

FRIED ISTVÁN

Szövegek érintkezése a komikai térben

Jókai Mór verses travesztíái

Az Homér játékeit
Játssza újabb tréfa itt.
(Csokonai Vitéz Mihály)¹

Teátrumba este felé
Az *Othellót* játszották,
S midőn magát ő meg-ölé
Igen nagyon katzagták;
S hogy ez *Aktus* úgy meg-tetszett,
Othellónak újra kellett
Kétszer magát meg-ölni.
(Szalkay Antal)²

Oh, értsd meg a szót, kincs, arany kínáljon:
Nyerészkedéssé szent imád ne váljon!
(Arany János)³

Aligha vitatható, az előszöveg(ek)re reagáló, jelentésében az átöltöz(tet)ésre utaló *travesztia*⁴ az összehasonlító irodalomtudománynak a genetikus érintkezések közé sorolt megnyilatkozásai közé tartozik. Dionýz Ďurišin ábrákban megjelenített rendszere szerint a „belső” kapcsolatokba sorolható, méghozzá a recepció differenciáló formáinak egyike, az irodalmi vitával, a paródiával, hozzátehetjük: a pastiche-sal együtt.⁵ Egy

* A szerző a Szegedi Tudományegyetem professor emeritusa.

1 CSOKONAI VITÉZ Mihály *Összes művei*, I, *Költemények*, s. a. r. DEBRECZENI Attila, Bp., Osiris, 2003 (Osiris Klasszikusok), 83.

2 *Virgilius Énéássza*, kit Blumauer németre travesztált, most magyarosan SZALKAY Antal úr által öltöztetett, Bétsben 1892, 40. Az eredeti: Das Abends ward das Trauerspiel / Othello ausgeführt; / Als sich der Held erstach und fiel / Ward gräulich applaudiret. / Und weil sein Tod so rührend war, / So musste sich der arme Narr / Ein Paarmal noch erstechen. *Virgils Aeneis* travestirt von BLUMAUER, Frankfurt–Leipzig, 1802, 21.

3 ARANY János, *Kisebb költemények*, s. a. r. VOINOVICH Géza, Bp., Akadémiai, 1951 (Arany János Összes Művei, 1), 298.

4 Az olasz *travestire*, a francia *travestir* az átöltöz(tet)és mellett azt is jelenti, hogy valaki/valami álruhát ölt.

5 DIONÝZ ĎURIŠIN, *Čo je svetová literatúra?*, Bratislava, 1992, 99–100, kiemelve a differenciáló befogadás polemikus voltát.

újabb német kézikönyv az *Imitatio, Dialogizität, Intertextualität* című fejezetben említi, azt állítván, hogy – szemben a műfajelmélettel, a toposzkutatással, amelyben a nyelvi képek és elképzelések, a közhelyek (loci communes) rendelkezésre álló készlete van összegyűjtve – a szövegbeli eljárásoknak egy más szintjén adva vannak olyan formák, amelyek kifejezetten más szövegekre utalnak: ilyen a paródia, a travesztia, a pastiche vagy a cento.⁶ Ezekben a formákban, amelyekben az előszöveg(ek)hez fűződő viszony mind történetileg, mind a hatás célját tekintve igen változatos, az adekvát befogadás szempontjából szükséges az „eredeti” felismerése és tudása, amennyiben nem kívánják, hogy a szöveg egy lényeges dimenziója elvesszen – erről van szó akkor, amikor Renate Lachmann az intertextualitást az értés/értelem létesítéseként nevezi meg. Ez a minőségi tényező mennyiségivel társul, minthogy a vonatkozások intenzitása a rejtett allúziótól, egyes idézetektől a szerkezeti felépítés teljes átvételéig terjedhet ki.⁷ A közvetlen szövegerintkezésen alapuló szövegköziség története a *Békaegérharc* révén az antikvitásban megkezdődött, s híven a „keletkezés” eseményéhez a kutatás a műfajelméletben, közvetlenebbül a heroikus-komikus eposzban, Csokonai találó kifejezésével élve, a „furtsa vitézi verszet”-ben találta meg létesíthetőségének aligha cáfolható indoklását. Egy másik vonulat még a „homéroszi” *Békaegérharc* „közvetlenség”-ét sem találta eléggé „közeli”-nek, a műfaji hasonlatosságokon túl kereste a maga történetét, amelyre mindenekelőtt a szintén évszázadokon keresztül ívelő travesztált *Aeneisek* példáit hozta föl. Ezáltal, hogy ti. egy „eljárás” egy mű címébe került,⁸ kijelölte a maga lehetőségeit, meghatározta azt a nyelvi megoldást, amelynek segítségével kikülönülhet a rokon/hasonló művek közül, s nem utolsósorban tárgy, előadásmód, nyelviség hármasának konfrontálásában jelölte meg azt a mintát, amelyhez alkalmazkodni lehetett/kellett. Pontosabban: egyfelől megegyezett a rokon eljárásokkal abban, hogy az antikvitás egy, a mindenkori törzskanonba tartozó művéhez (elsősorban az *Iliász*hoz, illetőleg az *Aeneis*hez) képest jelölte meg tárgyát, amelyet a fenségést többszörösen megkérdőjelező előadásban kell közvetíteni, másfelől azonban szűkebbre szabta ezt a határt, legalábbis ami a verses epikát illeti, hiszen a cím két tagjával az eljárást (jelzőként) s az átöltöztetendő művet (*főnévként*) nevezte meg. S bár messze nem zárta ki a couleur locale időszerűsítő lehetőségét, a travesztált *Aeneisek* „nemzetiesítés”-ét (magyar, osztrák, ukrán stb. kortársi, közszokásokat megjelenítő, az anakronisztikussággal eljátszó előadásának változatairól téve tanúbizonyságot),⁹ jórészt megmaradt az „átöltöztetés”-en belül.

Valóban elképzelhetetlen az alaposabb megértés anélkül, hogy fel ne vetődjék a Vergilius-eposz megfelelő helye, jelenete, tárgyleírása, személyiségrajza. Mind a komikus eposzok, mind a travesztált *Aeneisek* elkülönítése jórészt külsőlegesen eszközökkel történik: egyrészt a *Békaegérharc* mintájára hasonlóan kisszerű események körül beszéli el

6 *Komparatistik*, hg. Evi ZEMANEK, Alexander NEBRIG, Berlin, 2012, 100–101.

7 *Uo.*

8 *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hg. Ulrich BROICH, Manfred PFISTER unter Mitwirkung von Bernd SCHULTE-MIDDELICH, Tübingen, 1985, 35.

