond*, 1998, 17. 141. oldal

⁴⁶ Platón: *A lakoma*, ford. Telegdi Zsigmond. Budapest, Atlantisz könyvkiadó, 1999. 76. oldal

⁴⁷ Friedrich Schlegel: „Női karakterek a görög költők műveiben”, ford. Hegyessy Mária. *Gond*, 1998, 17. 138. oldal

Camilla nem tudja a regény végéig megtartani a romantizált világba vetett hitét, hiszen Henry öngyilkossága után képtelen lesz elengedni kedvesét, ez pedig megkeseríti az életét. Elutasítja Richard házassági ajánlatát, magyarázatképpen nemleges válaszára röviden felel: „Mert Henryt szeretem.”⁴⁸ Egyre inkább eltávolodna a közös emlékektől, ikertestvérével is megszakítja a kapcsolatot, az olvasónak úgy tűnhet, a lány talán az egyedüli személy, aki teljességgel elborzad tetteiktől, és aki megérti, a helyes út egyedül az lehet, minél távolabb tartja magát a korábbi eszméktől. Törődését mutatja, hogy időnként érdeklődik barátai felől, de egy adott határt már nem lép át. A regényben Camilla társaival együtt a világra egy esztétikai túlzást helyez, a valóságot pedig az elképzelt igények szerint próbálják átalakítani. A szereplők attitűdje egy olyan hangulatot és világot teremt, amelynek ambivalens értelmezése a mű végén éri el a tetőpontját.

⁴⁸ Donna Tartt: *A titkos történet*, ford. Greskovits Endre. Budapest, Park Kiadó, 2023. 570. oldal

V. A tragikusság megjelenése A titkos történetben

Dolgozatomnak kiemelt része a regény tragikusságának bemutatása, ahogyan erre már több alkalommal utaltam, kiemelve a regény tragikus mozzanatait. A kezdeti említések remélhetőleg megalapozták a téma relevanciáját, amelyet most részleteiben fogok értelmezni. Tartt posztmodern regényének tragédiamotívumait nem szigorúan véve a klasszikus görög tragédiák műfaji jellegzetességeivel adódó analógiáiban kell felfogni, hanem a történet alapjának, felépítésének stratégiájában. A mű kapcsolata a klasszikus világgal olyan összefüggéseket mutat, amelyek hatással lesznek romantikus cselekményből való kiábrándulására, és felsorakoztatják a regény megkérdőjelezhető elemeit.

Ebben a fejezetben mindenekelőtt *A titkos történetben* alapvető jelentőségű görögség-ábrázolására kívánok rámutatni. Ahhoz, hogy megértsük a görög tragédiához hasonló attitűdöt, fel kell hívni a figyelmet arra, hogy a szereplők miképpen alkalmazzák a soknyelvűséget intellektualitásuk megemeléséhez. A többé-kevésbé folyékony görög nyelvhasználat feltűnő lehet az olvasónak már a regény elején felbukkanó fejezetekből is, hiszen a karakterek gyakran idéznek klasszikus forrásokból. A műben a göröghöz hasonlóan megjelenik a latin, vagy éppen a francia, és a társaság tagjai tanulmányaikból adódóan ragaszkodnak az írott és beszélt idegen nyelvhez. Ennek már a történet kezdetén meghatározó szerepe lesz: Tartt eszközként használja fel a nyelvet, hogy érvényesíteni tudja a megteremtési kívánt klasszikus légkört. Richard már az első fejezetben megalapozza a poliglott tudását és ezen kijelentését követően belekezd a történet felépítésébe: „A moi. L'histoire d'une de mes folies.”⁴⁹ A francia idézet Arthur Rimbaudtól származik, *A szó alkímiájában* kezdi így sorait, ezt pedig érdemes kiemelni, hiszen a regény vége felé Francis a levelében ismét a francia költőtől idéz: „Mais, vrai, J'ai trop pleure! Les aubes sont navrantes.”⁵⁰ Tartt a cselekmény egészén át célzásszerűen hivatkozik különböző alkotókra, ezzel a szereplők intellektuális felsőbbrendűségét próbálja demonstrálni.

Az első fejezet előkészítését követően rátérhetünk a görög nyelv jelentőségére. Annak ellenére, hogy Tartt előszeretettel használ sokféle nyelvet a munkájában, nem mehetünk el

⁴⁹ Donna Tartt: *A titkos történet*, ford. Greskovits Endre. Budapest, Park Kiadó, 2023. 15. oldal
Fordítás: „Íme, egyik rögeszmém története.” (Arthur Rimbaud: *Delíriumok*, *A szó alkímiája*, ford. Rónay György.
<https://mek.oszk.hu/04400/04407/04407.htm> letöltve: 2024. 04. 07.)

⁵⁰ Donna Tartt: *A titkos történet*, ford. Greskovits Endre. Budapest, Park Kiadó, 2023. 564. oldal
Fordítás: „Igaz, sírtam sokat. Ugy elgyötört a hajnal.” (Arthur Rimbaud: *Részeg hajó*, ford. Kardos László,
https://www.magyarulbabelben.net/works/fr/Rimbaud%2C_Arthur-1854/Le_Bateau_Ivre/hu/9909-R%C3%A9szeg_haj%C3%B3 letöltve: 2024. 04. 07.)

amellett a tény mellett, hogy karaktereit nem minden esetben állítja be folyékony görög tudással rendelkező tanulóknak. Richardon keresztül ő maga is elismeri, hogy „[az] ógörög nehéz nyelv, valóban nagyon nehéz, és nagyon is lehetséges, hogy az ember egy életen át tanulja, és sohase legyen képes egy szót sem beszélni (...)”⁵¹ Kivételt képez ez alól Julian, és az osztály legjobbjai: Henry. Ők ketten a narrátor bemutatásában rendkívüli tehetséggel vannak megáldva, többször is személyes diskurzust folytatnak egymással ógörögül. Richard első bemutatkozása a csoport felé szintén a nyelv kérdésére korlátozódik. A könyvtárban hallotta a tagokat egy fordítói feladatról vitatkozni, míg közelebb ment, és tudásával elnyerte a karakterek kegyeit.⁵² Ezzel kezdődik el igazán az idealizált görög légkör megteremtése, amelyet a maga egyértelműségében Bunny szavai támasztanak alá, amikor is arról beszél, Richardnak próbálkoznia kell, beszélje rá Juliant, hogy vegyék fel a csoportba: „Vigyél neki virágot, és mondd, hogy imádod Platont, akkor a tenyeredből etetheted majd.”⁵³ Ezen a ponton még a külsőségeket elemezzük, megmaradunk a szöveg bevezetésénél, hiszen a tragikusság direkt módú megjelenítése a részletek alapján kezd el értelmet nyerni az olvasónak. Tartt feltehetően ezért érezte szükségét az intertextuális elemek megjelenítésének és a dialógusok többnyelvű szerkesztésének.

Mielőtt a tragikus cselekmény kezdetét veszi, magunk is részt vehetünk Julian óráin, ahol különböző eposzokat, görög tragédiákat említ, kezdve az *Iliásztól* az *Oreszteiáig*, amelyeket együtt elemeznek. Érződik a műben, hogy Tartt minden szavának jelentősége lesz, hiszen *A titkos történet* végén Richard visszaemlékszik ezekre az órákra, és így nyilatkozik:

„Ez különben Julian mondata. Az *Iliász*ról tartott előadásából emlékszem rá, amikor Akhilleusznak álmában megjelenik Patroklosz. Van egy igen megindító rész, amelyben Akhilleusz – a jelenésnek örvendezve – megpróbálja átölelni régi barátja kísértetét, mire az eltűnik. A halottak álmunkban jelennek meg, mondta Julian, mert csak így tudják megmutatni magukat; de amit látunk, az nagy távolságról sugárzó kép, halott csillag fénye...”⁵⁴

Érdeemes megvizsgálni Richard kijelentését, hiszen nem csak arról van szó, hogy a tanár eddigiekben is említett manipulációja bizonyított lesz, hanem mert itt egyaránt megmutatkozik a történet hangulatában szüntelenül bemutatni kívánt görögség. Homérosz eposza a

⁵¹ Donna Tartt: *A titkos történet*, ford. Greskovits Endre. Budapest, Park Kiadó, 2023. 212. oldal

⁵² Uo., 29-30. oldal

⁵³ Uo., 31. oldal

⁵⁴ Uo., 573. oldal

középpontba állítva egyértelmű üzenet lesz az olvasónak, és magát a történetet is egy keretbe rakja.

