

A KISPRÓZA NAGYMESTERE

Tanulmányok Jókai Mór novellisztikájáról



A KISPRÓZA NAGYMESTERE

Tempevölgy könyvek 25.

Megjelent a Balatonfüred Városért Közalapítvány kiadásában

Felelős kiadó: MOLNÁR JUDIT alapítványi elnök

Sorozatszerkesztő: TÓBIÁS KRISZTIÁN

Kézirat-előkészítés és szöveggondozás: BURZA PATRÍCIA KÁRMEN

Nyomdai előkészítés: SELERIS PROJECT Bt., Balatonfüred

Nyomda: OOK Press Kft., Veszprém

ISBN 978-963-9990-57-9

ISSN 2061-8603



nka
Nemzeti Kulturális Alap

A KISPRÓZA NAGYMESTERE

Tanulmányok Jókai Mór novellisztikájáról

Szerkesztette:
Hansági Ágnes és Hermann Zoltán

Tempevölgy könyvek 25.
2018

Tarjányi Eszter emlékének

TARTALOM

Előszó	9
--------------	---

Műfajkonceptiók

Hansági Ágnes – Műfajttörténet, poétika és narráció	17
Szajbély Mihály – Bohóc a falon	49
Hajdu Péter – Románcos történelem némi extrákkal	82
Fried István – Jókai Mór novellatípusaihoz	92
Vaderna Gábor – Erdély – identitás – Jókai	114
Török Lajos – A miniszter félrelép	142

Műfajtipusok

Eisemann György – Harcoló figurák – figuráló harcosok	161
Szilágyi Márton – Egy megkomponált novelláskötet a háborúról és az oroszokról – s még sok minden másról	171
Hermann Zoltán – Jókai karácsonyi novellái	184
Tarjányi Eszter – A kópé-novella mint a populáris kultúra alapköve	193
Kovács Gábor – Rom és szó	206
Surányi Beáta – Madarak és textuális metamorfózisok	225
Rózsafalvi Zsuzsanna – Novella a fókuszmondatról és Tarkanoff Annáról ...	240
Kiss A. Kriszta – <i>Milyenek a nők?</i>	249
Steinmacher Kornélia Nóra – A halál és a lányka	262
Névmutató	278

ELŐSZÓ

Szinnyei Ferenc *Novella- és regényirodalmunk a Bach-korszakban* című monumentális munkájában az önálló kismonográfiát kitevő, Jókai Mórnak szentelt IV. rész első alfejezete a következő összeggel zárul:

Jókai tehát 10 év alatt írt 230 elbeszélést (köztük 10 nagyterjedelműt) és 10 regényt, kötettség szerint: 31 kötet elbeszélést és 25 kötet regényt, összesen 56 kötetet. Munkássága a tízéves korszak regény- és novellatermésének kb. egytizedét teszi ki.¹

Az ötvenes évek mérlege egyszerre sokkoló és árulkodó. Aligha akad olyan magyar olvasó, akit Jókai termékenységének a ténye meglepne. A terjedelmes regények szerzőjeként számontartott író kisprózai teljesítménye és a prózai életművön belül a novellisztika részesedése azonban ma mégis a meglepetés erejével hathat. Jókai novellái, de rövidprózája általában is, meglehetősen mostoha sorsra jutott: a kritikai figyelmet már az első megjelenések idején is elvonták a nagyregények, és az író halála óta eltelt több mint száz évben ez a helyzet lényegében alig változott. Legutóbb Szilágyi Márton *Jókai, a pályakezdő novellista* című tanulmánya hívta fel a figyelmet arra az ellentmondásra, amely a kispróza Jókai-életműben betöltött jelentékeny szerepe és a kisprózai alkotások ezzel egyidejű marginalizációja között mindmáig feszül.² Szilágyi Márton a pályakezdő Jókai elbeszéléseinek, a negyvenes évtized novellatermésének vizsgálata nyomán jutott arra a következtetésre, hogy a bonyolult és sokrétű hagyományértelmezést mutató korai novellisztika már csak azért sem tekinthető pusztán a nagyelbeszélések, a regények „előkészítőjének” – ahogyan ezt korábban az író életművének több értelmezője

-
- 1 SZINNYEI Ferenc, *Novella- és regényirodalmunk a Bach-korszakban* I, Bp., MTA, 1939, 182. [A IV. fejezet címe: *Jókai Mór munkássága és népszerűsége*]
 - 2 SZILÁGYI Márton, *Jókai, a pályakezdő novellista = „... író leszek, semmi más...”: Irodalmi élet, irodalmiság és öntüköröző eljárások a Jókai-szövegekben*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, Balatonfüred, Balatonfüred Városért Közalapítvány, 2015 (Tempevölgy könyvek 19.), 32.

is sugallta –, mert már ezekben az írásokban is megfigyelhető annak az egyedi novella-poétikának a jelenléte, amely különösen a kortársi novellatermés összehasonlításában válhat szembeszökővé.

Szimptomatikusnak tekinthető, hogy a kritikai kiadás munkálatai mind a kisregények, mind pedig az elbeszélések esetében már a hetvenes években elakadtak. A nyolcvanas években megjelent néhány kötet után a sorozat kiadásának munkálatai érdemben közel negyedszázados szünet után indulhattak csak újra, 2012-től, Eisemann György irányításával. (Összehasonlításképpen: a regények 71 kötetének a zöme az 1962 és 1972 közötti évtizedben jelent meg, és 1981-ig kisebb-nagyobb kihagyásokkal, de folyamatosan jelentek meg a sajtó alá rendezett kötetek.) Talán nem tévedünk akkor, ha azt feltételezzük, hogy ennek a megtorpanásnak csupán az egyik oka volt a folyamatos forráshiány, a mérleg másik serpenyőjében a kiadásra váró anyag hihetetlen bőségével – és egyúttal szórtságával – óhatatlanul munka- és időigényesebb vállalkozást prognosztizált. A Jókai-filológia viharos évszázadának egyetlen állandó motívuma azonban, hogy a kispróza (a novellisztika éppen úgy, mint a kisregények) mindig másodlagos, mellékes, poétikailag és (irodalom)politikailag is súlytalan területnek számított. Ha volt a Jókai-kutatásnak vakfoltja, a rövidpróza bizonyosan ilyen vakfoltként maradt láthatatlan hosszú ideig. Kétségtelen: a kutatásnak itt kellett megbirkóznia a legnagyobb mérvű feldolgozatlansággal. A kisprózai korpuszban ugyan nem számít kivételnek a számtalan újrakiadás, ami (főként a második világháborúig, amikor még ismeretlen az „alapítványi próza” intézménye, vagyis ha újra kiadnak valamit, azt feltehetőleg meg is veszik és el is olvassák) arra utal, a kisregények és novellák megtalálták a maguk olvasóit; elsődleges kanonizációjuk, kortárs kritikai recepciójuk a leggyakrabban igen gyér vagy teljesen elmaradt; és ez a kritikai érdektelenség lényegesen a legutóbbi időkig nem is változott. A „regény primátusa” (már ha jogosult a kiadói marketingstratégiákon túl ilyesmiről beszélni), amellyel a 20. század végi prózafordulat után a magyar irodalmat is leírhatónak gondolta az irodalmi közgondolkodás és a kritikusok többsége, hasonlóképpen szerepet játszott abban, hogy a rövidprózai alkotások az életmű kevésbé fontos, művészileg kevésbé érdemleges korpuszáként az ismeretlenség homályában maradjanak még azokban az években is, amikor pedig a magyar prózakritika már felismerte (a leghatározottabban Esterházy fellépése kapcsán) a kis formák poétikai jelentőségét. Hasonlóképpen hátráltatta a novellisztika újrafelfedezését, és még ma is nehezíti a feldolgozást, hogy a

magyar sajtóarchívumok digitalizációja, feldolgozottsága, irodalmi érdekeltségű kutatása észrevétlenül, de ismét több évtizedes késésbe került, és az utóbbi évek médiaelméleti „fordulatában” sokan ma sem ennek a feltáró munkának az esélyét, hanem a járt utak, konszenzusos gyakorlatok elhagyásának és újrendeződésének a veszélyét látják.

Jókai Mór elbeszélései, kisregényei a 19. század második felében meghatározó módon alakították az irodalmi nyilvánosságot. Ha arra a kérdésre keressük a választ, miért maradtak ezek az írások mégis a kritika látókörén kívül, talán éppen ebben kell keresnünk az érdektelenség magyarázatát. Az ötvenes évtizedben virágzó kalendárium- vagy naptárpiac, az 1854-től a hetilapok piacán meghatározó pozíciókat foglaló Vasárnapi Ujság, vagy éppenséggel az 1858-ban hódító útjára induló élclap, az Űstökös voltak (számos, időről időre fontos fórummá váló, de változó) versenytársaik mellett azok a nyomtatott médiumok, periodikák, amelyek Jókai kisprózája számára az elsődleges fórumot megteremtették. Vagyis: nem a hagyományos, „elit” irodalom médiumai. Jókai ugyan rendszeresen publikálja a novellákat kötetekben, de a válogatások a legritkábban tematikusak, anyaguk sokszor túlságosan heterogén, poétikailag és esztétikailag is különféle regiszterekhez tartozó szövegek kerülnek egy kötetbe. A regények mellett így szükségszerűen szorulnak ki a kortárs kritikai szemlékből.

Fried István *Jókai Mórról másképpen*³ című tanulmánykötetének az egyik legfontosabb hozadéka – és az olvasó számára minden bizonnyal egyik legnagyobb meglepetése – talán az volt, hogy olyan, korábban az ismeretlenség homályába vesző Jókai-elbeszéléseket állított a tüzetes filológiai vizsgálat és a szövegértelmezés fókuszába, amelyek Jókai narrációtechnikai és tematikai modernségéről, kísérletező kedvéről tanúskodnak. A *Faustina*, a *Magláy-család*, az *Unica* vagy éppen a *Három pár* minden bizonnyal olyan Jókai-írások, amelyek helyet követelhetnek maguknak egy új Jókai-kanonban. A *Történetek egy ócska kastélyban* (amelyet Fried István és Szajbély Mihály is vizsgált a közelmúltban), vagy a 2014-es konferencián újra felfedezett *Adamante* (vö. Surányi Beáta elemzését), illetve a két tanulmánynak is tárgyát képező *Egy ember, aki mindent tud* (Hansági Ágnes, Steinmacher Kornélia írásai) arra szolgáltak bizonyítékkul, hogy Jókai novellái és kisregényei sokkal több váratlan, „kísérleti” narrációs eljárást vagy motívumot tartogatnak, mint azt korábban hittük volna.

3 FRIED István, *Jókai Mórról másképpen*, Bp., Lucidus, 2015.

És végül, de nem utolsósorban még egy, igen nyomós érv szól amellett, hogy Jókai kisprózájának a kutatására komolyabb figyelmet érdemes fordítanunk. A közoktatásban, de az egyetemi képzésben is óriási problémát jelent, hogy a nagyregények kínálata mellett nem áll a rendelkezésünkre olyan kisprózai alternatíva, amely elősegítené a fiatalabb generáció bevezetését Jókai műveinek a világába. A mai, fiatalabb generációt is megszólító novellák gyakran nem képezik részét a közkeletű válogatásoknak, nehezen férhetők hozzá. A tanulmánykötet, amelyet most a kezében tart az olvasó, a 2016. december 2–3-án, Balatonfüreden „... az én gyöngye oldalam” Jókai Mór novellisztikája – a poétikai, retorikai, narratológiai eljárások és az irodalmi kommunikáció, valamint az irodalmi nyilvánosság terének konfigurációi tükrében címmel megrendezett Jókai-kollokvium előadásainak szerkesztett változatát tartalmazza. A konferencia előadói azonban nem csak az irodalom- és poétikatörténet szempontjait szem előtt tartva válogatták ki azokat a rövidprózai szöveget, amelyeket elemzés alá vettek. Az irodalomtörténeti, narratológiai, retorikai, poétikai vagy éppen a mediális szempontú vizsgálatok egyaránt azt bizonyították, a kisprózai írások esztétikai kapacitása mit sem veszített az erejéből az elmúlt több mint száz évben, Jókai novelláit ma is érdemes, élvezetes újraolvasni. Az utóbbi, mediális szempont pedig azért is lehet releváns, mert a novellák jó része eredetileg olyan hibrid médiumban jelent meg, amelynek kép- és szöveganyaga egymásra hatva, szükség-szerű kölcsönhatásában alakította a kontextualizációt; illetve maguk a szövegek tematizálják a technikai médiumok és az ember viszonyát. Fontos szempont volt az is, hogy a mai olvasót megszólító, az élményszerű újraolvasás értelmében könnye (bbe)n aktualizálható írásokat gyűjtsenek egy csokorba. A Tempevölgy Könyvek sorozatának 22. köteteként – mint a konferencia kísérőkiadványa – jelent meg a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával *A Balaton völegényei* című válogatás, amelyet az olvasók szabadon letölthetnek a Tempevölgy folyóirat honlapjáról⁴. Az elemzésekben tárgyalt novellák és kisregények így most egyetlen kattintással elérhetőek az olvasó számára. Ezért is döntöttünk úgy, hogy a jegyzetekben mindig megadjuk *A Balaton völegényeinek* vonatkozó oldalszámait.

4 *A Balaton völegényei: Válogatott elbeszélések*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, Balatonfüred, Balatonfüred Városért Közalapítvány, 2017. (Tempevölgy könyvek 22.); http://tempevolgy.hu/images/PDF/konyvek/Jokai_Mor_A_Balaton_volegenyei.pdf
[A továbbiakban: *A Balaton völegényei*]

A jegyzetekben a következő rövidítéseket alkalmaztuk:

JMÖM = Jókai Mór Összes Művei kritikai kiadás

JMÖM, NK = Jókai Mór Összes Művei nemzeti kiadás

*

Amikor a tanulmánykötet előkészítésének munkálataiba fogtunk, még nem sejtettük, hogy nagyszerű kollégánk, Tarjányi Eszter, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem docense, mindannyiunk számára váratlanul és feldolgozhatatlanul korán távozik majd közülünk. 2016 decemberében, Balatonfüreden még arról beszélgettünk, miként fogjuk majd használni az oktatásban *A Balaton völegényeit*, miről kellene tanácskoznunk két év múlva, a 2018-as Jókai-kollokviumon, melyek azok a kérdések, amelyeknek napirendre tűzése a legkevésbé tűr halasztást. Vidám volt, energikus, pontos, megőrizte magában azt a szakma iránti szeretetet, lelkesedést, amit a túlterheltség generációnk sok tagjából már régen kiégetett. Ahogyan az a füredi konferenciákon lenni szokott, a fehér asztal mellett is Jókairól folyt a beszélgetés. Eszter *Lenci fráter*ről szóló tanulmánya fel is idéz ezek közül egyet, amikor azon nevetgélünk, mennyire sok olyan ösztönös, „normál” olvasói lépést kell a sajtó alá rendezőnek, filológusként, mérlegre tennie – utólag, amely azután igazolásra, alátámasztásra szorul. *A Balaton völegényeinek* sajtó alá rendezésekor ugyanis a „Lenci” név írásmódját számunkra az „döntötte el”, hogy reflexszerűen a *Lőrinc* becéző változataként olvastuk, és Eszter előadásának interpretációja alá is támasztotta ezt a döntésünket. Néhány hónappal később ennek a remek elemzésnek a szövegét Kiczenko Judit jóvoltából kaphattuk meg, és csak remélhetjük, hogy a szöveggondozás során úgy jártunk el, ahogyan azt Eszter maga is tette volna. A megrendítő hír hallatán valamennyien úgy éreztük, hogy kutatóként nem róhatnánk le tiszteletünket méltóbban az újraindult Jókai kritikai kiadás első, az *Elbeszélések* tizedik, az 1861–1862-es év anyagát tartalmazó kötetének sajtó alá rendezője előtt, mint azzal, hogy a Jókai novellisztikáját tárgyaló tanulmánykötetet az emlékének ajánljuk.

MÚFAJKONCEPCIÓK

Hansági Ágnes

MŰFAJTÖRTÉNET, POÉTIKA ÉS NARRÁCIÓ

Az ötvenes évtized a novella és a Jókai-novellák poétikatörténetében

(*Egy komondor naplója, A falu bolondjai, Az én galambom nem vált porrá*)

A sors különös iróniája, hogy Galamb Sándor Gyulai Pál novelláiról írott tanulmányának első része, amelyet a szerző a novella *műfaj történeti* és a novellaműfaj *poétikai* kérdéseinek szentelt, ma elsősorban Jókai novellisztikájának összefüggésében válhat érdemessé az újraolvasásra. Mindenekelőtt azért, mert plauzibilis, lényegében a műfaj honi történetére visszavezethető magyarázatot kínál arra a nehezen megválaszolható kérdésre, miért részesítette a Jókai-filológia, illetve a történeti kritika „előnyben” az ötvenes években született kispórái írásokat, miközben az életmű egészét tekintve Jókai novellisztikájára általában nem sok szót vesztegetett. A kispórá a „nagyregények” melléktermékeként, szatellit jelenségként, eleve másodlagosként maradt láthatatlan a Jókai-oeuvre amúgy is kiterjedt, jellemzően nem egyetlen mestermű, hanem az elsőségért versengő opus magnumok sorozata köré szerveződő, vagyis a magyar irodalomban is inkább atipikus mintázatában. Galamb Sándor műfaj történeti érveléséből egy olyan, lehetséges narratíva rajzolódik ki, amelyben az ötvenes évtized a magyar novella kibontakozásának, műfaji emancipációjának folyamatát lezáró évtizedeként értelmezhető; a műfaj magyarországi története szempontjából kitüntetett, kvázi alapítótörténetként is olvasható hőskorkként, amelynek poétikai és esztétikai viszonyulása a novella kispórái műfajához már a húszas évek laikus olvasója számára is értelmezésre, magyarázatra szorult.

Az a műfaj történeti vázlat, amelyet szerzője lényegében bevezetésnek szánt a Gyulai-novellák elemzése elé, nyilvánvalóan azzal a céllal, hogy világossá tegye érvelése kontextusát és fogalmi kereteit, ezért is reflektál következetesen arra a nehézségre, amelyet a *műfaj* időben változó jelentése és jelentősége, vagyis történetisége okozhat. Galamb Sándor nemcsak tudatában van annak, hogy a műfajok történetisége, különösen pedig a műfaji terminológia „nominális” állandósága mellett a jelölt

szemantikai tér folyamatos átíródása félreértések forrásává válhat, vagyis szakadatlanul kikényszeríti az értelmezői műveleteket, a műfaji szótár aktualizálását, hanem a cikk olvasóiban tudatosítani is akarja, hogy a huszadik század irodalmi ízlése és irodalomértése *mást* ért novellán, mint a 19. század derekának írója és olvasója:

A ma széltében használatos terminusok nem adják teljesen azt az értelmet, amelyet a XIX. század közepe értett regényen és novellán. Ma hajlandók vagyunk novellának csak azt a rövid terjedelmű prózai elbeszélést nevezni, amely alig haladja meg a hírlapi tárcza kereteit, s a régi értelmű novellát, mely ennél jóval hosszabb volt, a mai közfelfogás már regénynek tartja. A régi értelmű novellának – s jelen dolgozat is így használja a novella-terminust – legklasszikusabb művelői Prosper Mérimée és Konrad Ferdinand Meyer.¹

A fenti érvelésből azonban nem kizárólag az válhat nyilvánvalóvá, hogy a huszadik századi olvasó/író/szerkesztő *más* kritériumok alapján érzékel és címkéz fel egy elbeszélőprózai szöveget novellának, mint 19. századi elődei.

A terjedelem kérdésének, vagyis a fikciós elbeszélések „osztályozásánál” és műfaji besorolásánál a kvantitatív szempontnak az előtérbe kerülése, sőt kizárólagossá válása, amelyet Galamb a huszadik századra megváltozott műfaji konszenzus egyik jellemző sajátosságaként említ,² nemcsak a novellával, hanem a regénnyel kapcsolatos elvárások megváltozását is világosan jelzi. Ellenkező esetben azok a hosszabb terjedelmű fikciós elbeszélések, amelyeket Galamb szerint a huszadik századi publikum – szemben a 19. századival – már nem tudott novellaként, csupán regényként olvasni, a műfajok senkiföldjére kerültek volna. Magyarán: amennyiben a befogadók nem találtak volna olyan műfaji kódot vagy konvenciórendszert, amelynek a segítségével ezeket a szövegeket képesek lettek volna értelmezni, idegenségükben, régiségükben olvashatatlaná, értelmezhetetlenné,

1 GALAMB Sándor, *Gyulai Pál novellái*, ItK, 1921/1, 99–141. Itt: 100.

2 Az a kérdés, hogy önmagában a terjedelem elégséges támpontot kínál-e egy szöveg novellakénti meghatározásához, a 19. század második felében is felmerült. A Galamb Sándor által is hivatkozott P. Szathmáry Károly azokkal szemben, akik szerint a novellaműfajt „súly szerint is” meg lehet határozni, „más szókkal: hogy az ívek száma, a terjedelem ezt már teljesen eldönteni képes”, amellet érvel, hogy a terjedelem következmény: a novella sajátos, más műfajoktól eltérő poétikájának az eredménye. Vö. P. SZATHMÁRY Károly, *A beszély elmélete*, Pest, Ráth Mór, 1868, 6.

érdektelenné váltak volna. Bár Galamb Sándor érvelése nyilvánvalóan nem ezt célozta meg, a mai olvasó számára írásának egyik legfontosabb konklúziója az lehet, hogy a regény és a novella műfaji konvenciói, az érzékelésüket és befogadásukat vezérlő szokásrendek egymástól elválaszthatatlanul alakultak; hogy a *regény* és a *novella* műfaji „kódjai” kölcsönösen feltételezik egymást, lényegében olyan viszonyfogalmak, amelyek éppen az egymástól való elhatárolás, a megkülönböztetés kényszerében nyerik el értelmüket. A *regény* és a *novella* „műfajiságát” tehát az a „műfaji távolság” definiálhatja, amely a műfajok rendszerén belül elhatárolhatóvá és megkülönböztethetővé teszi a szövegeket egymástól, és az olvasás folyamatában az olvasó számára egyértelműsíti a szöveg hovatartozását; odatartozását az irodalmi szövegek egy meghatározott, virtuális, ám az adott olvasó számára mégis reális, hiszen korábbi olvasáseseményei tapasztalatából kiépülő hálózatához.

A bevezetőnek szánt műfajtörténeti vázlat két, egymástól aligha elválasztható, ám önmagában is lényeges megállapításból indul ki. Az egyik, hogy a durván 1840 és 1860 közötti két évtized a magyar novella alakulástörténetének, műfaji kibontakozásának szempontjából döntő jelentőségű időszak volt. A „lökést”, amelyet a „beszélyirodalom” ekkor kapott, a szerző elsősorban arra vezeti vissza, hogy a magyar irodalmi közgondolkodásban, és persze az alkotókban is, ekkortájt kezdett el „tudatosodni”, mi a novella. Pontosabban: hogy a novella és regény műfaji elkülönülése nem pusztán kvantitatív, terjedelmi kérdés, hanem mindenekelőtt poétikai, Galamb interpretációja szerint pedig kitüntetetten *kompozicionális*. Ekkor válik igazán ketté – műfaji értelemben – a regény és a novella,³ és ennek a periódusnak köszönhető a novella emancipációja, az a fordulat, amelynek az eredményeképpen a novella már nem egyszerűen „kis” (terjedelmű) regény, hanem valamely középponti esemény köré szigorúan megkomponált cselekménysort elbeszélő rövid, narratív szöveg.

Második, kiindulásul szolgáló hipotézise a magyar irodalom sajátos történeti fejlődésével kapcsolat: nevezetesen, hogy a modern novella műfaja – a regényhez képest – némi megkésettiséggel etablirozódott csak az elbeszélő prózai művek rendszerében, amelynek elsődleges okát Galamb Sándor a novella tudatosabb és művészbibb kompozícióigényével magyarázza:

A magyar novellairodalom jóval későbbben találja meg magát, mint a magyar regény, ami nem is csoda, hiszen művészbibb kompozíciója miatt hosszabb iskolán

3 Vö. *Uo.*, 99–100.

is kell keresztülmennie. A magyar beszély – bár technikai fogások tekintetében értékes fejlődésen megy át –, sokáig nem tud teljesen felszabadulni a regényszerű elgondolás alól. A harmincas, negyvenes és még itt-ott az ötvenes évek számos magyar novellája is úgy hat, mint egy-egy kivonatolt regény. Sokágú, szétfutó történetek, epizódokkal vegyített eseményközlések novellai keretben, széles milieu-rajzok, vagy sok fejezetre szaggatott elbeszélő-formák. Ilyenek Kisfaludy Károly *Tihamérja*, Vörösmarty *Orlayja*, Bérczy Károlytól *Egy zsidó a XIII. században*, Jósikától *Az Ilmérek*, Kemény *Két boldogja*, s Jókai első novellái közül is a legtöbb nem találja el az igazi novella-formát.⁴

Ebben a műfaj történeti narratívában az ötvenes évek egy három évtizedes differenciálódási, kikülönülési folyamatnak volna a záró periódusa. Az az időszak, amelyben a novella önálló műfajként, véglegesen leválik a műfajok rendszerében már korábban stabil pozíciót elfoglaló regényről és a két műfaj távolsága érzékelhetővé válik. Ez, vagyis az újrafelismerés „nyilvánvalósága” pedig éppenséggel a megkülönböztethetőség minimális feltétele. Jókai korai kisprózájából az általa számbavett kritériumok alapján tehát azok a fikciós elbeszélések „vétik el” a novella-formát, amelyeknek (1) több szálon fut a cselekménye; (2) az egyes cselekményszálak egyenes vonalú előrehaladó elbeszélését kitérő epizódok szakítják meg; (3) az elbeszél világ totalitásának leírására törekszenek; (4) a szöveg fejezetekre bontása miatt az olvasási folyamatot nem kizárólag az olvasó és az általa konstruált cselekménylánc belső logikája tagolja. Galamb Sándor példái a *Márce Zäre*, *A Nepean-sziget*, a *Fortunátus Imre*; *Az aegyptusi rózsza*, amelynek témája ugyan „novellisztikus”, kidolgozása azonban „regényszerű” (a színhelyváltások és a fejezetek nagy száma miatt), valamint a „novellának induló”, de „regényszerű” narrációba fordul *A kalózkirály*. Jókai említett írásai két kivétellel a negyvenes évekből származnak. *A kalózkirály*, illetve a *Fortunatus Imre* a Pesti Naplóban jelent meg folytatásokban, 1852-ben, az előbbi 16 epizódban, „történeti novella” műfajmegjelöléssel, az utóbbi 10 epizódban, önmagát „regényes krónikaként” definiálva.⁵ Míg az első esetben a „novella” műfajától való elkülönbözést a „történeti” jelző nyilvánítja ki, addig a második szöveg esetében

4 GALAMB, *i. m.*, 100 sk.

5 JÓKAI MÓR, *A kalóz-király*, Pesti Napló, 1852. március 3. – március 31.; JÓKAY MÓR, *Fortunatus Imre: Egy öreg ember naplójából 1522*, Pesti Napló 1852. június 16. – július 9. (A főszövegtől eltérően a címek és a szerzői név esetében ehelyütt az első közlés írásmódját követtem, amely eltér a kritikai kiadásban kanonizálttól.)

a „novella” mint műfajmeghatározás fel sem merül. A Jókaitól vett példák, amint az itt felsorolt többi szöveg is, a differenciálódási folyamatnak abból a szakaszából valók, amelyet Galamb Sándor a későbbiekben a „keresés” időszakának nevez. Az „igazi novella” utáni kutatás a művészet rendszerében elsősorban az elbeszélő technikákkal való kísérletezésben, míg a művészetet „megfigyelő” tudományos-kritikai diskurzusban a regény és a novella elhatárolásának kísérleteiben érhető tetten.⁶

A novella elméletének szentelt bekezdésben Galamb mindössze utal rá, hogy Bajza *A román-költésről* szóló elméleti töredékeiben „élesen különbséget tesz a regény- és a novella-forma között”, és a továbbiakban Gyulait és Erdélyi Jánost is megidéző szakaszt végül azzal a konklúzióval zárja, hogy P. Szathmáry Károly az egyetlen szerző, akinek némely megállapítása „még ma is megállja a helyét.”⁷ Bajza futólagos említése már csak azért is hiányérzetet kelthet az olvasóban, mert Galamb történeti vázlatának megfontolásai alapvetésüket tekintve szinte egészében Bajza argumentációjára támaszkodnak; szofisztikáltság és korszerűség dolgában pedig – az első magyar narratológusként is újraolvasható – Bajza írását aligha lehet összevetni P. Szathmáry korrektné, ám szerény vállalkozásával. P. Szathmáry Károly munkája, *A beszély elmélete*, amely a Kisfaludy Társaság pályázatán első díjat nyert, az elméleti reflexió oldaláról támasztja alá Galamb Sándornak azt a feltételezését, hogy a novella emancipációja a regényéhez képest megkésett, és csak az ötvenes évek gazdag irodalmi termésének köszönhetően zárul le végérvényesen az a folyamat, amelynek eredményeképpen a novella a regénytől függetlenedni képes. P. Szathmáry a novella helyét a műfajok rendszerében rokonsági relációk egymásnak ellentmondó metaforáival írja le, a novellát egyszerre azonosítva a regény „leányaként”, „legédesebb testvéreként”, végül pedig „nagyénjeként”. A három azonosítás a leszármazás evolúciós logikája alapján persze kizárja egymást (az adomát az értekezés egy későbbi pontján a beszély „kishúgocskájaként” azonosítja), a fölé- és alárendelések, a rokonsági fokok zavara az antropomorfizáló metaforákban azonban jól mutatja azt a bizonytalanságot, amely a műfajok (esztétikai és érték-) hierarchiájával, valamint eredettörténetük értelmezésével kapcsolatosan a hazai diskurzust a hatvanas években uralta.⁸

6 Vö. GALAMB, *i. m.*, 101. skk.

7 *Uo.*, 101.

8 *A rege és a történeti novella* összefüggésében a műfaj történeti diskurzus alakulásának egy korábbi korszakáról vö. SZAJBÉLY Mihály, *A rege és rokonműfajai a XIX. század*

P. Szathmáry a *novella* és a *beszély* terminusokat szinonimaként használja, és a következőképpen határozza meg (mondandója összegzéseként) a fogalmat:

A beszély egy, a történet-, a közélet- vagy képzeletből vett, regényes természetű és valami váratlant tartalmazó, egységes eseménynek, mindvégig érdekesítő és változatos fordulatokban, jellemzetes alakok által megszemélyesített előadása, még pedig oly szerkezettel, hogy abban az elbeszélő és elbeszéltető elem váltakozva és lehető egyensúlyban legyenek; irány tekintetében megtartva a szépirodalmi műveknél elengedhetetlen emelkedettséget, jellemzetességet és szabatoságot.⁹

Bajza, aki a *Töredékek*¹⁰ bevezetésében felsorolja német forrásait,¹¹ a „beszély” – vagyis az *elbeszélés* (*Erzählung*) – szó tágabb értelméből kiindulva azokat a fikciós elbeszélő műfajokat tekinti egy műfaji családhoz tartozónak, amelyeket függetlenül a forma kötöttségétől vagy éppen szabadságától a narratív kijelentés értelmében eseménysort közlő *beszéd*, a narráció aktusa és az ennek a tárgyát képező események egymásutánja egyszerre határoz meg (vagyis az *elbeszélésnek* az a három egymásra épülő jelentése, amelyet Genette a *récit* szemantikai rétegeiként különített el egymástól):¹²

Elbeszélésnek, vagy beszélynek nevezetik általában minden elmúlt 's végbement esetnek másokkal közlése. Különbözik a' leírástól, mert benne az eset mint valósággal elmúlt közöltetik, a' leírásban ellenben az elmúlt, végbement, vagy távol lévő tárgy is jelenné tétetik.¹³

Bajza szerint ide tartozik az allegória, a mese, a parabola, a legenda, a románc, az idill, a monda (*Sage*), a tündérmese (*Märchen*) és a hősköltemény mellett a *román* és a

elejének magyar irodalmában, It, 1999/3, 424–440.

9 P. SZATHMÁRY, *i. m.*, 13.

10 BAJZA József, *A' román-költésről. Töredékek*, Kritikai Lapok III. (1833), 5–64.

11 Erről bővebben: FENYŐ István, *Bajza József a regény elméleti kérdéseiről*, *Literatúra*, 1983/1–4, 230. skk.

12 Vö. Gérard GENETTE, *Az elbeszélő diskurzusa*, ford. SEPEGHY Boldizsár = *Az irodalom elméletei* I, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996, 61.

13 BAJZA, *i. m.*, 6.

„novella, vagy szorosb értelemben vett beszély.”¹⁴ Ahogyan a felsorolásnak is a végére került, a novellával *A román-költésről* utolsó előtti fejezete foglalkozik részletesebben. Műfajrendszertani szempontból a novellát Bajza (is) a regény egyik alfajának tekinti.¹⁵ Ez is indokolhatja, hogy a novella műfaji sajátosságait szisztematikusan számba vevő, nyolcadik töredék az összehasonlító elemzés módszertanát választja. Ebben a komparatív vizsgálatban a regényt és a novellát műfaji értelemben meghatározó karakterjegyek egyrészt a „műfaji távolságot” teszik beláthatóvá, másrészt azonban azt is, hogy a különbségek valójában csak ebben a kontrasztív elrendezésben, egymáshoz képest nyernek tényleges jelentőséget. A rendszertani „közelség”, a két műfaj közeli rokonsága Bajza felfogásában morfológiai, nem pedig leszármazási- vagy eredetkérdés. A novella műfajának eredetét az *anekdotára* vezeti vissza; a novella „epigrammai éle”, amelyben Bajza a novella esztétikai, felkavaró hatásának egyik fő forrását ismeri fel, hasonlóképpen innen eredeztethető. Bajza felismerése a kortárs médiaantropológia nyelvére talán úgy lenne lefordítható, hogy az impulzus rövidsége fordítottan arányos az impulzus hatásának nagyságával, ez a tapasztalat pedig különösen felértékeli a rövid műfajokat a 19. század második felében, a nyomtatott sajtó előretörésének időszakában.

Az „apró epigrammai élű történetecskékből” kifejlődő, poétikailag egyre kidolgozottabb formai változatokban továbbélő műfaj alakulástörténetének Bajza két, számára lényeges mozzanatát emelte ki. Egyrészt, hogy a novella műfaj történetét az egymástól meglehetősen eltérő variánsok nagy száma jellemzi („a’ novella sokképen változtatgatta alakját”¹⁶); másrészt viszont története során ezek a variánsok olyan közelségbe kerültek a regényhez poétikailag, ami kétségessé tette a műfaj önállóságát, elhatárolhatóságát a regénytől.¹⁷ Bajza, miközben nem vonja kétségbe a két műfaj

14 *Uo.*, 14.

15 „A’ románnak többféle alosztályai vannak: művészi, philosophiai, humoristikai, satirai, utazási, érzékeny románok; de különös faja tudtomra csak egy, az ugy nevezett novella, mellyet mi magyarok beszélynek nevezhetnénk.” *Uo.*, 57. Bár Bajza itt világos javaslatot tesz a műfajmegjelölés magyarítására, feltehetőleg a *beszély* többértelműsége okán (amely ismétli az *Erzählung* fentebb már tárgyalt többes jelentését), vagyis az egyértelműség kedvéért inkább a *novella* megjelölést használja a *Töredékek*ben. A *beszély* szót a novella szinonimájaként a TESz is Bajzának tulajdonítja, és a *Töredékek*ből eredezteti. Vö. *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, I, szerk. BENKŐ Loránd, Bp., Akadémiai, 1967, 289.

16 BAJZA, *i.m.*, 58.

17 Vö. *Uo.*

közeli rokonságát, a regény és a novella önálló műfajisága mellett foglal állást; a műfaji távolságot pedig az elkülönöződések rendszerszerűségével, sorozatosságával látja bizonyíthatónak. Ez azonban nem csupán arról a bizalomról tanúskodik, amellyel Bajza a komparatív módszerhez fordul; az itt citált latin közmondásból („Ki jól különböztet jól tanít, így tartja egy latin közmondás, mi tehát ügyekeznünk fogunk e két költemény’ különbözéseit fő vonásokban előadni.”¹⁸) az is kiderül, hogy a megismerésben kitüntetett szerepet tulajdonít azoknak a differenciáknak, amelyek a megismerés tárgyát elkülönöztetik és elhatárolják más, közeli vagy rokon jelenségtől. A *Töredékek* VIII. fejezetében a következő differencia-sor rajzolódik ki:

	Regény	Novella
történetet alkotó esemény/körülmény: ¹⁹	sorokat alkot/szeriális	szinguláris
narratív séma: ²⁰ (expozíció, bonyodalom, eszkaláció, megoldás)	ismétlődő, teljes szekvenciák, amelyek hosszabb szekvenciákba is rendeződhetnek	egyszeri; a szekvencia második fele (bonyodalom, eszkaláció, megoldás) a fontosabb
történet: ²¹	folytatható/nyitott	zárt/befejezett
történet elbeszélése: ²²	folyamatra irányul, kauzális	végkifejletre irányul, teleologikus
elbeszélt idő – karakterek viszonya: ²³	korszak	epizód

18 *Uo.*

19 „A’ novella egy tökéletesen elválasztott ’s magába zárt körülmény’ folyamat teljes kifejlési pontjáig, a’ román ellenben az élet’ változásait a’ körülmények’ hosszú során festegetve szövi tovább és tovább a’ távolba, gyakran teljes határozottság nélkül.” *Uo.*, 58.

20 „A’ román, a’ maga nagyobb ’s kiterjedtebb irányában, az életnek sokféle ágazó folyamat valamely individuum’ sorsához kötve adja- elő;” *Uo.*, 58. „A’ román a’ maga kezdetében motiváltabb, a’ dolgokat inkább eredetöknél fogja - fel ’s hosszú vándorlását nagyobb előlátással kezdi; a’ novella ellenben oly körülményeknél kezdődik, melyek már a’ kifejlésnek bizonyos pontján állanak;” *Uo.*, 60.

21 „A’ román’ fonalat gyakran végzeténél újra fel lehetne fogni ’s végetlen messzeségig tovább és tovább fogni: nem a’ novelláét.” *Uo.*, 59.

22 „A’ novella’ érdeke a’ kifejletben áll, a’ románé inkább az élet’ változatos folyamának haladásában ’s irányai’ hív ábrázolatiban.” *Uo.*, 59–60.

23 „A’ román, a’ maga nagyobb ’s kiterjedtebb irányában, az életnek sokféle ágazó folyamat valamely individuum’ sorsához kötve adja- elő; [...] mely törekedései’ hosszú során időszakaszt

A differenciák számbavételét lezárandó Bajza az alábbi négy következtetésben összegzi a novella műfajáról korábban elmondottakat:

(1) A' novellában szigorúbb egység van, mint a' románban. (2) A' románt apró novellákra lehetne felboncsolni, melyek részei ugyan a' nagy egésznek, de magokban véve is egy egészet tesznek. (3) Ezek fő vonásokban a' novella' ismertető bélyegei, melyek bár mint alakítsa is magát, bár milly arczot és színt kölcsönözzön is ez vagy amaz költő' termékeny képzeletétől, ez eredeti vonásokat kisebb nagyobb mértékben mindig magában fogja hordozni. (4.) Mi a' beszélyről általánosan 's a' románról különösen mondatott, a' novellára is alkalmazható, mennyire ennek rövidségével, egy pontra irányzott céljával összefér.²⁴

Bajza a két műfaj kontrasztív vizsgálatával egyrészt bizonyította, hogy a műfaji távolság regény és novella között konkrét kompozíciós, poétikai sajátosságokon keresztül igazolható. A differenciák sora azonban azt is világossá tette a számára, hogy azok a műfaji sajátosságok, amelyek a *regényhez képest* a novellát újrafelismerhetővé és az olvasó/író számára önálló műfajként azonosíthatóvá teszik, a konkrét szövegekben különböző mértékben és módon realizálódhatnak. Ez pedig eleve kizárja a „tisztá” formák lehetőségét. Nem csak az következik ebből, hogy az összegzés tulajdonképpen a novella egyik *műfaji* sajátóságaként számol a variánsok nagy számával. Az is, hogy a kontrasztív módszerrel kimutatott poétikai jegyeket nem tekinti „kritériumkatalógusnak”, amely a hagyományos normatív poétikák esetében szigorúan előíró jellegű (vagyis a megvalósult szöveg műfajhoz rendelése és a műfaji kódok felismerése a kritériumkatalógus alapján egyszerűen és egyértelműen végrehajtható). A két műfaj átjárhatóságának tézise (vagyis hogy a regényből novella, a novellából regény „hozható létre”) abból is következik, hogy Bajza számára mind a regény, mind pedig a novella esztétikai hatása elsődlegesen a *narráció* retorikai és poétikai meghatározottságaira vezethető vissza. Vagyis az a tény, hogy mind a regény, mind pedig a novella narratív fikciós próza, erőteljesebben határozza meg a két műfaj működését és hatásmechanizmusait, mint azok a differenciák, amelyek alapján elkülöníthetők egymástól.

(epochát) alkot. A' novella csak episodja az élet' románjának." *Uo.*, 59.

24 *Uo.*, 60. (A számozás tőlem származik. – H. Á.)

A *Töredékek* utóéletében azonban Bajza végkövetkeztetései egyáltalán nem jutottak szerephez: hogy olvasói és értelmezői teljességgel eltekintettek a szövegnek eme passzusától, azt P. Szathmáry és Galamb Sándor írása egyaránt alátámasztja. Az utókor az első *normatív poétikaként* olvasta, amely korát megelőzve jelölte ki a novella műfaji kanonizációjának eljövendő útját:

Bajza munkája viszonylag pontosan határoz meg egy olyan novellakoncepciót, melyhez az egykorú magyar novella még föl sem nőtt, de amely később poétikai kánonná lett.²⁵

A később kanonikussá lett poétika ekképpen tehát megelőzte a műfaji differenciálódási folyamatot, vagyis a művészi „kísérletezés” korszakában született szövegek műfaji értelmezéséhez a kibontakozó magyar kritika számára már jóelőre rendelkezésre állt az a kritériumkatalógus, amely lehetővé tette az új műfajban megszólaló fikciós narratív szövegek normatív poétikára alapozó megítélését. Hogy a *Töredékek* normatív poétikaként ténylegesen kanonikus rangra emelkedett, Galamb Sándor példái is alátámaszthatják. A négy poétikai sajátosság, amelyet Jókai korai rövidprózaí írásai közül az említettek is „elvéttettek”, a Bajza által vázolt differencia-sort egyszerűsítve ismétli el. Ha azonban a *Töredékeket* *nem* normatív poétikaként olvassuk, és számot vetünk Bajza előzetes megfontolásaival, valamint azokkal a konklúziókkal, amelyek a regény és a novella átjárhatóságával, a novella műfaji differenciáltságával és variabilitásával is szembesítenek, akkor a bajzai hipotézisből – amely szerint a regény és a novella műfaji távolsága, a két műfaj elkülönbözése egymáshoz képest, vagyis a novella *műfajként* a regénnyel való összehasonlításban tárulhat csak fel – más következtetésekre is juthatunk.

Jókai novellisztikáját az ötvenes évtizedben nemcsak az tette attraktívvá, hogy a műfaji differenciálódás utolsó időszakára, lezárulásának idejére esett, és ennek köszönhetően a szövegek nem kizárólag a maguk szingularitásában, irodalmi műalkotásokként, hanem egy „új” műfaj „képviselőjében”, egy műfaj „példáiként” is kanonizálódtak. Az ötvenes évtized Jókai számára a regényírói siker kezdetét is jelenti, ebben az évtizedben jelennek meg egymás után, sorozatszerűen (és egyenként is szeriálisan!) azok a nagyregények, amelyek megalapozzák

25 THOMKA Beáta, *A pillanat formái: A rövidtörténet szerkezete és múltja*, Újvidék, Forum, 1986, 43.

a későbbi regényíróról alkotott képet. Vagyis: megkockáztatható, hogy éppen a nagyregények sorozatának, az így létrejövő kontrasztnak köszönhetően, a regénykorpusszal *együtt* kanonizálódik ennek az időszaknak a novellisztikája. Innen nézve 1852 akár szimbolikus dátumnak is tekinthető: Galamb utolsó példája az „elvésett” műfajú „novellákra” ebből az évből származik, és aligha a véletlen műve, mert ezután indul meg a tárcaregények sorozata a Pesti Napló műtárában, amelyet a könyveké is követ.²⁶ A novella esztétikáját, a műfaj saját-szerűségeit tehát éppenséggel a regények tették láthatóvá és újrafelismerhetővé. Ez lehet a magyarázata annak, hogy a nagyregények elsődleges kanonizációja a műfaji értelemben addig elmosódó, poétikailag elhatárolhatatlan, következős-képpen „láthatatlan” novellát a műfaji távolság megképződésével „láthatóvá” és újrafelismerhetővé tette.

Anélkül, hogy ehelyütt Galamb Sándor két, egymással szorosan összefüggő állításának igazságértékét – (1) a novella műfaji emancipációja megkésett a regényéhez képest; (2) a novella műfaji emancipációjának folyamata az ötvenes években zárul le – műfaj történeti szempontból alaposabb vizsgálat alá vennénk, annyi mindenképpen megállapítható, hogy Galamb kettős tézise 1921-ben

26 Mint ismeretes, Jókai első tárcaregényének, az *Erdély aranykorának* közlése a Pesti Naplóban 1851 őszén zárult le, ezt a szériát azonban a következő évben tárcanovellák követik, 1852 őszén *A kétszarvú ember* az első olyan hosszabb szöveg, amely ugyan egyetlen epizóddal, de átlépi a tárcaregény minimális terjedelmi küszöbét. 1853 nyarán, az *Egy magyar nábob*bal indul meg a tárcaregények sorozata, a tárcanovellák, például ugyanez év januárjában a *Carinus*, decemberben pedig *A pruthi csata*, csupán a regényközlések közötti időszakok kitöltését szolgálják, és másodlagos szerepe kényszerülnek. Gerhart von Graevenitz a ma kanonikus német realista elbeszélések hetilapokban való megjelenéseit vizsgálva (egyebek mellett a *Gartenlaube*, az *Über Land und Meer* és az *Illustrierte Zeitung* példáján) a szövegek „kettős” kötődéséről beszél: ebben a sajtószegmensben ugyanis nincsenek „csak” az egyik vagy a másik médium számára íródott szövegek. A szeriális sajtóközlés lezárásával a szöveg a „szépirodalom” „klasszikus” médiumába, a könyvbe kerül át, aminek az az egyik következménye, hogy a hetilap- vagy folyóiratirodalom nem „akar” új műfaji, narratív konstrukciókat feltalálni, hanem „a »klasszikus« irodalmiság hasonlóképpen »klasszikus« jegyeinek demonstratív és nagymértékben konvencionizálódni hajlamos használatával akarja a maga »klasszikus« irodalmiságát bizonyítani.” Gerhart von GRAEVENITZ, *Memoria und Realismus: Erzählende Literatur in der deutschen 'Bildungspresse' des 19. Jahrhunderts = Poetik und Hermeneutik*, hg. Anselm Haverkamp, München, Fink, 1993, 298. Bár a magyar sajtópiac az ötvenes években közel sem olyan rétegzett, mint a német, Jókai szeriális közléseire a periodika típusától függetlenül igaz Graevenitz megállapítása, legalábbis annyiban, hogy ezek a szövegek hangsúlyosan a maguk irodalmiságát kommunikálják.

annak a műfajelméleti vákuumnak (is) a dokumentuma, amely a két háború közötti irodalomértést alapvetően meghatározta, és amely a normatív műfaji kategóriák gyors elbizonytalanodásához és/vagy lebomlásához vezetett.²⁷ Ezt támaszthatja alá Galambnak az a javaslata is, amely a műfaj történeti etimológiához folyamodva, Boccaccio *Decameron*jának, illetve Chaucer *Canterbury meséinek* kerettörténetét, az idő eltöltését szolgáló konverzációba ágyazott szóbeli történetmesélést alapul véve, a novella műfaját az irodalmi kommunikáció egy meghatározott alapszituációjaként kísérelte meg értelmezni. Amikor ugyanis a szerző a regényt és a novellát akként állítja szembe egymással, hogy „[a] novella – ellentétben a regénnyel – nem olvasó, hanem hallgató közönség számára készült”,²⁸ nem tesz mást, mint hogy a két műfajt, szakítva a normatív műfaji kategóriák preskriptív vagy deskriptív morfológiai katalógusára építő hagyományával, sajátos (irodalmi) kommunikációs formaként határozza meg. A novella művészebb szerkezetét és szigorúbb kompozícióját is erre vezeti vissza: a „hallgatót” (és nem magányos olvasót) feltételező műfaj ugyanis szükségszerűen kerül rokonságba a drámával.

Rávilágít azonban arra is, hogy a Jókai-filológiának az a meglehetősen szép karriert befutott közmegegyezése, amely szerint a „novella”-korpusz – és itt a „novella” szót éppen a kispórozai műfajok átjárhatósága miatt szükséges hangsúlyosan idézőjelbe tennünk – művészi, esztétikai szempontból legértékesebbnek tekinthető (vagyis csúcs-) teljesítményei az 1850 és 1860 közötti évtized terméséből kerültek volna ki, a műfaj történeti narratívában talált megerősítésre. Nagy Miklós, amikor az Illés Endre által 1955-ben kiadott háromkötetes válogatást recenziálja az Irodalomtörténet hasábjain,²⁹ az antológia arányainak helyességét az 1850–1860 közötti évtized

27 Ebben a tekintetben lényeges lehet, hogy mind Ferdinand Brunetiere evolucionista műfajelméletének (*L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Hachette, Paris, 1890), mind Croce *Esztétikájának* (*Estetica*, Bari, 1902), amely alapjaiban kérdőjelezte meg a normatív, statikus, és időben állandó kritériumrendszeren alapuló műfaji kategóriák fenntarthatóságát, igen élénk kortársi visszhangja volt Magyarországon (Benedetto CROCE, *Esztétika: Elmélet és történet*, ford. KISS Ernő, Bp., Rényi, é. n. [1905]; Benedetto CROCE, *Az esztétika alapelemei*, ford. FARKAS Zoltán, Bp., Franklin, 1917).

28 GALAMB, *i. m.*, 99.

29 NAGY Miklós, *Jókai Mór Válogatott elbeszélések 1–3. kötet. Válogatta és az utószót írta Illés Endre*, Bp., 1955, *Szépirodalmi, It*, 1956/2, 230–235.

kitüntetett szerepére vezeti vissza.³⁰ Ezt a közmegegyezést csak a legutóbbi évek új kutatási eredményei ásták alá végérvényesen, Szajbély Mihály³¹ és Szilágyi Márton³² a pályakezdő, korai, Fried István³³ pedig a kései novellák poétikai teljesítményének újragondolásával. Szilágyi Márton a negyvenes évek novelláinak „bonyolult és sokrétű hagyományértelmezésére” rámutatva hívta fel a figyelmet annak a megközelítésmódnak a veszélyére, amely a novellákat kizárólag az erősen kanonizált regények kontextusaként („előmunkálataként”) olvasta, miközben eltekintett a korszak novellatermésével, az *azonos műfajú szövegekkel való összevetéstől*.³⁴ Ezzel a módszerrel élt Nagy Miklós a már citált recenzióban is,³⁵ de bő egy évtizeddel később, a monográfiában is gyakran megfigyelhető ez az eljárás, annak ellenére, hogy ekkor már Jókai novelláinak a műfaj hazai történetében betöltött meghatározó szerepét hangsúlyozza, és elhibázottnak látja azokat a regényeket előkészítő „műhelygyakorlatokként” értelmezni.³⁶ A novellákat a regények felől olvasva, amint

30 „Az antológia arányaiban helyes. Jókai valóban 1850–60 között alkotta legértékesebb novelláit, így jogosult, hogy a kb. 1800 oldalból erre a korszakra a terjedelem fele jusson.” *Uo.*, 230.

31 SZAJBÉLY Mihály, *Jókai Mór*, Pozsony, Kalligram, 2010, 19–97.

32 SZILÁGYI Márton, *Jókai, a pályakezdő novellista = „... író leszek, semmi más...” Irodalmi élet, irodalmiság és öntükröző eljárások a Jókai-szövegekben: Tanulmányok*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, Balatonfüred, Balatonfüred Városért Közalapítvány, 2015 (Tempevölgy Könyvek 19.), 32–39.

33 FRIED István, *Jókai Mórról másképpen*, Bp., Lucidus, 2015.

34 Vö. SZILÁGYI, *i. m.*, 38. „A sajátos és egyedi novellapoétika kidolgozása, amely annál feltűnőbb, mennél inkább az 1840-es évek más, hazai prózaírói teljesítményeihez mérjük, pedig a későbbiekben sem szűnik meg. Ezért is lenne fontos, hogy nagyobb figyelem forduljon a Jókai-életműben nem elhanyagolható mennyiséget jelentő novellák értelmezése felé is.” *Uo.*

35 „Jókai valamiképpen terepukatásnak, könnyűlovasságnak is szánta az elbeszéléseket, bennük próbált meg olyan jellemeket, helyzeteket megragadni, amelyeket később részletesebben kidolgozva regényeibe illesztett bele.” NAGY, *Jókai Mór Válogatott elbeszélések*, 231.

36 „Megszoktuk Jókait regényírónak tartani, gyakran megfélekedünk kispikájáról, legfeljebb műhelygyakorlatot látunk benne. Pedig a költő nagy becsvágygal, nem szűnő alkotókedvvel írta elbeszéléseit, s munkássága eltörölhetetlen nyomot hagyott szépprózánk történetében ilyen vonatkozásban is. Derűs életképei, csattanósrá hegyezett anekdotái nélkül nemcsak Mikszáth művészete elképzelhetetlen, hanem a századvég több, új utakat kereső novellistájáé (Gárdonyi, Tömörkény, Papp Dániel) is. Legendákat idéző, mesés hangulatú darbjai erős szubjektivitásukkal és elmosódó körvonalakkal a kortársi irodalomra hatottak, továbbreagáló hatásukra Cholnoky és az érett Krúdy írásaiban is felfigyelhetünk.” NAGY Miklós, *Jókai: A regényíró útja 1868-ig*, Bp., Szépirodalmi, 1968, 60–61.

erre Szilágyi Márton utalt is tanulmánya zárlatában, az életmű belső dinamikáiról³⁷ sok minden megtudható, ám szinte semmi maguknak a novelláknak az esztétikai kapacitásáról, arról, miért és miként is hatottak az olvasók egymást követő generációira, miként voltak képesek az irodalmi kommunikációban nagyon hatékonyan részt venni egy évszázadnál is hosszabb ideig, amelyről a novelláskötetek számtalan újrakiadása hitelt érdemlően tanúskodik.

Az, hogy a novellák feltűnően hosszú ideig – az irodalmi és a közönségsiker, közkedveltségük ellenére – nem tudtak „autonóm” műalkotásként a kritikai diskurzus tárgyává válni (vagyis a legutóbbi időkig mintegy a regények „melléktermékeiként” kezelte őket a kritika), számos egyéb ok mellett bizonyosan visszavezethető arra a Galamb Sándor érvelésében is tematizálódó műfajelméleti bizonytalanságra, amely a novellákat, a rövidebb terjedelmű elbeszélő szövegeket a regényeknél sokkal erőteljesebben sújtotta. Nagy Miklós ki is tér arra a nehézségre, amelyet a rövidprózai szövegek műfaji elhatárolása okoz: „felfelé és lefelé sokszor meglehetősen nehéz elhatárolni a Jókai novellákat. Részben a kisregény, a regény, részben az adomák, visszaemlékezések, a publicisztika sokféle fajtája alkot határterületet.”³⁸ Lényeges, hogy míg az iménti felsorolásban nem csupán irodalmi műfajok és a magaskultúra regisztereikhez tartozó szövegfajták szerepelnek, addig a monográfiának abban a fejezetében,³⁹ amely részletesebben tárgyalja a kisprózai életművet, a *sokféleség* magyarázatát Nagy Miklós a művészi expresszió, a művészi önkifejezés lehetőségeinek kérdéseként vizsgálja, nyíltan elutasítva a „külső tényezők” szerepét.⁴⁰ Nagy Miklós beszédpozíciója

37 Hogy miként lépnek be és alakulnak a regények egymásutánjában az új karakterek, cselekménytípusok, motívumok, narrációs technikák, és az új eljárásokat miként kísérletezi ki a szerző kisprózai munkáiban, arra Nagy Miklós megvilágító példákat kínál. A komáromi elbeszéléseket (*Kötél áztatva jó, Hazajáró lélek*) a *Politikai divatok* előkészítéseként, a *Véres könyv* és a *Milyenek a nők?* kaukázusi, szibériai és orosz történeteit a *Szabadság hó alatt*, a debreceni tárgyú novellákat a *Lőcsei fehér asszony* és a *Szép Mikhál* előtanulmányaként értelmezi, vagyis elsősorban tárgy-és motívumtörténeti szempontból tárgyalja a novellákat. Vö. NAGY, *Jókai Mór Válogatott elbeszélések*, 231.

38 NAGY, *i. m.*, 230.

39 A monográfia harmadik fejezete a *Népek tavaszától a történelmi regényekig* címet viseli, ennek második alfejezete *A Csataképek éve*, amelynek felütésében taglalja az életmű egészét tekintve is jelentős hányadot kitevő novellák státuszát az életműben. Vö. NAGY, *Jókai*, 60–80.

40 „E terjedelemben is hatalmas arányú munkásságot egészen reménytelen vállalkozás lenne külső tényezőkkel: a kis formák kaposságával, a folyóiratok – kivált a valójában Jókaitól szerkesztett

ezen a ponton világos: az esztétikailag értékes, „tisztá” irodalmat „autonóm” műalkotásként tekintő, a populáris és az elitkultúra regisztereit élesen elválasztó irodalomszemlélet számára a páratlanul gazdag kisprózai korpusz létrejöttére nem szolgálhatott magyarázatul az irodalom korabeli mediális feltételrendszere (értsd: a folyóiratok és hetilapok novellaigénye és így „a kis formák kapóssága”). A marxista irodalomfelfogástól egyáltalán nem idegen a művészet és a piac kizáró ellentétes viszonyának előfeltételezése: Nagy Miklós argumentációjában Jókai kisprózai alkotásainak az irodalmi mező magas presztízű térfelére, az esztétikailag értékes irodalom pólusára pozicionálása⁴¹ szükségképpen vont maga után azt a premisszát is, hogy szerzőjük „nem az irodalmi piac embere.”⁴²

Az ezredforduló táján váratlanul megélnékülő műfajelméleti kutatások elsődleges inspirációját ugyanakkor a mediális feltételek megváltozása és a médiumok közötti határátlépések, a hibridizációs jelenségek gyors terjedése, sőt, általánossá, „alapesetté” válása jelentette. A „műfaj”, amely a szinguláris műalkotás verbális kódjának szintjén a 20. században minden próbálkozásnak ellenállva értelmezhetetlen kategóriának bizonyult, az új műfajelméleti kérdésfeltevésekben az *irodalmi kommunikáció egy adott korszakra jellemző formájaként* vált ismét jól „operacionalizálható”, vagyis termékenyen alkalmazható keretté, amely értelem-szerűen nem választható el a mindenkor adott médiakonfigurációk technikai lehetőségeitől.⁴³ Hasonló irányba mutat George Bornstein feltételezése is, mely

Vasárnapi Ujság – novellaigényével magyarázni. Többről van itt szó. Az elhivatott író nem az irodalmi piac embere, még csak nem is a saját tehetségének, lelke mélyének a bányásza, hanem azt is megérzi, mit követel kora, milyen művészi formákat akar életre hívni. És Jókai bizonyára érezte, hogy az elbeszélésben, mely csak az élet egy-egy mozaikdarabját jeleníti meg, biztosabban tájékozódhat, mint a regényben, a társadalom akkortájt különösen kusza összefüggéseinek festését megkövetelő műfajban. Erős hangulati ingadozásainak is jobban megfelelt e műfaj a regénynél, mely nagy szabadsága mellett is egységesebb alaptónust követel.” NAGY, *Jókai*, 61–62.

41 Pierre Bourdieu az *irodalmi mezőt* a 19. század végén olyan térbeliségként írta le, amelyet egyfelől az irodalmi presztíz, másfelől a gazdasági haszon egymással ellentétes irányú erőterének kölcsönhatása határoz meg. Vö. Pierre BOURDIEU, *A művészet szabályai: Az irodalmi mező genezise és struktúrája*, ford. SEREGI Tamás, Bp., Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, 2013, 67–197.

42 NAGY, *Jókai*, 61.

43 Erről bővebben: HANSÁGI Ágnes, *A komparatiztika „műfaja” – a tárcaregény*, Helikon. Irodalom- és kultúratudományi Szemle, 2016/3, 380–387; HANSÁGI Ágnes, *Műfaj, kommunikáció, mnemotechnika*, It, 2016/4, 455–466.

szerint az *irodalmi beszédaktusban* a mondatok összességét a *könyvészeti kód* teszi megnyilatkozássá.⁴⁴ Norman N. Feltes, az „irodalmi tőke” és a kapitalista *irodalmi termelési mód*, az irodalmi piac nagyhatású elméletének a megalkotója pedig az irodalmi szövegek *első* közreadásának médiaformátumát (almanach, folyóirat, napilap, könyv) egyenesen *időindexként*, vagyis olyan korjellemzőként értelmezi, amely az alkotás (irodalmi produkció) és az olvasás (a recepció, az olvasás fizikai körülményei és az olvasmányhoz való hozzájutás, vagyis a disztribúció), sőt, a kritika és a kritikai ideológiák formáit, társadalmi vonatkozásait is meghatározza.⁴⁵ A novellaműfaj hazai történetében ennek látványos alátámasztását kínálja a víg novella megjelenése, amely elválaszthatatlan a hordozó médium, az *Aurora almanach* megjelenésétől, de magyarázatul szolgálhat Galamb Sándornak arra a műfaj-történeti megállapítására is, amely a novella műfaji kibontakozását az 1840 és 1860 közötti periódusra teszi, és megvilágíthatja annak a Jókai-filológiában sokáig közmegegyezésnek számító tételezésnek a hátterét, amely az 1850 és 1860 közötti évtizedre datálta a legjobb szövegek megszületését. A novella műfaji transzparenciáját negyven és hatvan között a hetilapok, magazinok és folyóiratok, vagyis a periodikák irodalmi nyilvánosságban betöltött szerepének növekedése erősíthette fel; Jókai esetében pedig ötven és hatvan között következett be robbanásszerű változás a napilapok tárcaközléseinek köszönhetően.

Jókai pályáján, ha eltekintünk a naptáraktól, amelyekhez több köze volt annál, minthogy írást közölt bennük,⁴⁶ különösen sűrű ez az évtized: 1854-ben indult

44 „[A]z irodalmi szöveg nemcsak a szavaiból áll (ez a nyelvi kódja), hanem materiális megvalósulásainak szemantikai jellemzőiből is (ez a könyvészeti kódja). Ebbe a könyvészeti kódba beletartozhatnak többek közt a borítóterv, az oldalterv vagy a térközök. De ide tartozhatnak az egyéb tartalmak abban a könyvben vagy folyóiratban, amelyben megjelent: az előszó, a jegyzetek, ajánlások, amelyek befolyásolják a mű befogadását és értelmezését. [...] A könyvészeti kódba nemcsak az olyan jellemzők tartoznak bele, mint az oldalterv (pagelayout), a kötetterv vagy a betűtípus, hanem olyan tágabb kérdéskörök is, amelyeket D. F. McKenzie a »szövegek szociológiájának« nevezne, mint például a kiadó, a példányszám, az ár vagy a célközönség.” George BORNSTEIN, *Hogyan olvassuk a könyvoldalt? Modernizmus és a szöveg materialitása*, ford. VINCE Máté = *Metafilológia 1: Szöveg, variáns, kommentár*, szerk. DÉRI Balázs et. al., Bp., Ráció, 2011, 83, 85.

45 N. N. FELTES, *Modes of Production of Victorian Novels*, Chicago, London, Chicago UP, 1986, 58. skk.

46 Mikszáth nem kevés iróniával utal az életregényben Jókai naptárállalkozására: „maga is kiad egy kalendáriumot »Jókai országos nagy naptára« címmel és azt elejétől végig ő írja, de nincsen szerencséje vele, mert úgyszólván magának kell elolvasnia is; nem tudta a közönség

a Vasárnapi Ujság, amely haláláig egyik „jellemző” megjelenési felülete maradt, 1858-ban pedig az Üstökös. Ez utóbbi két hetilap azért is fontos a novellák transzparenciájának összefüggésében, mert mindkettő sokkal több, és sokkal több új olvasót ér el,⁴⁷ mint azok a korábbi sajtótermékek, amelyekben addig novelláit közreadta. A Jókai-életműnek azok a szövegei, amelyeket talán elnagyoltan, de az egyszerűség kedvéért „novellaként” szoktunk megjelölni, minden szempontból (terjedelem, epizódszám, narrációs technika, fikció/„tényirodalom”, téma, nyelvi kidolgozottság/irodalmi érték, hírérték, más műfajoktól és kulturális regiszterektől való távolság) heterogén korpuszt alkotnak.⁴⁸ A „novellaként” felcímkézett szövegeket pusztán a verbális kódok vizsgálatával, tehát az elbeszélések *morfológiai* sajátosságai alapján aligha lehetne egyetlen, az irodalmi hagyományban bejáratott normatív műfaji kategóriához hozzárendelni.⁴⁹ (Bár kétségtelen, hogy ez valamennyi műfaji hozzárendelésre igaz, ebben az esetben azonban talán még

közé kivetni, nem értett a naptárüzlethez.” MIKSZÁTH Kálmán, *Jókai Mór élete és kora*, Bp., Magyar Helikon, 1967 (Mikszáth Kálmán Művei 6.), 211–212. Jókai azonban később is ír és szerkeszt naptárat (a Mikszáth által említett: *Országos nagy naptár ... évre minden rendű és rangú hazafiak és honleányok használatára*, Pest, Emich, Eisenfels, 1853, 1854; a későbbiek: *Kakas Márton naptára: okos emberek számára való kalendárium*, Pest, Landerer, Heckenast, 1858–1864; *Egyesült humorisztikus naptár*, szerk. JÓKAI Mór, Pest, Emich, 1865). Zsigmond Ferenc több összefüggésben is említi ezt aényt, általában annak kontextusában, hogy Jókai sem a rövidebb sajtóműfajoktól, sem a szélesebb közönséget megcélzó, populáris hordozóktól, nyomtatott médiumoktól nem zárkózott el. Vö. ZSIGMOND Ferenc, *Jókai*, Bp., MTA, 1924, 39, 170, 348, 391.

47 „Azonban ha fogyni is kezdett a régi közönség, egy új kezdette pótolni helyét a társadalom alsóbb osztályaiból, a mely a forradalom alatt megszokta az olvasást s érdeklődni kezdett az irodalom iránt. Minden oly vállalat, a mely e közönséget tartotta szem előtt, nagy részvétnak örvendett.” GYULAI Pál, *A Vasárnapi Ujság XXV. évfordulóján: Nagy Miklós úrhoz, a Vasárnapi Ujság szerkesztőjéhez = Uő, Emlékbeszédek I–II*, Bp., Franklin, 1902.² Gyulai, aki szerint a Vasárnapi Ujság az első években 6–7000 előfizetőt nyert meg magának, a váratlan és gyors közönségsikert a lap olcsósága mellett az addigi néplapoktól elütő tartalommal és szellemiséggel magyarázza, amelyhez az akkoriban újszerűnek számító fametszetek közlése, a folyamatosan javuló minőségű képanyag is hozzájárult. Vö. *Uo.*, 57.

48 Graevenitz például a *novellát* „gyűjtőfogalomnak” tekinti. Vö. GRAEVENITZ, *i. m.*, 299.

49 Ebben az összefüggésben igen tanulságos, hogy történeti regénypoétikájában Viktor Žmegač a huszadik századi metanarratív típusú regények leírásánál az elbeszélői hagyomány parodisztikus vagy rekapituláló reflektálását egyaránt jellemzőnek tartja a modern regényre és novellára. Vö. VIKTOR ŽMEGAČ, *Történeti regénypoétika. A huszadik századi regény alapvető kettőssége*, ford. RAJSLI Emese = *Az irodalom elméletei I*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, JPTE, Jelenkor, 1996, 157.

kevesebb a szabályt erősítő kivétel.) Azok a szövegek azonban, amelyeket intuitíve vagy a hagyományt követve ebbe a szövegcsoporthba sorolunk, az irodalmi kommunikációnak mégiscsak egy sajátos formáját valósítják meg, és az irodalmi nyilvánosságban a könyvészeti kódoknak egy jól leírható, sajátos mintázatába ágyazva jelennek meg. Míg a regények útja a 19. század második felétől a huszadik század első feléig a napilapok tárcaközlésétől a könyvregény formátumáig és az újrakiadásokig vezet, addig a novella tipikus első megjelenési közege a napilap mellett elsődlegesen a hetilap, a magazin és a folyóirat. A tárcaközlések esetében a húszepezódos (tisztán kvantitatív) határvonalat az jelölte ki az első adatfelvételek tapasztalata nyomán, hogy e felett az epizódszám felett jelentek meg az elbeszélő prózai szövegek önálló kötetként, *regény* megjelöléssel.⁵⁰

Ennek analógiájára kiindulhatunk abból, hogy a novella olyan narratív keretezésű szöveg, amelynek sorozatos vagy tárcaközlése húszepezódnál rövidebb, és a könyv médiumába átkerülve soha nem alkot önálló kötetet, hanem mindig más, hasonlóképpen narratív keretezésű szövegek kontextusába kerül.⁵¹ A novella, ellentétben a regénnyel, a mediális transzpozíció, a könyvbe való átkerülés után sem válik *önálló* könyvtárggyá: (és ebben a tekintetben mindegy, hogy többszerzős vagy egyszerűs novelláskötetéről beszélünk), a novella szövegekörnyezetének mintázata a periodikában éppúgy, mint a könyvben az *össze nem illő elemek egymás mellettiségé*ként írható le. Ez a kontextuális meghatározottság befolyásolja az egyes szövegeken belüli és a szövegeken túlmutató előre- és visszautalások működését, valamint olyan random kontextusokat (össze nem illő történelmi kor, társadalom, téma, szövegtípus) kínálnak föl az egyes szövegek értelmezéséhez, amely a könyvek (regények vagy akár drámák) olvasásakor még extrém esetben sem igen fordul elő, és jobbára a periodikákban, vegyes tartalmú sajtótermékekben (napilap, hetilap, magazin) megjelenő irodalmi szövegek értelmezését jellemzi.

50 Vö. Hans-Jörg NEUSCHÄFER, *Zum Problem einer Literaturgeschichte der Massenmedien = Der französische Feuilletonroman: Die Entstehung der Serienliteratur im Medium der Tageszeitung*, szerk. Hans-Jörg NEUSCHÄFER, Dorothee FRITZ–EL AHMAD, Klaus-Peter WALTER, Darmstadt, Wissenschaftlicher Buchgesellschaft, 1986, 11.

51 A Pesti Naplóban 1850 és 1860 között megjelent Jókai-kispróza átlagos terjedelme 12 epizód (pl. *Carinus, Kelet királynéja*), de akadnak ennél rövidebb és hosszabb közlések is (a *Fortunátus Imre* 10, *A kétszarvú ember* viszont 21 epizódból áll, ami eléri a tárcaregények terjedelmét, 1852-ben október 2-től november 7-ig, egy hónapon át futott). Nem ritkák azonban az egyepepezódos tárcanovellák sem, igen gyakori a háromepezódos közlés.

A novella rövidebb terjedelménél fogva az olvasásra szánt idő és figyelem koncentráltága szempontjából is más olvasási metódusokat enged meg: alkalmasabb a társas felolvasásra, hiszen sokszor egyetlen ülésre (f)elolvasható; ezért könnyebben tovább is mesélhető, jobban kitett a folklorizálódásnak, de a felejtésnek is. A tárcaregények epizódjaihoz akár 100–200 alkalommal is visszatér az olvasó, könyv formájában pedig akár heteket is eltölt a regény imaginárius világának vendégeként. A novella ilyen értelemben a pillanat műfaja: a néhány epizód, a szöveggel való egyszeri találkozás sokkal közelebb hozza a sajtóműfajokhoz, amelyeknek napi hírértékét lényegében az egyszeri olvasás fől számolja.

Szajbély Mihály a *Dekameron* kötet szerkezetét vizsgálva⁵² mutatott rá, hogy az a Mikszáth Jókai-életrajzára visszavezethető és később önálló életre kelt, a tényközlés rangjára emelkedett vélekedés, amely szerint a *Dekameron* szerkezetét éppen a szerkesztetlenség, az esetleges és minden rendszert nélkülöző átgondolatlanság jellemezné, nem állja meg a helyét. Mikszáth nyomán az irodalomtörténet-írás hosszú ideig osztozott abban a vélekedésben, hogy a kötet anyaga kiadói nyomásra, a közönségigény kielégítésére született (létezik olyan könyv, amelyik nem szeretne közönségigényt generálni?), a még kiadatlan vagy csak periodikákban megjelent novella-anyagból, és hozzáfűzhetnénk, hogy ez a kifogás visszatérő motívuma a novelláskötetek kompozícióját bírálóknak. Szajbély a kritikai kiadás anyagára és a noteszek 1858 januári bejegyzésére támaszkodva meggyőzően cáfolta az *Elbeszélések* (1858) nyolcadik kötetét sajtó alá rendező Fábíán Györgyi állítását, aki szerint a végül megjelent tíz kötet nem valósította meg a noteszekből kiolvasható egységes kompozíciót.⁵³ Szajbély szerint a *Dekameron* esetében a tudatos kompozíciót nem az azonos típusú (műfajú, karakterű) szövegek egymás mellé helyezése jelenti, hanem éppen az, hogy a homogén vagy hasonlóság alapján szervezett tíz szövegcsoportot Jókai tudatosan elegyíti. Vagyis a *varietas delectat*, a változatosság (gyönyörködtet) elve alapján Jókai szerkesztői alapelve, hogy mind a tíz kötetben szerepeljen mind a tíz csoportból egy

52 SZAJBÉLY Mihály, *Lám megmondtam: perverzió: Csáth-olvasásnyomok Jókai Dekameronjában = A homokvárépítés öröme: Irodalomtörténeti tanulmányok*, Szeged, JATE Press, 2016, 148 skk.

53 Fábíán a kötet szerkesztés dokumentálható (vagyis a főljegyzésekből és az előfizetési felhívásokból is nyomon követhető) folyamatát kudarcként értelmezi, amelynek végeredményeképpen „a szerkesztettség látszata is összeomlik.” FÁBIÁN Györgyi, *Bevezetés a jegyzetekhez = JÓKAI MÓR, Elbeszélések 1858*, s. a. r. FÁBIÁN Györgyi, Martonvásár, Akadémiai, 2000 (JMÖM, Elbeszélések 8.), 310.

novella. Szajbély szerint tehát Jókai kompozíciós célja ebben az esetben éppen a sokféleség előállítását volt.⁵⁴

Továbbfűzve a fenti gondolatmenetet: a *Dekameron* szerkesztésekor Jókai tudatosan törekedett az össze nem illő elemek egymás mellettségének a megteremtésére, vagyis annak a mintázatnak a tudatos kialakítására, amely a novellát mint irodalmi kommunikációs formát (műfajt) a leghatározottabban megkülönbözteti más narratív formáktól, és ez a törekvés többé-kevésbé valamennyi kötetéről elmondható. Ha az 1857-ben megjelent és számtalan kiadást megélt *Népvilág*ot vesszük alaposan szemügyre, még egy lényegi mozzanattal egészíthető ki az össze nem illő elemek egymás mellé helyezésének az elve. (A *Népvilág* is a tíznovellás modellt kötetli, terjedelmileg a *Dekameron* egy kötetének felel meg, az újrakiadások számát tekintve pedig minden bizonnyal Jókai egyik legnépszerűbb novelláskötetének tekinthető.) A szövegek kötetbeli sorozata nemcsak azáltal tükrözteti az újság médiumának irodalmi kommunikációs alaphelyzetét, hogy a szinguláris irodalmi szöveget az értelmezéshez random módon igénybe vehető idegen kontextusok hálózatába helyezi. Azzal is, hogy a tematikus sokféleség az elbeszélői stratégiák sokféleségével társul, a különféle történetek különböző hangon szólalnak meg.⁵⁵ A *Népvilág* novellatémáinak egymásutánja⁵⁶ (a szerelme halála miatt megőrülő lány; gazdasági csalás a

54 SZAJBÉLY, *i. m.*, 149–150.

55 A novella Graevenitz értelmezésében is olyan „műfaj”, amely összefüggésbe hozható a modern sajtóval, bár a *Memoria und Realismus* érvelése egészen más logikai úton jut el ennek tételezéséig, mint a jelen írás. Graevenitz értelmezésében a sajtó- emlékezet struktúráképző elve, hogy rendszerelméleti szempontból a sajtó környezetétől való elkülönbözését a rendszeren belül, „a differencia és egység differenciájaként” megismétli. Ennek a struktúráképző elvnek különféle megvalósulásai lehetségesek az irodalomban, amelyek közül Graevenitz szerint „a legnépszerűbb a novellaséma volt. A »Boccaccio-modell« az elbeszélés környezethez való viszonyát mintegy színre vitte a keretül szolgáló fikcióban, amely egyszerre szolgált az elkülönböződöttek sokféleségének, azon elbeszélőminták – az exemplum, a kázus, a legenda vagy a mirákulum – telítettségének elrendezési szabályaként, amelyek másokkal egyetemben a »novella« gyűjtőfogalma mögött rejtőztek. Jóllehet a 19. század klasszicista műfajelmélete megismerelte, hogy az elkülönböződötteknek ebbe a sokféleségébe az »óstitípus« egységességét bevezesse, a »realista novella« konzerválta a »keret« jellegzetes kettős funkcióját, még ott is, ahol a keret nemcsak a novellaciklust szervezte, hanem az egyes szövegekbe emelődött be.” GRAEVENITZ, *i. m.*, 299–300.

56 *Kedves atyafiak*: hozományvadászat; *A falu bolondjai*: fiatal lány megőrül szerelmét gyászolva; *A világ vége*: sikkasztás abban a hitben, hogy jön a világvége; *A népdalok hőse*: hogy lesz az

világvégében bízva; hogyan lesz az arisztokratából betyár stb.) pedig a kis színes hírek folyamának, a pletykarovatoknak, a bűnügyi híreknek feleltethető meg, ami más köteteknek anyagáról is elmondható, bár ezek a témasorozatok gyakran egészülnek ki a politikai „hírek” motivikus elemeivel.

A periodikához szokott olvasó – illetve: az irodalmi szövegeket elsősorban a periodikákból ismerő olvasó – az össze nem illő elemek egymás mellettiségét feltehetőleg nemcsak a tematikus és karakterbeli variabilitás, hanem a minőségi diszkrepanciák tekintetében is természetesnek fogadja el. Az össze nem illés, a diszkrepancia elve nemcsak a „ciklusok” szintjén jelenik meg, hanem az egyes elbeszélések narrációs technikájában is tetten érhető. A hiteltelen vagy kétes hitelű elbeszélő felléptetése, az olvasó eldöntetlenségekkel vagy eldönthetlenségekkel való szembesítése a *Dekameron* és a *Népvilág* novelláiban is meghatározó szerepet kap, vagyis Jókai elbeszélő prózájában már meglehetősen korán fontos szerephez jut. A kései kisprózai elbeszélések kapcsán, például a *Magláy-család* (1887) elemzésében, Fried István mutatott rá ennek a jelentőségére.⁵⁷ Az az elbeszélői technika, amely az olvasót különféle módszerekkel, de folyamatosan kognitív diszsonanciákkal konfrontálja, aligha választható el a 19. század tömegmédiáinak új tapasztalatától. A sajtó, a korai tömegmédiák hatásmechanizmusaira, működésmódjára Jókai gyakran reflektált. Sokszor finom, éles megfigyelései a tömegmédiák és írott szó, valamint annak igazsága viszonyáról olyan törvényszerűségekre világítanak rá, amelyeket a 20–21. század médiaelmélete, teoretikus alapon, megerősített. Ezek közül az egyik legfontosabb, hogy a tömegmédiák miként hozza létre saját valóságát:

A tömegmédiák valóságáról azonban egy másik értelemben is beszélhetünk, nevezetesen hogy számára vagy általa mások számára mi mutatkozik valóságnak. Kanti nyelven szólva: a tömegmédiák transzcendentális illúziót teremt. [...] Tartjuk magunkat ahhoz a kiindulóponthoz, hogy a tömegmédiák mint megfigyelőrendszerek kénytelenek különbséget tenni önreferencia és kifelé irányuló referencia között. Egyszerűen nem tehetnek mást. Egyszerűen nem tekinthetik önmagukat

arisztokratából betyár; *Keselyű Péter*: két önjelölt fűzfapoéta egymásra talál; *Kötél áztatva jó*: oktondi férj megleckéztetése stb. Ha a történetek zanzáit egymás után felsorolnánk, egy napilap kis színesinek, szórakoztató bűnügyi és botránykrónikájának főcímsorát kapnánk.

57 FRIED, *i. m.*, 128–144.

igazságnak – s ez elég garancia. Következésképpen meg kell konstruálniuk valamilyen valóságot, méghozzá a saját valóságukhoz képest egy másikat.⁵⁸

A *Névtelen vár* (1877) cselekménylancában meghatározó szerephez jut ennek a törvényszerűségnek a felismerése: a titkosrendőr Fervlans márki (alias Barthelmy Léon) ezt kihasználva teremt magának tökéletes álcát, amely európai utazásai során mindenütt kitűnően működik.⁵⁹

A novellák kétes hitelű vagy megbízhatatlan elbeszélői nemcsak megrendítik az elbeszélte történet által felépített valóságillúziót, hanem az olvasót az írott szó és a valóság tapasztalat komplikált, le nem egyszerűsíthető viszonyával is szembesítik,

58 Niklas LUHMANN, *A tömegmédiá valósága*, ford. BERÉNYI Gábor, Bp., Alkalmazott Kommunikációtudományi Intézet, Gondolat, 2008, 12–13.

59 Dealba Thémire grófnőnek, aki a párizsi titkosrendőség kéme, és akit Fertőszegen Landsknechtsschild Katalinként ismernek, a doktor, „a vármegye harangja”, három teóriát ad elő arról, kik lehetnek a névtelen vár titokzatos lakói. A legvalószínűbbnek a harmadik verziót tartja, az újságokból megismert asszonyszöktetési históriát, amelyet a doktor és környezete hiteles információként, tényként kezel és ad tovább: „A hírlapok ezelőtt négy évvel híreszteltek el egy nevezetes asszonyszöktetési esetet. Egy francia előkelő tisztnek a feleségét elszöktette a dieppe-i fürdőből egy idegen: nem tudni ki. A kijátszott férj mind ez idő óta keresi a feleségét az egész világon, de a csábítót nem ismeri. Ezek ők.” JÓKAI MÓR, *Névtelen vár* (1877), s. a. r. HARSÁNYI Zoltán, Bp., Akadémiai, 1965 (JMÖM, Regények 34.), 73. Az olvasó és a regény egyik központi karaktere, Vavel Lajos hat fejezettel később, a nyolcadik, *A magyar inszurrekció* című részben, egy elfogott levélből értesül csak arról, hogy a mindenki által megtörtént eseményként továbbbesélt, vagyis az igazságról, tényekről tudósító újsághír a francia titkosrendőrség fejének, Fervlans Lyonel márkinak az „alkotása”: „(Azt mondanom sem kell, hogy az egész Barthelmy Ange-ról való hír az én költeményem: én iktattam be azt egy vidéki hírlapba, ahonnan minden európai lapba átvették, azzal a tervvel, hogy magam, mint ez ideális nőbróler negatív hőse, e jogcím alatt fogom keresni a magam szökevényeit a széles világban.)” *Uo.*, 342. A márki azért helyezi el a lapokban a történetet, mert pontosan tudja, hogy a tömegmédiá megteremtí az „másik valóságot”, amelyet olvasói kétely nélkül, a saját életvilágukban „referencializálhatóként” kezelnek majd. Vagyis bárhová érkezik Európában, ott már ismerni fogják annak az általa kreált karakternek az előtörténetét, akinek kiadva magát úgy üldözheti áldozatait, hogy elhagyott férjként újdonsült ismerőseitől még támogatásra, segítségre is számíthat. Azzal is tisztában van, hogy a napilapok hírigénye, különös tekintettel a társasági élet botránykrónikáira, kiapadhatatlan és kielégíthetetlen: a vidéki lapban elhelyezett kis színeset más napilapok is át fogják venni. Az eredeti beszámoló nyomát azután az átvételek hosszú sora gondosan eltünteti: mindenki a nagyobb, tekintélyesebb lapokra hivatkozik majd, a sztori pedig néhány hét alatt egymástól nagy földrajzi távolságokra bukkan fel, lényegében „önmagát” hitelesítve.

a tömegmédiá újszerű tapasztalatának szimulákrumát⁶⁰ az elbeszélő és az olvasó interakciójában alkotva újra. A megbízhatatlan elbeszélők sokféle típusa jelenik meg az elbeszélésekben, funkciójuk is különböző. Ehelyütt csupán három példára szorítkozom. Az *Egy komondor naplója* a *Dekameron* egyik legérdekesebb novellája.⁶¹ A komondor visszaemlékezéseit *A közlő előszava* vezeti be, amely az elbeszélői alaphelyzetnek a narrátor „személyéből” fakadó paradoxonára reflektál. Miközben az előszó megteremti a közreadó és a szerző közötti differenciát, az implicit szerzőként felléptetett, egyes szám első személyű narrátor (a komondor) és a szerző elkülönülésének leleplezése a fikció önfeltáró aktusát a szöveg irodalmiságának hangsúlyozásával, a levélregény 18. századi hagyományára való utalással viszi véghez. A levélregény „azon alapul, hogy a szerzők kiadónak álcázzák magukat.”⁶²

60 Szimulákrum, hiszen az irodalmi szöveg olyan nyelvi konstrukció, amelynek fikciós volta eleve kizárja, hogy megnyilatkozásként igazságigénnyel, vagyis a referencializálhatóság igényével lépjen fel. Az olvasó azonban készséggel elfogadja a valóság illúziójának ajánlatát, így azok a retorikai eljárások, amelyeket a szöveg egyfelől a valóságillúzió és a hitelesség megteremtésére, másfelől pedig ennek aláásására és a fikció önfeltárására használ fel, együttesen képesek megteremteni annak az eldönthetetlenségből származó bizonytalanságnak a tapasztalatát, amelyet a tömegmédiák „saját” valóságának megjelenése az olvasók tapasztalati valóságának terében a 19. század második felében jelentett. Vö. Jean BAUDRILLARD, *A szimulákrum elsőbbsége*, ford. GÁNGÓ Gábor = *Testes könyv* I., szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor sk., ODORICS Ferenc, Szeged, Ictus, JATE, 1996, 161–193.

61 Az *Egy komondor naplója* először Müller Gyula nagy naptárában látott napvilágot. (Müller Gyula nagy naptára 1853^{dik} évre, szerk. FRIEBEISZ István, Pest, Müller Gyula, 1853 (Második évfolyam), 168–173. A 297 oldalas kiadványnak a *Szépirodalmi csarnok* (Uo., 107–175.) – amelyben vers, verses epika, novellák és anekdoták kaptak helyet többek között Vahot Imre, Arany János, Bernát Gáspár, Tompa Mihály, Vadnay Károly, Tóth Endre, Gömörly Frigyes, Lisznyai Kálmán tollából – durván az ötöde, 68 oldalon kínált olvasnivalót a közönségnek. A szerkesztő és a kiadó ambíciója azonban ennél feltehetőleg több lehetett: Jókai novellájának címénél a csillagozott szerkesztői megjegyzésből kiderül, hogy az irodalmi anyag „karcsúságát” a kéziratok késedelmes beérkezése okozta, és ezért kéri a következő évben itt publikálni szándékozó írókat, hogy kézírataikat legkésőbb áprilisig juttassák el a kiadónak. Vö. Uo., 168. Ez az epizód azért is lehet lényeges, mert alátámasztja az *Egy komondor naplójának* 1852-es keletkezését. A szöveg ezért nem került be a kritikai kiadás *Elbeszélések* folyamának 5. kötetébe; a sajtó alá rendező azonban a datálás indoklását nem közli, csupán felsorolja az 1853–54-ben megjelent, de korábban keletkezett és ezért fel nem vett elbeszélések címét. Vö. SZAKÁCS Béla, *Bevezetés a jegyzetekhez* = JÓKAI Mór, *Elbeszélések* (1853–54), s. a. r. SZAKÁCS Béla, Bp., Akadémiai, 1989 (JMÖM, *Elbeszélések* 5.), 509.

62 Wolf KITTLER, *Irodalom, szövegkiadás és reprográfia*, ford. LÉNÁRT Tamás = *Metafilológia 2: Szerző – könyv – jelenetek*, szerk. KELEMEN Pál, KULCSÁR SZABÓ Ernő, TAMÁS Ábel, VADERNA

Wolf Kittler invenciózus olvasatában *Az ifjú Werther szenvedései* nem csak a szerző és kiadó felcserélésének játékaival hoz létre új paradigmát.⁶³ Az anonim, csupán a fiktív közreadó rövid bevezetőjével és utószavával ellátott levelekben kizárólag a főhős jut szóhoz, a levelek megválaszolatlansága így „tökéletes csapda az olvasó számára”: utasítás „a szerző, a főhős és az olvasó felcserélésére.”⁶⁴ Az előszó azzal, hogy a szerzőt a szöveg kiadójaként viszi színre, nemcsak a valószerűség, hanem a kommunikáció „közvetlenségének” illúzióját is megteremti: az irodalmi kommunikációban többféleképpen is jelölt közvetítettség helyébe lépő játékban az olvasóhoz „közvetlenül” beszél a hős. A fikció önfeltárásának eszközéül Jókai által választott műfaji reminiscencia éppen ezért aligha értelmezhető másképpen, mint ironikus gesztusként. A komondor „önvallomását” bevezető közreadói előszó ugyanis nem csak a kommunikáció „közvetlenségének” és a naplóforma „őszinteségének” a mítoszát leplezi le. A műfaji konvenció parodisztikus újrahasznosítása görbe tükröt tart az olvasónak is, amennyiben kikényszeríti a szembesülést a „valóságillúzió”, az „őszinteség”, a „realista”, „hiteles” „valóságábrázolás” narratív ajánlatainak ideologikus természetével. A közreadói előszónak a szöveg hitelesítésében játszott szerepét Thienemann Tivadar az irodalmi tudat összefüggésében értelmezte. A naiv olvasó gyakran azért lapozza át az előszót, mert nem szeretne az illúzióromboló kulisszák mögé látni, a szerzővel – mint a történet megalkotottságának „jelölőjével” számolni, vagyis ragaszkodik ahhoz, hogy a szerző a főhős tükörképe maradjon. Az irodalmi tudat fejlődésében ezért is tekinti döntő jelentőségűnek a közreadói előszó új funkcióját:

[A] kíváncsi olvasót, aki az előszóban a könyv mögé kíván tekinteni, csak újabb kulissza elé állítja, és az előszó igazmondásába vetett bizalmat is arra használja föl, hogy költött mondanivalójának hitelét emelje. Goethe Wertherje elé írt ilyen ál-előszót és tudjuk, hogy hiszékeny olvasók fejében teljes zavart idézett elő, akárcsak nálunk Kármán, akinek képe mellé Fanni képét illesztették.⁶⁵

Gábor, Bp., Ráció, 2014, 27.

63 Vö. *Uo.*, 28. skk.

64 *Uo.*

65 THIENEMANN Tivadar, *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, Pécs, Danúbia, 1931 (Minerva-könyvtár 25.), 151.

Szilágyi Márton mutatott rá, hogy Kármán éppen a szerzőfunkció poétikai kapacitásának felismerésével és kiaknázásával újította meg a magyar levéregény már létező hagyományát,⁶⁶ és a Jókai által kínált csere értelmezhető utalásként (ekkoriban már) a *Fanni' Hagyományaira* is.

Az előszó felütésében a közreadó a tudományos diskurzus laikusok körében ismert egyik legnagyobb tekintélyére, Püthagorasra hivatkozik, a második számú, megidézett autoritás helyén azonban már a mitológiából ismert Melampusz⁶⁷ áll:

Ha Pythagorásnak szabad volt harminczháromféle madár nyelvét értenie; ha Melampusnak egy sárkány megnyalván a fülét, megengedetett minden állatok beszélgetéseit kihallgatnia: szeretném tudni, miért ne lehetne nekem eme komondornyelven írt munkát közzétennem. Hogy pedig a komondornyelv nem poétai fikció, hanem a tudományos világ előtt nagyon ismeretes idióma, arról mindenki meg lehet győződve, aki valaha nyájas irodalmi vitatkozásokat olvasott. Az előttünk fekvő memoárok szerzője tehát éppen nem valami átváltoztatott tündérherceg, sem egy állatnak maszkírozott mesebeli személy, hanem egy valóságos, becsületes négy lábú állat, aki büszke arra, hogy komondornak született, s nem vizslának, kopónak vagy más efféle fürkésző baromnak.⁶⁸

Valóság és fikció viszonyát a közreadó sajátos metodikával viszi színre az előszóban. Dorrit Cohn a fikciós elbeszélés paradoxonaként írja le azt az ellentmondást, amely a leginkább kézzelfoghatóan a „realista elbeszélések” valóságillúzióját megteremtő elbeszélői metódusokban érhető tetten. Cohn szerint ugyanis a fikciós elbeszélés annak köszönheti az életszerűségét, „amiről az írók és az

66 Vö. SZILÁGYI Márton, *Kármán József és Pajor Gáspár Urániája*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 392. skk.

67 Melampusz „Egyiptomból hozta magával és honosította meg Hellaszban a Dionüszosz-kultuszt és a phallikus körmeneteket. Elsőként ő alkalmazta a gyógyírekkel és megtisztítással történő gyógyítást. A melampoditák papi rendje megalapítójának tartották. Melampusz látnoki képességének megszerzése a következő mítoszhoz fűződik: Melampusz egy szédült kígyófészekből magához vette a kígyófiakat és táplálta őket; amikor a kígyók felcseperedtek, egy éjszaka felkúsztak az alvó Melampusz vállára, és tisztára nyalták a fülét; ettől kezdve érteni kezdte az állatok beszédét, és jövendőlni tudott.” *Mitológiai enciklopédia* I–II, szerk. Sz. A. TOKAREV, Bp., Gondolat, 1988, I, 716.

68 JÓKAI MÓR, *Egy komondor naplója = Müller Gyula nagy naptára 1853^{dik} évre*, szerk. FRIEBEISZ István, Pest, Müller Gyula, 1853, 168. [A *Balaton völgyénei*, 209–217. Itt: 209.]

olvasók a legkevesebbet tudják az életben: hogyan gondolkozik a másik ember, hogyan érez egy másik test. A belső világ megrajzolásakor a regényíró valójában feltaláló.”⁶⁹ A napló, mint a bensőségesség műfaja, az egyes szám első személyű elbeszélést azzal teszi különösen alkalmassá az életszerűség megteremtésére, hogy az elbeszélő nemcsak tudósítója, hanem átélője, megtapasztalója, vagyis főhőse is a történéseknek, több, mint szemtanú, amit a belső nézőpont is jelez. Az animális elbeszélő megszólaltatása ezt a paradoxont viszi a végsőkig, hiszen blokkolja a prosopopeia retorikai működését. A komondor-elbeszélő „személyéhez” a beszélő és fokalizáló nyelvi képtelenségének képzelet kapcsolódik. A kutya nyelvtelensége, az olvasott szövegben megszólaló hang és a hozzá társított komondorfej kizárja, lehetetlenné teszi a beszélő hang és a tapasztaló test egymáshoz rendelését.