9 Edith ROSENSTRAUCH-KÖNIGSTEIN, *Freimaurerei im josephinischen Wien: Aloys Blumauers Weg von Jesuiten zum Jakobiner*, Wien, 1975, 182–190, 190–195, 195–198.

a cselekményt, ilyen lehet például két város vitája egy elrablott vödör körül, csak hogy mind a verselést, a strófaformálást, mind a „küzdelem” tárgyát (másutt egy pulpitust) tekintve a szerző szabad kezet kap, szemben a travesztált *Aeneis* lényegesen kötöttebb formájával. Ennek okát röviden abban jelölhetnők meg, hogy a 18. század végétől kezdve elsősorban Aloys Blumauer osztrák változata tekinthető irányadónak (jóllehet jóval korábban is születtek ilyenek), a különféle magyar és szláv nyelvű átültetések (többnyire nem szoros fordítások) még eltéréseikben is a blumaueri modellhez igazodnak. Persze nyitott kérdés marad egy nem pusztán felületi elkülönítés elgondolhatósága, még inkább elválasztása a paródiától (amelyet a 20. században igencsak megkönnyít az irodalmi paródia népszerűsége, legyen szó költők/költészettypusok vagy műfajok paródiájáról – ez utóbbiak visszautalhatnak a komikus eposzban elgondolt „viszonyok”-ra). Még inkább foglalkoztathatta (volna) a kutatást, hogy mindkét esetben miért az eposz szolgált a neveltségessé tétel, az elhatárolódás, a kisszerűvé „alacsonyítás”, illetőleg az átöltöztetés célpontjaként. A cselekményesség, a cselekmény mint az olvashatóság „feltétele” minden bizonnyal szerepet játszik, de számításba vehető, hogy a hősköltemény a legfontosabb, leginkább elismert műfajok egyike volt, amelynek léte vagy nem-léte az irodalmi nemzeti tudat komfort- és/vagy hiányérzetét (is) befolyásolta. Ennek következtében itt lelhetett a legtöbb gúnyolnivalót a játékos kedvű („vidám természetű”) és a hivatalossággal legalább ezen a téren szakítani vágyó poéta. Az eposz átalakulása verses regénnyé szintén rokonítható azzal, ahogy a komikus eposzok deretorizáló, olykor alul-poetizáló, sőt az önreflexióval gazdagított változataiban szembesítik a gyarló hősök és tetteik köznapiságát az eposzi hősök állandó jelzőkben is megmutatkozó fennköltségével, heroizmusával, megszólalásaik pátozával.

Ami a paródiában és a travesztiában közös: a rájátszás „intenciója”, amely a travesztiában a meghatározott, szinte egyetlen előszövegül megjelölt mű és a jelenkori (nemcsak, sőt talán nem elsősorban: irodalmi) viszonyok konfrontációjából fakad. Ez oly módon hasznosítja az előszöveg(ek) tapasztalatait, hogy az a „nemzeti” irodalmi tematikát (a travesztált *Aeneis*ek esetében az öltözködési, étkezési, társasági szokások, általában egy szokásrend beiktatását jelenti az *Aeneis* megfelelő epizódjának „helyére”) tegye jobban láthatóvá. Így például egyáltalán nem elképzelhetetlen Szalkay Antal travesztiájának ütköztetése Gvadányi verses epikájának némely locusával, míg a paródia – amellet, hogy a travesztiához hasonlóan szintén megjeleníthet nemzeti irodalmi tárgyat – egy egész világirodalmi sort, adott esetben a furcsa vitézi versezet „világirodalmát” emeli be a nemzeti irodalmi tudatba. A barokk eposzok ellenében például a „hétköznapi”, a rövidre behatárolt terek, a kisszerű figurák történetének eleve a humorosba torkolló jellegzetességeivel teremti meg a vitaszöveget, az „ellenének”-et. Míg a paródiában az irodalmi reflexió olykor (többnyire) erősebbnek bizonyul a külső események bevonásának igyekezeténél, addig a travesztiában (mert nincsen szükség az irodalmi szöveggel szemben megalkotott poétikára, hiszen az az *Aeneis* révén adva van) a szokásrendi színre állítás jóval produktívabbnak bizonyul az irodalmi vita esetleges megszólaltatásánál.¹⁰ A travesztia szinte minden esetben egy jól látható, könnyen

10 A szakirodalomban gyakran a *burleszk* címszó alatt található a paródia és/vagy a travesztia mint műfaji

meghatározható, sokak által ismert (éppen ezért jól felismerhető) előszövegre reagál, s nem rejti el azt. Az átöltöztetés olyan szövegolvasás, amely legalább annyira feltár, de legalábbis látni enged, mint elfed. Ami a travesztiában megsemmisülni látszik, a túl-retorizált olvasás, az értés-felismer(tet)és pátosza, és amit sugall: egy sokak által fontosnak, alapvetőnek tudott szöveg olyan előadása, amelynek ironiája vagy gúnya nem a szövegre irányul, hanem a szövegértés/értelmezés meghatározott módjára. Az időszerűsített, a panteonban elfoglalt helyéből kimozdított előszöveg nem veszít méltóságából, nem követődhet el a blaszfémia „vétsége”: jóval inkább egy magatartás-, s még inkább: olvasásmód válik/válhatik kétségessé. A travesztia valóban „átöltöztetés”, többé-kevésbé állandónak bizonyul a forma, s magába foglalhatja a terjedelmet, a versformát, a kifejezések sajátosságait, vagy csak annyira térhet el – például a versformától –, hogy a kettős ráismerés ne szenvedjen kárt. Ugyanakkor nemzeti vagy külföldi irodalmi-kulturális előszövegre reagáló travesztiák esetében könnyen elképzelhető, hogy az egyik esetben szorosabb, a másik esetben kevésbé szoros a kapcsolat. Az utóbbit tekintve fölmerülhet, hogy az „eredeti” vagy az átültetett szövegre vonatkoztatható-e az átöltöztetés. Ilyenkor fokozottan vonódik be a nemzeti irodalmi előzmény, s a travesztált alkotás magától értetődőleg lesz része a nemzeti irodalomnak. Több kérdést vet föl, ha nem csupán irodalom-, hanem nyelvköziességbe (is) ütközünk. S ha a paródiának változatait vesszük szemügyre,¹¹ akkor érzékelhető, miként válik el a travesztia: a kritikainak mondott paródia egy mű (vagy műcsoport) problematikus helyeit célozza meg, például avultságát vagy hosszadalmasságát. A polemikus paródia a szerzőre is irányulhat, s oly módon teheti szóvá az alkotó és a mű gyengéit, hogy ezáltal a maga pozícióját erősíti. Egy tárgy komikusba fordíthatóságának demonstrálása a komikus (humoros) paródia sajátja, amely keveset tartalmaz a polemikus hévből. A travesztia esetében többnyire a korrajz vázolódik föl: kik azok és miért felelősek, hogy az átöltöztetendő mű „üzeneté”-t nem fogják föl, avagy önös módon, a maguk szűk körű hasznára értelmezik, tendenciózusan félreértik. Nem az író vagy a művet utasítja ki az irodalomból a travesztia (mint ez a polemikus paródia esetében nem egyszer szemlélhető), hanem a mű „félre”-olvasóit. Ők azok, akik megfosztják „szentség”-étől, súlyos mondandójától, a nemzeti (vagy világ-)irodalomban elfoglalt helyétől, ők szállítják le a fenségesből az alantasba. Már az antikvitásban megkezdődött a paródia kiterjeszkedése a műfajokra (Arisztophanész parodizálta Euripidészt, Lukianosz a mitológiát, a 18. században Richardson, Klopstock, Lessing és Goethe sem kerülhette el, hogy egy-egy művük ne váljék a paródia tárgyává, míg a travesztált *Aeneis* jódarabig megjelölte az előadás, a tárgyválasztás lehetőségét, amelyhez a travesztia szerzői többé-kevésbé alkalmazkodtak). A magyar irodalomban Csokonai jó hasznát vette Blumauer munkájának, míg hazai előzményekre – Szalkay átültetésétől eltekintve – alig támaszkodhatott, ellenben

változat. Vö. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary History*, London, 1998, 99–100; Ross MURFIN, Supryia M. RAY, *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*, Boston–New York, 2003², 45; Ulrich WEISSTEIN, *Einführung in die Vergleichende Literaturgeschichte*, Stuttgart–Berlin–Köln–Mainz, 1968, 91–92.

