

Kettős kódolás Jókainál

EGETVÍVÓ ASSZONYSZÍV

Jókai Mór életműve az utóbbi évek irodalomtudományos diskurzusában jelentős átértékelődésen ment keresztül. Az író alakja és műveinek befogadása nagyjából másfél évszázadon keresztül kimozdíthatatlannak látszott abból az elgondolásból, amely a mitikus mesemondó szerepét osztotta rá, írásait pedig olyan „varázslatként” érzékelték, ami hozzáférhetetlen a poétikai-esztétikai irányultságú vizsgálódás számára, mintha ezek a szövegek nem is nyelv anyagiából formálódtak volna, hanem valamiféle titokzatos, sugárzó anyagból, amely a verbalitás médiumát megkerülve közvetlenül hat a lélekre.¹ Ez a rajongás a maga fonákjaként kiváltotta Gyulai és Péterfy rosszállását, hiszen adódik a következtetés: ahol a kevésbé művelt tömeg tapsol, ott a pallérozott elme nemigen találhat magának megfelelő szellemi táplálékot. A kultikus paradigmával szemben megképződött tehát egy olyan perspektíva, amely Jókai munkáit esztétikailag igénytelen, hatásvadász, hamiskás fényvel csillogó produktumoknak láttatta. Gyulai az „indusztrializmus” kifejezést használta népszerű szerzőnk működésére:² a mester eszerint nem mágus vagy sámán, aki a sors és a lélek titokzatos energiáiból meríti alkotói erejét, hanem csupán ravasz személyvesztő, mutatványainak célja kizárólag a haszonszerzés és a siker, nem pedig az értékteremtés; meséi elkápráztatnak ugyan, ám nélkülözik a poétikai megformáltságot és a gondolati mélységet.

Mára a művek alakíthatóságának vizsgálatára, vagyis azok tényleges olvasására helyeződött a fókusz, illetve médiatörténeti jelentőségüknek a hangsúlyozására, így a Jókai-kutatásban lényegében konszenzus alakult ki arra vonatkozóan, hogy a szóban forgó alkotások sokkal összetettebbek, mint amilyenek a kultikus paradigma optikája láttatta őket. Hansági Ágnes ezzel kapcsolatban Umberto Eco-ra hivatkozva *kettős kódolásról* beszél.³ Jókai művei a színes, fordulatos meseszövevél valóban szórakoztatnak, így könnyen befogadhatóak a nagyközönség számára, ám a szövegek nem oldódnak fel a történetben, hanem megfogalmazás módjuk révén sokkal többet adnak annál: a nyelvi elemek többértelműek, sokféle modalitás és nézőpont jellemzi őket, nem ritka az irónia, így olyan megformáltsággal rendelkeznek, ami a magas kultúrában is helyet biztosít nekik.

A fordulatos, kerek és izgalmas történet a popularitás egyik legfőbb jegyeként kompromittálódott a modernségben: a szórakoztató irodalom kalandos mesékkel csigázza a publikum érdeklődését, míg a 19. század második felétől kezdve a magas literatúra éppen a történetmesélés és a személyiség problematikusságával szembe-síti a befogadót; végül egyes művekben, mint pl. Joyce *Finnegans Wake*-jében vagy

1 A kultikus paradigmáról alapos áttekintés nyújt Szilasi László könyve: *A selyemgubó és a „bonczoló kés”*, Osiris–Pompeji, Budapest, 2000.

2 Gyulai Pál, *Jókai legújabb művei* = *Uó, Válogatott művei*, Szépirodalmi, Budapest, 1989, 151.

3 Hansági Ágnes, *Mit jelent Jókait olvasni?* = *Jókai Mór emlékezete*, szerk. Margócsy István, Osiris, Budapest, 2022, 434–435.