Az előszó retorikája az apológia logikáját követi. Az első bekezdést alkotó, többszörösen összetett mondat olyan kérdés, amelyet a közreadó az olvasónak szegez, de amely valójában visszakérdés. Reakció a publikum odaértett ellentetésére, arra az elvárásra, amelyik a naplótól a valóságosság illúziójának megteremtését várja el. A közreadó tehát dialógushelyzetet teremt, párbeszédet rendez, amelyben a saját szólama riposzt az olvasó tiltakozására. A viszontkérdés a legerősebb referenciaigényű, tudományos diskurzusból ismert módszerrel, az autoritás hatalmára hagyatkozva, tekintélyi hivatkozások beiktatásával igyekszik olvasóját meggyőzni a képtelen elbeszélői szituáció lehetőségességéről. A matematikai alapoktatásból ismert Phütagorasz mellé azonban mitológiai figura kerül (Melampusz), vagyis a retorikai szabályok szerint elvileg autoritással rendelkező személyek a valóság és fikció tengelyén egymástól a lehető legtávolabb álló diskurzusokból vétettek. A komondor elbeszéléséhez Jókai ráadásul azt a memoár- vagy visszaemlékezés-formát választja, amely az én-elbeszélések sorában a leginkább kötődik a valóságillúzióhoz, sőt, a tényirodalomhoz. A befogadótól pedig az *önéletrajzi paktum* értelmében elvárja, hogy azt egy (életvilágbeli) biográfia sematikája szerint olvassa. Az előszó, ahogyan a cím is, olyan paratextus, amely nem a hagyományos, megszokott módon segíti elő a törzsszöveg megértését. Nem előre ad poétikai kulcsot vagy szabályt a szöveg megértéséhez, hanem

69 Dorrit COHN, *Áttetsző tudatok: A tudatfolyamatok ábrázolásának módozatai a szépirodalomban*, ford. GÁCS Anna, CSERESNYÉS Dóra = *Az irodalom elméletei* II, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996, 85.

arra szólítja fel az olvasót, hogy találja ki a szöveget szervező játékszabályokat. A cím műfaji „tévesztését”, dezinformációját maga a közreadói előszó leplezi le, hiszen a címben *naplóként* bejelentett szöveget saját maga is memoárnak nevezi.

Az animális elbeszélés, pontosabban az állati, a nem emberi nézőponttal való kísérletezés a modernség két olyan emblemikus alakjának a nevéhez köthető, mint Virginia Woolf és Márai Sándor. Kétségtelen, hogy sem Woolf, sem Márai nem „beszéltetik” az elbeszélés kutya főhősét: sem a *Csutorának*, sem a *Flush*-nak nem a főszereplő kutya az elbeszélője, mindazonáltal a harmadik személyű elbeszélő mindkét esetben sokszor él azzal a lehetőséggel, hogy a kutya látószögéből meséli el az egyes epizódokat, vagyis a harmadik személyű elbeszélés *fokalizációja* lesz „animális”.⁷⁰ Az *Egy komondor naplója* azonban nem csak az elbeszélői paradoxon ad absurdum vitele miatt tarthat számot a figyelmünkre, és nem is csak azért, amire Márai és Woolf elbeszélése „használja” az animális nézőpont beléptetését. Nevezetesen: hogy a megszokott, magától értetődő emberi szabályrendeket nem magától értetődőként, sőt olykor abszurditásig menően irracionálisként tudja a narráció láthatóvá, szembeötlővé tenni. Ennek retorikai eszköze a leggyakrabban a katarézis.⁷¹

A novella nyelvi kidolgozottságát is érzékelteti az a jelenet, amelyben a divatos, elkényeztetett városi kutya a komondort a „paraszt” jelzővel illeti, azért, mert nem tudja, mi a divat:⁷²

Egyszer azonban találkozom itt is amott is rokonokkal, kiknek az orrukra mindenfelé réz-, drót- és szíjkosarak voltak felkötözve. „Hát ez miféle megszorítása a szólásszabadságnak?” kérdém egytől közülök; az egy fényes, feketeszőrű állat levén, végignézett rajtam megvetőleg s nyakát örvébe huzva, viszonza: »látszik, hogy paraszt vagy, nem tudod, mi a divat, a te gazdád meztláb jár, az enyém még a kezére is tokot húz; én pedig, mert gavallér vagyok, az órromra huzom a keatyüt, ez csak civilisatió.« Ez idő óta kezdtem félni a civilizatiótól.⁷³

A novella állat-elbeszélője, a komondor a szájkosarat funkcionálisan (mondhatnánk: *betű szerint*) értelmezi, ezért hozza összefüggésbe a szólásszabadság megvonásával. Vagyis: korlátozásként értelmezi. A városi kutya számára azonban a szájkosár ruhadarab, amely a divat szimbolikus rendjében viselőjét a jómódúak, a civilizáltak osztályához sorolja, amint a gazdák öltözködése is a társadalmi

73 JÓKAI, *Egy komondor naplója*, 170.

hovatartozás kifejezője. A humoros párbeszédben a „paraszt” jelző a szókimondás, a nyílt beszéd szabadságaként is olvasható, ami különösen a negyvenes évek falusi történeteivel összevetve lehet beszédes. A kesztyű-cipő-szájkosár metonimikus érintkezésen alapuló helyettesítés-sora jól érzékelteti a novella nyelvi leleményességét.

Az elbeszélői paradoxon, az elbeszélt történetek hitelességének vagy hihetőségének a kérdését olyan Jókai-elbeszélések is színre viszik, amelyeket korábban a „népies” vagy „realista” elbeszélések között tartott számon a kritika, és amelyeknek harmadik személyű elbeszélője a „tudósító” extradiegetikus pozíciójából beszél. *A falu bolondjai*⁷⁴ és *Az én galambom nem vált porrá*⁷⁵ több szempontból is párhuzamos szövegekként olvashatóak. Mindkét történet a *Dorfgeschichte*, a falusi történet elbeszélői hagyományához kapcsolható (Jókai, akárcsak Eötvös, kedvelte a „műfaj” klasszikusát, Berthold Auerbachot). A cselekmény magja mindkét esetben születés-, de még inkább átváltozás-történet, hiszen egyik esetben sem indifferens, hogy „a falu bolondja” az őt ért sorscsapás előtt szép és boldog jövő előtt álló fiatal lány volt. Az elbeszélés aktusának időpontjában már mindkettő idős asszony; örök menyasszonyként vénültek meg; az „örültség”, a valóságból való kilépés háttérében mindkét esetében a szeretett vőlegény hirtelen, közvetlenül az egybekelést megelőző halálának traumatizáló eseménye áll. *Az én galambom nem vált porrá* esetében a veszteség oka *bűntény*, gyilkosság. *A Falu bolondja*iban a Marcsa összeomlásához vezető első lépést az esküvő elhalasztása okozza, amelynek gazdasági bűncselekmény, az apa sikkasztása áll a háttérében. A két szerelmes hosszú várakozása már „csak” kiváltója a tragikus balesetnek, amelyben a fiú a Tiszába fullad. A történetmondás hitelességének bizonyossága vagy bizonytalansága mindkét elbeszélés központi motívumává válik, de mindkét elbeszélésben másképpen.

A felütés retorikája mindkét novellában műfajilag a hitelességre igényt tartó ismeretterjesztő és/vagy sajtóműfajok hangvételét és módszertanát idézi. *Az én galambom ...* az útirajzok, a turisztikai és országismereti leírások szabályait követve

74 JÓKAI MÓR, *A falu bolondjai* = Uő, *Elbeszélések* (1853–1854), 116–131. Először a Délibáb 1853/8. számában jelent meg, majd felvette a *Népvilág* novellái közé (Pest, Heckenast, 1857). [*A Balaton vőlegényei*, 261–273.]

75 Először a Nővilág című hetilapban jelent meg 1857-ben, majd a *Dekameron* novellái között kap helyet. [*A Balaton vőlegényei*, 274–277.]

a színhely pontos meghatározásával kezdődik, majd a táj természeti adottságainak („nevezetességeinek”) ismertetése vezeti át az elbeszélést a leíró szünetből a tényleges történetmondásba.⁷⁶ A tájleírás az idilliből váratlanul fordul át kísértetiesbe, azon a ponton, amikor a szépség és tisztaság attribútumait a természeti környezetre ruházó leírásban megjelenik az ember. Ami a természetben a szépség forrása, az ember számára fenyegető és megbetegítő. A novella bevezetőjeként is szolgáló leírás az olvasás folyamatában utólag prolepszisnek minősül, amely egyszerre többféleképpen is értelmezhető. A „rézgálic” a falu imaginárius világában „oka”, magyarázata az anyóka „őrültségének”, hiszen mérgezi a vizet, és ezzel azokat is, akik isszák, vagyis előrevetíti, hogy az anyóka szavait, mint „bolond” beszédét a falu társadalma zajként érzékeli, és nem tulajdonít neki jelentést. Ez lesz az oka az anyóka félreértésének, meg nem hallgatásának. Másrészt viszont a rézgálic, amely konzervál, azt is előrejelzi, hogy a történetben a falu lakói és az olvasók számára végül feltárul az igazság.

A novella címe („Az én galambom nem vált porrá”) az elbeszélői közlés szerint az egyetlen mondat, amelyet a Jézus-kép alatt fonogató, „őrült, monomán” anyóka („Az a vén anyóka tulajdonkép nem is anyóka, hanem csak vén leányzóka,⁷⁷) kimond, akárki és akármilyen céllal szólítsa is meg. A mondat „igazságtartalmát” a környékbeliek nem vizsgálják, mert az anyóka őrült, az általa ismételt mondat „bolond beszéd”, amely a társadalomban a Foucault által

76 „Somberek felsőmagyarországi falu; még a mappán is úgy el van rejtve erdők, hegyek közé, hogy alig vehetni észre. Nem is venné észre senki, ha két nevezetessége nem volna: egyik egy kis kék patak, melyik a hegyoldalból fakad, másik pedig a völgyi hús levegő. Az a »kék« melléknév pedig nem valami közönséges epitheton, a minővel a költők meg szokták tisztelni a kisebb és nagyobb vizeket; hanem valóságos színe annak a pataknak; olyan szép világos kék, hogy indigó helyett festeni lehetne vele. Hanem azt persze senki sem teszi, mert az a fonálneműnek nem válnék egészségére. Azonfölül pedig az a tulajdonsága van a kis pataknak, hogy a mi vasdarabot belevetnek, pár nap alatt annak a felszíne egészen rézzé változik. A patakocska olyan hegyek menedékein szivárog keresztül, a mikben sok rézgálicz termelődik, ettől kapja szép ultramarin színét, s a belevetett vas metamorphosisa is e természeti erőktől ered. A másik nevezetesség, a völgyi saját hús levegő, ismét annyiban méltó a följegyzésre, hogy soha annyi kedélyhaborodottat, őrültet, monománt egy-egy vidéken nem találni, mint ebben a kis faluban. Lehet, hogy a levegő az oka.” JÓKAI Mór, *Az én galambom nem vált porrá* = *Uó, Dekameron IV.*, Bp., Franklin, 1907^s, 159–160.

77 *Uo.*, 161.

leírt *kizáró eljárások* hatálya alá esik.⁷⁸ A mondat még akkor sem válik a falusiak számára értelmessé, amikor az új híd építésekor a rézgálicos vízben a kék jegeccel bevont, konzerválódott tetemre rábukkannak a munkások. A halott zsebében az anyóka megtalálja a jegyajándéku kapott láda kulcsát, a láda ki is nyílik, ám az elbeszélő csak az anyóka reakcióiról tudósít. A novella tragikumát csak növeli az olykor ritmikusnak is ható próza nyelvi humora, de az olvasó számára megkerülhetetlen az azzal való szembesülés, hogy az igazságot feltáró mondat hangozhat akár zajként is. A „vén leányzóka” igaznak bizonyuló megállapítását a közösség egy életen át zajként, nem pedig jekként, „bolond beszédként”, nem pedig értelmes emberi megnyilatkozásként hallgatta. Vagyis: maga a verbális jelekből álló szekvencia, a közlemény nemcsak azt nem garantálja, hogy megértsék, de azt sem, hogy egyáltalán meghallják, jelsorozatként érzékeljék.

A *falu bolondjai* a falusi történetek Vas Gerebentől, a negyvenes évekből ismerős narratív struktúráját ismétli. Keretes szerkezetű novella két elbeszélővel; kerettörténetét az implicit szerző, míg Marcsának, a falu bolondjának a történetét a vén mindenek beszéli el. A két elbeszélő felléptetése, a városi értelmiségi író és a szemtanú dialógusba léptetése itt is azt a funkciót tölti be, mint Vas Gereben elbeszéléseiben: hitelesít. A novella esszéisztikus felütése Petőfi *A fakó leány s a pej legényének* módszerét követve annak az emberi, szociális problémának a tárgyalásával indul, amelynek azután maga a történet egy konkrét esetét beszéli el, hogy intézmények híján a közösségek maguk gondoskodnak a „bolondjaikról.”⁷⁹ A kerettörténet auktorialis elbeszélése úgy viszi színre az író–elbeszélő alakját,

78 „Társadalmunkban egy másik kizáró elv is létezik: ez már nem tilalom, hanem megosztás és elutasítás. A józan ész és az örület szembeállítására gondolok. A korai középkor óta a bolond az, akinek a szava nem vehet részt oly módon a társadalmi körforgásban, mint másoké: előfordul, hogy szavát semmisnek tekintik, nem tulajdonítva neki igazságot, sem fontosságot, mivel jogilag nem hitelesíthet cselekedetet vagy szerződést, sőt a mise áldozatában az átlényegülést sem teljesítheti be, amennyiben nem alkothat a kenyérből testet.” Michel FOUCAULT, *A diskurzus rendje*, ford. TÖRÖK Gábor, Holmi, 1991/7, <http://www.holmi.org/1991/07/michel-foucault-a-diskurzus-rendje-torok-gabor-forditasa>

79 „Nálunk még nincs országos intézet azon boldogtalanok számára emelve, kiknél a lélek megszakasztá örök összeköttetését isteni eredetével. Azt tartók, hogy ahol az okos embereknek sincs házuk, hogy lenne a bolondoknak. Ilyenformán hazánkban csaknem mindegyik városnak, falunak megvan a maga bolondja [...]. Mindig akad jó lélek, ki, ha megéheznek, enniök ad; ha elrongyosodtak, felruházza őket, s ahol elestelednek, ott megvirradnak, mint aki örökké utazik.” JÓKAI Mór, *A falu bolondjai* (1853) = Uő, *Elbeszélések* (1853–1854), 116.

hogy pontosan számot ad az elsődleges történet elbeszélőjével és szereplőivel való megismerkedésének körülményeiről, és arról, miként értelmezik, kommentálják Marcsa történetét a falusi közösség tagjai. A *falu bolondjai* a falusi történetek leggyakoribb és legkedveltebb témáját (a szerelem egyetemes, nem a képzetek kiváltsága) tovább bonyolítva azt a sztereotípiát játssza ki, amely szerint a paraszt, aki a földdel, vagyis az anyaggal dolgozik, józan, hogy a szerelemtől csak az „urak” bolondulhatnak meg. Marcsa Jóska elvesztése miatt borul el és válik a falu bolondjává. Azt az álláspontot, hogy ez lehetetlen, Kata asszony, a parasztgazda felesége képviseli.

Míg az író számára hiteles az a történet, amelyet Marcsa megőrüléséről Jóska öccse, az ekkor már vén minden mesél neki, Kata az, aki szembeállítja az „urakat” és a parasztot, és véleményét környezete is osztja. Kata asszony paraszti önértelmezésében a különbség nem az érzelmi intelligencia vagy a mély érzések hiányát, hanem a veszteségek feldolgozására való képesség többletét jelenti. Az öreg minden elbeszélése a városi író, a kerettörténet narrátora számára hiteles, a kerettörténet szereplői számára azonban nem az. Az elbeszélés nem oldja fel a másodlagos elbeszélő szavahihetőségének a problémáját: a titokban, négy szemközt elmesélt eset évtizedekkel korábban történt, jó novellaanyag, „szép” történet, amelyet azonban csak a messziről jött ember, az író hisz el. Kata asszonyt a sztereotípiák vezérlik, jóval fiatalabb Marcsánál és az öreg mindenénél, vagyis ő maga nem lehetett volna szemtanúja az esetnek, viszont a kerettörténet imaginárius falujában mindenki vele ért egyet. Ebben a példában, mint a korábbi kettőben is, a „hitelesítést” szolgáló retorikai eljárás (tekintélyi hivatkozás, ismert diszkurzív szabályok reflektált alkalmazása, szemtanúság) az, ami végül önmaga ellen fordul, és aláássa a leírt és kimondott szó bizonyosságát. Arra emlékeztetve a novella olvasóját, hogy azok az eljárások, amelyek az írott szót hitelesíthetik – függetlenül attól a hordozótól, amelynek köszönhetően a kezében tarthat vagy nézhet egy szöveget –, csupán a valóságillúzió hitelesítő retorikáját leplezhetik le és nem a valóságot.

Szajbély Mihály

BOHÓC A FALON

Jókai Mór *Egy lengyel történet* című novellája és a populáris irodalom

Intró

A *Bohóc a falon* jelöletlen idézet. A pályakezdő Sándor Pál 1967-es filmjére utal, melynek első képsorain óvodásrajzokra emlékeztető falfirkák, vakolatba karcolt pálcikaalakok láthatók, fejükön bohócsipkával. Kisebbség-nagyobbak, egyikük fejjel lefelé fordulva. A központi alak bohócsipkája a vakolat háromszög alakú sérülése, valószínűleg ez ihlette az ismeretlen alkotót, felfedezte a sipkát és hozzá rajzolta a bohócot, majd köré a többi bohóc-figurát. A film három frissen érettségizett fiúról szól, akik apáik világa, az általuk megtestesített életpálya ellen lázadnak. Az intró lázadásuk milyenségének összetett szimbólumaként (is) értelmezhető: játékos és bujkáló anarchistaként falra firkálni a harsányan felvállalt másság, a szerepjátszás szimbólumát, a bohócot.¹ Sándor Pál számos nemzetközi és hazai díjjal kitüntetett,² filmtörténeti jelentőségű alkotása tehát egy korai *street art* alkotással, a populáris kultúra tipikus termékével kezdődik. A film kontextusából kiemelve minden bizonnyal elemezhető lenne az utcaművészet alakulástörténetének részeként, Sándor Pál munkájában viszont a műalkotás esztétikai apparátusának válik integráns részévé.

1 A bohóc képviseli „...mindazt, ami nem az apa: a komolytalanságot, a játékoságot, a humort, a műveletlenséget, minden tekintély kifigurázását.” STÓHR Lóránt, *Bohóc a falon* (1967) <http://archiv.magyar.film.hu/filmtortenet/filmelemzesek/bohoc-a-falon-1967-filmtortenet-elemzes.html>

2 Chicago: a legjobb ifjúsági film díja, Karlovy Vary: forgatókönyv különdíj, a Magyar Játékfilmszemle és a Magyar Filmkritikusok Díja a legjobb operatőr kategóriában. <http://nava.hu/id/1467704/>

Jókai bohócai

Jókai Mór sokáig töretlen népszerűségének egyik titka az, hogy jártában-keltében, az utcán vagy olvasmányai között mozogva, felfedezte a 19. század bohócait, azaz felfedezte kora populáris kultúrájának különféle termékeit. Témát és ihletet nyert tőlük, belehelyezte őket saját műalkotásainak keretei közé, melyek azután leginkább a kor tömegmédiájának, a napilapok tárcarovatának³ a közvetítésével jutottak vissza eredeti közegükbe és váltak a tömegkultúra részeivé. Magas és alacsony kultúra termékeinek és médiumainak efféle keresztezése régóta ismerős és mégis nagyon modern technikát jelent, melynek vizsgálata mára az intertextuális, illetve intermediális kutatások természetes tárgyává vált. Ami viszont Jókai művészetét illeti, annak e modern vonása mind a kortárs, mind a későbbi recepcióban sok zavart okozott. A korábbi recepció problémáival a Jókai-értést gyökeresen új alapokra helyező Bori Imre tanulmánya óta⁴ többen és több szempontból foglalkoztak már, ide értve saját Jókairól szóló könyvemét⁵ is. Így most csak azokra a frissen aktuálisra vált zavarokra szeretnék, az *Egy lengyel történet* című novella értelmezési kereteit és céljait kijelölendő, röviden reflektálni, amelyek éppen a tradicionális Jókai-értelmezésekkel szemben alternatív lehetőségeket felmutató, újabb kutatások nyomán keletkeztek. Konkrétan Hites Sándor recenziójára gondolok,⁶ melyet a *Jókai & Jókai* című, 2012-es balatonfüredi konferencia előadásain alapuló tanulmánykötetről⁷ adott közre.

Nagy terjedelmű és rendkívül invenciózus írásában egyebek mellett (komparatisztikai problémák, tárcaközlés, kapitalizmus-ábrázolás) Jókainak a korabeli populáris kultúrához való viszonyát, pontosabban a recenzeált kötet egyes tanulmányaiból e viszonyról számára körvonalazódni látszó álláspontot foglalta össze, és illette kritikai megjegyzésekkel. Véleménye szerint a kérdéskörrel

3 HANSÁGI Ágnes, *Tárca – regény – nyilvánosság: Jókai Mór és a magyar tárcaregény kezdetei*, Bp., Ráció, 2014; SZAJBÉLY Mihály, *Jókai Mór*, Pozsony, Kalligram, 2010, 9–18, 148–157.

4 BORI Imre, *A magyar „fin de siècle” írója: Jókai Mór = Uő, Varázslók és mákvirágok: Tanulmányok, Újvidék, Forum, 1979, 5–121.*

5 SZAJBÉLY, *Jókai*, 242–250.

6 HITES Sándor, *Jókai & Jókai*, It, 2014/4, 528–545.

7 *Jókai & Jókai: Tanulmányok*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, Bp., Károli Gáspár Református Egyetem, L'Harmattan, 2013.

foglalkozó szerzők többsége meglehetősen szemérmes. Nem a populáris kultúra lenyomatai érdeklik őket a maguk póré valóságában, hanem azt igyekeznek megmutatni, hogy mi teszi Jókait a populáris regiszterhez való kapcsolódásai ellenére a magas irodalmi kánon számára szalonképessé: „addig mosdatjuk a »populáris regiszter« szerecsenjét, amíg az »esztétikai kánon« fehér embereként mutathatjuk föl.”⁸ Elégedetten nyugtázza viszont, hogy a biedermeier mentalitású irodalomtörténészekkel szemben a néprajzosok „nem húznak kesztyűt, amikor a »populáris regiszterben« vájkálnak.”⁹ Kérdésként megfogalmazott ajánlásában valami hasonlót javasol az irodalomtörténészeknek is: „Mi lenne, ha a populárisra a maga popularitásában foglalkoznánk, saját mércéi és játékszabályai szerint?”¹⁰

Felvetésére az első reflexióm, hogy nem lenne ez újdonság. A kultúra szerkezetének a II. világháborút követő átalakulása, a populáris kultúra térnyerése és új formáinak kialakulása elkerülhetetlenné tette a jelenséggel való tudományos szembenézést. Így jött létre az 1960-as évek közepén a magyarra *kritikai kultúrakutatás* névvel fordított *cultural studies* diszciplínája,¹¹ mely a vizsgálódási terület tágra nyitására vezetett és az elit kultúra helyett a populárisra fókuszált.¹² Hitesnek kétségkívül igaza van abban, hogy Jókai életművét lehetne, sőt szükséges is lenne a kritikai kultúrakutatás nézőpontjából szemügyre venni, megválaszolni azt a kérdést, hogy milyen helyet foglal el kora tömegkultúrájában, illetve melyek azok a jellegzetességei, amelyek ezt a helyet biztosítják számára. Ez azonban nem érvényteleníti az irodalomtörténész kérdésfelvetését, aki arra kíváncsi, hogy milyen viszonyban van egymással a populáris és a magas regiszter, mennyiben járul hozzá a populáris az esztétikailag is értékelhető létrejöttéhez.

8 HITES, *i. m.*, 536.

9 *Uo.*, 538.

10 *Uo.*, 538–539.

11 Ennek bemutatására összpontosít a *Helikon* 2005/1–2. száma.

12 Doris BACHMANN-MEDICK, *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2006, 215–216; Metzler *Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hg. Ansgar NÜNNING, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2004, 368; Sári B. László, *A kultúra demokratizálása*, *Helikon*, 2005/1–2, 3–25; Aleida ASSMANN, *Einführung in die Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Berlin, Erich Schmidt, 2006, 16–25.

Úgy gondolom, az egyik kérdés nem teszi fölöslegessé a másikat – mert másra irányulnak. A bohócot mindenki látja a falon, de aki a pálcikaalakot a falfirkák kontextusában a populáris kultúra részeként vizsgálja, az egészen más területen mozog, mint az, aki a szerepüket igyekszik tisztázni egy művészeti alkotás létrejöttében és hatásmechanizmusában. A recenzeált tanulmánykötet esetében szerecsenmosdatásról akkor beszélhetnénk, ha Jókainak az irodalomtörténészek által vizsgált munkái egyértelműen és kizárólagosan a populáris regiszterhez lennének sorolhatók – ezt azonban nem állítja Hites Sándor sem.¹³ Kétségtelen, hogy az újabb Jókai-szakirodalom mindeddig nem különböztette meg kellő élességgel a popularitás vizsgálatának kétféle szempontját. Lehet, itt-ott keveredett is a kettő. Hites végső soron ezt érzékelve hozta létre a maga túlzó narratíváját a tudatos szerecsenmosdatásról, amelyről ugyan aligha van szó, de amely éppen túlzó voltának köszönhetően figyelmeztet nyomatékosan a problémakör tudatosabb és elméletileg megalapozottabb vizsgálatának a szükségességére. Az *Egy lengyel történet* című Jókai-novella¹⁴ értelmezése során, mely a Vasárnapi Ujságban jelent meg 1863. október 4. és november 29. között, kilenc folytatásban,¹⁵ erre szeretnék kísérletet tenni. Igyekszem kimutatni a populáris regiszter jelenlétét és működését a műben, vizsgálódásom végső célja mégsem a kritikai kultúrakutatóé, hanem az irodalomtörténészé. Az *Egy lengyel történet* azért érdekel, mert Jókai írta, mert része Jókai esztétikai kánon jegyében értelmezhető életművének, és úgy gondolom, populáris vonásainak tisztázása az esztétikai kánon Jókaijának a megértéséhez járulhat hozzá.

A valószerű, amelyet nem tudunk kikerülni

Ismét egy jelöletlen idézet, ezúttal Tzvetan Todorovtól, akinek a *valószerű* és *valóságos* viszonyáról szóló tanulmánya, pontosabban annak magyar fordítása viseli

13 Jókainak vannak olyan munkái, amelyek elsődlegesen a populáris regiszter igényeit szolgálták, ilyenek az általa szerkesztett és részben írt vicclapok; kapcsolódási pontok a magas irodalmi kánonnal azonban itt is kimutathatók; vö. FRIED István, *Jókai Mór, a kupléíró*, It, 2014/4, 449–465.

14 JÓKAI MÓR, *Elbeszélések 1863–1864*, s. a. r. RÓZSAFALVI Zsuzsanna, Bp., Ráció, 2014 (JMÖM, *Elbeszélések* 11.), 72–100, jegyzetek: 377–396.

15 *Uo.*, 377.

ezt a címet. Todorov írása eredetileg a *Communication* című lap egyik 1968-as számában jelent meg,¹⁶ magyarul pedig a *Strukturalizmus* című kétkötetes gyűjteményben.¹⁷ Francia nyelven újraközlésre került a szerző 1971-es *Poétique de la prose* című kötetében, egy terjedelmes első résszel bővítve, melyet a magyar fordítás nem tartalmaz.¹⁸ Tematikailag Todorov könyvének a többi tanulmánya közül a bűnügyi regény tipológiájáról szóló írás¹⁹ kapcsolódik hozzá legközvetlenebbül. Ezek a szövegek képezik további gondolatmenetem elméleti alapját, valamint Niklas Luhmann néhány olyan rendszerelméleti megállapítása, melyek összecegengethetőek Todorov megállapításaival, és segítenek továbbgondolni azokat.

A bűnügyi regény tipológiájáról szóló írását Todorov a műfajelmélet keretei között való gondolkodás történetének rövid áttekintésével kezdi. A klasszicista poétika a műfajokat normatív módon határozta meg, és az egyes műveket annak megfelelően értékelte, hogy eleget tesznek-e a műfaj elvárásainak. Erre a több évszázados gyakorlatra a romantika radikális választ adott. Nem csupán azt utasította el, hogy az egyes alkotásoknak előzetes szabályoknak kellene megfelelniük, hanem azt is kétségbe vonta, hogy létjogosult-e egyáltalán műfajokról beszélni. A műfajelméleti gondolkodás emiatt hosszú időre a háttérbe szorult. Az 1960-as években azonban újra igény támadt az irodalom általános fogalma és a konkrét irodalmi mű közötti új betöltésére. Ennek Todorov szerint azért nehéz eleget tenni, mert az egyes alkotások egyedi sajátosságainak meghatározásához szükség lenne valamiféle általános tipológiára, amelyhez képest egységük leírható. A klasszicisták elgondolását, mely szerint a műfajokat absztrakt logikai sémákból lehet és kell levezetni, Todorov és kortársai természetesen elvetették. A strukturalizmus korának gyermekeiként abban bizakodtak, hogy feltárhatóak az egyedi műalkotásoknak olyan közös szerkezeti elemei, amelyekre ráépíthető egy új tipológia és műfajelmélet.

Az általános és az egyedi akkor megoldhatónak tűnő (valójában megoldhatatlannak bizonyult) problémája mellett Todorov számolt egy másik, az esztétikai

16 *Du vraisemblable que l'on ne saurait éviter*, *Communications*, 1968/1, 145–147, http://www.persee.fr/issue/comm_0588-8018_1968_num_11_1<http://nava.hu/id/1467704/>

17 Tzvetan TODOROV, *A valószerű, amelyet nem tudunk kikerülni*, ford. MIKLÓS Pál = *Strukturalizmus I–II*, szerk. HANKISS Elemér, Bp., Európa, é. n. [1971], I, 66–70.

18 Tzvetan TODOROV, *Introduction au vraisemblable* = *Uő, Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, 92–99.

19 Tzvetan TODOROV, *Typologie du roman policier* = *Poétique de la prose*, 55–65.

normából adódó nehézséggel is. Mégpedig azzal, hogy az igazán jelentős művek bizonyos tekintetben mindig új műfajt teremtenek, azáltal, hogy túllépnek a korábban érvényes műfaji szabályokon.²⁰ Stendhal *Pármiai kolostor* című regénye megteremtette a stendhali regény műfaját, miközben messze távolodott a 19. század eleji francia regény elvárásaitól. Megfigyelését pontosítva a következőképpen fogalmaz: „On pourrait dire que tout grand livre établit l’existence de deux genres, la réalité de deux normes: celle du genre qu’il transgresse, qu’il domine la littérature précédente; et celle du genre qu’il crée.”²¹

Mindez nyilván nem könnyíti meg egy új, nem normatív, hanem deskriptív jellegű műfajelmélet létrehozását. Van azonban egy szerencsés terület, mondja Todorov, ahol a mű és műfaj közötti ellentmondás nem létezik, és ez a tömegirodalom. Míg az igazi nagy irodalmi mestermű a saját maga által létrehozotton kívül egyetlen más műfaji szabálynak sem felel meg, addig a populáris irodalom mesterműve éppen azért tökéletes, hogy tökéletesen megfeleljen műfaja elvárásainak. Ennek megfelelően dolgoznak a bűnügyi regény szerzői is. A műfaj legismertebb típusának alapszabálya, hogy az utolsó pillanatig titokban kell tartani az olvasó előtt a gyilkos személyét. Todorov másik tanulmányában, mely a *Poétique de la prose* című kötetben az *Introduction au vraisemblable* címet kapta, ezt az elvárást a *valószerűség* nézőpontjából veszi szemügyre. A detektívregény szerzője valószerűségek érvénytelenítésén keresztül (a gyanúsakról a nyomozás során kiderül, hogy ártatlanok) vezeti el olvasóját a történet végéig, ahol a gyilkos megkerül, a valószerű és a valóságos egymásra talál. Ez azonban „egyértelmű a szereplő és az elbeszélés halálával: az elbeszélést csak úgy lehetne folytatni, ha eltolódás lenne az igazság és a valószerűség között.”²² A francia detektívregény sajátos mutációja, az 1960-as évek végétől kezdve felfutó fekete regény, a *polár*, éppen az eltolódásra, a sablon dekonstruálására épít; ezzel azonban, Gyimesi Timea megfogalmazását idézve, „... az eredetileg az irodalom territóriumán kívül létező műfaj területeket hódít magának az irodalom territóriumából.”²³ Felszámolja önmagát, miközben a magas irodalomba mégis belopakodik a krimi tematikája. A klasszikus detektívregény szerzői viszont mindig csak egy újabb történetbe kezhetnek, ugyanazzal a detektívvel egy újabb bűneset feltárásába, ugyanazon műfaji szabályok szerint.

A detektívregényben tehát a *valóságos* (ki a gyilkos?) a történet végéig bujkál. A befogadó azonban már korábban is igyekszik rájönni arra, hogy ki követte el a bűntényt, ennek érdekében nem az író által teremtett *lehetséges világ* valószerűségeire figyel elsősorban, hanem a *műfaj* valószerűségi törvényeit tartja szem előtt.

Az a gyanús, aki nem gyanús. Ezt persze a szerző is figyelembe veszi a történet alakítása során. Bújócska folyik, s a kérdés, hogy jól sejtjük-e, ki lesz a tettes, hogy sikerül-e a szerző által felkínált valószerűt a saját magunk által teremtett valószerűségek által kijátszani, mindvégig ébren tartja olvasói kíváncsiságukat. A valószerűt azonban – lép tovább Todorov – a hétköznapi életben sem lehet kikerülni. Ha gyanúba keveredünk, bizonyítanunk kell ártatlanságunkat, ami sokszor nem egyszerű: az igazságszolgáltatás ugyan a valóságosat keresi, de eközben „a valószerű törvényeinek engedelmeskedik”, éppen ezért az ártatlanság önmagában még „senkit sem ment meg az elítéléstől.”²⁴ De voltaképpen a valószerűn alapul a hétköznapi kommunikáció is: „Ha beszélek, kijelentésem egy bizonyos törvénynek fog engedelmeskedni, és beleíródik egy olyan valószerűségbe, melyet nem tudok feltárni és elutasítani anélkül, hogy ne folyamodnék egy másik kijelentéshez, amelyben viszont megint ott rejlik egy ilyen törvény.”²⁵ Todorov e megállapítását egy lelőhely nélküli Borgès-idézettel támasztja alá:

India számos filozófiai rendszere közül [...] a hetedik tagadja azt, hogy az Én a megismerés közvetlen tárgya lehetne, mert ha „lélkünk megismerhető volna, akkor egy másodiknak is kellene lennie belőle, amely megismeri az elsőt, és egy harmadiknak, amely megismeri a másodikat.”²⁶

Mindebből Todorov számára az következik, hogy nincsen *igazság*, mert „vajon mi más volna az igazság, mint az eltávolított és későbbre halasztott valószerűség?”²⁷ Későbbre halasztott abban az értelemben, hogy egy következő rendbéli megfigyelés perspektívájából ez is csak valószerűnek bizonyul; a *valószerű* és az *igaz* csak a detektívregény lehetséges világában találkozik végérvényesen össze.

Ez a gondolatmenet eszünkbe juttathatja a megfigyelés vakfoltjáról értekező Niklas Luhmannt. A világról, mondja Luhmann, sohasem alkothatunk komplex képet, mert annak mi is részei vagyunk, és a megfigyelő sohasem figyelheti meg saját magát, amint megfigyel. Ehhez egy második rendbéli megfigyelőre van

24 TODOROV, *A valószerű, amelyet nem tudunk kikerülni*, 69.

25 *Uo.*, 70.

26 *Uo.*

27 *Uo.*

szükség, őt viszont csak egy harmadik rendbéli megfigyelő figyelheti meg, amint megfigyel.²⁸ De a megfigyelő számára a világ egyébként is túlságosan komplex ahhoz, hogy az egészet megfigyelhesse, vagy előre néz, vagy hátra, mindig választania kell, redukálnia a komplexitást, elkülönítienie annak megfigyelésre kiválasztott részét. Ha döntési helyzetbe kerül, ez nyilvánvalóan lehetetlenné teszi számára, hogy garantáltan helyes döntéseket hozzon.

Hogyan segít magán a megfigyelő, akit Luhmann pszichikai rendszernek nevez? Úgy, hogy *elvárásokat* fogalmaz meg, és ezek jegyében cselekszik.²⁹ Az elvárások megfogalmazásánál pedig a *valószerű* a zsinórmérték – az az *elvárható*, aminek a bekövetkezése *valószerű* – miközben tisztában van azzal, hogy éppen a valószerű *valószerű* volta (végső soron a komplexitás áttekinthetlensége) következtében könnyen érhetik *csalódások*. Az elvárás megghiúsulásának kezelését éppen a csalódás eleve belekalkulált lehetősége könnyíti meg, teszi egyszerűvé a korrekciót, újabb elvárás megfogalmazását. Olyan mindenki által gyakorolt, ösztönös és öntudatlan tevékenység ez, amely lehetővé teszi, hogy tájékozódni (létezni) legyünk képesek a világ nem számunkra való komplexitásában. Vannak azonban olyan, az átlagosnál távlatosabban gondolkodó pszichikai rendszerek, akik több lépést is ki tudnak számolni előre, belekalkulálva környezetük lehetséges válaszlépéseit is. Ők azok, akik emiatt elvárásaikat képesek *igényekké* szervezni, annak tudatában, hogy nagymesteri képességeiknek köszönhetően aligha éri őket csalódás. De ha mégis csalódnuk kell, az számukra komoly traumát jelent, ami megnehezíti, vagy éppen lehetetlenné teszi a korrekciót; éppen ennek kapcsán hozhatók egymással párhuzamba az olyan regények, mint Kemény Zsigmond *A rajongók* és Jókai Mór *Erdély aranykora* című alkotásai, melyeknek más nézőpontból inkább az eltéréseik a szembeötlőek.³⁰

Mindebből levonható az a következtetés, hogy a nem bűnügyi regény sem tud kitérni a valószerű elől, de másként bánik vele, mint a bűnügyi regény. A legfőbb különbség az, hogy míg a bűnügyi regény végül eljut a valóságosig

28 Niklas LUHMANN, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998, 69–70, 92–93, 766–768, 897, 1117–1118.

29 Niklas LUHMANN, *Szociális rendszerek: Egy általános elmélet alapvonásai*, ford. BRUNCZEL Balázs, KISS Lajos András, Bp., Gondolat, 2009, 281–287.

30 SZAJBÉLY Mihály, *Kemény és Jókai = A sors kísértései: Tanulmányok Kemény Zsigmond munkásságáról születésének 200. évfordulójára*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Ráció, 2014, 346–359.

és éppen ezért nem írható tovább, addig a nem bűnügyi regény csak egy olyan valószerűig juthat el, amelyet a mű végpontján valóságosként fogadunk el. Éppen ezért akár továbbírható is lenne, amint Jókai meg is írta az *Erdély aranykora* folytatását (*Törökvilág Magyarországon*). Az olvasó azonban mindkét esetben külső nézőpontból veheti szemügyre az adott mű lehetséges világát,³¹ ítélheti meg annak valószerűségeit és ennek során támaszkodhat az éppen adott műfaj valószerűségeiről szóló, előzetes tudására is. Innen nézve hipotézisként talán megfogalmazható az az állítás, hogy a populáris irodalom nem csupán ismert műfaji kereteket tölt ki, hanem nagyon egyszerű és könnyen átlátható valószerűvel, ennek megfelelően jól vagy rosszul látó hősökkel dolgozik, míg az esztétikailag értékes irodalom nem csupán maga teremt műfajt, hanem az egyszer már megteremtett műfajt a valószerű bonyolultabb képleteivel és ennek megfelelően összetettebb hősökkel tölti ki. Ebből az is következik, hogy nem csupán a műfaj radikális megújításával lehetséges esztétikailag releváns műalkotásokat létrehozni, hanem a már megteremtett műfaj kereteinek innovatív kitöltésével is; így például a Todorov által példaként említett stendhali regénytípuson belül sok, a magas irodalom kánonába tartozó regény született. Az újabb munkák szerzőinek azonban már számolniuk kell azzal, hogy a stendhali regénytípus lehetséges világának is megvannak a maga műfajhoz kötődő valószerűségei, melyek befogadását determinálják – még ha azok nem is formalizálhatók olyan egyszerűen, mint a bűnügyi regények az *a gyanús, aki nem gyanús* valószerűsége esetében.

A valószerű, amelyet Jókai sem kíván kikerülni

Érvek sokaságát lehetne felsorakoztatni annak alátámasztására, hogy Jókai művészete műfajteremtő erővel bírt, sőt bír a magyar irodalomban. Ugyanakkor maga is tisztában volt azzal, hogy a tömegirodalomnak, a populáris regénynek léteznek a maga típusai és sablonjai, melyeket a közönség igényeit kiszolgálni igyekvő szerzőknek újabb és újabb történetekkel kell kitölteniük. Mint írásainak jövedelméből élő,

31 Luhmann szerint a művészet egyik funkciója éppen a külső nézőpont biztosítása. Vö. NIKLAS LUHMANN, *A műalkotás és a művészet önreprodukciója*, ford. GERGÓ Vera = *Testes könyv* I, szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor, ODORICS Ferenc, Szeged, Ictus-JATE, 1996, 116–118.

főként napilapok tárcarovataiban publikáló regényszerző, nem is tehetné volna meg, hogy figyelmen kívül hagyja a tömegirodalom lappangó kánonát.³² De tisztában volt azzal is, hogy igazán érdekes és eredeti akkor születik, amikor az író túllép a sablonokon. Némi (ön)ironiával a következőképpen fogalmaz az *Egy az Isten* című regényének első bekezdésében:

A szokott, triviális történet. Az ideál, a szép hölgy nagy veszélybe keveredik, s abból őt a másik ideál, a hős kiszabadítja; azután a hála érzetéből kifejlődik a szerelem; végül egymáséi lesznek, s az emberi lehetőség határáig boldogok.

A rendkívüliségek tetszenek. Érdeklől olvassuk a történeteket, amiket a költők írnak arról, hogy mi lesz a halál után, mi lesz a jövő században, mi lesz a föld utolsó napjaiban. Mi megkísértjük leírni, hogy mi lesz a „házasság után”; van-e még ott is élet és poézis? Laknak-e még a holdban is emberek? Igenis, laknak. Annak az egyik oldalán még van valami zöld, s a virányon öröm és szomorúság.

Ezt ugyan inkább illetett volna egy „Előszó”-ban elmondani; ott senki sem olvasta volna el, s nem lett volna az olvasó figyelmeztetve rá, hogy itt egy fölöttébb unalmas történettel lesz dolga, ami nem fogja megtéríteni a ráfordított fáradságot.³³

Ez a néhány sor azért (ön)ironikus és paradox egyszerre, mert úgy ígéri a tömegirodalom sablonjától való eltérést, hogy közben megőrzi azt. Úgy állítja be unalmasnak a történetet, hogy azzal éppen érdeklődést kelt iránta; megszünteti a sablont és használja mégis. A figyelemfelkeltést szolgálja az első fejezet szokatlan címe is: *Regény, mely a végén kezdődik*. Sajátos módon teremti tehát újra önmaga médiumát,³⁴ épít a megtagadott sablonra, tartja belül történetét a kor tömegirodalomhoz szokott közönségének az érdeklődési körén, miközben, szinte észrevétlenül, át is hágja annak határait.

Bohóc a falon, ismét. Felvetődhet természetesen, hogy egy olyan terjedelmű és bő fél évszázadon át alakuló életmű esetében, amelyen az övé, az egyszer megteremtett

32 A lappangó kánon fogalmáról és általában a kánontípusokról: SZAJBÉLY Mihály, *A nemzeti narratíva szerepe a magyar irodalmi kánon alakulásában Világos után*, Bp., Universitas, 2005, 83–89.

33 JÓKAI Mór, *Egy az Isten* (1876–1877), I–II, s. a. r. SZEKERES László, Bp., Akadémiai, 1970 (JMÖM, Regények 69–70.), I, 7.

34 Niklas LUHMANN, *Das Medium der Kunst = UÖ, Schriften zu Kunst und Literatur*, hg. Niels WERBER, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008, 127–129.

műfaj nem válik-e később klisévé, amelynek kereteit a következő művek pusztán kitöltik. Nem válik-e az egyszeri innováció pusztá termelő gyakorlattá, a tömegirodalom körén belül leírható jelenséggé? Másként fogalmazva: igazolható lenne-e az a hipotézis, hogy Jókai az egyszer megteremtett Jókai-műfajokat, narratológiai megoldásokat, történetelemeket esetenként sablonként használta, és újra-kitöltésükkel a tömegirodalom normáinak megfelelően dolgozott?

Kétségtelenül nem adta ő magát olyan könnyen az olcsó sikernek, mint a sok szempontból utódjaként számon tartott Herczeg Ferenc, a *Kárpáthy Zoltán* nem úgy viszonyul az *Egy magyar nábob*hoz, mint a *Gyurkovits fiúk* a *Gyurkovits lányok*hoz – létrejöttét mégis a *Nábob* közönségsikere generálta. Tény az is, hogy önisméltésekkel gyakran találkozunk munkáinak tanulmányozása közben. A *De kár megvéniülni* utolsó fejezetében például a jogtanácsos ugyanúgy végrendelkezik özvegye jövendőbelijéről, ahogyan *A kőszívű ember fiai* elején Baradlay Kazimir. *Az Enyém, tied, övé* című regény *Az arany ember* sablonját hasznosítja, pontosabban teszi sablonná és lép mindjárt túl is rajta.³⁵ Újra fontos szerepet játszik itt a hálósobába vezető titkos lépcső. A kandalló égő tűzének eltüntetése után feltáruló rejtékút viszont a *Történetek egy ócska kastélyban* és az *Egy az Isten* közös motívuma, míg utóbbi főhősének, Adorján Manassének alakjában sok tekintetben mintha egy új Berend Iván jelenne meg előttünk. És a példák száma szinte tetszés szerint lehetne tovább szaporítható.

Az *Egy az Isten* című regény vége felé egyébként Jókai egyszerre utal vissza munkájának imént idézett kezdő soraira és az olvasó számára eddig ismertté vált eseményeire, amikor így fogalmaz: „E sok unalmas huzavona után lássunk egy kis rablótörténetet – változatosság okáért. Az olvasóközönség ezekben gyönyörködni szokott.”³⁶ A sablontól eltérőként (és emiatt unalmasként) beharangozott regényébe most valamiféle érdekkeltő sablon beemelését ígéri tehát. Mindjárt a következő mondatból kiderül azonban, hogy itt nem a pusztai szegénylegények tetteiről lesz szó, hanem a „gazdaglegényekéiről”, akik „csak királyoktól és közkatonáktól rabolnak”, azaz a hadiszállítók becstelenségéről. Beharangozza a szokásos rabló-pandúr történetek kliséjét, de mindjárt ki is tér a kitöltése elől. Más kérdés, hogy az érdekesnek bizonyuló történet ismételten és ironikusan unalmasként való beállítása maga is egy elbeszélői sablon. Arról nem is beszélve,

35 SZAJBÉLY, *Jókai*, 273–274.

36 JÓKAI, *Egy az Isten*, II, 314.

hogy a hadiszállítók visszaéléseit többszörösen feldolgozta már saját műveiben; gondoljunk csak példának okáért *Az arany ember* elején a tőkére futott hajón elázott gabona értékesítésére és a *Szerelem bolondjaira*, ahol Lemming úr jóvoltából ugyancsak tőkére futott hajóról származó, vizes gabonából készült, ehetetlen kenyérrel etetik a katonákat. A csalást leleplező és a császári hivatalnokon rajta ütő katonatiszt szavaiban pedig már benne rejlik a szegénylegények és a „gazdaglegények” közötti párhuzam is:

Itt a rendelet a kezemben, uram, melynél fogva én, Föhnwald százados, megbízatom, hogy minden e megyében megkapható rablókat, tolvajokat s azoknak orgazdáit, cinkosait, ahol találom, elfogjam, beszolgáltassam [...] Én rablókat hajhászni küldtettem! Teljesítem a megbízást, s elfogom önöket mind. Katona vagyok, keresztülvágom magamat mindenben. Meglehet, hogy ezért azt fogják mondani, hogy félreértettem valamit, de katonai parolámra fogadom, hogy csúffá tesztek mindenkit, aki ebbe a rút dologba belekeveredett [...].³⁷

Az pedig, hogy a *Szerelem bolondjaiban* a katonákhoz jutott ehetetlen gabonát eredetileg az éhező népnek osztották ki a nyereszkes szállítók, *A régi jó táblabírákból* ismerős motívum. Ott a gabona nem vizes, hanem szemetes és gyommagvakkal teli, akár *Egy az Istenben*, ahol a hadiszállító „egynegyvened rész földet, szemetet, konkolymagot kever a rozs közé.”³⁸

Az ismétlődés ténye önmagában persze még nem vezet feltétlenül sablonhoz, miközben az *Egy az Isten* felütése bizonyítja, hogy Jókai tökéletesen tisztában volt a visszatérő elemek jelenlétével és jelentőségével kora népszerű regényirodalmában. Kései regénye, az 1896-ban publikált *De kár megvénülni!* pedig úgy is olvasható, mint kiütkeresés a regényírás (esetenként saját maga által is) bejáratott kereteinek a világából, a szerelemről szóló regény kliséivel való (ön)ironikus játék és szembenézés. Olyan regényt írni, amely nem regény. Erre az alcím – *Egy vén öcsémuram élményei után* – teremti meg számára a külső nézőpontot. A fikció szerint nem szakmabeli írja, pontosabban diktálja a regényírónak a szöveget, hanem egy regényolvasó, aki folyamatosan reflektál önmaga történetének a

37 JÓKAI Mór, *Szerelem bolondjai* (1869), s. a. r. HARSÁNYI Zoltán, Bp., Akadémia, 1963 (JMÖM, Regények 17.), 348–349.

38 JÓKAI, *Egy az Isten*, II, 317.

regényolvasók feltételezett elvárásaihoz képesti milyenségére. Rendszeresen megszólítja az író, akinek diktál, így például az előszóban, hatodik szerelme történetének összefoglalása után:

Te most lecsapod a tollat az asztalra, s azt mondd: „de hát megbolondultál, te öreg, hogy ilyen leleplezéseket adsz magadról? Hátha a feleséged olvasni fogja? Rád ismer a történetedről álnév alatt is.” Légy te afelől nyugodt. Ez a hat rózsza mind huszonöt év előtt virágzott számomra, és most huszonöt év múlva mind összekerültek egy csoportba a házamnál: mindennapos látogatói a feleségemnek; néha mind a heten együtt ülnek az ozsonnázó asztalnál; hat fertályszázados ideáлом, hetedik a feleségem: képzelheted, hogy mi mindent beszélnek azok énrólam!³⁹

Ezzel természetesen kellő kíváncsiságot is kelt formabontó története iránt, melyet az első fejezet záró mondataiban tovább fokoz:

Az első novella ezzel be van fejezve. (Egyelőre.) Mármost kérek egy pár napi haladékot, hogy a második novellához összeszedjem az eszemet. – Mert ez az én históriám hét különböző novellából fog állani, amik végül egy nyolcadikban mind összekerülnek, s egy kerek egész lesz belőlük.

Furcsa lesz az nagyon!⁴⁰

A regény műfaji szabályait felrúgó regényt ígér, mely azonban éppen szabálytalan volta miatt lehet érdekes az *érdekesre* vágyó regényolvasó közönség számára. Élményei felidézését időről időre az ismert sablonokra vonatkozó reflexiókkal kíséri. „Le is szokás az alakokat írni ugye, akik a regényekben okvetetlenkednek?” – hangzik például egyik kérdése. Rádöbben arra, hogy amit művel, az nem felel meg a regényírás elvárásainak „Üss hátba kérek! Hisz én azt ígértem, hogy regényt fogok neked diktálni.”⁴¹ Ugyanakkor öntudatosan reflektál a szerelmes regények erkölcstelenségéről és ártalmosságáról szóló, közkeletű félelmekre:

39 JÓKAI Mór, *De kár megvénülni! Egy vén öcsémuram élményei után* (1896), s. a. r. BOKOR László, Bp., Akadémiai, 1971 (JMÖM, Regények 62.), 8.

40 JÓKAI, *De kár megvénülni!*, 36.

41 *Uo.*, 22.

Nyugodt lehetsz. Amit én neked lediktálok, egészen denaturalizálva van már. Amilyenre az egyszeri bakfis azt mondta, hogy „ez olyan ártatlan regény, hogy ezt még a mama is elolvashatja.”⁴²

Máskor a profi regényíró szakítja meg a történetmondást: „De talán itt már végződne a fehér por fejezete? Kezdhetnénk új szakaszt. Az olvasó alaposan megunhatta már a robbantószerkezet témáját.” Az emlékeit diktáló vén öcsémuram azonban ragaszkodik a maga furcsa történetéhez: „Jaj, csak ne fuserolj te bele az én historizálásomba. Nem olyan könnyű az, mint a regényírás.”⁴³ Hasonló párbeszéd alakul ki közöttük az *Egy kis prozódia és egy kis liturgia* című fejezet elején is: „No, még csak ez kellett ennek a diktandó készült regénynek, hogy a tisztelt olvasó egy kis költészeti rántásillattal meg egy csöpp egyházpolitikai frissítővel regalíroztassék.” – szól a regényíró. Mire a válasz: „Már pedig ezt, kedves barátom, be kell vened, mert ez olyan, mint a tatárszós: hozzátartozik a menühöz.” Megint máskor Jókai úgy ismeri el azt, hogy bizonyos motívumok tekintetében önmagát ismétli, hogy hőseivel cáfoltatja meg az ismétlés vádját:

Hát ha már akkor meg lett volna írva a *Kőszívű ember fia* regény, azt hihetné valaki, hogy abból plagizálom ezt a jelenetet, ami akkurát úgy folyott le (részemről), ahogy ott le van írva egy halálra sebesült vitéz kétségbeesésének tüneteivel, aki könnyelmű anyjától elhagyott porontyát pajtása védelmébe ajánlja.

„Ennek a gyermeknek a sírása még a föld alatt sem enged nyugodnom!”

No, de én ezt nem loptam Palvitz Ottótól; mert ez két évvel előbb történt, mint az említett regény íródott; ez énnekem saját szájából szakadt mondásom, s az egész jelenet az én eredeti invencióm.⁴⁴

Folytathatnám tovább, de nem teszem; e néhány példával mindössze azt szerettem volna jelezni, hogy Jókai életműve milyen gazdag tárházát kínálja a sablonokkal való élés különböző eseteinek a vizsgálatára. Azok a szempontok, amelyek Todorov és Luhmann elgondolásai nyomán keletkeztek, alkalmasak lehetnek a

42 *Uo.*, 33.

43 *Uo.*, 70.

44 *Uo.*, 156.

kérdéskör differenciáltabb megközelítésére; az *Egy lengyel történet* című novella értelmezése kapcsán e munkát szeretném megkezdeni.

Jókai bosszútörténetei az 1860-as évek első felében

Az *Egy lengyel történet* végső soron egy bosszú története. A bosszútörténet kategóriájába Jókainak több, az 1860-as évek első felében írott novellája is besorolható; ezek képezik a részletesen vizsgálandó elbeszélés közvetlen kontextusát. Többségük mögött nem nehéz felfedezni a közös sablont. A jelentős hatalommal rendelkező főhóst komoly sérelem éri, amit meg akar torolni. A bosszú azonban, amelynek végrehajtása során nincsenek skrupulusai, nem szomorú kötelesség, hanem a perverz örömszerzés forrása: az ellenfelei legyőzését követő természetes örömet a legyőzött ellenfél megalázásával, minél kegyetlenebb és rafináltabb módon való elpusztításával fokozza. Lelki vagy lelkiismereti kérdések eközben nem háborgatják, éppen ellenkezőleg, fenékiig igyekeznek üríteni a bosszú poharát, kiélvezni annak minden édességét.

E sablont a különböző novellák különböző történetekkel töltik ki. *A Kardvas és a Villám* címűben Bajazid szultán elfoglalja Timur Lenk birodalmának néhány tartományát és Aidin kánt családjával együtt fogságba veti. Timur követeit, akik Aidin szabadon bocsátását követelik, megalázza és tömlöcbe veti. Aidinnek sikerül ugyan megszöknie, de megalázó módon csepűragónak kell álcáznia magát, hogy eljuthasson Timur Lenk táborába. Timur mindezért kegyetlen bosszút áll; az a jellemzés pedig, amit Jókai a történet vége felé járva ad a bosszúállóról, valójában az összes, ez idő tájt keletkezett megtorlásnovella hősére ráillik:

Timur nem volt közönséges kegyetlen ember, ki beéri azzal, ha vérben fürödhet, s ellensége tagjait tördelheti össze; Timur költője, művésze volt a kegyetlenségnek.

Neki mérges nyíl kellett, mely ellensége lelkébe szúr.⁴⁵

Különség legfeljebb e bosszútörténetek lefutásában van: sikerül-e végrehajtani a bosszút vagy sem, esetleg abban, hogy jogos-e a bosszú, vagy sem. *A Miranda* című novella például egy többszörös bosszú története, ahol nem tisztázott, hogy ki volt az eredeti sértett. A történet végén Sziripa, a dél-amerikai bennszülött

45 JÓKAI, *Elbeszélések 1863–1864*, 68.

törzs királya nem öleti meg sem a fogságába esett spanyol lovagot, sem annak a feleségét, éppen ellenkezőleg, egy házat rendelkezésükre, hozzá szolgálókat, pazar ellátást. De a mérgezett nyilat beleszúrja lelkükbe:

Szeretitek egymást? Nagyon jó. Fiatalok vagytok? Igen jó. Lássátok egymást; beszéljete, sóhajtozzatok; hízelegjetek egymásnak. Epedjetek álmatlan éjszakákon át egymásra gondolva, ez mind szabad: de egymást megölelni, megcsókolni nem lesz szabad. Egy éber ór fog reátok mindenütt vigyázni, ébren és aluva; otthon és odakünn; a házban és az erdőn. Megvesztegetlen árnyék fog utánatok járni, aki elárul, és ha egyszer, egyetlenegyszer elhagynád magadat ragadatni arra, hogy nődet megcsókold, akkor egymás szeme láttára foglak benneteket halálra kínoztatni.⁴⁶

A teljesíthetetlen feltételekhez kötött kegyelem egyébként szintén visszatérő motívum a bosszúnovellákban, még ha nem is feltétlenül mindegyikben jut szerephez. A *kalifa papucsca* című novellában például nem. Ez a jogtalan és sikertelen bosszú története. Abderam kalifa lányát a cordovai mór fejedelemmel jegyezteti el, a lány azonban mást szeret. Amikor a kalifa megbizonyosodik arról, hogy lánya és Aliben nevű apródja titkon együtt töltik az éjszakát, amíg ő mákonyos álmát alussza, a bosszút fenéki kiélvezve, ugyanakkor szeretetet mímelve igyekszik megtorolni a rajta esett sérelmet. Erre már bejáratott módszerrel rendelkezik:

Mikor Abderamnak egy-egy ifjú apródjára gyanúja volt, hogy rabnőinek valamelyikével édes pillantásokat váltott, azt különösen ki szokta tüntetni. Volt olyan balga közöttük, aki ezzel társainak eldicsekedett. Legnagyobb tisztelet volt a kalifával együtt imádkozhatni egy láthatatlanul eltűnt, prófétának hírelt szent sírjánál, melyről senki sem tudta, hol van.⁴⁷

A közös imáról azonban egyik ifjú sem tér vissza. Amikor az ima végeztével lehajolnak a szent könyvre, hogy azt megcsókolják, a kalifa egyetlen ütéssel levágja a fejüket. Aliben elleni bosszúját azonban nem sikerül végrehajtani. Az ifjú rácsapja a kripta ajtaját és fogságba ejti, a nép pedig, nem tudni, miért, éppen őt választja új kalifának, és így nyilván elhárul az akadály szerelmének beteljesülése előtt is.

46 *Uo.*, 23.

47 *Uo.*, 109.

Újabb variációja a témának *A hittagadó* című novella, ahol a kegyetlen és élvezettel végrehajtott bosszú végül értelmetlennek bizonyul. *A Juida* címűben viszont a máglyahalálra ítélt szerelmes ifjú kitartása bizonyul értelmetlennek – „... kedvesem, akiért meghalok, a legbuzgóbban rakja alá a tüzet!”⁴⁸ – a rajta végrehajtott bosszú kegyetlenségén azonban ez mit sem változtat. Perverz módon viszi végsőkig bosszúját *A rabnő* című novella hősnője: ugyan nem öli meg, de anyagilag tönkreteszi és inasává alacsonyítja az öt erőszakkal megszerző férjét. És hogy a cselekményből mégse hiányozzék a véres megtorlás motívuma, ura szolgálójával rafinált módon végez azért.

Jókainak a sablont újabb és újabb történetekkel kitöltő novellái olyan műfajt teremtenek tehát, amelynek valóságosságához a bűnös bűnhődése éppen úgy hozzátartozik, mint a bosszúállás perverz kiélvezése és kegyetlensége. Ez az, amit Jókai más munkáiban, ahol reflexív megjegyzésekkel kíséri a bosszútörténeteket, *ördögi bosszúnak* nevez, és a *nemes bosszúval* állít szembe. *A szegénység útja* (1874) című hosszabb elbeszélése éppen e kettő ellentétére épül. Darkaváry Lőrinc pályázik megyéje alispáni tisztségére, de veszít a hivatalban lévő alispánnal szemben. A vereségért úgy áll bosszút, hogy miközben vadházasságban él egy vőlegényétől elcsábított parasztlánnyal, mégis feleségül kéri és kapja az alispán lányát. A családok fúziója a pártok fúzióját jelenti. A vármegye egyhangúlag országgyűlési követekké választja Darkaváryt és Tarna Eleket, az alispán lányának korábbi kérését, akit az apa a pártfúzió érdekében kikoszorózott. Mindehhez az elbeszélői kommentár:

És így a megyei követséggel szépen rekompenzálva lett az elvesztett szerelem, s a feláldozott szerelem árán meg lett nyerve a politikai pártfúzió. Mégiscsak ér hát valamit mind a kettő.

... Ez hát mégiscsak nemes bosszú volt?

Nem! Aljas, utálatos, ördögi bosszú ez. A férfi, ki magáévá tette legyőző ellensége leányát, jól tudta azt, hogy most kezébe kapta az eszközt, ellenségét a sírig kínozhatja.⁴⁹

48 *Uo.*, 151.

49 JÓKAI MÓR, *A szegénység útja – Egy ember, aki mindent tud*, s. a. r. BÁNHALMI Andrea, Bp., Unikornis, é. n. [1994], 44–45.

Mégpedig azzal, hogy továbbra is parasztlány szeretőjével él együtt, közös gyermekeik születnek, s ezzel soha meg nem szűnő fájdalmat okoz az apának. Igazi perverz öröm. Ha a történet itt véget érne, akkor nem lenne más, mint a sablonos bosszúnovellák egy újabb variációja. Ám még a cselekmény felénél sem járunk: következik a paradox módon parasztbosszúnak nevezett nemes bosszú. Ezt Darkaváry élettársának korábbi kedvese, a kényszerből betyárrá lett Villám Bandi hajtja végre azzal, hogy elrabolja hajdani kedvesét. De ez még mindig nem minden. A Rózsa Sándorról mintázott Villám Bandi a szabadságharcban Kossuth oldalára áll, s amikor már látszik, hogy életét fel kell áldoznia, visszahadja (pontosabban erőszakkal feleségül veteti) a megcsúnyult és megözvegyülő Susanne-t Darkaváryval. A nemes bosszú így válik teljessé:

A szabadcsapat legényei ennél a lakodalomnál is daloltak és táncoltak, mint ama másiknál, amelyben a „szép asszonyt” elvitték Darkavárytól. Most visszahozták neki.⁵⁰

Ezekkel a sorokkal zárul a történet, mely messze távolodik a korábban említett, az 1860-as évek első felében az ördögi bosszú jegyében született novellák sablonjától: felhasználja ugyan az ördögi bosszú motívumát, de azt egy szélesebb keretbe, a nemes bosszú narratívájába ágyazza be. A bosszúállás jogát azonban nem vonja kétségbe. Ahhoz olyan kivételes hősré van szükség, mint amilyen az unitárius Adorján Manassé az *Egy az Isten* (1877) című regényben, aki meggyőződéssel vallja:

A bosszúállás istenek *bűne*, állatok *erénye*. A megtörtént rosszat jóvá nem teszi. Ez különít el engem és maroknyi híveimet az egész világtól. A háború: bosszúállás. A párbaj: bosszúállás. A halálítélet: bosszúállás. A forradalom: bosszúállás. – Akik azt állítják magukról, hogy Jézus követői, nem emlékeznek arra, hogy ő a keresztfán azt mondá gyilkosaira: „Bocsáss meg nekik, atyám; mert nem tudják, mit cselekszenek!”⁵¹

50 *Uo.*, 87.

51 JÓKAI, *Egy az Isten*, I, 135. A regényről legújabban: KESZEG Anna, *A Torockó-reprezentáció Jókai Mór Egy az Isten című művében = Jókai & Jókai*, 235–246.

Egy lengyel történet

Az előbbi példákból látható, hogy Jókai összetett véleménnyel rendelkezett a bosszú jogosságáról, morális vonzatairól és különböző fajtáiról. Ennek megfelelően a szüzsét különféleképpen feldolgozó munkái születtek, közöttük az *ördögi bosszú* sablonját megalkotó és azt különféle történetekkel kitöltő írások is. E sablonhoz sajátos, az egyes történeteken túlmutató *valószerűség* is tartozik: azt várjuk tőlük, hogy a sérelmet szenvedett felek mindenféle lelki skrupulus nélkül, perverz módon, ellenfelük megalázásában kéjelegve vigyék a végsőkig bosszújukat. Kérdés, hogyan viszonyul ehhez a sablonhoz és a hozzá tartozó valószerűség-elváráshoz az *Egy lengyel történet*. A válasz megfogalmazásához mindenekelőtt azt szeretném megvizsgálni, hogy miként alakul a novella lehetséges világának valószerűsége, hol válik világossá, hogy bosszútörténetről van szó, illetve hol válik világossá és milyen következményekkel jár, hogy Jókai eltér ez idő tájt született bosszúnovelláinak sablonjától.

Az elbeszélés a kor aktuális politikai eseményéhez, az 1863. január 22-én kitört és azonnal az európai nagypolitika homlokterébe került⁵² lengyel felkeléshez kötődik. A feldarabolt Lengyelország sorsának alakulása a reformkor óta élénken foglalkoztatta a magyar közvéleményt,⁵³ s nem volt ez másként most sem: a hírlapok rendszeresen tudósítottak mind a harci eseményekről, mind a nagyhatalmak diplomáciai lépéseiről.⁵⁴ Jókai maga is publikált erről.⁵⁵ A Vasárnapi Ujság mint népszerű családi hetilap, elsősorban nem aktuális hírekkel, hanem a máshonnan már ismert eseményekkel kapcsolatos, érdekes történetekkel látta el olvasóit, esetenként metszetek kíséretében. Jókai írásának címe ebben a kontextusban arra utal, hogy munkája a hetilap hasábjain rendszeresen megjelenő, lengyelországi eseményekről beszámoló történetek sorába illeszkedik. A cím alatt

52 KOVÁCS Endre, *Magyarok és lengyelek a történelem sodrában*, Bp., Gondolat, 1973, 287–297; TEFNER Zoltán, *Az 1863-as lengyel felkelés és az európai politika*, Érd, Lénia, 1996.

53 KOVÁCS, *i. m.*, 220–248.

54 JÓKAI Mór, *Cikkek és beszédek*, VI. (1861. január 7. – 1865. június 24.), s. a. r. LÁNG József, RIGÓ László, jegyz. KERÉNYI Ferenc, Bp., Akadémiai, 1975 (JMÖM, *Cikkek és beszédek* 6.), 486.

55 *Gyors segítség a bajban*, Üstökös, 1863. április 11.; *Ausztria a válaszáton*, A Hon, 1863. október 2–7. Vö. JÓKAI, *Cikkek és beszédek*, VI, 234–236; 242–249.

olvasható műfajmegjelölés – *Novella* – ugyanakkor azt is az olvasók tudomására hozza, hogy ezúttal nem valóságos eseményekről szóló tudósításról, hanem egy, valószerűségét a valóságos eseményekhez való kötődésével megalkotó, fiktív történetről van szó.

Azzal, hogy bizonyos fiktív történetek valószerűségét valóságos események nyomán lehet és kell biztosítani, Jókai tökéletesen tisztában volt. *Egy az Isten* című regényéhez valóságreferenciákat igazoló jegyzeteket csatolt, a jegyzetek elé írt bevezetőben pedig egyrészt a posztmodern történetelmélet⁵⁶ 20. század végi megállapításaival összecsengő nézeteket fogalmazott meg a történetírás objektivitásának a korlátairól, másrészt a történeti és költői igazság eltérő természetéről.

A műsák között egyedül Clio az, aki nem „szent”. Ő nagyon is emberi lény. Vulgavagább Venusnál. Kacérkodik minden nemzettel. Ugyanazt a történetet másképp mondja el a franciának, másként az angolnak. A költészet műsájá, mikor igen nagy szellemekkel kötött szövetséget, ezt a nényét igen alárendelt szerepre használta. – Az „orléans-i szűz”-et Schiller egy szentnek, Shakespeare egy bukkott leánynak mutatja be, s mindkettőnek a műve költői remek, bár mindkettő alkotásánál nagy lemondásába kerülhetett a történelem műsájának segédkezet nyújtani.⁵⁷

Mindebből az következik számára, hogy a regényíró nagyon szabadon használhatja fel a történetírók munkáit. A valószerű határait azonban nem lépheti át. Saját regénye valóságreferenciákat tartalmazó jegyzetapparátusának a létrehozását éppen ezzel indokolja:

...jelen regényemnek tárgya annyira ismeretlen a jelen közönség előtt, s a korszak eseményei, melyben az játszik, annyira határosak már a meséssel, hogy némi igazolással tartozom az elbeszélés valószínűségének.⁵⁸

56 *A történelem poétikája*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijarat, 2000. (Narratívák 4.); GYÁNI Gábor, *Történelemelmélet és társadalomtörténet: A történetírás fogalmi alapjairól = Bevezetés a társadalomtörténetbe*, szerk. BÓDY Zsombor, Ö. KOVÁCS József, Bp., Osiris, 2006, 11–53; TOMKA Béla, *Európa társadalomtörténete a 20. században*, Bp., Osiris, 2009, 33–34.

57 JÓKAI, *Egy az Isten*, II, 363.

58 *Uo.*, 363.

Az *Egy lengyel történet* esetében viszont nem volt szükség ilyen valóságreferenciák csatolására, mert azokat maga a Vasárnapi Ujság, tágabb értelemben a napi sajtó lengyel eseményekről szóló híradásai biztosították. A felkelés a novella megjelenésének heteiben még javában tartott. A Vasárnapi Ujság október 4-i száma, mely Jókai novellájának első részletét hozta, éppen a cári hadsereg kegyetlenkedéseiről és prédaéhségéről tett közzé egy kis írást,⁵⁹ a hozzá tartozó, *A lengyel csataterőről: Zsákmányoló kozákok* című metszet kíséretében. A novella valóságban való gyökerezésének érzetét a hetilap olvasói számára – a lengyel eseményekről szóló általános ismereteik mellett – tovább erősítette az intertextuális utalásoknak köszönhető ráismerés élménye: Jókai ugyanis a lap korábbi, a felkeléshez kapcsolódó híradásainak számos elemét beépítette saját írásába.

Erről tanúskodik mindjárt a novella elején egy olyan utalás, amely ma ugyan már nehezen dekódolható, megfejtése a Vasárnapi Ujság olvasóinak többsége számára azonban még aligha okozott problémát. A történet azzal indul, hogy egy párizsi operatársulat Varsóba érkezik, az orosz kormányzó azonban nem engedélyezi fellépésüket, így a társulat tagjai, közöttük a *primadonna assoluta*, Larisse kisasszony is, kereset nélkül maradnak, lassan eladogatják minden ingóságukat és szabályosan éheznek. Az elbeszélő kommentárja szerint Mademoiselle Larisse szép hölgy volt, és ha színpadra kerülhetett volna

... bizonyosan elég hódítást vihetett volna véghez abban a városban, amelyben az orosz premier véleménye szerint, egyedüli joga csak a hódítónak lehet; hanem arra mégis kényes volt, hogy jobb foglalkozás hiányában, a rendőrfőnökhöz menjen s engedélyt kérjen tőle gyászruha-viselhetésére.

Föltéve, hogy ezt a lapot nők is olvashatják, nem akarom megmagyarázni, mit jelentenek a lengyel királyságban a rendőri engedéllyel gyászoló hölgyek.⁶⁰

A magyarázat megtagadása azért ironikusan álszent, mert felvilágosításra éppen a Vasárnapi Ujság figyelmes (nő)olvasóinak nem volt szükségük. Az utalás mögött ugyanis ott áll a lap egyik cikke, mely *Az oroszok kegyetlenkedései* cím alatt három hónappal korábban jelent meg, s arról tudósított, hogy

59 *Zsákmányoló kozákok*, Vasárnapi Ujság, 1863. október 4., 352.

60 JÓKAI MÓR, *Egy lengyel történet* = JÓKAI, *Elbeszélések 1863–1864*, 72. [A Balaton völégényei, 311–339. Itt: 311.]

Muravieff, az újkori Néró, az orosz seregnék vezére, a kínzás különböző nemeinek föltalálásában kifogyhatatlan [...] – A keresztyének üldöztetése korában, az oroszlánbarlangba vetett áldozatnak a fenevadak csak testét marczangolták szét: Muravieff a lengyelek erkölcsi érzetét támadja meg, s midőn látta, hogy a lengyel nemzet leányai gyászt öltöttek vérző hazájokért, parancsot adott ki, hogy a rendőrileg engedélyezett becstelen személyek feketében járjanak, s vad katonáit utasítá, hogy a gyászoló nőket azokhoz hasonlóknak tekinthetik.⁶¹

De a Vasárnapi Ujság olvasóinak a novella szövegét követve számos további ponton is lehettek „áhá”-élményei. A főhőst, a lengyel hazafi Zseminszky Kázmért korábban Szibériába hurcolták. Az odavezető útról elmondja Larisse-nak, hogy 22 fokos hidegben, kezükön-lábukon bilincsekkel vonultak heteken át. Sokuknak keze-lába lefagyott, végtagjaik úgy néztek ki, mintha átlátszó viaszból lettek volna. A kozákok pedig nevettek, rápeckeltek a viaszkez egy ujjára, „mire az lepattan iziben, s nagyot pendül a fagyon, mint valami jégcsap”⁶² A rabságba hurcoltak egyharmada fagyhalált szenvedett, mire Moszkvába értek, s akik meghaltak, azok ott maradtak az út mentén, a farkasok étkéül. A Vasárnapi Ujság tudósítása (*Száműzetés Szibériába*) így számolt be az elhurcolt lengyel hazafiak szenvedéseiről, a fagyhalált ugyan nem emlegetve, egyik nyári számában:

Szibéria zordon földé most valóságos lengyel telepekké változik át. Kit a csatatéren megkímél a halál; ki saját fejevére nem ereszkedik a veszített harc után: bizonyos lehet benne, hogy Szibéria ólombányait nem kerüli el. Bilincsré fűzve, hosszú sorban, gyakran vonul észak-kelet felé egy-egy lengyel csapat. Ha a terhes ut és nehéz bánat alatt egy-egy fölkelő az úton összerogy, a jobb érzés könnyet ejt sorsa fölött; a kíséző kozák csak kancsukáját suhogtatja meg, s gyorsabb haladásra nógatja a maradozót. [...] A fáradt haldoklón, – ha soká késik a

61 Vasárnapi Ujság, 1863. augusztus 9., 285–286. Ugyanez a motívum felbukkan egyik kései regényében is: JÓKAI Mór, *A fekete vér* (1891), s. a. r. SÁNDOR István, Bp., Akadémiai, 1969 (JMÖM, Regények 58.), 79.

62 JÓKAI, *Elbeszélések 1863–1864*, 89.

halál, – segít a kozák fegyver, s azután nem kéri számon senki, hogy az áldozat melyik útféli vadnak lett martaléka.⁶³

E tudósításhoz egyébként *Lengyel fölkelők szállítása Szibériába* címmel rézmetset is kapcsolódott.⁶⁴ Zseminszky a novella története szerint azért nem válik a farkasok étkévé, mert a megfagyott, útszélien sorsára hagyott emberre rátalál egy jámbor zsidó kereskedő, hazaviszi és egy ugyancsak zsidó orvos segítségével visszahozza az életbe. A zsidóságnak a felkelőkkel és megszálló cári csapatoknak kiszolgáltatott lengyel néppel való szolidaritásáról szintén értesülhettek a Vasárnapi Ujság olvasói. A lap egyik tavaszi számában, az *Apróságok* rovatban jelent meg a következő rövidhír, *Valami lengyel zsidókról* címmel:

Staszow lengyelországi várost az oroszok elfoglalván, kirabolták; de utasításul volt nekik adva, hogy csak a keresztyének közt fosztogathatnak, a zsidókat pedig, kik külön városrészen laktak, s a fölkelésben különben sem vettek részt, kímélni tartoznak. Amint a fosztogatás véget ért, az izraelita község az összes zsákmányt 500 rubelen megvásárolta s az oroszok kivonulása után, előbbi tulajdonosaiknak ingyen szolgáltatva vissza.⁶⁵

Zseminszky Kázmér a novella története szerint egy Poissard Alfréd nevű francia színész nevére kiállított útlevéllel kíván elmenekülni Lengyelországból. Mivel azonban az útlevél szerint Poissard nejével együtt utazik, aki énekesnő, feleségül veszi Larisse-t, mielőtt útra kelne. A hamis útlevéllel és hölgykísérettel való menekülés motívuma ugyancsak ismerős lehetett a Vasárnapi Ujság olvasói számára. A lap kétszer is beszámolt Marian Langiewicz (1827–1887) történetéről, aki rövid ideig a lengyel felkelés teljhatalmú vezetője volt, mígnem hadseregét hátrahagyva március 19-én átkelt a Visztulán és osztrák területre lépett.⁶⁶ A *Langiewicz elfogatása az osztrák határon* című cikket idézve:

63 Vasárnapi Ujság, 1863. augusztus 16., 294.

64 *Uo.*, 293.

65 Vasárnapi Ujság, 1863. április 5., 127.

66 Constantin von WURZBACH, *Langiewicz, Marian = Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, 14, Wien, Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1865, 121–124. <https://de.wikisource.org/wiki/BLK%C3%96>

Uscziéből, mártius 19-ikén dél után 4 és 5 óra közt, a Visztulán egy csolnak kötött ki az osztrák part felől. – Föltűnt ez az ottani határvédők előtt, s azonnal az útlevel előmutatására szólíták föl az érkezőket. Az útlevel a Párisban levő svéd követség egyik tagjára s annak fiára szólott, de aki előmutatta, Langievicz volt. Kilétét a diktátor nem tudta sokáig tagadni, s így letartóztatták, kísérvőjével Pusztovojtov kisasszonnyal együtt, ki az útlevelben említett fiú személyesítésére önként vállalkozott.⁶⁷

Ezek az intertextuális utalások időről időre valóságreferenciát biztosítanak a valószerűségét egyébként csak a Jókai által teremtett lehetséges világ keretei között megőrző novellának. A *megőrző* szót szándékosan használom, mert a cselekmény úgy indul, hogy abból akár egy olyan elbeszélés is kibontakozhatna, amely valóságreferenciáját minden elemében és mindvégig megőrzi. Jó kereset reményében külföldi turnéra induló színészek, akik végül nem kapnak fellépési engedélyt, mert az orosz kormányzó attól tart, hogy „a francia társulat föllépte zajos politikai demonstrációra adhat alkalmat,”⁶⁸ majd a pénztelenség, színész-nyomor leírása. Még az sem lehetett elképzelhetetlen a lengyel felkelés híreivel ismerős olvasók előtt, hogy egy üldözői elől menekülő lengyel hazafi beugrik a színésznő nyitott ablakán és a „Mit akar ön itt?” kérdésre csendre inti a megriadt leányt, sőt talán még az sem, hogy vacsorát kíván hozatni. De már az, hogy „hivasson papot, aki bennünket összeeskessen, mert én önt ma nőül fogom venni,” csak akkor lenne értelmezhető a hétköznapi élet valószerűsége szerint, ha Larisse első feltételezése – „Meg van ön tébolyodva?” – valósnak bizonyulna. Zseminszky azonban nem tébolyult, éppen ellenkezőleg, különleges szellemi (és testi) tulajdonságok birtokosa.

Megkezdődik tehát egy valóságreferenciákkal rendelkező lehetséges világ valószerűségének a kiépülése, mely a korabeli olvasók számára ismerős, Jókai által létrehozott szépírói világ valószerűségeivel referenciális kapcsolatban áll. Másként fogalmazva: amint a bűnügyi regény olvasója ismeri a műfaj valószerűség-horizontját (az a gyanús, aki nem gyanús), úgy a Jókai-olvasó is rendelkezik egy sajátos valószerűség-horizonttal – még ha annak koordinátái nem is rajzolhatók

67 Vasárnapi Ujság, 1863. május 10., 168. Az esetről egy tárcalevelezőre hivatkozva a lap már korábban is beszámolt: *Egyveleg*, Vasárnapi Ujság, 1863. április 19., 142.

68 JÓKAI, *Elbeszélések 1863–1864*, 72.

ki olyan egyszerűen és egyértelműen, mint a bűnügyi regényé. A különleges tulajdonságokkal rendelkező Jókai-hősök típusának ismeretében nem várunk például magyarázatot arra, hogy honnan vannak olyan pontos ismeretei Zseminszkynek a lány anyagi problémáiról, hanem valószerűnek érezzük ezt. Sőt, éppen nagyon udvarias, ellenmondást mégsem tűrő fellépése, jól informáltságon alapuló magabiztossága nyomán válik az olvasó számára világossá, hogy ismét a különleges tettekre képes Jókai-hősök egyikével lesz dolga.

Valószerűnek fogadjuk el tehát, hogy valószerűtlen viselkedése a lány számára meggyőző. Már nem tartja bolondnak, megérti, hogy házasságuk jogilag felbontható lesz, csupán a különös terv motivációja felől érdeklődik. Zseminszky válaszul saját múltja feltárását ígéri, mely valóságos, ugyanakkor „hajmeresztő történet! Olyan érdekes, mint valamely regény.”⁶⁹ Elmesélését azonban Párizsba érkezésük idejére halasztja. Jókai tehát az előretalálás és késleltetés klasszikus retorikai eszközével él. Világossá teszi, hogy *in medias res* kezdéssel van dolgunk, amiből az is következik, hogy ami most valószerűtlennek tűnik, annak később megkaphatjuk a valószerűtlent valószerűvé alakító magyarázatát – s mindez együtt kellő érdeket kelthet az olvasóban a történet követésére.

Larisse vacsorát hozat, majd maga megy papért, aki a Zseminszky által küldött jel láttán a késő éjszakai óra ellenére sem ellenkezik, és megtörténik az esküvő. Egyértelmű tehát, hogy a különös látogató azoknak a kivételes tulajdonságokkal rendelkező Jókai-hősöknek a sorába tartozik, akik elvárásaikat sikeresen alakítják igényekké. De a részletes jellemzés, amely például Teleki kancellárnak vagy Bornemissza Annának (Apafinének) kijár az *Erdély aranykorában*, s amely egyrészt hitelesíti sikerességüket, másrészt tragikus hősökké formálja őket azzal, hogy igényekké formált elvárásaik láncolatában éppen az utolsó mégsem teljesül,⁷⁰ az *Egy lengyel történet* esetében hiányzik. A regényíróhoz képest a novellaíró Jókai itt nagyon takarékosan él a leírás (külső és belső jellemzés) eszközeivel. Az ablakon beugrott alak külsejének bemutatására egyetlen bővített mondatot szán:

69 Uo., 74.

70 SZAJBÉLY, *Kemény és Jókai*, 357–358

Egy torzonborz szakállú férfi állt előtte, amint a füstös légkörben kivehető volt alakja, zsinóros camarkában és térdig sáros hosszú csizmákban, fővegét és hosszú bőr útitáskáját kezében tartá.⁷¹

És jól előrehaladunk a cselekményben, már a vacsoraasztalnál ülnek, mire a leírás, ezúttal a lány nézőpontjából, folytatódik. A különös vendég arckifejezésének ábrázolása itt viselkedése leírásának a részévé válik:

Larisse elnézte e különös férfi arcát, mialatt az evett. Milyen mohón, milyen gondolat nélkül falt, mintha nem is tudna róla, hogy eszik; mintha csak egy múlhatlan kötelességet hajtana végre; eközben magas, fényes homloka redőkbe volt húzva, szemei egy pontra szegezve, mint aki mélyen gondolkozik valamiről; s néha megállt, mintha hallgatóznék, feje hátra szegült, s úgy fogta kezébe a kést, mellyel evett, mintha valaki ellen életre-halálra készülné védeni magát.⁷²

Viselkedésének leírása pedig ismét csak a hős különösségét támasztja alá. Voltaképpen bravúrosan: a regények mindent tudó elbeszélőjétől származó, részletes külső és belső jellemzést itt, a novella műfaji kereti között, a másik szereplő számára szokatlan viselkedés apró mozzanatainak külső leírása veszi át. A Jókai által teremtett lehetséges világ valóságosságának a hitelesítésére azonban ennyi is elegendő, amint a *Tom and Jerry* lehetséges világában sem tartjuk valóságosnak azt, hogy a lapáttal palacsintává lapított egér a következő pillanatban visszagömbölyödik és tovább szalad.

Zseminszky nem mindennapi fellépésének hitelesítését tehát a szerző azzal éri el, hogy érzékelteti, ő is a nem mindennapi Jókai-hősök sorába tartozik. A Jókai-művek által teremtett lehetséges világ ugyanakkor referenciális kapcsolatban áll a populáris irodalom, a kalandregény lehetséges világával is, amelyet szintén különleges tulajdonságokkal rendelkező hősök alakítanak. Talán éppen ettől akar távolságot tartani Jókai az *Egy lengyel történet*ben azzal, hogy időről időre megteremtí a történet valóságreferenciáit. Így például Zseminszky szokatlan cselekedeteit valóságosíthati különleges hős volta, az egyszerű színész nő hihetetlen

71 JÓKAI, *Elbeszélések* 1863–1864, 73.

72 Uo., 75.

tetteit viszont csak az olvasó valóságismeretére, pontosabban és paradox módon, valóságismeretének a hiányosságára hivatkozva lehet indokolni:

Maga a menyasszony? esküvőre hívni a papot? Ez is először történik a nap alatt. No de sok történik a Kárpátokon túl, amikre példát nem mutat a történet. Miért ne történhetett volna az is meg, hogy egy fiatal leány éjnek éjszakáján, esőben, sötétben, egyedül, őráratoktól nyugtalanított utcákon végig elinduljon, lelkészt keresni, ki őt vőlegényével összeeskesse?⁷³

Azaz amit a korabeli befogadó a lengyel felkelés nem mindennapi történéseiről tud, az hitelesítheti számára azt, amit más körülmények között nem tartott volna elképzelhetőnek. Jókai tehát rendkívül találékonyak bizonyul egy olyan *valószerűség* létrehozásában, amely egyrészt valóságreferenciákon, másrészt az irodalom teremtett világának valószerűség-referenciáin, ha úgy tetszik, jól bejáratott sablonokon alapul.

Ilyen felvezetés után az olvasó nem csodálkozik, hogy Zseminszky átváltozó-művésznek is bizonyul. Mire Larisse a pappal visszatér, torzonborz lengyelből franciásan öltözött, fehér mellényes és fekete frakkos, kecskeszakállas francia úrrá varázsolja magát. És nem csodálkozik azon sem, hogy pontosan átlátja az előttük álló veszedelmeket. Az utazás megkezdése előtt részletesen elmagyarázza a lánynak, milyen helyzetekben hogyan kell viselkednie, a vonaton pedig idejekorán felismeri a provokátorokat és magabiztosan szabadul meg egyiktől a másik után. Az elsőt kiejtéséről ismeri fel:

A kupéban, ahol helyet foglaltak, rögtön csatlakozott hozzájuk egy bőbeszédű fiatalúr, aki azt mondá, hogy ő is francia.

„Ünfranszé.”

„Ünfranszé?” – jegyzé meg magában Zseminszky. Tehát vagy kisasszony, miután a francia férfi nem „Ün”, hanem „Ön”; vagy pedig – orosz kém.⁷⁴

Itt tehát Jókai ismét a valóságreferenciát működteti. Azt viszont, hogy a kupéba később betelepődő tipikus lengyel falusi nemesben felismeri az orosz kémeket, már

73 Uo., 76.

74 Uo., 79.

csak Zseminszky különleges Jókai-hős volta magyarázza. Arra sincsen egyéb magyarázat, hogy honnan ismeri a kupéba betoppánó újabb provokátort, aki Anikoff tábornok megölésének hírért hozza, s aki rémulten újságolja, hogy a határon minden utazót feltartóztatnak, vizsgálati fogságba zárnak mindaddig, amíg a gyilkos elő nem kerül. A hír hallatán az utasok többsége ijedten leszáll a vonatról, Zseminszky azonban marad. A lány kérdésére, hogy miért nem menekül, így felel:

– Menekülni? Arra a legrosszabb mód volna innen a helyemből fölkelni. Hisz ez a három kém, aki egymás után rám jött, mind azt jött próbálgatni, vajon kimotozható vagyok-e a helyemből, vagy sem? Ha futok, rám rohannak: így pedig elmentek más nyomot keresni.

Larisse körültekintett, ha nincsen-e valaki közel.

Azután odahajolt Zseminszky vállára, s halkán fülébe súgá:

– Ön ölte meg Anikoffot...

Zseminszky csendesen inte fejével és egy vonása sem mozdult.

Az énekesnő megszorítá a férfi kezét.

– Most már neje fogok önnek lenni! ...⁷⁵

Zseminszky tehát elvárásait az éppen adott helyzethez sikeresen adaptálva alakítja újra és újra igényekké, és nem is kell csalódnia. Eközben az olvasónak az ismétlődés borzongató örömeiben van része, mint a bűnügyi történetek esetében, ahol szurkol a veszélyes helyzetekbe került detektív életéért, miközben tudja, hogy a bűnügyi regény valóságossága szerint éppen a detektívnek nem eshet semmi baja. Az imént idézett párbeszédből az is világossá válik, hogy a főhős személyében egy gyilkos üldözése folyik; a detektívregény-párhuzam tehát nem pusztán tipológiai természetű. A konstelláció azonban a bűnügyi történetnek éppen az inverze: itt a gyilkos a jó képviselője, a detektívek (provokátorok) pedig a *rosszak*, akik a *jót* fenyegetik. Jókai tehát egyszerre használja (szövi bele történetébe) és fordítja saját ellentétébe a detektívtörténet sablonját, minek következtében nála nem a detektív, hanem a gyilkos válik sérthetetlenné. Legalábbis a szó fizikai értelmében, és a szó fizikai értelmében is csak élete egy bizonyos pontjától kezdve.

75 Uo., 83–84.

Az utóbbi megszorítások éppen nem lényegtelenek. Ezek billentik ki a történetet a tévedhetetlen és sérthetetlen szuperhősökön alapuló sablonból. Korábbi élete során ugyanis – amint ez a határon túljutva, élete Larisse-nak elmondott történetéből kiderül – kétszer is előfordult vele, hogy elvárásait sikertelenül alakította igényekké, s emiatt csalódnia kellett. Az első kudarc akkor érte, amikor feleségét, akit egy nemzeti ünnepen elhurcoltak, ki akarta szabadítani. Pedig itt, mint önjellemzéséből kiderül, igyekezett higgadtan és előrelátóan viselkedni:

Én csendes, hidegvérű, óvatos ember vagyok, amint ön azt néhány nap óta tapasztalhatja; nem hirtelenkedtem el semmit. Ha valakit meg akarok szabadítani, előre kiszámítom, hogy mit tegeyek, nehogy még nagyobb bajba keverjem.⁷⁶

Most azonban rosszul számol. Mire kieszközli a hatóságoktól az elbocsátási engedélyt, a foglyok felügyelője, Anikoff tábornok mosolyogva közli vele, hogy későn jött, a felesége már halott. Zseminszky titokban kihantoltatja a holttestet. A koponya bezúzva, a hátán kancsuka-ütések nyomai. Világossá válik számára, hogy feleségét megkorbácsolták, a szerencsétlen nő szegyenében kiugrott az ablakon, és a kövezen halálra zúzta magát.

E perctől fogva nem imádkoztam többé. Nem mondhattam el azt: „és bocsásd meg a mi vétkeinket, miképpen mi is megbocsátunk ellenünk vétetteknek” – mert én nem bocsátok meg soha.⁷⁷

Az olvasó számára itt válik nyilvánvalóvá, hogy ismét egy bosszútörténettel van dolga, melyet csupán az *in medias res* kezdés fedett mindeddig el. A hős azonban, a bosszúnovellák tévedhetetlen hőseihez képest szokatlan módon, ismét botlik: pénzzé teszi minden vagyonát, de nem tűnik el időben, így mielőtt bármit tehetne, letartóztatják. Larisse-nak elmondott élettörténetében itt következik a Szibéria felé való hurcolás szerencsésen végződött története, melyet a zsidóság empátikus viselkedésének valóságreferenciája hitelesít. Hihető az is, hogy a csaknem fagyhalált szenvedett ember lábadozása alatt ideglázat kap, és rémálmai vannak. Álmaid a bosszú *ördögivé* vizionálása formálja rémálmodká:

76 *Uo.*, 86.

77 *Uo.*, 87.

Tűz voltam: elégettem egész Varsót, a citadellát, a kaszárnyákat, ő is benne égett.

Méreg voltam: megmérgeztem az egész Visztulát. Ember, állat, bűnös, ártatlan mind rakásra halt; ő is közöttük veszett.