11 Maria MOOG GRÜNEWALD, *Einfluss- und Rezeptionsforschung = Vergleichende Literaturwissenschaft: Theorie und Praxis*, hg. Manfred SCHMELING, Wiesbaden, 1981, 61–62.

a komikus eposzokból elvont tanulságokat a maga efféle törekvéseit alátámasztandó pontosan körvonalazta. Amit Csokonai hangsúlyoz, elsősorban a maga „furtsa vitézi versezeteit” segít értelmezni, elhelyezni a világirodalmi térben, általában rámutat a cselekmény és a hangvétel/tónus/előadás diszkrpanciájának szerepére, az ellentétpárok szerveződésének változataira. Meghatározott paródiafajták és a travesztia ezen a téren közös sajátosságokat mutat: „Comica epopoénak nevezzük azt az epopoeát, amelyben vagy a hős, vagy a viselt dolgok, vagy a poétai előadás elveszti a maga hősi nagyságát és tréfássá válik, hogy az olvasót nevetségesre fakassza”.¹² Csokonait követően *A helység kalapácsát* szerző Petőfi után Arany János költészetét (verses regényeit, kisebb lírai darabjait) elemezve merült föl a paródia, travesztia szerepe,¹³ hozzátéve, hogy a járulékosnak minősített, nem egészen komolyan vehető, ezért az egyéb művektől elkülönítendő, úgynevezett „alkalmi” költészetbe sorolás messze nem teljesen indokolt, a travesztia és/vagy a paródia teljes értékű műfajisága ellen nemigen hozható föl komoly érv: egy paródia akár „negatív” ars poeticaként funkcionálhat, ítéletet tartalmazhat a kortárs irodalomról vagy az előző generációéről; ellenben a travesztia társadalomkritikája éppen közvetettsége miatt érdemel(het) megkülönböztetett figyelmet. S bár a szerzők (esetleg) maguk is könnyű kézzel odavetett darabnak gondolták el (ez korántsem bizonyos), hatásában, befogadás-történetében több jelentőséghez juthat, mint amelyet talán szántak neki. Persze az egyes paródiák, travesztiák megjelenésének helye (például az, hogy élclapban tétették közzé) szintén hatással lehet értékelésükre, bevonásukra a szerzői életmű megfelelő (?) helyére. Annyi bizonyos, hogy a (magyar) kutatás is megtette már a szükséges lépéseket, hogy a paródiák, travesztiák az eddiginél inkább számba veendő műként tárgyalassanak.

Az utóbbi esztendőket Arany János-kutatásai fontos kezdeményezéseket hoztak. Egyrészt annak hangsúlyozását, hogy az alkalmi versek, rögtönzések közé sorolt, azaz az adott esztendő verstermésétől elválasztott darabok nem pusztán önéletrajzi jelentőségűek, jóllehet ez irányú érdekességüket sem szabad tagadni, hanem egy hagyomány továbbélését jelzik (s e téren Csokonai jó okkal megidézhető), valamint egy – a kánontól kiszorított – műfaj változásaira utalnak.¹⁴ Másrészt Arany nem kizárólag a töredékben hagyott *Szózat*-travesztiával¹⁵ lép be ennek a műfajnak magyar történetébe, hanem más művekre reagálva számot vetett a korábbi *Szózat*- és *Himnusz*-átöltöztetésekkel, amelyek az 1840-es években bukkannak föl. Kiegészítve a vonatkozó kutatásokat, az eddiginél jobban hangsúlyozandó az a tény, hogy Arany Vörösmarty-átöltöztetése

12 CSOKONAI, i. m., II, *Prózai művek*, 319.

13 TARJÁNYI Eszter, *Arany János és a parodisztikus hagyomány*, Bp., Universitas, 2013. Vö. még: BORBÉLY Szilárd, *A fikció historizálásáról* = B. Sz., *Árkádiában: Történetek az irodalom történetéről*, Debrecen, 2006, 188, 193–196.

14 Szilágyi Márton ennek jegyében készítette el kronológiai szempontú Arany-kiadását. Vö. ARANY János *Összes költeményei*, I, *Versék, versfordítások és elbeszélő költemények*, s. a. r. SZILÁGYI Márton, Bp., Osiris, 2003 (Osiris Klasszikusok).

15 ARANY János, *Zsengék, töredékek, rögtönzések*, s. a. r. VOINOVICH Géza. Bp., Akadémiai, 1952 (Arany János *Összes Művei*, 6), 173–174. A megírás feltehető évszáma nincs feltüntetve, a magam részéről a tematikai szempont érvényesítését kockáztatnám meg, így a *Hasadnak rendületlenül* című töredéket a *Rendületlenül* párdarabjaként gondolom el, óvatosan az 1859–1862 közötti évekre datálnám.

(igaz, névtelenül) Jókai élclapjában jelent meg,¹⁶ az Üstökösben. A vers kitűnően beleil-leszkedett az élclap által kialakított, az 1850-es évek második felének, az 1860-nal induló évtized első felének irodalmi-társadalmi közgondolkodásába, amely nagymértékben igényelte a paródiát, a travesztiát. Az elgondolkodtathat, hogy Arany miért burkolózott a névtelenségbe új magyar költőjének „Vörösmarty-versbe” foglalásával; ugyanakkor a közlés megengedi azt a feltételezést, hogy némi figyelemmel kísérte az élclap számait, s Jókai e téren kifejtett – üttörőnek mondható – tevékenységét. Éppen ezért produktívnak bizonyulhat, ha Jókai munkásságának arra az eddig jórészt homályban maradt szegmensére irányítjuk a kutatás érdeklődését, amely egyfelől a paródia és a travesztia magyar historikumában számottevő szerepet juttathat az e munkálkodásáról nemigen emlegetett írónak (talán leszámítva Tallérossy Zebulon és a politikus csizmadia által létrehozott szociolektus meghonosítását), másfelől Jókai (irodalmi) műveltségét árnyaltabban láttatja, harmadrészt jelzi, mennyiben biztosított lehetőségeket e műfajokhoz az adott időszak. Szalkay Blumauer-átöltöztetésének roppant sikerét a fennmaradt másolatok nagy száma igazolja vissza,¹⁷ ám nem utolsósorban az, hogy ennek szellemiségét Csokonai (is) közvetítette Jókai, illetve (tegyük hozzá) Arany János számára.

Amellett természetesen nem lehet szó nélkül elmenni, hogy az 1840-es évek hasonló igyekezetével szemben Jókai élclapja oly módon éltette a travesztiát¹⁸ és a paródiát, hogy jól láthatóvá lett: az élclapok címzettje a politika volt általában (a kezdettől fogva, hiszen 1858-tól már valamivel szabadabban lehetett szólni, mint az 1850-es évek elején). Kiváltképpen pellengérré állított bizonyos életvezetési tervek, megnyilatkozási formákat, másképpen nevezve: beszédmódokat, összhangban Jókai epikai törekvéseivel, melyek nem lényegtelen eleme volt a humoros „kisformák” beiktatása a terjedelmesebb epikai alakzatokba. Innen eredeztethető az a fajta anekdotikus elbeszélés, amely Jókai zsánerképeinek kölcsönzött maradandó hatáspotenciált. Egyebekben az Üstökös szívesen közölt anekdotákat, részint Jókai saját gyűjtéséből, részint az általa szerkesztett lapokhoz küldött anyagból. Ami a szorosabb értelemben vett travesztiát illeti, e téren Jókai feltehetőleg tájékozott volt az 1840-es esztendő k próbálkozásait tekintve. Bár költészetének jelentősége természetesen nem mérhető prózaírásáéhoz, ennek a poézisnek kiemelkedően fontos, érdekes darabjaiként tarthatjuk számon a travesztiáit. Azokat, amelyekben a travesztia igényének megfelelően egyszerre reagál a kortársi (nemegyszer napi) eseményekre, beiktatva az olvasmányok közé a megcélzott alapszöveget, valamint a tágabb jelentéshez juttatható, általánosabb érvényű, a közvetlen napi

16 Üstökös, 1862/11, 115. Ugyanebben a számban: „Megunja ám végtére az ember / Ezt a hosszas hazafiságot: / Kényelmetlen passzív ellenállást / S különösen a magyar nadrágot.” K-s M-n, *Nix über die Kommodität*, *uo.*, 113.