Esterházy *Bevezetés a szépirodalomba* című kötetében [amely, mint Kulcsár-Szabó Ernő megfogalmazza, „eleve elutasítja a könyv világszerű értelmezésének formáit”, és intertextusok nyitott játékeként prezentálja önmagát],⁴ felszámolódik a hagyományos regény minden szubsztanciája: nincs már többé történet, identikus szereplő, azonosítható tárgyi világ, egységes szerzői vagy szereplői nézőpont; a világszerű, lezárt alkotás helyét pedig átveszi a szövegszerű, intertextuális utalások tömegében szétíródó mű. Már Péterfy is az *Érzelmek iskoláját* említi Flaubert-től Jókai regényeinek ellenpéldájaként, mivel abban nem találjuk nyomát történetnek, és, mint lábjegyzetben hozzát teszi, „csaknem olvashatatlan”.⁵ [Vagyis pl. a sors és a történelem sötét hatalmáról mesélő, borzalmakkal teli és lenyűgöző, cselekményes *Szalambó* esztétikailag nyomába sem érhet annak a regénynek, ami a modern „semmiről,” a történések és tét nélküli életről szól.] Innen nézve amennyiben egy regényben történetet fedezünk fel, az máris okot ad arra, hogy gyanakodni kezdjünk olvasmányunk esztétikai teljesítményét illetően. Eco így fogalmaz: „sokáig tartotta magát az a vélemény, hogy a tetszés rossz jel.”⁶ A kettős kódolás tézise ezt az ellentétesnek tételezett viszonyt igyekszik meghaladni, rámutatva, hogy az olvasmányosság, a történetbe belefeledkező önfeledt gyönyör és a sokrétűség, összetettség, reflexivitás egyáltalán nem zárja ki egymást; egy jól megalkotott műnek több szinten is élvezhetőnek kell lennie. Mielőtt tehát az *Egetvívó asszony szív* című regénynek az elemzésére rátérnék, röviden szólok a többek között az Eco által is népszerűsített fogalomról, aztán a Jókaiával kapcsolatos alkalmazhatóságára reflektálok.

Eco több helyen is beszél a kettős kódolásról, illetve a popularitás és a magas művészet oppozíciójáról, és nem mellékes, hogy a kifejezést részben a saját műveinek leírására alkalmazza. Egy Arisztotelész *Poétikájáról* szóló esszéjében rámutat, hogy az ógörög bölcselő műve alapján kiválóan értelmezhetőek a mai tömegkommunikációs termékek [pl. egy John Ford-féle western].⁷ Míg ugyanis a modern művészet megtagadja, hogy izgalmas elbeszélésekkel szolgáljon, addig Hollywood meséi kielégítik Arisztotelész (és a néző) igényét, hogy a mű meséljen történetet, ez a történet legyen kerek, befejezett és egységes [ne túl hosszú, ne túl rövid, hanem éppen befogadható, és az egyes részek szervesen illeszkedjenek az egészbe]; a cselekmény a jellemeket fejezze ki, a jellemek pedig a cselekvésben mutakozzanak meg; a történet végződjék fordulattal, és okozzon katarzist [bármint

4 Kulcsár Szabó Ernő, *Esterházy Péter*, Kalligram, Pozsony, 1996, 154.

5 Péterfy Jenő, *Jókai Mór = Uő, Válogatott művei*, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 623.

6 Umberto Eco, *Széljegyzetek A rózsá nevéhez, = Uő, A rózsá neve*, Európa, Budapest, 1998, 608.

7 Umberto Eco, *Mi és a Poétika*, ford. Gecser Ottó = Uő, *La Mancha és Babel között*, Európa, Budapest, 2004, 373. Hogy Ecónak mennyire igaza van, igazolható a hollywoodi forgatókönyvekről értekező Syd Field egy könyvének példáján is. Field történetmeséléssel kapcsolatos meglátásai teljességgel arisztotelészi alapon nyugszanak, anélkül, hogy egyszer is hivatkozná a nagy görögöt. Többször is idézi pl. Willam James szavait, miszerint „Mi más a karakter, mint a történés meghatározása? És mi más a történés, mint a karakter megvilágítása?” [Syd Field, *Forgatókönyvírók munkafüzete*, ford. Bocsor Péter, Corleonis, Budapest, é. n., 151.] A cselekménynek mindig a jellemből kell következnie, és a jellemet kell kifejeznie – ez szó szerint megfeleltethető a *Poétika* VI. fejezetének a jellem és a cselekmény összhangjáról szóló passzusaiával. Amikor Field „elvárija”, hogy „minden jelenet és jelenetsor kapcsolódjon egymáshoz” [l. m., 119.], az szintén egybevágy Arisztotelész nézeteivel, aki a *Poétika* VIII. fejezetében a cselekmény integritásáról ír.