Fegyver voltam: ölésben, pusztításban kifogyhatatlan. Ezer meg ezer alak tódult elém, rájuk lőttem, elestek; újra föltámadtak, újra elém jöttek. Ők ki nem fáradtak a feltámadásban, én nem az újra ölésben...⁷⁸

Az egészségét visszanyert Zseminszky már nem botlik többé. „Mire fölkelhettem, ki volt főzve a terv.”⁷⁹ – melynek célja azonban a *nemes bosszú*, mely ugyanakkor mind volumenében, mind megvalósításában méltó a Jókai-féle szuperhősökhöz. Másként fogalmazva, e ponttól kezdve *igényeit* minden esetben sikeresen alakítja *elvárásokká*, minden tekintetben ura sorsa alakulásának, és képes akaratának megfelelően irányítani az eseményeket. Az elbeszélés valószerúségét továbbra is együtt biztosítják valóság-referenciák és a Jókai-művek valószerúségreferenciái. Javasolja megmentőjének, a zsidó szeszgyárosnak, hogy igyekezzen betörni a párizsi piacra; egyben felajánlja, hogy tolmácsa és ottani ügynöke lesz. Párizsban azonban egészen mással foglalkozik: színházak művészeinek társaságát keresi. Megismerkedik és barátságot köt Poissard Alfréddal. Ez minden további nélkül hihető. Ahhoz azonban, hogy az új barátja és annak felesége nevére kiállított francia útlevelet úgy teszi magáévá, hogy közben barátját sem károsítja, sőt jelentős összeghez juttatja, már különleges Jókai-hősnek kell lennie.

Különleges Jókai-hős volta valószerúsíti további történetét is, melyet ugyanakkor egyes pontokon változatlanul valóságreferenciák hitelesítenek. Pontos leírását adja annak, hogyan kell a szigorúan őrzött vonatra egy görögdinnye belsejében felcsempészett pisztolyt és útlevelet úgy becsomagolni, hogy azok ne ázzanak el. Megvan a valóság-referenciája annak is, hogy miért nem töri nyakát, amikor a gyilkosság után leugrik a robogó vonatról: a zsidó szeszgyáros, aki sejtette, hogy az általa megmentett lengyel üldözésnek lehet kitéve, Párizsba tartó vonatútjuk során elmagyarázza neki, hogyan kell leugrani úgy, hogy a legkisebb sérüléseket szenvedje az ember. Ám amit végrehajt, azt csak egy különleges képességekkel rendelkező Jókai-hős hajthatja végre. Külséjét az útlevélben olvasható

78 Uo., 91.

79 Uo.

személyleíráshoz hasonlóvá formálva érkezik vissza lengyel földre, majd három hónapig ki sem mozdul szállásáról, hogy haját és szakállát megnövesztve lengyel nemesként mutatkozhasson – olyan külsővel, ahogyan Larisse-hoz a novella kezdetekor betoppan. E három hónap alatt a hivatalos kormánylapot tanulmányozva kiismeri Anikoff tábornok mozgását. Rájön, hogy minden hónap ötödik napján Varsóból Szentpétervárra utazik, felszáll ugyanarra a vonatra, rafinált módon és egy különleges kulacs segítségével elkábítja az őt figyelő testőrvasás tisztet, majd az alagút sötéttségét kihasználva lelövi Anikoffot.

Zseminszky tehát végrehajtja bosszúját, ugyanakkor a bosszúnovellák kegyetlen, érzéketlen és perverz hőseihez képest érző emberi lényként mutatkozik. Az *ördögi bosszú* csak rémálmában kísérti meg, sőt még a nemes bosszú végrehajtásának küszöbén is morális kétségeken kell úrrá lennie. A gyilkosságot közvetlenül megelőző lélekállapotát így idézi fel Larisse-nak szóló elbeszélésében:

Most, midőn utánagondolok, vérem jegesedik, azon irtóztató perceket magam elé idézve.

A gyilkolás eszméje utálatos.

Undorító, lélekszenyező gondolat! És én megesküdtem rá, hogy azt elkövetem, és hosszú hónapok óta sohasem tettem egyebet, mint terveket koholtam afelől, hogyan és mikor.

Jól kigondoltam mindent.

Csak egyet felejtettem ki. Azt, hogy a végrehajtás pillanatában én is ember vagyok.⁸⁰

Védtelen és védekezésre képtelen, gyanútlan emberre készül fegyvert emelni, azaz gyilkosságra készül, nem harcra vagy párbajra. Azt, hogy mégsem tántorodik vissza, nem szuperhős volta magyarázza (egy szuperhőst el sem fogott volna a kétely), hanem lélektani okok. A szomszéd vagonban utazó katonák egy lengyeleket gúnyoló dalt kezdenek énekelni, ettől ismét felforr a vére, és késznek érzi magát a gyilkosságra. Ám amikor az alagútban a tábornok és segéd tisztje fülkéjéhez ér, ismét megtorpan. A vaksötétben csak két parázsló szivarvéget lát – melyik lehet a tábornok? A bosszúnovellák hősei ilyenkor habozás nélkül végeznének mind a kettővel, Zseminszky viszont azon töpreng, hogy nem fogja-e azt találni, aki neki semmit sem vétett, „akinek még fiatal élete annyi reményt ígér; akiből még

80 *Uo.*, 97.

lehet hős, lehet egy dicsőbb kor vértanúja?”⁸¹ A tábornok beleszív a szivarjába, a felizzó parázs fényénél arca felismerhetővé válik. A lövés már akár el is dördülhetne, de Jókai – akinek pedig gyakran vetnek szemére lélektani ábrázolás iránti érdektelenséget – szükségét érzi a végső elhatározás lélektani motíválásának is. Amikor Zseminszky annak idején felkereste, Anikoff szivarfüstjét mosolyogva az arcába fújva közölte vele, hogy felesége már halott. Most a nyitott ablakon át ismét arcába fújja szivarfüstöt: „Ez volt halála.”⁸²

A vonatról való leugrás, mely során mindössze elszédül kissé, de nem sérül meg, ismét szuperhőst idéz. Szuperhőshöz méltatlan azonban, ahogyan Larissének szóló elbeszélését zárja:

És most már ismer engem. Férje vagyok önnek, de amikor akar, elválhat tőlem.

Én megöltem ellenségemet; de akkor vele tettem jót, magammal rosszat, mert saját álmaimot is neki adtam örökre. Ő alszik vég nélkül, én pedig soha. Gondolja meg ön, minő szörnyű sors egy olyan ember társának lenni, ki szemét le nem hunyhatja soha. Őrizze meg az ég minden érző ember kezét az olyan vértől, mely lemoshatatlan!

Larisse kétszer összeborzadt és harmadszor – lehajtá fejét férje vállára.⁸³

A novella befejezése tehát a kivételes hőst az érző ember pozíciójába helyezi, és az érző ember azonnal el is nyeri jutalmát, minden jó, ha a vége jó.

De valóban jó a vége? A jutalom, amit Larisse szerelme nyújtani képes, relatív. Vigasz és támasz a végső soron tragikus hőssé vált Zseminszky számára, akinek élete végéig hordoznia kell a gyilkosság terhét. S hogy ennek eleve tudatában volt-e, hogy eleve ott szerepelt-e elvárásokká formált igényei között ez a lehetőség, mint a siker szükségszerű velejárója, az nem derül ki a novellából. A befejezés így nyitottá válik, *happy end* van is, meg nincs is.

Timár Mihály rokona lenne Zseminszky Kázmér? Az *Egy lengyel történet* emlékezetbe idézi a bosszúnovellák sablonját és mindjárt el is távolodik tőle. Zseminszky azoknak a Jókai-szuperhősöknek a sorába tartozik, akik sohasem tagadják meg a bensőjükben létező, érző embert. Az egyik sablon a másikkal

81 *Uo.*, 99.

82 *Uo.*

83 *Uo.*, 100.

kereszteződik tehát. Annak eldöntésére, hogy a sablonok találkozása újabb sablont eredményez-e, most nem vállalkozom. Annak kimondására azonban igen, hogy éppen az egyszer már bevezetett megoldások efféle, előszeretettel gyakorolt kombinatorikája lehet az oka annak, hogy munkásságát megfigyelve látszólag ugyanazt nézi, mégsem ugyanazt látja a kritikai kultúrákutató és az irodalomtörténész tekintete.

Hajdu Péter

ROMÁNCOS TÖRTÉNELEM NÉMI EXTRÁKKAL

Jókai Mór: *A nagyenyedi két fűzfa*

A novellaelemzés magyar diskurzusában a műfajt nemhogy Boccacciótól folyamatosan szokás létezőnek tekinteni, de néha még annál korábbi szövegekre, szövegrészletekre is alkalmazni szokás a novella terminust. Az angolszász diskurzusban viszont létezik egy általános megkülönböztetés a kifejezetten a modernizmushoz köthető *short story* és a korábbi korszakokban írott kispróza elbeszélések között, amelyeknek a neve *tale*. Ez a diakrón megkülönböztetés azonban egyáltalán nem szimmetrikus: a modernizmus előtt nem lehetett ugyan *short storyt* írni, de semmi akadálya sincs annak, hogy a *tale* műfaját a modernizmus korában vagy a modernizmus mellett is továbbélőnek tekintsük. Ez persze Jókai és *A nagyenyedi két fűzfa* szempontjából mellékes, hiszen ezt a művet kronológiai okokból már eleve az utóbbi kategóriába kell sorolnunk. Viszont érdekes lehet a történelem mint lehetséges novellatéma tekintetében. A modernizmus szempontja olyan erősen látszik kötni a *short storyt* az individualitáshoz, hogy az szinte kizárja a történelmi témát. Ha a novella egyetlen esemény elbeszélése, amely azonban mint legfontosabb fordulópont egy egész, de csak egy egész életet mutat meg, akkor nem mutat meg történelmi folyamatokat,¹ akkor a történelem legfeljebb csak díszítő, egzotikus háttér lehetne, akkor viszont alighanem már eleve a történelmi románc területén járunk. Ezen az alapon viszont nem meglepő, hogy a posztmodern aztán, amelyet a történelem alapvetően izgat, lelkesen hoz létre történelmi novellákat. Lehet, hogy azokat már nem szabadna *short story*nek nevezni, de az biztos, hogy *tale*-nek sem lehet. Többek között, de legfőképpen Szegedy-Maszák Mihály és Szili József foglalkozott azzal a kérdéssel, hogy lehet-e és érdemes-e a *novel* és a *romance* megkülönböztetését a magyar irodalomtörténetben alkalmazni, Szilasi László pedig éppen a Jókai-regények és

1 Novella és történelem problematikájáról valamivel részletesebben itt írtam: HAJDU Péter, *Tudás és elbeszélés: A Mikszáth-kispróza rejtelméi*, Bp., Argumentum, 2011, 166–170.

főképp angol recepciójuk kapcsán firtatta a kérdést.² Ezeknek a fogalmaknak a *tale* és a *short story* nem megfelelői a rövid próza területén (hisz az előbbieknél nincs diakrón aspektusuk), vagy legfeljebb egymás mellett élésük időszaka, a modernizmus idején. Ezeket a fogalmakat azért hordtam halomba, hogy valamiféle laza keretet biztosítsanak egy előzetes, intuitív benyomás következő megfogalmazásának: Jókai történelmi novelláinak a románcos, mesés jelleg alapvető meghatározója.

A *nagyenyedi két fűzfára* ez mindenképpen igaz. A fiú beleszeret a szép lányba (*boy meets girl*),³ és több fizikai, de alapvetően a bátorságát bizonyító próbatétel után elnyeri.⁴ Ez maga a románc. Az a jelenet pedig, amikor az ellenséges fővezér a szép lányt lován keresztül vetve menekül a vesztes csata után, a főhős pedig üldözi, legendákat és meséket idézhet fel. Így menekült a kun vitéz Szent László elől, és nyilván sokaknak eszébe jut a *János vitéz* XII. része, ahol a török basa fia a francia királylánnyal menekül, de Jancsi utoléri. De az összevetésben szent László legendája és Petőfi meséje is szinte realista elbeszélésnek mutatkozik Jókaiéhoz képest. Ott azért egy lovas ér utol egy másik lovas, és nem arról van szó, hogy a kettős teher alatt a ló annyira kimerül, hogy egy gyalogos is beérheti.⁵ És hogy a lovát vesztett menekülő megadja magát egy lovaskatonának, az is sokkal hihetőbb, mint hogy egy husággal hadonászó, harcban járatlan diák legyőzi párviadalban a felfegyverzett és gyakorlott katonát. Világos persze, hogy Trajtzigfritzignek semmi esélye sincs a műfaji szükségszerűség ellenében.

Van abban is valami mitikus, ahogyan az alvó várost a véletlenül megébredő fiatal lány (egy álomalak utasításait követve) riasztja az ellenség közeledtére, fizikai erejét messze meghaladó erőfeszítéssel mégis megkongatva a harangot.

2 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kemény Zsigmond*, Bp., Szépirodalmi, 1989, főleg 89–91; SZILI József, *Irodalomtudat-hasadás: Az irodalom interkulturális elmélete*, Bp., Balassi, 2005, 134–149; SZILASI László, *A selyemgubó és a „bonczoló kés”*, Bp. – Szeged, Osiris–Popmepeji, 2000, 211–240.

3 A románcos történetnek ez talán a legfontosabb principiuma. Jelentőségének méltatására hadd idézzek egy precíz megfogalmazást: „Boy meets girl, one of the greatest engines of narrative causality in the multiverse.” Terry PRATCHEIT, *I Shall Wear Midnight*, New York, Doubleday, 2010, 79.

4 A versírást tekinthetjük az első, még szellemi, a trubadúr hagyományra visszamenő próbának. A nyaktörő leereszkedés a kertbe és a vers elhelyezése a rózsában már bátorságpróba, a párviadal a leányt elrabló fővezérről pedig a legklasszikusabb próbatétel.

5 Ráadásul a lánnyal lovon menekülő Trajtzigfritziget ugyanott érik utol, mint a gyalog egy férfit magával cipelő Bórembukkot.

Azt hiszem, sokkal inkább a mítosz, mintsem az események világában fordulhat elő, hogy az ostromlott, fenyegetett város lakói, az öröket beleértve, mind jóízűen aludjanak éjszaka, lehetőséget biztosítva a hősiesség ébresztésére. Az egész katonai helyzet azonban Nagyenyeden nem egyszerűen mitikus-irreális, hanem egyenesen abszurd. A városba a támadók minden ellenállás nélkül besétálhatnak, a városlakók pedig felriadva mind elmennek, kivéve a fiatal lányokat és az erős férfiakat, akik az erődített templomban maradnak. Az előbbin a támadók nagyon feldühödnek. A szöveg semmilyen magyarázatot nem ad arra, hogy mit akarnak Trajtzigfritzigék a városlakókkal. Miért jobb nekik, ha emberek is vannak a városban, nem csak üres házak, amelyeket zavartalanul kifoszthatnának? A későbbi események azt mutatják, hogy nem bírnak a köveket hajigáló csizmadiákkal sem. A város és a labancok összecsapásának tehát irreális, mitikus, legendás, valószínűtlen, magyarázat nélküli románcos jellege van, és attól tartok, hogy ez nem különösebben érdekes.

Ahogy egyébként a kollégium tudós világa is kedélyesen abszurd. Tordai Szabó Gerzson nem veszi észre, hogy két tanítványa a távcsővel nem a csillagokat nézi, hanem házának belső udvarán át a lányát. Még ha egy „elsötétíthető ablakú” szobában tevékenykednek is,⁶ tudvalevő, hogy nappal nem lehet látni a csillagokat, éjjel viszont a kollégiumigazgató lánya nem tevékenykedik sem a rózsakertben, sem a konyhában. A tudós tanár elhiszi, hogy tanítványai nappal nézik a csillagokat: „azon ürügy alatt, hogy csillagokat vizsgálnak, *naphosszant* azzal foglalatostkodnak, hogy a szép Klárikát nézik távcsöveken keresztül.”⁷ Ha nagyon szorosán olvasunk, nem állítja a szöveg, hogy a professzor bármi is látja a diákokat nappal csillagokat vizsgálni, bár az *ürügy* szó ezt sugallja. Amikor ő belép a múzeumba, „minden ismét a maga helyén volt, a teleszkópiumok az ég felé fordítva, s munkában a göregek és légszivattyúk.”⁸ Ő csak azt látja, hogy a távcső a szokásos módon, ahogyan éjjel használni szokás, fölfelé néz, pozíciója nem árulkodik rendellenes nappali használatáról, míg a diákok a kísérletekkel foglalkoznak. Valójában a narrátori diskurzus hozta létre a nappali csillagvizsgálás abszurdumát, hiszen a narrátor tette fel például a kérdést: „Tán

6 A szöveget a következő kiadásból idézem: JÓKAI MÓR, *A nagyenyedi két fűzfá = A Balaton völgyénei*, 192–208. Itt: 196.

7 *Uo.*, 197. Kiemelés tőlem – H. P.

8 *Uo.*

csillagot vizsgálják?”⁹ Lehetséges azonban, hogy túl szorosan kell olvasnunk ahhoz, hogy a kollégium tudós, de szórakozott tanárát ebből a szempontból makulátlanak találjuk.

De a románcos jelleg inkább csak a novella második felén és zárlatán hatalmasodik el. Az exozíció általában a Rákóczi-szabadságharcról értekezik, majd a nagyenyedi kollégium életének leírása lassan átmegy Zetelaky József Tordai Szabó Klára iránti szerelmének történetébe; amikor ez a történet nyugvópontra jut, éppenséggel a mélypontra, amikor Klárka apja felfedezi a dolgot, és minden további kapcsolatfelvételi kísérletet lehetetlenné tesz a fiú számára, a történetmondás visszavált a történelmi események szintjére, a labancok és Nagyenyed konfliktusára, amelyben Klárka és József egyre nagyobb szerephez jut, míg végül a történelmi összecsapás is József és a labanc vezér párviadalában csúcson ki. Az elején, a történelmi exozícióban és a kollégium bemutatásában még egy nem-románcos történelemszemlélet mutatkozik meg. A történelemnek mintegy alulról szemlélése, nem az elit, hanem a kisember szempontjából, aki leginkább szeretne az egész háborúból kimaradni. Csakhogy a háború olyasmi, amiből nem lehet kimaradni – mintha ez lenne a fő tanulság. A szöveg különbséget tesz maga a hadviselés két szintje között is. Az urak, „a nemesi bandériumok” szabályszerűen hadakoznak, „rendes csatákat” vívnak, de emellett háborúzik még a „szanaszét az országban őgyelgő kalandornép” is.¹⁰ Ezzel a novella narrációja mintegy elhatárolódik az elit történelmétől, sőt a hivatalos és nem hivatalos kollektív emlékezet nagy elbeszéléseitől is. Az a háború, amelyet a nemzeti emlékezet megőrzött (vagy különböző technikákkal utólag megkonstruált), valahol messze zajlik, miközben a múlt hétköznapi emberei egy másféle háborútól szenvednek. Ebben a háborúban viszont nincs szó nemzetről, függetlenségről, dicsőségről. Kik ezek a kalandornépek?

Nagyobbrészt oly emberek, kiket magukat is elpusztított a háború, s kétségbeesés, nyomor és bosszúvágyból nem hagyott neki más választást, mint kaszát, csakányt ragadni, s felcsapni kurucnak vagy labancnak, aszerint amint egyik vagy másik fél katonái pusztították el.¹¹

9 *Uo.*, 196.

10 *Uo.*, 192.

11 *Uo.*

A pártállás azonban nemcsak esetleges, hanem változékony is: vesztes csata után praktikus a győzteshez csatlakozni. A csapatok etnikailag vegyesek, tagjaikat nem ideológiai megfontolások motiválják, hanem hogy a háború ellehetetlenítette korábbi megélhetésüket. A háborúzást a magasabb társadalmi szinteken motiváló ideológiai tényezők, beleértve olyasmit is, mint a nemzet, a dicsőség, a harci étosz, ezen az alacsonyabb szinten egyáltalán nem érvényesek.

A gerillaháború leírásának közepén a tudós, forrásokra hivatkozó narrátor egyszer csak a következő megjegyzést teszi: „Ezen sűrű változandósága a minéműségnek nagy akadályára lehetett a dicsőség után törekvésnek.”¹² A *lehetett* igealak jelzi, hogy ez a narrátor okoskodása, és magát a dicsőség szempontját is ő viszi be kívülről ebbe az ábrázolt múltba, ahol az fel sem vetődhet. Így a dicső ségvágy hiánya lesz a kalandornép jellemzője egy másfajta történelemszemlélet másfajta elbeszéléseinek elvárásaihoz képest. A dicső ségvágy, a katonai kiválóság tipikusan az elit etikai diskurzusára jellemző értékét kéri számon a narrátor a túlélésre játszó alsóbb rétegeken. Az, hogy a kurucokat és a labancokat megkülönböztetni sem könnyű, sőt bárkiből bármikor lehet egyik vagy másik, hogy a hadviselésben nincs semmi hősiesség, viszont a kurucok és a labancok egyaránt szenvedést okoznak a civil lakosságnak, eléggé ellentétes a Rákóczi- és kuruc-kultusz narratívájával. Ennek a kultusznak a magjait a reformkor vetette el, érthető módon szökkent szárba 1848–49-ben, de csak a novella 1854-es keletkezése után, a kiegyezés korában terebélyesedett ki,¹³ amikor is a függetlenségi Rákóczi alakját mintegy Kossuth-pótlékként kisajátították, és megteremtették a „kurucos-romantikus” kánont.¹⁴ Könnyen belátható, hogy a Habsburgok elleni szabadságharc hónapjaiban miért lett fontos a történelmi emlékezés számára a másfél évszázaddal korábbi, visszatekintve hasonlóknak látszó szabadságharc. R. Várkonyi Ágnes és Kis Domokos Dániel a Rákóczi-szabadságharc emlékezetét feldolgozó szöveggyűjteményének *Irodalom, kultusz és kegyelet* című fejezetéből,¹⁵ ha terjedelmileg nem is, de a beválogatott szövegek

12 Uo., 193.

13 Vö. R. VÁRKONYI Ágnes, *Befejezetlen történelem = A Rákóczi-szabadságharc*, szerk. VÁRKONYI Ágnes, KIS Domokos Dániel, Bp., Osiris, 2004, 734–738; 742–746.

14 Vö. CSUNDERLIK Péter, *A „kicsapó és megfeneklő hullám”: A száműzött Rákóczi poétikája*, Kommentár, 2011/2, 24–39. Itt: 27–30.

15 R. VÁRKONYI, KIS, *i. m.*, 623–678.

számát tekintve messze kimagaslik 1848 éve a maga hat szövegével. Csupán egyetlen másik év, az 1862-es szerepel egynél több szöveggel a válogatásban (tudniillik kettővel).

A Rákóczi-szabadságharc és 1848–49 között megteremtett kultikus kapcsolat, ha egyszer létrejött, a történelmi önértelmezések valószínűleg kitörölhetetlen és mindkét irányban működő tényezője lesz. Nagyenyed gerillaháborús fenyegettségének, ostromának elbeszélése aligha fel nem idézi Nagyenyed felégetését és a népirtást, ami 1849. január 8-ával kezdődően zajlott. Az 1848–49-es szabadságharcnak ez a traumatikus emléke visszasugárzik a Rákóczi-szabadságharc Nagyenyedének háborús fenyegettségére is.¹⁶

A háborúskodás köznépi, alsó perspektívájú leírását a novella nem fogja később sem visszavonni, de azért az ellenség szerepét kizárólagosan foglalják el a labancok, rajtuk fog gúnyolódni a narrátor, és őket kell legyőzniük a főhőssé avanzsáló diákoknak. Balika kurucai mindössze eltulajdonítják a labancoknak szánt élelmiszer-szállítmányt, és visszavonulnak vele a barlangjukba. Legfeljebb a furfangos, de semmiképpen sem erőszakos tolvaj népmesei alakját veszik fel. Ők egy ügyes csínyt hajtanak végre, viszont a labancok azok, akik újabb és újabb sarcot vetnek ki a városra, ők zsarolják a végsőkéig kimerült lakosságot, és ők erőszakoskodnak folyamatosan. Mellesleg gyávák is, hiszen nem a felfegyverzett kurucoktól akarnak élelmet szerezni, akiknek van, hanem a fegyvertelen városi polgárságtól, akiknek nincs.

A városlakók azonban nem pusztán védtelenek, hanem Tordai Szabó Gerzson szellemi vezetésével egy kifejezetten pacifista ideológiát próbálnak a gyakorlatban is képviselni. Gerzson urat így mutatja be a szöveg először csak címszavakban: „a tudományoknak nagy művelője, rendkívül békeszerető férfiú és a jó erkölcsöknek fáradhatlan oltalmazója.”¹⁷ Hogy a kollégium vezetője nagy művelője legyen a tudományoknak, szinte magától értetődő, mondhatnánk, hogy része a munkaköri leírásnak. A szöveg ezt csak a szórakozott professzor egyetlen anekdotikus exemplumával okadatulja (tudniillik gyakran elfelejti, ebédelt-e már aznap), hogy aztán annál részletesebben időzzön a békeszeretet témájánál.

16 Az emlék annyira traumatikus, hogy az 1851-ben Nagyenyed megsegítésére kiadott *Nagyenyedi albumba* csak nagy nehézségek árán sikerült betenni Szilágyi Ferenc írását Nagyenyed gyásznapijáról. Vö. VÖLGYESI Orsolya, *Egy siker kudarca: Kuthy Lajos pályája*, Bp., Argumentum, 2007, 169–170.

17 *A nagyenyedi két fűzfa*, 194.

Csak a csendes, békees tudományokat kedvelé, mint a csillagászat és mechanika, nem szereté pedig a históriát, mint amely, az ő szavaiként, nem tanít egyebet, mint azoknak neveit, akik emberek agyonverésében tüntették ki magukat, s hősi tetteit éneki bűnös, vérengző, kegyetlen embereknek és hazudik véghetlen kiterjedésben, ahelyett, hogy a jámborok, jótékony és bölcs elmék példájával javítaná az utóvilágot.¹⁸

A történelem diszciplinájának elutasításában az elit történelmének pontosan azt a kritikáját ismerhetjük fel, amelyet a novella bevezetése is sugallt, bár a narrátor egyszer csúnyán elszólta magát a dicsőség emlegetésével. Tordai Szabó Gerzson viszont következetesen elutasítja a hősiességnek azt a diskurzusát, amely az erőszakot dicsóíti. Jellemzésének következő mondata viszont meglepő adalékkal szolgál:

Annyira vivé pedig az ellenszenvét a derék úr a neki nem tetsző históriai személyek ellen, hogy tanítványai lelki üdvére képes volt a történetet meghamisítani, ráparancsolván a história-professzorra, hogy Kleopátrát, Szemiramisz s más afféle szemtelen asszonyszemélyeket úgy fesse tanítványai előtt, mint rút, utálatos szörnyetegeket, akikre gondolni is irtózat.¹⁹

Miért pont Kleopátra és Szemiramisz? Tényleg ők lennének a legjobb példák azokra, akik emberek agyonverésében tüntették ki magukat? Nem állítom, hogy Kleopátra nem volt vérengző és kegyetlen, de ha csak a kortársait vesszük, Iulius Caesar, Antonius és Augustus se volt éppen a szelídség és a békés munkálkodás mintapéldája. Pusztá véletlen lenne, hogy a Gerzson úrnak „nem tetsző históriai személyek” mindkét nevesített példája nő? Nem hiszem, hogy egyszerű nőgyűlöletről lenne szó. Az erőszak történelmi étoszának elutasításával pedagógiailag nála együtt jár a szexuális ösztönök elfojtásának igénye. Van valamiféle belső összefüggés a rendkívüli békeszeretet és a jó erkölcsöknek fáradhatlan oltalmazása között.

Amikor a város védelmére fellelkesülő diákságot lefegyverzi, azt mondja:

– Megbóduitatok-e dilectissimi? [...] menjetek, igyatok „purgantes pectora succos”.
Hát Ajax vagyok-e én, avagy a megveszett Achilles, hogy engem harcba akarjatok

18 Uo.

19 Uo.

vinni? avagy műrmidónokat neveltem-e én bennetek, hogy ily vérengző gondolatokat tápláltok magatokban? kiknek kezeiben könyv forgott, most kezeitekben dárda forog, kik csak énekelni tanultatok, im harci ordításra ferdítetek ajkaitokat. Azért ruháztam én reátok annyi bölcsességet és tudományt, hogy bitangul elhulljatok barbár ellenség csapásai alatt, mint bármely tudatlan katona, aki azért született, hogy meghaljon?²⁰

A harci kedv az ő szemében kúrálendő örültség. Ajax nagy harcos volt ugyan, de a legismertebb mitologémája az, hogy megőrült, és sértettségében a görög vezérek helyett a birkákat mészárolta le. Achilles a legnagyobb harcos, de meggondolatlanságáról, fékezhetetlen indulatairól is híres. A mitológiai alakok megválasztása mellett igen találó a versidézet is, amely a száműzött Ovidiustól származik, felidézve a harcias barbárok közé került, az állandó háborús fenyegetéstől szenvedő, gyámoltalan költő alakját.²¹ A harcias maszkulinitás elutasításához tulajdonképpen logikusan társul az aszexualitás ideálja. Az elit történelem narratíváiban a diákok eleve ritkán találkoznak nőalakokkal, de Tordai Szabó Gerzson tesz róla, hogy azok se lehessenek vonzóak a számukra. De nemcsak történelmi reprezentációkban nem találkozhatnak a diákok vonzó nőekkel, hanem a valóságban sem, semmilyenekkel. „És soha női alakra azoknak szemeiket nem volt szabad vetni.”²²

A fenti idézetből azonban az is látszik, hogy van egy lényeges különbség Gerzson úr történelemszemlélete és a novella bevezetésében ismertetett, de a narrátor által nem teljes mértékben osztott, nevezzük így, plebejus szemlélet között. Mindkettő elutasítja ugyan az elit történetírásának harci étoszát, de Gerzson úr szemlélete mégis nagyon elitista. Csak nem az arisztokratikus katonai erények, hanem egy vizionált új, spirituális-intellektuális elit erényei alapján. Hiszen el is mondja, milyen lenne szerinte az ideális történetírás: „a jámborok, jótékony és bölcs elmék példájával javítaná az utóvilágot.”²³ Ebből az elitizmusból az következik,

20 *Uo.*, 200–201.

21 *Epistulae ex Ponto* IV. 3, 53. A teljes szövegkörnyezet nagyon is idetalál: „Litus ad Euxinum” si quis mihi diceret „ibis / et metues arcu ne feriare Getae”, / „I, bibe” dixissem „purgantes pectora sucos” / quicquid et in tota nascitur Anticyra.” Ovidius a száműzetést, legalábbis ahogyan ez költeményeiben megjelenik, egy kopár hadszíntéren töltötte, ahol folyamatosan reszkette az ellenséges betörésektől a versírásban próbált lelki menedéket találni.

22 *A nagyenyedi két fűzfa*, 194.

23 *Uo.*

hogy a kollégium még akkor is maradjon ki a háborúból, ha maga a város már nem tud kimaradni belőle, bármennyire igyekezzék is. Ugyanakkor Gerzson úr nem tagadja meg a várostól az eszmei és intellektuális segítségnyújtást: hajlandó részt venni a Trajtzigfritziggel tárgyaló (kétfős) követségben.

Ez a végsőként következetes pacifista álláspont aztán nemcsak sikertelennek, hanem nevetségesnek is bizonyul a történet alakulása folytán, és ez pontosan ugyanaz a folyamat, amelyben a románc visszaszerzi jogait nemcsak a cselekményalakításban, hanem a novella értékrendszerében is. Latin szónoklatából Trajtzigfritzig és Bórembukk egy szót sem ért, a tényleges tárgyalást nem vele, hanem a bíróval folytatják magyarul. Nem mintha annak volna igazi jelentősége, hiszen őt is becsapják. Mint hamarosan kiderül, csak az ellenállásnak, az erőszakkal szemben csak az erőszak alkalmazásának van értelme. A bátor, a hősi morált képviselő, önfeláldozó diákok és csizmadiák a túlerőben lévő, felfegyverzett, többé-kevésbé professzionális ellenséggel szemben is sikeresen veszik fel a harcot kövekkel és husángokkal. Ha ez pontosan az a morál és viselkedés, amit Gerzson úr mindvégig következetesen elutasított, olyan következetesen, hogy a lánya feláldozásának követeléséből számára még mindig nem az ellenállás, hanem csak saját életének (alapvetően felesleges) feláldozása következett, akkor itt már csak az mutatkozik meg végletes formában, mennyire életidegen és értelmetlen volt az ő életstratégiája. A heroikus morál nemcsak a doktriner pedagógus morálja fölött diadalmaskodik, hanem a paramilitáris alakulatok gyávasága fölött is. Ne felejtjük el, hogy ezeket az alakulatokat a bevezető megkülönböztette a szabályosan harcoló nemesi bandériumoktól: ők is túlélésre játszó kisemberek, következésképpen az önfeláldozó harci morál, amiképpen a dicsvágy is idegen tőlük. Komoly ellenállás esetén hamar menekülőre fogják. És a két diákvezér dicsőségét nemcsak az egész közösség ismeri el a husángjaikból sarjadó két fűzfa kultuszával, hanem Gerzson úr is. Ideológiailag is kapitulál, és a továbbiakban megengedi, hogy a fiatalok lássák egymást. A pacifista stratégia kudarcának belátásából a teljes aszexualitás követelményének feladása is következik: része kell, hogy legyen a hagyományos maszkulinitás előtti behódolásnak.

Eközben azonban a novella elején mutatkozó, társadalmilag érzékeny történelemszemlélet is eltolódik a nemzeti-románcos irányába. A tanuló ifúságról egy ponton azt olvastuk: „s éppen nem iparkodék elrejtegetni rokon- és ellenszenveit, miket a kuruc–labanc világban vagy egy, vagy más irányban

érezte.”²⁴ Ez, gondolom, első olvasásra azt sugallja, hogy a tanuló ifjúság is megosztott, akárcsak a novella bevezetése szerint az egész ország. Vannak köztük, akik a kurucokkal, vannak, akik a labancokkal rokonszenveznek. Az az igazság azonban, hogy a mondat megengedi azt az értelmezést is, hogy a kuruc–labanc megosztottságban a diákság egyöntetűen érez rokonszenveket az egyik és ellenszenveket a másik fél irányában, és egyik érzelmet sem iparkodik elrejtegetni. Nem mintha a kettő nem ugyanannak a pártállásnak lenne két aspektusa. És ezt az értelmezést hamarosan megerősíti, vagy talán utólag, retrospektíve létrehozza az a jelenet, amelyben a diákok teljes egységben fellépve „hallani sem akarnak egyébről, mint hogy őket professzoraik *a labancok ellen* vezessék.”²⁵ Lehetséges, hogy a kisemberek szeretnének kimaradni a harcból, lehetséges, hogy amikor mégis belesodródnak, esetlegesen választják meg és kénytelenségből váltogatják pártállásukat, de a magyar ifjúság vagy már eleve egységesen kuruc érzelmű, vagy gyorsan azzá válik a labancok alattomos és könyörtelen viselkedését látva. (Meg persze azért is, mert éppen a labancok támadják meg a várost.) És ez az ifjúság fennen csillogtatja a hagyományos harci erényeket, fölényesen diadalmaskodva a gyáva idegenek felett.

24 *Uo.*, 199.

25 *Uo.*, 200. Kiemelés tőlem – *H. P.*

Fried István

JÓKAI MÓR NOVELLATÍPUSAIHOZ

A novella anekdota, egy még ismeretlen történet, úgy elbeszélve, ahogy egy társaságban beszélnék el, egy történet, amely minden egyes személyt érdekelhet, anélkül, hogy a nemzetek vagy az idők, vagy az emberiség haladása és a műveltség viszonyai összefüggéseiben látnánk. Egy történet tehát, amely szigorúan véve nem része a történelemnek, iróniára való hajlamát már világra jövedelekor magával hozza.

*Friedrich Schlegel*¹

Sokat éltem, sokat tapasztaltam, sokat olvastam. [...] Az élet és a könyvtár két nagy iskola. A teremtésnek két nagy univerzuma.

*Jókai Mór*²

Még ítésektől a Jókainak tulajdonított képzelettel sem kockáztathatjuk meg annak kijelentését, miszerint Jókai, mielőtt novellák írására adta volna fejét, vagy az 1850-es évektől, mikor gyors egymásutánban töltötte meg az általa szerkesztett és más lapokat, kalendáriumokat elbeszéléseivel, tanulmányozta volna Friedrich Schlegelnek több ízben, rövidebben-hosszabban leírt tézisének az anekdota és a novella

1 *Novelle*, hg. Josef KUNZ, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968 (Wege der Forschung 55.), 41–42.

2 JÓKAI MÓR, *A látható Isten = Uő, Életemből: Igaz történetek, örök emlékek, humor, útleírás*, I–II, s. a. r. GÁNGÓ Gábor, Bp., Unikornis, 1997, I, 13.

egylényegűségéről. Természetesen felületi érintkezések adódhatnak, melyekből azonban bizonyára hiba volna messze ható következtetéseket levonni. Az általános helyzet paradoxája, hogy Friedrich (és persze, August Wilhelm) Schlegel, mint majd a későbbi német elméleti megközelítés, elsősorban Boccaccio *Dekameronjából* indult ki az elbeszélés (novella) természetét megvilágítandó, jóval csekélyebb mértékben, mégsem mellékesen Cervantesből; és a novellatörténet során a *Novelle* meg az *Erzählung* közötti eltéréseket firtatta,³ igaz, más „nemzeti” irodalomtörténetek is keresték a megkülönböztető vonásokat; előre bocsátva, ez a kérdés Jókait és kritikussait, majd a magyar irodalomtörténet képviselőit kevéssé foglalkoztatta. Noha Jókai novelláinak külső és belső formája meglehetősen határozottan jelez, inkább egy alakzaton belül, egymással távolabbi rokonsággal rendelkező „típusokat” (vagy változatokat). Még egy tényezőt nem árt számításba venni: nem sokat tudunk arról, Jókai mennyire ismerte (és ismerte-e egyáltalában) Boccaccio főművét; az, hogy maga is megjelentetett egy száz elbeszélésből álló gyűjteményt,⁴ illetőleg ennek a gyűjteménynek létrehozására törekedett (talán kiadói ösztönzésre), ez nem bizonyító erejű; hiszen hiányzik az a kerettörténet, amely lényegi eleme a *Dekameronnak*, az a társasági együttlét, amely látszólag időtöltés céljából, valójában különféle léthelyzetek példázására felváltva vállalja hol az elbeszélő, hol a hallgató (a közönség) pozícióját. Mintegy érzékeltetve a Friedrich Schlegel megnevezte szükségletet és körülményt, amely hozzásegít az anekdotához való rokonításhoz. Igaz, ez Jókainak sem volt ellenére, a későbbiekben a kutatás legalább azt tudta felhozni, miszerint Jókai időnként törekedett elbeszélésciklus megfogalmazására (mint tette ezt korán a *Forradalmi és csataképekkel*, később a *Milyenek a nők? Milyenek a férfiak?* „fűzerek”-kel);⁵ csakhogy az egyébként önmagukban is megálló elbeszélések

3 A *Novelle* című kötetben bőségesen találunk efféle tanulmányokat.

4 1857-ben a Nővilágban *Új dekameron* címen tett közzé Jókai négy novellát, 1858-ban jelent meg először Jókai Mór dekameronja: a címben ott az elhatárolás a boccacciói mintától. Vö. még Uő, *Kis dekameron: Válogatott beszédek a serdülő ifúság számára kiszemelve s itt-ott módosítva*, Pest, Heckenast, 1873.

5 RÓZSAFALVI Zsuzsanna, *Jókai 1863–1864-es novelláiról és azok sajtó alá rendezésének tapasztalatairól = Az olvasás labirintusában: Tanulmányok Eisemann György hatvanadik születésnapjára*, szerk. BEDNANICS Gábor, HANSÁGI Ágnes, VADERNA Gábor. Bp., Ráció, 2013, 337–354. Itt jegyzem meg, hogy Nagy Miklós elmarasztalván a „hanyagló Jókai”-t, méltatja, miszerint „az elbeszélések őrzik meg tisztán az elért vívmányokat.” NAGY Miklós, *Jókai: A regényíró útja 1868-ig*, Bp., Szépirodalmi, 1968, 6. Kár, hogy e tézisét később tanulmányokra nem váltotta át. Ilyen ciklus

csupán a(z ál)történelmi élményről szóló, máskor kortársi történetek egymásutánját alkotják, a különféle eseményeket elsősorban a megírás/kiadás idejének azonossága tereli össze, egy másik esetben a forrásul használt *Dictionnaire* szerelmi anekdotái⁶ kínálják föl a ciklusba rendeződést. Anélkül, hogy az elbeszél „esetek” időben és térben szorosabban egymás mellé lennének rendelhetők. Ugyanakkor a *Hányan vagyunk még?*⁷ címmel ellátott kései elbeszélés „terjedelmileg”, „számszakilag” nem közelíthető a *Dekameron*hoz: zárt térben (vendéglő), három szereplő által elmondott történetek, melyek az ifjúkori együttes közösen megélt eseményeiből ágaznak szét legalább három irányba; az azonban elmondható, hogy a három élettörténet nem pusztán három, olykor szelídebben pittoreszk eseménysort jelez, hanem ezek egymáshoz képest „érdekességüket”, kiterjedtségüket, országos jelentőségüket illetőleg meglehetősen aránytalanok; legfeljebb azt állapíthatjuk meg, hogy az elbeszélői és a hallgatói szerep váltakozása az ősforrásként tekintett novellafüzérre utal vissza. Mindezt végiggondolva, visszatérve a Schlegeltől előtérbe helyezett anekdotára, mégsem fölösleges tallózni a német koraromantikus teoretikus idevonatkoztatható állításai között, mivel Jókainál (is, nála főleg) tapasztalható az anekdotikus „mag” vagy „alap” elbeszéléssé formálása,⁸ illetőleg novellái egy része visszavezethető valamely, esetleg általa gyűjtött anekdotára. Itt nem pusztán az általa oly buzgalommal összeszedett „magyar nép élce”-ire szükséges gondolnunk, hanem az általa megválogatott forrásokra, kiváltképpen a francia szerelmi anekdota-tárra, melyből nem egy, számon tartásra kiváltképpen érdemes elbeszélés motívumát-tárgyát merítette.

Nem kitérés, ha itt emlitem: Goethe is kísérletezett a *Dekameront* példaként felhasználó elbeszélés-ciklus modelljével, még hozzá oly módon, hogy a társaság „elméleti” vitáit is belekomponálta a különféle elbeszélésekbe.⁹ S miután egy

a *Babszemek*, mely nyolc, rövidebb történetet fog össze egy bevezetéssel. JÓKAI Mór, *Őszi fény: Újabb elbeszélések*, Bp., Révai, 1898 (JMÖM, NK 92.), 271–306.

- 6 *Dictionnaire contenant les anecdotes historiques de l'amour. Depuis le commencement du Monde jusqu'à ce jour*, À Troyes, Gobelet, 1811; HANKISS János, *Jókai Mór és egy francia anekdotakincs*, It, 1928/1, 1–22.
- 7 Az első ízben: A Vasárnapi Ujság regénytára, 1898, 1–12.
- 8 *Novelle*, 36.
- 9 *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, először Schiller Die Horen című folyóiratának 1795-ös évfolyamában.

Eckermannal folytatott beszélgetése során visszatért erre a kérdésre, mintegy odavetve szólt titkárához, „de mi más egy novella, mint egy megtörtént, még nem hallott (hallatlan) esemény”.¹⁰ Ez a még nem hallott (hallatlan) esemény tézissé lett a későbbi szakirodalomban, mind az *unerhört*, mind az *Ereignis* vagy *Begebenheit* sűrűn tér vissza a fejtegetésekben. Schlegel szintén ragaszkodik ahhoz, hogy a novella elbeszéléséhez/meghallgatásához társaságra van szükség: „A novella a jó társaság poézise, ennél fogva anekdota.”¹¹ Másutt a novella alapzavául gondolt és már Goethe által is hangoztatott *új* (*novus*) hangsúlyozódik, ugyanakkor éppen a társaságbeli előadás igényel leleményességet, ezen a téren választható el a költői mesétől és a romántól:

Miként a novellának léte és létesülése minden pontján újnak és frappánsnak kell lennie, akként kell a költői mesének és mindenekelőtt a románcknak végtelennek és bizarrnak lennie; mivelhogy nemcsak a fantáziát érdekli, hanem elvarázsolja a szellemet, és ingerli a kedélyt.¹²

A novellához továbbá invenció szükséges, s mert előadása az anekdotához közelít, problematizálja a személyességet, így a szubjektívet közvetve jeleníti meg. „Azt állítom, hogy a novella igen alkalmas, hogy egy szubjektív hangulatot és nézetet, méghozzá igen mélyet és sajátost, közvetve és egyúttal jelképesen ábrázoljon.”¹³ Ezen a ponton mintha túllépne az anekdotai jellegen, a másutt hangsúlyozott „közvetett és rejtett” szubjektivitás¹⁴ nemcsak a lírától választja el, hanem az egyszeri eseménytől, annak konkrétságától, közvetlen személyre vagy jelenetre vonatkozhatóságától is. S bár a helyit és a szokás szerintit nemcsak tudomásul veszi, hanem szívesen illeszti be az előadott történések közé, eleget téve a társasági kívánalmaknak, noha innen származtathatók, s ezért visszamutathatnak a lokálisra és szokás szerintire, az általános (egyetemes) felé tartanak.¹⁵ Az anekdotához

10 *Novelle*, 34. (1827. január 25.)

11 *Uo.*, 37.

12 *Uo.*, 38.

13 *Uo.*

14 *Uo.*, 40.

15 *Uo.*

közelített novella (elbeszélés) illetéknéppen az előadásban tetten érhető közvetettség révén szabadul el a líraitól, és lesz – tegyük gyorsan hozzá – epikai kisformává. Az elbeszélésnek, azaz egy más, ismeretlen (hallatlan) történetnek arra kell ügyelnie, hogy úgy „szóljon”, mintha társaságban hangoznék el, evvel a boccacciói eredetre történik célzás, s mert a szóbeliség, habár rejtve, mégis áttetszik (áttetszhet) az írásbeliségen, egyszerre tanúskodhat az elbeszélő és a befogadó kölcsönös érdeklődése mellett,¹⁶ de mert többnyire írásos formává vált, legfeljebb utalásszerűen, hangvételnél, az irodalommal alakított művészetével fogadja magába az „eredetileg” szóbeliség révén történő közlésmódot. Továbbgondolva, állítható, hogy a magyar (és minden bizonnyal nem csak a magyar) közéletiséget, társasági szokásokat megidéző anekdota (például Jókai közreműködésével) elsősorban írásban, azaz nyomtatásban, előbb sajtóközlésekben, utóbb sikeres kötetekben egészítette ki, és így egyfelől egy (irodalmi) magyar variánsának szerves, mindmáig (Esterházy Péterig és rajta túl) része, ha úgy tetszik, „ihletője” lett. Jókai és Mikszáth „anekdotizmusáról” pro és kontra hangzottak el (főleg) feltevések, talán valamivel kevésbé megállapítások. Másfelől az persze meggondolkodtató, hogy Friedrich Schlegelnek az anekdota versus elbeszélés tárgyában tett kijelentései nem vagy alig visszhangoztak a kutatásban, és ezt az csak részben indokolja, miszerint a német koraromantika magyar befogadása a 19. század közepén, második felében töredezettnek, hiányosnak volt mondható, elfedte a német koraromantikát követő romantikus nemzedékek német-angol-francia szerzőinek (Uhland, Byron, Heine, Victor Hugo stb.), az 1840-es esztendőök francia prózájának igen jelentékeny hatástörténete. Az, hogy az anekdota mindenképpen epikai rövidtörténet, sosem volt kétséges. Az sem, hogy a totalizáló igényvel fellépő regénnyel szemben igényli a meghatározásnak más módját, s ebben az elbeszélésről alkotott elképzelésekre, azok megvalósított formájára számíthat, mint segítségre, szintén fölmerülhetett. Ám a magyar regény, általában a prózai előadás „elmélete”, a 19. században legfőljebb követte a regényírók, valamint az elbeszélésszerzők erőfeszítéseit a „nyugati” prózamodell(ek) meghonosításában, s magának Jókainak (szemben Kemény Zsigmonddal), feltehetőleg fontosabbak az egyes regényekbe és elbeszélésekbe beleszótt prózapoétikai megnyilatkozásai, mint egyes kritikáinak, saját regényeihez utószóként írt értelmezései, melyek

16 Uo., 41. August Wilhelm Schlegel 1803–04-es felolvasásai harmadik részében tovább rétegyi testvére téziseit (*Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*).

egyrészt a keletkezéstörténetről tudósítanak, ideértve a történelmi körülmények általában stilizált rajzát, másrészt olyan elbeszélői üzenetek, amelyek az olvasói tájékozódásra kívánnak hatni. Sem Friedrich Schlegel, sem Jókai nemigen látszik tudomást venni az anekdota műfajtörténetéről, a 18. században már kötetkiadásokban jelentkező francia és német vállalkozásokról, a 17. század második felétől elszaporodó „történelmi anekdoták”-ról, a 18. századi *anecdotes littéraires*-ről,¹⁷ mely természetesen nem elsősorban írók ügyeiről hoz hírt, de főleg az irodalmi megformáltság és tartalom viszonyáról; az 1760-as esztendőktől kezdve a német nyelvterületen, majd a magyarban is egyre több efféle gyűjtemény lát napvilágot. S noha az anekdota nem vonul be az elegáns stílusnemzet igénylő műfajok közé, korjellemzőként, egy korszak nevezetes szereplőinek plasztikus megjelenítéseként Kazinczy Ferenc is gyűjti, önéletrajzába beilleszthetőnek véli.¹⁸ Az anekdota többnyire még általánosan tisztelt államférfiakhoz fűződő történeteket is közvetít (Széchenyi Istvánról közöl néhányat például Tóth Béla),¹⁹ ritkábban talán történelmi események szereplőjeként, inkább hétköznapi események cselekvőjeként, frappáns választ adójaként láttatva. Az anekdota nyitott formájú mű, olykor epizódok összekapcsolása szemrevételelezhető, máskor (ezzel együtt) több perspektívából szemléltet egy „hallatlan” esetet. Ebből oda is következtethetünk, hogy akár regények betéteiként, részeiként is funkcionálhat; s az a tény, hogy Friedrich Schlegel egy ízben az *arabeszk*kel együtt említi,²⁰ felvillantja a lehetőséget egy anekdotafűzér elbeszéléssé alakítása előtt. S noha az anekdota sokszor egy (az összefüggéseiből) kiragadott epizód, csattanóval, például egy frappáns válasszal vagy leplezett tanulással történő zárlatát korántsem a folytathatatlanság bizonyosságával adja elő, a meghatározott (bár eléggé általános) térben és időben lejátszódó, jelentéktelennek tetsző és jelentéktelenségében az általános bizonyos elemeit is áttűnni engedő történet, párbeszédes előadást közvetíti, nem

17 Urs MEYER, *Kurz- und Kürzestgeschichte = Kleine literarische Formen in Einzeldarstellungen*, Stuttgart, Reclam, 2002, 124–146.

18 FRIED István, *Önéletrajziség, Kazinczy Ferenc, „paktum” az olvasóval* = Uő, *Kazinczy Ferenc és a vitatott hagyomány*, Sátoraljaújhely, Sátoraljaújhely város önkormányzata – Kazinczy Ferenc Társaság, 2012, 81–82.

19 Talán Jókai nyomán: *Életemből*, II, 33–34.

20 *Novelle*, 40.

riadva vissza az epizódban fölillantott környezet couleur locale-ját szemléltető beszédmódtól (mely nem feltétlenül a jó társaság fentebb stílje).

Jókainál az eddig elmondottak szerint a legkülönbébb változatokba ütközünk; s ha hiba volna valamennyi elbeszélésének anekdotikus forrást, eredetet tulajdonítanunk, az a fajta „rokonulás”, amely a schlegeli okfejtés nyomán az anekdotából fejlődő elbeszélés sajátja, a korszerűsített boccacciói és cervantesi (*Novelas ejemplares*), illetőleg a wielandi kísérlet (melynek meseváltozata, a *Dschinnistan* számottévő magyar hatástörténettel rendelkezik) feltalálható Jókai elbeszélésköteteiben, függetlenül attól, hogy a ciklusképző szándék valójában igen ritkán valósult meg, ám szándékként olykor ott lebeghetett írónk előtt. Jókai elbeszélésköteteiben a „mese”, az „életkép”, az igaz történet bukkan föl az „elbeszélés” mellett. Hozzátenném, hogy érdemes (volna) valamivel több figyelmet szentelni Jókai ama, éppen nem rögtönzött, megállapításának, miszerint az élet és a könyvtár: univerzum (a csábítás nagy, hogy bábeli könyvtárat emlegessünk, ilyen módon Borges felé irányítsuk Jókai irodalmiségének egyik, messze nem lényegtelen összetevőjét); nemcsak az irodalom (könyvtárba gyűjtött valamennyi mű) jellemzi Jókai érdeklődését, „könyvtár”-át megidézve, nem kizárólag, sőt, nem is elsősorban a szépirodalomba sorolandó könyv alkotja az univerzumot, hanem a természettudományos mű meg az „élet”;²¹ az élet során összegyűlt megannyi tapasztalat, másképpen szólva, a saját élet és a másoktól hallott, másoktól elbeszél, olykor anekdotákból ismert biografikus tényező. Ezek egyenrangú összetevői annak, amiből adott esetben a Jókai-pályarajz fölvezetődik. Egyben eltörlődik, legalábbis ebben a megfogalmazásban, a hierarchikus különbség a szóbeliség és az írásbeliség között, élet, tapasztalat, olvasás együtt, egyszerre, egymás függvényeiként hozza létre azt az irodalmi jelenséget, amelynek Jókai Mór művei a legpontosabb jelölése.

Ezek után nem árt példákkal szolgálni, jelezni, hogy egy talán túlságosan korai felmérés szerint miféle novellatípusok különíthetők el a Jókai-pályaképben, előre bocsátva, hogy a tipizálás nem törekedhet kizárólagosságra, részint azért, mivel (ami az életet, a tapasztalást illeti) a visszaemlékezés során maga az élet is módosul, amikor emlékből novellává lesz; lehet, hogy az életfolyam egy (véletlenül?) kiragadott részlete. Az emlékezet akaratlagossága aligha tagadható, de ez nem akadályozza annak, hogy az akaratlan emlékezés ne igényelje a maga jogait.

21 JÓKAI, *A látható Isten*, 13.

Ugyanakkor ezt kiegészítheti az olvasás tapasztalata, mely szintén nem csekély alakító erővel bír, és itt különleges jelentőséget tulajdoníthatunk az említett francia szerelmi *Dictionnaire* (anekdotagyűjtemény) címszavainak, melyek lekerekített elbeszélés-kezdemények, anekdotikus formában elbeszél – időnként „krónikás” – híradások, hol valóban (ritkán) hétköznapi esetekről szólva, hol (gyakrabban) a bizarr, a különös, olykor a képtelen (fantasztikus) irányába térve. Megjegyzem, ezek a történeti-szerelmi anekdoták nem pusztán újra-elbeszélésre készítetik Jókait, epizódként belekerül(het)nek egy regénybe; mint ahogy olyan jeles történetírók, mint például Gibbon, egy-egy történeti személy magánéletére vonatkozó kitételei anekdotikussá formálva az elbeszélés-alkatnak kínálják föl magukat.²² Jóкаи idézett megállapításában eléggé kategorikusan nevezi meg írósága „forrásait”, de ezeket a forrásokat egy mondatba foglalja, mindkettőnek nemcsak azonos jelentőségét tudatosítja, hanem összefüggéseiket is demonstrálja – mondatszerkesztésével. Jól ismert Jóкаи nyilatkozata könyvtára különösségéről, nem kevésbé jól ismert, mint látta kalandosnak, rendkívüli eseményekkel és találkozásokkal gazdagnak életét. Mindkettőt élénken ecseteli visszapillantó nyilatkozatában;²³ kevésbé szól (bár szól) elődeiről – kortársairól, az „irodalmi” forrásokról, így Hugóról, Dumas-ról, Sue-ról, de Petőfi csupán jóbarátként, harcostársként, személyiségként jelenik meg, jöllehet az első regény, a *Hétköznapiok* Alföld-leírása és Petőfié között rokon vonások fedezhetők föl, nem csak azért, mert feltehetőleg mindketten ismerték Gaál József úttörőnek mondható Alföld-képét. Így hát egyelőre (ami a szépirodalmi forrásokat illeti) a nyilvánvaló egyezések mellett, a kimutatható megnevezés-azonosságokon túl, a motívumok átvételét illetőleg megfelelő óvatosságra van szükség, és inkább a hasonlóságok, párhuzamok mérlegelése látszik célszerűnek. Annál többet segíthetnek Jóкаи „noteszei”, amelyeket maga is méltányolt mint a felkészülés dokumentumát; újságcikkeinek, a maga gyűjtötte anekdotáinak újra-fogalmazása, elbeszélésbe tömörítése feltárulhat a kutatás során. Előbb azonban az 1860-ban, Arany János lapjában, a Szépirodalmi

22 *Faustina*-elemzésemben viszonylag részletesebben írtam erről: *Egy Jóкаи-novella és ami körülötte, mögötte lehet* = *Uő, Jóкаи Mórról másképpen*, Bp., Lucidus, 2015, 48–61. Egy helyütt Nagy Miklós „anekdotás «beszélyek»-et” említi. JÓKAI MÓR, *A tengerszem tündére*, utószó: NAGY Miklós, Bp., Unikornis, 1995 (Nagy magyar mesemondók 1.), 173–175.

23 JÓKAI MÓR, *Negyven év visszhangja; Önéletrásom* = *A Jóкаи-jubileum és a nemzeti díszkiadás története*, Bp., Révai, 1898, 118–133, 134–154.

Figyelőben közzétett *A kuruczvilág után* című elbeszélésbe olvassunk bele.²⁴ Hankiss János kimutatta, hogy az elbeszélésnek (mondjuk így) központi részét alkotó furcsa szerelmi története, valójában egy bigámia története, kis eltéréssel olvasható a már több ízben emlegetett *Dictionnaire*-ben.²⁵ Önmagában is elegendő volna elbeszélés megformálására, hogy a felelőtlen-könnyelmű katona, az osztrák örökösödési háborúban, az otthon hagyott feleségről látszólag megfeledkezett, a magdeburgi fogságban megismert német leányból némi kényszer hatására második feleség lett. Az első feleség roppant áldozatot vállalt a szigorú erkölcsű Mária Terézia korában.²⁶ A szerencsés kimenetelű történet (a második feleség hirtelen meghal) valójában olyan epizódfüzér, mely alkalmas lett volna, hogy Jókai hasonló „bizarr” történetei között helyet kapjon. Az írásban rögzült előszöveg azonban előtörténettel és egy más befejezéssel bővül. Jókai ugyanis (s ezt Hankiss és mások kutatásai után bizonyítva érezhetjük) a bizarr történetet „honosította”, fölvezolván a történelmi környezetet (a neoacquistica commissiótól az osztrák örökösödési háborúig), szemléltetvén egy/a „kurucos”, kiegyezni képtelen (kis-közép-nemesi) mentalitást, az indigenatus révén a magyar körökbe befogadott idegen (krajnai származású, de osztrák udvari magatartást imitáló) és a magyar nemesi kisasszony románcát megrajzolva, háttérben a megtévesztett, kissé sznob édesanyával. Ugyanakkor Jókai nem elégedett meg a sors igazságszolgáltatásával, kissé a Griseldis-történetre emlékeztető szenvedés-, majd megoldódás-sorral. A zárlatot (mintegy másfél nyomtatott oldalt) nemcsak csillagokkal választja el a főtörténetől, hanem indoklással is: „A történetnek vége van. A kik így szeretik a végét, ne olvassák tovább./ Ez utóbbi sorok csak azoknak valók, kiknek szíve jobban szomjazza az igazságot, mint az örömkönnyeket.”

Kissé messzebről indítva folytatom. Akadt kutató, aki enyhe rosszállással közölte, miszerint Jókai nem a *Code Napoléont* forgatta írás előtt, mint Stendhal,

24 Jókai Mór, *A kuruczvilág után* = *Uő, Szélcsend alatt – Az életből elvesve*, Bp., Révai, 1904, 3–31. [A *Balaton völgyénei*, 289–311.]

25 HANKISS JÁNOS, *Jókai forrásaihoz*, It, 1936/1–2, 24–26. (*Dictionnaire ... V*, 262–267.)

26 „Marie Thérèse punissait les crimes de ce genre” („A királynő megtudta ezt, [...] az udvarnál nagyon szigorú erkölcsök vannak”), efféle eltérések jellemzik az előadást. Másik példa: „Baron de Selnitz, gentilhomme hongrois, fut prisonnier par les Prussiens, et envoyé Magdebourg” („Zelcz báró is Neipperg tábornokaránál volt, s a levél czímborítékára írt keletely «Magdeburg» már eleve arról biztosítá Csornait, hogy vejét a csatában elfogták.”)

hanem a sokszorosán hivatkozott szerelmi szótárát.²⁷ Ez bizonyára így van, noha Jókai ügyvédségére készülve forgatta a törvénykönyveket, igaz, a *Corpus iurist.* Csakhogy ez az elbeszélés példázza, mint használja forrását Jókai, egészen addig, amíg egy érzékeny elbeszélés (örömkönyvek, megbocsátás, kiegyenlítőds) történetessor elmondásához szükségesnek mutatkozik. Utána szinte szembefordul ezzel az elbeszélésmóddal, nem rója meg forrását, csak éppen elidegeníti. Elismeri az olvasó jogát, hogy ezt a novellát szentimentálisnak olvassa, a *Dictionnaire* sugalmazása szerint. Ezzel szembeállítja az „igazságot”. S itt vetődhetnek föl a kérdések. Ha valaki, akkor Jókai tudta, hogy a szerelmi szótár anekdotái éppen nincsenek híján az „igazságoknak”, szinte mindegyikükben, szerényebben: a többségükben megbúvik valami valós elem, mely átszíneződik, „formát” kap, hasonul a nemzetközi motívumkincshez. A *kuruczvilág után* magyar kontextusba helyezi a történetet, méghozzá oly módon, ahogy Jókai szokta; ha az 1737-tel kezdődő események évszámait számolgatjuk, meglehetősen zavarba jövünk. Jókai függetleníti magát az évszámoktól. Ezen túl a fikcióként megismert történetet maga egészíti ki, teljesíti ki, meghozván az írói/irodalmi igazságszolgáltatásnak az eredetitől eltérő változatát, amelyet meglehetősen egyszerűséggel *igazságnak* óhajt elfogadtatni. Kinek, minek az igazsága? Megkockáztatható a válasz: az irodalomé, a történeté, mely nem tűri, hogy a vétkes megússza a büntetést, és teljesüljön a naiv olvasó vágya, a mesei befejezés. A zárlat nem folytatja az elbeszélés ironizáló részleteit. A zárlat az ítékezés súlyos komolyságával és különlegességével van felruházva, egy párbajra történik utalás, majd egy enigmatikus befejezésre, mely megerősíti: „Pedig ez így volt ... és ez nem mesemondás.” S ebbe belefoglaltatik a párbaj kurtán jelzett végeredménye, de az is, mit sejt „minden ember” (nem tudván semmit a párbajról, a 63 éves apa elégtételvágyáról). Ilyen módon a szerelmi szótár anekdotája egyfelől bővül azokkal a történelmi ismeretekkel, amelyek jóízűen applikálódnak be a cselekménybe, stílszerűen azt mondhatnók, anekdotikusan; mint ahogy a szerelmi szótár „anekdotája” cselekményesedik, magyarosodik, helyhez kötötté válik, azt a kort megjelenítve, amely például a *Párbaj Istennel* (Beleznay említésével) és *A cigánybáró* ideje is. Ez az anekdotikus, kedélyes, a hallgatóság cinkos megértésére számító előadás megismétlődik a magdeburgi Rothenburg-család tagjainak bemutatásakor. Mindamelllett az érzelmes história sem szorul a háttérbe. Csakhogy

27 SÓTÉR István, *Jókai Mór*, Bp., Franklin, é. n., [1941], 91; BINDER Jenő, *Stendhal-hatás Jókaira*, EphK, 1916/8–9, 511–514.

azáltal, miszerint létezik egy olyan folytatás, amelyről a „forrás” nem tud, továbbgondolható az eseménysor az „igazság” előadásával, másfelől olyan elem ékelődik be, amely kizárólag sem nem az „élet”, sem nem a „könyvtár” hozadéka, innen is, onnan is idegondolható egy kevés, ebben a formában azonban az élet meg a könyvtár közös műve, nem tapasztalat, de nem is merő kitalálás, a bosszúálló apa motívumának beépülése. Majd zárásul a befejezés két lehetősége, az igazság részéről az apai elégtétel, a szóbeszédé/szájhagyományé a német család bosszúja. Az olvasó nyugtázza az első megoldást, az „irodalom” azonban nem enged, eszerint egy történetnek lehet kétféle befejezése, egy feltételezett meg az „igazi”, ám egyenlőek az esélyei a hagyományban rögzülésnek.

A *nagy ellenség*²⁸ főcímet követi a zárójeles alcím: *elbeszélés*; az első ízben a Vasárnapi Ujságban jelent meg folytatásban 1894-ben. Ezúttal Jókai emlékező-technikája után nyomozhatunk, hiszen a történet egy váratlan látogatás okozta visszagondolással indul, s az „életből” merít, olyan epizód iktatódik be, mely végigkíséri alkotásait: a református szertartás részleteinek ecsetelése, az egyházi énekek és műdalok (népdalok?) kórusban történő előadása.²⁹ Bámulatos zenei és verses memóriája Jókait ezúttal sem hagyja cserben, a „deákgyerekek quartett”-jét szövegemlékekkel jeleníti meg, a tízesztendő gyermekek vígan fújják a szerelmes dalt is, majd a gyászszertartáson is részt vesznek. A gyermekkori emlékek, ráadásul komáromi történetről van szó, párosulnak az elbeszélés második felében a halászlevet remeklő öreg halász mástípusú emlékezésével; mely emlékek, az elbeszélő és a halászé találkoznak, egymás szavait folytatják, jóllehet az elbeszélő, véget érve a gyermekkor, messze került az élénken leírt színhelytől. A vén halász mesemondását megtöri az elbeszélő közbeszólása. A vén halász olyan mesemondó, aki „nem szereti [...], ha eléje váganak.” A mesemondással, itt a volt dolgok felelevenítésével szemben az elbeszélő elárulja magát: „Az ám az én mesterségem, bátyám-uram, hogy egy szóból százat kitudjak”. Így aztán elbeszélőnk

28 JÓKAI MÓR, *A nagy ellenség = Uő, A barátfalvi lévita – Újabb elbeszélések*, Bp., Révai, 1898, 224–250. [A Balaton völegényei, 440–461.]

29 GULYÁS JÓZSEF, *Jókai és a kálvinista énekek = Uő, Dolgozatok*, Sárospatak 1926, 1–14; Uő, *Jókai és a műdalok = Forgácsok*, Sárospatak, Fischer, 1926, 23–27. Gulyás az elbeszélésben nyilván emlékezetből közölt „Akkor vidulok csak rózsám...” (Akkor vidám csak a rózsám) kezdetű éneket nem találta Erdélyi János gyűjteményében. Vö. Uő, *Jókai és a népdalok*, Ethnographia, 1925/7–12, 133–148. Nem bizonyos, hogy népdal. Jókai csak annyit jegyez meg, hogy szerelmes ének, a „vidulok” inkább műdalba illik.

„rekonstruálja” a történeteket, pontosabban: akképpen sikerül konstruálnia, hogy harmonizáljon a vén halász meséjével. A vén halászon a meglepetés sora, mire ezt a választ kapja: „Könyvekből tudom, meg a képzeletemből”. A történetmondás egy későbbi fázisában a vén halász ezt veti oda: „Most már magam is így látom!”

Megkísérlem rendszerezni az eddigieket. A történetet egy váratlan találkozás során feltoluló emlékezés indítja meg, meglehetősen részletességgel idézvény föl a gyermekkori kardalos részvételt jeles, víg és szomorú alkalmakkor. Majd abbamarad az emlékezés, amelyre egy kései kirándulás és a vén halással való találkozás alkalmából ismét sor kerül. Az elbeszélővé lett emlékezőnek elegendő a történet első néhány szakaszának elbeszélése, a színhely katasztrófa-históriája és a szereplők sorsa kinyílik előtte, mert a nagy ellenség, a Duna árvízi történetéről bizonyára olvasott, a lelkészből ornitológussá lett alak életét meg elképzelte az általa töredékesen ismert adalékok alapján, ezért annyira sikerült kikerekítenie a történetet, hogy még a vén halász kissé elbizonytalanodó ismeretei ellenében vagy azt kipótolandó hitelesíteni tudta a „re”-konstrukciót. Az élet meg a könyvtár mellé egy újabb tényező lép, a képzelet, amely nem a semmiből táplálkozik, inkább némi előzetes ismeretből. Ilyen módon az elbeszélés eltávolodik az anekdotától, néhány mozzanatot kölcsönkér a krónikától/történetírástól, így a dunai árvizek történetéből (melyet a lelkész-ornitológus beszél el), majd a tapasztalat mellett a könyvek szintén tárgyalják (a megnevezett, nem egyszer egzotikus madarokról való tudás bizonyára Jókai különös könyveket tartalmazó könyvtárának egyes darabjaira utal),³⁰ s ha mindebből még nem lehetne továbbszóni a történetet, a fantázia készen áll, részint arra, hogy összegombolyítsa a történetek szálait, részint a valószerűt vagy annak hatót mint a lehetséges mellett tanúskodót elfogadtassa. Az elbeszélés pontos idejéről csak találgathatunk, a legismertebb komáromi árvizeknek nem feleltethető meg a történet, a Duna romboló-építő munkája valójában egy – mai szóhasználattal élve – „ökokritikai” előfeltevés szerint íródik be a környezet lakóinak „hit”-világába. S itt, ezen a ponton, a Jókai-elbeszélésnek olyan változatáról szükséges megemlékeznünk, amely egyfelől teret nyit a mesemondásnak, megjelenítvén a (naiv) mesemondó alakját, a vén halászt, aki (egy kisközösség) emléktöredékeiből és az egykor átéltekből kombinálja össze

30 Jókai széleskörű ornitológiai ismereteiről szemelvényekkel alátámasztva, de kizárólag regényekből származó információkkal vázlatosan: *Jókai természettudománya*, bemutatja VERESS Zoltán, Bukarest, 1976, 126–130.

a maga elbeszélését, másfelől arról az elbeszélésről számolhatunk be, amely a mítoszbefogadás egy változatával írható le, e téren mind a természeti, mind a „vallási” mítoszt egyként számba veendő, a mítoszi elem elszabadulásának oka a hybris, az emberi nagyravágyás, amely részint az isteni feladat (a bosszú, a megtorlás, a testvér kiközösítése) kisajátításával jelölhető meg, s ezzel párhuzamosan „természet-átalakító” tevékenységbe kezd, nem csupán dacol a természeti erővel, hanem magát erősebbnek véli a természeti erőnél, és így a Duna folyásának, árjának, a jég összetorlódásának korábbi tanulságaiból nem okul, hanem kizárólag a maga gyarló tervével keresztezné a természeti erő nem várt tobzódását. Ez a gőg bosszulja meg magát, kétszeresen is, a malom tulajdonosa nem tud gátat vetni a kiöntő-pusztító Dunának, amely előnti, megsemmisíti gondosan körülbástyázott kertjét, házát, vagyonát, és megöli őt magát is. Jókai a *Szomorú napok* (előszava) óta figyelmeztet az emberi közbeavatkozás, önkény veszélyeire, s a természetértése, a gőgről való lemondás, a megbocsátás és a saját határára döbbenés szellemében. Ami az elbeszélésben szerepet játszó emlékezést és felejtést illeti, a történelem és a természet egyazon mítoszbá foghatósága tűnik elő, természeti jelenésnek, ős-elemnek történelme van, sőt, a maga módján történelmet ír, amely nem szűnik jelen lenni az emlékezetekben, történelemkönyveket tölt meg, melyeket számon tartanak. Ugyanakkor nem pusztán rettegett mítoszi alakban jelenik meg az ős-elem, hanem része, mondhatni úgy, tartozéka a mindennapi életnek, noha jelentkezésének megvannak az időszakai, melyek során hol építő, hol romboló erejét láttatja. Az elbeszélés keretbe foglalódik, a keretben kétséges marad az elbeszélő személye, lehet, hogy az, aki érett fejjel tér vissza a gyermekkor (egyik) színhelyére, lehet, hogy az, aki forgatta az ős-elem krónikába jegyzett történetét. Ennek a történetnek tanúja a változó, alakját változtató táj, mely ezzel az alakváltoztatással lép be a környezet ember- és élővilágának létezésébe. A bevezető ekképpen szól:

Itt jár végig az országunkon. Mindnyájan ismerjük. Büszkeségünk és siralmunk. Szeretjük és rettegjük. Pusztít bennünket, és nem tudunk nála nélkül élni. Temetőnk és újjá alkotónk. Minden évben meg-megfélemlít bennünket. Hírlapjainkban állandó rovata van a gyász hírek között. Egész tábort mozgósítunk ellene. Miniszterek, alispánok, kormánybiztosok vezetik a hadjáratot. Az erős emberek harcolnak vele, a gyöngéek sereggestül futnak előle./ Ez a nagy ellenség a Duna.³¹

31 JÓKAI, *A nagy ellenség*, 224.

Alapos előkészítést követően hangozhat el a megnevezés, a konkretizálás. Jó darabig nem tetszik ki, kiről (miről?) szól a beszélő. Az általánostól elindulva a köznapinhoz vezet, a mindennapok hírforrásához, ám a gyászrovat felemlegése visszautal a rövidmondatos előadás hangoltságához. Ezt követi a militarista szókinccs bevetése, hogy aztán egy kurta bevezetés előbb a címet ismételve, a gondolatjellel mintegy erőt gyűjtve kimondhassa: dunai történetről lesz szó. Eddig a félelmet keltő bevezetés, melyet a történelemben átfordítás bekezdése követ: „A Dunának olyan hadjárati krónikája van, mint akár a török uralomnak, tele ostromokkal, vereségekkel.” Csak ezt követően kezdődhet meg a történetmondás, amely emlékezés, krónikaolvasás, „szak”-tanulmány ideidézése, másképpen fogalmazva: különféle emlékezések szembesülése, személyes is, mások által megélt is. Miközben az elbeszélőnél megjelenő, ajánlást kérő „fiatal ember” indítja meg az emlékezések sorát. Ezt szorosan előkészítendő íratik le: „Egy ilyen krónika akadt a napokban a kezembe, a mit réges-régen olvastam valamikor, s azóta végkép elfelejtettem.” A krónika: a volt dolgok egymásutánja, mely igényt tart arra, hogy megőrizze, netán okuljanak belőle. Ezért nem válogat az őrzés formái között. Mint ez az elbeszélés is tanúsítja, szájhagyomány útján ugyanúgy rögzülhet (noha állandóan mozgásban van), mint írásos alakzatban, kiteve az át/újra-írás műveletének. A nagy ellenség ilyenformán egymást keresztező emlékezéseket jelenít meg, az elbeszélő az elbeszélés első részének szemtanúja, saját felejtésén lesz úrrá, így képes a történet előzményét felidézni; a vén halász az elbeszélés második részében lesz szereplővé, az egykori események talán egyetlen még élő koronatanújává. Az elbeszélő azért tud bekapcsolódni a történet elmondásába, mert gyermekkori emlékeit a „krónika” adataival és írói tapasztalataival képes kiegészíteni. Persze, nyitva marad, hogy az elbeszélő „rekonstrukciója” (a könyvek és a képzelet mozgósítása) *hitelesebb*-e, mint a vén halász bizonyára fogyatkozó emlékezetéből föltámadó történetmondása. Mindenesetre a kétfelől érkező elbeszélések egyesülnek, egymástól veszik, adják át a szót, ekképpen a jelenkorhoz érkehetnek el. Az elbeszélő megismeri az ajánlásért hozzá forduló fiatalembert, aki nem más, mint a Dunát, az őseleget maga ellen kihívó személy unokája. Az elbeszélés utolsó mondatában aztán úgy jelenik meg, mint aki már nem emlékezhet sem a nagyapa gazdagságára, a kertre, a malomra, melyeket szétrombolt, eltörölt a folyam árja. A vonalakkal elválasztott, függelékként szolgáló zárlat a jelenkori látvány képével fogadtatja el a történetet:

A kősviatag rámondta: igaz, igaz.

Így bánik a mi dicsőségünkkel a mi nagy kegyelmű urunk s hatalmas ellenségünk: az örök Duna.

A harmadik elbeszélés, a *Hányan vagyunk még?* a Vasárnapi Ujság 1898-as évfolyamának első félévében jelent meg, még éppen belefért a Nemzeti Kiadásba az „újabb elbeszélések” közé,³² igaz, *A barátfalvi lévitával* kellett osztoznia a helyen. Előrevetítve a filológiai bizonyításra váró megállapítást: olyan elbeszélésről van szó, melyben kétséget kizárólag Jókai kecskeméti jogászkodásának epizódjai köszönnek vissza, miközben „az egy előkelő fővárosi ügyvéd” és társai emlékezéseibe hallgathatunk bele. A közös ifjúság epizódjai szembesíthetők Jókainak *Az én színpadi életem* című írásával,³³ majd Nyáry Pál közismertnek mondható anyagi romlásának végzetes következményeit feltáró balszerencsés élet-alakulásával. Erre is lelhetünk (szövegegyezésekkel igazolható) forrást. Jókai előbb fájdalmas nekrológban (*Nyáry Pál halálakor*, 1871. április 21.) írt róla: „Mint Nyáry, rokonom, mint férfi elvbarátom, mint politikus, vezetőm, mint jellem, ideálom volt”. Utóbb *Nyáry Pál emléke* címen vázolta föl az öngyilkossághoz vezető utat.³⁴ Olyan magánéleti eseményekre tért ki, melyek nem csak a magyar színháztörténet beavatottjai előtt voltak köztudottak. Jókai önmagának kívánná értelmezni Nyáry sorsát: „Erre a csapásra nem voltam tőle készen.” Ebben a közleményben nem ad szabályos életrajzot, személyes (közös) emlékeikről számol be, a forradalomban és a szabadságharcban vitt szerepről, majd börtönfogságáról – és arról a kötelezvényről, melyet Sch-nénak (Schodelnének, az 1830-as, 1840-es esztendőik joggal ünnepelt opera-dívájának) adott. Az elbeszélés olykor szó szerint veszi át hírlapi cikkének sorait. A hírlapi cikkben Sch-né váratlan halála s az a tény, hogy végrendelet nem maradt utána, komorítja el az előadást.³⁵

32 JÓKAI MÓR, *Hányan vagyunk még?* = Uő, *A barátfalvi lévita – Újabb elbeszélések*, 157–193.

33 JÓKAI, *Életemből* I, 41–48. Vö. még: JÓKAI MÓR *önmagáról: Önéletrajz és egyéb emlékezések* (1825–1904), szerk. BEÓTHY Zsolt, Bp., Franklin, 1904, 247–269. Jókai kecskeméti kapcsolatait összefoglalta: OROSZ László, *Jókai Kecskeméten*, Tiszatáj, 1954/2, 114–119. Jókai emlékezése először a Napkelet 1872. évfolyamában jelent meg.

34 JÓKAI, *Életemből*, II, 121–122; 122–130. 1848–1849-ről szólva ír Jókai arról, hogy egy napig vendégeskedett Nyáregyházán, vö. *Életemből*, I, 161. Mindkét írást először A Hon közölte.

35 Vö. még KERÉNYI Ferenc, *Pest vármegye irodalmi élete (1790–1837)* Bp., Pest Megye Monográfia Közalapítvány, 2002, 51; TALLIÁN Tibor, *Schodel Rozália és a hivatásos magyar operajátszás*

Az elbeszélés összevon eseményeket, meglepő fordulatokat iktat be. Nyáry tragikusává váló életét a fővárosi ügyvéd szerencsésbe torkolló pályájával konfrontálja, az elbeszélés kezdeti vidám tónusába illesztvén be a történéseket. Fölvethető, miszerint ha Nyáry Pál öngyilkossága 1871-ben a megrendültség hangjait hívta elő Jókaiiban, miként lehetséges, hogy 1898-ra derűs epizóddá szelődött az eseménysor. A két és fél évtizednél hosszabb periódus Jókai-életrajza más halálokkal (Laborfalvi Rózáéval), csapásokkal vonhatta el figyelmét, s mire elért a *Hányan vagyunk még?* korántsem felhőtlen önelbeszéléseihez (kinek sikeres az élete, kinek kevésbé a hajdan nagyreményű ifjak közül), a révbéérés és csöndes visszavonulás, a szüntelen foglalatosság és meghosszabbodott, önkéntessé vált fogoly-lét résztörténetei tetszenek föl, olykor anekdotára emlékeztető betéttel, olykor egy balul elsült „történelmi” akció kísérletével lesz teljessé a közösnek indult, aztán meredeken szétágazott megannyi életpálya. Olyan elbeszélés a *Hányan vagyunk még?*, mely anekdotikus helyzetből, egy háromtagú kisközösség történetmondásából/hallgatásából indul ki, hogy az *élet* és a *könyvek* találkozási pontjaihoz vezessen. Illetőleg a hétköznapi meg a rendkívüli konfrontációjából alkossa meg az újszerűnek ható eseményt, epizódok sorát, zárt térben emlékidézőkét, hogy egy Jókai-életszakasz és hírlapi közlemény adalékait (is) használja a történet megépítésekor. Az *élet* emlékezetekből támad föl, a *könyvet* az írásos anyag képviseli. Nem egymás folytatásai, legföljebb „kronológiailag”, de mindkettő hitelesíthető. Az emlékezesek egymásba kapcsolódnak, szinte korrigálják egymást, ami viszont írva van, maga történelmi(?) forrássá lehet. A „könyv” ebben az esetben Jókai-„mű”, mely lelkiismeret-furdalás nélkül módosítható, ellenkező kicsengésűvé formálható, epizóddá „kicsinyíthető”. A diszkrétan elhelyezett önidézet éppen úgy nem tűnik szembe (ki emlékszik újságcikkekre?), akár az önéletrajzi megidézés. Ismét különféle jellegű emlékezetek találkozási során lesz (legalább) két „egykoriból” egy „jelenkori”. Hiszen a millenniumi ünnepségekre datálódik a három öregúr társas összejövetele. Hozzáteszem: a mélabús zárómondat hangulata az elbeszélés egészére visszavetül, a gondtalannak tűnő ifjúkort nem követi felhőtlen időszak, ennek nem kedvez sem a történelem, sem a magánélet. Kinek-kinek többé vagy kevésbé vissza kell vennie álmaiból. Az emlékezés sosem „egynemű”, különféle narratívák vetélkednek a fő szólamért, mely többnyire kiegyezés eredménye, különös tekintettel arra, hogy még az önéletrajzi elbeszélésnek is kell számolnia

története, Bp., Balassi, 2015, 11. (Jókaira is hivatkozik a monográfia.)

olyan tényezőkkel, amelyek az események során jó darabig rejtve maradnak, ennél fogva az eleve tudott és az utóbb megvilágosodó mozzanatokból aligha állítható össze egy minden tekintetben megnyugtató (re)konstrukció. Ezt leginkább a sikerekkel dicsekedhető, ám maradéktalanul boldognak nem nevezhető „előkelő fővárosi ügyvéd” históriája tanúsítja, amely egy elbeszélői meg egy vaudeville-ba való létezés között oszcillál.

Néhány példa illusztrálhatja az emlékezés új kontextusba helyeződésének dilemmáit, a forrás-felhasználás minéműségét, ebből következően az emlékezésnek a „megtörtént” feldolgozására irányuló célját. A kecskeméti jogász ifjak a „főiskolai könyvtár javára” műkedvelő előadást rendeznek. Elsőnek a *Szerelem és champagnei*-t, Gaál József vígjátékát³⁶ adják elő, másodiknak egy cím szerint nem említett darabot; „... én egy Selicour nevű bonvivánt játszottam benne. Igazán mondom, jól játszottunk! Olyan pompás komikust, mint Sas volt, olyan egyes szerelme, mint Zaboly Pista, olyan szeleburdit, mint Hartman (később Keményfy), igazi művészeknél is ritkán látni; magamat nem dicsérem, mert az nem illik; de mit szóljak primadonnánkról? Az egyiket, egy gyönyörű festői mintaképnek való karcsú alakot, aki a menyasszonyt játszotta, kiváló kellemmel és női finomsággal, az előadás után rögtön nőül kérte gróf B. olasz nevű chevaux-legers³⁷ kapitány; és nem adhattuk hozzá, mert a szép hölgyalak szinte jogász pajtásunk volt.” A harmadik előadott színmű szerzője Kotzebue volt.

Az elbeszélésben a három szereplő között folyik a szó. Először kérdésként fogalmazódik meg: „Tudod, mikor műkedvelő előadást tartottunk a kollégiumi könyvtár javára?” A felelet: „Hogyne tudnám? A «Szerelem és champagnei»-t. Jancsi pajtás játszotta a széltoló «Szélszaki» szerepét.” Jancsi pajtásból rektor lett, láthatólag restellkedve gondol vissza ifjúkori „botlására”. Ám az emlékezés folytatódik: „Te pedig adtad a tudákos professzort...” „De te voltál a tüzes szerelmes!” – tromfol vissza, mire következik:

36 A *Szerelem és Champagnei*-t a pesti Magyar Színház mutatta be 1838. május 16-án. Első megjelenése: *Budapesti Árvízkönyv*, III, szerk. Eötvös József, Pest, Heckenast, 1839, 27–140. Jókaiék bizonyára ezt a szöveget használták előadásukhoz.

37 Könnyű lovas, magyarított formában: svalizsér. Kecskeméti jogászeveire emlékezve (1842–1843) megnevezi kedves társait: Szalay Sándor, Sallay Jancsi, Gaál Józsi, Zaboly Pista, Hartmann Pali. JÓKAI Mór *önmagáról*, 94. Másutt ír Muraközy Janiról, Kőrösi Sándorról, Molnár Ádámról, Gyenes Paliról, Nagy Feriről (*Uo.*, 91.), rajzolni tanította Márton Ferkót (Abonyi Lajost, *Uo.*, 94.) A színelőadásról itt nincs szó.

Na, ugyan volt is miért tüzeskednem! Hisz a primadonnánk, a bájos menyasszony maga is iskolatársunk volt: a szép Pista gyerek. Akkoriban még igazi kisasszonyok nem vállalkoztak műkedvelő előadásokra: minden női szerepet fiúk játszottak. A vén duennát adta a Laczi [...], a szeretnivaló primadonna pedig volt a mi szép Pistánk. Oly gyönyörű alak volt a női ruhában, hogy egy svalizsér tiszt halálosan belé szeretett s a kezét ajánlotta neki. Mennyi bukétot hajigáltak a lábához!³⁸

A megosztott emlékezés nem kínál többet, mint az önéletrajzi narratíva, talán csak annyiban, hogy a jelenkori reakciókat is feltételezteti, ennél fogva az emlékezés beleépül egy személyesen föl-fölmerülő múltidézésbe, amely nem rendelkezik azzal a többé-kevésbé egyenes vonalú időszámítással, mint az önéletrajz, mely valaminő rendszerességet igényel, a mozzanatok határozottabb egymásutánjából rajzolja ki az eseményeket. Az emlékezés szembesülése a jelen helyzettel egyszerre jelzi az egyik szereplőnél a korrekciós, egy másiknál a felejtő (leplező) szándékot, egy harmadiknál egy lehetséges ismétlődést, a múlt és a jelen egymásra másolódását.³⁹

Másképpen emelkedik be egy részlet a hírlapi cikkből az elbeszélésbe, jóllehet az elbeszélendő tényanyag tartalmában nincsen változás. Ezek után előbb egy passzus a *Nyáry Pál emlékéből*:

Volt pedig Sch.-nének két közel rokona: nem akarom őket jelezni: Isten bocsássa meg nekik, ha még élnek! Azok rögtön birtokba helyezék magukat a megholt hagyatékának, s mire Nyáry a börtönből hazakerült, annyira elpusztítottak a gazdaságból mindent, hogy miután a kastélyban egy nyoszolya sem maradt, a két tékozló székekre fektetett ablakredőnyökön hált maga is. De annyival inkább megtartották Nyáry költött kötelezvényét, mit Sch.-nének adott.

(Schodelné hirtelen felbukkant férjéről és fiáról van szó!) Nézzük meg, mi lesz ebből a „nyersanyagból” az elbeszélés egy részletében. Az elbeszélő átadja az

38 Az idézetek lelőhelye: JÓKAI, *Hányan vagyunk még?; Életemből*; JÓKAI Mór *önmagáról*. Gaál József a divatos cselvígjátékok modorában írta meg darabját, miként járnak túl az ifjak a velük szembenálló idősebb úr eszén. Vö. még: BADICS Ferenc, *Gaál József élete és munkái*, Bp., Aigner, 1881.

39 A megtörtént, meg az emlékezet diszkrepanciájáról vö. Edmund HUSSERL, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, hg. Elisabeth STRÖKER, Hamburg, Meiner, 1992 (Gesammelte Schriften, 5.), 327.

elbeszélés, felidézés jogát egy szereplőjének, a zsidó kocsmárosnak, a börtönből szabaduló segítőjének, aki beszámol a történekről, méghozzá teljes részletességgel, több részletben, hogy kiteljék az állomásról a hazafelé vezető út. A kacskaringós elbeszélésbe aztán mások is bekapcsolódnak, az elbeszélést hatásával együtt kapjuk, a gesztusnyelv mintegy kiegészíti a szóban elhangzottakat. Ilyen módon a párbeszédese részek váltakoznak az elbeszélői leírással, illetőleg Iczig előadásával. Néhány mondat kiragadva az összefüggésekből:

Hát az történt, hogy a temetésre előjött valahonnan mind a két nagyságos úr: a tekintetes asszonynak az ura meg a fia. Jeles két uraság! Hiszen tetszik őket ismerni. No, énnekem teljes világi életemben sok nevezetes lumpot, korhelyt, duhajt volt szerencsém megtapasztalni de [...] nem szólok többet [...] Ülünk fel tekintetes uram a szekérre, majd az úton elmondom a többit.

Az elbeszélésben így (látszólag) nem keletkezik hézag, az időt kitölti az utazás, amelynek tartalmát jelzi az elbeszélés hossza. Olyan jelentéktelennek tetsző mozzanatok emlegetésére kerül sor, amelyeket aztán szűk másfél század múlva a kutatás (Kerényi Ferenc) hitelesített, a Pest vármegyei levéltárból előkaparva a hagyatéki eljárás adatait. A két „nagyságos úr” tetteiből néhány mondat:

Mit tehettek a nagyságos urak? Élni csak kell. Rabolni pedig nem szabad, mert itt a zsandár; de meg nincs is kitől. Hát azt tették, hogy eladogatták a kastélyból a bútorokat. Azokat a szép almáriumokat, a préselt bőrkanapékat, a drága könyvtárt, a zongorát. Mikor annak vége volt, került sor a konyhaedényekre, utoljára eladták az ágyneműt, a nyoszolyát maguk alól; most úgy alusznak, mikor reggel hazakerülnek valahonnan, hogy két székre végig fektetnek egy salugáder szárnyait, az a nyoszolya, azon végig nyújtózkodnak; egy pléd a takarójuk éjjel, nappal a köpönyegük. Vagy mit mondok? Nappal a ruhájuk, éjjel a köpönyegük, mert ezek nappal alusznak, éjjel kóriczálnak.⁴⁰

Amit a hírlapíró nem engedhet meg magának, hiszen a személyiségi jogok védelme visszafogja tollát, arról az elbeszélő 25 év múltán szabadon nyilatkozhat, hiszen a fikcióvá alakítás során (megfelelő idői távlatból) helyzetbe hozható egy olyan

40 JÓKAI, *Hányan vagyunk még?*, A Vasárnapi Ujság regénytára, 1898/8, 29.

figura, akinek az elbeszélői mindentudás kölcsönözhető. Nem is tartóztatja meg magát Iczig, élénken festi a két „lump” tevékenységét. Ugyanakkor kérdezhetjük: honnan származtak Jókai információi a nyáregyházi kastély berendezéséről? Egy ízben egyetlen napot töltött Nyáry meghívására a kastélyban, felesége valamivel hosszabb ideig maradt. Ezekről természetszerűleg nem írhatott egy hírlapi cikkben, s mely jól szemléltette, miként megy tönkre egy birtok, egy kastély, mialatt valódi tulajdonosa a forradalomban betöltött tisztsége miatt a börtönben ül. A két „működési” terület, a hírlapírás meg a szépirodalom lehetőségeinek, módszereinek eltéréseire következtethetünk, arra ugyanis, hogy bármily személyes érzéstől áthatott az emlékidézés, gátakat állít az író számára, ezek a gátak a szépirodalomban lebonthatók, illetőleg máshová helyezhetők. Míg az egyikben az „oknyomozás” közvetlen eljárásai érhetőek tetten, a másikban mindenekelőtt a történetalakítás a cél, a hírlapírás „üres helyei” kitöltődnek, hogy más „üres helyek” keletkezzenek. A hírlapírásban nem csekély szerep jut a meggyőzésnek, így a szavahihetőségnek, az ok-okozati összefüggések bizonyító erejének. A szépirodalmi változatnak az ebben az elbeszélésben alkalmazott módja feltétlenül igényli a kitéréseket, a pittoreszk elemek beiktatását, sőt: minthogy egy társas együttlét során egy bőséges étkezés–iszogatás adja az elbeszélés kereteit, olyasféle történetmondás szükségeltetik, mely kiiktatja a tömörítés lehetőségét, ellenben teret enged a lényegtelennek tűnő részletek beépítésének, annak az anekdotákból ismeretes familiáris közlésnek, mely mit sem törődik avval, hogy feltétlenül egyenes úton érjen a közlőtől a hallgatóig. Jókainak ez az elbeszélése életformákról történő beszámoló (is), a végletek felé hatol, nem tartóztatja meg magát a karikírozástól – s mindez kontrasztja a másik két szereplő szerényebb, de némileg színtelenebb elbeszélésének. Ezenközben a Bach-korszak néhány, a történelemkönyvekbe föl nem jegyezhető eseményére is vetül némi fény, hogy abból erre a történetre is jusson vissza néhány sugár. Meglehetősen összetetté lesz a *Hányan vagyunk még?* világa, a nosztalgikus hangoktól sem független felidézéstől a szomorúbb napokra ismeréstől egészen a történelem peremén történő eseményekig: kontextusban kirajzolódó életrajzokig, melyeket a regénytől meglehetősen határozottan elválaszt ama *kisvilág* megjelenítése, amely egyfelől a találkozásból kitetsző határesetre koncentrál (a múlt megjelenítésére törekvés közvetlen és közvetett eszközeinek bevetésére egyaránt sor kerül), másfelől mellőzi a „végtelenséget” meg a „bizarrt” (hogy Friedrich Schlegelre emlékeztessék), nem is szólva arról a „közvetett és rejtett szubjektivitásról”, amelynek révén újolag

Schlegelhez kapcsolhatunk vissza. S ha a szóba hozott Jókai-elbeszéléseket egy távolabbi horizontból szemléljük, Lukács György idevonatkozatható tézisét sem árt idézni, hogy az e novellákból kiolvasható vagy azokba belegendolható elbeszélői irányokat, magatartásváltozatokat újragondolhassuk:

Az elbeszélő [...] akár a krónikás hűvös és fölényes gesztusával nézi a véletlen különös működését, mely az emberek sorsát, számukra értelmetlenül és pusztítóan, számunkra szakadékokat feltárva és gyönyörködtetően összevissza gabalyítja, akár megindultan egyedül érvényes valósággá emeli a világ egy kis zugát, mint rendezetten virágzó kertet, melyet az élet határtalan kaotikus sivataga vesz körül, akár megrendülten és eltökélten, jól megformált és objektívtá sorssá önti ki egy ember sajátságos és mély világélményét, mindenképpen szubjektivitása az, ami a világ folyásának beláthatatlan végtelenjéből kiragad egy darabot, önálló életet ad neki, és az egészt, melyből vétetett, csak mint az alakok érzését és gondolkodását, csak mint megszakított oksági sorok önkéntelen továbbszövődését, csak mint egy önmagában létező valóság visszatükröződését engedi a mű világába vetülni.⁴¹

Jókainak általam kiválasztott három elbeszélése valószínűleg a Lukácstól körülírt kategóriák egyikébe sem sorolható bele maradéktalanul, hiszen Lukács érezhetőleg a német koraromantikából kiindulva egészen C. F. Meyerig jut el, márpedig a magyar elbeszélések, ideértve a századfordulós novellistákat, csak részben hasonló ösvényeken törtek csapást. Ellenben a következtetésre bizvást lehetne hivatkozni, ha a Jókai-novellákat nem egymástól elválasztva, hanem szintetizálva igyekeznénk bemutatni. S az sem hagyható figyelmen kívül, hogy a Lukács szemléltette novellatípusok egyazon helyre torkollnak, egy kevésbé maxweberi értelemben vehető ideáltípus irányába, illetéknéppen vázolható föl a 19. századi novella-modell. Erre idézett passzusunkat követőleg így reagál Lukács:

Az ilyen epikai formák lekerekítettsége ezért szubjektív: az író az élet valamely darabját egy azt kiemelő, hangsúlyozó és az élet egészétől elkülönülő környezetbe helyezi át; a kiválasztás és lehatárolás magában a műben magán viseli a

41 LUKÁCS György, *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika; A regény elmélete: Ifjúkori művek*, ford. TANDORI Dezső, Bp., Magvető, 1975, 510.

szubjektum akaratából és tudásából lelkezett eredetének pecsétjét: többé-kevésbé lírai természetű.⁴²

Mellőzve ennek a lírai természetnek a Jókai-novellákra alkalmazhatóságát, nem összetévesztve az önéletrajzi források műbe applikálásával (de nem is tagadva e források történetformáló hatását), inkább a Jókai megnevezte kettős eredetre, az életre meg a könyvre, könyvtárra térnék vissza. Ennek „technikai” vonatkozása ekképpen hangzik: „Harminc év óta mindig hordok magammal egy-egy kis könyvecskét, amibe mindezt följegyzem, amit az élet és a könyvtárak tanítanak.”⁴³ Ez a fajta „közvetettség”, azaz az ötlet, az epizód, az anekdota-töredék, egy-egy, a további asszociációkra alkalmasnak bizonyuló, emlékeztető név mögött rejtőzik, s alakul a regénnyé versus elbeszéléssé formálás esélyévé. Ez (kisebb) részben attól függ, hogy a folyóirat vagy a lap mennyi betűhellyel rendelkezik, (nagyobb) részben azonban attól is függ, hogy egy életből mennyi a följegyzésre, kidolgozásra méltó, s ha egy (sosem teljes) pályakép csak behatárolt, epizodikus mozzanatainak, többnyire töredékes (nem feltétlenül elhallgatásos) kifejtésére telik csupán, akkor születik meg az elbeszélés, amelynek három típusát kíséreltem meg bemutatni. Hozzátevé, hogy az alaposabb, a szintén különféle nyelvi sajátságok elemzésére viszonylag igen csekély esély nyílt. Az nem tagadható, hogy a különböző tanulmányokban hangsúlyozott „véletlen” szerepe megnő az elbeszélésekben (nemcsak Jókainál), s e véletlen szétágazó következményei (meg a forrásokból érkező impulzusok) eredményezik a Jókai-novellák sokféleségét.⁴⁴

42 *Uo.*, 511.