17 SZÉCHY Károly, *P. Horváth Endre és Blumauer*, ItK, 4(1894), 428–446; ILLÉSY János, *Szalkay Antal*, ItK, 8(1898), 1–26; PÓLAY Vilmos, *Blumauer travesztiált Aeneise és hatása a magyar irodalomra*, Bp., 1904; BÁNKI-HORVÁTH Sándorné BORBÉLY Mária, *Blumauer Aeneis-travesztiájának Szalkay Antal-féle magyar átdolgozásához*, Acta Universitatis de Attila József nominatae: Acta Antiqua et Archaeologica, 11(1967), klny.

18 *Az örült: Travestálás Petőfi „Örült”-jéről*, Üstökös, 1862/12, 191. Arany László idézésteknikájá összetettebb: „De – »mit nekünk ti zord Kárpát!« Ne járjuk / Kopár követ. Gyerünk alföldre le. –” ARANY László *Válogatott művei*, s. a. r., jegyz. NÉMETH G. Béla, Bp., 1960, 181.

érdekeltségen túlmutató jelenségekre célozva, illetéknéppen némileg ellépve attól az eseménytől, amely travesztiára készítette. Jókai élclapszerkesztői és az élclapban sűrűn, többnyire Kakas Márton álneve alatt (K-s M-n) publikált verseinek szerzői mivoltában alkalmi verseket írt; amíg a hazai politikai élet legfeljebb passzív ellenállásként jelenhetett meg, kevésbé konkrét történéseket verselve meg, az enyhülés rövid időszakában azonban túlnyomórészt erőteljes politikai vélekedéseket adott közre. Az elemzésre kiválasztott két vers pontosan érzékelteti az élclap-poéta lehetőségeit: azt nevezetesen, hogy kevésbé és túlon túl jól ismert szövegemléket választva „alapszövegül”, miként kapcsolódik be a jelenkori tendenciákat ostorozó, az erkölcsi visszasságokat szatirikus éllel megjelenítő (nemcsak a magyar viszonyokat gúnyoló) alkalmi irodalomba,¹⁹ amelynek alkalomszerűsége azonban – éppen az „alkalom” kettős természete miatt – általánosabb közölnivalót is tartalmaz, ami az *egyed*, a *különös* és az *általános* goethe-i összefüggéséből következik. Jókai travesztiáiban a közvetlen szövegelőzmény korántsem rejtetten bukkan föl, hogy erre mintegy rátapadjon az az olvasásmód, amely az „eredeti” jelentőségét messze nem vonja kétségbe, sőt tanúsítja annak időszzerűségét, időszzerűsíthetőségét, méghozzá olyképpen, hogy az ironizáló és/vagy szatirizáló olvasással mintegy világra hozza a másképpen érthetőség lehetőségét. Ez egyben olyan (irodalmi) alakzat létrejöttéhez járul hozzá, melynek nem titkolt előzménye ugyanúgy a nyelvi műalkotás része, mint egyfelől az átöltöztetésben megvalósult szövegváltozat, másfelől nem csekély hangsúllyal szólal meg a mondottak *hogyanja*. Az „alkalom” kettős természete (nevezzük így: a közvetlen és a közvetett) itt nem egyszerűen verses formát kap, hanem az onnan kibontakozó gondolatmenet, a verselés, a belegondolt utalás(rendszer) egyként igényli az értelmezést. Olyan szövegérrintkezési stratégiák bontakoznak ki, amelyek az irodalom szövedék voltát érzékeltetik, egy olyan típusú összetett, egymásra torló szövegváltozatot, amelynek során egymást erősítve érzékelődhet a szöveg színe és visszája, nem egyszer a fenséges és az alantas, a műfaji rendben szakrális szerepet betöltő és az e szerepből kibillenő effektus. Megterveződik továbbá a befogadás mikéntje, performanszba illő provokáció jelezheti a deretorizáló, deheroizáló „üzenet”-et. A reformkor műfaji példatárába sorolható *Szózat-* és *Himnusz-*travesztiák éppen azért legfőbb kevésbé sikerült előtörténetei a Jókai- (és Arany-)travesztiáknak, mivel a közvetlen és közvetett „alkalmiság” aránya, egymásra/ba épülése töredezett, ennek következtében nyelvükben sincs elegendő provokatív elem. Az „alkalom” többféle értelmezhetősége nem eléggé nyilvánvaló – vagy túlságosan nyilvánvaló. Miként Tarjányi Eszter²⁰ egy példájában látható: Fekete János 1855-ös verse, a *Barombél táblabíró szózata* az ügyetlen címadás mellett pusztán vagy elsősorban a kortárs ismeretére számít. Utalásait ma már csak történész-kutatók érthetik, akik tisztában vannak a reformkori restaurációk menetével, esetleg azok, akik Jókai *Kárpáthy Zoltán* című regényének cselekményében mélyednek el:

19 A régebbi típusú alkalmi költészetéről vö. Wulf SEGBRECHT, *Das Gelegenheitsgedicht: Ein Beitrag zur Geschichte und Poetik der deutschen Lyrik*, Stuttgart, 1977. A *Gebrauchslyrik* és a *Zweckdichtung* jól használható jelölések.

20 TARJÁNYI, i. m., 88–89.

Itt küzdenek a hős fiak
Csengernek hadai;
Itt törték be egymás órát [!]
Tyukodnak karjai.

Igaz, elmondható, hogy Jókai és Arany *Szózat*-travesztiáinak sincs kifelé vezető útja a magyar irodalomból, a „lefordíthatatlanság”-nak oly esete merül föl, mely szerint nem pusztán a szavak, a mondatfűzés, a költői képek és a történelmi vonatkozások sajátossága okozhatja, hogy egy esetleges fordításban a célnyelv számára erősen problematikus a megszólaltatás, hanem a kulturális hagyományokban, az „eredeti” nyelvi műalkotás hazai-anyanyelvi befogadás-történetét újragondolkodtató kontextusban jelelhető meg a megközelíthetlenség oka. S ez nem feltétlenül egy meghatározott esemény versbe illesztése (a fentebb idézett részlet a sorsfordító történelmi küzdelmeket fordítja a reformkor kisszerű választási komédiáinak nyelvére). Jókai és Arany nemcsak ezen a módon látszik megközelíteni travesztiájával az alkalmiságot, a paródiától eltérően, meghagyva a fenségest, a szakrálist a maga tartományában, elragadva azonban a szerkezetet és a kifordítható utalásokat, így egy másik tartományba helyezve a versként funkcionáló tartalmat. A komikai irodalom történetének egy 18. századi rendszerezője nemcsak a travesztiát választotta le a paródiáról, hanem mintegy jogába iktatta a travesztiát. Szerinte egy író nemes és fennkölt nyelve változik alantassá és bohózszerűvé (possenhaft) a tartalom megtartásával; a travesztálás mégis különbözik a parodizálástól, jöllehet a műtípusok a travesztiát a paródia egy változatának tartják. „A paródiában nem szükséges alantasan és megvetőleg írni, mint a travesztiában [...]. A paródiában a tartalomhoz sem kell ragaszkodni [...]”²¹

Jókai és Arany esetében a tárgy („a tartalom”) állandó, a kifejezés pedig átfordul a másik tónusba, még egyszer: átöltöztetődik.