jelentsen is pontosan ez utóbbi kifejezés]. Mindez arra utal, hogy talán finomítandó az az elitista elgondolás, amely éles különbséget tesz a popularitás és a magas művészet között – furá lenne Arisztotelészt rossz ízléssel vádolni, és démonizálni a történetmesélést, száműzve azt az esztétika perifériájára, valamiféle tiltott zónába. Eco le is szögezi: „Én, mint az arisztotelészi poétika nagy csodálója, mindig is úgy véltem, hogy a regény mindenek ellenére a cselekmény révén is és főleg annak révén kell hogy szórakoztasson.”⁸

A *Poétika* központi szerepet kap Eco bestsellerében, *A rózsza* nevében is, hiszen az egész bűncselekmény-sorozat Arisztotelész művének második könyvével függ össze, ami, ha létezett, feltételezhetően a komédiával foglalkozott, ahogy az első könyv a tragédia és az eposz tárgyalására vállalkozik. Ez a hipotetikus második kötet többféle kontextusba is behelyeződik *A rózsza* nevében. Először is teológiaiba, hiszen Jorge minden dühe a komikum ellen irányul, mivel a komédia által kiváltott nevetés szerinte gúnyt űz a teremtés fenségéből, komolyságából. Ám van az ógörög könyvnek egy másfajta, szociológiai jelentősége is: a komédia, ahogy Vilmos rekonstruálja annak tartalmát, Arisztotelész szerint „a *komai*-ban, vagyis a falvakban keletkezett”,⁹ tehát az egyszerű nép, a parasztság körében, Jorge problémája [miként a *Hetedik nap Éjszakájának* izgalmas vitájában megfogalmazza] pedig ezzel az, hogy úgy véli, ha a komikum Arisztotelész tekintélye révén legitimálná a keresztény kultúrában, akkor ez magával hozná az „együgyűek” társadalmi elismertségét is, ez pedig együtt járna azzal, hogy a rájuk jellemző alantasság eluralkodna a világban, elpusztítva az autoritások által megteremtett magas szellemi értékeket (tehát lényegében a magas kultúrát vagy a latint, szemben a feltörekvő köznyelvel). Vilmos viszont éppen ellenkezőképpen látja a dolgot, szerinte pontosan az együgyűek felemelése a cél. Többször is hangsúlyozza, hogy az apátság, és így a könyvtár nem szakadhat el a nyájtól. [Ez a szellemi elkülönülés manifesztálódik az épületkomplexum fizikai megképződésében is: a sziklaorom roppant magasságában helyezkedik el, megközelíthetetlen távolságban mind a nyomorgó parasztságtól, mind az egyre nagyobb politikai-gazdasági hatalomra szert tevő itáliai reneszánsz városoktól]. Vilmos elítéli Benno öncélú tudásvágyát, amely elzárkózik a könyvtár magányába, megszakítva a kapcsolatot a kinti világgal. Remekül felépített monológokban érvel az együgyűek mellett: ők azok, akik a társadalmi hierarchia aljára szorultak, nem jutnak el hozzájuk az ismeretek, a rangban felettük állók felhasználják és feláldozzák őket az egymás ellen folytatott hatalmi harcban. Az együgyűeket a nélkülözés, a nyomor a társadalom peremére sodorja és kiteszítotná teszi; nem hitbéli megfontolásból csatlakoznak az egyház által eretneknek minősített és kiátkozott vallási mozgalmakhoz, hanem azért, mert kétségbeesésükben a sorsuk jobb fordulását remélik ezektől az újonnan alakult közösségektől, ám eretnekké válva az inkvizítorok prédájává lesznek, erőszakos halállal végezve be földi pályájukat. Ennek a kiteszítottságnak a legszélső stádiuma és egyben metaforikus kifejeződése a lepra.¹⁰ A szellem emberei, az írástudók Vilmos szerint nem idegenedhetnek el

8 Eco, *Széljegyzetek a Rózsza nevéhez*, 608.

9 Eco, *A rózsza neve*, 549.

10 *Uo.*, 235–237.

a néptől, nem szigetelődhetnek el az elefántcsonttoronyban, feladatuk nem csak a tudás őrzése és gyarapítása, hanem közvetítése is. A szolidaritás megteremtésére kell törekedniük, az együgyűekhez is szólniuk kell, hogy integrálhassák ezt a társadalmi réteget. Vagyis a regény tematikusan olyan társadalmi programot hirdet, aminek a poétikai adekvációja lehet a kettős kódolás, hiszen Eco műve a maga kértarcúságával önnön olvasóinak csoportjában egyesíti a művelt elitet és a szórakozni vágyó közönséget, utóbbi felé közvetítve az előbbi műveltségének elemeit.