Homéroszhoz hasonlóan, Arisztotelész is „megjelenik” az órákon, ez pedig remek alapot biztosít a mű részletes tragédiaelemzéséhez. Arisztotelész *Poétikáját* nem csupán a regény szereplői emlegetik, hanem mint teoretikus mű is segítségünkre lesz, hogy színre vigyük, és betekintést nyújtsunk *A titkos történet* tragédiájába. Mivel már az eddigiekben tárgyalt cselekményelemzés számos alkalommal reflektált a tragédia kérdésére a dolgozatomban, mindenképpen a legegyszerűsebb motívummal kell kezdeni a vizsgálódást. Az eltévesztés, a „súlyos tévedés”, a jellem végzetes hibája, vagyis amit ebben az esetben a *hamartia* szóval azonosítok, *A titkos történet* legjelentősebb fogalmának tekinthető. Richard a mű elején teszi meghatározó kijelentését, amely megalapozza a tragédiát, és az olvasót is elindítja a baljós felismerés útján:

„Létezik-e az irodalmon kívül olyasmi, mint a »végzet törésvonala«, ez a feltűnő, sötét repedés, mely végighúzódik az életem? Azelőtt azt hittem, nem. Ma már úgy gondolom, létezik. És azt hiszem, az enyém ilyen: halálos vágódás a festőre, bármibe kerül is.”⁵⁵

Angolul a „végzet törésvonala” mint „*the fatal flaw*”⁵⁶ jelenik meg, így a kapcsolat Arisztotelész gondolatai és az idézet között jobban érthető lesz. Ezáltal egyértelmű, hogy a történet cselekménye és morálja a *hamartiából* indul ki, és el sem engedi azt, amíg el nem jutunk a *katharszishoz*. Arisztotelész nézeteit a következőképpen jeleníti meg:

„A jól felépített történet tehát – egyesek felfogásával szemben – inkább egyszerű legyen, mint kettős végkimenetelű, és a változás ne szerencsésbe vigyen a szerencsétlenségből, hanem ellenkezőleg, szerencséből szerencsétlenségbe, mégpedig ne hitványság, hanem valamely súlyos tévedés miatt, amelyet olyan ember követ el, amelyről beszéltünk, vagy inkább még jobb, mint rosszabb.”⁵⁷

Az említett súlyos tévedést összehasonlítottam a regényben megírt *fatal flaw*-val, ami ismét visszautal a már számtalanszor említett látszatvilág kezdőmozzanatára. Richard hibái és

⁵⁵ Uo., 15. oldal

⁵⁶ Donna Tartt: *The secret history*, London, Penguin books, 1993. 5. oldal

⁵⁷ Arisztotelész: *Poétika*, ford. Sarkady János. Budapest, Kossuth könyvkiadó, 1992. 23. oldal

tévedései hozzájárulnak a tragédia bekövetkeztéhez, ahogy azt Arisztotelész is javasolja. Ez a hiba és tévedés ismét visszautalás a szépség kérdésére a dolgozat II. fejezetéből, ahol már megvitattuk az esztétikai perspektíva meghatározó szerepét.

Haladva Arisztotelész jellemelemzése nyomán, hajlamosak lehetünk *A titkos történet* epikus főhőse után kutatni. A *Poétikában* a főhős jellemével kapcsolatban négy dologra kell törekedni: legyen derék, hőshöz illő, következetes, valamint lényeges még a hagyományhoz való hasonlóság is.⁵⁸ A regény szereplői között párhuzamot vonni Arisztotelész szavaival feltehetően céltalan lenne, hiszen a regény iróniája éppen abban mutatkozik meg, hogy a szereplők egytől egyig a hős szerepében tetszelegnének. Mind feljebbvalók szeretnének lenni, itt viszont olvasói szemszögből nem az erényre kell gondolni, mert a csoport hamis narratívája összeegyeztethetetlen Arisztotelész eszméivel, ők egyedül a bizarr szociális felsőbbrendűséget tartják szemelőtt. A klasszikus utalásokat ezért volt rendkívül fontos megemlíteni, hiszen a csoport nem csupán saját életük főszereplőivé válnának, de egyaránt az adott világuk középpontjává. Feltétlenül érzékeltetnem kell, hogy ez a fajta viselkedés nem a hivalkodásban és a harsány stílusban fedezhető fel, mert többségében elvont, szociális helyzetekben visszafogott egyénekről beszélhetünk, hanem a saját és csoporton belül alkotott szemléletükről. A környezetüket színpadként kezelik, olyan szintériként, amelyben a többi ember mindössze kellékesként érvényesülhet. Feltevéseimet alátámasztja a következő epizód, amikor Richard elmélkedik a gyilkosságról, amelyben nem vett részt, csupán elképzei milyen lehetett: „Maga a holttest, bár szörnyűséges volt, alig látszott többnek kelléknél, amit a kellékesek sötétben hoztak be és fektettek Henry lába elé (...)”.⁵⁹ Többször is előfordul, hogy a narrátor ilyen módon fejezi ki magát, Bunny meggyilkolásának napjára hasonlóan emlékszik vissza: „Kép Henryről, amint visszalép a szurdok széléről. Aztán a film csapkod a vetítőben, és elsötétül a vászon. *Consummatum est.*”⁶⁰ Az érzelmi semlegesség folyamatosan megjelenik a tagok között. Nem a világ általánosan elfogadott morálját betartva élnek, hanem az általuk alkotott klasszikus világ idealizált eszméit követve. Visszaemlékezhetünk még az első gyilkosság jelenetére, amikor tetteikről Francis így nyilatkozik: „Az az ember, akit megöltünk, nem volt egy Voltaire.”⁶¹ Kijelenthetjük tehát, hogy a főszereplőkben megvan az igény, hogy elérjék a görög romantizált jellemet, individuumok akarnak lenni, mindezt mégis úgy érnék el, hogy közben javarészt külsődleges, jelentéktelen dolgokat csinálnak, ami távol áll a valódi görög jellemtől.

⁵⁸ Uo., 28. oldal

⁵⁹ Donna Tartt: *A titkos történet*, ford. Greskovits Endre. Budapest, Park Kiadó, 2023. 222. oldal

⁶⁰ Uo., 288. oldal

Fordítás: *It is finished, it is done.*

⁶¹ Uo. 208. oldal

Arisztotelész szerint a tragédiában megjelenik az utánzás. Bővítve a szó magyarázatát, mindenekelőtt vizsgáljuk meg a *mimészsizst* Platón és Arisztotelész különböző elméletein keresztül. Míg Platón *Az államban* azt írja, az utánzás elvetendő, ugyanis elhomályosítja az ideákat és az érzékekre hat,⁶² addig Arisztotelész azt javasolja, hogy pozitív, minden lénnyel vele született hajlamként tekintsünk rá. Valami, amiben örömminket leljük, és hozzátartozik a természethez.⁶³ A *Poétika* sorait idézem az elemzésben, amely mindemellett visszaül az eddigiekben egységesíteni próbált karakterjellemzéshez is:

„Mivel az utánzók cselekvő embereket utánoznak, vagy kiválóknak, vagy hitványoknak kell lenniük (a jellemek szinte mindig csak ezekhez igazodnak, hiszen a hitványság és a kiválóság által különbözik minden jellem): vagy nálunk jobbaknak, vagy rosszabbaknak, vagy hozzánk hasonlóaknak, mint ahogy a festők is csinálják (...). Világos, hogy az említett utánzások mindegyikében megvannak ezek a különbségek; az eltérések abból fakadnak, hogy mást-mást utánoznak.”⁶⁴

Az emberi jellem kialakulásában tehát fontos szerepe lesz az utánzásnak. Figyelembe kell venni a tudatos választást, mert a *mimészsizs* jelentősen befolyásolja a művészeti ábrázolást. Az utánzás magyarázata Arisztotelésznél a komédia és tragédia különbségére is utal: „Ebben különbözik a tragédia is a komédiától: ez hitványabbakat, az meg jobbakat akar utánozni kortársainknál.”⁶⁵ Mindezek nyomán tehát kijelenthető, hogy *A titkos történet* próbálkozása az utánzásra az idealizált görög tragédia utáni vágyódás lesz.