43 JÓKAI, *A látható Isten*, I, 13.

44 Főleg az orosz kutatásra reagálva: KOVÁCS Árpád, *A novella és egy novellista: Eseményképződmények Kosztolányi Pesztrájában = Az olvasás labirintusában*, 520–553. „A novella – hagyományos értelemben – új fejleményekre kihegyezett, váratlan fordulatokra épülő, egytagú, célirányos, zárlatra összpontosító cselekményt ad elő, amely néha paradox konfigurációt alkot, mint például a kifosztás áldozatából kifosztóvá átalakuló figura története *A köpönyegben*. Különbözvén az elbeszéléstől (Erzählung, récit, rasskaz), rövidprózai (ritkán verses) alkotás a véletlen szerepének kiemelésével és a prózanyelvnek poetizálásával.” *Uo.*, 520.

Vaderna Gábor

ERDÉLY – IDENTITÁS – JÓKAI

A kétszarvú ember

A Jókai-írógép

Ebben a tanulmányban Jókai Mórnak *A kétszarvú ember* című szövegéről lesz szó.¹ Az efféle felvezető mondatok általában egy műfajmegjelölést is szoktak tartalmazni, s hogy ez most elmaradt, nem egészen a véletlen műve. *A kétszarvú ember* műfajúsága ugyanis nem világos a *Jókai-irodalomban*, s három meglehetősen eltérő lehetőséggel is számot kell vetnünk.

(1) *A kétszarvú ember* odatapadt a két – ahogy a Jókai-irodalom nevezi – „török tárgyú” regényre, nyitva hagyván a kérdést, hogy voltaképpen egy regénytrilógiával állunk-e szemben. Az *Erdély aranykora* után és a *Török világ Magyarországon* körül született valahol.² A Pesti Napló 1852. szeptember 11-én kezdi reklámozni, hogy hamarosan folytatódni fog a nagy sikerű *Erdély aranykora*:

Lapunk műtárs érdekességének kiemelésére megemlítjük, hogy legjelesebb íróinktól hozand szépirodalmi dolgozatokat, s azokon kívül érdekes könyv- és színbírálatokat. – Figyelmeztetjük különösen a t. közönséget, hogy a műtárban október 1-vel *Jókai Mór*-nak egy új történeti regényét kezdjük meg, mely a köz-tetszéssel fogadott Erdély aranykorának folytatását képzendi.³

-
- 1 Kritikai kiadása: JÓKAI MÓR, *A kétszarvú ember* (1852), s. a. r. TURÁK János, Bp., Akadémiai, 1973 (JMÖM, Kisregények 1.), [A Balaton völgényei, 67–166.]
 - 2 Kritikai kiadásai: JÓKAI MÓR, *Erdély aranykora* (1851), s. a. r. OLTVÁNYI Ambrus, Bp., Akadémiai, 1962 (JMÖM, Regények 3.); JÓKAI MÓR, *Török világ Magyarországon* (1852–53), s. a. r. OLTVÁNYI Ambrus, Bp., Akadémiai, 1963 (JMÖM, Regények 4.).
 - 3 Pesti Napló, 1852. szeptember 11., [1.]

A lap kiadója, Emich Gusztáv, aki valószínűleg nemcsak az *Erdély aranykorának* sikerére épített, de be kívánta temetni az időközben emigrált báró Jósika Miklós regényművészete utáni úrt,⁴ a hirdetést a következő hat számban is megismételte, majd október 2-á és november 7-e között 21 folytatásban meg is jelent itt *A kétszarvú ember* „történeti beszély” műfajmegjelöléssel.⁵ Ma már úgy sejtjük, hogy Jókai készülő szövegei – a *Török világ Magyarországon* és *A kétszarvú ember* – eredetileg még egyben állottak ekkor, s éppen az utóbbi közlésének pillanatában váltak szét. Jókai ugyanis a szöveget eredetileg megrendelő Emich Gusztávnak is eladja, illetve az újonnan jelentkező Müller Gyulának is. A trükkről feleségének, az éppen Miskolcon vendégszereplő⁶ Laborfalvi Rózának így számol be 1852. szeptember 30-án kelt levelében: „A regényemmel ért fátumokon megboszonkodva azt tettem, hogy elosztottam két felé az egészet, a miért 500 pengőt kellett volna kapnom; a nagyobbik felét eladtam Müller Gyulának 550 pengőért, a kisebbiket odaadtam Emichnek 300ért. – Ezzel ugyan furcsán jártam! Octóber végei rója le.”⁷ S valóban: az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára őrizi a Müller Gyulával kötött szeptember 29-i szerződést egy hosszú, az *Erdély aranykora* terjedelmét jócskán meghaladó kötetről, melynek első, hosszabb darabját – a *Török*

-
- 4 A Jósikával való kapcsolat kérdése kevésbé poétikai, mint inkább kánonkérdés. A magyar irodalomtörténet kedvelt elbeszélése köszön itt vissza a vezető íróról (mintha a kulturális tér gladiátorai nemcsak a népszerűtlenség oroszánjait, de egymást is legyőznék). Zsigmond Ferenc plasztikus megfogalmazásában: „Az uralomhoz vezető lépcsők között a *Csataképek* után az *Erdély aranykora* következik; ez utóbbi lépcső jobbadán a Jósika forgalomba hozta divat szerint épült s ez a körülmény ad neki önértékén kívül jelentékeny irodalomtörténeti érdeket is.” ZSIGMOND Ferenc, *Jókai*, Bp., Magyar Tudományos Akadémia, 1924, 127. Vagy Lengyel Dénesnél ugyanez: „Jókai bátran felveszi a versenyt az akkor legnépszerűbb regényíróval. Nemcsak utolérhetetlen művészetével győz, hanem mondanivalójának időszerűségével is.” LENGYEL Dénes, *Jókai Mór*, Bp., Gondolat, 1968 (Nagy magyar írók), 35. Dézsi Lajos *A kétszarvú embert* is e trendhez köti: DÉZSI Lajos, *Magyar történeti tárgyú szépirodalom*, Bp., Magyar Történeti Társulat, 1927 (A magyar történettudomány kézikönyve I. 4/b.), 119.
- 5 JMÖM, Kisregények 1, 140–142.
- 6 Laborfalvi Róza október 1-én írt férjének, hogy hétfőn nem, csak kedden, azaz október 5-én tud hazaindulni. LABORFALVI Róza *Jókai Mórnak*, *Miskolc, 1852. október 1.* = „...őrültek házába akartatok záratni”: *Jókai Mór kiadatlan levelei és Feszty Árpádné Jókai Róza visszaemlékezései*, s. a. r. F. ALMÁSI Éva, Bp., Enciklopédia, 2001, 25.
- 7 JÓKAI Mór *Laborfalvi Rózának*, *Pest, 1852. szeptember 30.* = JMÖM, Kisregények 1, 148. Turák János jegyzetében azt írja, hogy Oltványi Ambrustól másolatban kapta meg a levelet, mely nem szerepel a kritikai kiadásban, s azóta sem jelent meg.

világ Magyarországon valamely részletét – rögtön át is adta, amiért az első 200 forintos részletet október 1-én fel is vette.⁸ Ez azt jelenti tehát, hogy a *Török világ Magyarországon* és *A kétszarvú ember* szövege nagyjából már egyben volt, hiszen az előbbinek első harmadát egy-két nappal az utóbbi első részének folyóiratbeli közlése előtt adta le. A két szöveg inntől külön életet kezdett, s majd csak a Jókai ötvenéves írói jubileumára kiadott úgynevezett Nemzeti kiadás harmadik kétkötetes darabjában találkoztak újra 1894-ben: itt *A kétszarvú ember* a *Török világ Magyarországon* függeléke lett (az előlap nem is jelezte, hogy a kötetben lesz ez a szöveg is).⁹ Jókai a regényközléskor csak egy-két lábjegyzetet toldott a *Török világ Magyarországon* szövegéhez, előszót nem írt, hanem meghagyta az 1852. november 12-re datáltat, melyet nyilván a regény második harmadával együtt adott le Müllernek november 15-én.¹⁰ Mindenesetre e kései újratálalkozást megerősíti az *Egy magyar nábob* kísérszövegének egy rövid megjegyzése is.¹¹

(2) Mi történt 1852 és 1894 között e két szöveggel? Emich nem sokat teketóriázott. Minden bizonnyal tudomására jutott, hogy Jókai Müllerral is üzletel, így az általa vásárolt Jókai-szövegeket gyorsan piacra is dobta. Így jelent meg *A kétszarvú ember* még 1852-ben a „Jókai Mór újabb novellái” sorozat harmadik, önálló köteteként „Historiai beszély” műfajmegjelöléssel. E gesztussal a szöveget Emich mintegy kiragadta az Erdély-regények kontextusából, s a szerző kisebb szövegeihez csatolta. Ugyanakkor, azt sem árt hangsúlyozni, hogy némi különállással itt is rendelkezett a szöveg: az első két kötet hosszabb-rövidebb „novellái” (*A varchoniták, Shirin, Fortunatus Imre, A kalóz király*) közösen a *Hangok vihar után*

8 A szerződés megtalálható: OSZK Kt, Quart. Hung. 2546. Kiadása: JMÖM, Regények 3, 415–417.

9 JÓKAI MÓR, *A kétszarvú ember* = JÓKAI MÓR, *Török világ Magyarországon: Történeti regény, II. rész*, Bp., Révai, 1894 (JMÖM, NK 3.), 125–249. Ennek a kiadásnak a variánsai jelentek meg: 1905; 1908; 1912.

10 JMÖM, Regények 3, 5–7.

11 „Az Erdély aranykora, Török világ Magyarországon, Kétszarvú ember megírásánál egyedüli kútforrásom volt Cserei Mihály naplója.” JÓKAI MÓR, *Egy magyar nábob* (1853–54), I–II, s. a. r. SZEKERES László, Bp., Akadémiai, 1962 (JMÖM, Regények 5–6.), II, 259. Jókainak a Nemzeti kiadáshoz fűzött kései paratextusainak hasznáról és káráról lásd SZILASI László, *Jókai Jókait olvas: Szerzői szándék és olvasói akarat a Jókai-regényeket kísérő Jókai-szövegekben* = Uő, *A selyemgubó és a „bonczoló kés”*, Bp., Szeged, Osiris–Pompeji, 2000 (deKON-KÖNYVEK 18.), 134–190.

címmel rendelkeztek, s ehhez a készen kapott kompozícióhoz lett hozzátoldva *A kétszarvú ember*.¹² Ennek a megoldásnak is volt utóélete később. Zsigmond Ferenc például egyértelműen a novellák sorában látja a szöveg helyét, de érdekes módon nem az eredeti kompozícióba helyezi azt vissza, hanem egy tematikai csoportba: a szentimentális novellákon belül a történeti témákkal foglalkozók (*Perózes, Shirin, Rozgonyi Cecília, Koronát szerelemért, A nagyenyedi két fűzfa, A háromszéki lányok*) közé.¹³

(3) A szöveg vándorlása azonban még itt sem ért véget. Jókai át- vagy inkább visszapártolván Heckenast Gusztávhoz 1858-ban újra értékesítette azt. Mivel önálló közlésre túl rövid lett volna, ezúttal nem egy másik regény függelékeként vagy hosszabb elbeszélő szövegek („novellák”) tartalmi gazdagításaként közölte, hanem egy másik rövid elbeszélő szöveghez, *Az Aegyptusi rózsához* csatolta.¹⁴ *Az Aegyptusi rózsza* eredetileg 1847-ben az *Életképek*ben jelent meg, majd a *Vadon virágai* kötet része lett, amely Heckenastnál jött ki 1848-ban.¹⁵ Ami érdekes, hogy Heckenast 1852-ben, változatlan formában újranyomta a *Vadon virágait*, melynek szerzői jogai nyilván nála voltak.¹⁶ (Innen érhető, hogy Emich kiadása miatt is hangsúlyozta, hogy az ő kiadásában Jókai *újabb* novellái találhatóak.) Heckenast, Emich és Müller 1852-ben, szövegünk születésekor versengtek Jókaiért, aki – nem meglepő – megpróbálta a maximumot kihozni a helyzetből. Mindenesetre 1858-tól *A kétszarvú ember* *Az Aegyptusi rózsza* párja is lett, s ebben a párosításban

12 A kötetek: *Hangok vihar után*, JÓKAI Mór *újabb novellái*, I. kötet: *A varchoniták; Shirin*, Pest, Emich és Eisenfels, 1852; *Hangok vihar után*, JÓKAI Mór *újabb novellái*, II. kötet: *Fortunatus Imre; A kalóz király*, Pest, Emich és Eisenfels, 1852; *A kétszarvú ember: Historiai beszély*. JÓKAI Mór *újabb novellái*, III. kötet, Pest, Emich és Eisenfels, 1852. (A továbbiakban: HV 1–3.)

13 ZSIGMOND, i. m., 112. Lásd még ZSIGMOND Ferenc, *Jókai uralomrajutása regényirodalmunkban*, ItK, 1921/1, 1–83. Itt: 28.

14 JÓKAI Mór *munkái*, XI, *Népszerű kiadás: A kétszarvú ember; Az Aegyptusi rózsza, Első rész. Második kiadás*, Pest, Heckenast Gusztáv, 1858.

15 Kritikai kiadás: JÓKAI Mór, *Elbeszélések* (1842–1848), s. a. r. OLTVÁNYI Ambrus, Bp., Akadémiai, 1971 (JMÖM, *Elbeszélések* 1.), 290–321. Eredeti megjelenése: JÓKAI Mór, *Az Aegyptusi rózsza, Életképek*, 1847. július 4., 3–11; 1847. július 11., 35–43; 1847. július 18., 68–73. Első kötetmegjelenése: JÓKAI Mór, *Az Aegyptusi rózsza = Uő, Vadon virágai: Novellák, II*, Pest, Heckenast, 1848, 157–212.

16 JÓKAI Mór, *Az Aegyptusi rózsza = Uő, Vadon virágai: Novellák, II*, Pest, Heckenast, 1852², 157–212.

még részese lett a Franklin Társulat és a Révai testvérek századvégi versengésének is: a Franklin 1882-ben adta ki a Heckenast-kiadás nyomán a szövegpárt (ezt 1891-ben újranyomták), majd még Jókai életében, de már a Révaiék által kihozott nemzeti kiadás után, 1901-ben újra.¹⁷ Most hadd ne kövessem tovább e történetet, mely számos párhuzamos kiadás után végül az 1925-ös, a két kiadói mogul által közösen vitt centenáriumi sorozatban ért nyugvópontra, ahol végül *A kétszarvú ember a Török világ Magyarországon* párjaként nyerte el helyét.¹⁸

Zákány Tóth Péter egy egészen kiváló (és méltatlanul keveset hivatkozott) tanulmányban mutatott rá arra, hogy Jókai esetében meglehetősen félrevezető a szerzői intencióból kiindulni, hiszen szövegeinek alakulása már születésüktől fogva kitett annak a médiatechnológiai környezetnek, amelyben megjelentek. Hogy az első publikálás médiafelülete mily meghatározó ezen szövegek poétikai megformáltságára nézvést, az utóbbi időben – egymástól némileg függetlenül – többen is figyelmeztettek,¹⁹ ám hogy ezek a szövegek miként formálódtak s alakultak át az újabb és újabb publikációk során, szintén figyelemre méltó kérdés. Hiszen az első publikálást még Jókai életében több követte, a szöveg olykor kiadót váltott, menet közben módosult, megjelent a nemzeti kiadásban (ahol Jókai nem egy esetben jóváhagyott olyan változásokat, melyek aligha származtak tőle magától, inkább szedők, kiadók és korrektorok műve), s még ezen is túl lehetne tekinteni.²⁰

17 JÓKAI Mór *munkái, 11–12. Népszerű kiadás: A kétszarvú ember: Az egyiptusi rózsza*, Bp., Franklin, 1882; JÓKAI Mór *munkái, 11–12. Népszerű kiadás, A kétszarvú ember: Az egyiptusi rózsza*, Bp., Franklin, 1891; JÓKAI Mór, *A kétszarvú ember; Az egyiptusi rózsza*, Bp., Franklin, 1901⁶. Utóbbinak címlapkiadása jelent még meg: 1905; 1907; 1910; 1912.

18 JÓKAI Mór, *A kétszarvú ember = Uó, Török világ Magyarországon, II*, Bp., Franklin–Révai, 1925 (Jókai Mór művei, Centenáriumi kiadás 3.), 99–199. Utóbb ez a kiadás még megjelent: 1925; 1928.

19 Lásd SZILÁGYI Márton, VADERNA Gábor, *Klasszikus magyar irodalom = Magyar irodalom*, főszerk. GINTLI Tibor, Bp., Akadémiai, 2010 (Akadémiai kézikönyvek), 312–637. Itt: 562; SZAJBÉLY Mihály, *Jókai Mór (1825–1904)*, Pozsony, Kalligram, 2010 (Magyarok emlékezete); HANSÁGI Ágnes, *Tárca – regény – nyilvánosság: Jókai Mór és a magyar tárcaregény kezdetei*, Bp., Ráció, 2014 (Ráció – tudomány 19.). A kutatási iránnyal kapcsolatban nemrégiben Hites Sándor megfontolandó megszorításokat javasolt: HITES Sándor, *Jókai & Jókai*, It, 2014/4, 528–545. Itt: 533–535.

20 ZÁKÁNY TÓTH Péter, „A Jókai-írógép” = *Nemzeti művelődés – egységesülő világ*, főszerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, szerk. VINCZE Ferenc, ZÁKÁNY TÓTH Péter, Bp., Napút, 2010

Egyetlen példa álljon itt előzetesen a már emlegetett szövegek köréből. Vajon a *Török világ Magyarországon* zárata azért olyan terjengős, mert megfáradt a szerző, s nem bírta a saját maga diktálta döbbenetes tempót (naponként csaknem 9000 betűt kellett papírra vetnie, s akkor még nem számoltuk az írásbeliség egyéb formáit az újságírástól a drámairáson át a magánjellegű iratokig),²¹ vagy inkább arról van szó, hogy a Müller által előírt terjedelmet fel kellett tölteni valamivel, s ezek a szövegek a szószaporítás technikai megoldásaként érthetők? Mindenesetre a következmények messzire vezetnek. Hogy a szakirodalomban visszatérő állítás lett az, hogy e regényében Jókai Teleki Mihálynak szánta a főszerepet (csak éppen nem sikerült a középpontba állítania), annak is köszönhető, hogy a regény több apró fejezetben zárja le hőseinek életútját, s utolsónak a legnagyobb taktikust, a „magyar Richelieu”-t²² hagyja, hogy az ő pusztulása zárja le Erdély önálló történelmét. A regény forrásait bemutató Rajka László egyértelműen azt tartja a regény sarokpontjának, hogy Jókai Telekinek szánta a főszerepet, de korlátlan fantázia szárnyalása miatt kisiklott eredeti terve:

A Törökvilág legnagyobb hibája azonban az, hogy *egy cím alatt két regényt tartalmaz*; az egyik az erdélyi előzményekkel együtt a havasalföldi fejedelemsé története, a másik a Béli Pálé. Ezt a két cselekvényt semmi szorosabb kapocs nem fűzi össze, mert hiszen Feriz bég alakját, vagy Teleki Mihály szerepeltetését nem nevezhetjük szerves kapocsnak. Jókai két történeti forrást használt és ez kiáltóan meglátszik a regényen. A két eseményt tizenkét év távolsága választja és Jókai ezt az űrt nem tudta betemetni. Ebből következik az a hátrány is, hogy a *Törökvilágnak nincsen elfogadható főalakja*.²³

Nagy Miklós még ennél is tovább megy, amikor azt állítja, hogy a dilógiaként értelmezett két regény (az *Erdély aranykora* és a *Török világ Magyarországon*) voltaképpen a főhőse Teleki Mihály volt, csak éppen az első részben még Jókai sikeresen tartotta egyben a cselekményt, amely aztán a másodikban már teljesen széthullott.²⁴ Ezzel az iránnyal szemben Szinnyei Ferenc például nem is emel ki főszereplőt, hanem az egymás nyomában kibontakozó jelenetek „színes, hangulatos leírásait”, „humorát”, „kitűnő korrajzi vonásait”, azaz sokszínűségét méltatja, s olvasata nem annyira a cselekményt, mint inkább a poétikai meg-

(Kútfő bibliotéka 6.), 478–538. Különösen: 478–485.

24 NAGY Miklós, *Jókai: A regényíró útja 1868-ig*, Bp., Szépirodalmi, 1968, 99–100.

formáltság csiszoltságát és szellemességét helyezi a középpontba. Szinnyei még azt is kijelenti, hogy ez „a regény minden hibája ellenére nagyobbszabású és gazdagabb mű az Erdély aranykoránál.”²⁵ Legutóbb pedig Szajbély Mihály közelítette meg úgy a szöveget, mint amely éppen a szereplők multiplikálásával kísérli meg elbizonytalanítani önnön mesei hangját, amennyiben imígyen már nem megállapítható, hogy melyik történelmi ágens tekinthető jó vagy rossz szereplőnek.²⁶ Megkockáztatható hát, hogy a regény értelmezésének története szorosán összekapcsolódik azzal a dilemmával, hogy miként is ítéljük meg a szöveg keletkezésének körülményeit (szerzői intenció, médiafelületek stb.). Az egyik megközelítés ugyanis egy egységes cselekményű regényt „vár el” Jókaitól (s ezért aztán csalódik is, hogy ennek a szerző nem tudott megfelelni), a másik pedig – fél szemmel figyelvén a szöveg médiaarcheológiai körülményeire – éppen a divergáló, szertefutó cselekményvezetést méltányolja.

Az, hogy a regények (az *Erdély aranykora* és a *Török világ Magyarországon*) szorosán összetartoznak, szinte magától értetődően adódik – közösek forrásai, azonosak szereplőik, összefügg cselekményük, s maga a szerző is állította: ezek egy nagy koncepció közös részei (most azt hagyjuk is, hogy *A kétszarvú ember* idekapcsolható-e vagy sem). Erről beszélt már a *Török világ Magyarországon* előszavában is:

Olvasóközönségem iránti kötelességet reményelek teljesíteni, amidőn jelen művemben ugyanazon időszak képeit adom vissza, melyből „Erdély aranykorá”-t vettem. E két regény között nem kívánok művészi összefüggést kerestetni, – ha volna, az mindkettőnek *hibája* lenne; csupán a kor vezéreszméi közösek, melyek mindkettőn keresztülfolynak, s miknek jellemzése volt fő törekvésem.²⁷

Majd nem sokkal később a *Halil Patrona* (utóbb *A fehér rózsza* címet vette fel a szöveg) első megjelenésének egyik paratextusa is ezt erősítette: „Jelen regényciklus első része, melynek címe »H a l i l P a t r o n a «, ezennel be van fejezve. Második része »A j a n i c s á r o k v é g n a p j a i «, olyszerű összeköttetésben van az előbbivel, mint az »E r d é l y a r a n y k o r a « a »T ö r ö k v i l á g g a l «.

25 SZINNYEI, *i. m.*, 303.

26 SZAJBÉLY, *i. m.*, 134–137.

27 JMÖM, Regények 4, 5.

Mindkettőn egy historiai eszme vonul végig; hanem azért mindkettő b e f e j e - z e t t egész.”²⁸ De nem is kellett az ilyen szétszórt paratextusokat összerakosgatni: maga a második regény is tartalmaz utalást a korábbira, még hozzá olyanformán, mintha a pretextus ugyanolyan történeti dokumentum volna, mint a regény egyéb forrásai.²⁹ Csakhogy ezzel a szoros összetartozással komoly gondok vannak. Nagy Miklós könyve oldalakon át sorolja azokat az elemeket, melyek a két regény közötti folytonosság megszakadására mutatnak, melyek *ad absurdum* ellentmondanak egymásnak. Például:

Feriz esetében a saját maga adta időrendet sem tiszteli: a török fiú tizenöt éves korában már hadvezető hős, aki az amazonok egész légióját bolondította magába. A legmeghökkenőbb azonban az, hogy a két regény egymásutánját is megbontja. A köztudatban úgy él, s nagyrészt Jókai is úgy tünteti fel, hogy a *Török világ az Erdély aranykorá*-nak folytatása. Ugyanakkor azonban a *Török világ* számottevő része (a menyegző, a szentgotthárdi csata, Mária hercegnő elfogatása és megszabadítása stb.) a korábbi regény cselekményével egyidőben, sőt annak végkifejletét megelőzve történik, de közöttük a legkirívóbb ellentmondások jönnek létre. Így Azraële a *török világ* nyomán röviddel a szentgotthárdi események után (tehát 1664-ben) öngyilkosságot követ el, holott az *Erdély aranykora* szerint tíz évvel később, Bánfi kivégeztetésekor (1674) a legjobb egészségnek örvend.³⁰

Török Lajos az *Erdély aranykorán* belül figyelmeztet diszkontinuus részletekre, s ezeket a történelmi regény sajátos metareflexiójaként értelmezi.³¹ Tulajdonképpen olvasói döntés kérdése, hogy felfüggesztjük-e a regényekhez kapcsolódó paratextusok által keltett elvárásainkat, hibaként vagy éppen poétikai innovációként értjük a narratívák töréspontjait. Amikor Rajka László vagy Nagy Miklós úgy

28 JÓKAI Mór, [szerkesztői megjegyzés], Délibáb, 1853. december 25., 822.

29 Például JMÖM, Regények 4, 88.

30 NAGY, i. m., 91–92.

31 TÖRÖK Lajos, *A történelem (félre)olvasása: Jókai Mór: Erdély aranykora = Vándor szövevény: Az Alföld Stúdió antológiája*, szerk. SZIRÁK Péter, Debrecen, Csokonai, 2001 (Alföld könyvek 8.), 65–85. Itt: 72–78.

érvelt, hogy a *Török világ Magyarországon*-nal bajok vannak,³² akkor egyszerűen komolyan vették a szerzői intenciót, míg Szinnyei vagy Szajbély a második regényt nem egyszerű folytatásként, hanem inkább újraírásként olvasták, s ilyenformán a belső ellentmondások egy más típusú regénypoétikához is illeszkedhettek.³³

Az egymásra folyamatosan reflektáló szövegek bizonytalan, állandóan újraalakuló viszonyai mintegy filológiai is termelik az efféle poétikai elmozdulásokat. A szövegeknek így módon nem csak az első megjelenése tanulságos ebből a szempontból. „Nem ritka eset” – írja Zákány Tóth éppen *A kétszarvú ember* esetére utalván –, „hogy ugyanazon mű hol önálló szöveggént, hol kisebb szövegek csoportjának egy részeként, azaz novellaként, hol pedig egy regénytrilógia egyik darabjaként válik az olvasó számára hozzáférhetővé, alkalmazkodva az őt hordozó média kulturális fogyasztásának aktuális szokásaihoz.”³⁴ Épp az ehhez hasonló példákon látszik igazán, tehetjük hozzá, hogy milyen kényszerhelyzetben találták magukat a kritikai kiadás szerkesztői, amikor a Jókai-szövegeket valamely egységes rendbe kellett rendezniük: a novella és a beszély rokonsága mellett még lehetne érveket felhozni, ám vizsgált szövegünk olykor-olykor regényként tűnik fel. (Ennek a dilemmának a megoldása az a fura gesztus lett, hogy a kritikai kiadásban egy „kisregények” sorozat is indult, mely – ha jól értem – a „még nem regény, már nem novella” nem éppen poétikai, mint inkább mennyiségi szempontját érvényesítette.)³⁵

Könnyen belátható, hogy egy szövegnek különböző publikálási formái eltérő kontextusokat mozgósítottak: *A kétszarvú ember* a regények között egy trilógia harmadik darabja lehetett, ahol egy bomlott korszak mozdítja ki az értékeket

32 Gál János még tovább megy – egyszerűen pongyolaságot lát e regényekben: „Mivel tovább roppant gyorsan dolgozott és a revideálásra, csiszolgatásra nem volt kedve, némi *pongyolaság* csúszott be a stílusába.” GÁL János, *Jókai élete és írói jelleme*, előszó RÁKOSI Jenő, Berlin, Ludwig Vogenreiter, 1925, 196.

33 Nagy Miklós mellesleg maga is felveti ezt a lehetőséget, s voltaképpen Jókai alkati gyávaságának tudja be, hogy a szerző elindul ugyan egy úton, de nem képes végigmenni rajta: „A *Török világ*-ban feltáruló hanyatlást Jókai nem kapcsolja oly erősen Teleki személyéhez, mivel úgy érzi, hogy maga a kancellár is ki volt szolgáltatva hatalmasabb erőknél. A nagyhatalmi politika megjelenítésére azonban Jókai már nem vállalkozik, mert e száraz Haupt- und Staatsaktion nem illik érzelmesebb, csillogóbb motívumokat kedvelő képzetéhez.” NAGY, *i. m.*, 100.

34 ZÁKÁNY TÓTH, *i. m.*, 480.

35 Ennek az eljárásnak kritikája: *Uo.*, 481–483.

helyükből, s ezzel párhuzamosan az emberi szerepek egyértelműen értékelhető mivoltát is kétségessé teszi (erről még lesz szó); a *Hangok vihar után* novellái mellett egy újabb színfolt a gazdag tematikai palettán (egy ősmagyar történet *A varchoniták*ban, egy perzsa vándortörténet a *Shirin*ben, egy történeti legenda *Fortunatus Imréről* és egy pitaval újraírása – *A kalóz király* – mellett *A kétszarvú ember* a hűség és hűtlenség példázata), ahol a különböző szövegek összekötő eleme az identitás és idegenség találkozásának problémája (*A varchoniták* hősnője Dalma férfiként él és harcol, a *Shirin* szobrása művészete révén építi fel magának szerelmét, a *Fortunatus Imre* ismert vándortörténetében a kulturális idegenség és a gazdasági ráció problémáit a szerelem közbeavatkozása, *A kalóz király* becstelen rablójának felfelé ívelő karriertörténetét a családi kötelékek vonzása írják felül, míg *A kétszarvú ember*ben egy szó szerint és egy metaforikusan felszarvazott férfi identitásának bizonytalan kontúrjai sejlenek fel); Az *Aegyptusi rózsa* mellé helyezve pedig *A kétszarvú ember*ből inkább a csodás-misztikus rész emeltetik ki (utóbbiban az emberi mivoltától megfosztott, elállatiasított férfi kalandjai révén, előbbiben pedig a Szfinx misztikus varázserejének leleplezése – kiderül, hogy az „Aegyptusi rózsa” titokzatos jóslatait technikai bűvésztükkök révén susogja el – és pusztító erejének – hiszen az asszír hadakat mégiscsak elpusztítja a megjósolt sivatagi vihar – együttes fenntartása által).

Csattog a Zákány Tóth Péter által emlegetett *Jókai-írógép*. Ugyanazon szöveg azáltal válik újra és újra eladhatóvá, hogy újabb és újabb kontextusokban képes megmutatkozni. Ilyenformán megkockáztatható az az állítás, hogy e szövegek újrapublikálása nem egyszerűen kanonikus rangjukat affirmálta, hanem a korábban megszerzett piaci és kanonikus pozíciót a folyamatosan megújuló jelenléttel újra is lehetett érteni. Azaz: egy szövegnek (ha egyáltalán beszélhetünk egy szövegről) nem csupán első megjelenése (periodika és kötet), esetleg egy kiemelt szerzői kiadása (Nemzeti kiadás), nemcsak a szerző életében született és halála utáni, rekonstruálható recepciótörténete jelölheti ki értelmezése határait, hanem lehetőségünk van olyan mélyfúrásokat végezni, melyek inkább a különböző szövegek összjátékára figyelnek.

Képzelt Erdély

A következőkben a fentebb vázolt értelmezési lehetőségek közül *A kétszarvú embert* az Erdély-regények kontextusába helyezem. Azzal a kérdéssel most már nem foglalkozom, hogy ez a szöveg része-e egy intencionált Erdély-trilógiának vagy inkább egy dilógia mellékterméke, hogy novella vagy inkább regény-e – a fentebbi okfejtésből következik e kérdések filológiai eldönthetlensége és termékeny bizonytalansága.

Jókai Mór életében először 1853-ban járt Erdélyben (ebből születtek aztán az *Erdélyi képek* novellái).³⁶ Ez az életrajzi adat nem volna különösebben figyelemre méltó, ha e látogatást megelőzően nem írta volna meg erdélyi témáról két regényét, több novelláját és *A kétszarvú embert*. E szövegek vizsgálatakor nem tűnt túlságosan hatékonynak a Jókai-irodalom azon bevett eljárása, mely Jókai közvetlen élményvilágával kapcsolta össze írásainak tartalmi kidolgozottságát, amit többnyire Jókainak önmagáról alkotott megnyilatkozásai alapoztak meg. Az *Erdély aranykora* és a *Török világ Magyarországon* (és *A kétszarvú ember*) nem véletlenül lettek inkább „török tárgyú” regények, mint „erdélyi” regények, holott mind a kettő (három) az Erdélyi Fejedelemség végnapjaiban, I. Apafi Mihály fejedelemsége idején játszódott. Nemcsak a későbbi „török” regények (*A janicsárok végnapjai*, *A fehér rózsza*)³⁷ indokolták e megközelítést, hanem az is, hogy a Jókai által imaginált Erdély olykor köszönőviszonyban sem volt azzal az Erdéllyel, amelyet a korabeli erdélyiek éppen ekkor építettek fel magukról.

Mint az ismeretes, Jókai történeti forrásokból dolgozott, ám a munka során számos olyan hibát vétett, mely feltűnhetett bárkinek, aki csak egy kicsit is ismerte az erdélyi viszonyokat. Ami *Az Aegyptusi rózsza* kapcsán nem okozott különösebb feszültséget (Jókai elbeszélője nemcsak új múmiákat fedezett fel, de összekeverte az egyiptomi hitvilágot a brahmanizmussal),³⁸ az erdélyi tematikánál érzékeny

36 JÓKAI Mór, *Erdélyi képek: Novellák*, Pest, Emich Gusztáv, 1854. Az erdélyi látogatásról lásd GYALUI Farkas, *Jókai Kolozsvárt = Jókai Erdélyben: A legnagyobb magyar regényíró születésének századik forduló évében*, összeáll. TABÉRY Géza, INCZE Ernő, h. n. [Nagyvárad], Sonnenfeld Adolf Részvénytársaság Grafikai Műintézete, 1925, 39–78; VITA Zsigmond, *Jókai Erdélyben*, Bukarest, Kriterion, 1975, 28–83.

37 Kritikai kiadásuk: JÓKAI Mór, *A fehér rózsza* (1854); *A janicsárok végnapjai* (1854), s. a. r. GERGELY Gergely, Bp., Akadémiai, 1962 (JMÖM, Regények 7.).

38 Lásd Oltványi Ambrus megjegyzését: „Mindamellet úgy tűnik, hogy Jókainak az ókori Egyiptomra vonatkozó tájékozottsága – még a korabeli közműveltség szintjéhez viszonyítva is – meglehetősen felszínes és pontatlan volt. Az pl., amit a novellában az egyiptomiak vallásáról olvashatunk, jelentős hányadában ellentétes a hiteles – és akkoriban is általánosan ismert – történelmi tényekkel.” JMÖM, Elbeszélések 1, 686.

pontokra tapintott. Nem véletlen, hogy az *Erdély aranykora* első méltatója, bár meglehetősen meleg szavakkal és hosszan ecseteli a regény erényeit, kénytelen szóvá tenni néhány apróságot. A Magyar Hirlapban olvasható cikket feltehetően az a Kővári László jegyzi, aki éppen ekkoriban készítette *Erdély régiségei* című régészeti szakmunkáját (bár ez néhány hónappal Jókai regénye után jelent meg),³⁹ s akit Jókai valószínűleg meg is kért, hogy működjön közre regényének kidolgozásában (bár azt nem tudjuk, hogy történt-e segítségnyújtás, s ha igen, milyen).⁴⁰ Ez az amúgy baráti kritika nem meglepő módon a történelmi regények különböző fikciós szinteken álló narratív elemeinek ütközésével foglalkozik, amikor megállapítja: „Meg kell adnunk, mikép Jókai mind a mellett, hogy a történelemhez hű maradt, oly jellemeket állított fel, melyek bármely regénynek diszére válnak.”⁴¹ Hűség és regényesség méltatása után azonban egy hosszabb felsorolás következik, melyet a recenzens így vezet fel:

Hanem nem lehet elhallgatnunk azon megjegyzést, hogy Erdély festése nem mindig sikerült. Igen ohajtható lett volna, mikép a költő, mielőtt megírja, regényének szinterét beutazta volna. Külföldi költők ezt meg szokták tenni. Hugo Victor Tell Vilmost csak drámában akará felléptetni, mégis megjárta Schweizot: mennyivel szükségesebb egy regényírónak ismerni regénye hazáját, kinek egész vidékeket, városokat s különböző népeket kell festeni. Ezt képzeletből tenni nem lehet.⁴²

A jellem esetében a regényírónak van némi szabadsága, a tárgyi ismeretek hiánya azonban már súlyosabb gondnak tűnik: Jókai gyönyörűen rajzolta meg a gyalui havasokat, de nem ártana majd közelíteni a valósághoz; az oláh lányok lábára kis

39 KŐVÁRI László, *Erdély régiségei*, Pest, Tilsch János, 1852. Lásd még KŐVÁRI László, *Erdélyföldé ritkaságai*, Kolozsvárott, Tilsch János, 1853.

40 „Kegyed ajánlatát az iránt: hogyha Erdélyből [elírás „Erdélyről” helyett? – VG] irok, önnek utasításait használjam, a legnagyobb köszönettel fogadom s legközelebb igen hosszadalmas kérdezősködéssel leendek önnek terhére egy munkában levő regényem ügyében, mellynek főszemélyei Apafy Mihály, Bánfi Dénes, Teleky Mihály, Béldi Pál stb.” JÓKAI Mór *Kőváry Lászlónak, Pest, 1851. július 16.* = JÓKAI Mór *levelezése (1833–1859)*, s. a. r. KULCSÁR Adorján, Bp., Akadémiai, 1971 (JMÖM, Levelezés 1.), 95. lev., 102–103. Itt: 103.

41 K...X, *Könyvismertetés. „Erdély aranykora”. Regény. írta Jókai Mór*, Magyar Hirlap, 1852. január 1., 2995–2996; 1852. január 3., 3007. Itt: 3007.

42 Uo.

piros csizmákat adott, holott közismerten ők a nagy csizmákat tartják szépnek; a székely nála borissza, holott éppenséggel alig ismeri a bort; a szászok nem szász népviseletben jelennek meg az országgyűlésen, hanem magyar ruhában; nem kell ott átúszni a Körösön, ahol az még csak patakocská; sőt Jókai az unitáriusok vallását sem ismeri pontosan stb.⁴³

Az erdélyi ismeretek hiánya a történeti források hiányának gyakori felemlgetésével folytatódott a recepcióban. Az *Erdély aranykoránál* maradvá élénk vita bontakozott ki arról, hogy Jókai milyen forrásokat dolgozhatott fel: Gálos Rezső meggyőzően bizonyította a 20. század elején, hogy Jókai Cserei Mihály krónikáját követte, melyet éppen ekkoriban rendezett sajtó alá Kazinczy Gábor, s melyet ilyenformán Jókai még csak kéziratban ismerhetett.⁴⁴ Utóbb emellé kerültek az ekkor még Bethlen Miklósnak tulajdonított francia nyelvű emlékiratok (az 1731-ben publikált francia hamisítvány – mint azóta már tudjuk – Dominique Révérend, francia diplomata munkája volt).⁴⁵ Mindez valóban nagyon soványnak tűnik.⁴⁶ Még akkor is, ha idevesszük a *Török világ Magyarországonban* és *A kétszaruú*

43 Uo.

44 Miklósvárszéki Nagyajtai CSEREI Mihály *históriája. 1661–1711*, eredeti kéziratok és kiadások után szerk. KAZINCZY Gábor, Pest, Emich és Eisenfels Könyvnyomdája, 1852 (Újabb Nemzeti Könyvtár. Első folyam.). Újabb, korszerű kiadása: CSEREI Mihály, *Erdély históriája*, s. a. r. BÁNKÚTI Imre, Bp., Európa, 1983. Lásd erről és Jókai viszonyáról: GÁLOS Rezső, *Jókai és Cserei*, Erdélyi Múzeum, 1912/3, 239–243; GÁLOS Rezső, *Bánfi Dénes csókja*, Uránia, 1912/3, 108–116.

45 *Memoires historique de Comte BETLEM-Niklos* [Dominique RÉVÉREND], *contenant L'Histoire des derniers Troubles de Transilvanie. I. Partie*, Chez Jean Swart, sur le Kneuterdyk, A Amsterdam, 1736; *Memoires historique de Comte BETLEM-Niklos* [Dominique RÉVÉREND], *contenant L'Histoire des derniers Troubles de Transilvanie. II. Partie*, Chez Jean Swart, sur le Kneuterdyk, A Amsterdam, 1736. (A két kötet megtalálható: OSZK Régi Nyomatványok Tára, App. H2441/1. péld.) Modern kiadása magyar fordítással: Dominique RÉVÉREND, *Bethlen Miklós emlékiratai*, utószó, jegyz. KÖPECZI Béla, szöveggond. STEINERT Ágota, ford. TOLDY István, Bp., Helikon, 1984. Az adatra rábukkant: CZUNYA Miklós, *Jókai töröktárgyú regényeinek forrásairól*, Bp., k. n., 1934, 11. Ő aztán olykor túlzásokba is esett, amikor azt gondolta, hogy Jókai olvasta Bethlen emlékiratait is (uo., 9.). Bár akár lehetett volna ilyesmire esély, hiszen az 1858–1860-as első nyomtatott kiadás előtt viszonylag széles körben forogtak az emlékiratok kéziratban (lásd TÓTH Zsombor, *Bethlen Miklós élettörténetének használata a kéziratok kultúrában, 1710-1858/60: Vázlat egy folyamatban lévő kutatás tanulságairól*, ItK, 2016/3, 279–298.), Jókai regényeiben nincs nyoma ismeretüknek.

46 Lásd még JÁNOSY István, *Az Erdély aranykora forrásainak problémáihoz*, It, 1956/3, 336–345; JMÖM, Regények 3, 307–339.

emberben hivatkozott Bethlen János *Historia Rerum Transylvanicarum*át, melyet bizonyíthatóan Horányi Elek kétkötetes, kommentált kiadásában ismert,⁴⁷ vagy Pray György egyháztörténeti forráskiadványát (*Specimen Hierarchiae*, 1776, 1779), melyből a kétszarvú ember történetét kölcsönözte.⁴⁸ Sovány ez az eredmény, mivel a források feltárása, a valós és fiktív elemek különválogatása, mely már Kővári idézett kritikájában megjelent,⁴⁹ voltaképpen elfedi, hogy Jókai a csodás történetek egy részét (ha nem éppen mindet) szintén történeti munkákból bányászta elő. Itt és most ezt az analízist nem fogjuk elvégezni, de érdemes volna összevetni egyszer e szövegeket (regényeket és novellákat) Edward Gibbon *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* című magisztrális történeti munkájával,⁵⁰ melyet Jókai ekkor szívesen forgatott, s melynek számos motívumát dolgozta bele a legkülönbözőbb műfajú szövegeibe. Jókai természetesen kompilált: különböző történetelemeket helyezett egymás mellé, teret és időt szabadon hágtá át, s esze ágában sem volt történeti forrásaival fárasztani az olvasóját (adott munkát a kései sajtó alá rendezőknek). A *varchoniták* című ösmagyar tematikájú novellájához

47 *Historia rerum Transylvanicarum ab a. MDCLXII. ad a. MDCLXXIII.*, producta, et concinnata auctore Ioanne BETHLENIO [...] hanc [...] recognovit [...] auxit Alexius HORÁNYI [...], typis Iosephi Nobilis de Kurzbeck [...], Viennae, 1782. Modern kiadása: BETHLEN János, *Erdély története 1629–1673*, ford. P. VÁSÁRHELYI Judit, utószó, jegyz. JANKOVICS József, Bp., Balassi, 1993. Erről lásd RAJKA, *i. m.*; JMÖM, *Regények* 4, 414–447.

48 *Specimen hierarchiae Hungaricae, complectens seriem chronologicam archiepiscoporum et episcoporum Hungariae [...]*, A Georgio PRAY [...]. *Pars II.* [...], Sumptibus Joanni Michaeli Landerer [...], Posonii et Cassoviae, 1779. A vonatkozó anekdota: 272–273. Lásd DÉZSI Lajos, *Paskó Kristóf és a „Kétszarvú ember”*: Egy erdélyi török követ a tizenhetedik században = *Emlékkönyv Dr. Klebelsberg Kuno negyedszázados kultúrpolitikai működésének emlékére születésének ötvenedik évfordulóján*, Bp., Rákosi Jenő Budapesti Hírlap Ujságvállalata R.-t. nyomdája, 1925, 395–401; JMÖM, *Kisregények* 1, 146–171. Czunya Miklós még a regényben szereplő Kállay családot is megkísérli azonosítani, nyomokat is talál (sajnos nem adja meg, hogy hol), de tovább nem jut. CZUNYA, *i. m.*, 18.

49 Rajka László például a történeti tévedések egész tárházát vonultatja fel imént idézett tanulmányában: RAJKA, *i. m.*, 27–32.

50 Magam e kiadást forgattam: Edward GIBBON, *The Decline and Fall of the Roman Empire [1776–1788]*, szerk. Dero A. SAUNDERS, előszó Charles Alexander ROBINSON, JR., Penguin Books, h. n., 1985. Részleges magyar fordítása csak az 1860-as években jelent meg: GIBBON Edvárd, *A Római Birodalom hanyatlásának és bukásának története*, ford. HEGYESSY Kálmán, Pest, Ráth Mór, 1868.

például hat különböző helyről szedett össze történetelemeket, miközben a fő sztorit is Gibbontól kölcsönözte.⁵¹

A Jókai-féle forráskezelés – akárcsak korábban a szövegek közötti kapcsolatok esetében – ellentétes véleményekhez vezetett el a recepcióban. Az *Erdély aranykora* kapcsán jegyzi meg Móricz Zsigmond egy cikkében: „Mikor történelmi regényhez nyúltam, elővettem az Erdély aranykorát, de harminc–negyven oldal után letettem. Nem tudom olvasni. Nem elég, hogy teljesen légből kapott, hogy történelmi gyökerei csak olyanok, mint a pipafüst vékony csíkja, amely odafent bodrokká s felhőkké terebélyesedik, de azért csak dohányfüst marad s nem valóságos felhődzés.”⁵² Móricz a regény széttartó cselekményét összekötötte a történelmi hitel hiányával: e kettő együtt tette olvashatatlanná számára a regényt. Mások pedig épp ugyanezen poétikai széttartással, melyet a fantázia látványos megmutatkozásának véltek, tartották védhetőnek a regényeket. Voinovich Géza néhány évvel Móricz után írja szintén az *Erdély aranykoráról*: „A képzelet pótolta nála mindent, egészen rábízta magát. Maga mondja, hogy első erdélyi török regényét előbb írta, mintsem Erdélyben járt. [...] Pedig az író forgatta az erdélyi krónikákat, de beérte vele, ha anekdotaszerű eseteket gyűjtött ott, ahonnan Kemény Zsigmond megrázó tragédiákat olvasott ki.”⁵³ Rajka László a *Török világ Magyarországon* kapcsán úgy próbálja meg egyeztetni a hiteltelenség problémáját a fantázia kiterjedésének előnyével, hogy azt állítja, hogy Jókai akkor tudott nagyot alkotni, amikor éppenséggel kevés történelmi forrása volt: „Jókai leghatalmasabb teljesítménye azonban a *török-cselekvény*. Itt-ott, pusztán nevekben elszórt, teljesen jelentéktelen adalékoktól eltekintve (mint pl. Kucsuk basa, Hasszán basa stb.), a

51 Ennek az adatai a kritikai kiadás Zákány Tóth Pétertől és tőlem készített kötetében (*Elbeszélések 4.*) lesznek hozzáférhetőek.

52 MÓRICZ Zsigmond, *Jókai: Jegyzetek a belső fejlődés történetéhez*, Nyugat, 1922/24, 1425–1435. Talán valami hasonlóra utalt Mikszáth is, amikor arról beszélt, hogy felnőtként a *Török világ Magyarországon* már nem igazán „fascinálta”. MIKSZÁTH Kálmán, *Legkedvesebb könyveim = Uő, Emlékezések és tanulmányok*, vál. RUBINYI Mózes, Bp., Szépirodalmi, 1957 (Mikszáth Kálmán válogatott művei), 424–425. Itt: 425.

53 VOINOVICH Géza, *Jókai*, Budapesti Szemle, 1925/580, 422–436. Itt: 425. S szinte ugyanekkor írta Zsigmond Ferenc a következőket: „Az anachronizmus nem az adatokban van, inkább a felfogásban, a cselekvény egész hangulatában, de ez az egyes korszakokkal keveset törődő mesei hangulat sokszor meglepő sikerrel aknázza ki a szív-világ általános emberi vonásait.” ZSIGMOND, *Jókai*, 128.

regény teljes töröksége Jókai fantáziájának gyümölcse.⁵⁴ E véleményekkel szemben ismét Szinnyei Ferenc fogalmazott meg megfontolandó alternatív javaslatot: ő úgy vélte, hogy Jókai nagyon is hűséges történeti forrásaihoz.⁵⁵ Természetesen abban a kérdésben, hogy egy regényírónak milyen mértékig érdemes hűségesnek lenni adott történeti elbeszélésekhez, nem fogunk ítéletet hirdetni. A befogadástörténetben megmutatkozó töréspontok önmagukban érdekesek: Jókai különböző források felhasználásával hozta létre Erdélyét, s a továbbiakban amellet fogok érvelni, hogy amiként Jókai szövegeinek egymáshoz való viszonyát folyamatosan bonyolította, ezzel párhuzamosan a forrásszövegekhez való viszonyt – hűség és hűtlenség kérdését – játékosan variálta.⁵⁶

Erdély-változatok

T. Szabó Levente *Erdélyiség-képzetek* című nagyszerű tanulmányában azt javasolta, hogy a térről való gondolkodást ne kizárólag a nemzeti nagyelbeszélések kicsinyítő tükreiként értelmezzük. Sonkoly Gábornak az erdélyi urbanizációt vizsgáló kötete⁵⁷ nyomán arra figyelmeztetett, hogy lokális és nemzeti tér viszonya nem feltétlenül hierarchikus, helyett különböző identitásformák ütközési helyeiként jelennek meg földrajzi terek, s ilyenformán a tér által konstruált identitások a modernizáció társadalomtörténeti folyamatait is jellemezhetik. Egyfelől a modern nemzeteszmé kialakulása együtt járt erőteljes urbanizációs folyamatokkal, illetve kulturális és közigazgatási centralizációval. Az olyan példátlan mértékű centralizációnak, mint ami Magyarországon végbement Budapest fővárossá emelkedésével a 19. században, szinte szükségszerű ellenhatása volt a vidéki identitásformák újrafogalmazása.

54 RAJKA, *i. m.*, 32.

55 SZINNYEI, *i. m.*, 293–295.

56 Történelem és történelmi regény közel sem egyszerű viszonyáról lásd HITES Sándor, *Politika, poétika, tudományosság: a történelmi regény mibenlétéről* = Uő, *A múltnak kútja: Tanulmányok a történelmi elbeszélések köréből*, Bp., József Attila Kör, Ulpius-ház, 2004 (JAK füzetek 133.), 7–24; GYÁNI Gábor, *A történelmi regény „igazsága”: Tény és fikció kapcsolata = Mesterkönyvek faggatása: Tanulmányok Gárdonyi Géza és Bródy Sándor művészetéről*, szerk. BEDNANICS Gábor, KUSPER Judit, Bp., Ráció, 2015 (Ráció – tudomány 20.), 15–44.

57 SONKOLY Gábor, *Erdély városai a XVIII–XIX. században*, Bp., L'Harmattan, Atelier, 2001. (Atelier füzetek 2.)

A T. Szabótól leírt Erdély-reprezentációk felfoghatóak ilyesfajta visszahatásként is. Másfelől a nemzeteszmet a lokális identitásformák fölé helyező narratívák erősen homogenizált társadalomképet rajzoltak fel, miközben e lokális identitásformák vizsgálata rámutathat arra is, hogy miképpen próbálják meg a régiók és települések meghatározni magukat, ehhez milyen identifikációs stratégiákat követnek. A probléma iránti nagyfokú érdeklődést mutatja Lisznyai Kálmán, Mikszáth Kálmán vagy akár Tömörkény István irodalmi tevékenysége – s persze a most felhozott hevenyészett példák arra is utalnak, hogy irodalmi művek segítségével mily hatékonyan lehet lokális identitásokat megképezni.⁵⁸

Erdély esete azért lehet rendkívül tanulságos, mert épp ebben az időben alakul az Erdélyiség-reprezentációknak az a sokarcúsága és indulnak egymás mellett és ellenében azon versengő narratívái, melyekről – elsősorban Orbán Balázs és Mikó Imre vállalkozásait elemezvén – T. Szabó Levente is beszámol. Nem véletlen, hogy sorra jelennek meg az Erdély történetével foglalkozó történelmi regények (Jósika Miklós, Kemény Zsigmond, P. Szathmáry Károly, Kuthy Lajos stb.), és az Erdély történetével foglalkozó történeti források és egyéb szakmunkák (ezekből már említettünk párat). Olyan változásban lévő diskurzus alakul ki Erdély körül, ahol párhuzamosan több leírás is verseng egymással. Jókai Erdély-regényei – és mellettük *A kétszarvú ember* –, véleményem szerint, azáltal foglalnak el különös helyet e diskurzusban, mert nem mondanak le Erdély történetének hagyományos, – ahogy nevezni szokás – „aulikus” értékeléseiről sem. Jellemző, hogy Jókai mily merészséggel dolgoz fel regényeiben 18. századi történeti munkákat (részint mert nincsenek újabbak, részint azok történeti anekdotakincsét aranybányaként megmunkálva), s ily módon az sem meglepő, hogy nem alkalmazkodik minden tekintetben az Erdély-képzetek újabb trendjeihez (s megjegyzem, hogy ez későbbi regényeire is igaz lesz – gondolhatunk itt akár a *Fráter Györgyre* vagy a *Szegény gazdagokra*). Sőt mi több, éppen azért nyúl Erdély történelméhez, mert egy olyan problémát lehet Erdély végnapjaival reprezentálni, mely Jókait az 1850-es évek elején rendkívüli módon izgatta, s melynek nyilvánvalóan lehettek áthallásai a

58 T. SZABÓ Levente, *Erdélyiség-képzetek (és regionális történetek) a 19. század közepén* = Uő, *A tér képei: tér, irodalom, társadalom: Tanulmányok*, Kolozsvár, Komp-Press, Korunk, 2008 (Ariadné könyvek), 13–99.

szabadságharc bukása utáni politikai állapotra is.⁵⁹ Az Erdélyhez való viszony ugyanis a magyar politikatörténet neuralgikus pontja volt az ország három részre szakadása óta, s maradt még legalább az 1848-as unióig, ha nem tovább.

Szinte megengedhetetlen tömörséggel összefoglalva: az ország 16. századi három részre szakadásával egy érdekes történeti dialektika vette kezdetét – előbb a közös hazán belüli árulás (vallás és a korona elárulása) lett a Fejedelemség és a Magyar Királyság közötti viszony leírásának alapja (mind a két oldalról), hogy a 17. századtól kezdve egyre inkább megerősödjék a „két hazában élő nemzet” elképzelése (mely nyilván erősen épített Pannonia és Dacia tartományainak humanista megkülönböztetésére).⁶⁰ Mint Völgyesi Orsolya egy nemrégiben publikált tanulmánya alaposan körbejárta: a reformkor liberális ellenzéke az 1830-as években e „két haza” toposzt a „két testvér haza” toposzaként fogalmazta újra, s így közelítette egymáshoz tárgyait. Az Erdéllyel kapcsolatos politikai vitákat hatékonyan egészítette ki az Erdélyt érintő irodalmi reprezentáció, melyet Völgyesi Orsolya így foglalt össze:

Erdély tehát a nemzetiség és a nemzeti kultúra őrzőjeként, valamint az alkotmányosság védelmezőjeként jelent meg a reformkori közbeszédben, s éppen viharos történelme miatt volt alkalmas arra is, hogy felerősítve és példázatszerűen mutassa be a magyar politikai elit dilemmáit és a magyar történelem tragikus pillanatait. Ezért sem meglepő, hogy a történeti regény- és novellairódalom a 19. században gyakran dolgozott fel erdélyi témákat [...]. A két haza közötti egykori

59 *Az Erdély aranykora és a szabadságharc bukásának összekapcsolása már Jókai életében része lett e regény befogadásának* (lásd például: KÖRÖSI László, *Jókai Mór*, Bp., „Hazánk” Részvénytársasági Nyomdája, 1894 [Korrajzok 5–7.], 133; NÉVY László, *Jókai Mór*, Bp., Athenaeum, 1894, 29–30.), hamar előkerült az ilyenkor szokásos elbeszélés a cenzorok fífkás megtévesztéséről (NÓGRÁDI László, *Jókai Mór élete és költészete*, Pozsony, Bp., Stampfel Károly, é. n. [1902.], 33.), mely toposzok azóta is poraiból megelégedő főnixként jelennek meg újra meg újra a recepcióban. Úgy vélem, Szajbély Mihály joggal figyelmeztetett, hogy Jókai erdélyi (nála: török tárgyú) regényei esetében „[sz]ó sincsen [...] arról, hogy Jókai ez idő tájt született munkái egyszerű politikai allegóriák lennének.” SZAJBÉLY, *i. m.*, 126.

60 A kérdés komplex leírását először Péter Katalin végezte el, aki a váltást a 17. század utolsó harmadára tette (PÉTER Katalin, *A haza és a nemzet az ország három részre hullott állapota idején = Uő, Papok és nemesek: Magyar művelődéstörténeti tanulmányok a reformációval kezdődő másfél évszázadból*, Bp., Ráday Gyűjtemény, 1995 [A Ráday Gyűjtemény tanulmányai 8.], 211–232. Itt: 228–232.). Az ő leírását Szabó András Péter gondolta tovább, aki a Bocskai-felkelésig követte vissza az „egy nemzet két hazában” koncepció nyomait (SZABÓ András Péter, *„De profundis”: Nemzeteszmék az 1657 utáni évek erdélyi válságában*, Századok, 2012/5, 1085–1160. Itt: 1158.).

szembenállást az irodalomban az erdélyi történelem paradigmaticus voltának kiemelésével próbálták ellensúlyozni.⁶¹

Ez minden bizonnyal igaz a már említett szerzőkre, de Jókaira nem feltétlenül. Jókai példáján kiválóan látszik, hogy a különböző történeti narratívák – így a „két testvér haza” toposza előtti formációkra épülők is – mily sokáig tovább élhettek a történeti hagyományban. Kétségtelen, hogy számára nem volt fontos a két haza szembenállása: egy-egy szereplő morális megítélését sem születési helye, sem nemzetisége, sem vallása nem befolyásolja. Ilyenformán még a törökök, mint például Kucsuk basa és Feriz bég is lehetnek pozitív hősök, s értelemszerűen a magyarok között is vannak számító és alantas figurák. Ugyanakkor Jókai nem véletlenül választotta éppen Erdélyt elbeszélései színhelyéül: Erdély ugyanis – hogy a tárgyalt szövegekben oly gyakran elhangzó minősítést idézzem – „renegát” volt, azaz olyan hely, ahol már eredendően nehéznek bizonyult az egyének értékválasztása. Erdély megítélésének éppen e hagyományát söpörte el a reformkori liberális ellenzék unióra törekvése, olyannyira, hogy például az 1832/36-os országgyűlés vonatkozó vitáiban nyomai jószerivel csak a katolikus főpapság felsőházi álláspontjában voltak tetten érhetőek.⁶² Jókai azonban – húsz évvel később – elsősorban 18. századi történeti forrásokat forgatott, s talán nemcsak az ekkoriban megjelenő erdélyieket, hanem olyanokat is, ahol Erdély árulásának toposza hosszan és változatos formákban kísértett, s az ehhez kapcsolódó narratívákban külön figyelmet kapott Apafi fejedelemségének töröktől való függése, Thököly Imre, majd II. Rákóczi Ferenc török (renegát) kapcsolatai. Nem is kell feltétlenül a jezsuita történetírás nagyszabású munkáit sorolni Palma Ferenc Károlytól a Kazy testvéreken át Pray Györgyig, ahol Bocskai, Bethlen és sokszor Rákóczi is komoly kritikában részesült, hogy aztán a Diploma Leopoldinummal vagy szatmári békével egy olyan békés korszak és gyarapodás kezdődhessenek,

61 VÖLGYESI Orsolya, *Erdély kérdése és a hazai nyilvánosság az 1830-as években = Nemzet, faj, kultúra: A hosszú 19. században Magyarországon és Európában*, szerk. HÖRCHER Ferenc, LAJTAI Mátvás, MESTER Béla, Bp., MTA Bölcsészettudományi Központ Történettudományi Intézet, 2016 (Magyar Történelmi Emlékek. Értekezések. Tanulmányok a nacionalizmus kultúrtörténetéből 2.), 178–191. Itt: 187–188.

62 *Uo.*, 187.

amely Mária Terézia uralkodásának aranykorához vezetett el.⁶³ Talán nem is kell Jókai közvetlen forrásait találgatni, az aulikus narratívák ugyanis közismertek voltak (Katona István monumentális történeti munkája például széles körben volt ismert és forgatott),⁶⁴ s az oktatás hosszú időre gondoskodott arról, hogy ezek az elbeszélések mindenkinek eljuthassanak. Egy távolinak tűnő, de tanulságos példát idézek – Berzsenyi Dániel 1803-ban még *A' Magyarokhoz* óda egy oly változatával jelentkezett Kazinczy Ferenc előtt, ahol a következő szakasz volt olvasható:

Nem vertt-le téged Zápolya öldöklő
Századja, 's Bethlen' vérbe merült kora.,
Rákótz'i vérengző haragján.
'S rettenetes tüze közt meg-álltál.

E sorokat ugyan Berzsenyi 1808-ig módosította a közismert változatra (csak Zápolya, azaz Szapolyai János maradt meg, Bethlen Gábor és II. Rákóczi Ferenc helyett pedig a sokkal általánosabb „szent rokonvérbe feresztő visszavonás” került), ám mégis tanulságos, hogy a magyar történelem démoni figurái az Erdélyi Fejedelemség alapítója, legnagyobb uralkodója és utolsó, rebelliót kezdeményező fejedelme lehettek. (Megjegyzem: a végleges változat azért nem törli az aulikus elbeszélésnek a lehetőségét, hanem csak az olvasóra bízta, hogy kiegészíti-e a Szapolyaival kezdődő sorozatot.)⁶⁵ Jókai – hasonlóképpen Berzsenyihez – csak megpendít olyan hurokat, melyek felidézhetik a pusztulás elbeszéléseit, s őt – a jezsuita történetíróktól eltérően – a felekezeti megosztottság ügye láthatólag nem különösebben érdekelte

63 A jezsuita történetírásról lásd Szabados György kiváló írását: SZABADOS György, *Jezsuita „sikertörténet” (1644–1811): A magyar történettudomány konzervatív megteremtőiről = Clio inter arma: Tanulmányok a 16–18. századi magyarországi történetírásról*, szerk. TÓTH Gergely, Bp., MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet, 2014 (Magyar Történelmi Emlékek. Értekezések), 203–226. A Rákóczi-szabadságharc értékelésének összetettségéhez (a jezsuita történetírás és a katolikus fejedelmek viszonyához) lásd TÓTH Gergely, *Felekezeti és történelmi emlékezet: A Rákóczi-szabadságharc a 18. századi honi történetírásban*, Történelmi Szemle, 52.1 (2010), 13–36.

64 Erről lásd SZABADOS György, *Katona István történetírói időszerűségéről*, ItK, 2008/5–6, 679–699.

65 A szöveg változataihoz és értelmezéséhez lásd VADERNA Gábor, *A bárkoköltészet lehetőségei: Berzsenyi Dániel 1803-as költeményei*, ItK, 2015/6, 721–768. Itt: 741–761.

(más regényeiben, mint például *Az elátkozott család*ban, persze előkerülhetett, de itt nem), hanem Erdély összekapcsolódott a nemzeti történelem útjáról való letéréssel, a történelem e korának szereplői pedig mintegy szükségszerűen sodródnak a „renegátság” valamely formája felé: éppenséggel nem bírnak pozitív hősökké formálódni, emberi gyengeségeik és gyalóságai legyőzik őket. Hogy a történelmi helyzet (sőt, határhelyzet) miatt bomlanak meg stabilnak hitt identitások vagy pedig az instabil identitások vezetnek a történelmi határhelyzethez – Jókai nem mondja meg, inkább a lehetőségek florilegiumát mutatja be. Sokat mondó, hogy az *Erdély aranykorának* címe nem Apafi korszakát sejteti – e megnevezéssel nem e hanyatló korszakot szokás megnevezni, mint az közismert, s egy leendő aranykor ígéretét csak az a Bánfi Dénes fogalmazza meg hívei előtt, kit pár fejezettel később a nők iránti csillapíthatatlan vonzalma buktat meg.⁶⁶

A három Erdély-regény közös pontja, hogy mind a három II. Rákóczi György tragikus kimenetelű lengyelországi kalandja után indul, s mind a három a szentgotthárdi török csatavesztés körül forog, csak mindegyik más és más irányból közelít. Az 1657-es lengyelek elleni hadjárat mintegy árnyékként vetül a szövegek világára: alig említik, ám teljesen világos, hogy itt közvetlenül egy nagy korszak, a bukás után járunk. Bethlen Gábor és I. Rákóczi György korszakára már a kortársak egyfajta aranykorként tekintettek vissza,⁶⁷ s a források közül Jókai akár ismerhette is Szalárdi János *Siralmas krónikáját*, melyet Kemény Zsigmond ugyanabban a sorozatban rendezett sajtó alá, ahol a – Jókai által kéziratban megkaparintott – Cserei-krónika is megjelent.⁶⁸ A krími tatárok fogságába kerülő erdélyi seregek tagjai lassan hazatérhetnek: az *Erdély aranykora* elején Apafi Mihály innen érkezik, a kétszarvú embert, Boór Ádámot azonban már csak megcsonkítva, szarvakkal a fején találják meg gyermekei. „Erdély aranykora” tehát csak egy emlék, egy vágyott

66 Ez a címadás hasonló gesztus, mint amit Jókai első regényének címénél engedett meg magának Jókai: ott *Hétköznapoknak* kereszttelt egy olyan regényt, melynek aligha volt olyan mozzanata, melyet hétköznapinak nevezhetnénk.

67 SZABÓ, *i. m.*, 1087; TÓTH Zsombor, *A koronatanú: Bethlen Miklós. Az Élete leírása magáról és a XVII. századi puritanizmus*, Debrecen, Kossuth Egyetemi, 2007 (Csokonai Könyvtár 40.), 133–135.

68 SZALÁRDI János *Siralmas magyar krónikája kilencz könyvei*, kéziratok után szerk. Báró KEMÉNY Zsigmond, Pest, Emich Gusztáv, 1853 (Ujabb Nemzeti Könyvtár. Második évfolyam). Modern kiadása: SZALÁRDI János *siralmas magyar krónikája*, s. a. r. SZAKÁLY Ferenc, Bp., Magyar Helikon, 1980.

értékvilág, melynek elérésére a regényben ábrázolt történelmi szereplők már jószerevével képtelenek. Figyelemre méltó az is, hogy a *Török világ Magyarországon* címválasztása szintén elfedi egy valaha létezett aranykor végének lehetőségét. Merthogy a „török világ” nem mindennapjait éli (mint a cím ígéri), hanem éppen itt ér véget: ami az erdélyieknek a lengyelországi hadjárat volt, az a törököknek a szentgotthárdi csata. A nagy formátumú és erényes történelmi szereplők még jelen vannak, de a renegátság immár nemcsak a magyarokat sújtja, hanem őket is. A becsületes szereplők sorra buknak el, a történelem pusztulásba visz, s a nagy formátumú karakterek sem élnek hiba nélkül (Kucsuk basa például nem azzal vét, hogy magyar nőt vesz feleségül, hanem azzal, hogy – muzulmán létere keresztény módra – egyetlen feleséget tart).

A világ instabilitása, és az általános értékvesztés miatt is van, hogy a közös szereplők folyamatosan újraíródnak – egy másik történetben másképp látszanak: az *Erdély aranykorának* és *A kétszarvú embernek* megingathatatlan Feriz bége *A török világ Magyarországon* lapjain beleőrül szerelme elvesztésébe, miközben az őerte megőrülő nők amazonként veszítik életüket a szentgotthárdi csatában. A szerepeknek ez az oda-vissza játéka, bizonytalanságukat is jelzik: a jó szereplők sorra elbuknak, az *Erdély aranykora* jó szándékú, ám erélytelen Apafija, a *Török világ Magyarországonban* a politikára vak, jámbor természettudósként jelenik meg, majd *A kétszarvú emberben* immár idült alkoholista. Az *Erdély aranykora* és *A kétszarvú ember* államférfi Telekije, aki egy magyar Richelieu lehetett volna, a *Török világ Magyarországonban* kénytelen végignézni, ahogy az új világ az ő mellőzésével épül fel. Az *Erdély aranykora* egy kettős példázatot épít fel: két nagyformátumú történelmi szereplő halála keretezi. Ám míg Zrínyi Miklós vadkan okozta halála egy olyan példázatszerűség felé nyit utat, ahol a történelmi szükségszerűség még az egyéni zsenialitást is felülírja véletlenei folytán, a Bánfi Dénes halálához vezető eseménysor már inkább arról vall, hogy a megbomlott erkölcsű korban a legjobb szándékkal fellépő szereplők is hibáznak: Béli Pál végső soron egy kósza csók miatt veti a hóhér elé Erdély reménységét, s hogy Bánfi egyáltalán nagy ígérete volna az erdélyi politikának, azt is inkább csak az elbeszélő állítja, a cselekmény ezt nem igazolja vissza. Az *Erdély aranykora* szépséges kurtizánja, aki mindig kiszolgálja aktuális urát, s elárulja a következőért, *A török világ Magyarországonban* életét adja Feriz bégért, az egyetlen férfit, akit nem sikerült elcsábítania. A példákat még lehetne sorolni.

A renegáttá válás problémája visszatérő eleme a 18–19. század kelettel foglalkozó irodalmi szövegeinek, s a legtöbbször az érzékiség végzetes vonzásának környezetében jelenik meg. Nem meglepő hát, hogy Jókainál is feltűnik e végzetes vonzalom problémája. Azraële az *Erdély aranykorában* halálos csábításának egyetlen férfi sem tud ellenállni. Férfiak rabolják el egymástól, mégis ő uralkodik a férfiakon. Balassa Imre elrabolta őt cselrel Korzár bégtől, majd kikoszarazása után mindenét elvesztvén elaljasodott és töröknek állt be (ő szó szerint lett renegát, Zülfikár néven), de a nős Bánfi Dénes sem járt vele jobban. Ez az asszonyi hatalom – tágabban értve: a szerelem hatalma – betör ebbe a világba, s már-már asszonyokon áll vagy bukik az ország sorsa. A gyenge kezű fejedelmet, Apafit határozott felesége, Bornemissza Anna próbálja kormányozni, miként ugyanerre tesznek kísérletet a nagy politikai vetélytársak, Bánfi és Béli feleségei is – természetesen kevés, legfeljebb időleges sikerrel. Teleki Mihály politikai zsenialitása éppen abban áll, hogy felismeri: az anarchiába torkolló világban a nők iránti szenvedély kelt zavart, s a férfiak politikai potenciálja a nőkhöz való viszonyukon keresztül befolyásolható. A közéleti kötelességeket feledtető családi magánérdek és személyes vágyak irányítják a szereplők jó részét. Persze a szereplők befolyásolása korántsem egyszerű feladat. Csak egy példa: a Bánfit elfogni érkező katonáknak elsőre azért nem sikerül kézre keríteniük a nagyhatalmú urat, mivel azt a felesége ágyában keresik, s éppen ezáltal – voltaképpen családi boldogtalansága által – nyílik módja a feleségnek a közelgő veszélyre figyelmeztetnie a férfit, akit minden hibája ellenére még mindig szeret. Az efféle véletlenek azonban csak ideig-óráig állíthatják meg a sorsszerűen bekövetkező pusztulást.

A *Török világ Magyarországon* jóval radikálisabb. Az első Erdély-regényben a személyes érdek (leginkább a szerelem) mozdította ki a szereplők identitását, itt viszont a szereplők érzelmi élete mintegy magában hordozza a pusztulást is. Nincs jó szerelem (tisztas házasság) és rossz szerelem (bűnös vágyak), pontosabban ezek léteznek, ám így is, úgy is pusztulásba döntenek. A regény elején három kulcsszereplő, Thököly Imre, Ghyka herceg és Feriz bég párbajozik egymással. A furcsa hármás párbaj végén Feriz így okítja az őt legyőző Thökölyt:

– Örülni fogok barátságodnak – szólott Feriz komolyan –, de ha azt kívánod, hogy ez tartós legyen, e szómat hallgassd meg: sohase közelíts oly leányhoz, akit nem szeretsz, hogy téged szeressen; és ha szereted, akkor ám szeresd, de boldoggá tedd.⁶⁹

69 JMÖM, Regények 4, 54.

Ez a tanítás több szempontból is érdekes: egyfelől itt olyan világba léptünk, ahol egy keleti ember (egy török) ad szerelmi tanácsot egy kereszténynek, s az egész párbaj tanulsága is az, hogy a török inkább rendelkezik a társas élet etikájának keresztényi erényeivel, mint maguk a keresztények (a görög-keleti Ghyka és a protestáns Thököly); másfelől ezt a tanítást nem igazán képesek tartani hőseink (még az sem, aki adta). Thököly már a következő mondatában megtagadja menyasszonyát (akit nyilván politikai érdekből vett volna feleségül), Ghyka képtelen feláldozni magát nejéért (pontosabban az utolsó utáni pillanatban képesnek mutatkozik erre, de ekkor már nincs szükség áldozatára), Feriz pedig – bár saját szerelméhez hűséges – maga sem tudja tartani a szabály első felét. Ghyka felesége, az üldözött Sturdza Mária védelmében itt is nők kísérik meg manipulálni a férfiakat, ám végül csak úgy érnek el sikert, hogy Feriz kihasználja az őbelé halálosan szerelmes démoni nő, Azraële gyengéd érzelmeit (s ezzel megmenti Ghyka ártatlan feleségét és megöli a bárkit ujjja köré csavaró *femme fatale*-t). Feriznek az sem okoz gondot, s némi közönnyel veszi tudomásul, hogy a belé szerelmes szüzekből alakult hadtest hősi halált hal a szentgotthárdi csatában. E regényben a züllés, az identitás kibillenése, a renegátság már nem annyira a szerelem *következménye*. Itt ugyanis már minden szereplő (még az erényesnek beállítottak is) eleve talajt veszített ember, akik folyamatosan azzal kísérleteznek, hogy miként manipuláljanak érzelmileg másokat. Jellemző, hogy az egyetlen becsületes ember, Béli Pál (aki, emlékszünk, az előző részben hóhérkézzre adta Bánfi Dénest egy csók miatt, tehát becsületesége csak e regény világán belül szilárd!) nem hajlandó fejedelmét elárulni, s saját életét akkor sem oltalmazza, amikor kiderül, hogy egész családját elpusztítja ezáltal. A becsületes török, Feriz úgy próbál segíteni, hogy vizályt szít a törökök és magyarok között: igen ám, de egész kísérlete arra a feltételezésre épül, hogy a magyarok Béli Pál módjára becsületesek, s ezért állít becstelen módon csapdát a számukra. (Arra persze nem számít, hogy a magyarok becstelen módon, bebörtönzött rablók becsapásával és halálba küldésével játsszák ki a tervet.) E regényben egy olyan apokaliptikus történelem bontakozik ki, ahol mindenkinek el kell pusztulnia – szinte függetlenül attól, hogy milyen stratégiát választott, hogy tartotta-e magát önnön elvei követéséhez, vagy hogy mennyiben befolyásolták egyéni érdekei döntéseit.

A *kétszarvú ember* egy hasonlóan értékvesztett, pontosabban az értékek stabilitását elvesztette világba kalauzol minket – bár ezt ismét másképp teszi. A becsületes címszereplő, Boór Ádám szörnyű büntetésben részesül állhatatosságáért: mivel nem

volt hajlandó hitét elhagyni, homlokán felhasították a bőrt, s egy eleven kecskebak fejről leszakított szarvakat azon melegében odaillesztettek, mire azok odanőttek a férfi fejéhez, s egy tulok hátsó lábáról a bőrt lenyúzatván, azt a lábaira illesztették, s a tulok bőre szintén odanőtt. Az így létrehozott szörnyetegtől ördögi mivolta miatt irtóznak az emberek – felekezettől függetlenül. Valójában Boór Ádám sorsa lesz a történet kulminációs pontja, melyhez képest az események bemérhetővé válnak. Boór maga ugyan ártatlan, de akaratán kívül odadobta felesége és gyermekei sorsát, ifjúkori barátjának, Pozsgai Ferencnek, kivel együtt nőtt fel, kit testvéreként szeretett. Gyermekei – bár szintén becsületes és tisztességes emberek – az apa megmentésére teszik fel az életüket, mondhatni kényszerpályára kerülnek. Ugyanakkor aggasztó, hogy a megmentőként érkező Katalin, Boór Ádám fogalmi szerint „renegát”: magyar nemes kisasszony létére törökhöz, Kucsuk basához ment feleségül (aki amúgy nem tart háremet, tehát nyilván nagyon szereti feleségét), s ilyenformán épp azt a bűnt követte el, aminek elkerüléséért a kétszarvú ember kifordított mártíromságot vett magára, s evilági ördöggé alakult. Katalin, aki a két magyar gyermek örökbe fogadásával igyekszik jóténni nemzetének és vallásának elárulását, s ami a női hűséget illeti, kifogástalan erényekkel rendelkezik. Az persze némiképp ironikus gesztusnak vehető, hogy férjének (Kucsuk basának) és fiának (Feriz bégnek) a fején egyre csak sorakoznak a vágások (ez párhuzam Boór Ádámmal), ám ők szarvakat mégsem kapnak. Mindenesetre Katalin éppén azért lehet sikeres a törökök uralta világban, amiért átlépte a születése által meghatározott korlátokat, s Boór Ádám azért sikertelen, mert ezt nem hajlandó megtenni. Amikor Katalin anyaként próbál megnyilvánulni a Boór-gyerekek mellett, akkor a török kultúra termékeivel kedveskedik (szőnyeget terít eléjük, cukros banánnal kínálja őket), s amikor a magyarok Jászvásárra indulnak, akkor ő már csak a település török nevét (Jassy) mondja. Voltaképpen a „jó renegát” lehetősége sejlik itt fel,⁷⁰ s a szöveg nagy kérdése az lesz, hogy lehetséges-e a kulturális interakciók során megőrizni valamiféle önazonosságot vagy pedig az idegenség eltörlőli ennek lehetőségét.

70 Jókai Katalint már az *Erdély aranykorában* is felléptette – ugyanebben a szerepben: ellenpontozandó az erényeket eldobó renegátokat. „Azt gondolod, hogy egy magyar nő azért megy nőül törökhöz, hogy annak rabszolgája legyen? Oh, férjem engem nagyon szeret!” JMÖM, Regények 3, 62. Tehát a szerelem az ő esetében már ott felülírja a származást.

A szöveg második felének elbeszélése már egy metaforikus felszarvazás története: Paskó Kristóf ifjú felesége Pozsgai Ferencsel csalja urát,⁷¹ ilyenformán Pozsgai szó szerint és metaforikusan is felszarvaz egy-egy embert. A török asszony a szerelemért elárulja hazáját, de hűséges feleség – a magyar asszony a szerelemért elárulja férjét is, hazáját is. S hát persze a magánélet és a közérdek között lavírozó Paskó is elbukik: előbb a magánérdekét a közérdek fölé helyezi, amikor a sztambuli követségből hazafelé jövet beugrik feleségéhez (ez lesz aztán a veszte), majd felesége bűnösségének bizonyítása és halála után sem képes szerelméről lemondani. *A kétszarvú ember* zárata aztán magában rejt a feloldás lehetőségét is: az ördöggént földi életét élő Boór lemond bosszújáról és mindent megbocsát Pozsgainak, a történet kétségkívül leggonoszabb szereplőjének, aki rögvest gutütést kap, és azonnal meghal. E zárlat kétféle értelmezés előtt nyit utat: egyfelől a megbocsátás keresztényi gyakorlata kiöli a gonoszsgot, másfelől egy cseppet sem megnyugtató, hogy a gonosz nem képes jóvá alakulni – mintha csak egy irányba haladhatnának az események. Mindenesetre itt egy olyan metafizikus megoldás lehetőségé sejtik fel, mely inkább Jókai novelláinak világába vezet át.⁷²

Az Erdély-regények között *A kétszarvú ember* az apokaliptikus világban a kiengesztelődés lehetőségét csillantja fel. Amikor Jókai a novellák közé helyezve jelenteti meg kötetben *A kétszarvú embert*, akkor az identitás elvesztésének egyéb variációival is kapcsolatba hozza. Legyen elegendő itt egyetlen példát felmutatni: *A varchonitákat*. E szöveg, mely nem sokkal rövidebb, mint *A kétszarvú ember*, a nemzeti identitásvesztést szintén a nemzet nagyjainak identitásvesztésével hozza összefüggésbe. Oldamúr, a varchoniták fejedelme, nehogy birodalma a kegyetlen török Disabul kezére jusson, leányát, Dalmát férfinak nevelte. (Összevetésképpen: Disabul a saját lányát is feláldozná az isteneknek.) Dalma el van határozva, hogy kitart felvett férfi identitása mellett, de ha egy világ kibillent sarkából, nincs már könnyű dolga. Hiába választja jelmondatul: „A hazáért semmi áldozat sem nagy”,⁷³ ha nem tud ellenállni Elemér iránti vonzalmának

71 Ráadásul egy olasznak mutakozó magyar, Gondolfo segítségével.

72 A továbbiakban említendőkön túl felvethető a negyvenes évek Jókai-novellesztikájával való párhuzam is: SZILÁGYI Márton, *Jókai, a pályakezdő novellista* = Uő, *Hagyománytörések: Tanulmányok az 1840-es évek magyar irodalmáról*, Bp., Ráció, 2015, 191–200.

73 HV 1, 22.

(s Elemér sem tudja miért, de szerelmes a férfinak hitt Dalmába). A kibillentett rendet nem lehet helyreállítani: Dalma ráveszi Elemért, hogy szöktesse meg Disabul leányát, Halilát, majd az őt szerető nő mellett válik élőhalottá, aki végül mégis a boldogságtól hal meg, amikor megtudja, hogy Dalma nő. A feloldás itt sem marad el, s hasonlóképpen nyugtalanító: bár Dalma a döntő pillanatban, amikor saját nemiségével szembesítik, kardot ragad és férfiként vágja ketté az őt vádoló Kublajt, s ilyenformán a varchoniták népe nem marad vezér nélkül, az eredeti terv csak látszólag győz – Dalma világából kihál az érzés, s a halálba menekül maga is, a varchoniták pedig útra kelnek új hazát keresni. (A korábban keletkezett *Az Aegyptusi rózsza* figyelemre méltó párhuzamot kínál ehhez: miután Osiris papnője áttérítette – renegáttá tette – az asszír Asnaphart, voltaképpen az asszír népet pusztította el sikerével: Asnaphar utóbb ugyan áttérítette népét az egyiptomiak hitére, de ez a nép már nem volt ugyanaz többé, mint amelyik annyi hódító háborút megnyert, s emiatt pusztulnia kellett.)⁷⁴

Végig lehetne követni e dilemmát Jókai többi novelláján a *Hangok vihar után* ciklusból. Shirin és szerelme, Ferhád nem lehetnek egymáséi, Fortunatus Imre elnyeri szerencsésjét (amit felvett neve is kifejez), de kiderül, saját hűgát vette feleségül, s bizony a kalózokra egy pitavalban akkor sem vár fényes jövő, ha a becsület szikrája olykor meg-megvillan. E történetek különböző időben és térben mesélik el az emberi identitások kibillenését, önárulását, renegáttá válását. Jókai – olvasmányai alapján – ekkor ezt még hangsúlyosan kötötte hozzá Erdélyhez. Ez a térképzet, s az ebből származó következmények azonban nemsokára új szintet kapnak: Jókai az *Erdélyi képek*ben már egy másik Erdélyről beszélt, s ekkor már némi esély mutatkozott a felborult rend helyreállítására. (Gondoljunk csak *A nagyenyedi két fűzfá* zárójelenetére, ahol a négy fiatal annak rendje és módja szerint talál egymásra, s a földbe leszúrt fűzfadorong egy folytonos nemzeti történelem metonímiájaként nyújt árnyékot és alkalmat a mesélésre az elbeszélőnek.)⁷⁵

Lehetőségek

74 „Asnaphar egy év múlva Babyloni trónján ült, királyi neve lón Assurhaddan, – a krónikák mondják, hogy idegen isteneket vitt be Babylonba, s ezért az assyri birodalomnak el kelle pusztulni.” JMÖM, Elbeszélések I, 320.

75 JÓKAI MÓR, *A nagyenyedi két fűzfá* = Uő, *Elbeszélések (1853–1854)*, s. a. r. SZAKÁCS Béla, Bp., Akadémiai, 1989 (JMÖM, Elbeszélések 5.), 241–261. [*A Balaton völgyénei*, 192–208.]

Jókai Mór az 1850-es években különböző formákban reflektált egy apokaliptikus történelem lehetőségére. Miközben narrátorai rendre fenntartották annak az igényét, hogy a világ mesei elemekből felépíthető, regényeiben Jókai olyan történeteket épített fel, ahol a szemünk láttára omlottak össze és buktak el nagy formátumú történelmi ágensek. Szajbély Mihály figyelmeztetett e regények kapcsán, hogy „ugyanazon emberen belül lehet egyszerre jelen a jó és a rossz.”⁷⁶ A kérdés innentől jószerivel az önismeretről (vagy annak hiányáról) szól. Az 1850-es évek elejének Erdély-regényei egy bomló történelmi korban látták azt a veszélyt, mely pusztulásra ítéli az egyént, a novellák ezt a lehetőséget szinte általános, mindenkire és minden korra érvényes alapelvként fogalmazták meg. *A kétszarvú ember* különböző olvasatai is éppen itt fordulnak meg: egy történelmi korszak temeti maga alá renegátjait, vagy inkább a misztikába távolított bomlás valamifajta figyelmeztetés a világ sérülékenységére. Nem mindegy, ugyebár.

76 SZAJBÉLY, *i. m.*, 131.

Török Lajos

A MINISZTER FÉLRELÉP

A gyémántos miniszter kontextusai

Bevezetés

Az alábbiakban egy Jókai-mű (*A gyémántos miniszter*¹) és egy novelláskötet (*Forradalmi és csataképek 1848- és 1849-ből*) összefüggéseit vizsgálom kiadás- és értelmezéstörténeti nézőpontból. Céлом csupán annyi, hogy a Jókai-novellisztika korai periódusával kapcsolatban néhány kérdést fogalmazzak meg. Nem műelemzésre vállalkozom, s nem is igyekszem a rövidpróza életműre – vagy annak valamelyik szakaszára – vonatkozóan átfogó következtetéseket levonni, csupán azoknak a kontextusoknak a feltárására teszek kísérletet, amelyek a szöveg és az elbeszéléskötet első megjelenése óta meghatározták/meghatározzák a róluk alkotott véleményeket. A szakirodalom által jól ismert tényeket idézek fel újra, s igyekszem azok segítségével néhány hipotézist megfogalmazni. Vizsgálódásaimnak az egyik útja tehát a Jókai-textológia, másik útja pedig a Jókai-recepció irányába tart. Munkálkodásaim akár feleslegesnek is tűnhetnének, hiszen a szerző 1850. évi – *A gyémántos minisztert* is magában foglaló – rövidpróza termésének kritikai kiadása óta úgy tűnik, a szöveg és a novellagyűjtemény meglelte végső nyughelyét: az elbeszélés a Jókai-életmű rövidpróza termését gazdagítja egy filológailag hitelesített *Forradalmi és csataképek* részeként. Ami miatt mégis e szövegre és kötetre terelődött figyelmem, az annak a kiadás- és értelmezéstörténetileg változékony hermeneutikai gyakorlatnak köszönhető, amely a Jókai-filológia és az újabb recepció közötti konszenzust némileg beárnyékolja. Számomra *A gyémántos miniszter* és a *Forradalmi és csataképek... kiadás- és értelmezéstörténeti szempontból* a Jókai-novellisztika korai szakaszában keletkezett alkotások talán legbizonytalanabb státuszú darabjai, s e bizonytalanság a művekre vonatkozó tudományos perspektívákban is észlelhető. Csak egy-egy – írásom későbbi bekezdéseiben még előkerülő és csak ott kifejtésre kerülő – érv erre az instabilitásra: *A gyémántos miniszter*nek még a műfaji

besorolása sem teljesen egyértelmű, hiszen minél közelebb megyünk időben a mű keletkezéséhez, annál távolabb kerülünk annak szépirodalmi klasszifikálhatóságától. A *Forradalmi és csataképek* esetében pedig minél távolabb vagyunk az 1850-es első edíció időpontjától, filológiaiag annál zavarba ejtőbb kiadásokkal találkozhatunk.