A *rózsa neve* tehát ennek a kettős kódolásnak a poétikai megvalósítására példa. A regény felszámolja a magas művészet és a popularitás közötti különbséget, mivel egyaránt élvezetet találhatnak benne a legkülönbözőbb felkészültségű érdeklődők. Ahogy Vilmos szerint az apátságnak alapvető feladata, hogy továbbadja a gondolatok kincseit a tömegnek, úgy maga a regény is bőséges ismeretanyaggal tágitja azoknak az olvasóinak a szellemi horizontját, akik egyébként talán csak egy izgalmas krimire vágytak, amikor kezükbe vették a kötetet, és alig hallottak valamit Arisztotelészről, vagy a pápaság és császárság középkori rivalizálásáról.

A másik fontos jellemzője a kettős kódolásnak Ecónál az, hogy *A rózsa neve* egyszerre tekinthető szövegszerű és világszerű műnek, e két ellenérdekeltnak tételzett alkotási mód egyáltalán nem zárja ki egymást. Szövegszerű a regény, mivel Eco az intertextuális utalások tömegeként alkotta meg a művét: a szöveget talált kéziratként prezentálja a könyv, ami eleve explikálja az idézettség témáját, de már magának a prezentációnak az *aktusa* („természetesen egy kézirat,” mondja a bevezető fejezetcím) is intertextus, hiszen Manzoni regényének kezdetére utal!¹¹ Melki Adso nevében Watsonnak, Sherlock Holmes segédjének neve sejlik fel (lévén a csavaros eszű Vilmos a híres nyomozó középkori mása lehet, bár maga Eco úgy nyilatkozik, inkább Roger Baconról mintázta főhősét), a szereplők úgy társalognak, hogy közben folyamatosan bibliai és egyéb autoritások passzusait idézik, melyek viszont intertextuális viszonyba kerülnek Derrida és más kortárs bölcselek szövegeivel stb. Emellett viszont a regény teljességgel világszerű is. Rengeteget megtudhatunk belőle a középkornak nem csupán a történelméről, hanem a szellemiségéről, bölcseleti problémáiról és vitáiról, de a hétköznapi életéről is. Szinte kézzel fogható valósággá válik előttünk az alteritás világa: érezzük a középkori tél dermesztő hidegét, megértjük, micsoda öröm lehetett belépni a konyha melegébe az Aedificium nyugati részén, átellenben a refektóriummal, ahol olyan nagy gyönyörrel feledkezhetek bele a pompás kódexekbe az írástudók. Az apátságról pontos tervrajzot is közöl a kiadvány,¹² sőt Eco még azt is végiggondolta, mennyi időt vesz igénybe a létesítményen belül egyik helyről eljutni a másikra, és ennek megfelelően alakította az adott helyek között sétáló hősök párbeszédének hosszát. A szereplők jellemrajza totálisan következetes, a teljesség kedvéért Eco olyan szerzeteseket is megtervezett, akikről végül nem tett említést a szövegben, de úgy érezte, szüksége van

11 Umberto Eco, *Az intertextuális ironia és az olvasat szintjei*, ford. Barna Imre = Uő, *La Mancha és Bábel között*, 325.

12 Érdekeség, hogy ugyanilyen rajzot közzé lehetett volna tenni *A tegnap szigetének* Daphnéjáról is, mivel Eco ezt a tervet elkészítette, csak azért nem publikálta a könyvben, a kiadó kérése ellenére, mert direkt az volt a szándéka, hogy összezavarja az olvasót. Umberto Eco, *Hogyan írok?*, ford. Barna Imre = Uő, *La Mancha és Bábel között*, 471.

rájuk ahhoz, hogy számára mint alkotó számára igazán valóságos legyen a hely.¹³ Eco regénye tehát bizonyítja, hogy a szövegszerű és világszerű alkotásmód nem összeférhetetlen egymással, ahogy Hansági szerint Jókaira igaz, hogy „elbeszéléseinek valódi főszereplője a 'nyelv', de az is, hogy regényeiben meghatározó a 'sztori', a cselekmény is,”¹⁴ ennyiben Jókai mindenképpen párhuzamba állítható Ecoval.