A *Poétika* után figyelmünket most a már korábban említett Euripidésznek kell, hogy szenteljük, így tehát nagyvonalakban vizsgáljuk meg munkásságát. A tragédiaköltő prologusairól általánosságban felvázolható, hogy előrevetíti a cselekmény történését az olvasónak. A tragédia így nem epikus feszültséggel telített lesz, hanem lírai jelenetekkel és drámai szenvedéllyel fűtött alkotás. Míg Nietzsche *A tragédia születésében* azt írja, Euripidész hozza el a tragédia végét, mert valami elemitől fosztja meg közönségét,⁶⁶ Tartt marad az euripidészi stratégiánál. Azzal, hogy előre megtudjuk a cselekmény végkimenetelét, a hangsúly a szereplők érzésein lesz, és az érzelmeken alapuló motiváció bemutatása fölénybe kerül a

⁶² Platón: *Az állam*, ford. Jánosy István. Lazi könyvkiadó, Szeged, 2001. 327. oldal

⁶³ Arisztotelész: *Poétika*, ford. Sarkady János. Budapest, Kossuth könyvkiadó, 1992. 9. oldal

⁶⁴ Uo., 7. oldal

⁶⁵ Uo.

⁶⁶ Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, ford. Kertész Imre. Budapest, Magvető, 1986. 105. oldal

suspense-el szemben. Az író következően utánzza Euripidész *Bakkhánsnők* című tragédiáját, ahol a középpontban Dionüszosz isten áll, ezért hát nem mondhatjuk, hogy a történet csupán felépítésében emlékeztet a tragédiára, de a *Bakkhánsnőket* bele is építi az egészbe. A görög tragédia tipikus elemeit jeleníti meg: konfliktus, megtorlás vagy éppen a sors befolyása. Az utóbbival lehetne vitatkozni, hiszen létezhet olyan nézőpont, amelyben a szereplők minden cselekedete szándékos, általuk eltervezett, így akár egyet is érthetnék ezzel a meglátással. Viszont figyelembe kell vennünk azt is, hogy a főszereplőknek az ógörög csoportba való jelentkezése, mondhatni, a sors kezének tekinthető. Henry gyermekkorában autóbalesetet szenved, és míg ágyhoz kötöten gyógyul, érdeklődése a klasszikus művek felé terelődik. Bunny a diszlexiája miatt kezd bele az ógörög szövegek fordításába és tanulmányozásába. A nagyon is végzetszerűnek tetsző „véletlen” folytán bukkannak rá erre a specifikus szenvedélyükre, de mindemellett nem zárhatjuk ki azt sem, hogy végső soron a gyilkosság már nem vezethető le ezekből a determinisztikusnak ható „véletlenekből”, és már az emberi szabadság közreműködéséből adódik. Különböző interpretációk állnak nyitva a találgatáshoz.

Lényeges a dolgozat ezen pontján Schlegel egy korai alkotását megemlíteni, hiszen az antikvitas *A titkos történet* legalapvetőbb témái közé tartozik a már említett görögség folytonos utánzásával. A koraromantikus korszak alkotói, többek között Friedrich Schlegel, arra hívják fel a figyelmünket, hogy a modernitás elidegenítette az embert a természettől. *A görög költészet tanulmányozásáról* című értekezésében a görög és modern művészet közötti különbség kérdéseire tér ki, tulajdonképpen arra, hogy a modern költészet hogyan érheti el a görög költészet színvonalát. A modernitás lényegét végül nem képes teljességgel megragadni, de az antik eszmények ismételt felfedezése munkásságát többnyire körbe öleli.⁶⁷ A regény modern művészeti korszakában a hat diák tesz próbálkozásokat a görög művészet rehabilitációjára, kevés sikerrel, hiszen a Schlegel alapján felállított tézisek értelmét átalakítják, egyedül saját nézőpontjukból indulnak ki. *A titkos történetben* konkrét kijelentéssel találkozhatunk a modernség és görögség összehasonlítása kapcsán, ami tulajdonképpen összegezi az eddigiekben fejtegetett ideákat:

⁶⁷ Friedrich Schlegel: *A görög költészet tanulmányozásáról*, ford. Tandori Dezső. In: August Wilhelm Schlegel – Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*, ford. Bendl Júlia és Tandori Dezső. Budapest, Gondolat, 1980. 182. oldal

„Elbűvölő volt, ahogy beszélgetett velem, és bár modernnek és csapongónak véltem (számomra a modern szellem fémjele az, hogy imád elkalandozni a tárgytól), most már látom, hogy a köntörfalazással egyre ugyanahhoz a kérdéshez vezetett engem. Mert ha a modern szellem szeszélyes és csapongó, akkor a klasszikus szűk, habozás nélküli, hajlíthatatlan. Ez nem olyan értelmi tulajdonság, mellyel manapság gyakorta találkozunk. És bár én a legjobbakkal együtt tudok csapongani, lelkemben semmi sincs, talán csak rögeszme.”⁶⁸

Richard beszélgetése Juliannal ehhez a konklúzióhoz vezette, megfogalmazta saját szemszögéből a mű egyik létfontosságú kijelentését. Amennyiben hihetünk Richardnak, a modern szellem változó és kreatív, míg a klasszikus gondolkodásban van egy bizonyos merevség: az szigorú és határozott. Richard végül saját tolakodó, visszatérő meggyőződéseit fogja személyisége sarkalatos pontjának tekinteni a csapongással szemben.

A Schlegel-fivérek említése kapcsán tekintsünk ki August Wilhelm Schlegel *Shakespeare Rómeó és Júliájáról* című értekezésére, amelynek elemzett története a híres románc tragédiáját meséli el. A *Rómeó és Júlia*, pontosabban a tragédia schlegeli romantikus kommentárja az, amely segít néhány visszatérő tézis bővítésében. Kezdjük az elemzést Shakespeare tragédiájának dajkájával, akit jelen esetben *A titkos történet* tanárának feleltetek meg. A két karakter ravaszsága, látszólagos mellékszereplői jelenlétük megengedi a háttérben tevékenykedő ábrázolásukat. Juliant részletesen bemutattam a dolgozatom során, és kitértem az erkölcsére, de amit szemléltetne a szerző ezekkel a szereplőkkel, lényegre törően Schlegel fogalmazza meg:

„Azok közé az emberek közé tartozik, akikben semminek sincs állandó helye, csak az előítéletek, és akiknek erkölcsössége mindig a pillanatok váltoásaival együtt változik. Erősen őrzi jó hírét, ugyanakkor teljesen öncélú örömet érez a bűn egy bizonyos fajtája láttán, és egy tiszteletre méltó kerítőnő nem megvetendő tulajdonságaival is rendelkezik. Tulajdonképpen végtelen örömet érez akkor, ha egy házasság történetét, a legszórakoztatóbb dolgot, amit csak ismer az életben, tiltott szerelmi üzletként mesélheti el.”⁶⁹

⁶⁸ Donna Tartt: *A titkos történet*, ford. Greskovits Endre. Budapest, Park Kiadó, 2023. 38. oldal

⁶⁹ August Wilhelm Schlegel: *Shakespeare Rómeó és Júliájáról*, ford. Bendl Júlia. In: August Wilhelm Schlegel – Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*, ford. Bendl Júlia és Tandori Dezső. Budapest, Gondolat, 1980. 203-204. oldal

Míg a *Rómeó és Júlia* dajkája szórakozik a tiltott szerelem nézőjeként és közbeavatkozójaként, Julian a gyilkolás és dionüszoszi életvitel szemlélésében tud kibontakozni. Shakespeare tragédiájának szereplője Schlegel olvasata alapján tehát Tarrt tragédiájának szereplőjével azonosítható, így ez a párhuzam is alátámasztja a regény kapcsán említett fejtegetéseimet a romantikus szellemiségű tragédiát illetően.

VI. *Irónia és ambivalens értelmezhetőség a regényben*

A dolgozat korábbi fejezeteinek áttekintése után úgy vélem, sikerült egy olyan rendszert felépíteni, amely hatékonyan bemutatta a regényben felhasznált romantikus motívumokat. Ezen elemek feltérképezése minden szempontból összefonódik az irónia megértésével, hiszen a kettő szoros kapcsolatban áll, egymást kiegészítve formálják a mű narratíváját, így együttes jelenlétük elengedhetetlen az értelmezéséhez. Ahogyan *A titkos történet* cselekményének végén teljesen világossá válik az irónia jelenléte (amennyiben ezt az interpretációt követjük), úgy most elérkeztünk dolgozatom azon fejezetéhez, amelyben arra a kérdésre keressük a választ, pontosan hogyan kérdőjelezi meg az irónia a romantika érvényességét.