Jókainál (de részben Aranyánál is) a travesztia előhívja a kultúrákötéséget, a travesztia nyomán feltárulhat egy tematika, egy művészetközi viszony, egy, olykor a nyelvi határátlépés során létrejövő kapcsolatrendszer, amelyben szerephez jut a travesztáló „műveltsége” és művészetértése, valamint föltetszik az esetlegesen ismerős tárgy vonatkozathatósága a kortársi társadalmi szokásrendre. Ebből a szempontból lesz Jókai verses életművének kiváltképpen érdekes darabjává a *Brahma és Bajadére*, amely mind-ezidáig szerényen meglapult az Üstökösben, hogy innen átkerüljön előbb Kakas Márton, majd a *Nemzeti Kiadás* kétkötetes gyűjteményébe,²² aztán hiába várjon arra, hogy

21 C. F. Flögelt idézi Theodor VERWEYEN, Günther WITTIN, *Die Kontrafaktur: Vorlage und Verarbeitung in Literatur, bildender Kunst, Werbung und politischem Plakat*, Konstanz, 1987, 32–33.

22 *Brahma és Bajadére, regényes operaballet 3 felvonásban, ismerteti Kakas Márton*, Üstökös, 1858, 22–23; *Kakas Márton humoristikus levelei és apróbb elbeszélései*, Pest, 1871, második olcsóbb kiadás egy kötetben, 19–23; JÓKAI MÓR *Költeményei*, Bp., 1904, II, 19–23; az alcím itt elmaradt. A Goethe-vers utóéletéhez vö. *A Bajadér. Opera*, Szövegét [J. W. Goethe] »Isten és a bajadér« c. költeménye után írta FARKAS Lajos, zenéjét szerző FARKAS Lajos, Bp., 1876. A mesei-mondai szembesítés a köznapival Jókai deretorizáló eljárásának vissza-visszatérő jellemzője. Egy szereplője szájába adja az alábbiakat: „Mármost mit enged meg inkább a sors: azt-e, hogy egy iparúzó legyen-e a felesége kedvéért mágnás, vagy azt, hogy egy

valamely kutató szóra bírja. Pedig – annak ellenére, hogy az a remény, miszerint Jókai Goethe-olvasására fény derüljön, továbbra is a különösen óvatos feltételezések tartományában szerénykedhet – mind tárgyválasztásával, mind a feldolgozás módjával a 19. században átalakuló alkalmi költészet messzeható lehetőségeit segít körvonalazni. A filológiai megközelítés eredménye árulkodó, mivel Jókai forrásfelhasználásához hoz újabb adalékot. A tárgy valóban Goethétől származtatható: az ő 1797-es *Der Gott und die Bajadere* című indiai legendája szolgáltatja a történetet, amelynek távoli útját Goethe liriko-epikájához a kutatás már tisztázta,²³ akárcsak azt, hogy a mű (ön)életrajzi versként (is) olvasható, a Christiane-szerelem dokumentációjaként, de a Goethére egyre inkább meghatározó jellegű keleti tájékozódás verseként úgyszintén, melyet az egyszerű versforma tüntet ki, a versszakok utolsó három sorának verselési váltása. Ezzel párhuzamos a perspektívaváltás, az elbeszélői hangoltság finom elmozdítása, amelyek a végletek között feszülő történeteket még inkább dinamizálják. Ezáltal az égi és a túlon túl evilági, a szakrális és a profán, a szokás és az ebbe új elemet csempészni akaró személyiség között leng ki a cselekmény, de azon túl a bűnös, ám a szenvedélyében megtisztuló bajadér drámája is. Goethe versének magyar befogadás-történetéről ugyanúgy egyelőre igen keveset tudunk, mint Jókai Goethe-ismeretéről. Azt tudjuk, hogy Petőfi és köre nem vitte tovább Kazinczy Ferenc Goethe-kultuszát, így Jókai számára (aki Petőfi izlésdiktátumát elfogadta) kevésbé a német irodalom jelentette a világirodalmi tájékozódás irányát, mint inkább a francia regény. Minthogy versek fordítójaként ritkán nyilatkozott meg, romantikus prózája kevés áttemelni/átöltöztetni valót lelt Goethénél. A *Faustot* (legalábbis a tragédia első részét) feltehetőleg ismerte; ezt többek között a Hatvani Istvánról szerzett elbeszélés igazolja. Általam olvasott verseiből arra következtettek, hogy Mignon dalában talált (legalábbis az első sorában)²⁴ átírni valót, másutt az *Erkönyt* emlegeti.²⁵ Tudjuk, hogy könyvtárában megvolt az 1870-es Goethe-kötet²⁶ – esetünkben érdektelen ez az adat, minthogy a vers, amelynek nyomába eredtem, 1858-as. Ennek ellenére nem állíthatom, hogy Jókaihoz ekkorra nem juthatott el Goethe verse; amit egyelőre határozottan állíthatok, hogy *közvetve* eljutott.

Arany János balladafelfogására azonban Goethének jelentékeny hatása volt, már 1858-ban a Hölgyfutár közölte Goethe *Balladáját* Arany átültetésében.²⁷ Ez feltehetőleg nem került el Jókai figyelmét, mint ahogy az sem, hogy 1859-ben (!) már magyarul is olvasható volt – Szász Károly formahű, s a korszakban sikerültnek mondható fordításá-

grófné legyen a férje kedvéért kereskedőné? Nem örökké ismétlődik-e itt a regebeli halász szerelme a habléányhoz? Akár ő szállt ehhez a víz alá, akár ez követte őt a partra: az egyiknek halála volt.” JÓKAI MÓR, *Felfordult világ* (1863), s. a. r. OROSZ László, Bp., 1963 (Jókai Mór Összes Művei: Regények, 15), 195. Goethe *Der Fischer* című versének tárgytörténeti sorába Jókai figurájának utalása beilleszthető volna.

23 *Goethe-Handbuch: Goethe, seine Welt und Zeit*, I, *Aachen-Farbenlehre*, hg. Alfred ZASTRAN, Stuttgart, 1961², 664–666, 667–674.

24 *Kakas Márton politikai költeményei*, kiad. JÓKAI MÓR, Pest, 1862, 57–59.

25 JÓKAI MÓR, *Cikkek, beszédek*, IV, 1850–1860, összeáll., s. a. r. H. TÖRŐ Györgyi, Bp., 1968, 500.

26 „Egy ember, akit még eddig nem ismertünk”: *A Petőfi Irodalmi Múzeum Jókai-gyűjteményének katalógusa, könyvtára*, szerk. E. CSORBA Csilla, Bp., 2006, 56.