Ám Jókai műveinek esetében nem teljesen úgy működik a kettős kódolás, mint Ecónál. A Jókai-regényekben központi jelentőségű a történet, a mese, ez adja a populáris regiszterbe való utalás fő okát, ám Jókai történetei éppen nem elégitik ki Arisztotelésznek a történet kerekességére és integráltságára vonatkozó követelményét – ahogy Eco regénye viszont annál inkább, hiszen *A rózsza neve* mérnöki precizitással van megszerkesztve, minden mindennel összefügg, a cselekmény lezárt, strukturált, és fordulattal végződik. (Nem véletlen, hogy a filmipar is felfigyelt rá, és hat évvel a könyv megjelenése után elkészült az adaptáció.) A Jókait indusztrializmussal vádoló Gyulai és Péterfy esztétikája nem áll távol Arisztotelészről, hiszen a pszichológiai részletezésre irányuló követelményük rokonítható a görög bölcselemlített elgondolásával, amely szerint a cselekvésnek összhangban kell állnia a cselekvő jellemével, vagyis Arisztotelész is úgy véli, hogy a jellemnek önzonosnak, következetesen megformálnak kell lennie; némi hangsúlyeltolódás abban figyelhető meg, hogy Arisztotelész a cselekményt összességében mégis fontosabbnak tartja a jellemzésnél,¹⁵ Péterfyék viszont a pszichológiai részletezést értékelik elsősorban. Továbbá, ahogy Arisztotelész többször is hangsúlyozza, az eseményeknek szükségszerűen kell következniük egymásból,¹⁶ és a fordulat is akkor hatásos, ha „az események a várakozás ellenére, de egymásból következően történnek,”¹⁷ úgy Péterfy is arról beszél, hogy a „regény olvasásakor a legkiválóbb élvezetekhez tartozik, ha a véletlen játékában is ott látjuk a szükségszerűséget”,¹⁸ Jókai műveiből pedig éppen a szükségszerűség hiányzik, a fordulatosság gyakran éppen az események logikus kapcsolatát írja felül.

Megelőlegezve tanulmányom konklúzióját, tézisem a következő. Az *Egetvívó asszonyszív* című regénynek az elemzésén keresztül demonstrálható, hogy Jókai művére, bár nem olyan módon, mint Ecoéra, alkalmazható a kettős kódolás fogalma. A popularitás ebben az esetben nem annyira a történet kerekességében, mint inkább fordulatosságában ragadható meg, ez a lényege a Jókai-féle „mesének”, ez az, ami vonzó lehet a nagyközönség számára. A fordulatok viszont mindig összefüggnek egy olyan témával, ami az említett modernista művekben is központi szerepet játszik, mégpedig az egységes személyiség problematikuságával. A történet, mint a szerző rögtön a mű elején felhívja rá a figyelmet, „mesével határos,”¹⁹ vagyis a regény hangsúlyozottan olyasfajta műként prezentálja önmagát, amelynek a cél-

13 Eco, *Széljegyzetek*, 593.

14 Hansági, *l. m.*, 434.

15 Arisztotelész, *Poétika*, VI. fejezet, 50. a, b.

16 *Uo.*, VIII. fejezet, IX. fejezet, 51. a

17 *Uo.*, 52. a

18 Péterfy, *l. m.*, 625.

19 Jókai Mór, *Egetvívó asszonyszív = Jókai Mór Összes Művei, Regények*, 65., s. a. r. Molnár József, Akadémiai, Budapest, 1974, 7. A regényre a továbbiakban ezt a kiadást használva, az oldalszámokat zárójelben megadva hivatkozom.