Amit a regény kapcsán mindenekelőtt tisztázni kell, az a mű befolyásolható olvasóinak interpretációja: úgy tűnik, a befogadók nem minden esetben veszik észre az író egyébként egyértelműen megjelenített iróniáját. A romantikus nézőpont által a felsorakoztatott esztétikai stílusjegyek az említett olvasót érzéketlenné tudják tenni a regény ambivalens megoldásaira, ezáltal a naiv olvasó eggyé válhat a regényben is bemutatott szereplőkkel, mintegy romantizálva őket. Ismerősen hangzik ez a kijelentés, hiszen a csoportról is hasonlóan nyilatkoztam a dolgozatom korábbi szakaszaiban. Mondhatjuk tehát, hogy Tartt ebben az esetben Julianné válik, és a befolyásolható olvasót hatalmába keríti a szépség és romantikus képek összességével? Magától értetődik, hogy ez esetben nem az olvasó kompetenciájának hiányára utalnék, egyszerűen számításba veszem a befogadók egy csoportját, hiszen érdekes és releváns belegondolni, hogy Tartt története a közönsége által a való életben is aktualizálódhat. Mindenesetre az biztos, hogy a mű romantizált világának bemutatását követően most vetnünk kell egy pillantást az elbeszélői stílus és a regény „üzenete” közötti ellentétekre.

Hogy mit is értünk a mű „üzenetén”, az többek között magyarázható Schlegel gondolataival a didaktikus költészetéről, ami itt egy eszmei közvetítést kíván jelenteni. Ahogyan Walter Benjamin is megjegyzi: „Hogy szóban forgó írásában ennyire kiemeli a didaktikus költészet jelentőségét, az egyenes előzménye annak, ahogyan későbbi költészetelméletében a regény fontosságát hangsúlyozza. S a regény mellett a későbbiekben szüntelenül foglalkoztatja a didaktikus költészet.”⁷⁰ Itt Schlegel egyik kulcsfontosságú passzusára utal, pontosabban a *Beszélgetés a költészetéről* egyik számunkra releváns sorára: „Tulajdonképpen minden versnek romantikusnak és didaktikusnak is kell lennie a szónak abban a tágabb értelmében, amely a

⁷⁰ Walter Benjamin: *A műkritika fogalma a német koraromantikában*, ford. Ábrahám Zoltán. Budapest, Gond-Cura Alapítvány – Palatinus Kiadó, 2004. 146. oldal

mélyebb, végtelen értelemre törekvést jelöli.”⁷¹ A regény tehát egy bizonyos szemléletet kíván közvetíteni, valamiféle tanulási folyamatra irányítva a figyelmet, megfelelve a romantikus szemléletnek. Ebben a kontextusban Schlegel a szó pozitív értelmezését használja, és részletesebben kifejti, hogy a regénynek valami jelentős, eszmei dolgot kell közvetítenie, erre a magyarázatra pedig *A titkos történet* elemzésekor egyszerűen üzenetként hivatkozunk. Később a német filozófus meglátásai átalakulnak, korai időszakában a didaktikust a modern költészet sajátosan kitüntetett műfajának tekinti, később pedig arra kényszerül, hogy a költészet egy konvencionális felfogását állítsa helyre.⁷²

A romantizálás célja a regényben, hogy a megalkotott világot végletesen esztétizálja, ezt pedig a narrátor saját perspektívájából előadva továbbítani tudja az olvasónak. Richard a Tartt által tudatosan megalkotott környezetet szemléli, olykor meggyőzve minket is a kitüntetett helyzetéről, ez viszont az első gyilkosság felé közeledve már egyértelműen összeomlik. Tartt lényegesnek tarthatta az alkotás első felében történő kapcsolódást a romantizált világhoz, hiszen olvasóként hinnünk kell, hogy Richard élete célegyenesbe ért, sikeresen átpoetizálta a körülményeit. Mindez azért is elengedhetetlen mind a regény üzenetét illetően, mind a saját interpretációmát illetően, mert fel kell építenie valamit az íróknak ahhoz, hogy az később összeomolhasson. Az összeomlás pedig befogadói szemszögből maga a mű üzenete lesz: az idealizált világ mindössze tragédiát eredményez, az ilyen filozófiát túlzottan követő életmód tévútra vezetheti az embert, amikor racionalitását teljesen elveszti. Tartt következetesen próbál játszani olvasóival és karaktereivel, mégis végeredményben az intenciói világossá válnak. A tragédia miértje is így nyer igazán értelmet, hiszen ha azt állítanánk, hogy a romantikus filozófia a műben megjelenítve egy utópiát eredményez, nem végződne öngyilkossággal, büntudattal, és traumával a regény. Ahogyan Schlegel is összegzi a *Wilhelm Meister tanulóéveiről* elemzése során:

„S mintha minden, ami eddig volt, szellemesen érdekes játék lett volna csupán, mintha a dolgok most fordulnának komolyra. A negyedik kötet tulajdonképpen maga a mű; az előző részek csak előkészületet jelentenek. Itt szétnyílik a legszentebbet burkoló függöny, és egyszerre magaslaton vagyunk, ahol minden

⁷¹ Friedrich Schlegel: *Beszélgetés a költészetről*, ford. Tandori Dezső. In: August Wilhelm Schlegel – Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*, ford. Bendl Júlia és Tandori Dezső. Budapest, Gondolat, 1980. 366. oldal

⁷² Walter Benjamin: *A műkritika fogalma a német koraromantikában*, ford. Ábrahám Zoltán. Budapest, Gond-Cura Alapítvány – Palatinus Kiadó, 2004. 146. oldal

isteni és elengedett és tiszta, és ahonnét Mignon gyászszertartása ugyanolyan fontosnak és jelentősnek látszik, mint a lányka szükségszerű veszte.”⁷³

Ezzel korábbi megjegyzésére utal, miszerint Mignon igazi romantikus varázssal tölti be a művet, és ha megfigyeljük, a mű építkezéséről hasonlóan ír, mint ahogy a dolgozatban *A titkos történet* cselekményének előrehaladásáról vélekedtünk. A különbség lesz az, ami ismét rávilágít az alaptételezésre, hiszen még a befejezésben bekövetkező halál is egyezik a két műben, mégis Tardt történetének végén pontosan az irónia miatt nem köszönt be a romantikus magaslatokba emelkedő hangulat uralma. Hasonló példaként lehetne említeni a nagy hatású *Az ifjú Werther szenvedései* című alkotást is, hiszen például a golyó általi öngyilkosság meghatározó motívum lesz mindkét műben, sőt emellett még a tett indíttatását is a felszínen összeegyeztethetjük Henry motivációjával, viszont ismerve a vizsgált regény szereplőinek ambícióit, az irónia a tragikus lezárást sekélyessé teszi *A titkos történet*ben. Goethe „preromantikus” regényét így inkább csak motívumkészletében és tematikájában tudjuk kötni Tardt művéhez, a korábban említett „üzenet” tekintetében jelentős különbségek mutatkoznak. A dolgozatban ezért volt elengedhetetlen felsorakoztatni a romantikus epizódokat és motívumokat, hiszen így válik érthetővé az eltérés a hagyományos romantikus művek és *A titkos történet* között, aminek hátttere az irónia sorok mögötti rejtőzködése. Visszatekintve a *Wilhelm Meister tanulóéveinek* elemzésére, Goethe műve Schlegelnél fejlődésregényként jelenik meg, melynek lényege, hogy a művész idővel rátalál saját hivatására. A romantikusok alapvetően azon a véleményen voltak, hogy a költő életét költői módon kell bemutatni, hiszen nem élhetnek úgy, mint a hétköznapi ember.⁷⁴ *A Titkos történet* párhuzamba állítása ezzel a gondolattal bonyolult feladatnak tűnhet, mivel a karakterek nem feltétlenül tekintenek magukra költői alakokként, mégis úgy élik mindennapjaikat, hogy folyamatosan mások fölé akarnak emelkedni. Az olvasó is elvárja tőlük, hogy „különlegese” legyenek, azonban itt jelenik meg az a kettősség, amely a dolgozat központi tételét adja. Míg a regény első felében ez egyfajta pozitív egyediséget sugall, addig a mű végére már egy visszataszító, felszínes képet kapunk róluk.