Kiadás- és értelmezéstörténeti problémák

A Jókai-életmű kanonizációjában meghatározó szerepet játszó, 1962-ben indult kritikai kiadás köteteit szemlélve jól látható a regényírói korpusznak a novellákkal szembeni kitüntetettsége. Míg az előbbi közlése már 1981-ben befejeződött, addig az utóbbiaknak csak töredéke látott napvilágot. Ennek a műfaji szempontból felettebb látványos kiadástörténeti aszimmetriának a hatása a Jókai-próza értelmezéstörténetében is megfigyelhető. A regények recepciója ugyanis jóval nagyobb terjedelmű, mint a novelláké, s csak elvétve találunk a szakirodalomban olyan átfogó, a teljes életműre kiterjedő feldolgozásokat, amelyek az elbeszélések és a regények között folyamatos szimbiózist feltételeznek. A Jókai-recepció „nagy klaszszikusai” közül talán csak Zsigmond Ferencet említhetnénk példaként.² Többek között emiatt nevezhetjük örvendetesnek, hogy az előbb említett aránytalanság a kritikai kiadás és a recepció utóbbi egy évtizedben mutatkozó fejleményei alapján csökkenő tendenciát mutat, ugyanis a novellista Jókaira a korábbinál fokozottabb figyelem irányul: az elmúlt évek során több kiváló értelmezés született, és a rövidprózai korpuszra irányuló textológiai vizsgálódások is felélénkültek. Az újabb recepció látóterébe az esetek többségében az írói pálya első évtizedének darabjai kerültek, lényegében azok a szövegek, amely a kritikai kiadás 1971 és 1989 közötti köteteiben is napvilágot láttak. A vizsgálódásaink szempontjából jelentőséggel bíró korai novellák újabb értelmezései közül Szajbély Mihály monográfiájának³ egyik fejezete, emellett további három tanulmány érdemel komolyabb figyelmet:

2 ZSIGMOND Ferenc, *Jókai*, Bp., Magyar Tudományos Akadémia, 1924.

3 SZAJBÉLY Mihály, *Jókai Mór*, Pozsony, Kalligram, 2010.

Fábri Annának⁴ és Bényei Péternek⁵ Jókai 1850-ben írott szabadságharcos témájú rövidprójájával, illetve Szilágyi Mártonnak⁶ a szerző forradalom előtti elbeszéléseivel foglalkozó elemzése. A fiatal író novellakorpuszának első fele, amely az 1848 végéig elkészült szövegeket tartalmazza, Szajbélynél mesei alapszerkezete, Szilágyinál pedig metafizikai világképe alapján válik viszonylag egységes arculatú szövegcsoporttá. A két elemzés az írói életművek hagyományosnak mondható kronológiai szakaszolása alapján a „pályakezdés” narratív szekvenciájának elemi egységeiként szemléli a novellákat, s közöttük motivikus, világképi, formai összefüggéseket észlel. A *Forradalmi és csataképek*... és az azzal egy időben keletkezett, de a kötetbe nem került elbeszéléseinek világára fókuszáló szerzők közül Fábri Anna a nézőpontok sokféleségére épülő, Jókai későbbi szabadságharcos regényeinek ábrázolásmódját előlegező novellákként értelmezi a korpuszt, Szajbély könyvében a szerző nemzetmitológia-teremtő szándékát emeli ki, Bényei Péter pedig az elbukott magyar szabadságharc okozta kollektív trauma feldolgozására irányuló törekvésben látja a kötet egyes darabjainak funkcionális összefüggését. Az említett elemzések a Jókai-novellisztika jelenkori (re)kanonizációjában kezdeményező szerepet játszanak, döntően azért, mert ráirányítják a figyelmet annak néhány interpretációs problémájára. A négy szerző munkája eltérő módon hívja fel a figyelmet arra, hogy az ifjú Jókai elbeszéléseinek tárgyalásakor nem mindegy, hogy azokat különböző szempontok szerint rendszerezésre váró szöveghalmaznak tekintjük, vagy azon klasszifikációs és strukturális javaslatok szerint (is) olvassuk, amelyeket Jókai maga bocsát olvasói rendelkezésére elbeszéléseinek kötetkiadásaiiban vagy a kiadásokhoz írott kommentárjaiban. E figyelmeztetésnek azért is van súlya a szakirodalomban, mert a novellák egyébként sem terjedelmes recepciójában alig található olyan elemzés, amely egy Jókai által megszerkesztett elbeszéléskötetben helyet foglaló szöveggént tekintene a szerző valamely rövidprójai alkotására. A fenti elemzések arra is figyelmeztetnek, hogy nem árt tisztában lenni egy-egy elbeszélésciklus vagy

4 FÁBRI Anna, *Az értelmezés változatai és nehézségei: 1850 – Jókai elbeszélései a szabadságharc és az összeomlás hónapjairól = A magyar irodalom története* II, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Bp., Gondolat, 2007, 321–330.

5 BÉNYEI Péter, „egy eltemetett világ halott dicsősége”: *A kollektív trauma és a gyásmunka nyomai Jókai Mór novellaciklusában (Forradalmi és csataképek)*, *Studia Litteraria*, 2011/3–4, 78–110.

6 SZILÁGYI Márton, *Jókai, a pályakezdő novellista = „...író leszek, semmi más...”: Irodalmi élet, irodalmiság és öntüköröző eljárások a Jókai-szövegekben*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, Balatonfüred, Balatonfüred Városért Közalapítvány, 2015 (Tempevölgy könyvek 19.), 32–38.

-gyűjtemény kiadástörténetével, ugyanis Jókai novelláskötetei közül több olyan is akad, amelyeknek különböző, a szerző életében megjelent kiadásai között tartalmi és/vagy szerkezeti változások vannak.

Szilágyi Márton a fiatal Jókai rövidprózájában megjelenő gondviseléselvű metafizikai világgépnek és egy hazaszereteten alapuló ideologikus értékrendnek a dokumentálása során a kiemelésre kerülő elbeszélések közvetlen kontextusának a „pályakezdés” kronológiai határai között keletkezett novellatermés egészét tekinti. A témák kibontása során azonban Szilágyi felhívja a figyelmet arra is, hogy a kérdéses alkotói időszakban keletkezett, Jókai által szerkesztett novelláskötet, a *Vadon virágai* a kiválasztott elbeszélések összetétele és sorrendisége alapján nem igazán illeszkedik a vizsgált korpuszból vett szövegmintákra épülő világgépbe és értékrendbe. Másként fogalmazva: a „pályakezdés” korának egész novellatermésére kiterjedő interpretációt csak komoly megszorításokkal támogatja Jókai novelláskötete. Döntően azért, mert az elbeszéléseknek a ciklus által rögzített sorrendisége megtöri a kérdéses világgéphez rendelhető szövegek keletkezéstörténeti vagy tematikus rendezettségére épülő logikáját. A *Vadon virágai* ugyan „egmás mellé helyezi *A Nepean sziget*, *A gonosz lélek* és *A nyomorék naplója* című szövegeket” (ezek azok, amelyeket Szilágyi a fiatal Jókai metafizikai világgépét reprezentáló elbeszélések közt tart számon), de olyan novellák után következnek a kötetben, amelyek humorosak, életképszerűek, s így nem teljesítik az előbb felsoroltak alapján a pályakezdő Jókai világgépét meghatározó gondviseléselvnek „a létezés egészére ügyelő, kiegyensúlyozó rendjét”.⁷ Sőt! A Szilágyi által jellemzett világgép és a Jókai-novellisztika első szövegeként számon tartott *Istenítélet* című elbeszélés a *Vadon virágaiból* hiányzik, így annak a Szilágyi írásában képződő példázatosságát nem támogatja a novellaciklus lehetséges darabjaival bíbelődő ifjú író szelekciós aktivitása. A Szilágyi írására ható Szajbély Mihály monográfiájának vonatkozó fejezetében nem is említi a pályakezdő novellista Jókai debütáló kötetének címét, sőt – ha emlékezetem nem csal – könyvében csak egyetlen elbeszéléskötetre hivatkozik: a *Forradalmi és csataképek...-re*. Ennek a sajátosságnak minden bizonnyal megvannak a koncepcionális okai. Elképzelhető, hogy a tárcaregényíró Jókaira irányuló fokozott figyelem nem kötelezte a szerzőt a novellista részletes vizsgálatára. Emellett az is lehetséges, hogy Szajbély belátta: könyvének az egyszerű formák poétikai relevanciájára épülő, egyedi elbeszélések

7 Uo., 33.

vizsgálatában kiválóan alkalmazható szempontrendszere egy több darabból álló, tehát a szimpla novellánál jóval összetettebb műalkotás receptív illúzióját keltő novellaciklusra vagy -gyűjteményre vonatkoztatva elégtelennek bizonyulhat.

A *Forradalmi és csataképek...* világának feltérképezésével próbálkozó két tanulmány és egy könyvfejezet esetében az előbbi példákhoz képest fordított alapállással találkozunk: a figyelem középpontjában egy elbeszéléskötet áll, az érdeklődés háttérben pedig az 1850-es esztendő novellatermése található. A kettő között a *Vadon virágai* Szilágyi által felvetett problematikájához hasonló ellentmondást nem is diagnosztizálnak az elemzések, hiszen a szabadságharc utáni évben megjelent *Forradalmi és csataképek...* egyes elbeszélései és a kötetből kimaradt, de ugyanazon esztendőben keletkezett novellák világképi sajátosságai között nem látnak számottevő különbséget, köszönhetően a korpusz egészének háttérben álló, 1849 politikai kataklizmájához kötődő élményeknek, és azoknak a törekvéseknek, amelyek Jókait csaknem az összes 1850. évi elbeszélés megírásakor motivál(hat)ták. (A vonatkozó szakirodalomban leggyakrabban előkerülő motivációk címszavakban: emlékezés, felejtés, értelmezés, mitizálás, trauma feldolgozása.) A *Forradalmi és csataképek...* világára koncentrált értelmezésekben inkább a kötet kiadástörténetéhez kapcsolódó problémák kerülnek előtérbe. A kötet a Jókai-novellisztikának a szerző által szerkesztett gyűjteményei között azokhoz sorolható, amelyeknek első megjelenésük után változott a struktúrája és az összetétele. A kérdéses esztendő termésének kritikai kiadását elkészítő Györffy Miklós részletesen kidolgozta a mű kiadástörténeti narratíváját,⁸ ezért mi most csak a legfontosabb pontjait idézzük fel. A két átdolgozás közül az első, az 1861-es, megőrzi az 1850-es edíció darabjainak összetételét, de attól teljesen eltérő sorrendben közli a novellákat. (Ezen túl az *Egy bujdosó naplójából* is tartalmaz részeket.) A második az 1899-ben napvilágot látott verzió, amely az eredeti 13 elbeszélésből álló ciklust további hattal bővítette. A szerkezeti és terjedelmi változások mellett fontos még megemlíteni, hogy az első kiadás címe *Forradalmi és csataképek 1848- és 1849-ből* volt, a másodiké és a harmadiké (1870) *Csataképek 1848- és 1849-ből*, a negyedikétől kezdődően pedig *Csataképek a magyar szabadságharcból*. Ezek felől a kiadástörténeti adalékok felől szemlélve láthatók be viszonylag könnyen Fábri Anna, Szajbély Mihály és Bényei Péter írása-
inak a *Forradalmi és csataképek...* interpretációs problémáira vonatkozó nyílt vagy

8 JÓKAI MÓR, *Elbeszélések* (1850), s. a. r. GYÖRFFY MIKLÓS, Bp., Akadémiai, 1989 (JMÖM, *Elbeszélések* 2/A), 486–511.

burkolt figyelmeztetései. A három reflexiót a vizsgálat tárgyára vonatkozóan eltérő filológiai hangoltság jellemzi. Szajbély Mihály könyvfejezetében az előbbieken vázolt kiadástörténeti devianciák csak részben tudatosulnak. Ezt onnan tudhatjuk, hogy a szerző a novellakorpusz első kiadását vizsgálva és annak címét használva *A gyémántos minisztert*, amely Jókai-kötetben először 1875-ben *A forradalom alatt írt művek* végén, majd 1899-ben a *Csataképek a magyar szabadságharczból* harmadik darabjaként bukkan fel, következetesen a cikluson kívüli szöveggként kezeli, ellenben egy másik, ugyancsak az előbb említett kései kiadásba bekerült elbeszélést (*A tarcali kápolnát*) az 1850-es gyűjtemény részeként tartja számon. A Szajbélyéhoz hasonló rekompозиációs manőverek jellemzik Bényei Péter tanulmányát, amely ugyancsak az első kiadás címváltozatára hivatkozik, és ugyanúgy vizsgálódásai tárgyává teszi az 1850-es kiadványban még nem szereplő elbeszéléseket. *A gyémántos miniszterről* szólva azonban egy lábjegyzetben kijelenti a szerző, hogy az

az elsők között készült el a *Csataképek* novellái közül, ám Jókai sem az 1850-es, sem az 1861-es kiadásban nem publikálta: a kritikai kiadás viszont az 1899-es, legutolsó, Jókai által gondozott kiadást veszi alapul, amelynek nyitódarabja lett ez az elbeszélés. A különböző szövegkiadások mindig más és más sorrendben hozták a novellákat, így a kötetkompozíció elemzésére csak egy hosszabb, alapos filológiai előmunkálatokra támaszkodó tanulmányban kerülhetne sor.⁹

Az idézetben megfogalmazottak, amelyekkel jelen sorok írója messzemenően egyetért, komoly filológusi odafigyelésre ösztönzik a kérdéses kötetrel foglalkozni kívánó irodalomkedvelőt. Innen nézve Fábri Anna elemzése igazán korrektnek nevezhető, hiszen a *Forradalmi és csataképek... ifjú írójának arcképét* valóban az 1850-es kiadás alapján rajzolja meg: a kötet eredeti címét használja, s kizárólag az abban található elbeszélésekből idéz.

Mindezek után felvethető a kérdés: miért tartja égetően szükségesnek Bényei a „*Csataképek*” értelmezéséhez „filológiai előmunkálatok” elvégzését, ha a kérdéses műnek már létezik kritikai kiadása. Minden bizonnyal azért, mert az általa is forgatott kiadvány nem felel meg a mű kiadástörténetével bíbelődő irodalomtörténész hermeneutikai szükségleteinek. A Bényei által megfogalmazott igény hátterében álló filológiai hiányosságok az idézetek lehetséges intenciói szerint

9 BÉNYEI Péter, *i. m.*, 80.

visszavezethetők a Jókai-novellisztika 1971-től meginduló kritikai kiadásának első kötetétől érvényes sajtó alá rendezési elvekre, hiszen ezek még az 1989-ben Győrffy Miklós által kiadott, 1850-ben keletkezett elbeszélések filológiai reguláiban is jelen vannak. A mi problémafelvetéseinkhez talán a legközelebb álló normatíva a Jókai-novellák kiadásában kizárólagos rendszerező elvként működő kronologikusság. Ennek pedig az a következménye, hogy egy-egy periódus korpuszának közreadása során másodlagossá válik az a tény, hogy az adott időszakban keletkezett szövegek a legtöbb esetben egy Jókai által szerkesztett elbeszéléskötet strukturális elemeiként is feltűntek. Ezen a helyzeten még az sem változtat, ha a kritikai edíciók jegyzeteiben a sajtó alá rendező minden kötetkiadással kapcsolatos információt közöl, ugyanis a főszövegeket tartalmazó könyvszakasz továbbra is a kronológiához kötődő módszertan felsőbbrendűségét hirdetve nyújt (egyoldalú) betekintést a Jókai-szöveguniverzumba. E felfogás problematikája egészen addig láthatatlan maradhat számunkra, amíg a szerkesztő drámai módon bele nem ütközik az általa alkalmazott filológiai regulák korlátaiba. Ezekre a korlátokra egyébként a recepció is felhívhatja a figyelmet. Szilágyi Mártonnak és Szajbély Mihálynak az 1849 előtti Jókai-novellákra vonatkozó megfigyelései – láttuk – a szövegek kronologikus olvasásából táplálkoznak. Mindkettejük látásmódját meghatározza, hogy az időszak elbeszéléseit a kritikai kiadás Oltványi Ambrus által elkészített első kötete időrendben közli. Szilágyi a *Vadon virágai* interpretációs szerepének viszonylagosságára utaló gondolatmenetében kimondatlanul is arra figyelmeztet minket, hogy a Jókai-novellák átörökítésének filológiai manőverei közé a felejtés ördöge már régóta befészkelte magát. A *Forradalmi és csataképek...* Győrffy Miklós általi tálalására ugyanúgy érvényes ez a gyanú, még annak ellenére is, hogy a sajtó alá rendező mindent elkövetett azért, hogy a kérdéses Jókai-kötet emlékezetét kritikai kiadásában megőrizze. Az *Elbeszélések 2/A* kötetében közölt főszövegek az 1850-es edíció illúzióját keltik, ugyanis az első elbeszélés előtti lapon a kötet eredeti címe olvasható. (Ennyiben – de csak ennyiben – Győrffy szakít a Jókai-novellák sajtó alá rendezésének eredeti koncepciójával.) Ám a sajtó alá rendezett szövegekörpusz ettől kezdődően már nem a cím szerint várható struktúrát reprezentálja. Győrffy ugyanis olyan *Forradalmi és csataképek...*-et állít össze, amely a ciklus kiadástörténetének egyik változatával sem azonos: az 1899-es, Kimnach László képeivel illusztrált díszkiadást veszi alapul, de – a sajtó alá rendezés alapkoncepciója által megkövetelt kronológiai hűséget szem előtt tartva – kimetszi belőle az 1850 után keletkezett novellákat, majd pedig a

kötetszerkezetet felbontva az általa feltételezett keletkezési sorrendben közli a megmaradó elbeszéléseket, de nem 1899-i, hanem az első megjelenés szövegállapotát figyelembe véve. A Gyórfy által szerkesztett kiadvány így egy soha nem létezett *Forradalmi és csataképek...*-et közöl; megteremt egy olyan változatot, amelyet még a szövegkritikusok egy része által kedvelt *ultima manus* elve sem támogat. A sajtó alá rendező egyetlen érve a választott kiadás mellett, hogy a benne található összes elbeszélés „kivétel nélkül jobbnál jobb csatakép.”¹⁰ A *Csataképek...* -nek egyébként ez az edíciója az, amelyben először található meg *A gyémántos miniszter* szövege. Arra a kérdésre, hogy ez a kiadás tekinthető-e filológiai értelemben autorizáltnak, vagyis a szerzői szándékot hitelesen reprezentáló kiadványnak, aligha válaszolhatnánk igennel. A Jókai-szövegek autentikussága egyébként már a nemzeti kiadás (a továbbiakban NK) esetében sem igazolható. A legfőbb érv erre az, hogy a 100 kötetes széria utolsó darabjában található keletkezéstörténeti összefoglaló szerint a Jókai-művek sajtó alá rendezésére külön bizottság alakult.¹¹ De még ha Jókai kezének nyomát viselné a sorozat minden – a hivatkozott írás szerint csaknem 71 millió¹² – betűje, akkor sem tekinthetnénk a szériát filológiaiilag meggyőzőnek, mert számos – a publikált Jókai-művekben a szövegromlás jelenségének sokféle esetét produkáló – szöveghiba teszi lehetetlenné a már előbb is említett *ultima manus* elvének szövegkritikai alkalmazhatóságát. Valószínűleg emiatt nem találunk a kritikai kiadások közt olyan kötetet, amelyben az NK-ban megjelent szövegváltozatokat tekintette volna a sajtó alá rendező alapszövegnek. Továbbá azért sem, mert a sorozat indulásakor megfogalmazott sajtó alá rendezési elvekben az NK kötetei eleve bizonytalan hitelű szövegvariánsokként lettek meghatározva, ugyanis szövegeik olyan korábbi kiadásokból vették, amelyek maguk is számos hibát tartalmaztak.¹³ Úgy tűnik tehát, hogy a Bényei Péter által

10 JMÖM, Elbeszélések 2/A, 470.

11 *A Jókai-jubileum és a nemzeti díszkiadás története*, Bp., Révai, 1898 (JMÖM, NK 100.), 15.

12 *Uo.*

13 „[A]z NK-t már sok kétséggel szemlélhetjük. Általában ugyanis az NK nem nyúl vissza a legkorábbi szövegközlésekhez, hanem a legutolsó megjelenésre épít, s így a szövegromlás tovább folytatja.” NAGY Miklós, FÁBIÁN Pál, *Bevezetés Jókai Mór összes művei kritikai kiadásához* = JÓKAI Mór, *Hétköznapiak*, s. a. r. SZEKERES László, Bp., Akadémiai, 1962 (JMÖM, Regények 1.), 294. Valószínűleg ennek a felismerésnek a következménye, hogy a legtöbb Jókai-mű alapszövegéül az első kötetkiadást választották a sajtó alá rendezők. Gyórfy is minden bizonytalanság ellenére a szövegkritikai regula miatt döntött emellett, hogy az 1850-es edíciót tekinti alapnak.

hangsúlyozott filológiai felülvizsgálat igénye valós szükséglet. Nemcsak az előbb említett okok miatt, hanem azért is, mert úgy tűnik, a *Forradalmi és csataképek...* kritikai kiadása nem igazán élvezte a megjelenése után napvilágot látott népszerű kiadások bizalmát. A gyűjtemény szinte minden újabb publikálása eltér a Győrffy által javasolttól: az Unikornis Kiadó díszkiadásában megjelent 1994-es változat¹⁴ követi ugyan az elbeszéléseknek a kritikaiban (re)konstruált sorrendjét, de kimarad belőle a Győrffynél utolsóként közölt *Szegény asszony áldozatja* (pedig ezt még az 1850-es első kiadás is tartalmazza); a kolozsvári Polis Könyvkiadó Remekírók Diákkönyvtára sorozatában 1999-ben kiadott változat pedig egyik korábbi edícióhoz sem kapcsolódik, hiszen Jókai csaknem összes forradalmi témájú elbeszélését tartalmazza.¹⁵ Az előbbiben *A gyémántos miniszter* a kötet nyitó szövege, az utóbbiban viszont nem található.

Kontextusok

A kötet kritikai kiadására jellemző filológiai csapdák a sajtó alá rendezésnél jóval korábbi előzményekre nyúlnak vissza. Már az a tény, hogy autorizációs szempontból az NK-tól¹⁶ kezdődően a kötet bizonytalan státuszú (Győrffy jegyzeteiben a gyűjteménynek Jókai haláláig további három kiadását említi), arra figyelmeztet, hogy a *Csataképek...* kiadásait teljes bizonyossággal és lelki nyugalommal nem lehet egy időben változó szerzői koncepció dokumentumaiként szemlélni, lehetséges viszont azokat a szerzői akarattól egyre távolabb vezető szövegromlás állomásainak tekinteni. *A gyémántos miniszter* ennek a történetnek a záró fejezeteiben kapott szerepet, akkor, amikor már Jókai nem igazán vállalt tevékeny közreműködést műveinek kiadói előmunkálataiban. Az 1848–49-es forradalom és szabadságharc témáját feldolgozó korai novellisztikát tartalmazó gyűjteményes kiadások közül – mint

A Jókai-textológiában az első kötetkiadások iránti vonzalom témájáról bővebben: ZÁKÁNY TÓTH Péter, „A Jókai-írógép” = *Nemzeti művelődés – egységesülő világ*, főszerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, szerk. VINCZE Ferenc, ZÁKÁNY TÓTH Péter, Bp., Napkút, 2010 (Kútfő Bibliotéka 6.), 480–482.

14 JÓKAI MÓR, *Forradalmi és csataképek*, Bp., Unikornis, 1994 (Jókai Mór munkái 36.).

15 JÓKAI MÓR, *Forradalmi és csataképek*, Kolozsvár, Polis, 1999 (Remekírók Diákkönyvtára).

16 JÓKAI MÓR, *Csataképek a magyar szabadságharczból*, Bp., Révai, 1894 (JMÖM, NK 10.).

már utaltam rá – elsőként az 1899 őszén megjelent illusztrált *Csataképek a magyar szabadságharcból* közölte a szöveget a kötet harmadik novellájaként. Bár ezt az edíciót tekinti Győrffy Miklós a sajtó alá rendezés kiindulópontjának, kötetének jegyzetei – a korábban említett, filológiai szempontból kissé felületesnek tűnő érveit figyelembe véve – sem az említett kiadásnak a kiválasztásáról, sem a benne szereplő, a *Forradalmi és csataképek...*-ből viszont még hiányzó elbeszéléseknek a beillesztéséről nem kínálnak meggyőző érveket. Nemcsak amiatt kétséges a gyűjtemény Győrffy által konstruált hipotetikus rendszere, mert a Jókai-novellisztika kritikai kiadásának közlési elveit meghatározó kronologikusságot egyetlen Jókai által szerkesztett – és az említett sorozatban részben vagy egészben már napvilágot látott – elbeszéléskötet struktúrája sem igazolja vissza, hanem azért is, mert a szerző néhány 1850 körül írt rövidpróza alkotását minden bizonnyal nem is akarta a kérdéses mű darabjai közé illeszteni. Ha viszont szándékában volt ezt tenni, a *Forradalmi és csataképek...* szerkesztésekor lemond(hat)ott tervéről. Ezen – első látásra légből kapottnak tűnő – feltevésemet *A gyémántos miniszter* 1899 előtti kiadásai alapján lehetne igazolni. Ismeretes, hogy a mű először a Szilágyi Sándor szerkesztette *Magyar Emléklapok* című folyóirat első füzetének második írása (az első egy vers). Mivel a lap kizárólag szépirodalmi alkotások közlésére vállalkozott, Jókai műve a folyóirat kontextusában irodalmi státusszal bír. Emellett pedig reprezentatív módon képviselte a *Magyar Emléklapok* szerkesztői koncepcióját, ugyanis abban a szerző a revolúció emlékeztetéhez nemcsak annak fény-, de árnyoldalait is hozzátartozónak vélte. Legalábbis erre a törekvésre mutat rá a lap *Olvasóinkhoz* című programnyilatkozatának következő szakasza:

E forradalom is – mint bármelyik – háborgó tengerhez hasonlita, mellynek fölvert hullámaiban vegyítve kavarg gyöngy és iszap.

Galád bünök és magasztos erények egy oltárnál imádtattak.

De megszünik-e becses lenni a gyöngy, mellyet a hullám ereje fölszakitva magával ragad, – azért, mert iszapszennybe kénytelen merülni?

Megszünik-e erény lenni a tiszta honszerelem, mert aljas önzés álarczul ölté azt dicsszomjú czéljaira?

Nem.¹⁷

17 *Olvasóinkhoz*, Magyar Emléklapok 1848 és 1849-ből, I (1850), 2.

Ez a koncepció azért áll közeli rokonságban Jókai művével, mert a forradalom abban is egy erkölcsi szempontból polarizált világgént ábrázolódik. Jókai a programnyilatkozat idézett soraiiban is megtalálható ellentétek (erény és bűn, hősiesség és gyávaság, önzés és önzetlenség) segítségével mutatja be a szabadságharc belső ellentmondásait: a becs-, hatalom- és pénzvágytól fertőzött politikai elit kerül kontrasztba a honáért vérét áldozó katonával. Ugyanez a polarizációs képlet jellemzi a lap szerkesztőjének tollából származó *Egy guerillavezér* című „Történeti kép”-et, amely *A gyémántos miniszter*ből is ismert és keményen bírált két alak, Madarász László miniszter és Hetveni (valójában Hatvani Imre) közötti politikai intrikákról lebbenti fel a fátylat. A Jókai és Szilágyi művei közötti kapcsolat még szorosabbra is fonható, ha számításba vesszük azt, hogy a Magyar Emléklapok szerkesztőjének elbeszélése témájában, hangnemében, látásmódjában közel áll Jókainak még 1849 júniusában a pesten megjelenő Esti Lapok egyik számában publikált *Hatvani és Madarász* című cikkéhez.¹⁸

A gyémántos miniszter első kötetbéli publikálásáról már ejtettünk néhány szót. Az 1875-ös dátummal – viszont már az előző év végén – kiadott *Forradalom alatt írt műveibe* Jókai 1848–49-es, az Életképekben megjelent szépirodalmi és publicisztikai munkáiból, a Közlönyben és az Esti Lapokban megjelent cikkeiből válogatott. Ha a gyűjtemény kontextusában szemléljük *A gyémántos minisztert*, jól látható, hogy a szerző számára annak életműbeli jelentősége és értelmezhetősége negyedszázaddal a mű első kiadása óta több szempontból is megváltozott. A legfőbb bizonyítékot ezzel kapcsolatban a lap koncepciója és a kötetszerkezet közti különbség prezentálhatja számunkra. Jókai *Forradalom alatt írt műveiben* leginkább a revolúció korának publicistáját ismerhetjük meg. A kötet írásai közül ez alól csak a keretfejezetekben található szövegek képeznek kivételt: a *Szépirodalom* címmel ellátott első egység hozza Jókainak 1848-ban az Életképekben megjelent elbeszélését (*Az utolsó fejedelem*), a befejező szerkezeti egység (címe *Vázlat. Forradalmi emléklapok*) pedig *A gyémántos minisztert*. A szöveget a kötet tematikai felosztása szerint – annak Magyar Emléklapokbeli státuszával ellentétben – Jókai nem tekinti szépirodalmi alkotásnak. A *Forradalmi emléklapok* fejezetcímmel ugyan felidézi a mű első megjelenésének kontextusát, de nem követi annak műfaji besorolását. Jókai a *Forradalom alatt írt műveikhez* írt előszavának a

18 A cikk újabb kiadása: JÓKAI MÓR, *Cikkek és beszédek* (1849. február 9. – 1849. július 6.), s. a. r. SZEKERES László, Bp., Akadémiai, 1980 (JMÖM, *Cikkek és beszédek* 3.), 290–292.

gyűjtemény keletkezéséről és kiadásának indokairól szóló bekezdéseiben találhatunk e műfaji átminősítésre utaló magyarázatot. A kötetbe válogatott írásokról szólva a szerző kijelenti:

E művekben látom írói kedélyem ifúságát, átmelegítve a legmerészebb reményektől; a követelő fantáziát, mely a sorstul ábrándjai megvalósítását várja, mely kéjeleg a csodálatos napok sugárözönében s dühöng a réméjszakák vérvilágításában s túlzó csapongásaival egy nemzet hangulatát követi csupán.¹⁹

Vagyis: a felvett szövegek egy szép emlékezetű történelmi és írói korszak egyéni és kollektív önéletrajziségének dokumentumai. Majd így folytatja:

Másik ok, a mi e műveim sajtó alá rendezésére indított, az, hogy e két év alatt írott munkálataim között sok van olyan is, melynek műveim gyűjteményébe fölvételét nem óhajtom. Vannak hangok, a miknek kísérteties skáláját ha a rendkívüli napok szenvedélye érthetővé teszi is; ha a történelem azokat a rémkorszak vészkiáltásai viszhangjainak vallja is; de a költészet, a szépműtan, a jó izlés nem igazolja soha. A viszhangnak nincs joga szólíthatlanul újra feltámadni.²⁰

Eszerint Jókai *A gyémántos minisztert* (a többi kötetbéli írással egyetemben) nem tekinti irodalmi műveihez tartozónak, inkább egy tragikus történelmi időszakban élt író szenvedélyes megnyilatkozásának. A szöveghez írt lábjegyzetben található kommentár szerint a szerző nem is tartotta kész írásnak művét, csak „naplószerű vázlat”-nak.²¹ A szépírói korpuszból való kizárás és a befejezetlenség elfogadható magyarázatot nyújthatnak arra, hogy Jókai miért hagyta ki a *Forradalmi és csataképek...-ből* ezt az írást. Ám ha ezek az érvek nem lennének kellően meggyőzőek, a kötet megkomponáltságának lehetőségeit latolgatva is találhatnánk érveket *A gyémántos miniszter* kihagyására.

A Forradalmi és csataképek... elbeszéléseinek strukturális jellegzetességeivel, a kötetterv alakulásával kapcsolatban a kritikai kiadás jegyzetei nem kínálnak fel produktív javaslatokat. Győrffy véleményét idézzük:

19 JÓKAI MÓR, *Forradalom alatt írt művei* (1848–1849), Bp., Athenaeum, 1875, 4.

20 *Uo.*, 4–5.

21 *Uo.*, 31.

Nemigen látunk bele fiatal szerzőnk kötet szerkesztési koncepciójába. Témakörébe pontosan beleillett volna készen álló [...] elbeszélései közül *A tarcali kápolna*, *A fránya hadnagy*, a *F*gy Gyula*, a valószínűleg szintén elkészült *Egy hóhér 1849-ből* is, mégsem került bele egyikük sem a két kötetbe. Magyarazatot találni föltöbbé nehéz. Annál inkább, mert ahogy tovább kísérjük majd a gyűjtemény alakulásának fázisait, furcsán vegyes megoldásokkal találjuk szemben magunkat.²²

Győrffy kijelentésében – annak ellenére, hogy a szerző nem talál Jókai kötetének keletkezéstörténetében az elbeszéléseket egységes struktúrává formáló írói intenciókat – két előföltevés (vagy feltételezés) nyomait is felfedezhetjük. Amikor arról beszél, hogy nem világos számára, miért nem kerültek a kötetbe az abban találhatókkal azonos témájú elbeszélések, egy olyan nyitott szerkezetű és homogén kompozíció létét feltételezi, amelyben egyrészt a sorrendiség figyelmen kívül hagyható, és amely másrészt lehetővé teszi, hogy a kötetbe további elbeszélések is bekerülhessenek. A Győrffy szavai mögött álló – illetve általunk odatartozónak vélt – premisszák tétje valójában abban áll, hogy a kötet 1850 és 1899 közötti kiadásai közti zavaró devianciák valamilyen módon leküzdhetővé váljanak. Az idézett gondolat utolsó tagmondata, amely az elbeszéléskötet kiadástörténetének állomásait „furcsán vegyes megoldások” soraként értelmezi, némi textológusi zavarral fűszerezve azt igyekszik kommunikálni, hogy a gyűjtemény edícióinak fél évszázadnyi története nem beszélhető el célelvű történetként. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy ebben a sztoriban minden újabb, szerkezeti és/vagy tartalmi változásokat magában foglaló kiadás felülírja a korábbi emlékezetét. E zavaró tényező kiküszöbölésére viszonylag jól használható a Győrffy kijelentése mögött rejlő kompozíciós modell, hiszen éppen azokat a sajátosságokat teszi relevánssá a novellagyűjtemény kiadástörténetében, amelyek az egyes edíciók közötti eltérések kontextuális magyarazatát feleslegessé teszik: a kötetbeli elbeszélések számának és sorrendjének tetszőlegességét.

Könnyen elképzelhető, hogy a *Forradalmi és csataképek...* utáni, 1861-ben megjelent háromkötetes kiadás²³ szerkezeti és tartalmi módosításait Jókai kezdeményezte, annak viszont csekély a valószínűsége, hogy öt évvel a halála előtt a kötet összetételét érintő újabb változtatásokat is ő végezte el. Az 1899-es, a

22 JMÖM, *Elbeszélések 2/A*, 445–446.

23 JÓKAI MÓR, *Csataképek 1848- és 1849-ből*, Pest, Heckenast, 1861.

szerző életében utoljára átszerkesztett és bővített kiadást, amelyben – mint azt már jeleztem – először találkozhatunk *A gyémántos miniszter* szövegével, nem tekinthetjük e história zárófejezetének, mert nincs arra vonatkozóan bizonyíték, hogy az öreg – ám vénnék korántsem mondható – Jókai akarata érvényesült volna annak szerkesztésében. Lehetséges, a teljes bizonyosság erejével azonban továbbra sem bíró érv erre a feltevésre, hogy az NK-tól kezdődően Jókai haláláig (egyébként halála után is, de e tény most számunkra nem fontos) párhuzamosan kétfajta kiadása volt a gyűjteménynek. Az egyik a Révai Testvérek-féle nemzeti kiadáson alapuló, illetve annak utánnomásaiból álló verzió, a másik az 1899-es Franklin-Társulat-féle illusztrált edícióhoz köthető változat.²⁴ E deviancia azért is érdekes, mert mindkettő esetében a kiadói jogok az utóbbi tulajdonában voltak. Mindkettő ugyanazt a címet viseli, így a kései filológus számára, amennyiben töretlenül hisz abban, hogy Jókai szemét az utolsó pillanatig rajta tartotta művei kiadóin, komoly fejtörést okozhat e kiadástörténeti diszkrepancia magyarázata, hiszen egyszerre kétféle szerzői akaratot nehéz volna egymással kibékíteni.

Az első és egyben az utolsó, Jókainak a *Forradalmi és csataképek...* sorsára vonatkozó szándékait nagy valószínűséggel tükröző edíció az 1861-ben *Csataképek 1848- és 1849-ből* címmel megjelent változat, amely alaposan felforgatta az 1850-ben megjelentnek a szerkezetét és bővítette annak anyagát: a háromkötetes gyűjtemény utolsó darabjában a *Bujdosó naplójából* is közölt novellákat, emellett megőrizte az első kiadás anyagát, de az abban rögzítettektől eltérő sorrendben közölte a szövegeket. Ez a kötetstruktúra – nem számítva az 1899-es Franklin-változatot és annak leszármazottait – Jókai haláláig aktuális maradt, ugyanis az NK tartalmilag és szerkezetileg ezt az edíciót követte. Így a második kiadás csaknem öt évtizednyi strukturális folytonossága is lehetne egy 1861 körül megváltozó és azt követően tartósnak bizonyuló szerzői koncepció bizonyítéka. Nem feladatunk, hogy ennek a változatnak az auktoriális indoklottsága után kutassunk. Az a meteorológiai retorikával megfogalmazott érv, amelyet Győrffy jegyzeteiben olvashatunk,²⁵ a korabeli, a Bach-korszak utáni 1–2 évben felerősödő honi politikai aktivitás befolyását sejteti. Ebből a kiadásból számunkra

24 Ilyen az 1903-as kétkötetes kiadás is: JÓKAI MÓR, *Csataképek a magyar szabadságharczból*, Bp., Franklin, 1903.

25 A kötet megjelenésének dátumára vonatkozóan a sajtó alá rendező megjegyzi, hogy „az évszám jól mutatja más szelek fúvását”. JMÖM, *Elbeszélések* 2/A, 466.

csupán két adat fontos. Az egyik, hogy Jókai megváltoztatja a kötet címét (ha pontosabban akarnék fogalmazni, azt kellene mondanom, hogy a könyv anyagát képező szövegtörzshöz annak első kötetkiadásával szemben új címet rendelt). Ebből a címből hiányzik a „forradalmi” jelző és kizárólagossá válik a „csataképek” tematikai/műfaji megjelölés. A paratextusból eltűnik az elbeszélések világának közös metahisztóriai rétegére való utalás, s marad egy képek pusztá egymásmellettiségét reprezentáló novellahalmaz illúzióját teremtő kifejezés.

Gondolatmenetem végéhez közeledve még egy kérdésre szeretnék kitérni. Vajon feltárható-e a *Forradalmi és csataképek...*-ben olyanfajta kompozíciós szándék, amely elfogadható bizonyítékot szolgáltatna arra, miért is maradt ki a kötetből *A gyémántos miniszter*? Ha áttekintjük a Magyar Emléklapok első füzetének korabeli fogadtatását, azt tapasztaljuk, hogy a lapot és/vagy a Jókai-szöveget bíráló és dicsérő kritika egyaránt arra a következtetésre jut, hogy *A gyémántos minisztert* nem kellett volna publikálni. A kritikai kiadás a mű recepcióját összefoglaló fejezet elején részletesen tárgyalja és idézi ezeket a véleményeket.²⁶ Innen is jól nyomon követhető, hogy a kritika mindkét pólusán helyet foglalók azt nehezményezték, hogy Jókai a Madarász-sztorival olyan képet fest a forradalomról, amely 1848–49 heroizmussal, pozitív értelemben vett példázatossággal átítatott kollektív emlékezetén komoly sebeket ejthet.²⁷ Valószínűleg Jókaiiban még a *Forradalmi és csataképek...* szerkesztési munkálatai előtt tudatosodott, hogy a forradalom emlékezetének irodalmi feldolgozhatóságát befolyásoló kollektív (olvasói) elvárások felől tekintve *A gyémántos miniszter*-féle novellakísérletek számára nem sok babér teremhet. Ha ez igaz, akkor az egykorú recepció alapján találhatunk érvet arra, Jókai miért helyezte vissza íróasztalának fiókjába ezt a szöveget és miért tartotta ott egészen *Forradalom alatt írt műveinek* publikálásáig.

26 JMÖM, *Elbeszélések* 2/A, 511–513.

27 Két rövid idézettel illusztrálnám a mű Magyar Emléklapokbeli fogadtatását. Az első a Pesti Napló 1850. március 19-i számában található: „... a forradalom ismertetésére igen elhibázott eljárásnak tartjuk kifordítani annak cloacáját, s ismertetésük kitűzni, és azt is eltorzítva, a legapróbbakat és aljasabbakat...” A második a Magyar Hírlapban jelent meg március 24-én: „... óhajtottuk volna, hogy e munka az első füzetből kimaradott legyen. Az olvasó, ki rendszeren az első füzetben keresi az irányt, e dolgozatban megbotránykozik, s a forradalmi képeket épen ezzel bevezetni szerkesztőtől füzeteinek érdeke tekintetéből is tapintatlanság volt.” Mindkét idézet forrása: JMÖM, *Elbeszélések* 2/A, 512.

Ha áttekintjük a *Forradalmi és csataképek...* elbeszéléseit,²⁸ meggyőződhetünk róla, hogy *A gyémántos miniszterhez* hasonló és a revolúció (irodalmi) ábrázolásának – a Magyar Emléklapok bírálataiból is rekonstruálható – receptív elvárásait sértő novellával nem találkozhatunk. A forradalom a könyvben egy közösségi és egyéni heroizmussal átítatott világgént idéződik meg; olyanként, amelyben még a végletszerű érzelmek, indulatok (például a bosszúvágy) rabságába jutott emberek az önzetlenség, az önfeláldozás, a hősiesség erkölcsi mintáivá avanszálódnak az elbeszélésekben. Ezzel az értékszemlélettel és ábrázolásmóddal pedig valóban nem illeszthető össze az emberi és a kollektív értékek viszonylagosságát és ellentmondásosságát feltáró forradalomkép.

28 A gyűjtemény novellái sorrendben a következők voltak: Az I. kötetben található *A Bárdy család*, *Komárom*, *Nomen et omen*, *A vörössipkás*, *A fehér angyal*, *A kis szürke ember*, *A szerencsétlen szélkakas*, *Szegény asszony áldozatja*; a második kötetbe került *A két menyasszony*, *Egy bál*, *Az ércleány*, *Székely asszony*, *Az elesett neje*.

MŰFAJTÍPUSOK

Eisemann György

HARCOLÓ FIGURÁK – FIGURÁLÓ HARCOSOK

A veszélyes sakkjáték

Hogyan lehet egy sakkjáték veszélyes? Minden bizonnyal úgy, ahogy maga a játékkal analóg helyzetbe hozható nyelv lehet veszélyes, ahogy Hölderlin nevezte valamikor a javak legveszedelmesebbikének,¹ hogy aztán a huszadik század több jelentős gondolkodója jusson valamiképp hasonló véleményre. Kiindulásul azért fordulhatunk a nyelv és a játék, ezen belül a nyelv és a sakk jól ismert, tán kissé már el is koptatott analógiájához, mert Jókai remek novellája ezt – eredeti módon – megkerülhetetlenné teszi. Egyrészt azért, mert éppen erre az analógiára támaszkodik, másrészt azért, mert éppen ezt zúzza szét. Így talán – Jókai segítségével – az eddigieknél több tudható meg a kettő titokzatos összefüggéséről, bár meglehet, végül inkább maga a rejtély látható csak még nagyobbak.

A veszélyes sakkjáték című novella a horrorisztikus feliratú, 1855-ben kiadott *Véres könyv*ben jelent meg.² E jelzős szerkezet poliszémiája nemcsak a témáját, de a hordozóját is vérbe borultnak nevezi, mintha elbeszélés és anyaga kísérteties megfelelésbe került volna egymással. Az adott novella éppen ezt a nyomasztó és fantasztikus relációt erősíti fel, azaz a játék és környezete, múltbéli eredete és jelenbéli performálása, diakrón és szinkrón jelenségeinek groteszk-materiális áttűnései révén beszél arról, ami tehát veszélyesen megragadhatatlan, fenyegetően irracionális távlata az emberi nyelvnek.

1 Hölderlinnek ezen 1800-as töredékét idézi és értelmezi: Martin HEIDEGGER, *Hölderlin und das Wesen der Dichtung: Norbert von Hellingrath – gefallen am 14. Dezember 1916 – zum Gedächtnis* = Uő, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, hg. Freidrich-Wilhelm von HERRMANN, Frankfurt a. M., Klostermann, 1981.

2 Az idézetek forrása: JÓKAI MÓR, *A veszélyes sakkjáték* = Uő, *Véres könyv: Csataképek a keleti háborúból*, Bp., Révai, 1894, 169–175. (A Nemzeti kiadás XIX. kötete a szerző életében megjelent utolsó közlés.) A szöveg először a Csengery Antal és Kemény Zsigmond által kiadott *Magyar Nép Könyvében*, 1854-ben látott napvilágot. [*A Balaton völgyénei*, 229–234.]

Itt mindjárt fölidézhető a modern koncepció, mely éppen az eredet és a kurrens jelentés viszonya kapcsán folyamodott a nyelv és a sakk összehasonlításához. Ferdinand de Saussure alapvető munkája, a *Bevezetés az általános nyelvészetbe* diakrónia és a szinkrónia alapvető különbségét véli érzékeltetni az elhíresült magyarázattal, miszerint a sakkban – miként a nyelvben – minden lépés úgy változtatja meg a rendszert, hogy az aktuális állás mérlegeléséhez nem szükséges ismerni az előzményeket, a jelenlegi helyzet kialakulásának egész folyamatát, az alakulás minden egymásutánisága mellett sem. (Más kérdés, hogy a jövőt illetően már több okunk van az aggodalomra, mivel a lépések következményei teljes mértékben aligha kiszámíthatóak.) A jelenben adott nyelvi szerkezet autonómiáját mutatja továbbá Saussure szerint, hogy a sakkban és a nyelvben egyaránt elhatárolhatók ún. belső és külső tények. Külső tény például a sakkjáték mint olyan származása és a figurák matériája. Hogy Perzsiában találták-e ki a sakkot vagy máshol, s hogy a bábuk fából készültek-e vagy bármi egyébből, az a játszma belső lényegét tekintve érdektelen. Míg ha megváltoztatják a játékszabályokat, az már a belső rendet módosítaná.³

A külső és a belső tények ilyen megkülönböztetése igen józan, fölöttébb racionális, megnyugtatóan fölvilágosult eljárásnak tűnik. Csak a szórakoztatóiparban fordulhat elő, hogy a történelmi eredet és ráadásul annak anyagi rekvizitumai, például a múzeumok vagy a piramisok tárgyai megelevenedjenek, s római harcosok vagy csontig aszott múmiák népesítsék be környezetünket, esetleg a véresnek mondott mágikus könyvből valódi vér folyjon. A matéria tehát elhanyagolható, Saussure példája szerint egy huszár helyébe kavicsot is lehet tenni, ha elfogadjuk a tárgy játékbeli funkcióját, lépési szabályait. Ahhoz hasonlóan, ahogy a hang vagy a hangsor is csak a nyelvi szabályrend egészén belül értelmezhető, nem pedig önmagában.

Ezek után megállapítható, Jókai novellájának narratívája, diszkurzivitása, szemantikája, poétikája és minden egyebe⁴ a maga módján előlegzi, ám végül

3 Lásd Ferdinand de SAUSSURE, *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, ford. B. LŐRINCZY Éva, Bp., Gondolat, 1967, 41–42, 115.

4 A Jókai-novellák műfaji kérdéseit érinti TARJÁNYI Eszter, *A Jókai-szövegkiadás elvei, „még újabb szempontjai”* = JÓKAI Mór, *Elbeszélések* (1861–1862), s. a. r. TARJÁNYI Eszter, szerk. EISEMANN György, Bp., Ráció, 2012 (JMÖM, *Elbeszélések* 10.), 201–206. A Jókai-novella formatanához jól hasznosítható szakmunkák: André JOLLES, *Einfache Formen: Legende – Sage – Mith – Rätsel – Spruch – Kasus – memorabile – Märchen – Witz*, Tübingen, Niemeyer, 1982;

tökéletesen tagadja az iménti saussure-i elveket. A szöveg sakkjátszmáiban ugyanis éppen azon „külsőség” (eredet) és anyagság fontossága domborodik ki egyre inkább, mely a magabiztosan racionális észjárását oly szent borzadállyal tölti el, hogy legfeljebb fantasztikumként tűri meg előfordulását. Mindennek elbeszéléséhez az említett metafora iránya megfordul Jókainál: nem a sakkozás mintájára lesz jellemezhető a nyelv, hanem a nyelv mintájára – annak alárendelten – a sakkozás. Egyébként Saussure is megjegyezte, a sakkjátékos joggal hiheti, tudatosan fejleszt, míg a nyelvet voltaképpen átláthatatlan erők mozgatják. A novellában a sakk abszolút belső lényege, az anyagtól független szellemi strukturalitása, öntörvényű logikája és szinkronicitása tehát illúzióknak bizonyul, hogy úrrá legyen rajta a nyelv mindezt felülíró, anyagi és diakrón, e nézetben akár horrorisztikus energiája.⁵

A fabula szereplői az oszmán birodalom katonái, a helyszín Albánia, ahol egy tuniszi segédcsapatot vetettek be a görög felkelők ellen. A rettegett parancsnok (perzsa szóval a *szerdár*), Ahmanzádé Mehemed kemény szigorral felügyeli a harcosokat. Mint a fikció szerint keleti urak általában, ő is sakktablát hordott magánál. Innen jöhetett az ötlete, hogy éppen nyolc lovaszt állítson őrségbe azzal, hogy meg ne mocsanjanak, szemeiket tartsák nyitva, még a lábaikat se vegyék ki a kengyelből. Fegyelmezetten és mozdulatlanul kell strázsálniuk egymás mellett, mintegy huszárbábuként sorakozva az éjszakában. De a parancs totális szigora, a gépies cselekvésre kényszerítés nem éri el célját, mert az általa mozgásba lendülő nyelv könnyedén túljár a rögzített testek rövidre zárt eszén. Föléjük kerekedik, befolyásolja, végül engedelmessé és irányíthatóvá teszi őket. A dolog úgy történt, hogy arra vetődött egy görög utas, aki az örökbe botolva ijedtében elszaladt, ott-hagyva a szekerét és a szekéren a boroshordóját. Az alkohol tudvalevőleg tiltott gyümölcs a muzulmán világban. Hogy pontosan miért, azt a szöveg – Saussure felosztásánál maradva – egy külső és egy belső tény kapcsolatával, azaz egy múltbeli eredet és egy aktuális jelentés e nézetből „szabálytalan” összekötésével magyarázza. A szinkrón állást, az őrszolgálatot tekintve a tiltás aktualitása egyértelmű:

Történet és fikció, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat, 1998. (Narratívák 2.); *Boccacciótól Salingerig: Novellaértelmezések*, szerk. SZÁVAI János, Bp., Tankönyvkiadó, 1983; THOMKA Beáta, *A pillanat formái: A rövidtörténet szerkezete és műfaja*, Újvidék, Forum, 1986; DOBOS István, *Alaktan és értelmezéstörténet: Novellatípusok a századforduló magyar irodalmában*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1996; OROSZ Magdolna, „Az utánzott idegen nyelvű kézírás”: *Mű és alkotás E. T. A. Hoffmann elbeszéléseiben*, Bp., Gondolat, 2006; CSÚRI Károly, *A 'játék' mint narratív konstrukciós elv = Újrateremtett világok: Írások Cs. Gyimesi Éva emlékére*, szerk. BALOGH F. András, BERSZÁN István, GÁBOR Csilla, Bp., Argumentum, 2011, 190–205.

a szesz részegít, s az örnek józannak kell maradnia. De a részegség kártékonynak minősítésébe diakrón magyarázat csúszik: a bor azért ártalmas, mert – a muzulmánok prófétája szerint – valamikor a sátán mártotta bele a nyelvét. Az indoklás tehát egy olyan régi eseményre hivatkozik, mely egyúttal a mindenkori jelen állapotának az attribútuma: az aktuális állás mibenléte így mégsem értelmezhető annak múltja nélkül. A tiltás oka egy továbbélő eredeti jelentésben, annak nem meghaladható, nem korrigálható érvényében és hatásában van.

E figyelmen kívül hagyott reláció miatt vesztek életüket a harcosok. Balvégzetük azért következik be, mert helyzetük szinkroniáját mégis megkísérlik leválasztani annak diakroniájáról. A bábukká, szinte sakkfigurákká merevült katonák függő beszédben közölt érvelése a kapott parancsokat formalizálja, kizárólag a „belső tények” vélt autonómiája szerint magyarázza és manipulálja a kialakult állapotot, megfélemlítve a hitükben kijelölt sátáni öseseményről. Marionettszerepükben a huszárok a következőképp okoskodnak. Teljesítik a kapott parancsot. A lóról nem szállnak le, a kengyelből nem veszik ki a lábukat, a szemüket sem csukják be. Éppen csak kiütik a dugaszt a hordóból, ez nem esik tiltás alá. S ha ezután megcsapja őket a borszesz mámorító illata, arról meg egyáltalán nem is tehetnek. Inni persze a világért sem szabad a nedűből, de miért ne lehetne egy hosszú nádszálat csúsztatni a hordóba? S ha ők azon keresztül szívják, ami véletlenül benne van, azt ugyan ki nevezné ivászatnak? Az olvasó képzelőereje maga elé idézheti a nyolc feszes vigyázban ülő figurát, lábaikkal a kengyelben, szájukban a gyaurok hordójába vezetett nádszállal, mellyel a sátán nyelvével mérgezett bort szívják nagy élvezettel. Már maga e vízió is megingathatja hitünket a belső és a külső tények határozott – strukturalista – szétválasztásában.

De ez csak a kezdete a veszélyek sorának. Miután a szöveg újra idézi a muzulmán prófétát, miszerint a borszesz minden rosszra rábeszéli az embert, az alkohol – a fikció szerint – hogy, hogy nem, valóban beszélni kezd a katonákhoz, megszólítja őket. Csábító retorikája így nem pusztán metafora, a bor szó szerint nyelvként kezd működni és hatni. E prozopopeia révén a sátán mártogató nyelvének, azaz konkrét beszédszervének szava az alkohol közegében és a részeg fülek számára válik ártó nyelvi üzenetté. Az ördög szólama egy materiálisan és diakrón módon meghatározott közvetítés nyomán válik szinkrón szemantikai okozattá. A sátáni retorika – egy aktuális beszédett – hatása és jelentése tehát megint csak annak eredetében (a hang származásában), valamint az üzenet nem felcserélhető

hordozójában, (az alkoholos közvetítés csatornájában) rejlik. És ez a sajátosság fog átterjedni a sakkozás játékvilágára is.⁶

Az alkohol – s benne a sátán – szólama tehát meggyőző stílussal szép lassan rábeszélte a derék harcosokat, szálljanak le a lóról, heveredjenek a fűbe, aludjanak el nyugodtan, csak előbb négyen, majd ketten örködjének, végül rájöjjenek, a kettő is sok, ha egy is elég a cél érdekében. Hogy végül ki maradjon ébren, azt a két részeg huszár, Sefer és Maruf döntötte el, természetesen egy sakkjátszma segítségével. A győztes alhat, a vesztes örködik. Sakk-készlet nem volt kéznél, de semmi baj, hiszen a külső tények állítólag nem számítanak, mindegy miből van a tábla, egyre megy, honnan szedik össze a figurákat. A két katona a dárdájával formázta meg a földön a nyolcszor nyolc négyzetet, s a környezetükben talált vadkörtével, vadalmával, bogyókkal helyettesítették a bábukat. Itt már azért a szemiotikában és a játékelméletekben kevésbé járatos olvasó is komolyan gyanút foghat. Eltekinthetünk-e az egymás után belsővé tett külső funkciók elvesztésétől: attól, hogy a dárdát egy harci feladat teljesítése közben rajzeszköznek használják, hogy az örterület egy részéből, ahol a lovon kellett volna ülniük, sakktáblát mintáznak, s hogy a helyettesítő tárgyak – mint sakkszimbólumok – a figyelem külső tárgyaiból a játék belső tárgyaivá lesznek?

Sefer és Maruf jó barátok voltak. Amikor Sefer szemei már leragadtak az álmodástól, s emiatt egyre rosszabbul állt a partiban, a szintén ittas Maruf felajánlotta neki, menjen nyugodtan aludni, ő majd örködik egyedül. Ezzel magára vállalta az expedíció sorsát, de a beszélő ital őt is meggyőzte a felező számtani haladvány logikájával. A nyolc, a négy, a kettő, majd végül az egyetlen harcos ébrenlétét követően Marufot a sátán rávette, csukja be még az egyik szemét, hiszen úgy is lát, majd a másikat, hiszen ha jön valaki, azt meg úgyis meghallja. Persze nem hallotta meg, mert addigra elszunnyadt.

A lesben álló görög portyázók pedig csak erre vártak, úgy tűnik a szekeret a hordóval cselből hagyták ott az imént. Ők is éppen nyolcan lehettek, mert a nyolc lóra felszállva menekültek el – egyedül Maruf hátasa vetette le magáról az ellenséget. A harcosok tudták, az életükkel fizetnek az őrszolgálati vétségért, de azért őszintén bevallottak mindent a szerdárnak, aki maga is sakkrajongó lévén, a halálbüntetés stílszerű módját eszelte ki. Egy kieséses rendszerű meghívásos

6 E szüzséből is érzékelhető, a „mese műfajának megszüntetve megőrzése” jellemzi a korszak Jókai-novelláit. SZAJBÉLY Mihály, *Jókai Mór*, Pozsony, Kalligram, 2010, 119.

tornát avanszálta a nyolc fegyelmetlen vitéznek. Aki megnyeri a versenyt, megmenekül, fődíjként megkapja az egyetlen megmaradt paripát, a vesztesek pedig halállal lakolnak a vétkükért és persze a sakkpartiban elszenvedett vereségükért. Miután rövid fegyverropogásokkal a háttérben lezajlottak az elő- majd a közép-döntő izgalmas mérkőzései, sor került a bajnoki döntőre. Mondani se kell, a lázas érdeklődéssel kísért fináléba jutott két versenyző ismét Maruf és Sefer lett, a két legjobb játékos. Sefer sokáig látszólag rosszul állt, sorra veszítette el a figuráit, de egy pillanatban a szinkrón analízis kimutatta – és ezt ellenfele is észre vette –, mindez nem számít, mert addigi veszteségei és anyagi hátránya mellett az adott állásban olyat léphet, amivel megnyeri a játszmát. Ez a nyerő húzás a sakkjáték szimbolikus nyelvén úgy volt kifejezhető, hogy a királynét fel kell áldozni a toronyért. Nem-szimbolikus nyelven szólva az asszonyt fel kellene áldozni a várért, mint egy balladában. Sefer természetesen átlátta a helyzetet, sokáig habozott, majd rákérdezett az állás „külső” tényére. „Te Maruf, [...] hány gyermeked van oda haza?” Kiderült, négy, s a derék hitves az ötödikkel várandós. Sefer ezután felidézte, társa őt aludni engedte a végzetes éjszakán, s nem róttá fel, hogy leginkább Maruf aluszékonyága tehető felelőssé minden bajért. Hagyta tehát a helyén a királynét a sakktáblán, s a futóval lépett inkább – ezzel pedig elveszítette a partit és az életét. A többi vitéz, a kibicek harsányan és kíméletlenül hirdették ki az eredményt, az összesen két szótagnyi torz asszonáncot: sakk-matt.⁷ A „sakk” szó jelenti tudvalevőleg az adott támadó lépést és egyúttal a játékot magát, miáltal az egyszerre konstatív (megállapító) és performatív (felszólító) beszédaktus a játék szinkrón helyzetére vonatkozik. Valamint ez az egyetlen pillanat, amikor a játékos – a játék előírása szerint – hangosan megszólal, s élőszóban figyelmezteti riválisát a kialakult helyzetre, a király kötelező védelmére, kimondván az állás értelmét. A száj és a kéz mozgásának együttműködése így lesz az a nyelvfilozófiai pillanat, amikor kiderülhet, a szájtól mozgatott nyelv minősíti a kezektől mozgatott „nyelvet”, illokutív fölénye tagadhatatlan. S a beszéd a „matt” szó kiejtésével nyilvánítja örökre befejezettnek a partit, s helyezi a játékosokat újra az emberi nyelv tágasabb horizontjára.

7 Hogy a kifejezés mondattanilag is értelmezhető, arra Hermann Zoltán hívta fel a figyelmet a balatonfüredi Jókai-konferencián („... az én gyöngye oldalam”, 2016. december 2–3.). A perzsa „Shah Mat” kifejezés annyit jelent, a király védtelen, egy angol nyelvterületen elterjedt fordítás szerint: a király meghalt.

Sefer önfeláldozása nagyvonalú tett volt, de a harcos valamit kihagyott a számításból. Azzal, hogy beengedte a játékba annak „külső tényeit”, ellenfele családi állapotát, s ezzel negligálta a „belső tényeket”, a csakis emiatt nyertes, ám a játszmában voltaképpen vesztes Marufot a feszült helyzetben megőrijtette: végleg megfosztotta a külső és belső világ – a kontextus és a kalkuláció – megkülönböztetésének képességétől. A szöveg poétikai logikája következetes, hiszen ebbe a megkülönböztetésbe Maruf belehalt volna, s csak a határok irracionális áttörése révén maradhatott életben. S a novella zárása e relációt érvényesíti, mintegy anekdotikus csattanó formájában.

A sakkozás addig is allegorizáló elbeszélése, vagyis a sakkozó harcosoknak és a sakktáblák harcának az analógiája beteljesedik. Maruf, kétséges győzelmét követően ülve marad, nevetni kezd, összevissza lépeget a bábukkal, s csodálkozik azon, hogy az egyiknek turbánja van, a másiknak lófeje. Nem képes a figurákat a játék belső tényeként észlelni, elfelejti szimbolikus funkciójukat, azaz a külső tényektől nem elhatárolt élő alakzatokként fogja fel őket: egy szóval megőrül. A haláltól megmenekült, de láttuk, csak a belső-szinkrón jelentések külső-diakrón befolyásolása, és ezzel saját sorsának a játékba, a játéknak pedig a saját sorsába írása révén. Ezért számára a zárójelenetben megszűnt a nyelvet sakkozásként figuráló harcosok és a sakktáblán harcoló figurák különbsége. Állapota a formállogikai rendszerek felől értelmezhetetlen, szemiotikailag jelölhetetlen, lélektanilag tébolyult, míg poétikailag – egyedül a nyelv irodalmi művészetét tekintve – teljesen világos. Korábban még csak engedelmes sakkbábuként viselkedett – harcostársaival együtt – a végzetes őrszolgálatban, most már viszont sakkbábuvá lett a nyelvben, mint a szinkrónia és a diakrónia, a kalkuláció és a kontextus horroszisztikus elegye, egy automata, egy gépként működő ember,⁸ aki immár sohasem tudja, éppen melyik programban játszik. Az okos Mehemed azonnal felfogja, mi történt a katonájával, s bábuként kezeli: „Emeljétek fel!” parancsolta a vitézeknek, akik lábra állították a mozgásra képtelen huszárt, mint egy tárgyat. Maruf beszélni kezdett, de immár nem emberi nyelven. Az emberi nyelv a mondott határok lerombolása után már ismeretlen volt a számára.

Amennyiben a novella romantikus poétikája a fenti ellentételezések mentén értelmezhető vissza a nyelvfelfogás saussure-i horizontjáról, akkor e ponton megköcköztatható egy másik modern nyelvfilozófiai észjárás interpretatív hasznosítása.

8 Vö. BENKŐ Krisztián, *Bábok és automaták*, Bp., Napkút, 2011.

A huszadik század egy másik sakkzó teoretikusának, Ludwig Wittgensteinnak néhány észrevétele szólhat itt közbe.

Wittgenstein előbb osztotta, majd tagadta azon saussure-iánus elgondolást, miszerint a nyelv azért hasonlítható a sakkhoz, mert egyiküknek sincs szüksége külső igazolásra, szabályaik mindentől függetlenek. Kései pályaszakaszán pedig még e tagadásnál is kritikusabban szemlélte a szinkronia szigorú önelvűségének, a belső tények autonómiájának a téziséét. Úgy vélte, a jelentést a nyelvhasználatlal azonosító koncepciója sem nélkülözheti a kontextusok figyelembe vételét.⁹ Eszerint értelmezte a sakkot mint olyan játékot, melynek immanens kalkulus-jellege helyett vagy mellett a kontextusokra – tehát a külső tényekre – nyitott jellegét helyezte előtérbe. A szabályok mellett ezért kellene figyelni a szabályok alkalmazásának feltételeire, a kettő kapcsolatára is. A nyelv pedig ily módon a nyelvjátékok egymással kölcsönhatásban álló sokaságaként, ugyanabban a térben érvényesülő eltérő tevékenységek együtteseként lesz jellemezhető.

Ez első látszatra megint csak egy megnyugtató és fölöttébb türelmes, a struktúrák békés egymás mellett élését erősítő álláspontnak tűnik, korra, nemre és származásra tekintet nélkül. Csakhogy amennyiben a belső és a külső tények egymás kontextusai lehetnek – az immanens kalkuláció rovására –, annyiban a sakkjáték praxisa megint csak éppolyan „veszélyessé” válhat, mint maga a titokzatos nyelv. Sőt, tán még veszélyesebbé. Hogy a játékszabályoknak a praxisban realizálódása, az igazodás performatív, esetleg önkényes karaktere, s ezzel például a sakknak a többi nyelvjátékhoz mint ugyanazon játéktérben zajló eseményekhez való ellenőrizhetetlen kötődése konkrétan mit jelenthet, abból a Jókai-novella bőséges ízelítőt adott. Szinte megjelölte a tendenciát, melynek később, a huszadik század hetvenes éveinek elején – mondhatni a posztmodernitás küszöbén – egyre brutálisabb jelei mutatkoztak meg magában a sportvilágban is. A sakkjáték belső analízise mellett roppant fontossá vagy még fontosabbá vált a szabályrend alkalmazásának módja, a külső környezet: a helyszín és az idő, a világítás és a bírák, az asztal és a szék, a közönség és a sajtó, a hipnotizőrök és a szekundánsok, a politika és a lélektani hadviselés. Napjainkban pedig egy újabb külső rendszer termékei, a számítógépes programok szólnak bele a verseny kimenetelébe. A digitális forradalom a véges számú variáción alapuló játék olyan előkészületeit tette lehetővé, melyek nem az egyéni kombinációkat, nem a kreativitást, hanem

9 Ludwig WITTEGENSTEIN, *Filozófiai vizsgálódások*, ford. NEUMER Katalin, Bp., Atlantisz, 1992.

a megnyitások memorizálását tették a siker alapjává. Újrateremtődött Kempelen Farkas ötlete, de fordított kimenettel: nem a sakkozó automatában búvik meg az ember, hanem az emberben az automata.

Mindenestre a szépirodalom mintha éppen e wittgensteini folyamatot érzékelve írta volna újra Jókai novellájának sakkpartiját. (Már Kosztolányi Dezső 1905-ös *Sakk-mattja* is közvetlenül a fiktív élethelyzetet, az adott szereplői pozíciókat avatja a partik allegorikus meghatározójává. Nem érdektelen e szempontból az *Aranysárkány* önmagával sakkozó alakja.)¹⁰ Stefan Zweig 1941-ben született *Sakknovellájában* a két sakkozó közül az egyik, a világbajnok Mirko Czentovic, egyébként magyar bajnok, olyannyira a konkrét anyagi érzékelés embere, hogy kombinálni sem tud a sakksfigurák közvetlen látványa nélkül. Ostoba, műveletlen, fantáziátlan alak, egyedül a sakkozásban zseniális, ahol játék közben elejétől a végéig meredten bámul a táblára, mert semmilyen szellemi elvonatkoztatásra nem képes. Ellenfele, dr. B., a Gestapo fogságában, teljesen elszigetelt helyzetben tanult meg jól játszani, mégpedig figurák nélkül – a lépéseket és a bábukat szemiotikai helyettesítőikkel, az őket jelölő betűkkel és számokkal gyakorolta fejben. Egy hajón utazva két játszóra kerül sor közöttük, az elsőben Dr. B. a döntő ponton a királynővel lép, s megnyeri az első partit. Czentovic úgy adja föl a játszmát, hogy ingerülten lesöpri a figurákat a tábláról: ha nem látja az állást, könnyebb elviselni a vereséget. A nyertes revansot ad, s bár Seferként küzd, mert a szinkrón állás szerint jobban áll, mégis majdnem Maruf sorsára jut. Kis híján megőrül, elszakad a játék belső tényeitől, mert eluralkodik benne az emlék, a fogság élménye. Nem tudja, hol van, elvétí a játék kontextusát, hiába kalkulál jól. Gondolatban ugyan mindig ellenfele előtt jár, ismét győzhetne, de Czentovic lélektani hadviselése, idegőrlő hozzáállása kimeríti. Sakkot mond akkor is, amikor annak nyoma sincs a táblán – egyedül a logikai szinthez tapadva, a konkrét látványtól elszakadva, inadekvát módon szól bele a játékba. Teljesen összezavarodik, s csak a számára veszélyes játéktól elszakítva nyeri vissza tiszta tudatát.

Mind a két novella a sakkjátékot élet-halál harcként is megjeleníti, kidomborítván általa az emberlét eredendő fenyegetettségét. Aligha mellékes, hogy a sakk a harcászatot imitáló játékként született meg, lefolyása a hadsereg és a csata szókincsével rögzíthető.¹¹ S ha valamiben, akkor éppen hadijáték mivoltában lehet

10 Vö. BENGI László, *Elbeszélt halál: Kosztolányi-tanulmányok*, Bp., Ráció, 2012, 141–142.

11 HORVÁTH László, *A magyar sakknyelv történetéből*, Magyar Nyelv, 2010/1, 59–77.

valamelyest a nyelv analogonja: főleg akkor, amikor egy fikcióban életmentő vagy halálosztó hatalommal rendelkezik. A romantika művészete Jókai novellájában ezúttal is szembenézett a nyelv nietzschei örvénylésével, mely most a veszélyes sakkjátékok formájában nézett vissza a beléje tekintőre.

Szilágyi Márton

**EGY MEGKOMPONÁLT NOVELLÁSKÖTET
A HÁBORÚRÓL ÉS AZ OROSZOKRÓL
– S MÉG SOK MINDEN MÁSRÓL**

Jókai Mór: *Véres könyv*

Jókai 1855-ös novelláskötetének igen erős (mondhatni, szinte hatásvadász) a címe. A „véres” jelző persze a háborúra utal: az alcím szerint „csataképeket” kapunk a „jelenkori háborúból” – ez az alcím a későbbi kiadásokban, amikor már a „jelenkoriság” elmúlt, illetve nehezen értelmezhető lett, „keleti háborúra” változott. A kötet olvastán az egyik első föltehető kérdés a téma aktualitásának a jelentésére vonatkozhat: mit jelenthetett az a gesztus, hogy valaki alig néhány évvel a magyar szabadságharc leverése után egy egész sor olyan elbeszélést publikál, amely egyértelműen oroszellenes érzelmek kifejezésével jellemezhető?¹ Persze ezt a kérdést érdemes rögtön finomítani és árnyalni. A novelláskötet egykorú recepciója még nincsen feltárva (a kritikai kiadásban nem jelent meg az anyaga), rávonatkozó szakirodalom meg alig van, s így voltaképpen semmit nem tudunk arról, hogy milyen egykorú fogadtatása volt. Persze az 1850-es évek korlátozott nyilvánossága aligha engedte meg azt, hogy a kötetre reagáló kritikák és egyéb reflexiók (amennyiben voltak), felfejtsék és szóvá tegyék a kötetnek azokat az intencióit, amelyeket egy utólagos történeti olvasat beleláthat a szövegekbe. Ilyenformán csak a következtetések és a párhuzamok segíthetnek a kérdés megválaszolásában. Az 1840-es években a hazai liberális nemességben megfogalmazódó félelmek a pánszláv mozgalomtól,² amely az ezt támogató, despotikus uralmi rendszert megvalósító Oroszországban Magyarország számára is riasztó példát jelentett, csak megerősödött az

2 Erre lásd az 1840-es évek egyik, talán legfontosabb értekezését a pánszláv veszélyről és Oroszországról: Báró WESSELÉNYI Miklós, *Szózat a magyar és szláv nemzetiség ügyében*, s. a. r. DEÁK Ágnes, előszó DÉNES Iván Zoltán, Bp., Európa, 1992.

1849-es orosz intervenció következtében.³ Innentől kezdve az uralmi formák osztályozásának elméleti kérdéséből aktuális fenyegetettséggé vált Oroszország, s fölértékelődtek a velük szemben álló, ellenük harcolni képes kis népek, olyanok, mint azok a kaukázusi etnikumok, amelyekről Jókai novelláinak egy része is szól. Különösen úgy, hogy bennük valamiféle őstörténeti magyarázat, a magyarsággal rokon múlt és közös mentalitás alapján olyan erények voltak fölfedezhetők, amelyek a magyarság önkarakterológiájának némely elemeit egy az egyben megjeleníthették. Ennek ráadásul van is nyoma Jókai kötetében, ahol az avarok kapcsán a következőket olvashatjuk:

Az avar népfaj egyikét képezi a kaukázusi hét nemzetségnak, mely szent hetes szám valamennyi ősmagyar hagyományban előfordul, s az avar faj ismét hét családra oszlik széllyel, mellyek között emberek emlékezete óta legtekintélyesebb volt az Andi család.⁴

Érdeemes figyelmet szentelni a kötetben több helyen is szereplőként felbukkanó cserkeszeknek (csecseneknek) is. Az ő hőssé avatásuk ugyanis nem véletlen, hanem egy lappangó tradíció következménye. A kaukázusi háború következtében a már korábban is a fehér ember legtisztább megnyilvánulásaként számon tartott cserkesz nők nagy számban kerültek rabszolgaként Törökországba, s a róluk készült portrék külön albumokban jelentek meg. Szépségük archiválendő múzeumi objektumként is jelen volt ekkor a nyugati közgondolkodásban. Az érdeklődés európai vonatkozásainak éppen Jókai életműve a legfőbb referenciája a magyar irodalomban: az *Egy az Isten* című regényében is ott van annak a nyoma, hogy a kaukázusi típushoz tartozó csecsen asszonyok jelentik a világ

3 Ennek kapcsán érdekes adalék, hogy a nagy Kelet-kutató, a zsidó születésű Vámbéry Ármin is azt állítja, az oroszok 1849-es pozsonyi bevonulása tette oroszellenessé: „Mi fiúk – csallóközi magyar gyerekek voltunk valamennyien – az út mellől néztük jöttüket s a lelkünk megtelt keserűséggel. Azt hiszem, abban az órában szállt le szívemre az az olthatatlan gyűlölet, mely a legelszántabb oroszellenes írók egyikévé tett az angol publicisztikában immár negyven hosszú esztendő óta.” VÁMBÉRY Ármin, *Küzdelmeim*, Bp., Franklin, 1905, 64. Lásd még KOVÁCS Sándor Iván, *Batu kán pesti rokonai = Batu kán pesti rokonai: Vámbéry Ármin és tatárja, Csagatai Izsák: kiadatlan írások és dokumentumok*, szerk. KOVÁCS Sándor Iván, Pozsony, Kalligram, 2001, 7–84. Különösen: 25–50.

4 JÓKAI MÓR, *A fegyvertelen = Uő, Véres könyv: Csataképek a jelenkori háboruból*, I–III, Pest, Heckenast, 1855, III, 33.

legfőbb tökélyét, bár ott csak hasonlatként szerepelnek a szintén gyönyörűnek ábrázolt torockói magyar nőkhöz hozzámérve.⁵ Nem meglepő, hogy a kifejezetten a Kaukázusban játszódó novellákban külön hangsúlyt kap ugyanez a szemlélet: így a *Szinope* című novellában a cserkesz emír legkisebb lányát elnyerő török Bejáz Hasszán feleségének leírása is a cserkesz nőkre általánosan jellemzőnek vélt sajátosságot hangsúlyozza, a fekete haját és a kék szemet.⁶ Ez azonban csak az egyik aktualitása a csecseneknek. A magyar irodalom számára a Kaukázus mint lehetséges őshaza szerepelt (vagy legalábbis: úgy, mint egy rokon nép hazája), s ennek a szemléletnek a szépirodalmi nyomai már ott vannak Vörösmarty kispikájában is (például *A Rom* című kisposz helyszíne is a Kaukázus,⁷ de utalhatunk akár a *Magyarvár* című művére is);⁸ akkor tehát, amikor Jókai alkalmazza az avarokat (s más kaukázusi népeket) őstörténeti magyarázatként, illetve legalább a magyarokkal rokon mentalitás hordozóiként, egy nagy hagyományú toposzt használ föl.⁹ Ez magyarázhatja annak az adatnak a szemléleti hátterét, amelyet Karsa Ferenc 1848–1849-es emlékirata őrzött meg. Eszerint ugyanis Lisznyai Kálmán, aki kinevezett haditudósítóként Görgei Artúr kíséretében tartózkodott, 1849 augusztusában beszélgetett a fogságba esett orosz tisztekkel, „egyre bizonygatván nekik, hogy most is tönkre verik a muszka sereget, – a muszka seregben szolgáló lengyelek meg cserkeszek mind hozzánk állnak.”¹⁰ Ezekből a szavakból is a rokonságtudat csendül ki, s ennek

5 KESZEG Anna, *A Torockó-reprezentáció forrásai Jókai Mór Egy az Isten című művében = Jókai & Jókai: Tanulmányok*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, Bp., Károli Gáspár Református Egyetem, L'Harmattan, 2013, 235–246. A vonatkozó rész: 241–242.

6 „Bejáz Hasszán elfogadja a hölgy kezét, s midőn kezében remegett az, midőn bűbájos kék szemeit az éjfélete szempillákkal felemelé hozzá a leány, ...” JÓKAI MÓR, *Szinope = Uő, Véres könyv*, I, 192–193.

7 Erről: SZILÁGYI Márton, „... többé semmit azontúl”: *Vörösmarty Mihály: A Rom = Uő, Határpontok*, Bp., Ráció, 2007, 196–203.

8 Vö. MARTINKÓ András, „Magyar” vártól Magyarvárig: *Egy cím, egy eszme, egy évszám és több félreértés genezise*, ItK, 1964/4, 425–448.

9 Erről bővebben FRIED István, *Az ős(?) magyar eposz felé: Jókai Mór és az „avarok” = Uő, Öreg Jókai nem vén Jókai: Egy másik Jókai meg nem történt kalandjai az irodalomtörténetben*, Bp., Ister, 2003, 49–56.

10 KARSÁ FERENC, *Szabadságharcos napló: „A körültem és velem 1848. és 1849. években történt események”, s. a. r. BONA Gábor*, Bp., Zrínyi, 1993, 274; vö. még: SZILÁGYI Márton, *Lisznyai*

újdomsága igazából csak abban áll, hogy ezek szerint ezzel a közös hagyomány-nyal nemcsak a magyarok, hanem a csecsenek is tisztában vannak. Mindezek után nem meglepő, hogy Kuthy Lajos egyik ötvenes évekbeli novellájában (*Az ifjú császár*), a világhódító és zsarnoki török szultánnak, a Bizáncot elfoglaló II. Mohamednek, egy fiatal cserkesz vágja az arcába, hogy kegyetlen. A novellában a funkciók ugyan ismerősek, de csak a szabadságszerető és önmaga pusztulásával sem törődő cserkesz lesz rögzített helyzetű, ellenfele ezúttal nem orosz, hanem török; de pozíciója ugyanaz, hiszen ő képviseli a zsarnokságot. Ennek is jelentősége van a novella szempontjából, mert II. Mohamed alakjában (a fiatal, nagytehetségű, de ellenfeleit kegyetlenül kivégző uralkodó alakjában) nem nehéz felismerni a parabolikusan odaértendő Ferenc József személyét és magatartását.¹¹

Jókai vállalkozása, egy egész novelláskötetet szentelni a krími háború témájának, nem volt teljesen társtalan vállalkozás az 1850-es évek közepén. P. Szathmáry Károly 1855-ben olyan regényt publikált, amely arról a csecsen vezérről, Samilról szól, aki Jókai *A fegyvertelen* című novellájának is mellékszereplője volt, ráadásul ezt a könyvet a szerző nyomtatásban Jókai Mórnak ajánlotta. Ez a könyv is a magyarok és cserkeszek rokonságának jegyében született, ahogy az elején olvashatjuk:

Midőn állítom, hogy cserkesz a magyar népnek testben, lélekben testvére, már azt is megmondtam, hogy vendégszeretőbb nincs nála a világon.¹²

Fényes Elek is több füzetben kiadott értekezést és dokumentumgyűjteményt szentelt a Magyarországon nagy figyelmet keltett eseménynek,¹³ sőt, még egy szótárszerűen elrendezett név- és tárgymagyarázat is megjelent a hírlapolvasók

Kálmán: *Egy 19. századi írói életpálya társadalomtörténeti tanulságai*, Bp., Argumentum, 2001 (Irodalomtörténeti füzetek 149.), 49.

11 KUTHY Lajos, *Az ifjú császár = Uő, Novellák*, VIII, Pest, Kozma Vazul, 1852, 54–82. Vö. VÖLGYESI Orsolya, *Egy siker kudarca: Kuthy Lajos pályafutása*, Bp., Argumentum, 2007 (Irodalomtörténeti füzetek 163.), 161–164.

12 P. SZATHMÁRY Károly, *Samil: Történeti regény*, I–II, Pest, Müller Gyula, 1855. Az idézet: 2–3.

13 *Az orosz-török háború történeti jegyzetekkel, okiratokkal, a szereplő jelesb férfiak, vezérek életrajzával, földabroszokkal és útközei térképekkel felvilágosítva*, szerk. FÉNYES Elek, Pest, Landerer és Heckenast, 1854.

tájékoztatására.¹⁴ Jókai *Véres könyve* mindazonáltal sajátos értékekkel rendelkezik. Egyrészt az írói vállalkozás grandiózussága teszi fontossá (egy egész novelláskötet van a témának szentelve), másrészt pedig a szövegek színvonala is jóval magasabb, mint P. Szathmáry Károly regénye esetében. Jókainál az egyes novellák főhősei rendre az oroszokkal harcoló népek közül kerülnek ki (csacsenek, kurdok, avarok, törökök, románok, tatárok vagy angolok és franciák) – magyar vonatkozása és szereplője a kötetnek nincs is, igaz, egyhelyütt van egy mondat, amely sajátos kapcsolatba hozza az oroszokat és magyarokat, ilyenformán:

Milyen jó dolog volt a mivelt Európára nézve, mikor volt neki egy olyan háború viselő népe, mint a magyar, a kinek nem voltak sem kertészei, sem selyemszövői, sem tudósai, sem művészei, melly csupán csak katona volt; akkor ezt a katona népet neki lehetett eresztetni a terjengő barbaroknak, törököknek, tatároknak, oroszoknak; ennek lehetett engedni egészen az elvérezés szép dicsőségét!¹⁵

A magyaroknak az oroszok elleni háborúja és önfeláldozása ugyanis csak a közelmúltra vonatkoztatva, 1849-re érvényes utalás, s így a *Véres könyv* mégsem csupán parabolikus formában, a magyarokkal rokonnak tekintett kaukázusi népeken keresztül vonja be a magyar történelmet a kötet világába, hanem ezen a ponton nyíltan is. S ezáltal 1849 előzményként is felfogható, s az, ami a krími háborúban történik, csupán folytatása annak a civilizációk közötti küzdelemnek, amelynek korábbi szakasza éppen a magyarok és oroszok között zajlott le. Csak a novelláskötet kontextusában ez a harc nem a despotizmus és a fejlettebb Nyugat közé van helyezve (illetve nemcsak oda, hiszen azért a novellákban felbukkannak az oroszokkal ellentétes oldalon franciák és angolok is), hanem az orosz zsarnokság és egy archaikus életforma között, amelyet a kaukázusi népek reprezentálnak, s amely egy otthonosabb és természetközelibb világot őriz meg, ha nem rombolná szét a modernizáció igényével érkező, de csak elnyomást hozó cári birodalom.

A kötetben van két olyan novella (*A sérthetlen; Az akh-tiári fogoly*), amelynek a narrátora, illetve a főhőse orosz, s ennek következtében más lesz az

14 *Hírlap-szótár az orosz–török viszály előidézte háborúnak magyarozatára: Betűrendbe szerkesztett segédkönyv hírlapolvasó számára*, Németből, Pest, Edelmann Károly, 1854.

15 JÓKAI MÓR, *A kertész a csatatéren* = *Uő, Véres könyv*, II, 114.

elbeszélés fókuszja is. Ez igen fontos váltást jelent a gyűjteményen belül, ezért érdemes lesz majd külön is foglalkozni vele. Most csupán elegendő annyit rögzíteni, hogy mindez nem módosít a ciklussá szervezett elbeszélések legfőbb jellemzőjén, inkább elmélyíti hatásukat: hogy tudniillik az oroszokkal szembenállók mindegyike, bármilyen népből származik is, képes hőssé válni, valamilyen önfeláldozó, nagy tettet végrehajtani, még ha személyiségét eltorzítja a bosszú indulata – a nagyságnak ez a lehetősége csak az oroszoktól van megvonva, akik még csak egyéniségként is nagyon ritkán mutatkoznak meg. Az oroszok itt közösségként is a despotizmus példái, azaz egyrészt kiszolgáltatottjai egy őket is elnyomó, arctalan hatalomnak (a cár személye például meg sem jelenik a kötetben, csak hivatkozásként szerepel), másrészt megtestesítik mások elnyomását vagy megsemmisítését: jól mutatja ez utóbbit az, ahogyan a bármiféle független gondolat vagy akárcsak érzület elfojtásának a módjaként felbukkan a szibériai internálás kezelése. Szibéria a kötet novelláiban persze nem is helyszín, hanem intézmény, ahol maga a természeti környezet képes áthatolhatatlan börtönné válni. S a kötet keletkezésének az idejére már ez is topikus beállítás. Petőfi állítólagos szibériai rabságának mítosza kapcsán Kerényi Ferenc követte nyomon azt, hogy milyen előzmények után állandósulhattak ebben a folklorisztikus mondakörben a Szibériához hozzárendelt elemek, s ő hívta fel a figyelmet az egyik lehetséges forrásra, Benyovszky Mór emlékiratára, amely verses átdolgozás formájában (Gvadányi József Rontó Pálról írott verses elbeszélésébe iktatta be Benyovszky szibériai kalandjait) s színművé alakítva is igen sokakhoz eljuthatott.¹⁶ A *Véres könyvben* is benne van a Petőfi-mondakör egyik konstans eleme, a szibériai ólombánya – az egyik novella száműzött avar főhőse dolgozik itt szörnyű körülmények között.¹⁷ Persze Jókai azért is sokat tett más írásaiban, hogy Petőfi köré rendeződhessen el ez a toposz,¹⁸ amelynek itt, a *Véres könyvben* egyáltalán nincs magyar kontextusa.

16 A Petőfi-mítosz szibériai összetevőinek rétegeire lásd: KERÉNYI Ferenc, *A Petőfi-kultusz folklorizálódásának néhány kérdése* = Uő, *Színék, terek, emberek: Irodalom és színház a 18–19. században*, Bp., Ráció, 2010 (Ligatura), 183–193.

17 „Tizennyolcz esztendeig járta Balkár bég a szibériai ólombányák üregeit, ásta a cinóbert és a kénésöt, pirította a kénköves és patkánymérges érczetek egész tizennyolcz esztendeig.” JÓKAI, *A fegyvertelen*, 43.

18 Vö. KERÉNYI, *i. m.*, 188.

A *Véres könyv* beilleszthető a 19. század második felében megerősödő törökbarátság jelenségei közé is. Ebben a folyamatban nyilván érdemes több fázist elkülöníteni. A magyar közvélemény számára Törökország a szabadságharc számos tisztjét befogadni kész menedékként tételeződött, olyan helyként, amely éppen ezen a ponton latens szövetséges lehet.¹⁹ A következő szakasz nyilván a krími háború időszaka, amelyben az Oroszországgal való katonai szembenállás ténye értékeli fel a magyar szabadságharc menekültjeit korábban befogadó Törökországot, s utána a törökök iránti rokonszenv megmarad a magyar–török rokonságnak mint östörténeti magyarázatnak a jelenléte miatt is²⁰ – hogy aztán mindez újabb aktuálpolitikai események, leginkább az 1877-es balkáni orosz–török háború hatására erősödjön föl a későbbi évtizedekben.²¹ Ennek kapcsán keletkezett Arany János *Plevna* című verse (kézirata benne van a *Kapcsos könyvben*), amely rendkívül élesen és pontosan írja körül a paradox helyzetet: egy korábbi hódítónak most az a világtörténelmi hivatása, hogy megmentse Európát egy újabb, despotizmust jelentő hódítótól:

Ki zsarnok volt s Európa réme,
Most ezt nagy rémtől menti meg,
S a népszabadság szent nevébe'
Övé a zászló, mely lebeg.²²

Az 1848–49-es szabadságharcról szóló, ciklusba rendezett írások címe (*Forradalmi és csataképek 1848- és 1849-ből*)²³ nem véletlenül tér vissza a *Véres könyv* alcímében: mindkét esetben „csataképeket” kapunk, s a szövegek példázatként is olvashatók mindkét esetben. Csupán a hősiességről és hűségről szóló történetek más kultúrák közegében mutatkoznak meg, de strukturálisan ugyanazok

19 Ezekre a kapcsolatokra lásd: ARBANÁSZ Ildikó, AYAN DURSUN, CSORBA György, HERMANN Róbert, HÓVÁRI János, *Magyar honvédtábornokok oszmán szolgálatban: Guyon Richárd és Kmety György – Hursid pasa és Ismail pasa*, Bp., Magyar–Török Baráti Társaság, 2013.

20 Vö. PUSZTAY János, *Az „ugor-török háború” után*, Bp., Magvető, 1977. (Gyorsuló idő)

21 Vö. még: KERÉNYI, i. m., 190.

22 Arany János *összes költeményei*, I–II, s. a. r. SZILÁGYI Márton, Bp., Osiris, 2003 (Osiris klaszszikusok), I. *Versek, versfordítások és elbeszélő költemények*, 479. A verset Arany életében nem publikálta, csak halála után a hátrahagyott verseit tartalmazó kötetben jelent meg.

23 JÓKAI Mór, *Forradalmi és csataképek 1848- és 1849-ből* = Uő, *Elbeszélések* (1850), s. a. r. GYÓRFFY Miklós, Bp., Akadémiai, 1989 (JMÖM, *Elbeszélések* 2/A), 7–331.

maradnak, s az erények is olyan népek tulajdonságaivá változnak át, amelyek tradicionálisan a magyarság rokonainak számítanak. S mivel az ellenfél ezekben a parabolikus szövegekben sokkal világosabban megnevezhető, ezért lehet egységesen és egyértelműen zsarnok- és oroszellenes a novellagyűjtemény egésze. Ezzel pedig visszamenőleg is képes ez a könyv a korábbi, hazai témájú kötetet értelmezni, illetve világossá teszi a két, eltérő történeti beágyazottságú tematika közös szemléleti alapjait.

Ezt a jelleget például *A bajadére* című novella mutathatja meg. Az elbeszélés egyik meghatározó eleme a narráció modalitása: egy utólagos elbeszélést kapunk, amelyben kiemelt szerepe lesz a narrátornak, aki a történet minden elemét a végső kifejtés ismeretében, önmagán túlmutató példázatként mondja el. Ez a modalitás nagyban hozzájárul ahhoz, hogy a novella nem a váratlanságokra és fordulatokra épít, hanem inkább a végzetszerűség erőteljes motivikus összefüggéseit érzékelteti – ez utóbbit viszont folyamatos átértelmeződések révén éri el. A főhős egy ifjú török harcos, Szaif, aki mellé odaszegődik egy lány, Nahalim, aki a novella címszereplője, a bajadér. Kettejük kapcsolata a leány teljes és feltétlen odaadásával indul – ennek nem látszik sem az oka, sem a kezdete, s az sem, hogy ez vajon kölcsönös szenvedély-e. A csatában súlyosan megsebesült férfi azonban felépülése után eladja kedvesét, azért, hogy az árából újra felfegyverkezessen. S amikor megbánja ezt a tettet, megpróbálja megkeresni a vásárlót, s szeretné visszaadni a vételárat. Rátalál a vevőre, egy öreg kurd asszonyra, aki egy szabadcsapatot vezet az oroszok ellen, ám ő nem akarja visszaadni a szerzeményét, aki akkor már neki fogadott hűséget. Ez azonban nyilvánvalóan nem szerelmi vagy szexuális tartalmú hűség, ezt Kara-Güz női mivolta egyértelműen kizárja, így a két fiatal közti érzelmegmarad továbbra is egyszeri és eredendő szerelemnek. Kara-Güz végül azt a feltételt szabja, hogy Szaif harminc levágott orosz fejet hozzon neki – ami a háború viszonyai között nem tűnik ugyan teljesíthetetlen feltételnek, de mivel, mint kiderül, érvényben van már a tiltás, hogy a megölt ellenfél holttestét nem szabad megcsonkítani, ezért csak titokban lehet elkezdeni az akciót. Szaif és majd Nahalim is az ellenfél számára ettől kezdve nem ellenfélként mutatkozik meg, hanem szinte kísértetként, aki ellen nem lehet a szokásos eszközökkel harcolni: az oroszok oldaláról Szaif szellemlovás, Nahalim pedig olyan vízi nemtő, aki szexuális vonzerejét kihasználva csalja maga után az orosz katonákat, hogy aztán vízbe fojtsa őket és levágja a fejüket. A feltételt szabó Kara-Güz szerepe nem merül ki a feladat kijelölésében: egyre inkább a

végzet szerepét veszi át, amikor már csak az utolsó fejek megszerzéséről van szó, s a két szerelmes immár nem képes a rejtélyességnek és a misztikusságnak a védőernyője mögé rejtőzni – amikor Kara-Güz egész serege elesik ugyan a csatában, kivéve őt, a parancsnokot. Szaifnak sikerül ugyan utolsó, legerősebbnek bizonyuló ellenfelét is megölnie, de ez már nem misztikus küzdelemben, hanem igazi, fizikai erőt igénylő párviadalban történik, s ez a harc neki is az életébe kerül, mint ahogy Nahalim ezzel párhuzamosan, Kara-Güz seregével harcolva életét veszi egy csatában. Azaz Nahalim szabaddá válása és kettejük újbóli egyesülése csak a halálban, a közös sírban történik meg, ahová a csapatából egyedül életben maradt Kara-Güz temeti őket. Az idős kurd asszony a feladat megszabásakor még csupán egy lehetetlen vagy legalábbis nehezen teljesíthető feltételt megszabó személy, aki mintha ezzel kívánná megakadályozni, hogy a tulajdonába tartozó bajadér visszakerülhessen eredeti tulajdonosához (s ilyen módon mintha a proppi mesemorfológia szerinti ártó szerepkört töltené be), szerepe azonban fokozatosan átértékelődik: lassan magára veszi az elkerülhetetlen sors vonásait, amely csupán megnevezheti a majdan mindenképpen bekövetkező jövőt, de nem másíthatja azt meg. Az utolsó fej megszerzésekor már a haldokló Szaif is tudja, hogy úgy teljesítette a parancsot, hogy az újabb és újabb gyilkosságok voltaképpen saját halálát hozták egyre közelebb: hiszen amikor rendelkezik arról, hogy a három utolsó fejet vigyék el Kara-Güznek, már meg sem említi, hogy küldjék vissza neki a bajadért. Az ő sorsának beteljesedése pedig szerelmének, Nahalimnak is a halálát jelenti, nem csoda, hogy a küldött csak a csatában elesett lány holttestével szembesülhet. Ilyenformán a pusztulás páros mivolta éppen olyan titokzatos és fatális lesz, mint a szerelem kezdete, amely csupán a bajadér teljes önátadásról tanúskodó szavaival kezdődik, de sem a megismerkedés, sem a kölcsönös vonzalom felébredése nem kap helyet a novellában. A narrátor utólagos, konstatáló és jelleképezését kiemelő pozíciója így illeszkedik az elbeszélte történethez – híven ahhoz, ahogyan a kötet többi novellája is a példázatoságnak ezt a megoldását követik, úgy, ahogyan egyébként ez már Jókai korábbi ciklusában, a *Forradalmi és csataképek*ben is jelen van. Ezért is lehet az elbeszélés utolsó látványeleme a közös sír, amelyen a felirat a férfi hősiességét és a lány szerelmességét emeli ki.