ja a meglepetés, az olvasó lenyűgözése, teljes összhangban a „nagy mesemondó” már említett toposzával. Ám a műnek adható olyan olvasata is, amely szerint a szöveg az identikus szubjektum lebontását végzi el, s bölcséleti téttel rendelkezik. Az identitás elgondolható úgy, mint egy adott szubsztancialitás Bildung-típusú kibontakozása, de úgy is, mint interszjektív viszonyokban létesülő konstrukció, illetve az őt már megelőző szereplehetőségek és a szubjektumot meghaladó világmagyarázó interpretációs stratégiák interiorizációja, ám ezek a viszonyok és struktúrák, mint a regény megmutatja, maguk is változhatnak, illetve sok esetben összeférhetetlenek, ezért egymással kapcsolatba kerülve megakadályozzák az egységes szubjektum megképződését. A *fordulat*, ami a Jókai-regények fő strukturális-poétikai eleme, *mindig egy ilyen összeférhetlenség feltárásához kapcsolódik*, tehát a fordulat amellet, hogy meglepetést okozva gyönyörködtet, gondolati mélységgel is rendelkezik, ebben a kétarcúságban ragadható meg a kettős kódolás Ecoétól eltérő, Jókai-féle verziója. A fordulatosságnak ilyen módon, bár a Péterfy és Arisztotelész által hangsúlyozott szükségszerűséggel szemben működik, mégis megvan a maga logikája, bölcséleti hozadéka. A regényben az említett identitásképző vonatkoztatási kereteket, világmagyarázó elveket a különböző vallási felekezetek nézetei, illetve olyan reprezentációs rendszerek testesítik meg, mint pl. a személyekről alkotott képmások témája, lévén ezek a reprezentációk egyaránt értelmezhetőek mimetikus és figuratív módon, ám a kétféle értelmezés kioltja egymást, és ez visszahat a reprezentált személyiség önazonosságára is. Az elbeszélő a regény elején említi is, hogy olyan történet ez, ami talán sehol máshol nem mehetett volna végbe, csakis ebben a korban és ebben az időben, Debrecenben, hiszen ekkor és itt több különböző vallási felekezet létezett egymás mellett párhuzamosan [7].

Az *Egetvívó asszonyszív* a Rákóczi-szabadságharc idején játszódik, akárcsak a *Szeretve mind a vérpadig*, illetve a *Iócssei fehér asszony*. Ám nem csupán a korszak azonos, hanem a főszereplők is erősen emlékeztetnek e másik két történet hőseire: Baranyi Miklós éppolyan szenvedélyes, indulatos kuruc vezér, mint Ocskay, amikor pedig kálvinistából pápistává lesz, ő is hasonló pálforduláson megy keresztül, mint Ocskay, aki a kurucoktól átpártol a császári oldalra. Ungvári Katalin ugyan nem jár be akkora utat, és nem keveredik olyan elképesztő kalandokba, mint Korponayné, de őt is a fiával kapcsolatos megszállottság vezérli. Mivel a korszak és a szereplők rokonítják ezeket a műveket, sejthető, hogy a problémafelvetésben és szemléletben is hasonlóság mutatkozik. A szakirodalom hangsúlyozza a kuruc-korszakot feldolgozó regények kapcsán, hogy azokban alapvető téma a különböző nézőpontoknak, értékrendeknek olyan sokfélesége, amelynek elemei nem a jó–rossz és nem is a nemzetiségi hovatarozás szerint rendeződnek el,²⁰ az *Egetvívó asszonyszív* a perspektíváknak ezt a pluralizmusát radikalizálja.

A regényben Ungvári Anasztáz nem vásárolhat földet Debrecenben, mivel a görög vallásúaknak ez tilos, amikor azonban a kereskedő a lányával, Katalinnal együtt átkeresztelkedik kálvinistának, már megteheti ugyanezt. Miután viszont deb-

20 Gyimesi Emese, *Értékrendek és [rög]eszmék „boszorkánytánca” Jókai egy kuruc kori regényében. A Iócssei fehér asszony = „Író leszek, semmi más...” Irodalmi élet, irodalmiság és öntükröző eljárások a Jókai-szövegekben*, szerk. Hansági Ágnes – Hermann Zoltán, Balatonfüred Városért Közalapítvány, Balatonfüred, 2015, 170–185.

receni polgárrá lett, elveszti a görögként kapott jogát arra, hogy szövóműhely üzemeltessen a belső városban, úgyhogy el is kellene hagynia a helyet – ha nemesemberként viszont nem minősülne a háza Salva Guardiának, azaz nemesi kúriának, ami azt jelenti, hogy annak birtokosa nem tartozik többé a városi magisztrátus fennhatósága alá, ezért a műhely mégis maradhat. [118–119.] A regény humora és fordulatossága abból adódik, hogy az egyes ember identitása folyamatosan változik, amint átlép egyik kódrendszerből egy másikba.