Donna Tardt tehát megvetné a romantikus filozófiát? Úgy vélem, a válasz erre a kérdésre nem, mert abban az esetben, ha ez teljességében így lenne, nem foglalkozott volna az író

⁷³ Friedrich Schlegel: *Goethe Wilhelm Meisteréről*. ford. Tandori Dezső. In: August Wilhelm Schlegel – Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*, ford. Bendl Júlia és Tandori Dezső. Budapest, Gondolat, 1980. 261-262. oldal

⁷⁴ Kővári Sarolta: „A nevelődési regény tradíciójának hatása Novalis *Heinrich von Ofterdingen* című művének személyiségképe”. *Passim* 2013/1. 86-89. oldal

ilyen mélységekig azzal, hogy munkájának stílusát a költői, magasztos megfogalmazás alapjaira helyezze, vagy egyáltalán központi témájává tegye. Tudatosan alkalmazza a romantikus irodalom stílusjegyeit művének posztmodern összképe ellenére is. Az ambivalens kérdésfelvetések ez esetben tehát az elbeszélő stílusa és narrációja – vagyis a romantikus elemek – lesznek, ellentétbe állítva a regény „üzenetével”, ami demonstrálja az iróniát. A Donna Tartt által közvetíteni kívánt üzenetben van egyfajta kettősség: a felszínen elégikus, romantikus jellege van, ezzel szemben előjön egy indirekt szempont, vagyis az üzenet, amire rámutat.

VI/a. A romantikus irónia korlátozott alkalmazhatósága

A romantika és az irónia kérdéskörében levont következtetések alapján világosan kirajzolódhat, hogy a koraromantikusok, különösen a már többször emlegetett Friedrich Schlegel kerülhetnek figyelmünk középpontjába. Ezt a kizárólagosnak tetsző tételezést a későbbiekben pontosítom, kiegészítem, most viszont elengedhetetlen az iróniához nagyon is passzoló koraromantikus álláspontot röviden ismertetni; vagyis az a feladat, hogy részletezzem a kettő összefüggését.

A romantikus irónia hatása már önmagában is tagadhatatlan, hiszen számos gondolkodó igyekezett górcső alá venni, amivel gyakran sikerült egyfajta ironikus ellentmondásba sodorniuk akár önmagukat is. Számos tanulmány és esszé született különösképpen a koraromantika időszakáról, amelyek arra törekedtek, hogy megfejtsék ezt a nagy rejtélyt, amely az irónia definícióját illeti. Ezen munkák többé-kevésbé arra a következtetésre jutottak, hogy az irónia definiálása szinte lehetetlen feladat, és talán nem is érdemes próbálkozni a pontos meghatározásával. Antal Éva *Túl az irónián* című könyvének egyik fejezete pontosan rávilágít, mennyire „veszélyes magáról az iróniáról írni, s talán még ennél is veszélyesebb az iróniát értelmezők szövegeiről értekezni.”⁷⁵ Mindezzel együtt bőven áll rendelkezésünkre forrás a fiatalabbik Schlegeltől, amelyekben többek között az irónia feltétlen szükségességét hangsúlyozza. „A filozófia az irónia tulajdonképpen hazája”⁷⁶ írja, majd bővebben is kifejti gondolatait: „Mert mindenütt, ahol szóban-írásban folytatott párbeszéd során, s nem egészen rendszeresen filozofálnak, ott iróniát kell produkálni és követelni. (...) van szónoki irónia is, amely — ha módjával élnek vele — pompásan hat, különösen polémiákban (...). Vannak régi és modern költemények, amelyek véges-végig s egészükben is az irónia isteni leheletét

⁷⁵ Antal Éva: *Túl az irónián*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2007. 32. oldal

⁷⁶ Friedrich Schlegel: *Kritikai töredékek*. ford. Tandori Dezső. In: August Wilhelm Schlegel – Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*, ford. Bendl Júlia és Tandori Dezső. Budapest, Gondolat, 1980. 219. oldal

lélegzik.”⁷⁷ Az *Athenaeum* folyóirat egyik szerkesztőjeként többször írt az iróniával kapcsolatos meglátásairól, de azt maga is bevallotta, hogy az irónia-felfogást jórészt homály fedi, és a korban több olyan fogalommal kapcsolódik össze szinte megkülönböztethetetlenül, mint a paradoxon, reflexió, vagy éppen a káosz.⁷⁸ Az irónia és paradoxon kapcsolatáról külön is ír egyik töredékében: „Az irónia a paradoxon formája. Paradoxon minden, ami egyszerre jó is és nagy is.”⁷⁹ Az igazán jelentős dolgok nem csupán egy értelmet rejtenek magukban, hanem összetettek és több szempontból is értelmezhetők. A romantikus költészet iróniáját az alkotó reflexivitásában és annak felismerésében fejezi ki,⁸⁰ vagyis az irónia mint kifejezőeszköz használata a szerzők műveiben gyakran egyfajta játékos távolságtartást eredményez, amit Schlegel kifejezetten szellemesen és szándékosan félreérthetően jelenít meg – példának okáért a *Lucinda* című művében –, ezzel akár a közönséget is megbotránkoztatva.⁸¹ Antal Éva elemzése az alfejezet végén majd keretbe fogja foglalni a regény és romantikus irónia közötti át(nem)hallásokat, viszont előtte vizsgáljuk meg a *parabasis* kérdéskörét, amit már a *Túl az irónián* is feszeget, de leginkább Paul de Man *Az irónia fogalma* című tanulmánya fog ide vonatkozóan bemutatni. A parabázis az ókori drámák retorikai eszköze volt, ahol a szerző a kóruson keresztül kiszólt a közönséghez.⁸² Az irónia viszont Schlegel olvasatában egy „permanens parabázis”, amely nem csak egy adott pillanatban, hanem folyamatosan jelen van. A parabázis így egy olyan jelenség lesz, ami bármikor bekövetkezhet, mert minden pillanatban lehetséges a megszakítás. Ezek akár egy baráti beszélgetésben is megjelenhetnek, és felfüggesztő erővel hatnak a diskurzus során. De Man ezt az álláspontot kiegészíti és pontosítja:

„(...) ironikus az, hogy az irónia fogalma mindig a narratív teóriák vonatkozásában bukkan fel, pedig éppen az irónia jelenségének köszönhető, hogy sohasem nyílik lehetőségünk egy konzisztens narratív teória megalkotására. Ami persze nem jelenti azt, hogy fel kellene hagynunk a kísérletezéssel, hiszen mindössze csak ennyit tehetünk, ám munkánk gyümölcsét mindig tönkre fogja tenni, mindig fel fogja

⁷⁷ Uo., 219-220. oldal

⁷⁸ Antal Éva: *Túl az irónián*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2007. 32-33. oldal

⁷⁹ Friedrich Schlegel: *Kritikai töredékek*, ford. Tandori Dezső. In: August Wilhelm Schlegel – Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*, ford. Bendl Júlia és Tandori Dezső. Budapest, Gondolat, 1980. 221. oldal

⁸⁰ Uo., 35. oldal

⁸¹ Soóky Krisztina: „Egy tréfa története”. *Passim* 2013/1. 106–110. oldal

⁸² Friedrich Schlegel: *Kritikai töredékek*, ford. Tandori Dezső. In: August Wilhelm Schlegel – Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*, ford. Bendl Júlia és Tandori Dezső. Budapest, Gondolat, 1980. 36. oldal

szagatni, és mindig érvénytelenné fogja tenni a diskurzus nélkülözhetetlen részét alkotó ironikus dimenzió.”⁸³

Összegezve tehát az irónia kapcsán arra utal, hogy a konzisztens narratív elméletek megalkotásában megakadályoz bennünket az irónia, és próbálkozásaink érvénytelenítője is maga az irónia lesz. Schlegel a narratív szálat egy trópusokból felépülő struktúrának tekinti, és azt állítja, ha az irónia állandó parabázis, akkor az irónia a trópusok allegóriájának állandó parabázisa. „Az allegória egy olyan narratív rendszer, amelynek koherenciája van, és az irónia pontosan ezt a koherenciát, ezt a rendszert törli meg, bolygatja fel.”⁸⁴ Mondhatnánk, hogy az irónia úgy működik, akár egy játék, ami a rendszert és összhangot felborítja, és valami ellentmondásossal, vagy váratlannal találjuk szemben magunkat. Schlegel szerint az iróniára mindenkinek képesnek kéne lennie, mert egy olyan magasrendű művészeti forma, amely képes a szerzőt állandó játékkal az önreflexióra készíteni.