Abban a novellában, ahol a narrátor orosz, az egyes szám első személyű narráció belülről mutatja meg a despotizmus bensővé tett jellegét, az ellenszegülés és az autonómia lehetetlenségét, amely ilyenformán mint jellegzetes orosz tulajdonság tételeződik. A *sérthetlen* című elbeszélésben a történetet elbeszélő

öreg orosz katona egy korábbi politikai fogoly, akinek a történetmeséléshez szükséges pozíciója nem is derül ki a szövegből. Ő saját múltjának azt az elemét, amely őt a szibériai száműzetéshez vezette, csak sajátos betegséggént írja le, így a meggyőződésnek vagy őszinte politikai hitnek a lehetősége fel sem merülhet:

Képzeltetik: a mi betegségünk az volt, hogy mi nem voltunk megelégedve a világ folyásával a szent orosz birodalomban; hanem azt akartuk, hogy minden ember szabad legyen, az úr a szolgálával egyenlő! Őrizzen meg az ég benneteket ezen veszélyes nyavalától.²⁴

Ebben a novellában a hitszegés okozza a mindenki által legyőzhetetlennek tartott orosz tábornok, aki szintén korábbi politikai fogoly és a narrátor barátja volt, erőszakos halálát: mert ugyan az ellenség fegyverei nem árthatnak neki, de a saját katonái közül egy mégis képes lelőni. Az árulásnak ez a példázata sajátosan ellenpontoszza egy másik novella (*A fegyvertelen*) kulcsjelenetét: ott a csecsen hős, Balkár bég megesküszik Allahra, hogy soha nem fog fegyvert az oroszokra, s ezt az esküt egészen a haláláig megtartja, noha gyorsan kiderül a számára, hogy ezt az esküt fogvatartói csellel és megfélemlítéssel csikarták ki belőle. Ám ez sem ok arra, hogy az eskü szentségét akár csak egy pillanatra is felfüggeszse. „A müzümán esküje nem gyerekjáték: a mit Istenére fogadott, azt megtartja az utolsó betűig, bárha a moszkónak fogadta is azt.”²⁵ Ugyanakkor viszont *A sérthetlen* történetének kulcsa éppen a kétértelműség. A gyilkos lövés nem csupán egy alapvető erkölcsi törvény megsértése: hiszen az egy olyan lázadó gesztus, amely bosszúból fakad, egy apa így torolja meg, hogy a tábornok kiverte a fia szemét. Azaz ez a mozzanat pontosan abba a logikába illeszkedik, amely a kötet egészén végighúzódik: a bosszú természetes eleme a krími háború körképének, mondhatni, természetessé váló eleme a pusztításnak, s ami egyébként az oroszokkal szembenálló, archaikusabb kultúrában élő kaukázusi népeknél mutatkozik feltétlen értéknek, az hirtelen az oroszoknál is felbukkan mint jellegzetes emberi érzés. Paradoxitását viszont az mutatja, hogy ebben a helyzetben rögtön árulásnak mutatkozik, s így erkölcsileg elfogadhatatlannak minősül.

24 JÓKAI MÓR, *A sérthetlen* = *Uő, Véres könyv*, II, 126.

25 JÓKAI, *A fegyvertelen*, 77.

A kötet kompozíciójának a tudatosságát mutatja, hogy az utolsó írás (*Az akh-tiári fogoly*) egy olyan orosz politikai fogolyról szól, aki a fogság állapotát teljes mértékben bensővé tette. Azaz az őt csupán távolról látó harctéri ellenfelektől csupán „ágyús kutya”-ként emlegetett száműzött metafizikai szintű rabsággént éli meg az állapotát, s aki – bár bosszút állhatna, ha elárulná azokat a hadititkokat, amelyet csak ő ismer – még élete utolsó pillanatában is a cárt élteti. Ez olyan megoldás, amely egyébként a 20. századi anti-utópiák egyik klasszikus darabjában, Orwell 1984 című regényében is megfigyelhető: Winston Smith számára nincs Isten, a Nagy Testvér jelenti az egyetlen evilági abszolútumot, rajta kívül meg nincs semmi – ezért Smith úgy hal meg, hogy amikor kivégzik, szereti a Nagy Testvért.²⁶ Jókainál sincs semmiféle metafizikai vigasz a nyomorúságos és megalázott rabláthez képest, azaz az a Gondviselés-elvű poétika, amelyet Jókai 1840-es évekbeli novellisztikájában megfigyelhetünk,²⁷ ebben a kötetben egyáltalán nem érvényesül. Ebben az elbeszélésben a rabság állapota a halál utáni transzcendencia is kiterjed, azaz az isteni világtrend sem más, mint az életben megtapasztalt szörnyűségek folytatása, voltaképpen egy gigantikus méretű Szibéria:

Még azt is megsúgta ápolóinak, hogy ne felejtsek megizenni előljáróinak, miszerint ő a csárnak utolsó lehelletéig hűséges szolgája maradt. Mintha attól tartana, hogy a csár keze még az égbe is felhat, s ott is vannak neki hetmanjai és porosz-lói, kik az ellene vétkezőket megragadják, s ott is van egy fagyos pokol Szibéria mintájára, melyben tűz és lángok helyett jég és hó között kínozzák a kárhözatra szolgált oroszokat.²⁸

*A tábornok és az asztrálszellem*²⁹ című elbeszélés fölillantja ugyan egy másik transzcendencia lehetőségét, a spiritiszta szellemidézés képében, ám a novella egésze ezt csupán hamis illúzióknak vagy szándékos megtévesztésnek mutatja: a szellemeknek szórakoztató, ha nem mondják meg a jövőt, hanem valamilyen,

26 A regény utolsó mondata is éppen ez: „Szerette Nagy Testvért.” GEORGE ORWELL, 1984, ford. SZÍJGYÁRTÓ László, Bp., Európa, 1989, 326.

27 Erről bővebben: SZILÁGYI Márton, *Jókai, a pályakezdő novellista* = Uő, *Hagyománytörések: Tanulmányok az 1840-es évek magyar irodalmáról*, Bp., Ráció, 2016, 191–200.

28 JÓKAI MÓR, *Az akh-tiári fogoly* = Uő, *Véres könyv*, III, 189. [*A Balaton völgényei*, 235–255.]

29 *A Balaton völgényei*, 218–228.

nem részletezett okból megtévesztik az irracionalitásban hívőket.³⁰ Ilyenformán pedig egyedül az emberben meglévő erkölcsi parancs lehet az egyetlen biztos iránymutatás: az isteni szférával való egyéb kapcsolatra a kötetben nincs példa, csak a lelkiismeret és az öntudat büszke működése révén ragadható meg áttételesen.

Az *akh-tiári fogoly* nem véletlenül a *Véres könyv* utolsó darabja. Itt megfigyelhető egy jelentős váltás a kötet többi darabjához képest, hiszen a korábbi írásokban a megaláztatásokat, veszteségeket a hódító oroszokon – szinte az örületig emelt módon – megbosszuló szereplőkről van szó, mint például *A bojár leány* című elbeszélésben. A kötetet záró írásban a cári tiltásra egész életében hallgató, száműzött anya a halála előtti pillanatban – először és utoljára – úgy szól a fiához, hogy szavai éppen a lázadásra buzdíthatnának:

Fiam. A halál órájában hallod legelső szavamát. Én Palukhin hercegnő vagyok, kit meggyaláztak, száműztek, halálig üldöztek; apád pedig egy nyomorult rabszolga. Erre emlékezzél egész életedben. Te légy áldott, a többieket látogassa meg Isten.³¹

Ezeknek a szavaknak a lázadó potenciálja nem önmagában a tartalomban van, hanem a személyes identitás kinyilvánításának a gesztusában. Ám az ebben rejlő intenció az egész novellában nem fog beteljesedni. Az anya szavait halló fiú soha nem lesz egyéniséggé, nem ébred öntudatra, későbbi elnevezése a novellában vagy a bőrre sütött számmal („725”), vagy egy gúnynévvel („ágyús kutya”) lesz azonos. Ilyenformán persze a névvel sem rendelkező fogoly a lázadásig sem tud eljutni. S ez annál feltűnőbb, mert a kötet minden korábbi szövege a becsület és a bosszú jegyében szerveződik. A *fegyvertelen* című novellában a 18 évig egy szibériai ólombányában senyvedő Balkár bég soha nem felejt el származását és nevét, s így képes lesz föllázadni és elmenekülni a rabságából, hogy bosszút állhasson az oroszokon. Ezek azok a hősi gesztusok, amelyek a ciklus egészében csak az oroszokkal szemben állók számára lehetségesek. A *Véres könyv* kompozíciója azt

30 Vö. TARJÁNYI Eszter, *A szellem örvényében: A magyarországi mesmerizmus, szellemidézés, teozófia története és művészeti kapcsolatai*, Bp., Universitas, 2002, 183. Lásd még STEINMACHER Kornélia Nóra, „Egy ember, aki mindent tud”: A médiumok önreprezentációja és a spiritualizmus kulturális hatása egy Jókai-szöveg kapcsán = „... író leszek, semmi más...”: Irodalmi élet, irodalmiság és öntükröző eljárások a Jókai-szövegekben, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, Balatonfüred, Balatonfüred Városért Közalapítvány, 2015 (Tempevölgy könyvek 19.), 186–200.

31 JÓKAI, *Az akh-tiári fogoly*, 163.

emeli ki igen nagy erővel, hogy az orosz despotizmus így és ebben a formában képes megszüntetni alattvalói emberségét. Ahogy a kötet utolsó bekezdése mondja:

És így halnak meg a minden oroszok birodalmában milliók és milliók, és minden évben új milliók születnek helyettük, kik ugyan azt a sorsot élik végig és a kiknek eszükbe nem jut, hogy miért nem jobb az élet?³²

A tanulmány az MTA – DE Klasszikus Magyar Irodalmi Textológiai Kutatócsoport keretében készült. A kutatócsoport vezetője Debreczeni Attila.

32 Uo., 190.

Hermann Zoltán

JÓKAI KARÁCSONYI NOVELLÁI

Jókainál – ahogy, persze, a romantika más íróinál is – nem ritka, hogy a történetek karácsony idején játszódnak. *A barátfalvi lévita* című Jókai-regény egész cselekménye, *A Bálványosvár Croesus apó* című fejezete és a *Szeretve mind a vérpadig* két fejezete is – a XVII-ediknek egyenesen *A két karácsonyfa* a címe – karácsonyi történetet ír le. Az *Egy hírhedett kalandornak* van egy *Karácsonyjéj* című, *A lélekidomárnak* pedig egy *A karácsonyfa alatt* című fejezete. *A három márványfej* XIII. fejezetében a bogumilok karácsonya esik nem szokványos időpontra, de a *Szabadság a hó alattban* és *A jövő század regényében* is – a felsorolás nem teljes – fontos dolgok történnek karácsonykor.¹

A karácsonyi novelláknak azonban – az 1893-as, *A háromszínű kandúr* kivételével, bár ezt egy bizonyos szempontból jobb, ha nem hívjuk „karácsonyi novellának” – nem csak tematikus kapcsolatai vannak egymással és a Jókai-regények karácsony-motívumaival. A *karácsonyi novella* egy sajátos, irodalmi sajtóműfaj, az ünnephez dátumszerűen is kapcsolódó tárcanovella. Jókai karácsonyi novellái is jól megtervezett sorozatként jelentek meg, a *Koldus-gyermek*, *A karácsonyi dolgozó* és a *Melyiket a kilenc közül?* a *Vasárnapi Ujság* 1854, 1855 és 1856-os évfolyamaiban, az évfolyamok utolsó előtti, 51. számaiban, vagy az 51. szám karácsonyi mellékletében, a *Sylvester éjszakák* pedig a *Hölgyfutár* 1858. január 2-i, szombati számának címlapján. (A *Vasárnapi Ujság* 1857-es karácsonyi számában azonban, különös módon, nem jelent meg Jókai-novella.)

A 19. századi hetilapok év végi, karácsonyi tematikájú számai, mellékletei igazi családi lapok. A *Vasárnapi Ujság* – talán hangsúlyosabban is, mint a *Hölgyfutár* – egyszerre kínált olvasnivalót a férfi és a női, polgári olvasóközönségnek, de az év végi számok a fiatalabb, gyerekolvasókat is megszólították. Jókai az imént említett négy elbeszélésből hármat, a *Koldus-gyermeket*,

1 *A Szabadság hó alattban* a *Névtelen embernek névtelen asszonya* című fejezetben, *A jövő század regényének* II. részében, a *Seprítvonás* című fejezetében.

A karácsonyi dolgozót és a Sylvester éjszakákat később beválogatta az először 1873-ban,² majd később több, bővített kiadásban³ is megjelent *Kis Dekameronjába* (alcíme szerint *Válogatott beszélyek a serdülő ifjúság számára kiszemelve s itt-ott módosítva*): a Hans-Heino Ewers által meghatározott gyerekirodalmi szövegtípusnak arra a klasszikus változatára szolgáltatva ezzel szép példát, amikor az eredetileg felnőtteknek – vagy pontosabban a legszélesebb, minden nemű és korú, *all-age* olvasói csoportoknak – szánt irodalmi műveket a könyvpiac, ez esetben az író közreműködésével, ifjúsági irodalomként kezdi címkézni.⁴ Érdekes ugyanakkor, hogy a *Melyiket a kilenc közül?* című elbeszélés Jókai „nagy” *Dekameronjának* első, azaz a Nemzeti kiadás⁵ XI. kötetében jelent meg.

A Vasárnapi Ujságban kezdődő, majd a Hölgyfutárban folytatódó és váratlanul lezáruló Jókai-sorozat előképe egészen nyilvánvaló. Charles Dickens öt karácsonyi novellája – ezeknél a szövegeknél Dickens következetesen és szó szerint a *novella* műfaji megjelölést használja, s nem a mi *regény*-fogalmunkhoz kapcsolható *novel*-t – a *Christmas Carol* (*Karácsonyi ének*), a *The Chimes* (*Harangszó vagy Szilveszteri harangok*), a *The Cricket on the Hearth* (*Tücsök szól a tűzhelyen*), a *The Battle of Life* (*Az élet csatája*) és a *The Haunted Man and Ghost's Bargain* (*A kísértet-látó ember*) önálló, száz-százötven oldalas füzetekben, 1843, 1844, 1845, 1846 és 1848 karácsonyára jelentek meg.⁶ Hogy Dickens lehetett Jókai mintája, kiderül abból is, hogy a Vasárnapi Ujság 1856. január 27-i számában – 1855–56-ban a betegeskedő Pákh Albert helyett éppen Jókai volt a lap szerkesztője – rövid életrajzot közölt Dickens (Boz) Károlyról.⁷

2 JÓKAI Mór, *Kis Dekameron*, Pest, Heckenast, 1873. (*A koldus-gyermek*, 222–226, *A karácsonyi dolgozó*, 154–166, *Sylvester éjszakák*, 361–370. [*A Balaton völégényei*, 278–283.]])

3 Ld. például: JÓKAI Mór, *Kis Dekameron*, NEOGRÁDY Antal ötvennégy rajzával, Bp., Franklin, 1905⁵. (*A koldus-gyermek*, 211–215, *A karácsonyi dolgozó*, 151–163, *Sylvester éjszakák*, 341–350.)

4 Hans-Heino EWERS, *Literatur für Kinder und Jugendliche*, Padeborn, Fink, 2012, 13–28. skk.

5 JÓKAI Mór, *Dekameron: Száz novella*, I, Bp., Révai, 1894. (*Melyiket a kilenc közül?*, 297–303. [*A Balaton völégényei*, 256–260.]])

6 Az első kettő a Chapman & Hall londoni kiadónál, a többi ugyancsak Londonban, Bradbury & Evansnál. A magyar címváltozatokat ld. Charles Dickens, *Karácsonyi történetek*, ford. BENEDEK Marcell, SZINNAI Tivadar, GERÉB Béláné, Bp., Helikon, 1968.

7 Vasárnapi Ujság, 1856. január 27., 1.

Dickens a karácsonyi könyvsorozatának ötletét állítólag a Washigton Irving *Sketchbook*jában, 1820. január elsején megjelent karácsonyi tárcanovellákból (*Christmas, Christmas Eve, Christmas Day, Christmas Dinner*)⁸ merítette, amelyekben az amerikai író hosszasan értekezik az ünnep szépségeiről és ellentmondásosságáról.

Dickens novelláival csaknem egy időben publikálta Hans Christian Andersen is karácsonyi témájú mese-novelláit: közülük éppen 1844. december 21-én jelent meg a *Grantræet (A fenyőfa)*, 1845 elején pedig újra, a *Sneedronningennel* – vagyis a *Hókirálynővel* – egy kötetben; 1845 decemberében pedig a *Den Lille Pige med Svovlstikkerne (A kis gyufaárus lány)*, a Trykt i Dansk Folkekalender 1846-ra szóló kötetében. Ne felejtjük, hogy két karácsonyi Andersen-elbeszélés 1858-ra dátumozva, de 1857 végén már olvasható magyarul, Szendrey Júlia fordításában.⁹ Hogy közelebbi példát is említsek, Adalbert Stifter *Der heilige Abend* című elbeszélését a bécsi Die Gegenwart (Politisch-literarisches Tageblatt) közölte, 1845. december 20 és 27. között négy folytatásban: ennek 1853-as átdolgozását ismerjük jobban *Bergkristall (Hegykristály)* címen.¹⁰

Dickens *Karácsonyi énekének* első magyar fordítását már a Vasárnapi Ujság 1856-os életrajzi összefoglalója is említi, *Egy karácsony éji történet* címen. A *Christmas Carol* magyarul először Kolozsváron jelent meg, még 1846-ban, de nem a Vasárnapi Ujság által említett, hanem *Karácson-éj – Kísértetes beszély* címen, és a kolozsvári evangélikus-református főiskola fiatal természettan-tanára, a későbbi református püspök, Nagy Péter volt a fordító. Nagy Péter fordítása akár az angol eredetiből is készülhetett, de valószínűbb, hogy az ifjú teológus és természettanász az 1842–44-es göttingeni egyetemi éveit végén hozta magával, vagy küldette maga után a lipcsei Johann Jacob Weber kiadójánál megjelenő Boz-sorozat 1844-ben – vagyis alig egy évvel a londoni kiadás után! – megjelent 53. füzetét, amely a *Christmas Carol* Edward Aubrey Moriarty által készített német fordítását tartalmazta, *Der Weihnachtsabend* címen.

8 Az amerikai füzetenkénti kiadás 1819–1820 folyamán jelent meg a C. S. van Winkle kiadójánál, az első kétkötetes kiadás már Angliában, 1820-ban, a Burlington Arcade-nél és John Murray kiadójában.

9 ANDERSEN meséi, ford. SZENDREY Julia, Pest, Lampel Róbert, 1858. (*A fenyőfa*, 6–21, *A kis gyufaárus leánya*, 112–117.)

10 Magyarul: *Hegykristály: Két régi osztrák karácsonyi történet*, ford. TANDORI Dezső, Bp., Eri Kiadó, 2005, 37–110.

A Dickens-, Andersen-, Stifter- és a Jókai-novellák első megjelenéseinek karácsonyra való időzítése a novellák társadalompolitikai-közéleti funkcióját is felfedik. A hagyományosan teológiai tartalmú ünnep a 18–19. század fordulóján lesz elvilágiasodó családi ünnep, s kezd szociológiai, sőt társadalomkritikai tartalmakkal telítődni. Claude Lévi-Strauss egy 1951-es, *Karácsony-apó kivégzése* című cikkében¹¹ fejti ki nézeteit a modern karácsony kettős, egyszerre vallásos és elüzletiesedett természetéről, egy akkoriban nagy sajtóvisszhangot kapott esemény kapcsán: egy francia vidéki városka plébánosának vezetésével tizenéves fiúk, a karácsony keresztény tartalmának visszakövetelését demonstrálandó, a templomban, nyilvánosan elégettek egy télapónak öltöztetett bábút. A normasértő templomi rítus éppen azért tekinthető „túlkapásnak” – mondja Lévi-Strauss, mert megkérdőjelezi a katolikus egyháznak azt az akkor már több mint félévszázados törekvését, amely éppen az evangéliumi történetekre való hivatkozással teológiai tartalmat igyekezett adni a polgárisult családi ünnepnek.¹² Kétségtől, a 18–19. század fordulója után a nyugati világban, így német nyelvterületen is megerősödött a karácsonyi ünnepekör karneváli, fesztivál jellege, a falusi életmódban még csak-csak, de az urbánus környezetben nehezebben indokolható munka-elhagyás, a karácsonyfa-állítás. (Az első magyar karácsonyfát Brunszvik Teréz grófnő állította, 1824-ben.) Az ajándékozás és a karácsonyi vásárok, a *Weihnachtsmarkt*ok kialakuló szokásaiban, a szűk, kiscsaládi körben megült ünnep polgári jellegében nem nehéz persze felfedezni a durkheimi – a tanulmányában Lévi-Strauss hivatkozik elődjére – elemi vallási formák háziasított és az evangéliumi történet profanizált elemeit.¹³ (Ahogy azt sem, hogy a karácsony elpolgárisodása a 19. századi vallási-etnikai-társadalmi asszimiláció egyik hatékony eszköze is volt.) Lévi-Strauss – nem hivatkozik ugyan rá, de például Washington Irving néhány

11 Claude Lévi-Strauss, *Le Père Noël supplicé*, Les Temps Modernes, 1952/77, 1572–1590. Elektronikus kiadása: http://classiques.uqac.ca/classiques/levi_strauss_claude/pere_noel_supplie/pere_noel_supplie_texte.html

12 XIII. Leó 1893-ban kezdeményezte, hogy a karácsony utáni első vasárnapot a *Szent Család* ünnepének szenteljék.

13 Émile DURKHEIM, *A vallási élet elemi formái*, ford. VARGYAS Zoltán, Bp., L'Harmattan, 2004. Durkheim könyvében elsősorban Ausztrália őslakosainak hiedelmeivel foglalkozik, a záró, *Konklúzió* című fejezetben (377–401.) olvashatók főképpen azok a megállapításai – a társadalmi normák, sőt a tudományos gondolkodás vallási formákból való eredeztetéséről –, amelyek Lévi-Strauss gondolatmenetének inspirálói lehettek.

ironikus kiszólásával nagyon is összhangban – arra hívja fel a figyelmet, hogy a család ünnepévé vált és utóbb a keresztény felekezetek által is túrt és támogatott karácsony tartalmát tekintve *kirekesztő* is, hiszen azok a társadalmi csoportok, amelyek nem képesek előállítani az ünnep megtartásának polgári rekvizitumait (Andersen karácsonyfájától Dickens karácsonyi pulykájáig), vagy valamilyen oknál fogva nem családi kötelékben, vagy nem ép családban élnek (mint Ebenezer Scrooge, a gyufaárus leányka vagy Jókai cipésmestere, aki egy személyben, az elbeszélés szövege is így említi, kilenc gyerekének *anyja* is), átmenetileg, az ünnep idejére megszűnnek a társadalom tagjaivá válni. Ha közelebbről nézzük, már az evangéliumok is tartalmazzák a kirekesztés motívumát: József és Mária nem találnak szállást éjszakára Betlehemben, minden ház ajtaja bezárul előttük, csak egy istállóba kapnak bebocsátást éjszakára. A karácsony (öntudatlan) agressziója persze – éppen a szűk családi körbe való be-, és a világtól való elzárkózás gesztusai miatt – társadalmi szinten láthatatlan: lényegében éppen a társadalom, a társadalom hálózatának, intézményeinek, és magának az államnak a működése függesztődik fel a modern, polgári karácsonyi ünnepek idejére.

Az irodalom, egészen konkrétan a *karácsonyi novella* mint irodalmi és sajtóműfaj – sőt, az 1840-es évekre gondolva ezt akár valamiféle társadalomkritikai, *Vormärz-jelenségnek* is láthatjuk – éppen ezért igyekszik a társadalom rossz közérzetének megszólaltatójaként, a karácsonyt ünneplő és az ünnepelni vágyó, de az ünnepből kirekesztett társadalmi csoportok közötti mediátorként viselkedni. Talán nincsenek is alkalmasabb médiumok erre az 1840–1850-es években, mint a heti- és napilapok, vagy a kalendáriumok. Hogy a hetilapnak van évi 51-edik és 52-edik száma, hogy december 20. és 27. között egy bécsi napilapnak négy száma is megjelenik, önmagában demonstrálja, hogy a 19. századi polgár számára, a hétköznapi világ teljes leállításának, a társadalom „tetszhalálának” napjaiban – a keresztény gyülekezetek, közösségek mellett vagy *helyett* – a polgári sajtó pótolja a társadalom különálló részeit összekötő gazdasági, kulturális és más érdek- és értékhálózatokat.

A *karácsonyi novella* azonban éppen ezek miatt a tulajdonságai miatt olyan elbeszélői, stílárius megoldásokat mutat, gyakran olyan provokatív, bombasztikus ellenpontozással dolgozik, amely könnyen az egyéni és társadalmi büntudat érzélgősséggel való elfedésére csábítja az 1840-es évek „önkritikai realizmusának” íróit és utánpótlóit. A *karácsonyi novella* ebben feltehetőleg a szentimentális-romantikus irodalmi előzményének, a 18. századi vallásos, erkölcsnemesítő

irodalomnak az örököse, illetve a korábbi irodalmi ízlést képviselő didaktikus erkölcsrajzzá, *Sittengeschichtévé* változhat vissza. (Maga a klasszikus, dickensi karácsonyi novella is válhat *giccse*, az irodalmi kánonban és a hatástörténetben, de ez alól a vád alól az eredeti Dickens- vagy Stifter-elbeszélést a körültekintő, irodalomtörténeti nézőpont mindig fel kell, hogy mentse.) Úgy gondolom, hogy a négy Jókai-novella közül is kettő, a *Koldus-gyermek* és *A karácsonyi dolgozó*, bizony, giccs: de hát a giccs Hermann Broch, Adorno és Horkheimer szerint „nem esztétikai kategória”.¹⁴

Ráadásul mindkét novella „utánérzésnek” is tűnik. A *Karácsonyi dolgozó* főhőse, a nagykereskedő-uzsorás Csalavéri, dolgozik a nagy ünnepen is, „mintha ő érte nem is született volna a Megváltó e napon.”¹⁵ Ő a magyar Ebenezer Scrooge.¹⁶ Csakhogy, míg Dickensnél az érzelmesség mögött, Scrooge három álmában az irónia kapja a legfontosabb szerepet, addig Jókainál Csalavéri bűnéért példázat-szerűen bűnhődik: börtönbe kell mennie, az összeharácsolt és a Városligetben elásott vagyonát kikaparják a földből és a kincsesládát csupa kavicssal megtöltve visszatemetik. A tulajdon kocsisa volt a „tettes”, aki annak idején megleste Csalavérit a ligetben, s aki a pénzből elvette kifizetetlen éves bérét, a többit pedig szétosztotta Csalavéri cselédei között; s Flóra, Csalavéri gyámleánya, akinek a nagykereskedő szintén elsikkasztotta a hozományát, ő is visszakapta a kincsből vagyonának „tizedrészét”. Csalavéri kiszabadul, kimegy a ligetbe és csak követet talál a ládában. Ebbe beleőrül, kavicsokat dugdos a zsebébe, járja Pestet és alamizsnaként osztogatja a kavicsokat a koldusoknak. Vezekel, értéktelen kövekkel kompenzálja az általa megkárosított világot – mintha tényleg csak a jótékonykodásnak ez a „szép” *gesztusa* lenne a fontos és nem az értéke –, hogy aztán inkognitóban meglátogassa Flóra tisztesszegénységben élő családját, s aztán felakassza magát – mint egy pesti Júdás – egy városligeti fára.

A *Koldus-gyermek* története mögött Andersen „gyufaárus leánykájának” története van. „Az apját leütötte a hajókötel, a vízbe fulladt. Az anyja mosóné

14 Hermann BROCH, *Néhány megjegyzés a giccs problémájáról = A giccs – A rossz ízlés antológiája*, szerk. Gillo DORFELS, ford. SCHÉRY András, Bp., Gondolat, 1986, 50–65.

15 *Kis Dekameron*, 1873, 154.

16 A kálvinista teológus Nagy Péter Dickens főhősét *Ébedméléknek* hívja, hogy hívei „a király szolgálja” jelentésű, beszélő névvel Scrooge megváltásának teologizáló történetét közvetlenebbül értelmezhesék: a dickensi „a király kőoszlopa” jelentésű Ebenezer-t a magyar fordító alighanem homályosabbnak ítélte.

volt, éjszakai munkában meghűtötte magát, forró lázt kapott, meghalt.” – kezdődik a Jókai-elbeszélés. Életképszerű naturalizmus. Jézus születésnapja van – és szörnyű hideg: aznap még a süteményárus néni sincs kint a téren, a kis gyermek éhes, fázik és imádkozik: „S a nagy Megváltó meghallá kis szolgálja kérését, és elvette őt magához, a kit senki sem tartott magáénak a földön. Ott elaludt a kis gyermek és felébredt – a mennyországban ... / Ti, kik vigadtok s örültök szent Karácsony napján, emlékezzetek meg azokra, a kik éheznek és szomorkodnak! ...”¹⁷ – így fejezi be, meglehetősen bibliai tónusban az elbeszélést Jókai. Semmi anderseni rejtély, semmi fény-metafora, és nem az álomban látott nagymama viszi a mennyekbe Jókai kis árváját, mint Andersen leánykáját.

Előzménynek pedig ott van még Eötvös Józsefnek az 1835-ös *ellen-Aurora*-ban megjelent románca, a *Megfagyott gyermek*,¹⁸ s ennek előzményei, az 1824 és 1854 közötti német ballada-antológiákban és irodalmi lapokban megjelent *Waise an der Mutters Grab*-típusú versek, dalok sokasága,¹⁹ morva népballada németül, vagy az Edmund Lobedanztól kiadott dán-norvég népdalgyűjtemény középkorinak mondott darabjai, köztük a *Svend Dyring* című ballada, ahol a főhős gyermekei az új feleség tiltása, és a zord téli idő ellenére látogatják meg halott édesanyjuk sírját és az anya magával viszi őket a túlvilágra.²⁰ (Persze, emlékezzünk rá, Hamupipóke is az édesanyja sírjához jár ki a temetőbe Grim-mék mesegyűjteményében.)

Hogy a Jókai-novella és az Eötvös-románccal hasonlósága mennyire feltűnő, azt bizonyítja Erdélyi Indali Péter 1862-ben megjelent, „a protestans algymnasiumok I. és II. osztályai és az ezekkel párhuzamban álló reál iskolai osztályok számára” készült *Magyar olvasó-könyve*, amelyben – ha a tanító tartotta a tanmenetet –, a karácsonyra ütemezett olvasmányok között a 49–53. oldalakon, egymás után

17 *Kis Dekameron*, 1873, 222, ill. 226.

18 *Aurora. Hazai Almanach [Ellen-Aurora]*, folytatják többen [sic!], Pesten, Trattner és Károlyi, 1835, 40–43. A lapot az Aurorát szerkesztő Bajzával nézeteltérésbe keveredett szerzők adták ki. (A kötet különös módon nem tartalmazza az egyes szövegek szerzőinek nevét. A bibliográfiák általában, tévesen 1835-ös évfolyam II. köteteként említik a kiadványt.)

19 Vö. a *Hermes* című évkönyv 1824-es számával: 111–113.

20 *Album nordgermanischer Dichtung* I, Deutsch und mit biographisch-literarhistorischen Notizen von Edmund LOBEDANZ, Leipzig, Albert Fritsch, 1868, 328–331.

a *Megfagyott gyermeket*, Jókai *Koldus-gyermekét* és Rozgonyi János, beszteri református lelkész egy karácsonyi gyermek-imáját olvashatták a diákok.²¹

A *Melyiket a kilenc közül?* Jókai-novella – akár „karácsonyi ének” is lehetne a címe – azonban remekül írja újra a Scrooge-figurát. Az elbeszélés feltehetőleg azért nem került be Jókai ifjúsági válogatásába, mert mégiscsak benne van az a gyerekolvasók számára nyugtalanító mozzanat, hogy a csizmadiamester egy pillanatra elbizonytalanodik, és mégiscsak lemondana az egyik gyerekéről, hogy némi pénzhez jusson, s hogy az emeleten lakó magányos, gazdag úrnak is legyen családja. A szegény mondana le valamiről a gazdag javára. Aztán számolgatni kezd – ez az igazi, többfedelű Jókai-féle ironia egyik legszebb példája –, sorra veszi a legnagyobbtól a legkisebbig, aztán a legkisebbtől a legnagyobbig a gyerekeket, és nem tud választani. Végül kiegyeznek az úrral, hogy legalább ne énekeljen a család karácsony estéjén. János mester elteszi a bankót, de csakhamar kopogtat a háziúr ajtaján: „... hadd énekeljek én, mikor nekem tetszik: mert az több ezer forintnál. / Azzal letette a bankót s nyargalt vissza az övéihez, sorba csókolta valamennyit, sorba állítá orgonasíp gyanánt, közéjük ült alacsony székre, s rákezdtek tiszta szívből újra: / »Krisztus urunknak áldott születésén.« / S olyan jó kedvük volt, mintha övék volna a nagy ház. / A kié pedig volt az a nagy ház, nagy egyedül járt kilencz szobáján keresztül, s gondolkozott magában, hogy mi örülni valót talál más ember ebben a nagy unalmas világban.”²² Ez a novella vége. Az *orgonasípok* és a *nagy ház* metaforáin hosszasan eltöprenghetünk, s mesteriek Jókai fókuszváltásai – néha elég egy „unalmas” jelző hozzá –, amelyekben, váratlanul hol János mester, hol a háziúr nézőpontjával és lelki krízisével kénytelen azonosulni az olvasó.

A Hölgyfutárban, 1858. január elején megjelent *Sylvester éjszakák* igazából egy virtuóz retorikai szerkezetű, miniatűr memoár: alcíme szerint *Emlék*. Főszereplője Petőfi Sándor, illetve Petőfi *emléke*. 1822 Szilveszter éjszakáját, 1844 utolsó napját – *Az egy telem Debrecenben* Petőfi-vers „cselekményének” idejét,²³ 1846. december 31-ét, a Tízec Társasága évbúcsúztató estéjét és 1857

21 *Magyar olvasó-könyv a protestans algymnasiumok I. és II. osztályai és az ezekkel párhuzamban álló reál iskolai osztályok számára*, szerk. ERDÉLYI INDALI Péter, Pest, Heckenast, 1862.

22 Vasárnapi Ujság, 1856. december 21., 450.

23 Itt Jókai – talán szándékosan? – téved: az *Életképek* 1845. március 29-i számában megjelent Petőfi-vers feltehetőleg az egy évvel korábbi, 1843–44-es télre utal. Megírását a Petőfi-kiadások

utolsó éjszakáját – „Alacsony domb a hegy alatt. Százan is fekszenek tán abban? / Nincsen emlék, nincs ültetett virág rajta, távol minden úttól, ember nem botlik bele.” – egy-egy rövid életképben villantja fel Jókai. Petőfi mint irodalmi *messiás* jelenik meg: „ma született új csillaga a földnek, aki ragyogni fog egykor, hogy egész nemzete melegszen sugarinál...”. Lényegében ez a karcolat a Petőfi-, pontosabban a Petőfi-Jókai-kultusz egyik kezdeményező szövege is. Jókai a *Kis Dekameron* végére is odateszi.

Ennek a novellának kivételesen nem az előzménye érdekes, hanem az utóhatása. Kosztolányi Dezső 1923-as novellája, a Nyugat januári, a Petőfi-centenáriumnak szentelt számában megjelent *Petőfi Sándorka*.²⁴ (Itt még *Régi, titkos éj* címen, tizenkét képben.) Kosztolányit egészen nyilvánvalóan a Jókai-*emlék* inspirálta, gyerekkorában egészen bizonyosan olvasta a *Kis Dekameron*ban. Tőle vette az életkép-sorozat formáját, nála azonban nem az idő, hanem a helyszínek választják el a zsánerképeket; a nézőpontváltásokat követve társadalmilag egyre mélyebbre, s ugyanakkor, etikai vagy profán-üdvörtörténeti értelemben egyre magasabb „helyekre” vezeti az olvasót. Ferenc császár, Metternich kancellár, Széchenyi Stefi gróf és mágnás-barátai, a beamterek-kereskedők-jurátusok szilveszter estéjéről olvassunk, hogy majd a vidéki kunyhókat és kúriákat, a kiskőrösi, úttalan pusztát és az újszülött, krisztusi jelzővel illetett Petőfit lássuk meg: „Alszik mindenki, császár, kancellár, gróf, beamter, jurátus, nemes kisasszony s belefáradva dacos sírásába, édesdeden szunnyad a *kisded* is (sic! – HZ), ki megszületett és minden érlökésére nő, csodálatosan, csodává épül. / Lélegzése már olyan, mint az életé és benne van a világ.”

1844 nyárutójára teszik. Jókai a megjelenés dátumának ismeretéből indulhatott ki. Hankiss János megjegyzése szerint a vers keletkezése legalább annyira hozható összefüggésbe személyes élményekkel, mint a *Le petit homme gris* című Béranger-versnek az *Egy telem Debrecenben* szövegén is felismerhető közvetlen hatásával. Vö. PETŐFI Sándor *Összes költeményei, 1844. január–augusztus*, s. a. r. KISS József, RATZKY Rita, SZABÓ G. Zoltán, Bp., Akadémiai, 1983 (Petőfi Sándor Összes Művei, 2.), 404–408.

24 Vö. még: HORVÁTH Mária, *Szerkezet és stílus: Kosztolányi Petőfi Sándorka című novellájának elemzése*, Nyelvőr, 1992/3, 308–312.

Tarjányi Eszter

A KÓPÉ-NOVELLA MINT A POPULÁRIS KULTÚRA ALAPKÖVE

A Lenci fráter

Az az ízlésváltozás, ami az utóbbi években, sőt immár évtizedekben vált érzékelhetővé, nagymértékben átszabhatja a hazai irodalmi kánont. Egyre jobban láthatók a kezdeményei és körvonalai annak az átértékelésnek, amely nem a mélyebb lételméleti jelentés-összefüggéseket részesíti figyelemben, hanem a kultúra szórakoztató funkciója felé fordul – kezdetben csodálkozással, újabban egyre határozottabb és öntudatosabb érdeklődéssel. A népszerűsége nagyobb hangsúlyt helyező kánonformálódás pedig különösen Jókai életművének a megítélésében okozhat jelentős ártrendeződéseket. Az egyik ilyen, újabb szempontból érdekessé váló, de a hajdani, a lélektani, sőt még az egzisztenciálfilozófiai mélységet kereső értékrend számára megszólíthatatlan, szinte már olvashatatlanként tétélezett Jókai-mű az 1888-ban külön könyvben megjelent *Lenci fráter* című elbeszélés.

Nem teljesen ismeretlen ugyan ez a kisregény terjedelmű elbeszélés Jókai életművében, abban az értelemben, hogy a bibliográfiák számontartják, sőt még újabb kiadásai is készültek a kritikai hiányában.¹ Mégis ismeretlennek is tartható, amennyiben az eddigi Jókai-kutatás lényegében tudomást sem vett róla. A maga korában mindössze két darab, pársoros terjedelmű, egyértelműen nem a műnek, hanem Jókai Mór jól csengő nevének adózó, a megjelenés pusztán tényére szorítkozó bejelentés tanúskodik arról, hogy egyáltalán olvasták.² A későbbiekben sem tudta felkelteni az érdeklődést. Mikszáth Jókai-monográfiája például a Laborfalvi Róza halála utáni elfásulás egyik kifejezetten gyenge termékeként kezelte.³ Talán Mikszáth véleménye miatt a későbbiekben sem

3 „Úgy rémlett az első két esztendőben, hogy nem minden ok nélkül kiáltott fel neje holttesténél: »Meggzúntem író lenni« – valami két évig nem találta meg azt a hangot, amelyen írni szokott. »Az utazás egy sírdomb körül«, valamint a »Keresd a szíved« feletle gyenge dolgok. »Lenci

méltatták figyelemre, a Jókai-monográfiák többnyire meg sem említik, vagy ha igen, akkor csak felsorolásként, a túlcsigázott fantázia rutinszerű működésének példajaként és bizonyítékként szerepeltetik.⁴ Ezek után lehet, hogy pimaszságnak tűnik kijelenteni azt, hogy ez az alig több mint három és fél ívet kitevő szöveg egyáltalán nem érdemli meg a feledés jótékony homályát, a Jókai-jegyzék száraz adatai közé történő száműzetését.

A 100. kötet bibliográfiája, ami még Jókai életében és a jóváhagyásával jelent meg, nem tünteti fel a regény első folyóiratbeli megjelenését, csak az 1888-as kötetbelit,⁵ arra utalva ezzel, hogy szerzője maga sem tarthatta különösebben számon ezt a művét, azonban az – ahogy Jókai esetében bevett szokásnak számított – folyóiratban is megjelent, mégpedig a módos középosztály szórakozás iránti igényeit kielégíteni kívánó lapban, a Magyar Salon 1886. és 1887. évi számaiban. A szerző viszont nem formálhatott olyan rossz véleményt róla, mint ahogy ebből a felvezetésből és e bibliográfiai elhallgatás alapján következne, hiszen az *Utazás egy sírdomb körül* című művében egyáltalán nem lebecsülően nyilatkozott róla, amikor a keletkezés körülményeit mutatta be. A felesége halála miatt érzett ket-tősség, a letargia *versus* kötelességtudat, a testi lehangolódás *versus* lelki késztetés dilemmájának a bemutatása mellett ugyanis még kisebb sikeréről is beszámolt:

Otthon, még a boldogabb időkben kezdtem meg egy humorisztikus novellát a „Magyar Salon”-ban: én bizony annak a folytatását nagy szomorúságomban elmulasztottam otthon nyélbe sütni; a fejemben megvan; csülökre, Pegazus! Most muszaj írni! Most, éppen most. – Nem ismerek irgalmat! – Tessék leülni ide az íróasztal mellé. Hol hagytuk el? „Lenci fráter szerelmes a zöld kakas leányába, s annál fogva mind megeszi a csirkemáját!” – Folytasd! A hippogryph rugott, harapott; nem használt, szájába kellett vennie a zablát és húzni az ekét a baráz-dában. A nyitott ablakokon át bedúdolt a szél, zápor és jégdara czimbalmozott az üvegtáblákon, s az öt körmöm összegémberegett, alig foghatta a tollat. „Fűjj a

fráter«, mely 1888-ban jelent meg, a fiatalkori zsöngéinél is rosszabb.” MIKSZÁTH Kálmán, *Jókai Mór élete és kora*, I–II, s. a. r. REJTŐ István, Bp., Akadémiai, 1960 (Mikszáth Kálmán Összes Művei, Regények és nagyobb eszelések 18–19.), II, 141.

- 4 Pl. NAGY Miklós, *Jókai Mór alkotásai és vallomásai tükrében*, Bp., Szépirodalmi, 1975, 211.
- 5 *A Jókai-jubileum és a nemzeti díszkiadás története: az előfizetők névsorával és a száz kötet részletes tartalomjegyzékével, valamint Jókai összes írásainak bibliográfiájával*, Bp., Révai, 1898 (JMÖM, NK 100.), 183.

körmödre meleget a szádból! van ott több, mint elég.” Eleinte nem tetszett a szárnyas lónak ez a mulatság: ütöttem ostorral, vágtam sarkantyúval, míg megadta magát. A campanilék órái hat órát ütöttek reggelre, s én még mindig dictáltam a didergő kezemnek, hogy mit írjon. – A fejezet készen volt a bohókás, tréfás novellából. – Már most tudod, édes testem, hogy mi vár rád, ha megint neki akarsz indulni a kalandozásnak, akaratom nélkül? Felköltelek, és dolgozni fogsz. Már most ismersz.

Reggelre olyan friss voltam a bevégzett munka után, mintha a legüdítőbb álmodat aludtam volna.

Mikor néhány hét múlva itthon találkoztam a kiadómmal, azt monda, hogy még olyan nagyokat nem nevetett életében, mint az én „Lenczi fráterem” legutolsó kalandján.

...Magam sem...⁶

Valószínűleg a hazai irodalomértésnek az a tradíciója, amely az úgynevezett realizmusnak és a szervezettebb kompozíciónak kiemelkedő jelentőséget tulajdonított, és azt elérendő eszményként állította be, gátolta meg Jókai túlzottan csapongónak, motiválatlannak, széteső szerkezetűnek, a túlcsigázott fantázia termékének tartott regényeinek a befogadását. A kánonból kirekesztő értelmezői tradíció már Gyulai Páltól indítható, ami Péterfy Jenő után – különösen a marxista ideológia kényszerében – vezető értékrenddé lépett elő. Erre utal például az, ahogy Sőtér István értelmezte Péterfy Jenő Jókairól alkotott véleményét, helyeselve, hogy az egy „újfajta kritikai realizmus igényét hirdeti az öregedő Jókaival szemben,”⁷ és egyben kárhoztatta azt, hogy Jókai ekkor már az „öncélú érdekesség” csábításainak nem tudott ellenállni. A lélektani regény ideálja a kánonon kívülre űzte az eszmékről és a pszichológiai valószínűsítésről lemondó, a kalandosságot előnyben részesítő, pikareszk-témákat alkalmazó regényfajtákat. A széles olvasóközönség fogyasztói érdeke és a magasabb esztétikai színvonalat hangoztató kritika értékrendje láthatóan különvált a századfordulóhoz érkezve.

6 JÓKAI MÓR, *Utazás egy sírdomb körül*, Bp., Révai, 1889, 52–53.

7 SÓTÉR ISTVÁN, *Jókai útja = Uő, Romantika és realizmus: Válogatott irodalmi tanulmányok*, Bp., Szépirodalmi, 1956, 372.

Még az a Barta János is kárhoztatta Jókai szokvány-romantikáját, aki pedig Mikszáth-értékelésében bátran szállt vitába Király István dogmatikus és sematikus kritikai realista skatulyájával, állást foglalva egy ideológiamentesebb és romantikusabb Mikszáth-kép mellett. Jókainak azonban Barta sem tudta megbocsátani a lemondást az eszmeiségéről. „Válogatott excentricitások és szörnyűségek papír-dimenziója” kitételrel, a minden művészi hitel nélküli, gyermeki naivság ítéletével, a mély mondanivaló hiányával utasítja ki ezeket a Jókai-kánon fősodrából.⁸ Korán, lényegében már Jókai életében kialakult tehát az a kétosztatú Jókai-kánon, amely a nagyregények mellett sekélyesnek tartott műveit a jótékony feledés homályába igyekezett terelni.

Mostanában viszont egyre inkább tapasztalható, hogy ezek a hivatalos kritika által hajdanában elutasított és perifériára szorított Jókai-művek mintha egyre érdekesebbek kezdenének lenni. A lélektaniség háttérbe szorulásával párhuzamban a rabló- és kalandor-témák, ahogy a bűnügyi regény motívumai, most már nem annyira elutasítást, hanem inkább érdeklődést váltanak ki. Ehhez az ártértékeléshez pedig elméleti háttérrel kínál a *cultural turn* néven elhíresült korszakretorika, amelynek egyik összetevője a népszerű kultúrák felé fordulás, a széles társadalmi hatás mechanizmusának a vizsgálata. A populáris formák posztmodernbeli térnyerése pedig már jól megérthető ízlésváltozásként mutathatja meg ennek az újrafelfedezésnek a háttérét, hiszen az érdeklődéshajzás immár nem elítélendő, hanem értelmezésre és megértésre szoruló sajátosságként értékelődik fel. Poétikai eszköztára, érdeklődést csigázó narrációs technikái pedig figyelemre méltóvá, feltárára érdemessé válnak. Ebben az átrendeződésben egyre határozottabban kezdenek körülrajzolódni egy újabb Jókai-kánon körvonalai.

A hatásvadászatot leleplező – Gyulai és Péterfy kritikái által megalapozott, majd Sótér István, Németh G. Béla által leginkább képviselt főszal mellett latenszen, alig-alig hangot kapva, de létezett egy másfajta is. Az, hogy a Jókait sekélyesnek tartó Gyulai Pál és a nyomában járó Péterfy Jenő nem reflektált erre a szövegre, nem meglepő, azonban e kisregényt még azok sem tartják érdemesnek

8 „[O]tt vannak az öncélú kalandregények, a mesterkélt fantasztikum, a konvencionális idill és a konvencionális romantikus kellékhalmozás [...] a kisszerű kópék, a különcök és a zsáneralakok számára a kaland nagy égöve alatt egy saját, alsóbb dimenziót alkot Jókai, a nagynak igénytelenebb mását, amely többnyire a komikum finomabb és alantasabb változatainak törvényei szerint mozog, olykor telve excentrikus torzításokkal.” BARTA János, *Az élő Jókai = Uő, Arany és kortársai*, I–II, s. a. r. IMRE László, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2003, II, 164.

megemlíteni, akik Jókai népszerű írói eljárásait illetően jóval megbocsátóbb és megértőbb álláspontot foglalnak el. Akik nem pusztán az 1875-től indított hanyatlás mozzanatát hangsúlyozzák, és hatásvadászó megoldásait kárhoztatják, hanem észreveszik az eljárások műfaji törvényszerűségeit és bennük a konvencióik irodalmias kijátszását. Ha a *Lenci fráterre* nem is, azért Jókai pikareszk regényeire már felfigyelt irodalomtörténet-írásunk, de ez a regény valahogy mindig kimaradt a számvetésből. Talán rövidegsége, talán Mikszáth véleménye miatt, talán a túlságosan hangsúlyosan sulykolt hanyatló Jókai-kánon miatt soha sem került a figyelem középpontjába.

A népszerű irodalmi hagyomány elismerésében – bízást kijelenthető – legmeghatározóbb irodalomtörténészünk, Hankiss János a detektívtörténeteknek is szentelt egy máig meghatározó monográfiát. Még ő sem említi Jókainak ezt a művét, noha az *Egy hírhedett kalandor a XVII. századból* (1879) a „legteljesebb magyar pikareszk regényként” értékelte.⁹ A *Lenci fráter* felett ő is elsiklott, pedig ez is e műfaj meghatározó darabjaként mutatható be. Gálos Rezső sem említi a *Lencit*, pedig ő szintén szimpátiával kezelte a pikaró-téma eluralkodását Jókai regényeiben. Az ő tanulmányától indítható az a legitimáló szándékú beszédmód, amely összegzésféle lajstromot készít a pikaró-jellegű Jókai-regényekből. Egyelőre három mű (*Szép Mikhál, Egy hírhedett kalandor a XVII. századból, Rab Ráby*) szoros összetartozása rajzolódik itt még csak ki.¹⁰

Jókai életművében a klasszikus kóperegény, a *Simplicissimus* (Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch* [1668], és Daniel Speer *Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus* [1683]) nyomait kereső Szörényi László sem figyelte fel a *Lencire*, igaz, hogy ez nem is hozható olyan nyilvánvaló kapcsolatba a barokk előzményekkel, mint a tanulmány által

9 HANKISS János, *Jókai forráshasználata: A Névtelen vár és a Hírhedett kalandor. (Második, befejező közlemény.)*, ItK, 1935/4, 378.

10 „Alig három esztendő alatt, miközben a Hont és az Üstököst is szerkeszti [...] négy regényt alkot meg; mindegyik más-más korban, más környezetben, más emberek között él, de háromnak közülük kalandor a hőse, akinek nem rokonszenves élete rajzát meleg színekkel varázsolja széppé.” GÁLOS Rezső, *Jókai Rab Rábyja*, ItK, 1941/4, 336–337, 338.

vizsgált *Szép Mihál* és a *Kalandor*.¹¹ Domokos Mátyás,¹² aki Jókai kalandortörténeteit nem az átértékelés, hanem a tudósi lajstromba szedés hangsúlyával vette számba, és a nyomában már óvatos kánonkorrekciós igényt jelző Nyíri Péter¹³ is kifejezti a *Lenci fráter*t, pedig az általuk kibővített listába – *Szép Mihál*, *Rákóczi fia*, *A cigánybáró*, *A két Trenk*, *Trenk Frigyes*, *Egy hírhedett kalandor a XVII. századból* – a *Lenci fráter* egyértelműen beleillene.

Domokos Mátyás, aki az *Egy hírhedett kalandor a XVII. századból* utószavában a regényt egy régi műfaj – a pikareszk vagy kalandregény – újfajta meghódításaként értelmezi,¹⁴ a kalandregényes vonalat a realizmus ellenében mutatta be, érzékeltetve, hogy itt a 19. századi hagyománytól eltérő regénytípus jelenik meg. Szerkezeti egyenetlensége, a történetiség áltörténeti jellege, a cselekményidő bizonytalansága az *Ezeregyéjszaka meséi*hez, Münchhausen és Hány János történeteire teszi hasonlónak. Látható, hogy a Jókai-kutatásnak még az a része sem részeltette figyelembe ezt az elbeszélést, amely jóval megértőbb álláspontot foglalt el a kalandorregényekkel szemben, valószínűleg azért, mert itt már a hajdani műfaji minták modernizációja leplezi a műfaji konvenciót. Pedig ez a fajta regény egyáltalán nem tekinthető hagyománytörőnek, csak a 19. századba érkezve egy másfajta, inkább a szórakoztató irodalom alternatíváját felkínáló vonulatba illeszkedett. A betyár-történetekkel tart rokonságot. Schiller *Haramiákj*ának, Heinrich Zschokke *Abellinoj*ának, Vulpius *Rinaldo Rinaldinij*ének különböző színpadi adaptációi mutathatják, hogy a rabló-tematika felé orientálódva a ponyva- és színpadi feldolgozások formájában találta meg a közvetítő közeget.¹⁵

11 SZÖRÉNYI László, *A Simplicissimus-féle irodalom mint Jókai Mór regényvilágának forrása* = Uő, *A nagy, a várt, a rettegett jövőendő: Tanulmányok a XIX. századi magyar irodalomról*, Balatonfüred, Balatonfüred Városért Közalapítvány, 2015 (Tempevölgy Könyvek 17.), 114–124.

12 DOMOKOS Mátyás, *Utószó* = JÓKAI Mór, *Egy hírhedett kalandor a XVII. századból*, Bp., Szépirodalmi, 1984.

13 NYÍRI Péter, *Jókai és a kalandor: Gondolatok Jókai Mór Egy hírhedett kalandor a XVII. századból című regényének elemzéséhez*, Hítel, 2009/6, 116.

14 „Egy számára új műfaj, a pikaró, a kalandregény meghódításának a korszaka kezdődik el a *Kalandorral*, s a három évvel korábban írt *Szép Mihállal*, amit 1892-ben a *Rákóczi fia*, 1893-ban *A két Trenk* és 1892-ben a *Trenk Frigyes* követ.” DOMOKOS, *i. m.*, 333.

15 A betyár alakját és a haramia-, rabló-téma népszerű feldolgozásait már Zlinszky Aladár rokonította: „Zöld Marczy valósággal magyar gatyás Rinaldo Rinaldini” ZLINSZKY Aladár, *Arany balladaforrásai*, ItK, 1900/1, 17–18.

A téma népszerű kultúra általi kedveltségét mutatja, hogy ifjabb Johann Strauss *A cigánybáró* írásakor föl nem használt zenei töredékeit beépítette *Simplicius* című operettjébe, amelynek alaptémáját Grimmelshausen regényéből vette, és amelyet a Theater an der Wien 1887-ben mutatott be.¹⁶

A kópé-tematika a magyar irodalomtörténetben amúgy is kissé lenézett, különösebb számításba vételre érdemtelen, partikuláris elbeszélésmódként kano-nizálódott, a felsorolt tanulmányok ezért nem annyira a részletes összefoglalás, hanem a felmutatás és az apológia szándékával íródtak. Még Tersánszky Józsi Jenő *Kakuk Marcija* sem volt képes visszamenőleg rehabilitálni ezt a műfajt.

A Kakuk Marcit első megközelítésben aligha olvashatjuk másként, mint pikareszk regényként, amely a műfajnak valószínűleg egyetlen világirodalmi rangú képviselője irodalmunkban. (A „magyar Simplicissimus”, az 1693-as „Mánkóczy István viselt dolgai” óta nem sok számontartandót tudnánk említeni ezen a területen.)¹⁷

Angyalosi Gergely értékítéletével nem vitatkozni akarok, csak felhívni a figyelmet arra, hogy Jókainál 1875 után a kópéregény különböző variánsai annyira feltű-nővé válnak, mintha a szerző műfajkimerítő igénnyel fordult volna a témához. Ekkortól kezdve Jókai szinte tudatosan választ olyan, valóban élt hősöket – a két Trenk, Benyovszky, Ráby Mátyás –, akiket Halász Gábor a 18. század kalandor-kaiként határolt be.¹⁸

Beszédes tény, hogy a műfaj magyar kezdeteinek alaposabb feltárása csak nemrégiben kezdődött meg. Irodalomtörténet-írásunk lényegében csak a kezde-teket¹⁹ és a 20. századot illetően foglalkozott ezzel a regénytípussal. Valószínűleg a műfaj elismertségének hiánya miatt kerülhetett a *Lenci fráter* is a Jókai-kánon

16 Peter KEMP, *A Strauss család*, ford. MAJTHÉNYI Zoltán, Bp., Hunga-Print, é. n. [1989], 146–147.

17 ANGYALOSI Gergely, *Kakuk Marci: a picaro és a buddhista*, Hungarológiai Közlemények, 1990/1–2, 5.

18 HALÁSZ Gábor, *Magyar kalandorok a XVIII. században* = *Uő, Tiltakozó nemzedék*, Bp., Magvető, 1981.

19 „Szörényi László munkáján kívül talán nem is született olyan tanulmány, amely a 20. század előtt egyáltalán felvetné a magyar pikareszk bármiféle formáját. És ha jól értem, a létező 20. századi magyar pikareszk hagyomány ellenére még Kertész Imre *Sorstalanságának* a pikareszk irodalmi hagyománnyal való kapcsolatát sem magyar tanulmány vetette föl először [...]” LABÁDI Gergely, *A pikareszk Magyarországon a 18–19. század fordulóján*, ItK, 2016/2, 190.

említésre alig méltatható művei közé, hiszen egyedül a mű szövegkiadására vállalkozó Majthényi Zoltán említi elfogadó kontextusban az utószavában, de ő inkább a dzsentriregény Mikszáth előtti variánsaként tartja jelentősnek, nem annyira a kalandor-téma sajátos, az elbeszélő hagyományokat felhasználó, de azt már erősen át is alakító mivolta miatt.

Azonban a népszerű téma szinte már sablonszerű kellékére, a személycsere, illetve a tárgyfelcserélés konfliktusforrására vonatkozóan rendelkezünk kezdeményező jellegű áttekintéssel. Lengyel Dénes az antikvitástól eredeztethető, majd a romantikus, különösen a kalandregényszerű cselekményszövésben nagy tért nyelő alakzatnak – *quiproquónak és a quidproquónak* – átható jelenlétét mutatja ki Jókai életművében. A felcserélhetőségből eredő humorforrás pedig a komikus és szórakoztató kultúra egyik fontos eleme. Az általa példaképpen említett művek – közöttük a *Lenci fráter* is – kirajzolják azt a tágabb Jókai-korpuszt, amelyre ezek a jól bevált, többször is elsüthető, alapvetően szórakoztató és vicces tévedések a jellemzők. Példasoroló tanulmányával szinte megjelöli a lehetőségét az ilyenfajta vizsgálatnak, jelezve egy esetleges Jókai-újraértés irányát.²⁰

A rabló-tematika és a kópéregény érintkezik egymással abban, hogy erkölcsileg nem szilárd alapokon álló főszereplő körül mozog a cselekmény, a pikareszk szereplők azonban a rablókhoz képest kedvesebbek és többnyire alacsonyabb származásúak. A rablóromantikájú *Szegény gazdagok* Fatia Negrája például evvel a sémával érintkezik, csakhogy hiányzik belőle a szegények megsegítésének a célja, ami ellensúlyozhatná a büntetteket. Eltér ebben a *Robin Hood*dal, Christian Vulpius *Rinaldo Ronalদিনijével* (1798) – 20. századi sikertörténetekre is utalva – Orczy Emma *Vörös Pimperneljével* (1905) vagy a Zorro²¹ típusú történetésémával jellemezhető vonulattól, mivel olyan karaktert alkalmaz, aki nem morális célelvekért hajtja végre gaztetteit. Jókai rabló szereplőit, ahogy a kópéit sem eszményíti. A *Szegény gazdagok* mellett a *Párbaj Istennel* és az *Egy játékos, aki nyer* sem tekinthető pikareszk regénynek, már csak azért sem, mert nem a szélhámos áll a történetmondás középpontjában és érdekében (lady Adamina – lord Adam of Camelborough). A *De kár megvénülni!*-t viszont mind szerkesztésmódja, mind az én-elbeszélő önjellemzése alapján ebbe a műfajba lehetne

20 LENGYEL Dénes, *A quiproquo és a quidproquo Jókai életében és műveiben*, ItK, 1983/5, 490–491.

21 Zorro Johnston McCulley (1883–1958) szereplője, aki először 1919-ben tűnt fel, hogy számos szórakoztató filmfeldolgozás ihletője legyen.

sorolni. Jókai kópé-elbeszéléseinek a lajstromában három mű – a *Kalandor*, a *Lenci* és a *De kár megvénülni!* – különös hangsúllyal lép elő. Ezeket Jókai többi pikareszk regénye közül az elbeszélés (ön)ironikus szólama emeli ki. A főszereplő tulajdonneve egyikben sem derül ki pontosan, és amennyi tudható belőle, az is inkább ragadványnévnek tartható.

A *Lenci fráter* című regény sajtó alá rendezése ezért nemcsak filológiai, hanem értelmezésbeli kérdésként is felveti a név írásának a kérdését. Ahogy ez a konferencia utáni beszélgetésben kikristályosodott a számomra, a címben található név 'cz'-vel, vagy 'c'-vel történő írása, maga egy értelmezési folyamat része, hiszen a kritikai kiadások szabályozása által e korszakra a 'cz'-k 'c'-vé történő átírását javasolja,²² amennyiben nem a hagyomány helyesírási elve által feltételezett tulajdonnév. Az eredeti 'cz' megtartása tehát vezetéknevként, 'c'-ként jelölése viszont becézett keresztnévként értelmezteti a főszereplő nevét, és ezzel a címszereplő identitására vonatkozóan is alternatívát kínál. A *Balaton vőlegényei* című válogatás, ahogy a szöveg 2004-ben megjelent kiadása is, jogosan használja a *Lenci* nevet. Mivel a kérdés – az, hogy vajon vezetéknevre vagy keresztnévre utal – a regény szövege alapján nem dönthető el, ezért a pikareszk regény gyakran névtelen, vagy jelölő funkcióba tett nevének megfelelően a *Lenci* változatot használok. Ezzel is megfelel a pikareszk tradíciójának. Ahogy *A hírhedett kalandor* vezetéknev nélküli Hugójának, úgy az egyértelmű tulajdonnév hiányával operáló, a *fráter* megnevezést ironikusan használó Lencinek, de a *De kár megvénülni* névtelen főszereplőjének a bűneit sem menti semminemű cél. A név hiánya nem tulajdonságok nélküliségre vagy az egyéniség hiányára utal, hanem sokkal inkább a megfoghatatlanságra és az identifikálás lehetetlenségére. E három legmeghatározóbb Jókai kópéregény-variáns közül a *Lenci* azonban kitűnik azzal, hogy narrációja kissé eltér a hagyománytól. Nem első személyű történetmeséléssel, megbízhatatlan elbeszélővel állunk szemben: a narrátor *Lenci* iskolatársaként meséli el a történetet.

A *Lenci fráter* ugyan nem mérhető a *Kalandor* esztétikai színvonalához, viszont elbeszélés-poétikai szempontból talán még izgalmasabb megoldást alkalmaz, hiszen olyan vonást is mutat, amely nemcsak a *Kalandor* meghatározó és újabban újraértékelendőnek tartható meseszerű elemeket kijátszó és ironikus szólammal körítő sajátosságával

22 Irodalmi szövegek kritikai kiadásának szabályzata, összeállította PÉTER László, Bp., Akadémiai, 1988, 19.

rokonítható. Még ennél is fokozottabb önreflektáló hangnemmél, mondhatni, öntudattal rendelkezik. Sőt, mintha már a kóperegény műfaji fogásaira is rájátszana. Beszédmódja már nemcsak a történetmondás hitelességére vonatkozóan kétértelmű, hanem önmagára mint írásműre is rálátással rendelkezik. Ez pedig a szórakoztatásra és a belefeledkezésre irányuló – a populáris irodalomra jellemző – szólamot nemhogy gyengítené, ahogy ebből evidensen következne, hanem visszacsatoló jellegű humorforrássá lép elő. A főszereplő sorsa, bemutatása (az, hogy nem én-elbeszélés, hanem az iskolatárs a címszereplő vagányságát jelző elbeszélése) pedig a dzsentriregényekkel teszi összehasonlíthatóvá, amely mutathatja a pikareszk regényhagyomány hazai regénytémába adoptálását.

Az úgynevezett *composite novel* iránti, újabban fellendült érdeklődés is elősegítheti a kóperegények felfedezését, hiszen a *Szindbád*, *Esti Kornél* típusú művek újraértékelését segítő angolszász műfajelnevezés elfogadhatóvá teszi a szervesebb kompozíció nélküli, gyakran a kalandok tetszőleges sorozatára bomló szerkesztésmódot. Jókai maga is foglalkozik saját regényeinek szerkezeti értelmezésével. Az *Egy magyar nábob* végszavában az irányregényszerű formálással mentetegi az egymással szorosabb logikai kapcsolatot nem létesítő epizódokra széteső első részt. Az *Egy hírhedt kalandor a XVII. századból* című regényének pedig az első mondatában jelöli ki a narrátor önmaga műfaját: „regényes történetthalmaz”. A *De kár megvénülni!* összetett tudatú narrátora szintén a novellákból összeszótt „izé”-ként nevezi meg az első mondatban elbeszélése műfajiságát, sőt jelzi a novella és a regény közötti átmenet kérdésségét.²³ Mindez arra utalhat, hogy a valóságsszimuláló nagyregény szervesebb kompozíciójával szemben Jókai tudatosan választotta ezt a 20. századi nézőpontból világnézeti, ismeretelméleti bizonytalanságot is mutató szerkesztési módot. Akár a modernitásnak hazánkban Ady „Minden egész eltörött” vagy Európa szerte Rilke Chandos-levelei által jelzett szétesett világképének kedélyesre maszkírozott előfutára ismerhetünk ebben az epizódokra széteső regényszerkezetben.

Leginkább az utal arra, hogy tudatosan végrehajtott műfaji transzformációval állunk szemben, hogy a szöveg önmaga megírtságára is rálátással rendelkezik. Nem a háttérbe szorított iskolatársnak, a pusztá történetmondói szerepet betöltő narrátornak van azonban irodalmi tudata, hanem magának a regény szövegének.

23 „És ezzel végződött az én hatodik novellám. Következik a regényem. Már most találd ki, hogy hogyan lesz e hat szál fonálból, egy hetedik meg nyolcadik fonál közbevetélése mellett egy egész darab sávolyos vászon.” JÓKAI MÓR, *De kár megvénülni! Egy vén öcsémuram élményei után* (1896), s. a. r. BOKOR László, Bp., Akadémiai, 1971 (JMÖM, Regények 62.), 215.

Egy helyen ugyanis a szedő is véleményt nyilvánít a történet mesélése során. Amikor Gabi apó meghívja a gárdistákat a Zöld Kakasba, akkor egy zárójeles megjegyzés egészíti ki a bekezdést:

Tudva van, hogy V. Ferdinánd királyunk idejében az udvari bálók alkalmával csupán édességek lettek felszolgáltatva; az újabbkori szilárd tartalmú buffet, bordeaux és pezsgő mellékletével, már a dualisztikus epocha vívmánya. Ennélfogva igen jól megérthető szokás volt az, hogy a szolgálattelvő hat magyar gárdistát a kötelesség végeztével Gabi apó meghívta egy kis barátságos magyar vacsorára, (bevett címen „füstös misére”) a „Zöld Kakas”-hoz. Ennek a korcsmárosnéja tudta a legpompásabb paprikás csirkét készíteni, tejfölösen, csipedettel, ahogy Kecskeméten szokták. (Meg másutt! Betűszedő.)²⁴

Ez azért fontos, mert a szöveg ezzel önmagát megjelenés, imprimatúra előtt álló kefelevonatként mutatja be. Érdekes, hogy Jókai a kóperegény jó pár sablonjával élő két másik regényében is alkalmazta ezt a módszert. Az *Egy ember, aki mindent tud* címűben és a *De kár megvénnülni!*-ben tűnnek fel a szedőt megszólító és utasító²⁵ kitételek. Annyi a különbség csak, hogy a *Lenciben* maga a szedő szólal meg. Mintha Jókai ezekben a regényekben a kópé-figura változékonyságát és irodalom alattiságát, a szöveg esetleges ponyvaszerúségét azzal is érzékeltetni kívánná, hogy nem egy lezárt – végleges és változtathatatlan, hiszen kiadott és kinyomtatott – műként próbálja megjeleníteni az elbeszélését. Ez persze paradoxon, hiszen egy már kiadott könyv kíván kiadatlanak látszani.

Ez a terjedelmesebb novella azonban éppen azért érdekes, mert a kalandregényszerű cselekményvezetést ötvözi a főleg az öregkori Jókaira jellemző sajátossággal, a szöveg önmagára is vonatkozó megjegyzéseivel, és ez az, ami különösen érdekessé teszi ezt a szöveget. A kaland-, kópé- vagy pikareszk regény

24 *A Balaton vőlegényei*, 387.

25 „Ha ez a vállalat sikerül, úgy az „*Osztákmagyarmonarchialajthainnenirésze*” (egy szónak hagyja ezt szedő úr!)” ... JÓKAI Mór, *Egy ember, aki mindent tud* (1874), Bp., Akadémiai, 1976 (JMÖM, Kisregények 2.), 37. „Kérek minden fő- és felelős és segédszerkesztőt, korrektort és revizort, inkluzive metrompázst, hogy ki ne korrigálják ezt a szót »sóvinistának«” (a „chauvinista” szóhoz lábgyezet formájában fűzve, J. M. megjelöléssel); „(Betűszedő úrnak: Kérem a felkiáltójelet lefelé fordítani, hogy suttogó jel legyen belőle.)”, szintén lábgyezetként, J. M. megjelöléssel. JÓKAI, *De kár meg vénnülni!*, 50, 113.

lényege ugyanis a kalandosság, amely a szórakoztatásra, az olvasói figyelem lekötésére irányul. Az önreflexió viszont éppen a cselekményvezetés ellenében a kitalációra és a megformálás nyelviségére hívja fel az olvasói szövegérzékelést, tehát elidegenítő funkcióval rendelkezik.

A kóperegény próbatételek sorozataiban, a főszereplő én-elbeszéléseként mutatja be saját talpraesettségét és csalafintaságát. A *Lenci fráter* azzal, hogy egy szemtanú – iskolatárs – narrátort alkalmaz, mintha hitelesíteni kívánná a történetet. Az iróniája is másféle, mint a *Kalandoré*, jóval átütőbb, mert nem az elbeszélő megbízhatatlanságára irányul, hanem magára a kézbe vett szöveg státuszára, sőt még a nemzeti történelem, valamint mindenféle ideológia is erősen ironizáló felhangokkal tűnik elő. A cselekményidő átfogja Lenci életét kisfiú korától egészen a haláláig, a kalandok részletezése azonban megakad a szabadságharcnál. Korábban a narrátor, amikor a csínyek sorozatát mesélte, korrajzszerű részleteket csak anekdotaszerűen említett. Az időkezelés elmosódott volt, csak V. Ferdinánd neve és az udvari szokás ismertetése jelezte, hogy mikor játszódhatnak az események. A kalandidő volt a meghatározó.

Az időkezelése a történelmi és klasszikus realista elbeszélésmód időszemlélete ellenében ugyanis sokkal inkább a Bahtyin által a pikareszk és utazási regényként említett műtípus időfelfogását mutatja:

[Az] időbeli kategóriák rendkívül gyengén kidolgozottak. Ebben a regénytípusban az időnek önmagában nincs lényegi értelme és történelmi színezete [...] A történelmi idő hiánya következtében kizárólag a különbségek, az ellentétek körvonalazódnak; úgyszólván maradéktalanul hiányoznak a lényegi kapcsolatok; hiányzik olyasfajta társadalmi-kulturális jelenségek egészének megértése, mint a nemzetiségek, országok, városok, társadalmi csoportok...²⁶

Vagyis egy olyan regényműfajt idéz fel, amelynek konvenciójától mindenféle társadalomkritika idegen, és amelynek idejét csak a kalandidő jelenti.

Az utolsó három oldalban viszont 21 év eseménye sűrűsödik bele és a narrátor konkrét évszámokkal, politikatörténeti utalásokkal él. Az elbeszélés korábbi ritmusa

26 Mihail Mihajlovics BAHTYIN, *A nevelődési regény és jelentősége a realizmus történetében: A regény történeti tipológiájához* = Uő, *A beszéd és a valóság: Filozófiai és beszédelméleti írások*, ford. OROSZ István, Bp., Gondolat, 1986 (Társadalomtudományi könyvtár), 422.

megtörik. 1849-től 1870-ig Lenci életének csak főbb vonalairól, szinte felsorolás formájában, összefoglalásképpen értesülünk, a jóízű kalandmesélés megszűnik. Lenci korábbi elvhűségével ellentétben, ami az uzsorásokkal szemben nyilvánult meg, hirtelen köpenyeforgatóként, a hazafiúi érzelmekkel csak anyagi érdekek miatt eljátszadózó figuraként jelenik meg. Halála pedig, az, hogy éppen a *Marseillaise*-t – Claude Joseph Rouget de Lisle-nek a francia forradalom megvédésére mozgósító dalát, amely a forradalmiság eszméjének a jelölőjévé vált a 19. században – énekli, és éppen az orfeumban, a szöveg apolitikusságának, mindenféle ideológiát ironizáló fénybe állító sajátosságaként érthető. Az elbeszélés végének a tempóváltása miatt ez az elbeszélés mintha kiemelkedne a „mély mondanivaló”²⁷ hiányával vádolt Jókai szövegkorpuszból is azzal, hogy szándékosan nem akar mély lenni. Azaz felvethető az a paradoxon, hogy vajon nem éppen a lemondás miatt, a mélység szándékos ironizálásának következményeként lehet valójában „mély”-nek tekinteni.

A pikareszk regényt az utóbbi időben egyre inkább a *Bildungsroman* előzményeként említik,²⁸ amely azzal váltotta le a barokkos regényfajta, hogy a kalandok sorozatát nem céltalanul halmozta, hanem azokhoz végpontot, célt, nevelődést (*Erziehungsroman*), kifejlődést (*Entwicklungsroman*) rendelt. A csínytevő kópé helyébe pedig jóval jámborabb figurát, a személyisége kiteljesítésére vágyó főhőst helyezi. A műfaj 20. századi változatában viszont a *Bildungsroman* paródiájaként és travesztiájaként tűnik fel neopikareszk néven is megnevezve, amelynek példájaként Mathias Bauer műfaj-monográfiájában Thomas Mann *Bekanntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (*Egy szélhámos vallomásai*, 1910–1913, 1950–1954), Günter Grass *Die Blechtrommel* (*A bádogdob*, 1959), Ralph Ellison *Invisible Man* (*A láthatatlan*, 1952), Saul Bellow *The Adventures of Augie March* (*Augie March kalandjai*, 1953) című regényeit említi.²⁹ Mindez a Lenci fráter számára is komoly tanulsággal szolgálhat, mert ha igaz Mathias Bauer megállapítása, hogy a 20. században a kópéregény ironizálja a *Bildungsroman* már naivnak érzett fejlődéskoncepcióját, teleológikus szemléletét, akkor Jókai elbeszélése inkább a 20. századi változattal tart rokonságot.

27 Barta János szerint „kell, hogy legyen valami mély mondanivalója, amely átfogja az emberi, egyéni és közösségi létet” BARTA, *i. m.*, 162.

28 Pl. Tobias BOES, *Formative Fictions: Nationalism, Cosmopolitanism, and the Bildungsroman*. Cornell UP, 2012, 89, 91.

29 Mathias BAUER, *Der Schelmenroman*, Stuttgart, Weimar, Metzler, 1994, 188.

Kovács Gábor

ROM ÉS SZÓ

Jókai egy novellatípusáról

Bevett fogalom az elmetehetséget három minőségre szétválasztani: *judicium*, *memoria*, *fantazia*. Sőt ezek még ellentétbe is hozhatnak; a kinek erős a *fantaziája*, annak gyöngye a *memoriája*, vagy megfordítva. Az én tapasztalatom szerint a regényírónál együtt kell dolgozni mind a háromnak. Különböző tündérme-séket teremtünk.¹

Jókai Mór

Jókai olvasásának minden bizonnyal nem a legkézenfekvőbb problémaköreibe kapaszkodunk bele akkor, hogyha egy – mindenekelőtt – az orosz szépirodalmon iskolázott elméletíró által létrehozott teoretikus nyelven teszünk fel kérdéseket arról, milyen sajátosságai vannak bizonyos Jókai-novellák prózanyelvének. A prózanyelvi szó belső dialogikusságának problematikája talán valóban nem áll a Jókai-értelmezés homlokterében. Azonban, ha nem teszünk kísérletet egy bahtyini interpretációra is, esetleg mégiscsak veszítünk valamit.² Egy ilyen elemzés segítségével például esély nyílhat annak a dilemmának a feloldására, amely Gyulai Pál vagy Péterfy Jenő kritikái óta így vagy úgy mindig is jelen volt a Jókai-recepcióban. Előfordulhat, hogy a szó belső dialogikussága tipikusan jókais arculatának felvázolása ad lehetőséget arra, hogy ne egyfajta feloldhatatlan feszültségként

1 JÓKAI MÓR, *Önéletírásom = A Jókai-jubileum és a nemzeti díszkiadás története*, Bp., Révai, 1898 (JMÖM, NK 100.), 134–154. Itt: 150.

2 Fried István vetette fel először, hogy érdemes lenne Bahtyin terminológiáját is felhasználva értékelni Jókai prózanyelvét. FRIED ISTVÁN, *Öreg Jókai nem vén Jókai*, Bp., Ister, 2002, 30. Ugyancsak Fried tett kísérletet arra, hogy a bahtyini koncepciót követve különítse el az egyes szövegeket a regényelemzés során. Vö. FRIED ISTVÁN, „*Furcsa irodalmi válfaj*” = *Öreg Jókai nem vén Jókai*, 114–131.

álljon elő mindaz, ami már az első kritikáktól kezdve kitapinthatóvá vált a Jókai-olvasásban: tudniillik az olvasásélmény cáfolhatatlan konzisztenciája egyfelől, s a bármilyen értelemben vett kompozicionális inkonzisztencia másfelől. Mielőtt rátérnék Jókai bizonyos novellái prózanyelvének elemzésére, hadd idézzem fel az író néhány jól ismert poétikai önvallomását.

1. Kitalálás, hitelesítés és dialogikusság Jókai prózapoétikájában

Az 1890-es években nemzeti díszkiadásban jelent meg a Jókai „összes” művei sorozat, amelynek köteteihez az író számos elő- és utószót írt. Ezek a hozzáfűzött szövegek filológiailag kevésbé megbízható adatokat közölnek az egyes művek keletkezésének körülményeiről, poétikai szempontból azonban érdekes megfontolásokat tartalmaznak. Jól ismert *Az arany ember* utószava, amely a regényszöveg azon állítását taglalja, miszerint a regényíró „egy olyan ember, aki egy történetnek a végéből ki tudja találni annak a történetnek az egész összességét.”³ Az E. A. Poe nevével fémjelzett hatásegység-poétikát⁴ visszhangzó „utóhang” szerint a próza elbeszélés mindig a végén kezdődik:

[A]z alapeszme, a végkatasztrófa, amihez aztán nekem a megelőző történetet, mely e végzethez elvezet, hozzá kellett építenem, s a szereplő alakokat, helyzeteket mind összeválogatnom: hihetővé tennem.⁵

Ez a megállapítás arra enged következtetni, hogy a prózaírók egyik legnehezebb feladata a hitelesítés. A prózamű tétjét alkotó kitalált kulcsjelenetet úgy kell előkészíteni, hogy az ahhoz vezető eseménysor hitelesítse, hihetővé tegye ezt a végkatasztrófát. Erről az eljárásról vallanak *A tengerszemű hölgy* regényalkotásról

3 JÓKAI MÓR, *Az arany ember* (1872), I–II, s. a. r. OLTVÁNYI Ambrus, Bp., Akadémiai, 1964 (JMÖM, Regények 24–25.), II, 291.

4 Vö. E. A. POE, *A műalkotás filozófiája = Poe válogatott művei*, szerk. BORBÁS Mária, KRETZOI Miklósné, ford. BABITS Mihály, Bp., Európa, 1981, 830–843. Roman JAKOBSON, *A nyelv működéskészen*, ford. ALBERT Sándor = *A költészet grammatikája*, szerk. FÓNAGY Iván, SZÉPE György, Bp., Gondolat, 1982, 142–161.

5 JÓKAI, *Az arany ember*, II, 294.

szóló mondatai,⁶ vagy éppen Jókai önéletírásának poétikai jellegű bekezdései is.⁷ De mindez természetesen működhet megfordítva is: az is lehetséges, hogy a végkifejlet hitelesíti a szövevényes és már-már hihetetlen véletlensorozat alkotta eseménysort. Például: Jókai megpillant egy kitömött cápát a Természetrajzi Múzeumban; felismeri, hogy milyen izgalmas lehet egy olyan történet, amelynek a végkifejletét ez az igencsak kézzelfogható cápa rendezi el, s ezért megkölt egy olyan bonyolult cselekményt, amely ehhez a véghez vezet. Így készül el az *Egy játékos, aki nyer*.⁸

Kitalálás és hitelesítés lényegbevágó, szövegképző poétikai dialektikájáról vall az ugyancsak jól ismert *Egy magyar nábob* kiegészítése is:

„Megköltés”: ez megint új szó. Én csináltam. Azért csináltam, mert eddig nem volt, s szükség volt rá. Írókra nézve ez műszaki kifejezés. Meghatározója annak az agyműködésnek, amíg az író egy alapeszméből, amit tárgyul elfogadott, egy egész művet megalkot.

A magyar nyelvben igen szerencsés szó az, hogy „költ”, mert kétféle értelmet fejez ki tökéletesen: azt, hogy „dichtet” és azt, hogy „brütet”. S ez a kettő az írói működésnél együtt jár.

Kissé mókás helyzet ugyan, ha elképzeljük, hogy ül az a romantikus tollas azon a tikgömbön, saját fantáziája melegével iparkodva azt kikölneni, s maga sem

6 Vö. Fried István megfigyelésével, amely ebből a szempontból kapcsolja össze *Az arany embert* és *A tengerszemű hölgyet*. FRIED István, *A „való” és az „igaz” között = Öreg Jókai nem vén Jókai*, 57–75. Itt: 72.

7 „Vagy egy vezéreszme érik meg agyamban, vagy egy történelmi adatra találok, vagy lélektanilag megoldatlan esemény merül fel előttem. Ez mind ötlet, adomány, lelet. [...] Akkor ehhez meg kell találnom az alakokat, a mik ezt a történetet keresztül viszik. Ez már tanulmány. Sok fejtérés, megfigyelés, megvalogatás kell hozzá. [...] A mikor aztán ez megvan, akkor maguknak az előteremtett alakoknak kell kidolgozniuk a regénymese egész szövevényét. Itt már együtt működik a képzelet az emlékezettel”. JÓKAI, *Önéletírásom*, 150–151.

8 „Ezt a megölt cápát Magyarország akkori nádorispánja, József főherceg kitömte, s a budapesti magyar nemzeti múzeumnak ajándékozta. Akik múzeumunkat meglátogatják, ne mulasszák el e különben is érdekes természetrajzi ritkaságnak egy kis figyelmet szentelni. Ez egy történelmi cápa. Nagy költőnk, Vörösmarty azt kérdezi a »Fóti dal«-ban: Hol van a *hal*, mely dicső volt és remek? No, ez egy olyan hal volt. Ez a hal egy harapással lenyelte Ausztriának és Magyarországnak egy dalmáciai hadjáratát s obligát harmincmillió forintnyi rendkívüli hadikiadását. De kár, hogy fiaikat nem hagyott maga után!” JÓKAI MÓR, *Egy játékos, aki nyer* (1882), s. a. r. NACSÁDY József, Bp., Akadémiai, 1966 (JMÖM, Regények 26.), 229.

tudja, hogy mi lesz belőle, ha kikel. Talán kakukk? Vagy éppen lidérc (baziliszka)? A realiztikus tollas már komolyabban végzi; ő a tapasztalat, az életismeret egyiptomi kemencéjébe rakja be az eszmetojását, aminek a hétéjára már rá van írva a név: „Crève-coeur”, a hévmérő szerint aláfütt, s bizonyosra működik.

Hát én a galamboktól vettem a példát. A galambköltésnél felváltja egymást a nő és a hím a fészken. A nő a fantázia, a hím a tapasztalat, az emlékezet, az ítélő ész. Ezeknek együtt kell az új költeményt életre melengetni.

Ha lehet a galamb vallási szent jelvény, miért ne lehetne éppen olyan szent jelvénye a költészetnek is.

Pusztán fantáziával lehet írni szép meséket; fantázia nélkül lehet írni remek korrajzokat; de a regényírásnál egyesülni kell mind a kettőnek. A regényírónak érezni is kell, tudni is kell, ébren is kell látni, álmodni is kell tudni. Ez az én elméletem.

[...] Egy vonás, egy esemény [korábban ezt nevezi Jókai „eszmevásárának” – K. G.], abból kell megteremteni az egész történetet, nagy és apró alakjaival együtt; olyan az, mint mikor az ember álmában egy akkordot meghall, s fölébredtében az egész szimfóniát kifundálja belőle.⁹

Az *Egy magyar nábob* publikációja poétikai következményeinek, vagyis a közrebocsátás tárcajellegének a szempontjából a *megköltés* szó „műszaki kifejezésként” történő felfogása a fontos – ahogy arra Hansági Ágnes felhívta a figyelmet.¹⁰ A szó belső dialogikusságának regénypoétikája szempontjából a *megköltés* szó egy másik definiálása válik jelentőssé: „olyan az, mint mikor az ember álmában egy akkordot meghall, s fölébredtében az egész szimfóniát kifundálja belőle”. Az egyetlen akkordtól a sokszólamú szimfónia egészéhez elvezető alkotófolyamathoz hasonlítja Jókai a művészi prózáírás folyamatát. A legkisebb elem és a teljes alkotás egyenértékűségét létrehozni természetesen rengeteg munkát jelent. Jókai szerint ebben a munkában egyszerre van jelen a *kitalálás aktusa*, amely az „eszmevásárból” (a végkatasztrófából) a megteremtés útján hozza létre a mű egészét, illetve a *hitelesítés aktusa*, amely a mű bonyolultan motivált egésze felől

9 JÓKAI Mór, *Egy magyar nábob* (1853–54), I–II, s. a. r. SZEKERES László, Bp., Akadémiai, 1962 (JMÖM, Regények 5–6.), II, 258–259.

10 Vö. HANSÁGI Ágnes, *Tárca – Regény – Nyilvánosság: Jókai Mór és a magyar tárcaregény kezdetei*, Bp., Ráció, (Ráció–Tudomány, 19.), 2014, 175–176.

realizálja a keletkezés eseményét. Vagyis a prózaíró által ábrázolt elbeszélői szó minden egyes kifejezése egyszerre legalább két folyamatba illeszkedik bele, s így legalább kettős koncentrációval és intonációval bír. Egyszerre teremt és egyszerre realizál. Egy aktusban megy végbe a kitalálás és a hitelesítés – csak éppen más irányba mutat egyik és másik: a kitalálás az „eszmecsírától” (a végkatasztrófától) mutat a mű egésze felé, a hitelesítés pedig a mű logikai totalitása felől mutat a keletkezés irracionális felé.

Nagyon hasonló elképzelést olvashatunk az *Utazás egy sírdomb körül* III. fejezetében is:

[H]ogy jobb legyen az álmom, lefekvés előtt a magammal hozott olvasmányt előveszem, gondolva, hogy ezen csak elálmosodom. Szépműtani értekezés: Haraszti műve a „realisztikus regényirodalom”-ról. Azt hiszem, ez majd elálmosít: de az ellenkezőt tette velem. Figyelmemet egészen lekötötte. Kényszerített a vitatkozásra. Képes lettem volna reggelig fennmaradni fölötte. A kályhában újra felszítottam a tüzet; s ismét nekiültem a végtől végig érdekes olvasmánynak, mely hatalmasan kidomborítja a realisztikus regényirodalom műalkotását, úgyhogy annak minden hibái kifelé fordulnak, majd meg széjjelszedi darabokra, belepillantatva annak legfelsőbb zsigereibe. Az ember a boncoló teremben hiszi magát.

Végül aztán, midőn a mű szerzője engem is fölemlít, mint „nagy idealistánkat,”¹¹ ez végképp elvette a szememről az álmot; úgyhogy amint a gyertyát eloltottam, s a szemem lehunytam, akkor is kénytelen voltam az olvasott tárggyal foglalkozni.

Hát miért volnék én idealista? S miért volnának realisták csak azok, akik Balzac és Zola iskolájához tartoznak? Hiszen igaz, hogy furcsa dolgokat is írtam össze, amelyeket csapongó képzelet hozott elém; de a munkáim összes tömege egy egész nemzet népeletét igyekszik híven, a valótól ellesetten visszaadni. Én egész hajlamom szerint realista író vagyok, s azt mondom, hogy ilyen a valódi élet. Csak egy különbség van közöttünk. Megmondom, hogy mi? Én ezer ember közül, akinek az élettörténetét ismerem (pedig annyit ismerem), találtam ötven olyan alakot, aki képviselője volt a rossz szenvedélyeknek; de találtam ötszázat olyant, akinek jelleme a mindennapin felül emelkedett. Hát ha az ötvennek a történetét írtam volna meg csupán, most magasztalnának, hogy milyen derék realista író vagyok; de mert azok mellett a többséget alkotó magasabb jellemeket

11 Vö. HARASZTI Gyula, *A naturalista regényről*, Bp., MTA, 1886, 407–408.

választottam vezéralakokul, azoknak a történetét vettem tanúságul: azzal szidnak, hogy idealista vagyok. Én nem tagadom el a regényírónak azt a jogát, hogy az élet árnyoldalait élethűen részletezve csoportosan adja az olvasó elé; de követelem, hogy az élet fényoldalai is el legyenek fogadva realizmusnak. Hát csak a korcsmai dulakodás képe jogosult faj; a csatater leírása már nem az? A részeg, a kéjenc csak a valódi emberalak? A hős, a mártír már csak képzelet? A városok szennye, a kloakák förtelme, a lebujok maszatja csak a realizmus? A virágos mező, a háborgó tenger, a falusi magány már csak idealizmus? A kéjvágó, az állati ösztön a valódi emberi attribútum; az erény, a hűség csak tettetett külmáz? Minden asszony, leány, ifja, véne, szépe, rútja veszendő és esendő, csak a kísértés, a csáb alkalma jöjjön eléje? Ez az igaz? Nincsen erény? Ha van, bolond, aki tartja? De hát aki ezt állítja, az nem ismert-e soha anyát, feleséget, leányt? El tudja-e ítélni a saját szülőit is? Akik par excellence realistáknak szeretik magukat hívni, erőszakosan kiválogatják a társadalomból a romlott kivételeket, alakokban úgy, mint helyzetekben: s azokat csoportosítják mesterségesen; hanem azért, mert híven van leírva, a kórház, a fegyencelep, a tébolyda nem képviseli az igazi világot. Nekem a világ szebb fele jobban tetszik, de azért nem vagyok idealista.¹²

Félig-meddig megnyugtattam magamat, hogy hát nem vagyok idealista. Hanem azért csak nem tudtam elaludni.¹³

Fried István hívta fel a figyelmet Csáth Géza Jókairól szóló írására, amely szerint Jókai „realisabban, finomabban részletező és mélyebben látó reális analitikus Flaubert-nél.”¹⁴ Ez a Fried által kiemelt Csáth-idézet Jókait igencsak megörvendeztette volna. Attól függetlenül, hogy azonosítjuk-e az *Utazás egy sírdomb körül* beszélőjét a szerzővel vagy sem, mindenféleképpen hasznos poétikai következtetéseket

12 Vö. Jókai egyik önéletrajzának mondataival: „Azt mondják rólam, hogy mint regényíró idealista vagyok. Vádnak nem volna megszégyenítő, de nem fogadhatom el. Hogy rendkívüli alakokat, szokatlan helyzeteket rajzolok: az nem teszi sem a tárgyat, sem az egyént lehetetlenné. Én azokkal együtt éltem, s a mi exorbitans fantáziának látszik, az visszaemlékező tapasztalat többnyire. [...] Én is megtalálom a rútat, a rosszat a közéletben, fel is mutatom, de nem csinállok az árnyékból alapszínt, nem használom czélnak az eszközt, nem veszem ethicának a pessimizmust. Lehet-e engem ezért idealistának szidalmazni?” JÓKAI, *Önéletrajzom*, 146–147.

13 JÓKAI MÓR, *Utazás egy sírdomb körül = A fehér rózsza. Utazás egy sírdomb körül*, Bp., Unikornis, 1995, 165–167.

14 FRIED, A „való” és az „igaz” között, 60.

vonhatunk le a szövegből. A realista és az idealista igényeknek ez a teljes mértékben meggyőző összemosása kifejezetten pontosan mutat rá Jókai prózanyelvének belső dialogikusságára: a prózanyelvi szó Jókainál mindig egyszerre legalább két folyamatban mozog – a kitalálás és a hitelesítés tendenciáiban.

Az ellentétes értelmi tendenciák együttes jelenléte, a különböző vélekedéseknek és nyelveknek egyetlen megnyilvánulásban végbemenő dialogikus összeütköztetése már az olyan korai Jókai-elbeszélésekben is középpontban áll, mint a *Hyppona romjai*. A novella utolsó két mondata így hangzik: „Hogy lehet egy eszmében együtt pokol és mennyország, üdv és elkárhozás? ... Itt, itt adj világot emberi ész, vagy törpülj le önműveid előtt.”¹⁵ Az elbeszélés szövegének narratív eljárásai egy olyan cselekményt bontanak ki, amelynek sikerül a hétköznapi gondolkodás számára kikezdetlenül immorálisnak tűnő testvérszerelmeiről egy olyan történetet elmesélni, amelyben idealizálttá válik a „lopott boldogságnak”¹⁶ ez a különös formája.¹⁷ A főként Erdélyben játszódó *történet* tökéletesen megvolna Hyppona romjainak emlegetése nélkül;¹⁸ a *prózanyelvnek* viszont igencsak nagy szüksége van egy nyakatekert afrikai kiterőre. A szerelmespár egy olyan házba költözik, amelynek régi lakója egy gólya segítségével levelezett egy afrikai emberrel. A gólya szárnyán érkező levél és a lakásban hátramaradt iratok hívják fel a figyelmet arra, hogy létezik egy ország, Hyppona, amelyben a testvérházasság a legnemesebb dolgok egyike. Erre az erőszakosan kitalált beavatkozásra van szükség ahhoz, hogy a szöveg egyszerre (legalább) két értékrendet legyen képes fenntartani. A fantázia ez esetben hitesesít. Csak ezáltal lehet elérni azt, hogy „egy eszmében együtt [legyen] pokol és mennyország, üdv és elkárhozás” – vagyis, hogy felépüljön a szöveg dialogikus karaktere.

Jókai legsikerültebb elbeszéléseiben az alapeszmeként funkcionáló végkatasztrófának és a dialogikusság kiindulópontjának van egy közös (szimbolikus) jele. Ilyen jól ismert jel például Az *arany emberben* a Hold (és annak a vízen visszatükröződő

15 JÓKAI MÓR, *Hyppona romjai = Elbeszélések (1842–1848)*, Bp., Akadémiai, 1971 (JMÖM, *Elbeszélések* 1.), 358–399. Itt: 399.

16 *Uo.*, 369.