27 *Ballada*. Göthe után. Arany János, Hölgyfutár, 1858/95, 1.

ban – Goethe indiai legendája.²⁸ Csakhogy Jókai átöltöztető művelete valamivel korábbi, ennél fogva még azzal a gondolattal is eljátszhatnánk, hogy a travesztia készítette elő a hív tolmácsolás számára a befogadást. Jókai esetében azonban feltűnő, hogy Brahmát mond ott, ahol Goethe istent (*Der Gott*). Goethe sehol nem nevezi néven *Brahmát*, hol *Mahadöh, der Herr der Erde*, hol *Der Göttliche*, hol *Götter-Jüngling*, hol *Gottheit* áll, *Brahma* azonban sehol sem. A véletlen adta kezembe, amit megoldásként ajánlok. Nem Goethe versének travesztiájára vállalkozott Jókai (erről nemcsak a cím győzhet meg, hanem a történet szerkezete és az igencsak eltérő verselés is), hanem Daniel-François-Esprit Auber (1782–1871) operája, az 1830-ban Párizsban bemutatott *Le dieu et la Bayadère* volt a forrása, amely Eugène Augustin Scribe szövegére készült. Ezt az operát 1852-ben a Nemzeti Színház is előadta, egy beszámoló szerint színvonalas előadásban.²⁹ Ha az 1850-es évek első felének magyar operabemutatóira vetünk egy pillantást, nem nehéz megállapítanunk, hogy a francia „nagyopera” egyike azoknak az alakzatoknak, amelyek meghonosítására törekedett a Nemzeti Színház vezetése. Hogy Jókai tudomást vett (vehetett) az előadásról, igazolhatja egyfelől, hogy mind a bemutató meghirdetésével, mind a rövid beszámolóval azonos lapszámokban jelent meg *Az örmény és családja* című elbeszélése, amely aztán Arany Jánosnál tett látogatása során is szóba került. Másfelől a lapban közzétett változat alcíme: „regényes operaballet 3 felvonásban” – ez a kötetközlésből elmaradt. Az alcím mintha azt sugallná, hogy a „látható” verses forma ellenére az „előszöveg” talán egy drámai-színpadai forma volna, méghozzá egy francia „operáé”, melynek nem lényegtelen tartozéka egy (több) táncos jelenet beiktatása. A hírlapi közlés szerint a vers Kakas Márton „ismertetésében” olvasható, így az élclapi funkciót hangsúlyozza, s ez a travesztív mozzanat/célzat előtérbe kerülését mutatja.

Jókainak nem ez az egyetlen próbálkozása ezen a téren. Az alább említendő *Szózat*-átöltöztetés tanúsítja (az Üstökös egyéb közlései mellett): ez az alakzat alkalmasnak bizonyult arra, hogy az emelkedettebb közéleti-politikai verseknél hatásosabban képviseljen egy kritikai álláspontot. Annál is inkább, mivel a travesztia kettős megalotottsága alapján az „eredeti” (ebben az esetben a Goethe-mű átírása egy szövegeszenés-táncos formába) sugalmazásai belekomponálódnak egy olyan szövegbe, mely szó szerint megszüntetve őrzi meg a hagyomány műfaji-tartalmi emlékezetét, mintegy leszállítva (nem elsősorban a hagyományt) egy afféle tónusba, mely a kortársi befogadás jelződéssel is él. Versünkben az isteni princípium evilági szembesülése a szabályokba, megmerevedett rendbe rögződött szokással szemben lesz tárgya annak az előadásnak, amely részben megtartja a környezeti elemeket, ám a történetet kortárs történésbe ülteti át, profanizálja, a blaszfémiához közelíti, „lefordítja” a hétköznapi, a rendkívülinek, a különösnek „esztétikáját” a travesztia szókinccsével hitelteleníti el. Ezáltal sem Goethe verse, sem Auber–Scribe operája nem szenved kárt. Viszont a Jókai-vers olyan kommentárként funkcionál, mely egyszerre érzékelteti az „eredeti”-hez való

28 *Virágok a külföld szépirodalmából*, III, *Isten és a bajadér*. (Hindu legenda. – Göthe után), ford. Szász Károly, BpSzle, 1859/5, 133–135.

29 *Hölgyfutár*, 1852/5, 16; 1852/6, 24. „Bráma és bayadere kellemes zenéjével jól mulattatá a nagyszámú közönséget.” „Egressi” fordította. A szereposztást a lap jan. 7-ei száma közölte.

közelségét és tőle való távolságát, olyan értelemben, hogy a gondolatmenet követi az eredetiben létrehozott történetet, ám annak egy földközeli, „vulgáris”-abb változatát mint a történet egy lehetőségét, egy esélyét szólaltatja meg. A befejezés néhány sorát idézem:

Es freut sich die Gottheit der reuigen Sünder;
Unsterbliche heben verlorene Kinder
Mit feurigen Armen zum Himmel empor.

Öröm van az égben bünösök töredelmén,
Halhatatlanok őket lángkarra emelvén:
Fölszállanak égbe, a föld köriből. (Szász Károly fordítása)

Felvivé magával együtt
A magasba, – nem az égbe,
Ott hideg van, és nem is
Illés tüzes szekeren,
Hanem ékes equipázson
A ragyogó rezidenczbe. (Jókai)

Jókai verse ezután a „rezidencz” alapos leírásával folytatódik, ironikus célzással az indusok „Paradicsom garniejában” helyszínre, hogy ne maradjon el a tanulságok levonása, a morálkritikai tézisnek a feje tetejére állítása:

A moral e szép darabból,
Az erkölcsi nagy tanúság:
„Vétek és baj botlani,
Ámde botlani nagy úrba,
Virtus és kövér szerencse.”

Egy apró megjegyzés közbevetésül: míg a Goethe-vers a tékozló fiúk (*verlorene Kinder*) történetét csempészi az indiai legendába, evvel Szász átültetésében nem találkozunk, ellenben Jókai – igaz, az Ótestamentumból – oly elemet iktat be, mely Brahma és a bajadér jelenkoriságára látszik utalni tagadó formában. S nem ez az egyetlen efféle kizökkentés, sőt elmondható: szinte más sincs, mint kizökkentés, Brahma, indus, efféle visszautalás igencsak epizodikus. Az indus couleur locale szintén degradálódik, az „alvilág” neve indus nyelven: „Futnán-kattul-minddo-logház”. Jókai versében a „különös” a cím és a hozzá tapadó szókincs meg a kortársi pest-budai nevezetességek, helyszínek diszkrepanciája, ezzel összefüggésben a kétféle szókincs egymást kioltó dinamikája: *kaszt, bajadér, Rajah Singh, indus pagoda, bambusz ház, Ferindzsi, versus hausherr, bankár, börze, Griff, Sas, Bika, Tigris, Két bak, Zrínyi, Kammon, Filinger, Kredit mobiljer, holmi commis voyageur, Zuchthaus, gardrobe, schmuck, toalett* stb., olykor egy mondaton belül

feszíti szét az egységes nyelviséget, mint például: „bámbusz háznak ablakából / Numero so und so viel-nél”; „Ott egy brahmin vis a vis”, a már idézett „odafent az indusoknak / Paradicsom garnijában”. A beillesztett német (és francia) kitételek amellet, hogy a lassan átalakuló magyar főváros soknyelvűségét, társadalmi rétegek nyelvi zürzavarát érzékeltetik, élnek a többnyelvűségben rejlő (nyelvi) humorlehetőséggel, az anakronisztikus előadás eleve feltételezett komikumával is. Valójában a travesztiának azt a potenciálját teszik nyilvánvalóvá, amelynek „fénykora” a 20. század elején kialakuló magyar és vegyes nyelvű kabarék (nyelvi) rendszerét fogja budapesti-városi folklórrá formálni.