A dolgozatnak ezen a pontján ellentmondásokba ütközhetünk, ugyanis a korábbi fejezetekben taglalt romantikus motívumok ironikus szikrája nem feleltethető meg ezen alfejezet eddigi értelmezéseivel. Elsősorban lényeges volt, hogy röviden áttekintsük Friedrich Schlegel iróniára vonatkozó elképzeléseit, hiszen ez nemcsak a téma szempontjából elengedhetetlen, hanem azért is, hogy rávilágítson, miért nem állítható párhuzamba Donna Tartt iróniája a koraromantikus iróniával. Míg az igaz, hogy a romantikus ironikus valósághoz való hamis kapcsolata egyezéseket mutat, és maga a romantika időtlen viszonya a történelemmel, a szabad átjárás és poetizálás mind alapjait adják a regény motívumainak, az üzenet, amire mégis rávilágítanék, és amit Donna Tartt egyszerre a karakterek révén, egyszerre a mű hangulatán keresztül közölni akar, egyértelműen a kierkegaard-i irónia felé való építkezés jeleit mutatja. Schlegel játékos távolságtartása és eszközei ellentétben állnak *A titkos történet*t, ahol nincs meg ez a fenntartott játékosság. A regény szereplői túl komolyan veszik magukat, ezért is volt lényeges a tragikusság szerepét kiemelni a műben, hiszen míg a karakterek a görög hősöket idealizálják és „becsülik”, tulajdonképpen rá kell jönnünk, hogy giccsesé válik a saját igényükre átalakított görögség értelmezésük. Ahogy azt már említettük *A tragédia születése* kapcsán is, az apollóni világot teljesen ignorálják, és a reális görögség értelmezés helyett csak egy groteszk álcával szembesülünk a mű végére. Antal Éva a romantikusok szertelenségéről ír Kierkegaard-értelmezéseinél, és azt mondja, az ironikus nem kíméli környezetét sem: a körülötte élőket is

⁸³ Paul De Man: *Az irónia fogalma* in. *Esztétikai ideológia*, ford. Katona Gábor. Budapest, Orbis Universitatis, 2000. 197. oldal

⁸⁴ Uo.

„költőien megalkotja”, miközben nincs lényege.⁸⁵ A következő részlet – miután a regény önmagukat megjátszó szereplőit már jól ismerjük – kiválóan összegzi, hogy miért a kierkegaard-i irányba kell tovább haladnunk az irónia vizsgálatában:

„(a) romantikus irónia (ön)meghatalmazását az adja, hogy felismeri, a jelenség nem felel meg a lényegiségnek. Így felfüggeszti a történelmi realitását, s ezzel önmagát is. Végtelen szabadságában mentesen a valóság minden nyűgétől és egyúttal örömetől is egyetlen vágya van <poétikusan élni>. Ez ugyan jól hangzik, de Kierkegaard szerint nem jelent többet a szerepjátszás puszta alakoskodásnál. A 'puszta alakoskodás' maszkjainak és álruháinak bemutatásakor Kierkegaard meglehetősen szabadjára engedi (költői) fantáziáját: az ő poétikusan megalkotott ironikusa hol római patrícius, hol török pasa, vagy éppen bűnbánó zarándok.”⁸⁶

VI/b. Párhuzam a kierkegaard-i irónia és a regény között

A következőkben tehát Søren Aabye Kierkegaard irónia fogalma alapján elemezném *A titkos történet* disszonáns regiszterét, hiszen mint megállapítottuk, még ha a schlegeli irónia csíráját fel is fedezzük a műben, Tartt rámutat, hogy nem ez a helyes irány, így figyelmünket a dán szerző felé kell fordítanunk. Kierkegaard az *Az irónia fogalmáról* című doktori értekezésében az irónia antik és modern filozófiai fogalmát mutatja be, ami segítségünkre lesz abban, hogy megértsük a mű ellentmondásos mozzanatait és az író célját a dán filozófus tézisei alapján. Egyszerűen megfogalmazva, Kierkegaard így nyilatkozik az iróniáról: „(...) az a jellemzője, hogy az ellenkezőjét mondja annak, amit gondol.”⁸⁷ Mégsem elégedhetünk meg ennyivel, hiszen ha az értelmezés ennyiben maradna, nem értenénk meg az irónia esszenciáját. Az ironikus beszédalakzatban a beszélő feltételezi, hogy hallgatói megértik őt, ezzel egy időben a lényeg mégis azonossá válik a jelenséggel. Mindez a közvetett jelenség tagadása révén történik.⁸⁸ Vagyis ironizálás közben az állításnak mögöttes, rejtett érzelmi vagy értelmi tartalma van, ami arra kényszeríti a hallgatót, hogy intuíciójára hagyatkozva értelmezze az üzenet valódi kontextusát; lényeges a látszólagos ellentmondás. Az ironikus beszéd félreértéséből eredeztethető a már korábban említett hallgatói befogadás, hiszen ez a megfigyelő kimarad a

⁸⁵ Antal Éva: *Túl az irónián*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2007. 49. oldal

⁸⁶ Uo., 48-49. oldal

⁸⁷ Søren Aabye Kierkegaard: *Az irónia fogalmáról*, ford. Soós Antal és Miszoglád Gábor. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2004. 252. oldal

⁸⁸ Uo.

„titok” beavatásából. Kierkegaard talán egyik legfontosabb kijelentései közé tartozik a regény vizsgálatában, amit az ironia szemléltetéséről ír:

„Az ironia minden ilyen esetben leginkább a világ megértőjének, a környező világ misztifikálójának mutatkozik, kevésbé azért, hogy maga elrejtőzzék, inkább hogy másokat *megnyilatkoztatásra* bírjon. De megmutatkozhat úgy is, hogy az ironikus hamis nyomra próbálja terelni a külvilágot önmagát illetően.”⁸⁹

Az utóbbi jelenik meg *A titkos történetben* is, vagyis Tarrt az olvasót megtéveszteni kívánó stratégiájában. A mű stílusa a végén teljesen eltérő hangulatot sugároz, mint amihez az olvasó szokott. Ahogy azt Kierkegaard is kifejtette, a beavatott hallgató megérti a beszélő mondandóját. Ezért tehát abban az esetben, ha mi mint olvasók felismerjük, hogy Tarrt célja a romantikus stílusjegyek alkalmazásával az volt, hogy nevetségessé és gúnyossá tegye az önmaga által felépített világot, megértjük a regény „titkát”.

Kierkegaard később reflektál Friedrich Schlegel *Lucinda* című művére, és kommentárt fűz a romantikus irodalomhoz. Meglátásai adekvát módon követik az eddigiekben felépített fejezeteket, mivel Tarrt érzékelteti, és ezután az olvasó is belátja, hogy a görögséghez visszakiváncosuló társaság jókora hibát vétett. Ugyanis a kezdetben gyönyörű magaslatnak tűnő ókori görög kultuszhoz visszavágyódó romantikának sikeresen megleli a buktatóit. A görögséget a maga ártatlanságában kellene helyreállítani, a romantika mégsem ezt teszi.⁹⁰ Amennyiben Kierkegaard pontos nézetét szeretnénk kiemelni a romantikáról, a következő észrevételét kell boncolgatnunk:

„Ráadásul a romantika élvezete igen kifinomult; mert nem csupán ártatlanul akar élvezni, de azt akarja, hogy az adott erkölcsiség megsemmisítése az élvezetben vállalják tudatosság; élvezetének mintegy csúcsaként mosolyog az erkölcsiségen, amely alatt – azt gondolja – mások nyögnek, és ebben rejlik az ironikus önkény szabad játszadozása. (...) A romantika (...) abban különbözik a görögségtől, hogy a test élvezetében a szellem tagadását is élvezi. Úgy véli, ez a *poétikus* élet, de remélem, meg fog mutatkozni, hogy éppen a poézis hiányzik belőle, mert az igazi