17 „Minél több nemét ismeri valaki a szeretetnek, rangjára annál magasabb, s ki azt mind együtt gyakorolja: az a szent, az a király, az ítélobíró, a főpap, a gyógyító. S itt jön elő a legkülönösebb világnézet, mely a rendes emberi ész ellenpólusát mutatja fel. Annak, kinek homlokát ök szentté, királlyá, bíróvá kenik fel, *testvérét kell nőül venni*; mert különben a szerelem hiányos marad.” *Uo.*, 379.

18 Vö. NAGY MIKLÓS, *Jókai a franciás romantika ígézetében*, ItK, 1967/4, 409–421. Itt: 412.

képe), amely először dialógusképző vitapartnerként kerül elő akkor, amikor Timár Mihály megtalálja a búzába rejtett kincset, majd pedig végigköveti történetét egészen a *Mit beszél a Hold? Mit beszél a jég?* című fejezet végkatasztrófájáig. Az eltérő értékvilágokat egyszerre fenntartó dialogikus feszültségnek a szimbolikus jele lehet akár a rom is – úgy, ahogy azt a *Hyppona romjaiban* láthatjuk. A rom mint az eltérő korszakokat és egymásnak ellentmondó világszemléleteket összesűrítő különleges életmegnyilvánulás válik a szövegben az eltérő vélekedések dialogikus együttállásának általános jelvé.¹⁹ Ugyanúgy, ahogy a romok által feltáruló időrétegek szinkroniájában egyszerre lehet kitapintani a keletkezés és a vég pillanatát, az épülés és a leépülés folyamatát, a falak között lezajló számtalan élettörténet lenyomatait, illetve az eltérő rétegek által feltárt eltérő életstílusokat és világszemléleteket, úgy tárul fel a prózanyelvi szó sokszólamúsága is a Jókai-elbeszélésben. A költői prózamű tétje az, hogyan képes eltérő történetek, eltérő szereplők és eltérő nyelvek kidolgozásával és összeütköztetésével feltárni ezt az ellentmondásokkal teli egységet. Félreértés ne essék – csöppet sem az archeológus munkájáról van itt szó. Az archeológus a romhalmazból kiemelt egyes nyomokból következtet valamilyen egységes életvilágra. Jókai elbeszélésének prózanyelve azonban – éppen ellenkezőleg – mindenekelőtt az eltérő életvilágokat találja ki, s azokat összeütköztetve hoz létre egy olyan szöveg egységet, amely inkább emlékeztet egy kusza, de dinamikusan keletkező romra, mint egy egységes felületű elkészült palotára. Ezáltal sikerül elérnie azt, hogy egy adott szótéma (a *Hyppona romjai* esetében a *testvérszerelem*) nem egy egységes és totalizált jelentés képviselőjeként kerül a szemünk elé, hanem kibogozhatatlan ellentmondások által vitatott és dialogikusan sokrétűvé tett problémaként tárul fel.

2. Rom és szó viszonya a *Shirin* című elbeszélésben

Ez az átdialogizáló tendencia érvényesül például a *Shirin* című 1852-es novella esetében is.²⁰ A novella a szereplői szólamok kidolgozásától kezdve az elbeszélő

19 Szajbély Mihály hívta fel a figyelmet arra, hogy Jókai szerkesztőként – többek között – a romok leírására szólította fel az írókat akkor, amikor az 1850-es évek elején ő maga is új irodalmi témákat keresett. Vö. SZAJBÉLY Mihály, *Jókai Mór*, Pozsony, Kalligram, 2010, 123–125. (Illetve lásd a rövid utalást a *Hyppona romjaira* a 67. oldalon.)

20 JÓKAI Mór, *Shirin = A Balaton völgyénei*, 167–191.

beszédmódjának kialakításán át a műfajspecifikus írásnyelv felépítéséig egy olyan sokszólamú szövegvilágot hoz létre, amely az 1200 éves alaptörténetet teljesen egyedi formában képes újra előállítani. Vizsgáljuk meg tehát a *Shirin* példáján, hogyan jön létre egy Jókai-novella dialogikus szerkezete! A prózanyelvi szó átdialogizálása három elkülöníthető szinten vizsgálható: a szereplők ábrázolt szavának szintjén, az elbeszélő ábrázolt szavának szintjén, illetve a romnovellára jellemző műfajképző írásmód szintjén.²¹

A stilizáció

A szereplők szavainak ábrázolása a stilizáción keresztül valósul meg. A három főszereplő a szeretet három hangját képviseli. A király (Kosru Parviz) a birtokló és a birtokát féltő szerelem hangján szól. Az ő beszédmódjában a szeretés nyelve a hatalmi és törvénykező beszédmóddal vegyül:

Parancsomra csodákkal népesítétek be a földet, ...²²

[Shirin] emlékét örökkévalóvá akarom tenni, ...²³

Annak, ki hú szobrát adandja, királyi díj leend jutalma; annak, ki beleveszt, halál fejére!²⁴

Shirin beszédmódja az álmodozó, a soha ki nem elégíthető vágyakozásban élő szerelmes nő hangja. Minden egyes megszólalását három kifejezés uralja: a „szeregetném”, az „epedek” és a „kívánom”. Ferhád beszédmódja a legösszetettebb. A görög szobrász egyfelől a szerelmes művész költői beszédmódját képviseli, amely a szépség és a szerelem összefüggésének egyfajta platóni nyelven szólal meg. Miközben Shirin szinte lehetetlen vágyait a király parancsának megfelelően

21 Az idegen szóra irányuló szó (a kétszólamú szó) prózanyelvi rétegzettségéről összefoglaló módon lásd: M. M. BAHTYIN, *A szó Dosztojevszkijnél = Dosztojevszkij poétikájának problémái*, ford. HETESI István, S. HORVÁTH Géza, Bp., Osiris, 2001, 224–334. Itt: 247.

22 JÓKAI, *Shirin*, 171–172.

23 *Uo.*, 172.

24 *Uo.*, 174.

kielégítve művészi alkotásait létrehozza, úgy keresi mind a szépséget, mind a szeretet, mint ahogy az elszakított androgünök keresik egymást:

Oh, bár tudnám én őt valaha elfeledni; oh, bár feledhetné a szarvas azt a nyilat, melyet sebében visel! feledhetné a tó a napot, melynek sugáraitól kiszárad! oh, bár viselném én ősz szakálladat Harun, hogy attól félhetnék, hogy őt elfelejtem.²⁵

Ráadásul a szerelméért próbákat kiálló művész Orpheusz-hangján is megszólal: „Orfeusz jutott eszébe, ki az alvilág kapuit nyitotta meg, hogy visszahozza hölgyét.”²⁶ Az erősen stilizált beszédmódokon keresztül megjelenített három főszereplő három eltérő intonációjának konfliktusrendje alkotja a novellaszöveg dialogikusságának első szintjét, s a szeretés három nehezen összeférő alapdiszpozícióját tárja fel: a birtokló, a vágyakozó és az odaadó szeretetet.

Az ábrázolt szó

Az elbeszélő szavának prózanyelvi ábrázolása a szereplői szavak stilizációjánál sokkal komplexebb képet mutat. A novella elbeszélőjének szava az egymással szemben kijátszott eltérő nyelvek konglomerátuma, amely az egymástól idegen gondolatok aktivizálásával belülről dialogizálja át a narrációt. A hangsúlyváltásokkal telített beszédmód egymást parodisztikusan kikezdő intonációkat zár egy megnyilatkozás közegébe. Az elbeszélő szó mindenekelőtt megpróbálja imitálni „a tündéres regék mítoszszerű láncolatát.”²⁷ S ebben nem csak a szüzsét definiáló 1+7 próbatétel által létrehozott cselekményritmus vesz részt. A narrátor megkísérli felidézni az i. sz. 600 körül keletkezett perzsa monda beszédmódjának nyelvi világát is – magyarul. Ez persze nem sikerülhet maradéktalanul, így a beszédmód csöppet sem „tisztá” – számos produktív hangsúlyeltolódást rejt magában. A Jókai által talán nem is ismert eredeti források nyelve belevésődik a vándorló történetbe. Először is, kis részben jelen van benne a mondát leíró Firdauszi eposzának olykor tapasztalható tárgyilagos krónika-nyelve, amely az 1010-ben befejezett *Királyok könyvében* szól a perzsa

25 *Uo.*, 175.

26 *Uo.*, 181.

27 *Uo.*, 171.

uralkodók történetéről.²⁸ Erre utal a szöveg akkor, amikor „a história hideg lapjairól”²⁹ beszél, s amikor például a történész nyelvét veszi kölcsön: „[a] régi Perzsia, Róma vetélytársa, a világhódító satrapák, a fényes udvarok temetve vannak.”³⁰ Másodszor, ugyancsak kis részben jelen van az elbeszélői szóban Gandzsevi Nizami *Khoszrou és Sirin* című szerelmi elbeszélő költeményének nyelvezete (az 1100-as évek végéről), amely Firdauszi eposzi „krónikájából” kiemeli és regényesít a királyi párról szóló részt.³¹ Harmadszor, nagy részben van jelen a szövegben Alisír Nevai *Ferhád és Sirin* című humanista elbeszélő költeményének nyelvezete (az 1400-as évek végéről), amely eltorzítja Nizami „regényét”, és a szobrászművész áldozathozatalát helyezi az elbeszélés középpontjába.³² Erre utalnak azok a narrátori megjegyzések, amelyek a Shirin szépsége által ihletett költőkre utalnak:

Mi volt az a búbáj, az a megtörthetlen varázs, ami Shirin szépségéről még az utókorra is elmaradt, hogy költők tőle lelkesüljenek föl? – Szép arc mindig volt a világon. – Szép lélek volt ez, mely az arc fölött lakik, mely olyan búbajt ad minden vonásnak, hogy költővé kell annak válnia, aki rátekin!³³

Ennyit a források nyelvi hatásáról.

Soknyelvűséget mutat az elbeszélői szónak az a formája is, amellyel Jókai a kortárs európai prózához igazodik. Tehát, negyedszer, az elbeszélői szó intonációjának igencsak meghatározó részét alkotja az a romantikus elbeszélőnyelv, amely a keleti történetek egzotikumára van kihegyezve, kiéhezve keresi a távoli paradicsomi tájakról szóló elbeszéléseket, s így az úgynevezett „elvágyódás” beszédmódját alakítja ki.³⁴ Ezt legnyilvánvalóbban a novella első és utolsó sorai fejezik ki:

28 Vö. Abulkászim Manszúr FIRDAUSZÍ, *Királyok könyve*, ford. DEVECSERI Gábor, Bp., Magyar Helikon, 1979.

29 JÓKAI, *Shirin*, 167.

30 Uo.

31 Vö. GÉCZI János, *Allah rózsái*, Bp., Terebess, 2000, 48–56.

32 Vö. Alisír NEVÁI, *Ferhád és Sirin*, ford. BRODSZKY Erzsébet, Bp., Magyar Helikon, 1974.

33 JÓKAI, *Shirin*, 173.

34 „Törökország története, kelet meséi, Sztambul, nagy tért foglalnak el regényeimben, hozzájárul a Krim, a Kaukázus; tovább Perzsia, Palmyra, Afganisztán, China, az Amur vidék, Ázisa pompás városai, majd Syria, a régi Palesztina. [...] Nincs olyan elrejtett völgye a földnek,

Perzsia földjén vándorlunk ... Két árnyék követi léptünket: egyik a naptól vetett, másik a múltak emléke.³⁵

Dasztadzserd pedig elpusztult, és Babilon és Persepolis és Ktesiphon omladékait benőtte mind a vad bokor. Kosru Parviz fény és hatalom nélkül halt meg, futva ellensége elől, ledőlve ön fia orgyilka által, kiben a sassanidák hatalmas faja kiveszett.

Minden elmúlt, csak ami Ferhád és Shirin emlékéhez van kötve, az élt meg.

A „paradicsom” elvadult; benne csak egy gránátalmafát őriz még a nép. Ez Ferhád fája volt, melyről kalapácsa nyelét vágta; s mely kihajtott, ahová lehajítja; aki szerelemtől beteg, meggyógyul ennek árnyától.

A három sír Kazri-Shirin mellett most is megtermi rózsáit és töviseit, s a „szép Shirin” szobrát máig is felkoszorúzzák, midőn azon emberidom sincsen többé.

A Takhti-Bostan rovátkáit, a behistani faragványokat benőtte a zöld fű és moha; messze földről jönnek néha idegenek, kik bámulva szemlélik, mit tehet e három embereken túli erő – művész, örült és szerelmes?³⁶

Ötödször, ugyancsak jelentős részét alkotja az elbeszélői szónak a romantikus elbeszélésmód egy másik jól ismert típusa, az, amely a műalkotás és a valóság kölcsönösségi viszonyának dilemmáját feszegeti. Ez a nyelvezet jelenik meg akkor, amikor a narrátor a Ferhád által készített szobrok életteliségéről szól:

[L]ekapva szobráról a leplet, azt messze elhajítja.

A király megrendülve ugrott fel trónjáról, az udvar csodától elragadva kiálta fel, nem tarthatva magát: – Ez Shirin! ez ő maga!

Ez ő volt! Egy márványkép, mely él, szeret, mosolyog, bűvöl! Szobor, hol az ajkaknak hangja, az arcnak ragyogása, s a szemeknek bűbája van; minden vonáson, a legutolsó virágon is a művész szerelme látszik, mely keresztül melegítette a követ, s élő lelket adott neki, mely fölötte és körüle lebeg.³⁷

olyan tájék, olyan vegetáció, amit könyveimből [a Jókai-könyvtár tudományos köteteiből – K. G.] ne ismernék”. JÓKAI, *Önéletírásom*, 148–149.

35 JÓKAI, *Shirin*, 167.

36 *Uo.*, 191.

37 *Uo.*, 178.

Midőn e szoborra tekintél, nem gondolád-e mindjárt, hogy ezt a szerelem alkotá?
mely magában megőrült, az lehelte belé tébolyodott lelkét, az él benne most is;
Shirin az enyim.³⁸

[A] szobor oly élettelen, s a hölgy maga oly holthalavány.³⁹

A cselekményszövének ettől a romantikus nyelvtől elkülönül a leírás nyelve. Így – hatodszor – az elbeszélői beszédmódnak érzékelhetően elkülönülő részét alkotja az angol régészek, utazó archeológusok, kalandor „történetbúvárok” és amatőr művészettudósok leíró jellegű tudományos nyelve. A novella narrációjának hosszan tartó első részéből hiányzik a meseszöví és történetmondó diszkurzus, mert teljes mértékben egy leíró beszédmód uralja, amely egy életvilágot bont ki az események helyszínét alkotó területen fennmaradt romok feltérképezéséből, illetve amely három személyiségleírást épít fel a szobortöredékekről leolvasható nyomokból. Ez a nyelv onnan kölcsönzi hitelességét, hogy a mai Irán területén fellelhető domborművek vonalait meglepően pontosan ismerteti; olyan sziklavészetekről ad már-már tudományos (régészeti) precizitású leírást, amelyek maguk is sok ékírásos feljegyzést tartalmaznak.⁴⁰ Hetedszer, a narráció nyelvének különös részét képezi még a német

38 *Uo.*, 179.

39 *Uo.*, 187.

40 A novella által leírt domborművek sorozata az iráni Behistun hegységéből indul ki (Jókai a *Behistan-hegylánc* nevet használja), amelynek közepén egy hatalmas dombormű és több más befejezetlen sziklavészet mai is látható. A sziklavészetek I. Dáriusz (Dáravajausz) király (i.e. 549–486.) történetét írják le több nyelven. Azonban – a már idézett – Firdauszi által írt *Királyok könyve* nyomán az a legenda terjedt el, hogy a sziklavészetet a Dáriusz után több mint 1000 évvel később élt Kosru király faragtatta ki Ferháddal. A történet szerint Ferhád beleszeret Kosru feleségébe, Shirinbe. A király büntetésül arra ítéli Ferhádöt, hogy a hegyet átvésve kell vizet találnia; s ha ez sikerül, átengedi neki feleségét. Sokévi munka után Ferhád meg is találja a vízforrást, azonban azt hazudják neki, hogy közben Shirin meghalt. Ferhád ennek hallatán megőrül, fejszójét lehajítja a szikláról (amelyből később gránátalmafa nő), majd meghal bánatában. A novella szövege éppen ennek a történetnek egy változatát bontja ki a leírt domborművekből. (Minden bizonnyal segítettek ebben a domborműleíró és egyben meseszöví munkában a Jókai korabeli angol régészet és orientalisztika eredményei. Sir Henry Rawlinson tárta fel a hegység sziklavészeit és ékírásos feljegyzéseinek jelentőségét a nyugat számára 1835-től kezdve egészen az 1846-ban írt könyvéig [*The Persian Cuneiform Inscription at Behistun*]. Az MTA 1858-ban kültagnak választotta az angol tudóst.) A Behistun hegység faragványaihoz kapcsolja a novella az általa *Kirmandzsah-völgynek* és *Takthi-Bostan-hegynék*

orientalista tudósok nyelve is, hiszen a szöveg hivatkozik Ben Mohamed al Kazvani 1200-as években írt kozmológiájára is, amelyet egy Heinrich Ferdinand Wüstenfeld nevű tudós adott ki újra 1849-ben, s amely – minden bizonnyal – fontos forrásként szolgált a novella kidolgozásakor. Erre utal az alábbi idézet:

Ben Mohamed al Kazvini azt mondja e remekműről a „teremtés csodájában” (adsaib al mathlukat), hogy a világ szobrászai mind bámulva jöttek ide, Ferhád műveit csodálni.⁴¹

A novella az elbeszélői szóban tehát legalább három nyelvi világszemléletet keresztez: a perzsa és török elbeszélő költészet intonációját, az „elvágyódást” kifejező és a művészet–valóság viszonyát kutató romantikus elbeszéléstípusok nyelvét, illetve az angol és német archeológiai, orientalisztikai, művészettörténeti és esztétikai tudományos diskurzust. A prózanyelv ezáltal úgy dialogizálja át az elbeszélői szót, hogy az a novella tematikus centrumát, a szeretet mindent felforgató erejét három újabb elgondolás felől tárja fel. A szereplői szólalásokban megmutatkozó birtokló, vágyakozó és odaadó szerelmi diszpozíció mellé tehát felsorakozik újabb három nyelvi univerzum, amely a középkori perzsa és a reneszánsz kori török szerelmi költészet nyelvén, a 19. századi romantikus próza stílusában, illetve az ugyancsak 19. századi humántudományi diskurzus beszédmódjában adja elő a szerelem történetét. Ez a legalább hatféle nyelv azonban egyáltalán nem teszi eklektikussá Jókai novelláját. Jókai prózaművészete egyetlen sajátos novellanyelvvé dolgozza össze az eltérő beszédstílusokat, ezáltal érve el azt, hogy a szöveg egyetlen átfogó és konzisztens hatást tud kifejteni. S a hatás egysége csöppet sem számolja fel a szerelem problémája körül kirajzolt sokrétű dialogicitást. A szöveg belső dialogikussága az összes eddig felsorolt szeretetről szóló világszemléletet egyszerre hagyja érvényesülni.

nevezett területen található domborműves boltíveket is (a helyszínek mai nevei: Kermanshah és Taq-e Bostan). A behistuni alkotás és a kettős boltív valóban kb. 20 kilométerre található egymástól. A boltíven belüli oldalfaragványok között pedig valóban található egy olyan háromalakos véset, amelyet a novella szövege a leírás során említ. Jókainak az egész boltívra (a kettős boltívra) vonatkozó domborműleírásai annak ellenére is egész pontosak, hogy a faragványokat a leírás során – természetesen – úgy alakítja át, hogy abból Ferhád, Shirin és Kosru története legyen kiolvasható. Ezen a ponton is Jókai poétikáját fedezhetjük fel működés közben: *kitalálás* (Ferhád és Shirin meséjének) és *hitelesítés* (a ma is megtalálható domborművek leírásának) különös összejátszása szövegműködés erőként jelenik meg.

41 JÓKAI, *Shirin*, 189.

Sőt mindennek eredményeként Jókai saját prózaművészetén belül egy új, ámde jelentős európai hagyománnyal rendelkező novellatípust is felépít: a romnovellát (*Márce Záre, Az átkozott ház, Az aegyptusi rózsza, A láthatatlan csillag, Szolimán álma, Tsong-Nu, Kelet Királynéja, Smaragdok és zafírok, A debreceni kastély* stb.).⁴² Jókai romnovellája a jelentős belső átdialogizáltság miatt másként szólal meg, mint Vörösmarty Mihály *A rom* című elbeszélő költeménye vagy éppen Jósika Miklós *A rom titkai* című regénye, s teljesen más világot épít fel, mint mondjuk az angol nyelvű prózairodalom romos épületekben játszódó elbeszélései, vagy éppen Constable és Turner romfestményei. Jókai belsőleg átdialogizált romnovellájának műfajképző nyelve a *Shirin*-ben legalább két szinten érvényesíti szövegképző erejét. Állandó polémia alakul ki a romok realizisztikus leírása és a mesés történet cselekményszövevényes elbeszélése között. Miközben a prózanyelvi szó felépíti a szereplők történetét előadó elbeszélői szólamot, aközben megformál egy olyan leírónyelvet is, amely romokat jellemezve, s a romok köveit egy nagy alkotássá (újra) összeállítva épít fel egy más világot. Először a romokról beszél és a kopott szobrokat jellemzi – ezekből személyiségeket és történeteket olvas ki. Majd elbeszélést szöveg, amely felépíti a romokból egy teljes életvilágot. Vagyis a romok leírása cselekményképző eljárássá alakul át, a cselekmény pedig egy önálló világ leírásában érik be. Az elmúlt világ romjai között – ahogy maga a szöveg írja – „[m]inden kőnek, minden dombnak története van.”⁴³ A megfaragott behistuni és kermanshahi hegylanc ...

... egy nyitott könyv melynek sziklalapjaira népek, királyok és hősök története van felírva. A sziklák oldalai, az ormok, a gránitkőbök tele írva ékbetűkkel, miket bölcsék és költők véstek oda, csodásan vegyítve a költőileg szépet a történetileg naggyal, s ahol kifáradt a bölcs és a költő, folytatá a mondákat a szobrász, oda- vésvé a néma betűk közé a királyok, hadvezérek, csaták, vadászatok élő alakjait.⁴⁴

42 Egy nem feltétlenül poétikai jellegű olvasat alapján természetesen más sorba is beilleszthető a novella. Zsigmond Ferenc például a szöveg keletkezésének idejét és tematikáját előtérbe helyezve inkább a „szentimentális hangulatú” és „történeti tárgyú” novellák csoportjába sorolja a *Shirint*. ZSIGMOND Ferenc, *Jókai*, Bp., MTA, 1924, 112.

43 JÓKAI, *Shirin*, 167.

44 *Uo.*, 168.

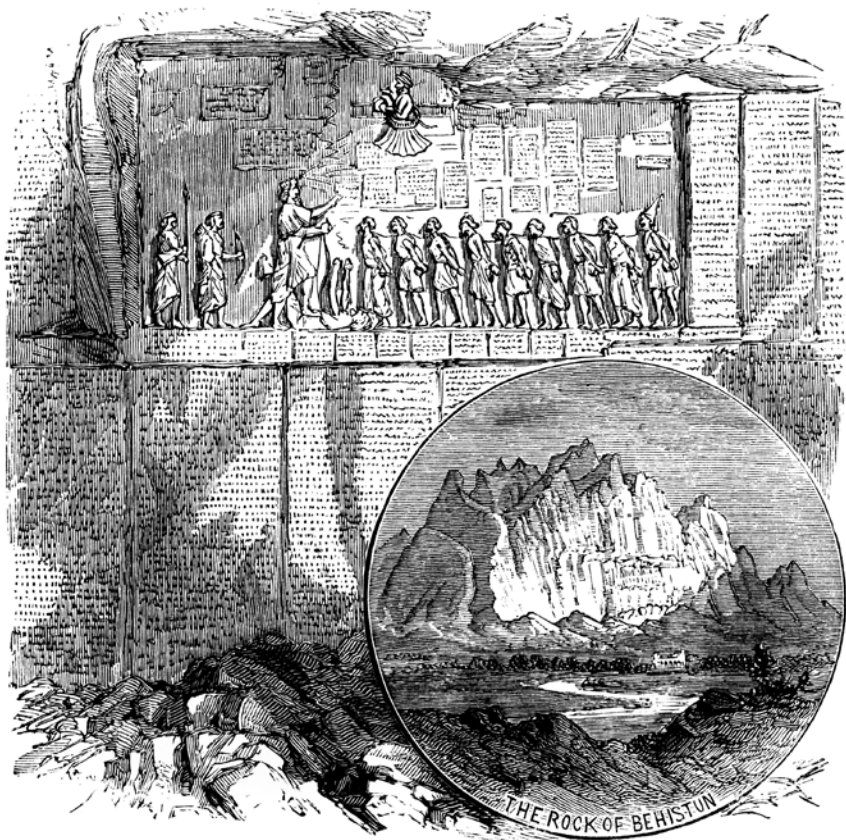
Vagyis minden egyes szó, amely a szereplők történetét meséli el, egyszerre mind a romos kövek és a kopott szobrok „szavait” is alkotja. A kövek története és a szereplők története összeforr a prózanyelvi szóban. Minden egyes szó nemcsak azért áll elő, hogy elmondjon egy történetet, hanem azért is, hogy megmagyarázza, melyik kő miért van ott, ahol. A romok leírásából bomlik ki a mesés történet, amely pedig végül is visszaigazolja a romok képét – s ennek eredményeként zárulhat így a novella:

Így támadt a két bolthajtás, mely máig is épen megvan, és a többi képek, szobrok, a mély kivágás oldalán, miket köröskörül benőtt a zöldellő folyondár.⁴⁵

Mit is jelent tehát például a *szobor* szó a romnovellának ebben a diszkurzív rendjében? A referencializáló olvasat esetében egyszerű a válasz: a *szobor* szó Shirin kőből faragott mását denotálja. A prózanyelvi képpalkotás tekintetében azonban a *szobor* szó az összes eddig felsorolt szólam kereszteződésének centrumában áll – s ez feldúsítja a szó jelentését. A király szólamában a *szobor* szó az örök életre vezető utat jelenti. Shirin szólamában az érzéki vágykielégülést testesíti meg. Ferhád szólamában a lét értelmeként megragadott szeretetet tárja fel. A krónikairó szólamában a történelem egyik rögzítő rendszerét nyújtja. A szerelemről szóló monda nyelvében az áldozat totalitását képviseli. Az archeológus szólamában egy elemi életmegnyilvánulást jelöl. Az orientalista szólamában egy specifikus motívumkészletet összesít. A romantikus elbeszélés nyelvében az egzotikus keleti kultúrára nyitott ablakként vagy éppen az élet művészi alternatívájaként jelenik meg. A prózanyelvben pedig egy potenciális, de még kibontatlan történetet sűrít magába, illetve egyfajta olvasható „kőírást” képvisel, amely egy új műfaj írásnyelvének (a Jókai típusú romnovellának) a létrehozására készlet. Végül: Jókai novellájában mindezt egyszerre hordozza.

A novella prózanyelvi sokszólamúsága tehát egyfajta szemantikai dúsítást eredményez a szöveg kulcsszavainak jelentésében. A szó belső dialogikusságából fakadó ambiguitás bármely novellában hasonló módon állhat elő. A Jókai-szöveg dialogikusságának azonban van egy olyan alapvető tendenciája is, amely egyedi specifikummal bír. Ez a tendencia – ugyanúgy, ahogy más Jókai-művek esetében – a *Shirin* novellában is annak harsányságában nyilvánul meg, ahogy a kitalálás és a hitelesítés, idealizálás és a realizálás folyamatai

45 *Uo.*, 189.



összefonódnak. Természetesen – a fikcióképző aktus működés módját tudatosítva – egyetlen más prózaíró műve esetében sem lehet feltételezni azt, hogy a realizáló igényt ne hatná át valamilyen fokon a képzelőerő vagy – fordítva –, hogy a nyelvből fakadó képzelőerőt ne kötné le valamilyen módon a kikerülhetetlen referencializáló törekvés. Jókai szövege esetében azonban – ahogy arra már a tanulmány elején idézett írástechnikai töredékek felidézésével utaltam – valamilyen élesen felismerhető, mégis könnyedén átléphető határvonal áll fenn a képzelőerő eljárásrendje és a realizálás fogásai között. S ez határozza meg Jókai prózaművei dialogikusságának legsajátosabb jellegzetességeit. A *Shirin*ben is azt a különös mechanizmust látjuk, ahogy a mondai és mesei világot, a „tündéries regék mítoszszerű láncolatát,” vagyis a képzelőerő művét egy felettébb pontos,



már-már tudományos referenciagényű leírónyelv által létrehozott szövegvilágból bontja ki. Kétségtelen, hogy az Iránban található Behistun hegyi sziklavészetek, illetve az ettől húsz kilométer távolságra található kermanshahi kettős boltív domborműveinek leírása kissé el van torzítva azért, hogy Shirin, Ferhád és a király története felé terelje a szövegalkotást. De azért az is feltűnő, hogy a deskripció valójában mennyire precíz.

A behistuni gránittömbök valóban „tele vannak írva ékbetűkkel, miket bölcsek és költők véstek oda;”⁴⁶ az ékírással sziklába vésett betűk és a hozzá tartozó domborművek valóban „a királyok, hadvezérek, csaták, vadászatok élő alakjainak”⁴⁷ történetét beszélik el (lásd a *Behistun szikla* című illusztrációt⁴⁸).

A kettős boltív egyik boltozatának tetején (lásd a *Barlang és falu Taq-e Bostanban, Kermanshah mellett* című illusztrációt⁴⁹) valóban „két szárnyas női alak látszik lebegni, gondosan faragott szőlőlevelek és borostyánfonadékok közepett,

kezeikben ágas koronákkal, mikkel egy közepén álló félholdat látszanak kínálni.”⁵⁰ A boltozat belső oldalán valóban látható egy olyan dombormű, amely három alakot rendez össze egy csoportba; a mellékgádorok valóban olyan „apró domborművekkel vannak tele, miken szarvas- és vadkanvadászatok vannak ábrázolva;”⁵¹ a bolthajtás központi alakja pedig valóban egy „hosszú szakállú király lovon ülve, harci köntösében, fején korona, kezében bárd és a gömbölyű pajzs.”⁵² Ez a sok precíz leírás Jókainál sajátos funkcióval bír: a hiteles verbális „ábrázolás” a költői leleménynek, a kitalálásnak, az elszabaduló fantáziának, a mesélőkedvnek nyit utat. Hitelesítés és kitalálás, realizálás és idealizálás ezen különös feszültsége élte a Jókai-novella prózanyelvi szavának sajátos belső dialogikusságát.

A tanulmány az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-16-4 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült.

50 JÓKAI, *Shirin*, 169.

51 *Uo.*, 170.

52 *Uo.*

Surányi Beáta

MADARAK ÉS TEXTUÁLIS METAMORFÓZISOK

Emberek és kétlábú állatok

Jókai Mór kisprózai alkotásai nem álltak mindig a szakmai érdeklődés középpontjában: tulajdonképpen a 2016. decemberi, balatonfüredi Jókai-konferencia címe – „... az én gyöngye oldalam” – is arra a recepciótörténeti helyzetre reflektált, hogy a Jókai-regényekkel szemben a Jókai-novellák már megszületésüket követően háttérbe szorultak. A Jókaitól származó idézet értékítéletének több értelmezését is kínálja a szakirodalom, érdemes ezek összefüggéseit a citátum kontextusa felől is megvizsgálni. Míg Tarjányi Eszter az elbeszélések kritikai kiadásának 10. kötetében a bírálatot erős túlzásnak és szerénységnek nevezte, addig Hajdu Péter éppen e kötet recenziójában jegyezte meg: a kötet tartalmát tekintve (kilenc plusz négy szöveg!) jogosnak is tűnhet az önkritika. Tarjányi tehát Jókai szerény természetét, Hajdu pedig a szövegminőséget vette alapul megközelítésében: vessük össze mindezt az idézet szöveggörnyezetével. A kiragadott mondat Jókai levelezésében olvasható, 1871 januárjában írta Kertbeny Károlynak. A levél novellákra vonatkozó része egy konkrét szöveg – a *Karácsonyi dolgozó* – kapcsán bontakozik ki, ebből kiindulva jut el a novellák átfogó minősítéséig. Ezt a művét a „fércmű” szóval illeti, de a mellette álló „ez is” kifejezés érzékelteti, hogy a szerzői becsmérés általánosítható. Jelentős azonban, hogy problémája nem közvetlenül a novellákkal, hanem azok idegen nyelvű publikálásával van: a novelláknak vagy a forrásai, alaptörténetei azonosak egyes külföldi szövegek forrásaival, vagy maguk is épp a nemzetközi irodalomból merítkeznek. A novellák értéke tehát a téma eredetiségére és egyediségére vonatkozik, nem a narratívára vagy a nyelvi kidolgozottságra. Jól érzékelteti ezt a levél következő kijelentése is: „olyan tolvajlást követek el fényes nappal, amelyet minden tizenkét éves gyerek észrevesz, és amellelt az elorzott tárgy egy fabatkát sem ér!”¹ A bírált műveivel szemben felsorolt szám szerint összesen kilenc

1 JÓKAI MÓR *levelezése* (1860–1875), s. a. r. OLVÁNYI Ambrus, Bp., Akadémiai, 1975 (JMÖM, *Levelezés 2.*), 784.

darabot, amelyeket (például a magyar vonatkozás miatt) nem fenyeget a plágium vádja. Javasolja, hogy Kertbeny ezek közül válasszon, rábízva, melyiket a kilenc közül. Mindezeket követi zárásként a kiemelt mondat, mely szerint a novellák az ő „gyöngye oldala”. Ennek alapján az értékítélet nem szerénységből fakad és nem is a novellák szövegminőségére vonatkozik, hanem témájuk eredetiségét kritizálja, számolva a szöveg publikálásának közegével és a potenciális olvasóközönsséggel egyaránt.

Ugyanakkor a téma egyediségre vonatkozó önreflexióján túl a szövegek utógondozásán is megmutatkozik, hogy nem tartotta a regényeivel egyenértékűnek a rövidebb alkotásait: a későbbi szövegjavítások általában csak formai hibákra (elütések, helyesírás) terjedtek ki.² Tarjányi Eszter ennek lehetséges okaként a szövegek megjelenési körülményeit jelöli meg, miszerint a szövegek alkalmi felkérésekre készültek. Hasonló érveken alapul Hajdu korábbiakban idézett recenziójának bíráló megjegyzése is:

A szövegek többsége annyira igénytelennek látszik, mintha pusztán napi újságírói rutinból íródott volna. Ökölszabályként az látszik, hogy minél hosszabb a novella, annál jobb.³

A szövegminőséggel kapcsolatban tehát mindketten – az előzőekben kifejtetteknek megfelelően – a szöveg közléséből indulnak ki, a szövegeket a napi sajtó részeként vizsgálják. A háttérbe szoruló novellák mindkét esetben Jókai, a hírlapíró munkáiként azonosítódnak/interpretálódnak, tehát az „újságokba író író”⁴ alakja felől nyernek értelmet. A periodikákban megjelenő novellák ebből a szempontból valóban alkalmiak, főként a folytatásos közlésű regényekhez képest. Habár egy-egy regényfejezet sem bír hosszabb terjedelemmel a kisprózai alkotásokhoz képest, mégis egy nagyobb egész részeként artikulálódik, így esetleges gyöngesége homályba vész egy nagyobb egész fényében. Ezzel szemben a novellák valóban alkalminak tűnhetnek, amennyiben a „folytatása következik” vonzerejével nem rendelkeznek. E logika mentén nem meglepő a folytatásos

2 JÓKAI MÓR, *Elbeszélések* (1861–1862), s. a. r. TARJÁNYI Eszter, Bp., Ráció, 2012 (JMÖM, Elbeszélések 10.), 196.

3 HAJDU Péter, *Jókai Mór, Elbeszélések 1861–1862*, 10, s. a. r. TARJÁNYI Eszter, Bp., Ráció, 2012, reciti.hu, 2014. április 3. <http://reciti.hu/2014/1825>

4 SZAJBÉLY Mihály, *Jókai Mór*, Pozsony, Kalligram, 2010, 12.

novellák feltűnése: így indult például az *Életképekben* az *Emberék és kétlábú állatok* közlése is, amelyre a továbbiakban részletesen kitérünk. Másfél hónap múlva meg is jelent a ciklus második darabja *Ritkasággyűjtész* címen, de már nem alkalmazkodott a korábban felvázolt szerkezethez, az *Emberék és kétlábú állatok* „első rágalmat” nem követte több. A második novellával ez a kezdeményezés félbe is szakadt, nincs harmadik rész, és a *Dekameronban* és a *Népvilágban* már nem is együtt került közlésre a két novella.

Orbis pictus

A következőekben a kettő közül az *Emberék és kétlábú állatokban* vizsgálom szerző – elbeszélő – olvasó és írás összefüggéseit és ezzel kapcsolatban az olyan önreflexiós utalásokat, ahol a szöveg saját írottságára és közegére reflektál. A *Ritkasággyűjtéssel* szemben ugyanis ebben dolgozta ki a kerettörténetet a fiktív elbeszélővel együtt. A novella alcíme, *Orbis pictus*, egyben egy oktatási céllal készült képes könyv címe is, amely az egybegyűjtött információanyagot illusztrációkkal együtt jelenteti meg. Tehát egyfajta vizuális katalógus. Az *Orbis sensualium pictus*nak, azaz a *Látható világnak* a szerzője Johannes Amos Comenius, első kiadása 1658-as, és még 1910-ben is megjelent oktatási céllal. Ez a mű úgy tanít, hogy nyelv és kép egymás mellett jelenik meg, egymást kiegészítve, értelmezve. Nem egy lexikon és nem egy képkatalógus, hanem inkább a kettő ötvözete. Az érzékelhető világ így egyszerre képi és nyelvi, a kettő közti feloldhatatlan differencia miatt ezek nem helyettesíthetik egymást. A könyv szócikkei három részre bonthatóak: képek, megnevezések (szótár), megíratások (egy összefüggő szöveg). A harmadik folyamatnak, az applikációnak a fontosságát a szerző az előszóban is hangsúlyozta: szükséges megérteni, véghez vinni és kimondani a dolgokat.⁵ Azáltal, hogy a *Látható világban*, a látás érzékére építő könyvben a szöveges leírások is helyet kapnak, nemcsak a kettő közti különbség artikulálódik, hanem az a hasonlóság is, hogy az érzékelést tekintve mindkettőt a szemünkkel fogadjuk be. Ezzel a kettősséggel pedig minden olvasási folyamat során szembesülünk: a szöveg látványa és az olvasói képkalkotás vizualitása egymás mellett működve hat a befogadóra.

5 Jan Amos COMENIUS, *Orbis sensualium pictus bilingvis: A' Látható Világ két-féle nyelven*, Brassó, Coroniae, 1675, 2.

Az *Orbis pictus* tehát olyan mű, amelyben kép és nyelv kapcsolata a megértést és magát az olvasást kívánja segíteni. Ezt támogatja az olvasás tanulását segítő, a mű elején fellelhető ábécé, és erre utal a szerzőnek a mű végén álló utószava:

Ekképpen láttál röviden mindeneket, valamelyeket megmutathatni,
és megtanultad a legfőbb szókat, a deák, magyar nyelvnek.
Menj el mostan dolgodban, és olvassad szorgalmasan
a több jó könyveket is: hogy tudós, bölcs, és kegyes lehess.[...]⁶

A képet és szöveget együtt befogadó olvasó elsajátíthat tehát egy olyan képességet, amely a továbbiakban segíti olvasását. Ebből a szempontból ez az oktatási elv nem illeszkedik az írásbeliség egyeduralmára építkező szellemtudományokhoz, ugyanis Friedrich Kittler arra hívja fel a figyelmet az egyetemek elmúlt nyolcszáz évét értelmező szövegében, hogy még a nyomtatás feltalálását is csak az írás többszörösítésének lehetőségeként interpretálták, elfeledkezve a rajzok reprodukálhatóvá válásáról. Szerinte csak a számítógépek mindennapossá válása ért el változást abban, hogy a képek, animációk és hangok is részévé válhassanak az eddig könyvalapú szellemtudományoknak.⁷ Ezzel szemben ez az oktató könyv alapvető fontosságúnak tételezi a képek ismeretét is, sőt, a hangokét is: a már említett ábécé a következőhöz hasonló példákon át ismerteti a betűket: „A macska miog } nau, nau | N n”⁸ Ebből a szempontból is jelentős, hogy ilyen, képeskönyvként határozza meg magát Jókai ránk váró novellája is: nem egy írásalapú, hanem egy intermedialis hagyományt szólítva meg.

Miután a szöveg definiálta önmagát, a felütés az alcímek megfelelően oktató hangnemben íródik, és kezdetét veszi a várt meghatározások sora: az emberrel indít, Platón akkoriban felkapott emberdefinícióját idézve. A meghatározás, miszerint az ember „kétlábú tollatlan állat”, erősen élt a köztudatban, az 1800-as évek végén a Borászati lapoktól kezdve a Budapesti Hírlapon át a Borsszem Jankóig és a Kakas Mártonig újra és újra előkerült, a novellához hasonló hangvételű

6 Uo., 327.

7 Friedrich KITTLER, *Egyetemek: Nedves, merev, puha és még merevebb*, ford. VÁSÁRI Melinda, Prae, 2014/4, 119–129.

8 COMENIUS, *i. m.*, 5.

kontextusokban. A Borsszem Jankóban (az *orbis pictus*nak megfelelően) képekkel illusztrálva a következőket olvashatjuk:

Mind a kettő csupaszon jön a világra [...] Aztán mikor megnőnek, mind a kettő megtollasodik. A madarak pehelytollat, az emberek réztollat kapnak. Persze, hogy az a réztoll lehúzza őket a földre.⁹

Hogy Platón észrevétele humorba csap át, az a Platónhoz kapcsolódó anekdota¹⁰ folytatásából is következik, miszerint Diogenész egy kopasz csirkét mutatott be Platón embereként. Ezt a történetet variálják tovább ezek az élclapokból származó szövegek, valamint az általam választott novella is. Arra irányítja rá ez a történet a figyelmet, hogy a meghatározások valamihez képest történnek, így az adott nézőpont hatással van a további gondolatokra is: az ellenkezni kívánó Diogenész voltaképp megerősítette, hogy nem tud elszakadni a megszabott gondolkodási iránytól. Ebben a Platón által kijelölt horizontba kapcsolódnak be a játékos továbbírások is. A definíció nem az *ember* egyetlen legitim meghatározása, hanem rámutat a létmódjából valamire; nem leír, hanem inkább létrehoz: és ezt gondolják tovább az idézett szövegek is. Elgondolkodtató, hogy az emberi mivolt ebben az értelmezésben a testből, illetve annak látványából adódik, tehát a vizualitás a kiindulópont, miközben mégis nyelvi: ennyiben is köthető az *orbis pictus*hoz.

Toll mint íróeszköz: az írás szerepe

Platón meghatározásának egy másik játékos interpretációja – a Budapesti Hírlap mellékleteként, Kakas Márton címmel kéthetente megjelenő illusztrált élclap *A szerkesztő postája* rovatában – közös pontként a tollat jelöli meg: ha valaki madárrá változna „még több tolla lenne, holott egyel is sok fölöslegeset ír, akkor mégiscsak

9 *Madárkiállítás: Természetrajzi csevegés (Csevegi verebi Madár Ornisius)*, Borsszem Jankó, 1891. május 24., 4.

10 A párbeszédben elhangzó, Platónnak tulajdonított kijelentés voltaképpen nem szerepel Platón egyik munkájában sem, ellenben épp a párbeszéd másik résztvevőjének írása, egy Diogenésznek tulajdonított munka *Diogenész* című fejezete tartalmazza a történetet: *DIOGENÉSZ Laertiosz, A filozófiában jeleskedők élete és nézetei* 2., szerk. és ford. ROKAY Zoltán, Bp., Jel, 2007, 91–116.

azt kívánjuk, maradjon úgy, a hogyan van, sőt igyekezzék a Plató embere lenni: kétlábú *tollatlan* állat.”¹¹ Eszerint az értelmezés szerint Platón embere nem ír. De épp ezáltal az allúzió által válik az írás képessége az ember definíciójának részévé: a tagadásában is az ember az íráshoz tartozóként, ahhoz képest értelmezhető. Platón íráskritikáját ismerve a Phaidroszból ez a kettősség nem „platón idegen”: Platón *írásában* Platón „embere”, Szókratész erőteljesen bírálja a könyvet köpönyege alatt rejtegető beszédpartnerét, miközben maga „a Phaidrosz is, a maga írásában, arra játszik, hogy megmentse – tehát el is veszítse – az írást, mint a legjobb, legnemesebb játékot.”¹²

A korszak levegőjét átjáró emberkép e két hírlapi előfordulását azért volt érdemes idézni, mert a novellában az itt felmerült szempontok mind-mind jelen vannak. Az elbeszélés elején a platóni meghatározásról kiderül, hogy a tollal rendelkező írókat kirekeszti, így azok a másik kategóriába esnek: az *ellenlábásokéba*. A lábban viszont mindkét oldal részesülhet: a tollatlanok és a tollasok is. Az elbeszélő viszont kivétel, mert neki „az egyik lábát elhordta a szakállas golyóbis; az egy lábú állatokról pedig sem Plato, sem a *Duzsárd* [egy dráma] nagynevű írója [Bodor Lajos] egy szóval sem emlékezik.”¹³ Egy olyan katalógusról készít leírást, amelynek nem része, látszólag kívülálló, külsőként határozza meg elbeszélői pozícióját. De hamar szembetűnik, hogy kívülállása nem teheti független narrátorrá, épp emiatt irigykedik:

Ilyeténképpen ki levén felejtve az emberiség katalógusából, lógva a semmiben, mint Mohamed koporsója, mit tehessen szegény sánta lélek egyebet, mint hogy azokra, kiket lábaiknál fogva embereknek hívnak, irigykedjék, s őket rágalmakkal kisebbítse.¹⁴

11 A szerkesztő postája, Kakas Márton, 1908. július 5., 11.

12 Jacques DERRIDA, *Platón patikája* = Uő, *A disszemináció*, ford. BOROS János, CSORDÁS Gábor, ORBÁN Jolán, Pécs, Jelenkor, 1998 (Dianoia), 66.

13 JÓKAI Mór, *Emberek és kétlábú állatok: Orbis pictus = A Balaton völgyei*, 17–25. Itt: 17. A novella értelmezése során több szövegváltozatból is dolgoztam, a továbbiakban az idézeteket a 2016-os Jókai-konferenciára kiadott, a konferencián interpretált novellák szövegeit tartalmazó kötet alapján hivatkozom.

14 Uo.

A későbbiekben heterodiegetikussága véglegesen felszámolódik, azaz homodiegetikussá transzformálódik: az elbeszélő a történet egyik főszereplőjévé válik.

A novella – a bevezető kerettörténetet követően – Bankó Lajost mutatja be, egy gyávaságáról híres férfit, aki korhely életmódját kitalált párbajokkal leplezi a felesége előtt. A párbajokról levelekben tájékoztatja a nőt, aki heti rendszerességgel talál reggelenként egy kézzel írt cédulát az asztalán, közülük egyet idézek: „midőn e sorokat olvasod, már én akkor talán a halál küszöbén állok.”¹⁵ Lajos a romantika szövegeiben folytonosan előkerülő talált kézirat hagyományát használja ki a nő megrémítésére, így utalva a kézirat írójának esetleges életteleniségére.

Euphemia – a feleség – az egyik párbaj miatt kétségbeesvén meglátogatja a novella elbeszélőjét, akinek így megtudhatjuk a nevét: „édes Ó úr! végem van”.¹⁶ A szövegben az idézett felkiáltást követően az elbeszélő az olvasóknak szóló zárójelkes közbevetésben hívja fel rá a figyelmet, hogy az Ó, mely irata végén ragyog, nem valami személyes álnév hieroglifja: ez a valóságos tisztességes vezetékneve, az *Alt* magyarosítása. Ez a gesztus a szöveg végére és annak aláírására irányítja a figyelmet, egy oda-vissza mozgó olvasást feltételezve vagy éppen eredményezve. Ugyanakkor felveti az azonosítás és a szerzőiség kérdéseit is, amennyiben az elbeszélő egyértelműen elhatárolódik Ó úrnak az álneves Jókaiként történő azonosításától.

Az olvasásnak és az aláíró személyének az összefüggései akár önmagukban felidézhetnék Paul de Man ismert munkáját,¹⁷ de a novella szövegében a *prosopopeia* szót megpillantva (igaz, nem teljesen ily módon írva) egyértelművé válik, hogy nem lehet az arcrongálás felett értelmezés közben elsiklani. A fogalom Euphemiával kapcsolatban kerül elő, aki „sipánkodik nagy *prosopopeiával*”.¹⁸ A nő mindaddig nem nyugodott meg, míg Ó keze írását nem adta, hogy Lajinak semmi baja nem esik. Euphemia Laji levelétől ijedt meg, egy írás váltotta ki a riadalmat, s így csak egy másik írás nyugtathatta meg. Ez az írás pedig az ígélet performatív aktusát tartalmazta, amelyben visszaköszön az arcrongálás is: azt adja írásba, hogy amekkora sebet szerez a Laji, akkora sebet hagy az arcán hasítani. Írása így az arcára vésődne. Szavát tehát úgy tudja hitelesíteni, hogy az

15 *Uo.*, 21–22.

16 *Uo.*, 20.

17 Paul DE MAN, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford. FOGARASI György, Pompeji, 1997/2–3, 93–107.

18 JÓKAI, *Emberek és kétlábú állatok*, 20.

ígérete szerződéssé alakult, nevével aláírta azt, s szerződésszegés esetén a testével, annak egy darabjával köteles fizetni. Írása így tartalmazza arcrongálódásának lehetőségét. Végül erre nem kerül sor, Laji részegen és sértetlenül érkezik haza. Amíg párbajokról szóló levelekkel leplezi az alkoholizálást, egyetlen egyszer sérül meg, egy összetörő borospalack repülő szilánkjai találják el, persze nem máshol, mint az arcán. Arcroncsolódása írásként jelenik meg, a baleset után úgy néztek ki, mintha chaldeai betűket írtak volna az arcára. Miként az írásból arcrongálás következik, úgy az arcroncsolódás is írásjeleket idéz fel.

Toll mint madártoll

Platón definíciójának többjelentésű szava, a *toll*, metonimikusan tehát az írást idézi fel, mint az emberléthez hozzátartozó jellegzetességet, s így az írásnak a novellában központi szerep jut. Ugyanakkor továbbra is ott van benne a madár, mint kiindulási alap. E novellának az ötletessége, hogy az írás által a platóni ember másik viszonyítási pontját is játékba hozza, ugyanis a nyelv metaforikus működése lehetővé teszi, hogy az emberek madarakként jelenjenek meg. Laji bátorságát a szöveg úgy jellemzi, hogy „a galamb is griffmadár volt hozzá képest”,¹⁹ a nevetés pulykapirosságot eredményez, Laji „ludat csinált”²⁰ Euphemiából, az énekesnőre pedig pacsirtaként utal. A novella ezek által a metaforák által válik képes katalógussá. A madárként megjelenő szereplők jellemrajzai ezekből a metaforákból bontakoznak ki, és nincs ez másként akkor sem, ha valaki jellemváltozáson megy át. Laji csak az elején írható le madárként, onnantól, hogy életmódot vált, és ő maga is írni kezd, megváltoznak a metaforák is: léptei „emberdobogásként”²¹ hallhatóak (ló), hangja „borjútenor”,²² felbukkan mint „vérszopó vadállat”,²³ „vérszopó hiéna”²⁴ vagy „iszonyú tigris”.²⁵

19 *Uo.*, 18.

20 *Uo.*, 21.

21 *Uo.*, 23.

22 *Uo.*, 24.

23 *Uo.*, 23.

24 *Uo.*, 18.

25 *Uo.*, 20.

Megtollasodik, de tollát átverésre használja, így kiszorul a kétlábú állatok emberi és madári fajtájából egyaránt, és négy lábú állatként mutatkozik meg. Euphemia siránkozását végül megelőgelvén Ó úr elviszi a nőt az egyik „párbaj”, vagyis igazából Laji egyik szerelmi találkozájának helyszínére, hogy kiderüljön az igazság. Laji, mint aki egy „kénégeny álomból”²⁶ ébredt fel, összevissza beszélt. Nem találja a nyelvet, ahogy a szöveg fogalmaz: „beszélni látszott”²⁷ s hirtelen, nem tudván mit mondjon, a reggeli hírek közül akart egyet ismertetni, elismételni, amit útközben hallott. De memóriájának előhívó funkciója sem működött, a szavak összekuszálódtak és értelmezhetetlenné váltak, elváltak egymástól, mintha ollóval szabdalták volna szét a mondatot, úgy, hogy összeilleszthetlenné váltak a darabok. Végül pedig a feleségét megpillantva (erre a vizuális hatásra) végleg elakadtak szavai, átmenetileg megnémult.

Az állatvilágból merített megnevezések mellett megemlítendő a tulajdonnév hatása is Bankó identitására. Miként azt már a platóni definíció kapcsán is kifejtettem a definiált és a viszonyított kapcsolatáról, s miként a metafora sem teszi lehetővé a hasonlított és hasonlító teljes szétválasztását, mert a definíció és a metafora is csak a két alkotóelem egymásra vonatkozásában létezhet, azaz a vonatkozás maga: ekként nem választható el Bankó Lajos a nevétől sem, és a neve sem a jelentésétől. Ennek megfelelően a vagyon igen fontos számára, akkor határozta el házasságát is, mikor megismerkedett – no nem Euphemiával, hanem a nő finánciális helyzetével: megtudta, hogy tízezer forintja van készpénzben.

Lajos első megemlétekor a narrátor is kitér nevének jelentésére, zárójelben szól ki az olvasóhoz: „A néven ne tessék megütközni, szép név volt az, még a devalváció meg nem rongálta, s a zsidók hittek benne.”²⁸ A bankót ért értékvesztés nemcsak a pénzre, hanem a névre is rányomta a bélyegét. A jelölő – jelölt kapcsolata pedig szintén a pénz létmódjához tartozó kérdéskör, s itt Bankó esetében azt tapasztalhatjuk, hogy „a jelölő behatol vagy átnyúlik a jelölt birodalmába, [...] elemévé válik annak, amit reprezentál.”²⁹ Egy olyan pénzelmélet velejárója ez, amelyben a forgalomba kerülése, cirkulációja, a csatornája és a használata van előtérbe helyezve.³⁰ Nem kicserélhető tehát az egyik a másikra, nem behelyettesíthető, miként a metaforák sem. Az elértéktelenedés azzal jár, hogy a pénzen lévő írás mint ígélet nem működik tovább. A regényben Bankó az, aki irományaival hamisítást követ el, de minél nagyobb mennyiséget állít elő belőle, a helyzet

30 Uo., 201.

annál kevésbé fenntartható. Végül maga a narrátor elégei meg (mint szereplő vagy/és mint a szöveg írója), és véget vet az egésznek a szembesítéssel. A történet során Bankó is átesik az elértéktelenedés folyamatán, amely egy nyelvvesztett állapothoz vezet, írásáért már nem kap meg többé semmit és így elveszít minden számára fontosat is: a kocsmázást és a színésznőt, Ludmillát.

Feleségének, Euphemianak is hasonlóan *beszédes* a neve. Az *eufemizmus* retorikai eszköze is a metaforákra, közvetett közlésre építkezik, ezáltal tesz kimondhatóvá olyat, amit különben illetlen kimondani. Voltaképp Laji is hasonlóan cselekszik, mikor szépíteni próbálja viselkedését, miszerint hősi párbajokat vív és nem a kocsmában vedel. A szó etimológiáját tekintve görög, és két részből tevődik össze, ennek alapján a szó eredeti jelentése: *jól, jót (eu) beszél* (phémi). *Phémi*, így szólítja meg a történet végén Laji feleségét, akkor, mikor éppenséggel elveszíti a beszéd képességét. Míg írásban visszaélt az eufemizmussal és Euphemia bizalmával is, bátorságként mutatva be korhelységét, addig a jelenlétet megkövetelő beszéd megnémítja. A hamis ígélet a használatban képtelen érvényesülni, a forgalomban, a beszéddel szembesülve elbukik. Ugyanis a „bankjegyen szereplő írás az ígélet beszédaktusát performálta,”³¹ de ha elveszíti ezt a performatív erőt, akkor már hiába van ráírva, ami kell.³² S habár Euphemia semmit nem gyanított továbbra sem a dologból, a szembesítés és a lebukás veszélye mégis ellehetetlenítette eddigi tevékenységét: „a fenyegetés semmi más, mint hír.”³³

Miként a novella történetéből is érzékelhető volt, az írásnak igen fontos szerep jut a szövegben. A történetet alakító, különböző szereplőktől származó iratok közül külön kiemelendő az egyik szereplő irománya. Még hozzá nem másé, mint magáé Ó úré, mint elbeszélőé, mert az ő írása a novella maga. A szöveget, főként a kezdetén, átszövik az önreflexiós megállapítások. A kiszólások a szöveg megjelenésére és befogadására egyaránt vonatkoznak, hol a szöveg szerkesztőjét szólítva meg, hol pedig az olvasót. Az olvasónak szólnak például a zárójeles megjegyzések a nevek után, Bankó esetében a befogadó feltételezett megütközésére reflektál,

31 HITES Sándor, *A pénz mint papír és írás: Jókai esete a bankjegyekkel 1848-ban = „... Író leszek semmi más...”*: Irodalmi élet, irodalmiság és öntüköröző eljárások a Jókai-szövegekben, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, Balatonfüred, Balatonfüred Városért Közalapítvány, 2015 (Tempevölgy könyvek 19.), 68.

32 *Uo.*, 69.

33 *Uo.*, 72.

és saját nevét is hasonlóan, az olvasót megszólítva elemzi. Ezekon a zárójeles közbevetéseken túl is utal az olvasókra, akiket nem akart megrémíteni, de most már kénytelen így tenni. Míg ezek a kitérők az olvasókra vonatkoznak, addig több kiszólás a szöveg közegére irányítja a figyelmet. Biztosítja a szerkesztő urat, hogy sokat olvassa az adott folyóiratot, és a szövegkiadási munkálatok résztvevői hasonlatokban is megjelennek a szövegben: hiszékeny, mint a fiatal szerkesztőseged³⁴ (ennek a szövegnek a szerkesztőjét is fiatalelként jellemzi a mű elején); vagy egy másik: „kötekedő, mint egy előfizetőtlen lap referense.”³⁵ Mindez érzékelteti, hogy a szövegkiadás (legvégső folyamat) már a mű keletkezésekor hatással van annak szövegére, egyfajta körkörös mozgást idézve elő a megírás, megjelenés és befogadás hármasa között.

Az elbeszélés mindemellett tartalmazza a keletkezéstörténetét, kiegészítve a megírás indoklásával: a szöveg létrejöttének egyik okaként a szerkesztőt magát jelöli meg, aki mágnesez álomban (megdelejezve az író) ígértette meg vele a munka elkészítését. Tehát az ígértet mágius ereje készítette egy olyan szöveg megalkotására, amelyben az ígértet központi szerepet játszik, kapcsolódva a pénz fogalmához, aminek jellemzésétől egyaránt nem idegen a *démonikus* és *mágikus* jelző.³⁶ Ebben a kényszerben pedig szintén az előbb említett körköröség mutatkozik meg az irodalmi működésben: a szövegek ráutaltak a szerkesztőkre, de a szerkesztők is a szövegekre: ezért nem ritka az olyan történet, amelyben a szerkesztők kergetik a szerzőket a szövegekért vagy befejezésükért, Hajdu nem véletlenül hozta szóba a napi újságírói rutint korábban idézett recenziójában.

A megírás másik oka pedig a már korábban említett irigység, ez vezetett oda, hogy megírja ezt a szöveget, amit „rágalomként” határoz meg: érdekes kérdéseket vetve fel. A *rágalom* ugyanis rosszindulatú, alaptalan vád. Ezáltal szintén performatív erejét emeli ki: a rágalmazó szavak képesek megváltoztatni a rágalmazotról alkotott képet (nagy hasonlóságot mutat ez Platón az embert állatként meghatározó megállapításával), másrészt alaptalannak, rosszindulatú, hazug *vádiratként* határozza meg önmagát. Minderre azért kerül sor, hogy a szöveget „emberijesztésre” használja. A szöveg afféle „emberijesztő”-ként analógiát

34 JÓKAI, *Emberek és kétlábú állatok*, 20.

35 *Uo.*, 18.

36 HITES, *i. m.*, 69.

mutat a Jókai által készített madárijesztővel, amiről a *Kertészetgazdászati jegyzetek* című művében olvashatunk:

[E]gyik karótól a másikhoz kötve vékony spárgát húzok végig: arra a kifeszített fonálra hosszura hasogatott újságlapok foszlányait kötözöm fel. Ezekről a libegő hírlaphasáboktól úgy félnek a madarak mint az interpellációtól.³⁷

Ebben a szerepben is jól működnek a hírlapok: különös és ötletes felhasználása ez a korabeli sajtónak, így valójában a szöveg materialitására a főszerep. A novellával kapcsolatban felmerül azonban a kérdés (és ez napjaink tapasztalata is a klikkvadászat terjedését tekintve), ha valami elijesztőként prezentálja önmagát, az nem inkább egy taktikai lépés-e arra, hogy nagyobb nyilvánosságot kapjon és annál jobban érdeklődjenek iránta. Azáltal pedig, hogy a szerkesztőt és a konkrét divatlapot emlegeti, el is helyezi a szöveget a korabeli irodalmi térben. Ezt szolgálják az olyan referenciák is, mint a csipkelődő utalások kortársaira, *Duzsárd* nagynevű írójára (Bodor Lajos), vagy egy másik drámaíró, Hugo Károly büszkeségére. A hírlapíróról megtudjuk, hogy nem csak szerzője, egyben olvasója is annak a lapnak, amit olvasói a novellát olvasva maguk is olvasnak. Sőt, felolvastatja magának, a *Szegény gazdagokból* is ismert humoros jelenetnek megfelelően a lap nyelvét nem ismerő szolgálval.

Mindezek alapján kövessük végig a narrátor eddig ismertetett alakváltozatait: elsőként van egy kívülálló narrátorunk, akiről megtudjuk, hogy hírlapíró, sőt, hírlapolvasó, hogy érzelmi kötődése van témájához (irigy), majd szereplővé válik. Itt viszont nincs vége a transzformációnak, a cselekmény fordulatának az előidézése után az elbeszélő az írás hangzó effektusaivá válik: „másféllábú jambus”³⁸-ként gondolkodik rá, majd a novella legvégén, aláírásában Ó betűvé vagy hanggá alakul, visszhangozva a novella utolsó hangját: „ön, ön istentagadó”³⁹ Ó. S ez a második Ó már az aláírás. Képeskönyvében így kapnak helyet végül a hangok is (miként Comenius könyvében is az ábécé részben), a novellát befejezve visszhangként tovább zeng az aláírás betűje, az írás hangzóvá válik, miként azt olvasás során is tapasztalhatjuk. Az aláírás csak a publikálás eredeti közegében

37 JÓKAI MÓR, *Kertészetgazdászati jegyzetek*, Bp., Athenaeum, 1896, 43.

38 JÓKAI, *Emberk és kétlábú állatok*, 25.

39 Uo.

látható, a későbbi kiadásokban már az álneves szignálás nélkül közölték, a hírlapok olvasóközönsége és a könyvek befogadói így más-más szövegekkel találkozhattak, kissé azt az érzetet keltve, hogy a könyvbe kerülő novella még inkább elszakad a szóbeliségétől, még inkább írásban rögzítetté válik, már nem kelt visszhangot az utolsó mondat utolsó betűje, legalábbis láthatóan nem.

A Platón metamorf jellegű emberdefiníciójából kiinduló novellában tehát nemcsak a szerző és szereplők mennek át alakváltásokon, hanem maga a novella is. Elsőként az Életképekben jelent meg, ebben szerepel az álneves aláírás is. Később, mikor külön kötetben, a *Népvilág*ban közölte Jókai, nem hagyta változatlanul a szöveget: az apróbb korrigálások mellett a legszembetűnőbb változtatás, hogy ahol az *Életképek* cím szerepelt: egyszerűen átalakította a szöveget és *Népvilágra* cserélte, vagy másik esetben a *divatlap* szóra. A kritikai kiadás az *Életképek* szövegváltozatát választotta, s a változtatásokról a következő észrevételt közli:

Az író a Nv. sajtó alá rendezésekor néhány apró – mindössze egy-egy szóra kiterjedő – módosítást eszközölt a szövegen, főként abból a célból, hogy egyes, az írás tárcaszerű jellegéből adódó és folyóiratbeli közlés tényével összefüggő mozzanatokot kiküszöböljön.⁴⁰

Nem érdektelenek ezek a módosítások tehát abból a szempontból, hogy jelzik: a szöveg megjelenésének környezete, a közös olvasói tér megteremtése mennyire fontos a szöveg értelmezésének szempontjából, s a szöveg képes alakulni ennek fenntartásához. Ahogy Bengi László fogalmaz az újraközlés kérdéseivel behatóan foglalkozó könyvében: „Az újraközlésből szinte szükségszerűen adódó többféle nyilvánosság egyszersmind eltérő olvasói közelítéseket is maga után vont, amelyek pedig visszahatottak az irodalomról és műalkotásokról alkotott elképzelésekre.”⁴¹ Az újraközlésnek mindemelllett anyagi haszna is volt, segítséget nyújtott a „napi rutin” teljesítésének szükségessége esetén, és még a szerzők is

40 Lásd a novellához kapcsolódó jegyzeteket a kritikai kiadásban: JÓKAI Mór, *Elbeszélések* (1842–1848), s. a. r. OLTVÁNYI Ambrus, Bp., Akadémiai, 1971 (JMÖM, *Elbeszélések* 1.), 757.

41 BENGI László, *Az irodalom színterei: Irodalom és sajtó összefüggésrendszere a 20. század első évtizedeiben*, Bp., Ráció, 2016, 142.

részesülhettek honoráriumban, ha nem is akkorában, mint az első közléskor.⁴² Bengi szellemesen hozzászói: „Az ollót persze mindig is – a toll mellett – az újságírók egyik fő szerszámának tartották.”⁴³ Jókai korábban idézett leveléből ugyanakkor érzékelhető, hogy az ollóhasználat nyilvánvalósága mégis kellemetlenül érintette a szerzőket, kiderülése pedig a tolvajlás érzetét keltette. Gyulai Pál is amiatt bírálja a *Jókai legújabb művei* című kritikájában a *Virradóra* című kötet novelláit, hogy összeollózta őket:

[H]irtelenében nem tudván a kívánt köteteket összeszerkeszteni, fogta magát, elővette a Hont, innen kivágott egy hírlapi cikket, amonnan egy irodalomtörténeti csevegést, aztán hozzátette Jósika Miklós felett mondott emlékbeszédét, s kész volt a négy kötet beszély és zsánerkép.⁴⁴

Ezután rátér arra, miben véli tájékoztatlanságát felfedezni, azzal indítva, hogy az ollózással kapcsolatos „csínyt talán el lehetne nézni”.⁴⁵ Abból a feltevésből indul tehát ki, amiből Hajdu is – és ez tulajdonképpen egyezik a tömegmédiумokkal szembeni feltevésekkel és előítéletekkel –, hogy a mennyiség szükségszerűen a minőség rovására megy, és így a periodikák, valamint a populáris irodalom mindenképpen a nyelvi silánysággal kapcsolandók össze,⁴⁶ azzal szorosan összefonódva, hogy ezen keretek között a könyv mint árucikk artikulálódik, így nem autonóm a gazdasági vonatkozásokat tekintve sem.⁴⁷

Az ollózás metaforikája, amely az átvétel és az újraközlés technikáit írja körül, Gyulai fentebb idézett bírálatában voltaképpen elveszti metaforikus jellegét, kritikus észrevételei arra utalnak, nem fogadja el a szövegek médiumváltásának lehetőségét. Amíg a metaforikus működés az olló jelentésében érvényben van, az

42 *Uo.*, 81.

43 *Uo.*, 82.

44 GYULAI Pál, *Bírálatok*, 1861–1903, Bp., Magyar Tudományos Akadémia, 1911, 74.

45 *Uo.*

46 Vö. HANSÁGI Ágnes, *Tárca – regény – nyilvánosság: Jókai Mór és a magyar tárcaregény kezdetei*, Bp., Ráció, 2014, 18.

47 *Uo.*, 133–134.

alakváltozás és hálózatváltás⁴⁸ lehetséges, de azt megtagadva mintha a *Kertészeti-gazdászati jegyzetek*ben olvasottak elevenednének meg előttünk. A szövegteret és az értelmezést nem hagyhatjuk figyelmen kívül, mert ha mégis megtesszük, nem marad más, mint lifegő papírszeletek, amelyek, valljuk meg, nemcsak a madarak számára, hanem az olvasni szeretők számára is rendkívül rémisztő látványt nyújtanak. Gyulai kritikája valójában nem azt jelzi, hogy a szövegek képtelenek beilleszkedni a megváltozott irodalmi környezetbe, hanem azt, hogy Gyulai értelmezői hozzáállása képtelen megváltozni: nem érzékelté ugyanis a lehetőségét egy másféle befogadói perspektívának. Mindebből nyilvánvaló, hogy a szöveg újraközléskor nem csupán ollóval kivágottként kerül át új környezetébe, hanem alkalmazkodik hozzá: az irodalmi tér, amelyben megjelenik, szerves alkotórésze annak, így a közegváltás nem hagyhatja érintetlenül a szöveget, és annak átváltozását⁴⁹ is maga után vonja. Az *Emberek és kétlábú állatok* esetében a különféle változatokat követve ez szövegszinten is tetten érhető, de ezt a változást még inkább a befogadás kérdéseként érdemes továbbgondolni.

48 *Uo.*, 252.

49 A szövegváltozatok metamorfózisként történő értelmezéséhez ld. Hansági Ágnes idézett könyvének fejezetét, amelynek már a címe is sokatmondó: *A szövegek metamorfózisai. Uo.*, 237–266.

NOVELLA A FÓKUSZMONDATRÓL ÉS TARAKANOFF ANNÁRÓL

Tanulmányomban a *Kerüld a szépet* című, 1865-ben publikált Jókai novellával és egy abban tipikus, az író által gyakran alkalmazott prózapoétikai eljárással foglalkoznék, amelyre az 1863–64-ben született elbeszélések kritikai kiadásának sajtó alá rendezése során figyeltem fel. Jókai ugyanis több, korábbi írásában hivatkozik az orosz történelemben jól ismert, és számos irodalmi és művészeti alkotás által is megörökített Tarrakanoff Anna tragikus életére és halálára. Tarrakanova hercegnő, azaz Jelizaveta Alekszejevna Tarakanoff a hiedelem szerint Alekszej Razumovszkij és Erzsébet cárnő gyermeke volt, aki ifjú korában beutazta Nyugat-Európát. A fennmaradt források elbeszélése szerint az éppen Livornóban időző hercegnőhöz a trónját féltő Katalin cárnő Alekszej Razumovszkijt küldte, aki a lányt egy álházasságot követően elfogatta, és visszavitte Szentpétervárra, ahol az a Péter-Pál erőd foglyaként még ugyanazon évben meghalt. Jókai 1864-as szövegei közül *A rabnő* című hosszabb elbeszélés szintén egy valódi esküvőt imitáló álházasságot követően, a szerelemféltség okán egy szigeten fogva tartott főhősnő, Athalie nyakéke kapcsán idézi fel Tarrakanoff Anna sorsát – így teremtven a nyakék egyszerre metonimikus és metaforikus kapcsolatot a két alak és a két szöveg között.

A másik hivatkozás az ugyanebben az évben keletkezett *Az úrnő* című, a szerző intenciója szerint regénynek szánt elbeszélésben található, mely III. Péter cár trónra kerülését, meggyilkolását, majd a trónt magához ragadó Katalin uralkodását tematizálja. E szövegben Anna története Erzsébet cárnő lányának, jogos, vérszerinti leszármazottjának félreállítására okán épül be a narrációba a gátlástalan, a hatalomért minden cselszövére és a gyilkosságra is képes cárnő jellemzéseként. Jókai későbbi műveiben is előfordul e tragikus történet: például a *Szabadság hó alatt* című regényében. Talán az sem véletlen, hogy ugyanebben az évben az alig 36 évet élt, tehetséges festő, Konsztantyin Dmitrijevics Flavickij halála előtt két

évvel, azaz 1864-ben festette meg az *Anna Tarakanova a Péter-Pál erődben az árvíz idején* című, elhíresült festményét.

Mielőtt az 1865-ben keletkezett *Kerüld a szépet* című novellában működött, igencsak korszerű prózapoétikai eljárásokkal foglalkoznánk, tanulságos az elbeszélés keletkezési körülményeire és kontextusára is figyelmet fordítani. A Jókai Mór hatvanas évekbeli írói pályaszakaszát illető két legfontosabb, visszatérő kijelentés, hogy az 1863-as év cezúrájának tekinthető: Jókai a politikai elfoglaltságok mellett – Siklós képviselője 1861-től – megindította saját lapját, *A Hont*, mellyel – miként monográfusa, Szabó László fogalmazott – a politika és publicisztika meddő kora kezdődött el. S folytatva ezt a recepció egészére hatással lévő gondolatsort, egészen 1868-ig kevés értékes művet alkotott, jobbára tárcákat publikált, s majd csak 1868-ban kezdi meg jelentős műveinek komponálását, a regényeket.¹ Szabó elgondolását – mely továbbhagyományozódott a recepcióban – nem csupán az ebben az időintervallumban keletkezett *Az új földesúr*, a *Politikai divatok* és a *Mire megvénülünk* című regények cáfolják, hanem a kisépikai formák, a novellisztika és az elbeszélések felől is felülvizsgálatra érdemes.

A fent hivatkozott gondolat több műfajelméleti és -történeti korrekcióra szorul. Miként az 1863–64-ben született elbeszélések kritikai kiadásának bevezetésében is hangsúlyoztam, Jókai tárcanovelláit, folyóiratokban közzétett elbeszéléseit gyakran és sokáig újságcikkeknek nevezték a kritikusok, monográfusok. Újabbán Hansági Ágnes és Szajbély Mihály monográfiáinkban² elvégezték a folyóiratok közegében, szeriálisan közzétett szövegek mediális aspektusának, létmódjának és (kölcson-)hatásának vizsgálatát, az erre a kérdésre irányuló műfajelméleti és -történeti, valamint alkotásmódszertani kérdések tisztázását. Ugyanakkor voltaképpen Szabó hivatkozott vélekedésében benne rejlik a novella és elbeszélés műfajával szembeni „hivatásos olvasói” bizalmatlanság, mely a korszak irodalomtörténezeinek és kritikusainak jelentős részét jellemezte. Éppen ezért feltételezhető, hogy e szkepszis az olvasók körében azért nagyon népszerű kisépikai formák műfaji jellegéből is adódhat.

1 SZABÓ László, *Jókai élete és műve*, Bp, Rákosi Jenő Budapesti Hírlap Újságvállalata, 1904, 173.

2 HANSÁGI Ágnes, *Tárca – regény – nyilvánosság: Jókai Mór és a magyar tárcaregény kezdetei*, Bp., Ráció, 2014. (Ráció – Tudomány 19.); SZAJBÉLY Mihály, *Jókai Mór*, Pozsony, Kalligram, 2010.

A legmodernebb Jókai-olvasatok azonban felfigyeltek Jókai szövegalkotói fogásaira, melyek nagyon is megelőzik saját korát, amennyiben az író vándor-motívumokat, anekdotákat hasznosít, azokat újraírja, új kontextusba rendezi, s ezzel a modernításban nagy szerephez jutó „barkácsolással” mint szövegalkotási móddal él, mely ráadásul a mai olvasó számára az intertextuális áthallások befogadása, felismerése révén felértékeli e szövegeket. Ráadásul a szövegnyelvészet legújabb kutatásainak, újonnan született terminus technicusainak segítségével jól kitapintható az a bizonyos szövegekben működtetett eljárás mód, amely igencsak korszerűvé teszi novelláit. Jókai *Kerüld a szépet* című elbeszélése egy újrahasznosított szöveg. Hankiss János *Jókai Mór és egy francia anekdotákincs*³ című, 1928-as tanulmányában hívta fel arra a figyelmet, hogy az író egy szerelmi tematikájú, francia anekdotalexikonból merítette az ötvenes–hatvanas évek novellái egy jelentős részének, illetve regényeinek bizonyos elemeit. Mouchet *Dictionnaire contenant le anecdotes historique de l'amour*⁴ című műve, pontosabban annak második kiadása megvolt Jókai könyvtárában,⁵ és Hankiss ennek segítségével azonosította is néhány Jókai-novella forrását. Elkerülte azonban a figyelmét az, hogy a *III. Pierre* című lexikonszócikk – melyből *Az úrnő* ötletét merítette az író – bevezetése, annak első oldala tartalmazza Tarakanoff Annának történetét, mely annyira megragadta az író fantáziáját, hogy – miként láttuk, több művébe is beleszötte, majd hosszabb, önálló elbeszéléssé komponálta a *Kerüld a szépet* című novellájában. Hogy Jókai e pretextust használta, az több körülményből kiderül. Az író nemcsak Anna, vagyis Jelizaveta Alekszejevna Tarakanova, az 1753–1775 között élt hercegnő élettörténetének elemeit, hanem a lexikonszócikk orosz neveinek átírását, formáját is betűhíven (Alexis Orlov) vette át. Beépíti a narrációba azt a téves és Mouchet által is elfogadott hiedelmet, mely szerint – a valóságban tuberkolózisban elhunyt herceglány – a Néva áradásának következtében hunyt el. Anna ugyanis e hagyomány szerint nevelőapjával együtt a számukra börtönül szolgáló Péter-Pál erődben egymás közelében raboskodtak és a cellájukba beáramló víz következtében fulladtak meg.

3 HANKISS János, *Jókai Mór és egy francia anekdotákincs*, It, 1928/1–2, 1–22.

4 [Georges Jean MOUCHET], *Dictionnaire contenant les anecdotes historiques de l'amour*, 1–5, Troyes, Gobelet, 1811².

5 „Egy ember, akit még eddig nem ismertünk”: A Petőfi Irodalmi Múzeum Jókai-gyűjteményének katalógusa: Könyvtára, szerk. E. CSORBA Csilla, Bp., PIM, 2006, 116.

Jókait a történet a nők viselkedésének és lélektanának vizsgálata miatt érdekelhette, ugyanis fontolgatta, sőt 1863-ban a Koszorú hasábjain *A könnyező szultána* lábjegyzetében be is jelentette, hogy a nőkről kíván egy novellaciklust közzétenni ugyanezen lap és a Vasárnapi Ujság hasábjain. A ciklus a női és férfi princípiumról, az alapvető karakterjegyekről és viselkedési formákról szóló kompozíció lett volna. A szerző eredeti intenciója értelmében ez nem valósult meg, azonban a *Milyenek a nők – Milyenek a férfiak* 1865-ben, Heckenastnál kiadott kötetében laza, tematikus novellafüzérré komponálta e két év elbeszéléseit, melyek zömének – nem mellesleg – az anekdotalexikon volt a forrása. *Az úrnő* és *A rabnő* is kötetekben kapott helyet. Jókait azonban foglalkoztathatta a téma, illetve az anekdotalexikonban talált nyersanyag, így született meg a *Kerüld a szépet*, mintegy pótlólagos, eredeti célkitűzésével azonosan megírt, erősen etikai és csak látszólag esztétikai tanítást artikuláló szöveggént, mely végül a Szokoly Viktor által szerkesztett, és az Emich Gusztáv által megjelentetett „szépirodalmi és ismeretterjesztő heti közlöny”-ben, a Hazánk s a Külföld-ben, majd a *Virradóra* című kötetben látott napvilágot.

Jókai novellája azonban e filológiai és a keletkezéstörténetre vonatkozó adat tisztázása miatt nem érdemelne külön figyelmet, ha nem volna számos olyan írói fogás benne, mely nagyon modernné teszi a szöveget, s amelyből kiviláglik, a novella egyáltalán nem gyöngye oldala Jókainak. Feltételezésem szerint Jókai a hatvanas években kísérletezett egy olyan novellaszerkezettel, mely egy-egy fókuszmondat köré építi a szöveget. A fókuszmondat, mely a szöveg lényegét szintetizáló, kohéziót teremtő szerepű mondat, végigvonul a művön: a szerkezet origója, és a szövegformálás elemei, retorikai alakzatai is reflektálnak rá. A *Kerüld a szépet* e törekvés egyik mintaszövege. Miként ezt az újabb műfajelméleti definíciók hangsúlyozzák:

A novella szó eredete nem az irodalmi, hanem a jogi nyelvben keresendő. Justinianus császár törvénykönyvében a beépített új rendelkezéseket nevezték novellának, azaz újdonságnak. Az irodalmi műfaj megjelölésére Boccaccio *Dekameronja* óta használják.⁶

6 BERNÁTH Árpád, OROSZ Magdolna, RADEK Tünde, RÁ CZ Gabriella, TŐKEI Gabriella, *Irodalom, irodalomtudomány, irodalmi szövegelemzés: Digitális tananyag a modern filológia képzési ág „Az irodalomtudomány alapjai” tantárgyának* oktatásához, Bp., Bölcsész Konzorcium, 2006, 194.

A hagyományos műfaji definíciók szerint a novella középpontjában egy nem várt, újdonságszámba menő, gyakran megtörtént vagy éppen akként elmesélt történet áll, amelyet egy objektív elbeszélő mond el. Nem kizárható azonban, hogy a jogász Jókai műfajértelmezésében számolt mindemellett az „új rendelkezés” etimológiájával, mindenesetre poétikai eljárása erre a konnotációra játszhatott rá, amikor is fókuszmondatos novelláit publikálni kezdte. A *Kerüld a szépet* című elbeszélésében egy „etikai-esztétikai rendelkezést/tanácsot” tesz meg novella-témául: úgy, hogy a felszólítás egyszerre címe és egyszerre fókuszmondata a szövegnek, melyet nagyon tudatos, véleményem szerint rafinált, zseniális szövegépítkezéssel komponált meg.

A szövegsemantika alaptétele, hogy a szövegek alappillére a globális kohézió, a textus tematikus egységének szervezése, melyben főszerepet játszik az *izotópia* (tematikus szöveggháló), a szemantikai progresszió, a kötőelemek, az időre vonatkozó szemantikai kötőelemek mellett a fókuszmondat. Irodalmi szövegekben ugyanennek nemcsak tartalmi, hanem stilisztikai szempontból is kitüntetett szerepe lehet. A fókuszmondat „a szöveg lényegét magában foglaló, integráló erejű mondat”, amely „jelentést adó, tartalmat szervező, azaz fókuszkohéziót teremtő szerepű.”⁷ Jókai folytatásokban közölt elbeszélése szövegében különösen fontos volt a kohézió ilyen formában való alkalmazása: a *Hazánk s a Külföld* című lapban kilenc részletben közölt mű olvasói számára a tematikus kapcsolódási pontok mellett a mindig visszatérő „Kerüld a szépet” mondat vagy annak kicsit módosított variációi – például „Kerüld a szókét” – nyomatékkaal teremtettek tartalmi és szövegtani kapcsolatot a heti folytatások között. Nem folytatásokban, hanem összefüggő szöveggként olvasva az elbeszélést pedig a textus jólkomponáltságának, a retorikai eszközökkel való sikeres és hatásos bánásmódnak az eszköze ezen ismétlődés, mely ráadásul a szöveg befogadásához, értelmezéséhez ad markáns fogódzót, támpontot.

Nem szokatlan ezen eljárás mód alkalmazása Jókai hatvanas évek elején írott novelláiban. Az 1863-as *A kalifa papucsában* hasonló fókuszmondat strukturálja a szöveget: e novellában Abderam kalifa megsejtvén, hogy leánya szerelembe esett valakivel, a gyanús fiatalembernek egy papucsot ajándékoz, melynek „...sarkára aranyfejú szegekkel volt kiverve szép arab betűkben e mondás: »Kerüld

7 SZIKSZAINÉ NAGY Irma, *A szöveg globális kohéziója = Leíró magyar szövegtan*, Bp., Osiris, 1999, 172.

a nőket <.”⁸ A papucs leleplezi viselőjét: a kalifa lányának, Zehirának folyosóját alkalmilag borító fehér tafotán ott maradtak a papucs viselőjének lábnyomai, mely a novellában új történetet indít: a leleplezett és fogságba esett Alibennek meg kell szabadulnia börtönéből. Tarrakanoff Annának is hasonlót kellene tennie, noha ártatlanul került a Péter-Pál erődbe. Az elbeszélés Tarrakanoff Annának, Erzsébet cárnő törvénytelen lányának életét és halálát tárja az olvasó elé egy auktoriális elbeszélő révén, aki azonban egy fontos ponton Anna megmentőjének és nevelőapjának adja át a szót. A két különböző nézőpontú narráció azonban egymást erősíti a *Kerüld a szépet!* felszólítás igazának a főszereplőre vonatkozóan egyszeri és ugyanakkor általános érvényű elfogadtatásának céljával.

A fiktív történet szerint Erzsébet cárnő Alekszej Grigorjevics Razumovszkijtől, az udvari énekesből lett kegyentől származó, törvénytelen lányát, Annát egyik alattvalójának, Radziwill Péternek adja át, hogy ölje meg, nehogy szégyene kiderüljön. Radziwill Péter fiára hárítja a gyilkosságot, aki megszáván a gyermeket, egy jobbagycsaládnál rejti el, ott nevelteti, majd Rómába menekíti. A megmentő akkor sem enged a csábításnak, amikor Erzsébetből előtör anyai ösztöne, és vagyonnal felérő jutalmat ajánl, hogy előkerítsék a talán mégiscsak életben maradt utódot. Az ifjú Radziwill édesapja halála után Rómába viszi a lányt, és álnév alatt ott nevelteti. Anna számára származása akkor válik ismertté, amikor nevelője elutazása előtt felfedi a titkot, és óvatosságra, a szép férfiak álságos csábításának elkerülésére inti. A lány azonban belesétál a cárnő csapdjába: az elcsábítására küldött délceg, önmagát német nemesnek kiadó, szép fiatalembernek nem tud ellenállni, és így a sietős esküvői szertartást követő hajóút nem a boldogság, hanem a Péter-Pál erőd felé viszi, ahol majd halálát leli: a börtönt elönti a víz, megfullad.

A szöveg feltűnő vonása, hogy az író a fókuszmondat állításait tartalmi és stilisztikai eszköztárával játékba hozza. A szerző a komponálásnál tudatosan játszik rá e jelenségre: címként, tartalmi szövegkapcsoló elemként és stíluslemként egyaránt kiaknázva a benne rejlő potenciált. Az elbeszélő – a szöveg nyitásként – Radziwillt jó tulajdonságok hosszú katalógusával vezeti az olvasói elé, a romantika kedvelt hős(proto)típusa: lovag, derék, okos, vitéz katona, bölcs államférfiú, önfeláldozó lélek, ráadásul „igen gazdag ember”. Jókai jellemzése a belső értékeket a külsődleges megjelenés hiányosságaival ütközteti:

8 JÓKAI MÓR, *A kalifa papucs* = *Uő, Elbeszélések 1863–64*, s. a. r. RÓZSAFALVI Zsuzsanna, Bp., Ráció, 2014 (JMÖM, *Elbeszélések 11.*), 106.

... az mind nem ér semmit, mert idomtalan volt a termete, s rút volt az arca; semmi remény, hogy valami regényhőst lehessen belőle idomítani.⁹

A szépségben rejlő hatalom és a rátság okozta sikertelenségre utaló elemek dialógusa – mint a romantikus szövegek egyik tipikus vonása – végigvonul a szövegen, a cím mint paratextus, valamint a fókuszmondat az auktoriális, nullfokalizációs elbeszélés révén a szöveg értelmezéséhez mindvégig vezérfonalat ad. A fenti idézet, amely azt állítja: nincs semmi remény arra, hogy Radziwillból regényhőst csináljunk, és a szöveg egészen végigvezetett motívum, a tragikus kifejtésre utaló kiszólások, előreutalások, prolepszusok egyúttal kimerítik a nullfokalizált elbeszélő prototípusát. A heterodiegetikus, a történetben részt nem vevő, külső nézőpontú narrátor szabadon mozog a történetelemek rendezésében, ismeretében, végkifejletét nemcsak tudja, de céloz is rá. A szövegbe kódolt endoforák a szövegteremtő eljárás módra, az írás-alkotás gesztusára és egyúttal hatalmára utalnak vissza.

A korszerű prózapoétikai és szövegkonstrukciós, nem ritkán ironikus eljárások további számbevétele előtt fontos azonban a tárcanovella első részére a medialitás és a szöveg viszonya kapcsán is reflektálni. A műfaj romantikabeli íratlan szabályai és megjelenési közege szerint is a számos titkot rejtő, ráadásul a nem szokványos történetet elbeszélő szüzséhez tárgyilagos – de olykor ironikus – elbeszélésmód társul, amely azonban előreutalásaival sejteti a tragikus zárlatot. A beszély első része az olvasóközönség kíváncsiságára alapozott. Jókai tudatosan számolt befogadója érdeklődésével: csupa kérdés, talány, titok a szöveg. Egy lány, akiről nem tudunk semmit, csak azt, hogy 12 éve Rómában él egy palotában, egyik szárnyban ő, másikban egy titokzatos férfi. „Ki ez a lány? Honnan került ide? Mi e lány Radziwillre nézve?”¹⁰ – Teszi fel az első közlésen belül meg nem válaszolt kérdéseket, s a befogadó számára a további közlések – egy következő lapszámban – ígérik a megfejtést. A kérdésekre válaszok a következő lapszámok szövegrészeiből érkeznek, a feszültség ha nem is fokozásával, de fenntartásával.

A második tárcaközlemény elbeszélője nem azonos az elsőével. A heterodiegetikus, külső nézőpontú elbeszélő átadja a történet résztvevőjének, Radziwillnek

9 JÓKAI MÓR, *Kerüld a szépet*, Hazánk s a Külföld, 1865. július 2., 419. [A Balaton völégényei, 340–361. Itt: 340.]

10 JÓKAI MÓR, *Kerüld a szépet*, Hazánk s a Külföld, 1865. július 2., 420.

a szót. A homodiegetikus elbeszélő szólama egy ellipszisre, kihagyásra épített dialógussá válik, mely elbeszéli Anna csecsemőkori elpusztításának tervét a Radziwill által elősegített megmenekülésig. Egy sor leíró rész sincs a szövegben, csupán pergő, szűkszavú dialógusok, vagy a férfi belső monológhoz hasonlatos, de a lányhoz intézett mondatai. Jókai sok mesei elemet sző a szövegbe, melynek forrásait feltárni külön tanulmány, kutatás lehetne, mindazonáltal a struktúra mesei mintázata feltűnő. Jól illeszkedik ez abba a lényegében már az ötvenes évektől fogva Jókai bizonyos írásait jellemző tendenciába, mely a mese és a mitikus elbeszélés fogásaival él, illetve abba a tendenciába is, mely a népszerű és az érdekes irodalmat – Arany Jókai kapcsán is értett és használt fogalmaival szólva, szeretné egy szövegen belül ötvözni a befogadókra tekintettel.

A novella megtörik azon a ponton, amikor Radziwill elbeszélésétől visszaveszi a szólamot az auktoriális, heterodiegetikus elbeszélő. Radziwill elutazik Szentpétervárra, a lány pedig elfeledi gyámja tanácsát, miszerint kerülje a szépet, a szőkét, és az önmagát német hercegnek kiadó Alexej Orlov lánykérésére igent mond, elfeledve a minduntalan sulykolt mondatokat. Jókai nem kevés ironiával építi be az amúgy egyre tragikusabbá váló cselekménybe a fókuszmondat elvetésének tapasztalatát, következményét: a lányt éppen vétkének külső megjelenése, materializációja, a hajótestbe beakadt esküvői ruha gátolja meg abban, hogy vízbe ölje magát. Anna, vagy ahogy Jókai fogalmaz: a rútul elárult áldozat az utazás során a fókuszmondat értelmén gondolkodva renndezi át világmépét:

[A]z embert, ki piciny gyermekkorától annyi jót tett vele, ki őt oly mélyen szerette, s kinek semmi más vétké nem volt, mint hogy arca rút: ő átkozottul elárulá, kezébe adta egy pokoli ellenségnek, kinek bűnei között a legkisebb az, hogy arca szép.

Elméje egészen megzavarodott e gondolatban. Az egész mennyországot felforgatta képzeletében, ahogy az eddig vallásos áhítattal alkotva volt; a szép sima arcú lényeket, ahogy az angyalokat festik, repülő szőke hajakkal, mind leküldé a poklokra; rút, ripacsos szörnyek az angyalok; az az igazi Isten-arc, az ördög alkotott mindent, ami kívül ragyog, belül rohadt. A szép nem jó, az angyalok képzeletében a mennyben rúttá válnak, mert jót eddig nem a széptől kapott.¹¹

11 JÓKAI, *Kerüld a szépet*, Hazánk s a Külföld, 1865. augusztus 20., 531.

A szöveg szintaktikai aspektusa – különösen a záró mondatok kompozíciója – érzékelteti a lány megváltozott világlátását, és egy-egy vendégszöveggel, intertextussal nyomatékosítja és poétizálja a művet. A Péter-Pál erődben a halálra váró Anna egykori nevelőapjának, gyámjának imáját hallja. A férfi istenhez szóló mondatai önkéntelen szemrehányások a lánynak: „De profundis ad Te Clamavi Domine, / Exaudi vocem meam,”¹² azaz: „Mélyiségekből kiáltok hozzád Uram. *Füled figyeljen fel könnyörgő szavamra!*” [Kiemelés tőlem: R. ZS.] A férfi végső fohásza Istenhez a lány számára a végső csapás és menedék: a tanácsra süket fülek miatti vétke majd az Úristen előtt lesz eltörölhető. Jókai szövege az orosz történelem és szűkebben Anna kapcsán arra intett, hogy kerüld a szépet, különben nem kerülheted el végzeted. E szöveg prózapoétikai vonatkozásban arra figyelmeztet, Jókai hatvanas évekbeli szövegei között igazi gyöngyszemek vannak, s a novella, illetve a kisepikai műfajok nem Jókai gyöngye oldala. Az erősségek megtalálása rajtunk múlik.

12 JÓKAI MÓR, *Kerüld a szépet*, Hazánk s a Külföld, 1865. augusztus 27., 547.

Kiss A. Kriszta

MILYENEK A NŐK?

Jókai nőábrázolásáról

Bori Imre *A magyar „fin de siècle” írója* című tanulmányában két tézist fogalmazott meg Jókai nőalakjaival kapcsolatban: (1) „[n]őszménye koreszmény”,¹ amely összhangban állt a 19. századi magyar és európai nőideállal; (2) kizárólag a két végletet, az „angyalt” vagy „ördögöt” jelenítette meg a női karakterekben.² Az állításait alátámasztó példák elsősorban Jókai regényeiből származnak. Az a különös recepciótörténeti tény, mely szerint „[a] novellisztika szerepét Jókai pályáján viszonylag ritkán értelmezték”,³ Bori esetében is megfigyelhető; a női karakterekről értekezve ő is elhanyagolja Jókai kisebb elbeszéléseit. A novellák iránti érdeklődés csupán az utóbbi évtizedben élénkült meg, Szajbély Mihály és Szilágyi Márton Jókai pályakezdő novelláival foglalkozott tüzetesebben,⁴ Fried István pedig kései elbeszéléseivel.⁵ Erre a kritikai kiadás késlekedése is magyarázat lehet, hiszen az általam vizsgált *Milyenek a nők?* című, 1863–1864-es novellasorozat is csak 2014-ben jelent meg az elbeszélések újraindult folyamának második köteteként.⁶ Első olvasásra is szembeötlő, hogy ez a ciklus rácáfol Bori Imre mindkét tézisére: az elbeszélések nőalakjai nem a 19. század „koreszményének” megtestesítői, nem is „angyalok” vagy „ördögök”; ennél sokkal árnyaltabban kidolgozott irodalmi alakok, összetett történeti és kulturális összefüggések leírására alkalmasak, valamint felkínálják a gender-szemponturnak a lehetőségét is.