Jókai történetének obszcént megcélzó előadása egy pittoreszk történet soknyelvűségét mutatja, a távoli és a közeli, az irodalmi/operai és az ettől eltávolító köznapi (amely a spanyolos trochaesokkal fokozza az elidegenítő hatást) figyelmeztet, hogy az eredetitől, akár Goethétől, akár az operaszövegtől eltérő forma prezentálódik. További, akár úttörőnek is mondható kezdeményezés a Pest-Budán bizonyára meglepetésként ható tárgyválasztás ama vonatkozása, amely a „fenn” és „lenn” találkozását az alkalmi férfi–nő együttlétre vonatkoztatja, különös tekintettel a „jó szelíd leánykák” (eufemizmus) foglalatosságára, valamint a Hersch és Compagnie „vezérének” velük közös esetére – hogy aztán ne szokványos boldog befejezés következzen, mely szerint a leányka a rezidencz állandó lakója lesz. A vezérigazgató és „hölgye” efféle kapcsolata mint „megoldás” aligha nevezhető megszokottnak ekkor a magyar irodalomban, hozzátevé, hogy az isteni (szakrális) és az evilági (profán) egyesülésének példáját leképezve megelőlegezi a vezérigazgató és kistisztviselő hölgy 20. századi szemérmes happyendingjét.

Jókai másik travesztiájának már címe meglehetősen beszédes: *A Szózat / lefordítva gyászmagyarra*.³⁰ Az egyértelmű utalás ellenére akad töprenkedni való. Először a háttározott névelő okozhat gondot, a magam részéről nyomatékosító felhívásnak gondolom: a konkrét Vörösmarty-vers, a *Hymnus* mellett ünnepi alkalmakon felhangzó óda átöltöz(tet)ése következik. A „lefordítva” talán a travesztálásra utal, ily módon nem ismétlődik, hanem át/újra/szétíródik az ismert versszöveg. A gyászmagyar a korai magyar történelem gyászos eseményének szereplőit idézheti föl, a vers végigolvasásakor azonban érzékelhető, hogy azoknak a kortársaknak szól, akiket majd Arany János *Rendületlenül*je figyelmeztet: a merő szokás nem olthatja ki az üzenetet, a szóértés az erkölcsi kategóriák egyike, a sűrű és felelőtlen emlegetés használati értéküvé degradálja, aminek ünnepisége valójában a lényege. Efféle megnyilatkozásokat Jókaitól is idézhetnénk. A forradalmi fellépésről handabandázó Tallérossy Zebulon ekképpen ír Mindenváró Ádámoz: „Ilyenek vagytok ti magyarok! csak szózatot megénekelni, csak bíkis demonstratiók *arrangirozni*, csak ünnepély, csak requiem, csak macskazene, csak fáklyászene, csak vers, csak oratio, csak passzív ellentállás, és azután megint szózatot énekelni.”³¹ Javaslata szerint: „egy kis zenebona meg kellene csinálni”. Eszerint a *Szózat* (többek között) a macskazenével kerül egy szintre, a passzív ellenálló

30 JÓKAI, *Költemények*, i. m., I, 189–190.

31 Mokány Berci és Spitzig Itzig, Göre Gábor mög a többiek: *A magyar társadalom figurái az élclapokban 1860 és 1918 között*, vál., szerk., utószó, jegyz. BUZINKAY Géza, Bp., 1988, 188–190 (Üstökös, 1861. jún. 15.).

magatartása alapján lefelé nivellál. Néhány év után Kakas Márton szerint a hazafiság sokaknál az alábbiakban merül ki: „Szentséges sült galamb jöjj a tányéromra!”³² A gyászmagyarok nyelvére fordított *Szózat* feleleveníti a megelőző *Szózat*-travesztíának a korteskedésre, a választási komédiákra utaló strófáit, ehhez azonban hozzáteszi részint 1848/49 tanulságait, részint a jelenkorhoz alkalmazkodás kisszerűségét. Jókai átirata oly értelemben „totális”, hogy sorra veszi a kipellengérezhető magatartásváltozatokat, s mindezt a *Szózat* versformájában, rátapadva Vörösmarty szövegére. Elég néhány versszak ennek demonstrálására:

Te kívüled itt senkinek
Nincsen számára hely,
Alkotmány, provisorium:
Ott élned, halnod kell.

Még ennél közvetlenebb politikai utalásokra is bukkanhatunk:

S népek hazája, egységes
Osztrák birodalom,
Husz évi hizelgés kiált;
Tányérod hadd nyalom!

A vers meghatározó nyelvi fordulatai közé sorolandó az idegen eredetű, idegenségével a magyar versben disszonanciát okozó kifejezések akár rímfelelő szóként használata, a fenségestől elidegenítés eszközeként funkcionáló, alulretorizáló tónus rámásolása a *Szózat* jól ismert versszakára:

Az nem lehet, hogy annyi toll
Hiába annyit irt,
Hogy stempli, accis és trafik
Ne legyen approbirt.

Az nem lehet, hogy ispán, pap
Gróf, főtsizt, pressbüró,
Hiába korteskedjenek, –
S hát a sok főbíró?

Az időiségre, korszakok egymásra/ba épülésére kialakított ódaszerkezet szembesíti a „történetit” a jellel és a lehetőségekkel, így horizontálisan és vertikálisan fogja át a nemzetiben létrejövő egyetemesnek, valamint az egyetemesre irányított nemzeti pillantásnak elgondolhatóságát. Mindez a napi politikai esetlegességek, ál-választási ál-lehetőségek szatírájába torkollik, mint a szakrálisnak érzett sorstörténés leszállítása

32 K–s M–n, *Mi hát az igazi hazafiság?*, Üstökös, 1862, 145.

a talmi érdekek szintjére. A travesztia úgy ad hangot az ismétlések során kibukó különbözőségeknek, hogy közben a napi gyakorlat sekélyességébe süllyeszti:

Még jöni kell, még jöni fog
A muszka, ki után
Vezetni egykor küldeténk,
Vezetjük újra tán.

Vagy menni fog, ha menni kell
A minisztérium,
S utána jön vagy Tiszapárt,
Vagy provisorium.

A befejezés nemigen ad okot a derűs jövőbe tekintésre, a frázissá lett *rendületlenül* méltatlan tartalommal töltődik föl, az egyéni ügyeskedések által a hajdan lelkesítő eszmék devalválódása válik hangsúlyossá:

Légy híve rendületlenül
A jobbnak gyászmagyar!
Ez osztja most a hivatalt
S nyugdíjba ez takar.

Rajtad kívül itt senkinek
Nincsen számára hely,
Légy nagy számár, vagy kis számár
Hivatalt kapnod kell.