⁸⁹ Uo., 255. oldal

⁹⁰ Uo., 287. oldal

belső végtelenség csak a rezignáció révén jelenik meg, és csak ez a belső végtelenség igazán végtelen és igazán poétikus.”⁹¹

Értelmezve Kierkegaard szavait, tulajdonképpen arról beszélhetünk, hogy a romantika az erkölcsiség semmibe vételével érne el az élvezeteket, nevet rajta, míg mások megkeserednek az erkölcsi normák nyomása alatt. Összetett módon élvezi az életet, ironikus hozzáállásával meghaladja a szabályokat. A művészi életet a testi élvezetben leli, de egyaránt jelen van a szellem tagadása is, ez fogja megkülönböztetni a görögségtől (másképp, persze, a szellem abszolutizálása is megjelenik benne). Ezt nevezi poétikus életnek, míg Kierkegaard szerint a romantikából hiányzik a valódi poézis, mert csak akkor jön létre a belső végtelenség, ha lemondás által elfogadjuk az élet szépségeit és nehézségeit egyaránt. Ezzel fognak kiteljesedni a lehetőségek, és megmutatkozik a valódi művészet kifejeződése. A romantikus irónia tehát összképét tekintve elutasító megítélést kap, negatívan hat mind az erkölcsre, mind a vallásra. Az eddigiekben bemutatott romantikus irónia-értelmezés következtetésképpen kontrasztba kerül a kierkegaard-i, korlátozó irónia koncepcióval a regényben. „Az irónia mint megzabolázott mozzanat éppen úgy mutatkozik meg a maga igazságában, hogy megtanítja valóra váltani a valóságot azzal, hogy kellőképpen nyomatékosítja.”⁹² írja Kierkegaard, majd kifejti: „(...) a vágnak nem szabad kijátszania a valóságot, ellenkezőleg, az élet tartalmának igaz és jelentős mozzanattá kell válnia a magasabb valóságban, melynek teljességét szomjúhozza a lélek.”⁹³ A *titkos történet* iróniája sokkal inkább megfeleltethető ennek a felfogásmódnak, mint az előzőkben bemutatott schlegeli romantikus, játékos iróniának. A valóságnak érvényre kell jutnia, ez pedig a cselekmény során sikeresen rámutat az igazságra. A vágy maga többféle módon is megmutatkozik a regényben, de ahogy Tarrt levezeti következtetéseit a romantikus perspektíváról, az egybeesik Kierkegaard nézeteivel: „(...) a vágnak pedig egészséges szeretetnek kell lennie, nem nyugós, puhány kilopódzásnak a világból.”⁹⁴

Az irónia fogalmán kívül a már említett megtévesztés motívumának kérdésére is válasszal szolgál a dán filozófus a *Szerzői tevékenységeről* című munkájában. Az eddigiekben megvizsgáltam Tarrt motivációját az olvasó tudatos megtévesztését illetően: betekintést enged a romantizált világba, hogy azt később kritikával illesse. Miért van erre a szándékos félrevezetésre szüksége a regénynek, és ami a legfontosabb, hogyan működik Tarrt stratégiája

⁹¹ Uo.

⁹² Uo. 318. oldal

⁹³ Uo.

⁹⁴ Uo.

anélkül, hogy direkt módon közölné velünk az üzenetét? A feladatom ezen kérdések megválaszolásával nem kizárólag az író gondolatainak interpretációja, hanem inkább az olvasóközönség következtetéseinek ábrázolása a mű mondanivalóját illetően. Maga a mondanivaló eredeztethető a megtévesztésből, hiszen megismerjük a karakterek eszméit a regényben, amiket talán különösnek találunk, de még nem kérdőjelezünk meg egészen addig, amíg még nem közeledünk a cselekmény olykor zavarba ejtő, nyugtalanító fordulataihoz. Ennek kapcsán mindenekelőtt Szókratész juthat eszünkbe; Kierkegaard is kifejti az ókori görög filozófus kapcsán: „megtévesztéssel az igazságra is rávezethetjük”⁹⁵ az embert. A szókratészi módszer jelensége kérdések sorával, párbeszéd formájában zajlik, saját „tudatlanságával” vezeti rá partnerét az igazságra. A diskurzus *A titkos történet*ben a csoport és az olvasó között is létrejöhet. Ebben az esetben Szókratészt Tarttal azonosítanám, ő lesz az, aki a szereplőin keresztül az olvasóit a kezdetektől megtéveszti – legalábbis megpróbálja –, és a tragédia kibontakozásával letépi a fátylat a romantizált világ illúziójáról. Érzékcsalódással állunk szemben, ez egyúttal igaz lesz az olvasóra és a főszereplők szemléletére is. Kierkegaard szerint ezt az érzékcsalódást el kell oszlatni, és mivel a befogadásra nem állunk készen, „valami savas szert kell alkalmazni, ez a sav pedig valami negatív, és egy közlés tekintetében épp a megtévesztés a negatív.”⁹⁶

Abban az esetben, ha Tardt közlésképpen szigorúan a tényeket fektetne le elénk, vagy esetleg a csoport tagjai vállalkoznának arra, hogy megértsék és realizálják személyes tévedéseiket, nem tudott volna a regény az elemzett módokon építkezni. A megtévesztés eredményezte az eltérő befogadói hatásokat, hiszen Tardtnak sikerül kritikát megfogalmaznia a lehető legironikusabb módon. Komolyan veszi olvasóit, magabiztosan feltételezi, hogy céljai értelmet nyernek, mégis ezzel szimultán elfogadható a naiv interpretáció is. Amit a mű kapcsán leginkább kiemelnék, hogy bár vizsgálható, de nem szükséges Tardt motivációját szem előtt tartanunk, mivel *A titkos történet* részleteinek értelmezésére számos eltérő lehetősége lesz a befogadónak. A dolgozatomban az ironikus végkifejlethez a romantika útján haladva jutottam el, hipotetikus felvetésként viszont elképzelhető az is, hogy az olvasók egy része egészen a mű végéig érzékcsalódásban szenvednek a „festői” Hampdenben, ezzel érvényesítve a regény általam is tételezett olvasatát, miszerint az illúziókba kergető túlzott romantizálás hangsúlyosan a regény egészének alkotóeleme lesz. Tardt stratégiája az, hogy olvasóira bízva az ironia kikövetkeztetésének folyamatát. Nem ténszerűen, kíméletlenül szembesít a kritikai álláspontjával, hanem távolságtartóan gazdagítja saját művészi kifejezését. A romantika és az

⁹⁵ Søren Aabye Kierkegaard: *Szerzői tevékenységről*, ford. Hidas Zoltán, Latin betűk, Debrecen, 2000. 52. oldal

⁹⁶ Uo. 53. oldal

irónia között tehát nem egy kimondott feszültség uralkodik, és az irónia győzelme nem a felülkerekedést jelenti, hanem azt, hogy képes volt a saját maga által felállított romantikusan idealizált eszméket megingatni. A műben az irónia nem direkt módon tagadni szeretné ezeket az eszméket, hanem finoman korrigálni Tartt tudatos „hibáiból” eredeztetve, így nem egy alávetett viszony mutatkozik meg, hanem egy tiszta interakció, ahol egyedül az irónia által leszünk képesek a romantikus eszméket átértékelni és újraértelmezni.

Összefoglalás

A dolgozatom *A titkos történet* romantikus elemeinek vizsgálatára összpontosított, az író munkásságának releváns aspektusainak rögzítésétől az ironia feltérképezéséig, így keretbe foglaltuk az írói intenció és befogadói hatások ellentmondásos megjelenítését.

Reményeim szerint, sikeresen körbejártuk Tarts tudományos háttérének ráhatását a regényre, majd a jénai filozófusoktól kezdve eljutottunk a fiatal Nietzsche korai esztétikai munkájához. A Schlegel-fivérek, valamint Novalis megfelelő háttérrel nyújtottak a romantika bizonyos eszméinek kibontásához, Manfred Frank munkája pedig alapot szolgáltatott az elemzés további pontjainak megértéséhez. Az alapvetően német koraromantikára jellemző látásmód a jelen kor értelmezéseire is kihatnak, Tarts pedig következetesen helyezi munkája középpontjába a romantika stílusjegyeit.