A *Milyenek a nők?* című válogatásban tíz novella szerepel.⁷ Ezek eredetileg különböző periodikákban láttak napvilágot. Hetilapokban, mint a Vasárnapi Ujság (*Miranda, Egy lengyel történet és A kalifa papucs*), illetve az Üstökös (*Emina*). Három elbeszélés, a *Lucretia*, a *Fredegonda* és *A könnyező szultána* (ez utóbbinak volt az eredeti címe a későbbi kötet cím: *Milyenek a nők?*) az Arany János által

7 Átlátható felosztását lásd a tanulmány végén található táblázatban: címek, első közlés ideje, felülete, műfajmegjelölése, epizódszám, cselekmény helyszíne és ideje.

szerkesztett Koszorúban jelent meg. Ennek a ténynek azért is lehet jelentősége, mert Arany a Szépirodalmi Figyelő után a Koszorúban „szélesebb olvasóközöniséget kívánt megszólítani, s immár a divatlapok női olvasóközönisége felé próbált meg nyitni.”⁸ Jókai említett novellái pontosan illettek ehhez a szerkesztői koncepcióhoz. *A fehér lap* című rövid novella elsőként a Színházi Látszóben kapott helyet, amely Szerdahelyi Kálmán rövid életű színházi tematikájú napilapja volt.⁹ *A rabnő* és *Az úrnő* jelent meg A Honban.¹⁰ E két utóbbi elbeszélést hol „novella”, hol „kisregény” műfajmegjelöléssel határozzák meg a különféle kiadások, viszont ha a tárcaközlés tényéből indulunk ki, és azt feltételezzük, hogy hús epizódtól számíthatunk regénynek egy fikciós elbeszélést¹¹, akkor *Az úrnő* voltaképpen regény, míg az eredetileg regényként besorolt *A rabnő* novella.

A sokféle megjelenési felület azt előlegezi, hogy a tárgyalt novellaanyag rendkívül heterogén. A tíz novellát valóban csak a tematika köti össze, minden más szempontból – felépítésben, terjedelemben, műfaji sokszínűségükben, a cselekmények időbeli és térbeli elhelyezésében – nagyon különböznek egymástól. Három elbeszélés (*A könnyező szultána; Emina; A kalifa papucs*) esetében a cselekmény helyszíne a mesés Kelet, amely a romantika korában az egzotikum megjelenítésének gyakori eszköze volt. Olvashatunk a szintén egzotikusnak ható és távoli Újvilágról is (a *Mirandában* és *A rabnőben* egyaránt), a többi elbeszélés azonban kivétel nélkül Európában játszódik: Angliában (mint *A rabnő* legnagyobb része), Olaszországban (*Lucretia*), Oroszországban (*Az úrnő*) és Franciaországban (*Egy lengyel történet, Fredegonda* és *A fehér lap*). A fabulák történeti ideje hasonlóan változatos: az író jelenkorától a 6. századig nyúlik vissza az elbeszélések történeti emlékezete. *A Milyenek a nők? párciklusa Milyenek a férfiak?* címmel 1865-ben jelent meg önálló kötetben,¹² de később a két novellaciklus többnyire

8 VADERNA GÁBOR, Gyulai Pál, *Arany János és a nők: A női írás a 19. század második felében Magyarországon*, It, 2015/2, 151.

9 A Színházi Látszóben a Nemzeti Színházat érintő közleményeket, lelkes színészek kezdő írásait, napi és társasági híreket, időnként szakkikkek, illetve *A fehér laphoz* hasonlóan rövid, szépirodalmi írásokat publikáltak.

10 *Az Űstökösnek és A Honnak* – mint ismeretes – maga Jókai volt a szerkesztője.

11 Vö. HANSÁGI ÁGNES, *Tárca – regény – nyilvánosság: Jókai Mór és a magyar tárcaregény kezdetei*, Bp., Ráció, 2014, 21.

12 JÓKAI MÓR, *Milyenek a férfiak?* Heckenast, Pest, 1865.

egy kötetben szerepelt. Jókai „[a]z elbeszéléseket elsőként Heckenast Gusztávnál jelentette meg”¹³ a Jubileumi és Nemzeti Kiadásban azonban más kompozícióba rendezve láttak napvilágot a novellák. „Ez utóbbi kötet szerkesztését már nem is Jókai végezte, hanem a Révai szerkesztői, a szerző jóváhagyásával.”¹⁴ Az általk végrehajtott változtatás azonban mindössze annyi volt, hogy az első novella, *Az úrnő* kikerült az 1895-ös kiadásból – és ez talán éppen a terjedelme miatt történhetett, a századfordulón a szerkesztők kisregényként értelmezték. *A Milyenek a nők?* számos újrakiadást ért meg, szám szerint tizenegyet.

A kritikai kiadás sajtó alá rendezője, Rózsafalvi Zsuzsanna szerint Jókai eredeti szándéka az volt, hogy egy *Dekameron*hoz hasonló kerettörténetet alkosson.¹⁵ Szajbély Mihály azonban kimutatta, hogy a Jókai-féle *Dekameron*nál sem beszélhetünk kerettörténetről: csupán „sokrétű és változatos gyűjteményről”,¹⁶ pedig a Boccacciótól kölcsönzött cím keretes szerkezetre engedne következtetni. Amíg Rózsafalvi úgy véli, Jókai nem „mondott le egy lazább kompozícióba rendezésről”,¹⁷ én úgy gondolom, hogy még ilyen „lazább kompozícióról” sem beszélhetünk. Az összetartó erő csupán a tematikában fedezhető fel, abban azonban erőteljesen, és éppen emiatt működik egy ciklusként a minden más szempontból változatos elbeszélésű gyűjtemény. Keretes kompozícióként is csak akkor tekinthetnénk rá, ha *A könnyező szultána* szövegen belüli bevezetőjével¹⁸ megvalósult volna az egyébként valóban eltervezett és a *Koszorúban* be is jelentett¹⁹ keretes novella-ciklus. Azonban még így is felmerülhetne a kérdés, vajon miért nem ez a szöveg került a kötet élére? A verseny tárgya ugyanis, hogy a két elbeszélő (vagyis a nő és a férfi) nemük védelmében mesél el különböző történeteket.

13 RÓZSAFALVI, *i. m.*, 323.

14 *Uo.*, 325.

15 RÓZSAFALVI, *i. m.*, 322.

16 SZAJBÉLY, *i. m.*, 130.

17 RÓZSAFALVI, *i. m.*, 322.

18 „Megbocsát a tisztelt olvasó, hogy mindjárt bocsánatkérésen kezdem. Ezúttal nem a magam tinóján szántok (az Írás szavaiként), hanem egyszerűen előadom egy sajátos verseny történetét, mely egy gonosz nyelvű férfi és egy galambepéjű hölgy között lefolyt. A verseny tárgya az volt, hogy »milyenek a nők?«” JÓKAI MÓR, *A könnyező szultána = Elbeszélések 1863–1864*, 29.

19 *Uo.*, 64.

Amennyiben úgy állna össze a novelláskötet, hogy *A könnyező szultána* állna az elején (és még inkább helytálló lenne ez a kérdés, ha a *Milyenek a nők?* novellacímként is megmaradt volna), illetve ha minden novella bevezetőjében találnánk utalást arra, hogy az adott történetet a két versengő fél közül melyik, „a galambepéjű hölgy” vagy a „gonosz nyelvű férfi” narrátor beszéli el – akkor joggal állíthatnánk, hogy ez a nő-férfi vetélkedés tartja össze a kötetet. Így azonban *A könnyező szultána* csupán egy elbeszélés a többi közül, amelyben a „gonosz nyelvű férfi” történetmondásának apropóját a kötet címével megegyező tárgyú verseny szolgáltatja. Nem gondolom tehát, hogy véletlen lenne a cikluscím megjelenése a szövegben, azt azonban nem tartom valószínűnek, hogy Jókai ezzel a fiktív történetmondó-versennyel szerette volna egybekapcsolni a novellákat, hiszen akkor kitüntetettebb helyet kapott volna az elbeszélés a kötetben. Ami mégis létrehozza a koherenciát, az a címben feltett kérdés: *Milyenek a nők?* Ez a cím egyfajta elváráshorizontot hoz létre azzal, hogy egy látszólag megválaszolhatatlan kérdést tesz fel. A kötet minden egyes elbeszélése különböző módon, de felel erre a kérdésre, a könyv végére érve pedig egyértelműen megkapjuk a választ, hogy milyenek az ábrázolt női karakterek.

Amint arra Fried István felhívta a figyelmet, Jókai első alkalommal a *Szomorú napok* (1856) című regényében élt azzal az eszközzel, hogy egy nő nemet vált, vagyis lemond céljai érdekében egy darabig nemi identitásáról:

Kamienszka férfiruhában kénytelen ágálni, másnak adja ki magát, mint aki, elleplezi magát (elsősorban ruhájával, külsejével), megtéveszt és félrevezet, hogy célhoz érjen. Át kell vennie mások nyelvét, hogy szólhasson, bele kell illeszkednie mások gondolkodásába, hogy tervét végrehajthassa.²⁰

A Politikai divatok című regényben, amely időben jóval közelebb áll a novelláskötethez, Hargitay Judit öltözik férfiruhába, és vágatja le haját férje megmentésének érdekében. Amikor a nő elhagyja a *nőies* viselkedést, „egyfajta potenciális férfivé válik,”²¹ ez a viselkedés Luce Irigaray szerint mimikriként írható le. A női nem számára az érthetőségre való törekvés történelmileg kijelölt útja a

20 FRIED, *i. m.*, 13.

21 LUCE IRIGARAY, *A diskurzus hatalma, a nőiség alárendeltsége. Beszélgetés* (1977), ford. MIKLÓS Barbara = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása: A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig.*

mimikri²² – vagyis a férfiként való megszólalás. Az általam vizsgált elbeszélések között több olyan található, amelyben a mimikri fontos cselekményt alakító tényezővé lép elő.

A novelláskötet első darabjában, *Az úrnőben* négy olyan női karakter szerepel, akik férfiként viselkednek és beszélnek annak érdekében, hogy a férfiak világában is meghallják és megértsek őket, hogy politikai pozíciókat szerezzenek, illetve tartsanak meg. A novellában elsőként feltűnő és ekként jellemezhető alak Erzsébet cárnő, aki a férfiak uralta, patriarchális Oroszországban úgy tölt be vezető szerepet, hogy senki nem kérdőjelezi meg a hatalmát. Akár ő is lehetne a történet főhőse, rá is vonatkozhatna a cím deixise. Eleget tesz mindazoknak a kritériumoknak, amelyeknek a Jókai-főhősnőknek meg kell felelniük: gondolkodik, következtet és cselekszik. A következő példa Katalin édesanyja, Zerbst hercegnő. A kor szokásrendjének megfelelően a fejedelmi vagy uralkodócsaládokban az apák feladata volt a leánygyermekek kiházásítása, hiszen az uralkodók házassága politika, vagyis államügy, és szintén a férfiakra jellemző viselkedés, hogy „mint »terméket« használják, adják-veszik, cserélik a nőket.”²³ Itt mégis a hercegnő az, aki maszkulin logika szerint cselekszik, viselkedése tehát mimikri. Hasonlóan erős akaratú és ambiciózus női karakter a novellában Woronzoff Erzsébet, a cár szeretője. Az „úrnő”, vagyis Katalin mimikrijét a narrátor a „Péter férje lett Katalinnak”²⁴ mondat retorikai cseréjével vezeti be. Ez a mondat a *Katalin Péter felesége lett* frazéma tudatos kifordítása. „A patriarchális rend valójában az, amelyik úgy működik, hogy a magántulajdont megszervezze és monopolizálja a család fő javára.”²⁵ Az lenne tehát az olvasói elvárásoknak megfelelő, hogy a nő megy a férfihez feleségül, vagyis a férfi lép a család élére, egyrészt azzal a szimbolikus aktussal, amelynek során a nő születési nevét törölve, a férj családnevének hordozójává válik. E nyelvjáték azonban pont az ellenkezőjét sugallja: Katalin valójában soha

Szöveggyűjtemény, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud, SÁRI László, Bp., Osiris, 2002, 490.

22 *Uo.*, 486–487.

23 *Uo.*, 490.

24 JÓKAI, *Az úrnő*, 214.

25 IRIGARAY, *i. m.*, 489.

nem rendelődött alá „férjének”, ennek okán az nem is vált igazi családfővé. Egy idő után Péter félni kezd tőle, ahogy mindenki más is, aki szerelmes lett a cárnéba. Olyan nő, aki minden férfit megbénít, kasztrál a pillantásával.²⁶ Maga az elbeszélő is „csodálatos paradoxonnak”²⁷ nevezi ezt a félelmet: úgy reflektál tehát saját történetére és az általa teremtett imaginárius világ alakjára, mintha maga is meglepődne a leírt pszichológiai jelenség létezésén.

Az *úrnő* cím Katalinra vonatkozik – először ugyan gondolhatnánk Erzsébetre is, de végül világossá válik, hogy Katalin a címben megjelölt úrnő, amikor *cárnéból cárnő* válik belőle, hiszen amint elfoglalja trónját, „potenciális férfi” lesz. Már trónralépése előtt, a hatalomért folytatott küzdelemben is olyan akciókat szervez és kezdeményez, amelyek a mimikri alakzatával értelmezhetőek. Többször ölt férfiruhát, amikor férje ellen harcol; katonaként, hadvezérként lép fel és cselekszik, a végén pedig legyőzi, és szintén egy férfi, pontosabban egy *cár* szerepében mond beszédet: szónoklatával pedig meggyőzi a népet, hogy ő a számukra megfelelő vezető. „A cárnő meg volt mentve, hanem a nő, – az elveszett!”²⁸ – az auktoriális elbeszélői kommentár a zárlatban arra enged következtetni, hogy a mimikri ugyan eredményes a közéletben, magánemberként, asszonyként azonban Katalin elveszett, már csak úrnőként, uralkodóként létezik. Erre a végkifejletre utal a cím, amely így egyfajta jóslatként, prolepsisként értelmezhető.

A mimikri fontos szerephez jut *A rabnő*ben is. Athalie szivarozik:²⁹ a szivarozó nő képe egyáltalán nem megszokott a 19. századi társaséletben. George Sand szivarozása és Szendrey Júlia szivarkázása a század első felében a lázadás egy

26 A férfiakban a nőiség által kiváltott (kasztrációs) szorongásról vö. Hélène CIXOUS, *A medúza nevetése*, ford. KÁDÁR Krisztina = *Testes Könyv II*, szerk. KIS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor s.k., ODORICS Ferenc, Szeged, Ictus, JATE, 1997, 374: „A férfival ellentétben, aki annyira ragaszkodik a rangjához, az állásaihoz és az anyagi értékekhez, fejhez, koronához, és mindenhez, amiben vezetőként szerepel, a nő fűtyül a lefejezéstől (vagy kasztrációtól) való félelemre, és elkalandozik az anonimitásban – a férfi által átélt rettegés nélkül –, amelyben megsemmisülés nélkül feloldódik: azért, mert a nő képes adni.”

27 JÓKAI, *Az úrnő*, 214.

28 *Uo.*, 270.

29 JÓKAI MÓR, *A rabnő* = JÓKAI, *Elbeszélések 1863–1864*, 165.

formája: felháborodást kelt és követőkre talál.³⁰ Ugyanebben az elbeszélésben meghatározó epizód, amikor Athalie ölbe veszi Richárdot és kimenekíti a tűzből.³¹ Itt is a nő lép a férfi szerepébe: a megmentőként cselekvő Athalie az aktív, a jelenet ágense, aki így nemcsak anyaként, hanem férfiként is viselkedik; a passzív, „pácienssé” váló lord lesz a megmentett, vagyis a gyermekek és a nők szerepét veszi át. Az *Eminában* a nők ítélkeznek a férfiak felett. A narrátor azt is tudtára adja az olvasónak, hogy az elbeszélés imaginárius világának itt és mostjában – vagyis a 17. századi Oszmán Birodalomban – kevés dologban rendelkezhetnek a nők, de az életüket korlátozó szabályokkal teljes mértékben azonosultak, és azokat be is akarták tartani. Itt a szultán, Ahmed esik e szabályok áldozatául, mert szerelme, Emina attól függetlenül, hogy nem lehet szultána (mivel nem térhet vissza a szerájba olyan rabnő, aki azt egyszer elhagyta és megházasodott), irigylésre méltóan szép és sikeres „karriert” fut be: először Candia kormányzónéja lesz, majd nagyvezérnő. A cselekvők tehát ebben a novellában is a nők, a férfiak pedig leginkább csak a történetek elszenvedői, áldozatai, illetve eszközök – különösen Mehemet, aki csak kapja a kitüntetések, de egyiket sem saját érdemeiért, hanem mert a szultán szerelmes a feleségébe. Ő maga soha nem lehetett boldog férj, pedig „mint igen gazdag és tekintetes ember halt meg.”³²

A *Fredegondában* a címszereplő nő Katalinhoz hasonlóan hadseregei élére áll.³³ Az *úrnő* mellett ez az egyetlen olyan novella, amely sok évet ölel fel. A fabula nem rövid időszakaszt fog át, vagyis nem drámai az időszerkesztése,

30 „Tehát a szivar, mint fallosz. E fallosz valószínűleg helyettesít valamit, szublimációs alkalom, amint a pszichoanalízis véli – pulziók átvezetése egy elfogadható társadalmi gyakorlatra, amelyek ugyanezen a területen elfogadhatatlanok. Beszédszinten mindez összefér a női oralitással, [...] A nők szájában a vaskos, nagy szivar obszcén hatást kelt. Vagy túrhetetlen a hedonista szublimációkra való utalás okán, meg azért is, mert aktív, kezdeményező nő képét tárja elénk, aki az élvezet mellett dönt és akarja. Szájában a szivar a kék tárgya lesz, objektíválja és dologiasítja a férfi nemiszervet – ezért kelti a legkonokabb, tudattalan férfi ellenérzést. A nő a szivarozással a férfira erőszakolja a saját életritmusát, vágyai ütemét, intenzitását.” Michel ONFRAY, *A nők szájában*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Műút, 2013. szeptember 17. = <http://www.muut.hu/?p=3508>

31 JÓKAI, *A rabnő*, 171.

32 JÓKAI MÓI, *Emina = Elbeszélések 1863–1864*, 105.

33 JÓKAI, *Fredegonda*, 123.

s ez a szöveg műfaji hibriditásának a bizonyítéka. Ez az elbeszélés a kötet valamennyi novellájától eltér abban, hogy a címadó női karakter kifejezetten negatív szereplő – akivel az olvasó nehezen tud azonosulni, és akivel maga az elbeszélő is kritikus és távolságtartó –, abban azonban illeszkedik a ciklus egészéhez, hogy Fredegonda is egy, a férfiak által kisajátított szerepbe lép. Ebben az elbeszélésben, ahogyan szinte mindegyikben, a nők mozgatják az eseményeket, amelyekbe a férfi karaktereknek legtöbbször nincsen beleszólásuk. A nőiség kérdése a kultúra függvényében jelenik meg az *Emina* utószavában olvasható elbeszélői kiszólásban:

Ebben az egész történetben pedig csak az a nevezetes, hogy nem a mi civilizált zónánkon belül történt; mert akkor nem volna benne semmi nevezetes. A müzülmánok krónikáiban egyedül áll az a történet, hogy egy nagy úr másvalakivel vétetett maga számára feleséget.³⁴

Az elbeszélő tehát azt állítja, hogy a férfiak és a nők viselkedése kultúrafüggő, vagyis kultúránként más és más, ebben a kultúrában pedig rendkívül atipikus – mindkét nem részéről – a megjelenített viselkedés. Hogy a nők mindenkori helyzete a történelem függvénye, azt az auktoriális elbeszélői szólam a *Fredegondában* így fogalmazza meg:

Hogy ily esküre szükség volt, jellemzi a nőt, s hogy ily esküt elfogadtak, jellemzi a századot.³⁵

Az elbeszélői szólam kommentárja a törvényesítési eljárást a történelmi kor és a nők társadalmi státusának szempontjából értékeli. A század jellemzése azonban még nem zárul le ezzel, hiszen a novella zárlatában az elbeszélő megállapítja: „Kár érte, hogy asszony volt, ha férfi lett volna, nagynak neveznék.”³⁶ Az auktoriális elbeszélő által levont tanulság mintegy függelékként, a novella szövegétől csillaggal elválasztva, a már befejezett történet után olvasható. A történet konklúziója, amelyet az olvasó megszólitása emel ki, a nemekkel szemben támasztott társadalmi

34 JÓKAI, *Emina = Elbeszélések 1863–1864*, 105.

35 JÓKAI, *Fredegonda*, 123.

36 *Uo.*

elvárások különbözőségére figyelmeztet. Arra, hogy a tettek, még az uralkodói tettek megítélése sem kizárólag az utóhatásuktól, az eredményességüktől függ. A mimikri Fredegonda számára céljai elérésében sikert hozhatott, dicsőséget azonban nem: maga a novella sem a hatalomért mindenre elszánt vezér, hanem egy kegyetlen asszony emlékezetét beszélte el.

Szajbély Mihály *Dekameron*ról és Csáth Jókai-olvasatairól írott tanulmányában hívta fel a figyelmet arra, hogy Csáth Gézának feltűnt Jókai nőalakjainak atipikussága.³⁷ Csáth Géza szerint a jóval egyszerűbb nőalakokat létrehozó Mikszáth „egyhangú erotikájával”³⁸ szemben Jókai „[b]uja, szomjas, különc. Ő már megérzi és kedveli a másik, előkelőbb női típust is, a bestiát, és az összes női típusokat.”³⁹ Csáth ezt párhuzamba állítja a ténnyel, hogy Jókainak nagy nőolvasó közönsége volt, szerinte ugyanis a szerző „pompás erotikája”⁴⁰ nagy mértékben hozzájárult ehhez. Jókai nemcsak olvasótáborában, hanem az irodalmi közéletben is pártolta, sőt, tevőlegesen támogatta is a nők jelenlétét – több megnyilatkozásában is nyíltan védte az írónőket. Egy kifejezetten Gyulaihoz aposztrofált cikkben így nyilatkozott e témáról:

A nőszivnek, elkezdve a gyermek ábrándjain az anyai csodás szeretetig, olyan gazdag világa van, hogy a ki abban a szépet keresi, többet találhat benne, mint mi férfiak tapasztalataink összességében, s ez a szép, gyöngéd világ ismeretlen maradjon-e örökre [...] ?⁴¹

A nőírók feladatát és fontos küldetését tehát a speciálisan női tapasztalatok irodalmi megjelenítésében ismerte fel. A nőírók és a női alakok megjelenítésének kérdése bizonyosan párhuzamba állítható: amennyire Gyulai nem tartotta kívánatosnak a nők emancipációját, és nem szerette volna őket a tudományos, illetve a szépirodalom

37 SZAJBÉLY Mihály, *Lám megmondtam: perverzió: Csáth-olvasmányok Jókai Dekameronjában*, Tiszatáj, 2014/5.

38 CSÁTH Géza, *Jegyzetek Mikszáthról és új regényéről = Uő, Rejtelmek labirintusában: Összegyűjtött esszék, tanulmányok, újságcikkek*, Bp., Magvető, 1995, 132.

39 *Uo.*, 130.

40 *Uo.*, 132.

41 JÓKAI MÓR, *Bajza Lenke munkái = JÓKAI MÓR, Cikkek és beszédek 5, 1850–1860/II*, s. a. r. H. TÖRŐ Györgyi, Bp., Akadémiai, 1968 (JMÖM, Cikkek és beszédek 5.), 94.

színterén tudni,⁴² annyira kevés hangsúlyt kaptak írásaiban a nők; ellentétben Jókai-ival, aki mindkét témában éppen az ellenkezőjét vallotta és cselekedte.

Maga Gyulai Pál sem csupán harcos cikkeiben fogalmazta meg nőkkel kapcsolatos elvárásait, hanem szépirodalmilag is: finoman satirikus erkölcsstani korpépe: a *Nők a tükrök előtt* (1863) című novellafüzére, amely ugyan sok és többféle társadalmi csoportból származó női alkatot rajzol meg, mindvégig csupán a férjkeresés és a férjhez menés sikereiről vagy kudarcairól kíván nyilatkozni.⁴³

Akár szembe is állíthatnánk Jókai *Milyenek a nők?* kötetének írásait Gyulai Pál Margócsy István által említett novelláival: Jókai-ival ellentétben ugyanis Gyulai novelláinak imaginárius terében elképzelhetetlen, hogy egy olyan nő példaként lépjen elő, akinek nem a családalapítás a célja: „Az egyetlen nőt, aki akar valamit tenni, azaz a gyarló, férfit utánzó írónőt, Árpádinát, mint elretentő példát az elbeszélő vad gúnnyal mutatja be.”⁴⁴ Nem meglepő tehát, ha Margócsy István azt állítja, hogy „Jókai írói elképzelése e felfogással egyértelműen és nyíltan szembeszáll.”⁴⁵

A Gyulainál egy emberöltővel fiatalabb Sigmund Freud 1908-as, mára klasszikus tanulmányában, *A költő és a fantáziaműködés*ben hasonlóan ezt a „hagyományos” nőképet képviselte. Freud egyik fontos hipotézise, hogy a „[f]iatal nőknél szinte kizárólag az erotikus vágyak az uralkodók, mert becsvágyukat rendszerint magába olvasztja a szerelmi törekvés.”⁴⁶ Az 1960-as évek feminista kritikusai többek között ezért is bírálták Freudot. Innen látható be Jókai „feminizmusának” a korszerűsége: négy évtizeddel korábban a fikciós próza imaginárius világában úgy beszélte el női karaktereit, hogy azok nem a kortársak nőideáljának akartak megfelelni,

42 „Gyulai mint Petőfi és Arany költészetének diadalra juttatója, szinte ellenállhatatlan érvelésű poleáimában mindenféle hóbort bator irtója, egy bizonyos határig kétségtelenül a társadalmi és irodalmi haladás harcos képviselője volt. De egy határon túl már a haladás legmakacsabb gátja, politikában és irodalomban egyaránt.” [Előszó] = GYULAI Pál, *Bírálatok. Cikkék. Tanulmányok*, s. a. r. BISZTRAY Gyula, KOMLÓS Aladár, Bp., Akadémiai, 1961 (A magyar irodalomtörténetírás forrásai 5.), 5.

43 MARGÓCSY, i. m., 31.

44 Uo.

45 Uo., 32.

46 Sigmund FREUD, *A költő és a fantáziaműködés* (1908), ford. SZILÁGYI Lilla = *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerk. BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc, Bp., Filum, 1998, 59–64.

sőt, annak éppen az ellenpólusát képviselték. A *Milyenek a nők?* novellái bőven kínálnak példát olyan nőalakokra, akiknek nem a „hagyományos” női szerepek betöltése jelenti az egyetlen életcélt. Olyan helyet akarnak maguknak a társadalomban, amelyet eredetileg férfiaknak szántak.⁴⁷

Nagy Miklós, Jókai monográfusa 1968-ban mindössze egy félmondatdal intézte el a *Milyenek a nők?* novelláit, csupán a források összefüggésében tartotta őket említésre méltónak.⁴⁸ Rózsafalvi Zsuzsanna joggal állítja, hogy Jókai 1864–65-ben „született elbeszélései érdekes színfoltjai és méltánytalanul elhanyagolt részletei az életműnek.”⁴⁹ A *Milyenek a nők?* novelláiban kifejezetten a női karakterek kerültek fókuszba, erre utal a kötet, és külön-külön a novellák címe is. Az egyes darabok címe leggyakrabban egy női keresztnév (*Emina, Lucrétia, Fredegonda, Miranda*) vagy egy rangot, pozíciót, társadalmi státuszt jelölő köznév női változata (*Az úrnő, A könnyező szultána, A rabnő*). Egy-egy elbeszélés (mint az *Egy lengyel történet, A kalifa papucs* és a *Miranda*) kivételével a szereplők ábrázolása, a karakterek részletes kidolgozása volt a legfontosabb, rendszerint ezt szolgálta, ennek rendelődött alá a novellák cselekménye. A kötet elbeszéléseiben azonban nem csupán a főhős női mivoltának kiemelése a jellemző, hanem a mellette felbukkanó mellékszereplők, női karakterek kidolgozása is fontos sajátossága a szövegeknek. A női karakterek panoptikumára meghatározó szerepet kap *Az úrnő, az Emina* és *A könnyező szultána* elbeszélésében is. A kompozíció lazasága ellenére – amely főleg a kerettörténet hiányának tudható be – többé-kevésbé indokolt, hogy éppen ezek az elbeszélések kerültek a ciklusba. Kevés kivétellel ugyanis mindegyik azt a kérdést válaszolja meg, amelyet a kötet címe (az olvasónak is) feltesz: különböző helyzetekben, különböző kultúrákban és történelmi korszakokban milyen női válaszlehetőségek képzelhetők el sajátos, nehéz és sokszor szélsőséges női élethelyzetekben.

47 Gondolhatunk itt *Az úrnő* Erzsébetjére és Katalinjára, illetve a *Fredegonda* és az *Emina* címszereplőire.

48 NAGY Miklós, *Jókai. Az író útja 1868-ig*, Bp., Szépirodalmi, 1968, 272.

49 RÓZSAFALVI, *i. m.*, 325.

Első közlés			Cselekmény			Női alakok személyiségei ¹
Novella címe	ideje	felülete	műfaj-megjelölése	Epizód-szám	helyszíne	
<i>Miranda</i>	1863. jan. 11– márc. 1.	Vasárnapi Ujság (hetilap)	elbeszélés	8	„Üjvilág” (Dél- Amerika)	16. sz. INFP „mediátor”
<i>A fehér lap</i>	1863. ápr. 6.	Színházi Látszó (napilap)	beszélyke	1	Franciaország	18. sz. ISTJ „logisztikus”
<i>A könnyező szultána</i> (eredeti címe: <i>Milyenek a nők?</i>)	1863. máj. 17–24.	Koszorú (folyóirat)	nincs feltüntetve	2	kerettörténet helyszíne: ismeretlen elmesélt történet helyszíne: Marokkó	kerettörténet ideje: nem behatárolható; <i>A könnyező szultána</i> története: 18. sz. INJF „védőüggyvéd”
<i>Egy lengyel történet</i>	1863. okt. 4– nov. 29.	Vasárnapi Ujság (hetilap)	novella	9	Franciaország	19. sz. ISFJ „védő”
<i>Emina</i>	1863. nov. 7.	Üstökös (hetilap)	beszély	1	Oszmán Birodalom	17. sz. ENFJ „főszereplő”
<i>A kalifa papucs</i>	1863. dec. 13.	Vasárnapi Ujság (hetilap)	elbeszélés	1	Marokkó	nem behatárolható INTJ „építész”
<i>Fredegonda</i>	1864. jan. 3.	Koszorú (folyóirat)	nincs feltüntetve	1	Franciaország	6. sz. ENTJ „parancsnok”
<i>Lucretia</i>	1864. jan. 17.	Koszorú (folyóirat)	nincs feltüntetve	1	Olaszország	16. sz. INFP „mediátor”
<i>A rabnő</i>	1864. ápr. 1–20.	A Hon (napilap)	regény	14	Anglia (végén: Amerika)	19. sz. INFJ „védőüggyvéd”
<i>Az úrnő</i>	1864. máj. 8– jún. 25.	A Hon (napilap)	elbeszélés	21	Oroszország	18. sz. ENTJ „parancsnok”

50 A személyiségtípusokat a Myers-Briggs-féle rövidítések alapján állapítottam meg, amely a maig legnépszerűbb pszichológiai típuselmélet. Az elnevezések megalkotói ugyanakkor Jung elméletét is felhasználták (<https://www.16personalities.com>). Az utolsó oszlopon végéig tekintve jól látszik, hogy Jókai Milyenné a nők? című kötetében az aktív, kezdeményező női karakterek dominálnak.

Steinmacher Kornélia Nóra

A HALÁL ÉS A LÁNYKA

Jókai Mór: *Három a tánc*

Jókai korában a *bál* – mely a tanulmányomban elemzett novella kezdő színhelye – mint a társasági lét színtere nagyon ellentmondásos megítélés alá esett. Attól függően, hogy milyen okból és célból rendezték meg, különböző ideológiai megfontolások alapján ítélték el vagy magasztalták fel az ilyen jellegű eseményeket. Míg egyes alkalmak, amelyek a reformkorban a nemzeti öntudatot, összetartozást igyekeztek képviselni, valósággal mitizálódtak és a formálódó függetlenségvágy szimbolikus helyszíneivé váltak, addig az uralkodói udvarokban rendezett bálók az abszolutizmus szimbólumaiként olyan hivatalos, szertartásos rendezvényeket jelentettek, amelyeken a meghívott személyeknek kötelező volt a megjelenés.¹ Az előzőeket az osztrák párti, az utóbbiakat a Monarchia nemzeti kisebbségeinek köreiből kikerülő, öntudatos alattvalók nézték kevésbé jó szemmel. A bálokat azonban alapvetően a szabadidő kitöltésére, szórakoztatás céljából rendezték meg. Minden társadalmi csoportnak megvoltak a maga alkalmai, amelyeken többnyire nem keveredtek a társadalmi hierarchia más szintjeinek közegeivel. A rendezvényeket gyakran szervezhették a legkülönbözőbb jótékonyági célokból is, ezekben az esetekben erkölcsi aggályok jóval ritkábban jelentek meg a közéleti diskurzusban. A bál egyike volt azon helyszíneknek, ahol a korabeli erkölcsi normák határai kitágulhattak, ezt a fajta jóváhagyott normaszegést azonban sokan nem nézték jó szemmel, még akkor sem, ha az etikettnek megvoltak a napjainkban szinte már átláthatatlannak tűnő, bonyolult, íratlan szabályai. A tánc eseményén keresztül jóval nagyobb tér nyílt férfiak és nők közti érintkezésre, és a tánc közben a női testből is több vált láthatóvá, mint bármilyen más alkalommal.² Ugyanakkor a tánchoz köthető, többnyire a

vallásos nevelésből eredő negatív képzetek és gyakran az idegen divatokkal szembeni ellenérzés – francia és osztrák – is rontotta a bálók megítélését.³

A divaton és a táncon keresztül a bál tulajdonképpen közvetetten van elítélve, miközben valójában a közelet gyakorlásának, a szociális tevékenység lehetőségének és a társas érintkezésnek természetes formája. Annak ellenére, hogy tulajdonképpen a férfi-női kapcsolatok megkötése kifejezetten konszolidált módon zajlik, és a törvényes kapcsolatok kialakítására ad lehetőséget, sokan nehezen tudnak eltekinteni az alkalmak „piaci” jellegétől, ahol többnyire nem a nemek, hanem a generációk között oszlanak meg a szerepek. Mert itt az „áru” a hajadon lányok és a fiatal férfiak sora, ahol az „árusok és a vevők” a két nem szülei közül kerülnek ki.

Jókai Mór jól ismerte ezt a világot, ő maga is nagyon ellentmondásosan viszonyult a társasági életnek ezekhez a formáihoz. Történeteiben a bálók világa hol az idegen divatokat majmoló, erkölcstelen nők és férfiak magamutogatásának színtere volt, hol egy-egy különös szerelmi románc alakulásának meghatározó színhelye, hol pedig magasztos, nemzeti ügy előmozdításának lehetőségét ígérte, akár prózai műveit, akár a hozzá kapcsolódó sajtóanyagot nézzük. Ezek a lehetőségek nem feltétlenül zárják ki egymást, s figyelemreméltóan, egyszerre vannak jelen Jókai itt elemzett novellájában is.

Furcsa történet. Különös és tréfás

Jókai Mór novellájában az idő, a tér és a helyszín keretei is adottak ahhoz, hogy egy kicsit szabadabbá váljanak az erkölcsi normák, hiszen a történetben egy előkelő társaság ad bált Bécsben, farsang idején. A farsangi időszak jellemzően báli időszak is volt egyben, a hozzá kapcsolódó népi hiedelmekből és európai hagyományokból eredően azonban egyben a rendezvény típusa, helyszíne mellett maga az időszak is biztosítja, hogy a szokásoshoz képest furcsa dolgok történjenek.⁴ Egy bécsi bál közepébe csöppenünk, farsang idején. Ezen a bálon egy dandy felkér táncolni egy fiatal, de törékeny leányt, aki két forduló után szeretne pihenni, táncosa azonban

3 TÓVAY NAGY Péter, „Szabad hát a Táncz?": A tánc motívuma a 16–17. századi magyar és latin nyelvű egyházi irodalomban, *Sic Itur Ad Astra*, 2004/1–2, 169–260.

4 Peter BURKE, *Népi kultúra a kora újkori Európában*, Bp., Századvég, 1987.

ráerőszakolja a következő kört is: mire a harmadik forduló végére érnek, a lány már halott. Annak ellenére, hogy a bálkirályként is emlegetett dandy súlyosan vétett a báli keretek szabta etikett ellen, s gyakorlatilag a lány halálát okozta, csak a tragikus esemény után válik igazán népszerűvé. A tragédia ellenére a bálnak sem szakadt hirtelen vége, a bécsi közeg pedig nevet a fiatal lány pórul járt vőlegényén, és igazi közéleti sztárt csinál a felelőtlen fiúból, a szomorú végű anekdotából pedig legendát teremt. A narrátor az eseményt egyrészt tréfásnak, másrészt nagyon különösnek tekinti, s ezt a kettőséget a *furcsa* kifejezéssel látja el.

Bécsben, ez előtt néhány évvel, a farsang alatt történt ez a furcsa eset. Valóban furcsának kell neveznem, ez az illő mellékneve, mert egyrészt nagyon tréfás, másrészt meg nagyon különös.⁵

A novella előrehaladtával azonban érzékelhetővé válik, hogy ez a kettőség tulajdonképpen nem egy belső, hanem egy külső ellentét, amit a szöveg vége felől már kritikaként értelmezhetünk újra, nem pedig magának a történet jellegének meghatározásaként, amivel kapcsolatban a fantasztikus–csodás–különös⁶ irodalomtörténeti fogalomkör felől közelíthetnénk a szöveghez. A kettős meghatározás tehát két nézőpont ütköztetése, mert azt, hogy ezt az esetet tréfásként tekinthetjük, az a bécsi elit szemszögéből igaz, az ő mentalitásukból ered, s valójában az esethez kapcsolódó reakció miatt válik különössé a történet, azaz a felső tízezer bécsi közegének a reakciója válik a szerző szemében „különlegessé.”

A tanulmányomban vizsgált szöveg, *A három a tánc* című novella a bálók adta keretek közt egy olyan romantikus történetet mesél el, amelyben ennek a rendszernek a szabályai több szempontból sem úgy érvényesülnek, ahogy azt az egykorú olvasók várnák, s csak első látásra egyenlő ez a történet az „egyedi esetet” érintő erkölcsi kritikával, egy anekdota novellaformába öntésével. A tragédiába forduló báli est, s az ezt követő bosszú leírása valójában nemcsak arra ad lehetőséget, hogy bemutassuk, Jókai a korabeli mentalitást milyen formában kritizálja, hanem annak feltárására is, hogy a sajtón keresztül egy egyedi eset politikai tartalmú, rejtett üzenetet is hordozhat.

5 JÓKAI MÓR, *Három a tánc! = A Balaton vőlegényei*, 284.

6 Tzvetan TODOROV, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. GELLÉRI GÁBOR, Bp., Napvilág, 2002.

„A halálra táncoltatott leány”: a motívum balladai gyökerei és újragondolása

A novella története, a *halálra táncoltatott lány* tragédiája, majd táncosának halála egy jellemző balladai formával kapcsolható össze. Kriza Ildikó *A halálra táncoltatott lány* című monográfiájában⁷ a *Sági bíró leánya* elnevezést adja a balladatípusnak, ahol a tragédia oka legtöbb esetben a két fiatal közti társadalmi különbségből fakadó konfliktus. A társadalmi konfliktus Jókai esetében is szerepet játszik, csak hogy itt a fiatal lánynak nem azért kell meghalnia, mert felemelkedni vágyik, hanem mert rangon alul házasodik. Míg a „Sági bíró leánya” gőgös, saját társadalmi közegét megvető fiatal nő, aki elhagyja a szeretőjét egy gazdagabb és rangosabb férfiert, addig a bécsi baronesse olyan különös és egyedi helyzetben van, hogy érzelmeit követve eljegyezheti magát egy rangján aluli férfival. A saját közegében ugyanakkor ő is erősen vét a társadalmi normák ellen. A baronesse árvaként, gazdag örökösneként önálló döntést hozhat ugyan, de környezete nem nézi ezt jó szemmel.

A báli közegben, ahol alapvetően jut tér az érzelmes udvarlásnak is, a házasságok mégis többnyire szerződéses alapján köttetnek, aminek általában a feltétele a hasonló társadalmi és anyagi háttér, esetleg az egyik oldalról a rang, míg a másik oldalról a vagyon biztosítása. Igaz ugyan, hogy éppen a 19. század az, amelyben erősödik a „romantikus” kapcsolatok elfogadottsága, ugyanakkor a legfelsőbb körökben nem lesz jelentős a változás. A megjelenített közegben azonban nem is elsősorban a kapcsolat maga, hanem a kapcsolat „megmutatása” az, ami ellenérzést vált ki. A szokásos, a hagyományos a huszárcapitány jelenlétével felborul, hiszen egy olyan társadalmi közegeből érkezett, amelyre nem jellemző, hogy a baronesszéval érintkezzen. Zavaró jelenléte a lány függvénye, mert ahogy az távozik az élők sorából, úgy a huszárfiú sem jelenik meg többé ebben a közegben. A baronesse és a huszárcapitány jegyessége és a szerelmük nyilvános térben való megélése sok irigyet hoz azért is, mert a lány kifejezetten jó partinak számított.

Egyebekre nézve pedig a baronesse igen szép és szeretetre méltó volt, s minthogy méltó volt rá, szerették is, és éppen jegyben járt egy derék, fiatal huszárcapitánnyal, aki nem volt ugyan magas származású és amellet szegény legény volt is, de azért,

7 KRIZA Ildikó, *A halálra táncoltatott leány: egy magyar népbaladacsoport vizsgálata*, Bp., Akadémiai, 1967.

mint nemes szívű derék ember, megnyerte szívét a fiatal gazdag hölgynek, kinek nem élt sem atyja, sem anyja, s kezével szabadon rendelkezett; aztán a baronesse elég gazdag is volt. Akárcikre nézve jó parti; a kis huszártól elegen is irigyelték.⁸

A ballada világához hasonlítva tehát már az alaphelyzet is egy kifordított állapotot tükröz. S ez a kifordítottság, a teljes újragondoltság több ponton is ellentmond a ballada sajátosságainak, miközben pedig mégis összeegyeztethető a történet, a szerkezeti felépítését tekintve.

A táncos a balladában szerelemfáltésból, hirtelen felindulásból öl, s aztán tettéért általában önmagát bünteti meg, míg itt a szerelmes fél vesz elégtételt. Az esetet tragikus eseményként őrizi meg a kollektív emlékezet, míg a történetben a lány halálával nem szakad vége a mulatságnak sem. Hogy temetésén ki és miért jelenik meg, van-e, aki őszintén meggyászolja egykori jegyesén kívül. Az eset megítélése az ezt követő események függvényében sem értékelődik át ebben a közegben. Az már sokkal valószínűbb, hogy a bécsi elit tekintetének metszéspontjában a „hecc” háromszorozódik meg: miután Asztolfot, a táncost a „halálos hecc” kiöltőjeként emlegették, életében maga is az élcelődés tárgyává vált, s végül az maradt halálában is. Ennek a közegnek az elítélése és megítélése csupán a novella szintjén történik meg, ami nagyon közvetetten és finoman van jelen a Jókai-szövegben. Eközben pedig, ha a balladatípus történetsemájának Kriza Ildikó által leírt hét részre oszthatóságát tekintjük, láthatjuk a Jókai-novella és a balladatípus közötti szoros szerkezeti hasonlóságot:

Beköszöntő formula, bálba hívás

A kiöltözködés

A lány megérkezik a bálba

A zenészek felszólítása

A tánc

A lány temetésére harangoznak

A legény halála, illetve büntetése

A Jókai-elbeszélésben a történetet egy külső szemlélő jegyzi fel, s így magának a novellairásnak az aktusában teljeseedik ki az elégtétel. Asztolfon az egykori vőlegény

8 A Balaton vőlegényei, 284.

vesz revansot – a balladákban a táncos általában önmagát bünteti meg –, míg magának a „tettetárs” bécsi közönségnek sajátos „megbüntetését” a narrátor végzi el. Azáltal, ahogy a narrátor – az író bemutatja az olvasóközönségnek a bécsi elitet, ahogy nyilvánosságra hozza az ismert anekdota terjesztőinek hozzáállását, maga is helyreállít egyfajta morális rendet. Jókai nagyon finoman, közvetetten teszi magát az elitet is gúny tárgyává az értő, értelmes olvasó számára.

A lány tragédiáját követően a huszárcapitány és a dandy helyzetét a közönség tehát nem tragikusként fogja fel – mint a balladában, annak ellenére, hogy erkölcsileg esetleg mégis megítéli –, hanem egy jól sikerült élcként. A tettes a társaság kedveltjévé válik, a csodálat tárgyává lesz, az, amit mai fogalmakkal gondatlanságból elkövetett emberölésnek és halottgyalázásnak neveznénk. Az adott közegben azonban láthatóan senkiben nem merül fel, hogy ehhez hasonlóan ítélje meg az esetet.

Az Adonist ez az eset arra a farsangra minden versenytársa fölé emelte; ő lett a lyon-királya a jó társaságoknak; mindenki iparkodott ismeretsége után, a delnök törték magukat érte, hogy vele táncolhassanak, szalonjaikba megnyerhessék –, liaisonokat kezdhessenek vele stb.

Hogy is ne! Egy férfi, aki egy delnőt halottá táncol! Lehet ennél érdekesebbet képzelni? Meglehet, hogy a legutolsó fordulókat már egy holt nővel táncolta. És valóban ő maga is dicsekedett vele, hogy egyszer csak kezdte észrevenni, hogy táncosnéja egészen a karjára nehezül, hogy fejét nagyon hátrahajtja, hogy szemei elvesztik fényüket és ajkai mereven szétnyílnak. Láttá, mikor meghalt és mégsem jött zavarba, elvégezte vele a tourt és visszavitte a helyére. – Lehet ennél nagyobb lélekjelenlétet képzelni? Ez sokáig közbeszéd és általános bámulat tárgya maradt.

Hát még az a jó élce hozzá, hogy ezáltal a kis huszárcapitány egyszerre özvegyen maradt. A menyasszonyát, úgyszólván a szeme láttára ragadták el az orra elől. Ez igazán különös tréfa. Szegény fiú! Azt mondják, hogy szerette; no annál nagyobb baj neki, hogy meghalt. Ki tehet róla? Pedig éppen quietált is, mert menyasszonya úgy kívánta. Némely embernek különös fátumai vannak.⁹

9 A Balaton vőlegényei, 285–286.

Ez a fajta mentalitás azonban megjelenik más Jókai-szövegben is. A tragédiából kegyetlen tréfát teremtő ember alakja egy uralkodó képében tűnik még elő. A halálesetet a táncra hívás nem előidéz, hanem magát a tragédiát mélyíti el. A nagybányai háromszáz özvegyasszony táncának ugyanolyan abszurd vetülete van, mint a bécsi anekdotának. Itt azonban ráadásul egy hivatalos rendelet keretei között valósul meg a vallási-erkölcsi normák felől halottgyalázásként is értelmezhető szituáció. A táncra kényszerítésben a kegyetlenség megkettőződik, hiszen az özvegyek traumáját csak elmélyíti az, hogy tudtukon kívül vétenek a gyászidő formalitásai ellen. Az anyagi kárpótlás, és ezzel az újrakezdés lehetőségének biztosítása persze feloldja a konfliktust, és mintegy úgy mutatja be I. Rákóczi György fejedelmet (1593–1648), mint aki egyaránt tud kegyetlen és nagylelkű lenni.¹⁰ Ismerve ugyanakkor Jókainak a nőkről, a női helyzetről alkotott véleményét, valamint a *Szép Mihál* történetének egészét, alapjában véve ezt olyan példának kell tekintenünk, amely a nők kiszolgáltatottságának fokát minősíti. Azt a fajta kiszolgáltatottságot, amely elméletileg a szabadabban önmagáról rendelkezhető asszonyt – első esetben a nemesi árvát, a baronesse-t, jelen anekdota kapcsán pedig az özvegyeket érinti. Jókai mentalitásában nemcsak az mutatkozik meg, hogy az asszonyokat jóval többre tartja képesnek saját korának gondolkodóinál, hogy egészen máshogy látja a női természetet és a női szerepköröket,¹¹ hanem az is, hogy mennyire árnyaltan, mennyivel hitelesebben tudja megragadni a női sorsot, s milyen magas fokú érzelmi intelligenciával viszonyul a női nemhez.

Repertoárjában egyaránt szerepelnek az özvegyesség vagy az ilyen értelemben vett árvaság kapcsán olyan különböző korosztályú nők, akik érvényesülnek, élnek és élni tudnak a pozíciójuk adta lehetőséggel, s olyanok, akiknél megmutatkozik a lehetőség megélése, a szabadságuk megtartása, a tragédiájuk elkerülése is a környezetük akarátának vagy ítéletének függvénye. A *Három a tánc* című novellában, ahogy sok más szövegben is, ez a két egymást látszólag kizáró lehetőség

10 HÁLA József, LANDGRAF Ildikó, *A háromszáz özvegyasszony tánca: Egy bányászmondánk néhány történeti, irodalomtörténeti és folklorisztikai vonatkozása*, Érc- és Ásványbányászati Múzeum közleményei, 2004/1, 1–35.

11 MARGÓCSY István, *Nőiség, női szerepek és romantika = Angyal vagy démon?: Tanulmányok Gyulai Pál Nőiróink című írásáról*, szerk. TÖRÖK Zsuzsa, Bp., Reciti, 2016 (Hagyományfrissítés 4.), 19–40.

egyesül: a baronesse ugyan él a szabadságával, érzelmi alapon kötne házasságot, de szándékát környezete úgy ítéli meg, hogy túlságosan is öntörvényűen viselkedik, az ellenséges környezetnek és egy férfi nagyzolási hóbortjának áldozatává válik. Ez a kiszolgáltatottság ugyanakkor nem genderkérdés, nem jelenti azt, hogy a szerzőnél nem jelenhet meg egy férfi hasonló helyzetben, ha például uralkodói akaratról, felmenőinek jóindulatáról van szó, ám ahhoz már egy másfajta ürügy kellett, a magánélet tekintetében, erkölcsi normák kérdésében azonban jóval kevésbé sebezhetőek.¹²

... egyszer az erdélyi fejedelem Nagybányán időzött, s éppen akkor egy bánya beomlott, s tömérdek munkást eltemetett: úgyhogy háromszáz özvegy maradt az eltemetettek után. Az asszonyok még nem tudták férjeik halálát. A fejedelem titokban tartatá azt, s nagy ünnepélyt rendezett, melyre a nőket mind meghívatta, s az udvari karmesterével szerzette ezt a dallamot, s mire azután azok a nők, bortól felvidultan, táncra kerekedtek. Akkor, midőn legjavában folyt a tánc, mond a fejedelem: „No, urak, most láttok valamit, amit soha nem láttatok még: hogy táncol háromszáz özvegyasszony egyszerre együtt.” Lett aztán erre sírás, jajveszéklés, mikor a nők megtudták, hogy férjeik halva vannak. E kegyetlen tréfa után gondoskodott a fejedelem, hogy az özvegy nők gazdagon megajándékozva, újra férjhez menjenek. (29. fejezet). Innen maradt fenn a háromszáz özvegyasszony tánca. Más alkalommal a „halott-tánc”-ot írja le, mely minden magyar városban szokás volt. Egy férfi lefeküdt a terem közepére mozdulatlanul, az arcát leteríték szemfedővel, akkor a zenészek rákezdték a halott-tánc nótáját, mire a férfiak és nők a földön fekvőt felemelték, s elkezdtek vele táncolni; de az merev maradt, mint egy halott, ahogy a karja ki volt nyújtva, úgy tartá mereven; nem mozdult, csak ahogy mozdították. Simplex borzasztó játéknak nevezi ezt, s azt mondja, hogy az Isten megverte egyszer az ilyen táncolót, mert aki játékból halottnak tette magát, a tánc végén igazi halottul esett össze.¹³

12 VÁRKONYI Gábor, *Ünnepek és hétköznapiak: Művelődés és mentalitás a török kori Magyarországon*, Bp., General Press, 2009. Arról, hogy egy házasság keretein belül vagy özvegyiség kapcsán hogyan változnak a nők jogai a 16–19. században, tekintettel a gyermeknevelésre és a gyámságra is, vö. HOMOKI NAGY Mária, *A rendi Magyarország magánjoga = Magyar jogtörténet*, szerk. MEZEY Barna, Bp., Osiris, 2007, 138–141.

13 JÓKAI Mór, *Szép Mikhál*, Bp., Szépirodalmi, 1975, 54.

A *Szép Mihál* elbeszélője az anekdota után közvetlenül említ egy különös magyar tánc történeti vonatkozású rítust is, amiben a halál, a halál tettetése és a tánc összekapcsolása elevenedik meg. Ez a regény egyik szereplőjének szemszögéből „istenkísértésként” jelenik meg. Mondhatnánk úgy is, ebben a történetben a táncos olyan, mint egy rossz és felelőtlen szerencsejátékos, mert a halállal játszani, a halálból tréfát csinálni isteni törvények ellen való véték, s aki ezt műveli, az könnyen maga ellen fordíthatja a természetfeletti hatalmakat, s ezzel a tét akár a saját élete is lehet.

Halálos táncok vagy nemzeti ügy: a kártyajáték és a párbaj

A szerencsejáték, a szélhámosság összekapcsolódik a novellában a tánc harmadik értelmezési lehetőségével is, ami magának a párbajnak a kettős megítélésből ered. Jókai idejében a párbaj alapvetően pozitív megítélés alá esik. Középkori virtusnak, lovagiasság bizonyítékának tekintik azt, s különböző elméleti szakmunkák jelennek meg a témában.¹⁴ A század utolsó harmadában – igaz ugyan, jóval a novella megjelenése után – már egyre nagyobb teret nyer a párbaj gyakorlatának elítélése. Ebben a viszonylatban az egyik leghírhedtebb Marczibányi György *Becsület és párbaj, a lovagias elégtétel czége alatt úzótt modern szélhámosság fejtegetése. Adatok korunk párbajmániájának történetéhez*¹⁵ címen kiadott munkája, amelyben a párbaj valóban a szélhámosság képzetéhez kötődik. De a korszakban a témában ikonikusnak számító mű címében megjelenik ezzel együtt egy másik jelentős képzet is, mégpedig a *színlelés, az álszentség* kérdése. Hiszen Marczibányi szerint a lovagiasság eszméjét használják ki a szokást gyakorló emberek, az életükkel, s ezzel együtt adott esetben családjaik sorsával játszanak, sokszor olyan okok miatt, ami jelentéktelen, vagy elítélendő. Az adott időszakban egyébként a bálók, a szerencsejátékok és a párbajok megítélése egyaránt ellentmondásos. Nemcsak a bálók megrendezése,

14 VARGAY István, *Lovagiasság, párbaj, párbajszabályok*, Pesti könyvnyomda-részvénytársaság, 1899; CLAIR Vilmos, *Párbaj-Codex: A kard- és pisztoly párbajok*, Bp., Singer és Wolfner, é. n. A korszak párbajait jellemző összefoglaló tanulmány: SZABÓ Dániel, *Párbaj a dualizmus korában, avagy haza a vívóteremben = Rendi társadalom – Polgári Társadalom 3: Társadalmi Konfliktusok* (Salgótarján, 1989. június 15–18.), Salgótarján, 1991 (Adatok, források és tanulmányok a Nógrád Megyei Levéltárból 16.), 331–338.

15 MARCZIBÁNYI György, *Becsület és párbaj, a lovagias elégtétel czége alatt úzótt modern szélhámosság fejtegetése: Adatok korunk párbajmániájának történetéhez*, Bp., Nagel, 1883.

hanem a szerencsejátékok gyakorlata is lehet nemzeti ügy: gondoljunk például a Széchényi által lehetővé tett Nemzeti Kaszinó működésére, amit a „nemzeti ügy” által ideológiai szempontból ugyanúgy pozitívan lehetett megítélni, mint mondjuk az ennek az ügynek az érdekében megrendezett védegyeleti bálokat.¹⁶

Három a tánc!

A novella „táncoltató gavallérjának” büntetése az, hogy a táncot magát háromféleképpen, a kifejezés lehetséges átvitt értelmői szerint élje át, s a harmadik tánc az ő számára is halálos legyen. Asztolf bálkirályként végigtáncol egy esztendőt, ahol minden társaságban ő lesz a legnépszerűbb, azonban szembe kell néznie azzal, hogy nincs olyan népszerűség ezekben a körökben, ami örökké tartana: egy muszkaherceg váltja őt le a „trónjáról”. Ő azonban lelkesen beleveti magát a szerencsejátékba, ahol ördögi sikere van, s sorra nyeri a játszmákat, aztán birtokot vesz magának Morvaországban. Szerencsejátékosként is képviseli a korabeli mentalitás szerint a tánc egy átvitt értelmét, de igazából akkor társíthatunk hozzá a korabeli kultúrtörténeti háttérből színes, széles választékot, ha a másik, közismertebb jelentést vizsgáljuk meg, az utolsó, halálos „átváltozást”, amelyben Asztolf párbajozóként lép elő. Az egykori sértett vőlegénnyel folytatott párbaj három fordulóból áll: ahogy egykor Asztolf, most a vőlegény az, aki nem hajlandó lemondani a harmadik fordulóról.

Másodszor is megtöltötték azokat, s ismét kezeikbe adták. Azok a golyók is a levegőbe mentek, kikerültek az embert.

Most már a segédek közbevetették magukat. Elég van téve a lovagi becsületnek, kétszer lőttek, bebizonyíták bátorságukat, többre nincs szükség, a vívók lemondhatnak a harmadik lövés jogáról. – De az özvegy vőlegény nem mozdult helyéről, a fegyvert követelte.

– Uraim! Három a tánc!

S a harmadikra úgy lőtte főbe azzal a rossz pisztollyal a gavallért, hogy a leggyönyörűbb minié-csöből sem lehetett volna szebben.¹⁷

16 SIMON Zoltán, *A reformkori magyar politikai nyilvánosság és a Nemzeti Kaszinó*, Sic Itur Ad Astra, 2000/3, 11–46.

17 *A Balaton vőlegényei*, 288.

A „Három a tánc!” felkiáltás nemcsak erőteljes utalás az egykori eseményekre, hanem a konkrét szituációra vonatkozóan tánc történeti vonatkozásban is helytálló, ha a magyar tánc típusok „viaskodó-vetélkedő” változatait vesszük figyelembe. A férfiak közti megmérkőzésre ugyanis számtalan forrást találunk.¹⁸ Ezeket a párbaj szerű táncokat valamilyen fegyverrel vagy fegyvernek is beillő eszközzel vívják, ugyanúgy van kihívó és kihívott fél, a kihívást pedig nem lehet visszamondani vagy visszautasítani. A vonatkozó forrásokból ismert példák jelentős részében a két fél egy asszony szerelméért mérkőzött meg.

Azonban a pusztá, felelőtlen szórakozás, a „kivagyiság” is sokszor vitte rá a kihívót a viaskodó tánc kieroszakolására. Több esetben az egyenlőtlen viszonyok miatt – fizikai erőnlét, társadalmi rang/státusz – a megmérkőzés akár az egyik fél halálával is végződhetett úgy, hogy azt, aki a társadalmi normák megsértésének és törvénytársnak sem feltétlenül fogták fel.

1740 őszén pl. a baranyai Hidas falu „Király Hídja” nevű fogadó-jában unatkozó katona az oda betérő, vásárról jövő parasztokat táncba hívta a helybeli cigány dudás muzsikájára. Előbb – félelemből – olvassuk a 3 asszony táncolt vele felváltva, majd az egyik hetényi férfit húzta táncba, aki egyet-kettőt fordulván véle a további táncot megtagadta. A katona ekkor kétszer fegyverével keresztüllötte.¹⁹

Az eset egy latin nyelvű jegyzőkönyvben rögzült, a katonát azonban nem vették őrizetbe. A táncba kényszerítés „történelmének” forrásokra építhető elemei is érzékelhetően párhuzamba állíthatóak a novella eseményével – a történetelemek ugyanúgy rokoníthatóak, mint a néprajzi vonatkozású szövegegyüttes. A párbaj kapcsán egyébként fontos szerephez juthat egy harmadik fél – a másik nem is. A nők: közvetítő, békéltető, biztató, akadályoztató szerephez juthatnak, passzív és aktív szerepben egyaránt. Énekelhetnek, kiabálhatnak, s akár a táncritus részévé válva be is állhatnak a két küzdő fél közé. Am párbajozó, párbaj szerű táncot vívó nőkről is maradtak fenn adataink, az a hír járta Kemény János dajkájáról is, hogy

18 MOLNÁR István, *Magyar táncok*, Bp., Magyar Élet, 1947; MARTIN György, *Magyar tánc típusok és tánc dialektusok*, Győr, Széchenyi Nyomda Kft., 1996; RÉTHEY PRIKKEK Marián, *A magyarság táncjai*, Bp., Studium, 1924.

19 MOLNÁR, *i. m.*, 27.

botoló táncban maga is jeleskedett.²⁰ Maga a kifejezés is konkrétan szerves része a tánckultúrának, a háromszorosság helyett a háromra oszthatóságot jelenti: a 17–19. századi forrásokban táncszóként idézett s a tánc folytatására biztató szólás a páros táncok hármasszótáncát tükrözi.²¹

Az irodalom ereje, a sajtó közege

Az egykori vőlegény tehát párbajban vesz elégtételt a menyasszonyát ért sérelmein, ám az ügyet nem egy egyszerű kihívással, hanem egy sajátos csellel hozza tető alá. Hosszan és megfontoltan, alaposan kiterveli a csapdát a fiatal dandy számára, aki gondtalanul és céltalanul éli tovább életét a baronesse halála után. Az egykori huszárcapitány kitanul egy új szakmát és remek újságíró lesz belőle. A dandy, aki kerül minden kontaktust vele kapcsolatban, nem tudja kikerülni a társadalmi csoportok azon érintkezési felületét, ahol a különbségek valóban nem számítanak semmit. Nem számol az álnév lehetőségével/csapdájával sem. A kis huszárcapitány ugyanis valóban az irodalom közegével, s ezzel az irodalmi fogással élve éri el, hogy igazságot szolgáltatson. Álnév alatt írja jobbnál jobb cikkeket, míg végül a dandy hiúságán nem ejt csorbát. Asztolfról elterjed az a pletyka, hogy a kétes hírű Makaón vett valójában birtokot, ahol 1850-től legalizálják a csempészetet, a rabszolga-kereskedelmet és a szerencsejátékot. A pletyka egy nap kibővül azzal is, hogy Asztolf ott kíván letelepedni. A cikkben az is félreérthető, mi ennek az oka: a novella keretei közt érzékelhetővé válik, hogy itt nem csak birtok tulajdonlásáról, kitelepülésről van szó: a cikk idézett részlete és a korabeli ismereteink a szigetről arra is utalhatnak, hogy Asztolfnak nemcsak köze lehet a rabszolga-kereskedelemhez, hanem rabszolgapiacról szerzett magának egy asszonyt, akivel ki tudja, milyen körülmények között kíván Makaón letelepedni. Ez a fajta értelmezési lehetőség a dandy hírnevével, igényeivel kapcsolatban többszörösen is kínos: hiszen sértheti őt magán- és közéleti emberként is: a férfi,

20 ANDRÁSFALVY Bertalan, *Párbajszerű táncok az európai és a magyar hagyományban = Magyar néptáncagyományok*, szerk. LELKES Lajos, Bp., Zeneműkiadó, 1980, 107–111.

21 MOSER Zoltán, „Három a táncz!” – *Néptánc emlékek és élmények Czuczor Gergely költeményeiben = Táncstudományi tanulmányok 1982–1983*, szerk., FUCHS Lívia, PESOVÁR Ernő, Bp., Magyar Táncművészek Szövetsége, 1983, 329–341.

akinek egykor minden nő a kegyét kereste, odáig jutott, hogy rabszolgák közül vásárol magának szeretőt, a társasági ember, akinek a legjobb bécsi körökbe van bejárása, Makaóra akar visszavonulni.

Hát egyszer egy bécsi újság hírtárcájában szóról szóra nyomtatva lehete olvasni ezt a tréfát: „derék sportmaneink egyike, ** Asztolf, egy on dit szerint igen szép jószágot vásárolt magának – Makao félszigetén; úgy beszélük, hogy ott szándékozik letelepedni”.

Ah, ez csúnya affront! Hol van az a szerkesztő? Adja elő, ki írta azt az újdonságot? A canaille! Hogy mer ő arra a vakmerőségre vetemedni, hogy amit a külön emberek egymással tréfálnak, odább adja! Fricskát a nyomorultnak!

A dandy rögtön sietett a szerkesztő irodájába, s igen röviden, szárazon elmondta neki, hogy miután őt így insultálni merte, válasszon a kettő közül: vagy nevezze meg azon cikk íróját, vagy menjen verekedni maga. A harmadik in petto marad: ha nem teszi, fricskát kap a semmirekellő.

A szerkesztő öreg ember volt és rövidlátó, azt mondta, hogy ő bizony verekedni csak tollal szeret; nem is tanult más fegyverrel vívni, mint késsel és villával; hanem azt megteheti, hogy a kérdéses cikk íróját előadja, az egy igen derék alapos készületségű ifjú, ki nemrég jött a laphoz; itt dolgozik a mellékszobában, majd mindjárt ki fogja hívni.

– No, hát csak ide azzal a tudós ifjúval! – mondja Asztolf, s szembeállt az ajtóval, melyen annak ki kelle jönni: hogy fog az majd megrettenni tőle!

De hogy megrettent ő attól, midőn az kilépett. A pórul járt vőlegény volt az.

– Én írtam a cikket, uram, ahol és amikor önnek tetszik, felelek érte, hogy miért tettem.

Ez átkozottul jól volt játszva. Rég kereste ő az alkalmat, hogy Asztolfba valahogy beleköthessen; de az is vigyázott magára. Annyi belátása volt, hogy ez az ember őt halálosan gyűlöli, hanem hiszen könnyű volt minden találkozást kikerülni, csak nem kellett saját rangkörét elhagynia, akkor két egészen különvált világban éltek.

És íme, a kelepce olyan jól volt ásva, hogy ő saját maga jön fölkeresni azt, akivel találkozni nem akar, ő maga hívja azt ki fegyveres elégtételre, akinek nem akart megragadható ürügyet adni arra, hogy az kihívhatta őt.²²

A sajtó közege a 19. században alapvetően több változatban fonódott szorosan össze a párbaj hagyományával. Egyrészt az ehhez hasonló ügyek valóban generálták

a párbajokat, valamint rendszeresen tudósítottak is a közéleti személyiségek párbajairól, vagy különleges párbajesetekről is. Maguk a szerzők pedig egyaránt voltak aktív tudósítói és cselekvő felei ennek a közegnek.²³

Az író mint bálozó, párbajozó és tudósító

Jókai maga nemcsak külső szemlélőként jelent meg a bálók és párbajok helyszínén, nem csupán íróként, szerkesztőként közölt történeteket, hanem ő maga is aktívan részt vett ezeken az eseményeken, személyes tapasztalatairól is tudósított.²⁴ Többször volt párbajokon segéd és küzdő fél is. Érdekes, hogy mindegyik esetben a párbajt sajtóügy alapozta meg, aminek persze jelentős hagyománya volt az adott korszakban. Amíg itt a novella főszereplője tudatosan játszik rá a médiumon keresztül kiprovokálható párbajra, mint egy jellemző változatra, s általa igazságot tesz, addig a szerzőt inkább belekényszeríti a becsülete egy-egy sajtóbotrány miatt. Ráadásul közölt dologért úgy vállalja el a párbajban való részvételt, hogy azt sem tudja, miért csatároznak. Még csak a közössel sem tud egyetérteni, akiknek nevében vív. Hiszen ha alap munkálataiban komoly szerepe is volt, nem ért el a keze mindenhová, nem látta át, hogy pontosan hogy is működnek a dolgok, s egyes esetekben még rosszallását is kifejezte. Mikszáth Kálmán *Jókai Mór élete és kora* című munkájában a következőképpen elevenítette meg a vonatkozó jelenetet.

Persze, hogy a Csernátony szókimondó, sőt (azoknak az időknek ízlése szerint) durva stílusa, maró gúnyja, sebző érvelése sok ellenséget szerzett Jókainak – s ezek voltak az egyedüli felhők, melyek az örökké mosolygó égbolton néha átfutottak. Csernátony egyik cikke által, mely 1869-ben egy januári számban jelent meg, Pulszky Ferenc sértve érezte magát s Jókaihoz küldte segédeit, elégtételt kérve tőle. Jókai kész volt olyan nyilatkozatot közzétenni a lapban, aminőt Pulszky akar, de elégtételt csak akkor ad, ha Pulszky előbb Csernátonyval intézi el ügyét.

23 DON Péter, *Lovagias ügyek: Magyar írók és újságírók párbajai (1834–1920)*, Bp., Corvina, 2013.

24 Szívós Erika, *Budapesti Mesék: Jókai Mór és Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képen*, Budapest Negyed, 2007/3.

Pulszky ez ellen egy becsületbírói ítéletre hivatkozott, mely régebben kimondta egy gavallér lovagias ügyében, hogy Csernátonyval nem lehet párbajt vívnia. „Ilyen előzmények után – úgymond Pulszky – én nem üthetem lovaggá Csernátont. Ha Jókai nem ad elégtételt, akkor egy sorba helyezem a tekintetben Csernátonyval.”

Jókai erre elküldte segédjeit, két képviselőtársát, Pap Lajost, a híres vitéz embert és a délceg Kende Kanutot, mire megtörtént a párbaj az ország aggodalomteljes érdeklődése közt, amelyhez fogható egyszerű párbaj még eddig elő nem idézett, csak talán a Mátyásé Holubárral.

Hát nem is volt az kis dolog. A párbaj pisztolyra ment – egy semmisség miatt s mégis pisztolyra. A pisztolynak pedig nincs esze, kivált ha két laikus kezében van.

A Honban éppen akkor indult meg „A kőszívű ember fiai”. Ha a Pulszky golyója bolondjában rossz helyre talál tévedni – az a remek regény éppen a legérdekesebb helyen szakad meg. Kin keressük azt akkor, hova menjünk érte? S ha csak ez a regény volna! De hát amelyek még jönni fognak. Ezer meg ezer színes alak, ősök és utódok, társadalmak, korok, tündérvilágok. És ez mind attól függ, hogy a Pulszky pisztolycsöve merre hajlik.

Pulszky háromszor lőtt, de a pisztoly mindannyiszor csütörtököt mondott. Jókai a levegőbe sütötte ki a maga pisztolyát. S mikor ezek után kezet fogtak, akkor vallotta be, hogy voltaképpen nem is olvasta a kérdéses cikket s éppenséggel nem tudja, milyen sértésért verekedett.

Ez alkalomkor mondta munkatársainak kedveskedő haraggal:

– Annyi közöm van nekem tihozzátok, mint a fűszeres bolt címetábláján a vadembernek – hozzá tartozik ugyan a bolthoz, de se nem az övé a bolt, se nincs bent soha a boltban.”²⁵

Ennek ellenére egészen abszurd módon Jókai mégis vállalta az ügyet, ez pedig csakis abban az esetben váltható be „logikus cselekedetté”, ha elfogadjuk, hogy a párbajokkal kapcsolatos pozitív eszmék, és a párbajhagyománynak egyfajta szakralizálása az ő mentalitásának is részévé vált.

Jókai azonban nem az erővel, hanem az ésszel vívott párbajok nagymestere volt. Az irodalmi nyilvánosság különböző fórumaiban, az írói gyakorlat különböző

25 MIKSZÁTH Kálmán, *Jókai Mór élete és kora*, I–II, Bp., Akadémiai, 1960 (MKÖM, Regények és nagyobb elbeszélések 18–19.), II, 71–72.

változataiban ismerte és érezte meg, és használta ki az igazságszolgáltatás, valamint a korabeli közvéleményre gyakorolt hatás lehetőségét. Igazi akrobataként egyensúlyozott a korabeli cenzurális viszonyok, a közélet beszűkült terének lehetőségei közt, a finom utalások, a nyílt szókimondás egyaránt nem állt távol tőle. Felismerte, hogy az irodalom, ha közvetetten, és hosszú távon is, de jelentős társadalmi haszonnal, társadalomra gyakorolt hatással bír. Hogyha nem is mindig látványosan, de szervesen és elengedhetetlenül befolyásolja a társadalmi folyamatok, a mentalitás, a politikai-közéleti viszonyok alakulását, közösséget teremt, „mederben tartja” a folyamatosan alakuló emberi kommunikációt, alakítja és megőrzi a közösségi emlékezetet, s jelentős traumakezelő erővel hathat. Jókai novellájában egy fiatal leány haláláért az irodalmi nyilvánosságon keresztül vezet az elégtétel elnyerése. Egy példa ez Jókai végtelen példatárában arra, hogy ebben a nyilvánosságban milyen lehetőségek rejlenek. Érdemes lenne ezzel a példatárral körültekintően foglalkoznunk: hiszen az irodalomban rejlő előnyök örökérvényűek, a rájuk irányított figyelem pedig napjaink kulturális viszonyai között igen aktuálisnak tűnhet.

Névmutató

I. DÁRIUSZ (Dárjavaus) király 218

ADORNO, Theodor 189

ADY Endre 202

ALBERT Sándor 207

ALMÁSI Éva 115

ANDERSEN, Hans Christian 186, 187,
188, 189, 190

ANDRÁSFALVY Bertalan 273

ANGYALOSI Gergely 199

APAFI Mihály 124, 132, 134, 135, 136

ARANY János 39, 99, 177, 196, 198, 247,
250, 258

ARBANÁSZ Ildikó 177

ASSMANN, Aleida 51

AUERBACH, Berthold 45

B. LŐRINCZY Éva 162

BABITS Mihály 207

BACHMANN-MEDICK, Doris 51

BADICS Ferenc 109

BAHTYIN, Mihail Mihajlovics 204, 206,
214

BAJZA József 21, 22, 23, 24, 25, 26,
190

BALOGH F. András 163

BÁNFI Dénes 121, 125, 126, 134, 135,
136, 137

BÁNHALMI Andrea 66

BÁNKÚTI Imre 126

BARTA János 196, 205

BAUDRILLARD, Jean 39

BAUER, Mathias 205

BEDNANICS Gábor 93, 129

BÉLDI Pál 119, 125, 135, 136, 137

BELLOW, Saul 205

BENEDEK Marcell 185

BENGI László 169, 237, 238

BENKŐ Krisztián 167

BENKŐ Loránd 23

BENYOVSZKY Mór 176, 199

BÉNYEI Péter 144, 146, 147, 149

BEÖTHY Zsolt 106

BÉRCZY Károly 20

BERÉNYI Gábor 38

BERNÁT Gáspár 39

BERNÁTH Árpád 243

BERSZÁN István 163

BERZSENYI Dániel 133, 134

BETHLEN János (Ioannes BETHLEN) 127

BETHLEN Gábor 133, 134

BETHLEN Miklós (Betlem-Niklos) 126,
127, 134

BINDER Jenő 101

BISZTRAY Gyula 258

BOCCACCIO, Giovanni 28, 36, 82, 93,
96, 98, 163, 243, 251

BOCSKAI István 131, 133

BODOR Lajos 230, 236

BÓDY Zsombor 68

BOES, Tobias 205

BÓKAY Antal 253, 259

BOKOR László 61, 202

BONA Gábor 174

BORBÁS Mária 207

BORI Imre 50, 249

BORGES, Jorge Luis 55, 98

BORNSTEIN, George 31, 32
 BOROS János 230
 BOURDIEU, Pierre 31
 BRIGGS, Katherine 261
 BROCH, Hermann 189
 BRODSZKY Erzsébet 216
 BRUNCZEL Balázs 56
 BRUNETIÈRE, Ferdinand 28
 BRUNSZVIK Teréz 187
 BURKE, Peter 263
 BYRON, George Gordon 96
 CERVANTES, Miguel de 93, 98
 CHAUCER, Geoffrey 28
 CHOLNOKY Viktor 29
 CIXOUS, Hélène 254
 CLAIR Vilmos 270
 COHN, Dorrit 41, 42
 COMENIUS, Jan Amos 227, 228, 237
 CONSTABLE, John 220
 COSTE, Xavier Pascal 224
 CROCE, Benedetto 28
 CZUCZOR Gergely 273
 CZUNYA Miklós 126, 127
 Cs. GYIMESI Éva 163
 CsÁTH Géza 35, 211, 257
 CSENGERY Antal 161
 CSEREI Mihály 116, 126, 134
 CSERESNYÉS Dóra 42
 CSERNÁTONY Lajos 275, 276
 CSORBA György 177
 CSORDÁS Gábor 230
 CSUNDERLIK Péter 86
 CSÚRI Károly 163
 D. ZÖLDHELYI Zsuzsa 171
 DE MAN, Paul 231
 DEÁK Ágnes 172
 DÉNES Iván Zoltán 172
 DÉRI Balázs 32
 DERRIDA, Jacques 230
 DEVECSERI Gábor 216
 DÉZSI Lajos 115, 127
 DICKENS, Charles 185, 186, 187, 188,
 189
 DIOGENÉSZ Laertiosz 229
 DOBOS István 163
 DOMOKOS Mátyás 198
 DON Péter 275
 DORFELS, Gillo 189
 DUMAS, Alexandre, père 99
 DURKHEIM, Émile 187
 DURSUN, Ayan 177
 E. CSORBA Csilla 242
 ECKERMANN, Johann Peter 95
 EDELMANN Károly 175
 EISEMANN György 7, 10, 93, 161, 162
 ELLISON, Ralph 205
 EMICH Gusztáv 33, 115, 116, 117, 124,
 126, 134, 243
 EÖTVÖS József 44, 108, 190
 ERDÉLYI Indali Péter 190, 191
 ERDÉLYI János 21, 102
 ERŐS Ferenc 259
 ERZSÉBET, I., orosz cárnő 240, 245,
 253, 259
 ESTERHÁZY Péter 10
 EWERS, Hans-Heino 185
 F. ALMÁSI Éva 115
 FÁBIÁN Györgyi 35
 FÁBIÁN Pál 149
 FÁBRI Anna 144, 146, 147

- FARKAS Zoltán 28
 FELTES, Norman Nicolas 32
 FÉNYES Elek 175
 FENYŐ István 22
 FESZTY Árpádné Jókai Róza 115
 FIRDAUSZÍ, Abulkászim Manszúr 215,
 216, 218
 FLANDIN, Eugène Napoléon 224
 FLAVICKIJ, Konsztantyin Dmitrijevic 240
 FOGARASI György 231
 FÓNAGY Iván 207
 FORGÁCS László 171
 FOUCAULT, Michel 46
 FREUD, Sigmund 259
 FRIEBEISZ István 39, 41
 FRIED István 7, 11, 29, 37, 52, 92, 97,
 173, 206, 208, 211, 249, 252, 253
 FRITZ–EL AHMAD, Dorothee 34
 FUCHS Livia 273
 GAÁL József 99, 108, 109
 GÁBOR Csilla 163
 GÁCS Anna 42
 GÁL János 122
 GALAMB Sándor 17, 18, 19, 20, 21, 26,
 27, 28, 30, 32
 GÁLOS Rezső 126, 197
 GÁNGÓ Gábor 39, 92
 GÁRDONYI Géza 29, 129
 GÉCZI János 216
 GELLÉRI Gábor 264
 GENETTE, Gérard 22
 GERÉB Béláné 185
 GERGELY Gergely 124
 GERGÓ Vera 57
 GIBBON, Edward 99, 127, 128
 GINTLI Tibor 118
 GOETHE, Johann Wolfgang von 40, 94, 95
 GÖMÖRY Frigyes 39
 GÖRGEI Artúr 173
 GRAEVENITZ, Gerhart von 27, 33, 36
 GRASS, Günter 205
 GRIMM, Jacob és Wilhelm 190
 GRIMMELSHAUSEN, Hans Jakob Chris-
 toffel von 197, 199
 GULYÁS József 102
 GUYON Richárd 177
 GVADÁNYI József 176
 GYALUI Farkas 124
 GYÁNI Gábor 68, 129
 GYIMESI Timea 54
 GYÖRFFY Miklós 146, 148, 149, 150,
 151, 153, 154, 155, 178
 GYULAI Pál 17, 18, 21, 33, 195, 196,
 197, 206, 238, 239, 250, 257, 258,
 259, 268
 H. TÖRÖ Györgyi 258
 HAJDU Péter 7, 82, 225, 226, 235, 238
 HÁLA József 268
 HALÁSZ Gábor 199
 HANKISS Elemér 53
 HANKISS János 94, 100, 192, 197, 242
 HANSÁGI Ágnes 3, 7, 9, 11, 12, 17, 29,
 31, 50, 93, 118, 144, 173, 182, 209,
 234, 238, 239, 241, 249, 250
 HARASZTI Emil 262
 HARASZTI Gyula 210
 HARSÁNYI Zoltán 38, 60
 HATVANI Imre 152
 HAVERKAMP, Anselm 27
 HECKENAST Gusztáv 33, 44, 93, 108,

117, 118, 154, 172, 175, 185, 191,
 243, 251
 HEGYESSY Kálmán 128
 HEIDEGGER, Martin 161
 HEINE, Heinrich 96
 HERCZEG Ferenc 59
 HERMANN Róbert 177
 HERMANN Zoltán 3, 7, 9, 12, 29, 50,
 144, 166, 173, 182, 184, 234, 249
 HERRMANN, Freidrich-Wilhelm von 161
 HETESI István 214
 HITES Sándor 50, 51, 52, 118, 129, 234,
 235
 HOMOKI NAGY Mária 269
 HORÁNYI Elek (Alexius HORÁNYI) 127
 HORKHEIMER, Max 189
 HORVÁTH László 170
 HORVÁTH Mária 192
 HÓVÁRI János 177
 HÖLDERLIN, Friedrich 161
 HÖRCHER Ferenc 132
 HUGO, Victor 96, 99, 125
 HUSSERL, Edmund 109
 ILLÉS Endre 28
 IMRE László 196
 INCZE Ernő 124
 IRIGARAY, Luce 253, 254
 IRVING, Washington 186, 187
 JAKOBSON, Roman 207
 JANKOVICS József 127
 JÁNOSY István 127
 JOLLES, André 162
 JÓSIKA Miklós 20, 115, 130, 220, 238
 JUSTINIANUS császár 243
 KÁDÁR Krisztina 254
 KÁRMÁN József 41
 KARSÁ Ferenc 173, 174
 KATALIN, II. (Nagy), orosz cárnő 240,
 253, 254, 255, 256, 259
 KAZINCZY Ferenc 97, 133
 KAZINCZY Gábor 126
 KAZY Ferenc és János 133
 KELEMEN Pál 39
 KEMÉNY G. Gábor 171
 KEMÉNY Zsigmond 20, 56, 57, 74, 83,
 96, 128, 130, 134, 161
 KEMP, Peter 199
 KEMPELEN Farkas 169
 KENDE Kanut 276
 KERÉNYI Ferenc 68, 106, 110, 176, 177
 KERTBENY Károly 225, 226
 KERTÉSZ Imre 199
 KESZEG Anna 67, 173
 KICZENKO Judit 13
 KIRÁLY István 196
 Kis Domokos Dániel 86
 KISFALUDY Károly 20
 Kiss Attila Atilla 39, 57
 Kiss A. Kriszta 7, 249
 Kiss Ernő 28
 Kiss József 192
 Kiss Lajos András 56
 KITTLER, Friedrich 228
 KITTLER, Wolf 39, 40
 KLEBELSBERG Kuno 127
 KMETY György 177
 KOMLÓS Aladár 258
 KOSZTOLÁNYI Dezső 113, 169, 192
 KOTZEBUE, August von 108
 KOVÁCS Árpád 113

KOVÁCS Endre 67
 KOVÁCS Gábor 7, 206
 KOVÁCS Sándor Iván 172
 KOVÁCS Sándor sk. 39, 57, 254
 KÖPECZI Béla 126
 KŐRÖSI László 131
 KÖVÁRI László 125, 127
 KRETZOI Miklósné 207
 KRIZA Ildikó 265, 266
 KRÚDY Gyula 29
 KULCSÁR Adorján 125
 KULCSÁR SZABÓ Ernő 39
 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán 233
 KUNZ, Josef 92
 KUSPER Judit 129
 KUTHY Lajos 87, 130, 174
 LABÁDI Gergely 199
 LABORFALVI Róza 107, 115, 193
 LAJTAI Mátyás 132
 LANDGRAF Ildikó 268
 LÁNG József 68
 LANGIEWICZ, Marian 72
 LÉNÁRT Tamás 39
 LENGYEL Dénes 115, 200
 LÉVI-STRAUSS, Claude 187
 LISLE, Claude Joseph Rouget de 205
 LISZNYAI Kálmán 39, 130, 173, 174
 LOBEDANZ, Edmund 190
 LUHMANN, Niklas 38, 53, 56, 57, 59, 63
 LUKÁCS György 112
 MADARÁSZ László 152, 156
 MAJTHÉNYI Zoltán 193, 199, 200
 MANN, Thomas 205
 MÁRAI Sándor 43, 44
 MARCZIBÁNYI György 270
 MÁRIA TERÉZIA magyar királynő 100,
 133
 MARGÓCSY István 258, 268
 MARTIN György 272
 MARTINKÓ András 173
 MÁTYÁS, I., magyar király 276
 McCULLEY, Johnston 200
 McKENZIE, Dolnald Francis 32
 MÉRIMÉE, Prosper 18
 MESTER Béla 132
 METTERNICH, Klemens von 192
 MEYER, Konrad Ferdinand 18, 122
 MEYER, Urs 97
 MEZEY Barna 269
 MIKLÓS Barbara 252
 MIKLÓS Pál 53
 MIKSZÁTH Kálmán 29, 32, 33, 35, 82,
 96, 128, 130, 193, 194, 196, 197,
 200, 257, 275, 276
 MOLNÁR István 272
 MORIARTY, Edward Aubrey 186
 MÓRICZ Zsigmond 128
 MOSER Zoltán 273
 MOUCHET, Georges Jean 242
 MÜLLER Gyula 39, 41, 115, 116, 117,
 119, 174
 MYERS, Isabel 261
 NACSÁDY József 208
 NAGY Miklós 28, 29, 30, 31, 33, 93, 99,
 120, 121, 122, 149, 194, 212, 259
 NAGY Péter 186, 189
 NÉMETH G. Béla 196
 NEOGRÁDY Antal 185
 NEUMER Katalin 168
 NEUSCHÄFER, Hans-Jörg 34

NEVÁI, Alisír 226
 NÉVY László 131
 NIZAMI, Gandzsevi 216
 NÓGRÁDI László 131
 NÜNNING, Ansgar 51
 NYÁRY Pál 106, 107, 109, 111
 NYÍRI Péter 198
 ODORICS Ferenc 39, 57, 254
 OLTVÁNYI Ambrus 114, 115, 117, 125,
 148, 207, 225, 237
 ONFRAY, Michel 255
 ORBÁN Jolán 230
 ORCZY Emma 200
 OROSZ István 204
 OROSZ László 106
 OROSZ Magdolna 163, 243
 ORWELL, George 181
 Ö. KOVÁCS József 68
 P. SZATHMÁRY Károly 18, 21, 22, 26,
 130, 174, 175
 P. VÁSÁRHELYI Judit 127
 PAJOR Gáspár 41
 PALMA Ferenc Károly 133
 PAP Lajos 276
 PAPP Dániel 29
 PASKÓ Kristóf 127, 139
 PÁKH Albert 185
 PESOVÁR Ernő 273
 PÉTER Katalin 131
 PÉTER László 201
 PÉTER, III., orosz cár 240, 254
 PÉTERFY Jenő 195, 196, 197, 206
 PETŐFI Sándor 47, 83, 99, 163, 176,
 177, 191, 192, 258
 PLATÓN 214, 228, 229, 230, 232, 233,
 236, 237
 POE, Edgar Allan 207
 PRATCHETT, Terry 83
 PRAY György (Georgio Pray) 127, 133
 PULSZKY Ferenc 275, 276
 PUSZTAY János 177
 QUACKENBOS, John Duncan 223
 R. VÁRKONYI Ágnes 86
 RÁCZ Gabriella 243
 RAJKA László 119, 122, 127, 128, 129
 RAJSLI Emese 33
 RÁKÓCZI Ferenc 86, 132, 133
 RÁKÓCZI György, I. 134
 RÁKÓCZI György, II. 134, 198, 268
 RÁKOSI Jenő 122, 127, 241
 RATZKY Rita 192
 RAWLINSON, sir Henry 218
 RAZUMOVSKIJ, Alekszej Grigorjevics
 240, 245
 REJTÓ István 194
 RÉTHEY Prikkel Marián 272
 RÉVÉREND, Dominique 126
 RIGÓ László 68
 RICHELIEU bíboros 119, 135
 RILKE, Rainer Maria 202
 ROBINSON, Charles Alexander Jr. 127
 ROKAY Zoltán 229
 ROMHÁNYI Török Gábor 255
 RÓNAY György 43
 ROZGONYI János 191
 RÓZSAFALVI Zsuzsanna 7, 52, 93, 240,
 245, 249, 251, 259
 RUBINYI Mózes 128
 S. HORVÁTH Géza 214
 SAND, George 255

SÁNDOR István 70
SÁNDOR Pál 49
SÁRI B. László 51, 253
SAUNDERS, Dero Ames 127
SAUSSURE, Ferdinand de 162, 163, 164, 168
SCHÉRY András 189
SCHILLER, Friedrich 68, 94, 198
SCHLEGEL, August Wilhelm 96
SCHLEGEL, Friedrich 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 111, 112
SCHODEL Rozália (Schodelné Klein Rozália) 106, 109
SEPEGHY Boldizsár 22
SEREGI Tamás 31
SIMON Zoltán 271
SONKOLY Gábor 129
SÓTÉR István 101, 195, 196
SPEER, Daniel 197
STEINERT Ágota 126
STEINMACHER Kornélia 7, 11, 182, 262
STENDHAL 54, 57, 100, 101
STIFTER, Adalbert 186, 187, 189
STÓHR Lóránt 49
STRAUSS, Johann 199
STRÖKER, Elisabeth 109
SUE, Eugène 99
SURÁNYI Beáta 7, 11, 225
SZABADOS György 133
SZABÓ András Péter 131, 134
SZABÓ Dániel 270
SZABÓ G. Zoltán 192
SZABÓ László 241
SZAJBÉLY Mihály 7, 11, 21, 29, 35, 36, 49, 50, 57, 58, 59, 74, 118, 120, 122, 131, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 165, 213, 226, 241, 249, 251, 257
SZAKÁCS Béla 39, 140
SZAKÁLY Ferenc 135
SZALÁRDI János 134, 135
SZAMOSI Gertrud 253
SZAPOLYAI János 133
SZÁVAI János 163
SZÉCHENYI István 97, 192, 271
SZEGEDY-MASZÁK Mihály 57, 82, 83, 118, 144, 150
SZEKERES László 58, 116, 149, 152, 209
SZENDREY Júlia 186, 255
SZERDAHELYI Kálmán 250
SZÉPE György 207
SZÍJGYÁRTÓ László 181
SZIKSZAINÉ NAGY Irma 244
SZILÁGYI Ferenc 87
SZILÁGYI Lilla 259
SZILÁGYI Márton 7, 9, 29, 30, 41, 118, 139, 144, 145, 146, 148, 163, 171, 173, 174, 177, 181, 249
SZILÁGYI Sándor 151, 152
SZILASI László 82, 83, 116
SZILI József 82, 83
SZINNAI Tivadar 185
SZINNYEI Ferenc 9, 119, 120, 122, 129
SZIRÁK Péter 122
SZÍVÓS Erika 275
SZÖRÉNYI László 197, 198, 199
T. SZABÓ Levente 129, 130
TABÉRY Géza 124
TALLIÁN Tibor 106
TAMÁS Ábel 39
TANDORI Dezső 112, 186

TARAKANOVA, Jelizaveta Alekszejevna 240, 242
 TARJÁNYI Eszter 5, 7, 13, 162, 182, 193, 225, 226
 TEFNER Zoltán 67
 TELEKI Mihály 73, 119, 120, 122, 125, 135, 136
 TERSÁNSZKY Józsi Jenő 199
 THIENEMANN Tivadar 40
 THOMKA Beáta 22, 26, 33, 42, 68, 163
 TODOROV, Tzvetan 52, 53, 54, 55, 57, 63, 264
 TOKAREV, Szergej Alekszandrovics 41
 TOLDY István 126
 TOMKA Béla 68
 TOMPA Mihály 39
 TÓTH Béla 97
 TÓTH Endre 39
 TÓTH Gergely 133
 TÓTH Zsombor 127, 134
 TÓVAY NAGY Péter 263
 TÖMÖRKÉNY István 29, 130
 TÖRÖK Gábor 46
 TÖRÖK Lajos 7, 122, 142
 TÖRÖK Zsuzsa 268
 TURÁK János 114, 115
 TURNER, William 220
 UHLAND, Ludwig 96
 VADERNA Gábor 7, 39, 93, 114, 118, 134, 250
 VADNAY Károly 39
 VAHOT Imre 39
 VÁMBÉRY Ármin 172
 VARGAY István 270
 VARGYAS Zoltán 187
 VÁRKONYI Gábor 269
 VÁSÁRI Melinda 228
 VAS Gereben 47
 VERES András 144
 VERESS Zoltán 103
 VILCSEK Béla 253
 VINCE Máté 32
 VINCZE Ferenc 118, 150
 VITA Zsigmond 124
 VOINOVICH Géza 128
 VÖLGYESI Orsolya 87, 131, 132, 174
 VÖRÖSMARTY Mihály 20, 173, 208, 220
 VULPIUS, Christian 198, 200
 WALTER, Klaus-Peter 34
 WERBER, Niels 59
 WESSELÉNYI Miklós 172
 WITTGENSTEIN, Ludwig 168, 169
 WOOLF, Virginia 43
 WURZBACH, Constantin von 72
 WÜSTENFELD, Heinrich Ferdinand 219
 ZÁKÁNY Tóth Péter 118, 119, 122, 123, 128, 150
 ZALAVÁRI Mária 262
 ZLINSZKY Aladár 198
 ZRÍNYI Miklós 135
 ŽMEGAČ, Viktor 33
 ZSCHOKKE, Heinrich 198
 ZWEIG, Stefan 169
 ZSIGMOND Ferenc 33, 115, 117, 128, 143, 220