A vers beszélője mintegy kívülről szemléli a „tülekedést”, olyképpen látszik (csak látszik!) azonosulni a megszólítottakkal, hogy a leleplezés aktusa mind látványosabb lehessen. A *Szózat* alapszövege csupán torzítva hangozhat föl, mivel akik befogadói lennének, hűtlenné váltak ahhoz, ami egykor lelkesített. A *köszívű ember fia* „eposzi” hősei Jókainak több következő regényében (bár a *Fekete gyémántokban* nem) szintén arra az útra lépnek, amely eltéríti őket a szabadságharcos örökségtől, és idomulnak a változó idők változó szellemiségéhez, hősök helyett a tévútra sodródók, az eligazodni már képtelenek kezdik benépesíteni a Jókai-regényuniverzumot. Mindez azonban Kakas Márton írásaiban, verseiben, az élclapban előkészül, hiszen Jókai kritikai magatartása talán sehol nem érvényesül oly nyíltsággal, mint élclapja figuráinak verses és prózai megszólaltatásakor. A „polgárodás”,³³ a civilizáció „csapásai” Arany János versében is megjelennek, Madách civilizátor-gúnyképe a Jókai-travesztiák párdarabjaként szintén olvasható volna. S az élclapban folytatólagosan közölt kölcsönös fordításszatírák (magyarból németre, németből magyarra) nem pusztán azon a nyelven iro-

33 Arany János kifejezése, vö. *Gondolatok a béke-kongresszus felől* = ARANY Összes költeményei, i. m., I, 158.

nizálnak, amelyen a hivatalok, rendeletek, szabályzatok megfogalmazódnak, hanem a szó szerinti átültetések félreértés-potenciálját mozgósítják. Talán nem tévedek, ha a lapszámokon végighúzódo fordításparódiákban a kölcsönös értés hiányának, a görcsös értés-akarás ellentettjének nyelvi torzulását, a kölcsönösség nyelvi ellehetetlenítését/ellehetetlenülését vélem fölfedezni. A *Szózat*-travesztia címzettjei a „köpeny-forgatás”, a „színváltozás” hősei, a provinciális, vegetatív létformával elégedett, korteskedésben jeleskedő világ alakjai, akikhez/akikről a *Szózat* már csak így, átöltöztetve szólhat. S ezzel visszakapcsolhatunk a *Brahma és bajadér* üzenetéhez: a szükségszerűen változó létezési feltételek a megszólítottakból legrosszabb tulajdonságaikat hívták elő, aminek következtében csak „átöltöz(tet)ve”, csak travesztíve szólíthatók meg.

Noha néhány évtizede az ironia számít olyan „ernyő-fogalom”-nak, az ironikus látást feltáró kritikai szólalom pedig olyan irodalmi/irodalomtörténeti gyakorlatnak, amely mintegy lefoglalja a komikumba sorolható szinte valamennyi megszólalást, ezáltal nagy valószínűséggel inkább a szatíra ismérveire bukkanhatunk a Jókai-versekben. S ez nemcsak a paródiától nem idegen, hanem a travesztiaától sem, jóllehet nem egy írói modor, egy műfaji változat, egy, a korszakot megelőző irodalmi szokás vált célpontjává, hanem félreérthetetlenül a jelen, hiszen a jelenben időzést a szókincs, a megannyi fordulat igazolja. A versek beszélője „kiszól” az irodalomból, s az irodalmi forma megerősíti a kor szatirikus jellemzését. Genette *transposition*³⁴ kifejezése jól mutatja, hogy egy szöveg más jelrendszerbe tevődik át (a szakrálisból – Arany János „szent imá”-t emleget a *Szózat*ról szólva – a profánba, a vulgárisba, az ódaiból, emelkedettből a szatirizálóba), egy szöveg fogalmazódik újra, meghatározott elvek szerint. Jókai a hagyomány szerint jár el, amikor már a címben jelöli, hogy travesztia következik, illetőleg az 1850-es esztendő hírlapolvasóinak tudtára adja, hogy a népszerű szövegíró és a nem kevésbé népszerű komponista dalművét verssé formálja. Végül föltárja a történetnek azt a lehetőségét, amelyet Goethe mintegy kizárt a művészet köréből: egyik maximája szerint ugyanis nem művészet, ha egy istennőből boszorkányt, egy szüzből kéjhölgyet formálunk, de az ellenkező tevékenység, méltóságot adni egy megvetettnek, kívánatossá tenni az eldobottat: ez vagy művészet, vagy karakter.³⁵ Jókai az ellenkező úton haladt, ami független attól, hogy talán később ismerte meg Goethe indiai legendáját, s a *Szózat*nak nem pusztán irodalmi jelentőséget tulajdonított. A két szöveg (történet, vers) ismertsége előfeltétele volt a pozitív befogadásnak, nevezetesen annak, hogy megfelelt bizonyos olvasói várakozásoknak, s az Üstökösnek nem pusztán humorisztikai, hanem morális-nemzeti célzatot szolgáltat. Anélkül, hogy a nem-irodalmi (politikai, erkölcsi, nemzeti) célzat gyengítette volna az irodalmi-esztétikai hatást.

A travesztia mindig a tudottra épít, fokozatosan igényli az olvasói aktivitást; az olvasó dolgát egyszerre könnyíti és nehezíti az a tényként felfogható vélekedés, miszerint a legjobb paródiák (és természetszerűleg travesztiaák) azok, amelyekben az eredetihez képest a legkevesebb (el)változtatás történik, ugyanakkor e csekély (el)változtatás révén megképződik az új értelem. Jókainak általam említett első travesztiaja az

34 Genette 1982-es *Palimpsestes* című művéből idézi BROICH–PFISTER, i. m., 136.

35 Goethe-Handbuch, i. m., 668.

eredetihez képest új formában (a Goethe-vershez képest is sok a változtatás) közli a pittoreszk történetet, amely – jóllehet Jókai bizonyosan nem tudott a hagyatékból előkerült Goethe-maximáról – kifelé vezetett a korszak hivatalos erkölcsfelfogásából, az irodalomba még beengedhető tematikából. Nyilván az élclapi közlés semlegesítette az esetleges felháborodást. A *Szózat*-átöltöztetés esetében műfajilag nem sok új történet; egyébként Goethe híres verse, a [*Mignon dala*] átíratainak, átöltöztetésének se szeri, se száma,³⁶ s ha Jókai erre nem vállalkozott is, egy kissé távolabbról idecéloz egy népies elbeszélésében, amikor egy leányt így beszéltet: „Hát azt a szép verset tudja-e bácsi Kennst du das Land, wo die Citronen blühen? Nagyon szép vers, Herr Wojta csinálta, a ki írni tanított bennünket.”³⁷

Arany paródiáira joggal terelődött a figyelem, az azonban további vizsgálatra szorul, hogy Jókai miként járult hozzá Arany parodizáló kedvének ébredéséhez vagy ébren maradásához. Mindkettőjükre jellemző, hogy a *Szózat* imaként számon tartását szorgalmazták, s a merő szokássá lett emlegetést, a visszaélést a szöveggel travesztiával kárhoztatták. Ám ezen túl talán a műfaj történeti jelentőségről sem feledkezhetünk meg, nem utolsósorban arról a kísérletező kedvről, amely Aranynak is, Jókainak is sajátja volt. S bár Jókai számára nem sok babér termett, amikor elhagyta a regény s az elbeszélés területét, a gondos kutatás és szövegértelmezés nem pusztán a komikum magyar történetét gazdagíthatja, ha feltárja Jókai ilyen irányú verses próbálkozásait, hanem a Jókai-életmű nyelvi változatainak gazdagságába csodálkozhat bele, méltathatja a (naiv?) mesemondóként emlegetett szerző humorát, dús nyelvi fantáziáját.

36 VERWEYEN-WIGGING, *i. m.*, 98–103, 223–229.

37 JÓKAI MÓR, *Sic vos non vobis* = J. M., *Népvilág, elbeszélések*, Bp., 1904, 183. Sok ötletet kaptam Lutz RÖHRICH könyveitől: *Der Witz: Figuren, Formen, Funktionen*, Stuttgart, 1977; *Gebärde, Metapher, Parodien*, Düsseldorf, 1967.