Ismertetve a történelelemzéshez releváns részleteket, a dolgozat egyik legfontosabb fejezete az volt, melyben a regény esztétikai preferenciáira térünk ki. A szépség és a fenséges összehasonlításával, majd A. W. Schlegel munkáját vizsgálva megállapítottuk, hogy Kant állításai nyomán (ugyanakkor a kanti téziseket felülírva) a romantikus filozófiában a szép és a fenséges könnyedén átfordulhat egymásba, így a regény „szépség” fogalmát a „fenséges” jelentésével egyeztetjük. Ezután Edmund Burke rettenet és fenséges fogalmainak kapcsolatával foglalkoztunk *A titkos történet* elemi kijelentéseit vizsgálva, így megállapítottuk a narrátor célját a szépség felhasználásával.

A regény romantikus légkörét Julian készítette elő a tanulók számára, ezt a befolyást diákjaira, valamint tanításait a fiatal Nietzsche *A tragédia születése* című romantikus szellemiségű munkájából kiindulva értelmeztük a dionüszoszi és apollóni kettősség kapcsán. A tanár megtagadja az apollóni álomvilágot, és diákjait a vad dionüszoszi szenvedély világába tereli, ami a kezdőlökést adja a tragédia bekövetkeztéhez. Majd Camilla mint egyetlen részletesen ábrázolt női karakter a többi szereplő által bemutatva segített rávilágítani a műben rejlő romantikus szövegstílus részleteire, és a férfi-uralta társaság idealizált szemléletmódjára a külsőségek iránt.

A következőkben részletesen kitértünk a tragédiaábrázolásra, kezdve a nyelv meghatározó szerepével, majd Arisztotelész *Poétikájából* kiindulva a sorsszerűség és *mimészis* definiálására is kitértünk. Euripidész *Bakkhánsnők* című tragédiájának párhuzamai a regénnyel alátámasztották tézisemet, miszerint *A titkos történet* mindvégig egy tragédia *katharsisza* felé építkezett. Ismét kitekintettünk a Schlegel-fivérek gondolataira az antik és modern szellemiség,

valamint a romantikus tragédia elemzés kapcsán, és a szereplők életstílusa és az általuk idealizált görög eszmék közötti ambivalenciát vizsgáltuk. Az értelmezés tehát rámutatott, hogy a regény diákjai csupán a hamis, romantizált változatát érik el a görög jellemideálnak, nem lesznek képesek megtestesíteni annak valódi jelenségét.

A dolgozatban megjelölt kérdésfelvetésekre a romantikus perspektíva kapcsán, úgy gondolom, sikerült válaszokat kapnunk, kibontva *A titkos történet* részleteit egyaránt bemutattuk a romantikus látszatvilágot és az írói kompozíciót, végezetül pedig szemügyre vettük az irónia és ambivalencia értelmezhetőségét az újfajta befogadói hatások eredményeképpen. Ezáltal érthetővé vált, hogy mi volt a romantizálás célja a mű egészét tekintve, és ez hogyan közvetített ellentmondásos nézeteket az olvasó felé. *A titkos történet*ben a kierkegaard-i irónia szerepének eredményeképpen a romantikus interpretáció korlátait fedezhetjük fel, hiszen a schlegeli játékos irónia helyett a Kierkegaard-féle megzabolázott, korlátozott irónia veszi át a helyet. Amennyiben a befogadó képes értelmezni a Tarrt által következetesen felépített iróniát a műben, értelmet nyer a célja, miszerint a túlzottan romantizált világ tragédiát eredményez, a racionalitását egészében elvesztett ember pedig tévútra sodródik.

Irodalomjegyzék

1. Antal Éva: *Túl az irónián*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2007.
2. Arisztotelész: *Poétika*, ford. Sarkady János. Budapest, Kossuth könyvkiadó, 1992.
3. Benjamin, Walter: *A műkritika fogalma a német koraromantikában*, ford. Ábrahám Zoltán. Budapest, Gond-Cura Alapítvány – Palatinus Kiadó, 2004.
4. Burke, Edmund: *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*, ford. Fogarasi György. Budapest, Magvető, 2008.
5. De Man, Paul: *Az irónia fogalma* in. *Esztétikai ideológia*, ford. Katona Gábor. Budapest, Orbis Universitatis, 2000.
6. Frank, Manfred: „A koraromantika filozófiai alapjai”, ford. Mesterházy Balázs. *Gond*, 1998, 17.
7. Kant, Immanuel: *Az ítélőerő kritikája*. ford. Papp Zoltán. Budapest, Osiris Kiadó/Gond-Cura Alapítvány, 2003.
8. Kierkegaard, Søren Aabye: *Egy még élő ember írásaiból – Az irónia fogalmáról*, ford. Soós Antal és Miszoglád Gábor. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2004
1. Kierkegaard, Søren Aabye: *Szerzői tevékenységemről*, ford. Hidas Zoltán, Latin betűk, Debrecen, 2000.
2. Kővári Sarolta: „A nevelődési regény tradíciójának hatása Novalis *Heinrich von Ofterdingen* című művének személyiségképre”. *Passim* 2013/1.
3. Lukács György: *A lélek és a formák kísérlete*, Budapest, Franklin-Társulat, 1910.
4. Lyotard, Jean-François: *A posztmodern állapot*. In: Bujalos István (szerk.): *A posztmodern állapot*, Budapest, Századvég Kiadó - Gond, 1993.
5. Mills, Sophie. “What does she think of us? Donna Tartt, ‘The Secret History’, and the image of classicists.” *The Classical Outlook*, vol. 83, no. 1, 2005.
6. Nietzsche, Friedrich: *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, ford. Kertész Imre. Budapest, Magvető, 1986.
7. Novalis: *Töredékek*, ford. Rónay György. In: Horváth Károly (szerk.): *A romantika*. Budapest, Gondolat, 1965.
8. Pauw, Francois. „If on a winter’s night reveller”: The classical intertext in Donna Tartt’s *The Secret History*. (Part 1). *Akroterion*, vol. 39, no. 3-4, 1994.
9. Platón: *A lakoma*, ford. Telegdi Zsigmond. Budapest, Atlantisz könyvkiadó, 1999.
10. Platón: *Az állam*, ford. Jánosy István. Lazi könyvkiadó, Szeged, 2001.

11. Schlegel, Friedrich: *Beszélgetés a költészetről*, ford. Tandori Dezső. In: August Wilhelm Schlegel – Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*, ford. Bendl Júlia és Tandori Dezső. Budapest, Gondolat, 1980.
12. Schlegel, Friedrich: *Goethe Wilhelm Meisteréről*. ford. Tandori Dezső. In: August Wilhelm Schlegel – Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*, ford. Bendl Júlia és Tandori Dezső. Budapest, Gondolat, 1980.
13. Schlegel, Friedrich: *Kritikai töredékek*. ford. Tandori Dezső. In: August Wilhelm Schlegel – Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*, ford. Bendl Júlia és Tandori Dezső. Budapest, Gondolat, 1980.
14. Schlegel, August Wilhelm: *Kant: Az esztétikai ítélőerő kritikája című művéről*. In: Schlegel, August Wilhelm – Schlegel, Friedrich: *Válogatott esztétikai írások*, ford. Bendl Júlia és Tandori Dezső. Budapest, Gondolat, 1980.
15. Schlegel, August Wilhelm: *Shakespeare Rómeó és Júliájáról*. In: Schlegel, August Wilhelm – Schlegel, Friedrich: *Válogatott esztétikai írások*, ford. Bendl Júlia és Tandori Dezső. Budapest, Gondolat, 1980.
16. Schlegel, Friedrich: „A filozófiáról Dorotheának”, ford. Papp Zoltán. *Gond*, 1998, 17.
17. Schlegel, Friedrich: *A görög költészet tanulmányozásáról*. In: Schlegel, August Wilhelm – Schlegel, Friedrich: *Válogatott esztétikai írások*, ford. Bendl Júlia és Tandori Dezső. Budapest, Gondolat, 1980.
18. Schlegel, Friedrich: „Női karakterek a görög költők műveiben”, ford. Hegyessy Mária. *Gond*, 1998, 17.
19. Soóky Krisztina: „Egy tréfa története”. *Passim* 2013/1.
20. Tartt, Donna: *A titkos történet*, ford. Greskovits Endre. Budapest, Park Kiadó, 2023.
21. Tartt, Donna: *The Secret History*, London, Penguin books, 1993.
22. Williams, Russel. „Bret Easton Ellis, Imperial Bedrooms and Less Than Zero” *Transgressive Culture*, vol. 1, no.1, 2011.