Ám az igazán meghökkentőek a személyközi viszonyoknak azok a struktúrái, amiket ezeknek az interpretációs stratégiáknak a találkozása létrehoz. Először is: amikor Baranyi Miklós elvállalja, hogy keresztapja lesz a kálvinista hitre áttérő Ungváriának, miközben egyúttal annak a lányát is feleségül kéri, meghökkentő helyzet áll elő: „Furcsa világ volt ez! Hogy két ember egyszerre apja is, fia is lehessen egymásnak!” [53.] Még ha itt a genealógiai kapcsolatok nem szó szerint értendők is [hiszen nem vér szerinti leszármazásról van szó], mégis feltűnő, hogy a különböző felekezeti szabályrendszerek metszéspontjában olyan szubverzív potenciál keletkezik, ami teljesen felforgatja a megszokott és természetesnek érzett rendet, olyan struktúrát hozva létre, ami önmagában egyetlen kódrendszerben sem értelmezhető. Később aztán hirtelen haragjában Baranyi tér át a pápista hitre, hogy Katalintól elválhasson. A katolikus vallás rokonságnak tekinti a keresztapja és lánya közötti kapcsolatot, emiatt a házasságot érvénytelennek nyilvánítják – a protestánsok viszont nem minősítik annak, így ők nem engedélyezik a válást. Ekkortól tehát a két ember egyszerre házaspár és elvált. Amikor ezt követően Miklós újraházasodik, a protestáns törvény már megengedi az asszonynak, hogy ő is hűséget fogadjon Gyarmathy Mihálynak, így a már egyébként is zűrzavaros viszonyok tovább bonyolódnak: „Most aztán előállt az a lehetetlen eset, hogy egy magyar nemesúrnak egy időben két törvényesen összeesketett élő felesége legyen; – viszont egy magyar nemesasszony két törvényesen összeesketett élő férjnek legyen a felesége.” [186.]

Gyulai és Péterfy szerzőnkkel kapcsolatos vádjainak többsége arra irányult, hogy Jókai képzelete csak a különlegességet, a meghökkentést keresi, és a képzelenségek elhíthetőségét tekinti feladatának. Ám látható, hogy itt nem pusztán hatásvadász, öncélú meghökkentésről van szó, hiszen a bizarr események nem csupán az olvasó szórakoztatását, meghökkentését célozzák, hanem láthatóvá teszik az egyes individuumot identifikáló kódrendszerek összeférhetetlenségét, rámutatva ezzel a szubjektum önazonosságának kérdésességére, arra, ami központi szerepet kap olyan sok modern irodalmi alkotásban – csak éppen Jókai egy szórakoztató, lineárisan elbeszélte történeten keresztül teszi meg ezt.

Érdemes itt felidézni Nietzsche gondolatait a hatalomra törő akaratról, ami a német bölcselet szerint nem az egyes szubjektumban, hanem a szubjektum fölötti interpretációs stratégiákban ragadható meg, melyek az önmagukban jelentés nélküli dolgoknak adott értelmezéssel, így azok birtokba vételével teremtik meg, artikulálják önmagukat. A hatalom akarása dönti el mindenekeelőtt azt is, hogy mit tekintünk jónak, és mit rossznak. Ezekre a morális értékekre hajlamosak vagyunk önmagukban létezőként, eleve adottként tekinteni, ám a megítélésük valójában mindig egy interpretációs elv függvénye. Így pl. különbséget tehetünk a papi és az arisztokratikus értékelési mód között. Nietzsche ennek a jelenségnek a működését

konkrétan a büntetés, illetve a hitelező és az adós viszonyának elemzésén keresztül mutatja be. Szerinte a büntetés eredetileg nem a vétkes megbüntetésére vagy megjavítására szolgált, mint ahogy ma gondoljuk, hanem a hitelező kielégítésére irányult, akit az őt megkárosító ember szenvedésében lelt öröm kárpótolt az elszenvedett veszteségért: „arról van szó, hogy valamely dolog keletkezésének oka, illetve annak hasznossága, valóságos használata és besorolása a célok rendszerébe *toto coelo* különbözik egymástól; hogy egy már meglévő, valahogy megszületett dolgot egy fölöttes hatalom mindig új meg új módon értelmez, más módon használ föl, birtokba vesz, alakít át valamely új használat céljaira; hogy a szerves világban minden történés *leigázás* és *uralom* folyamánként megy végbe, és minden leigázás és uralom újbóli értelmezés kiigazítás, amelyekben az addigi 'értelem' és 'cél' szükségképpen elhomályosul vagy egészen láthatatlanná válik.”²¹ Esetünkben a házasság, illetve a földszerzéshez és pénzügyek intézéséhez való jogok azok az intézmények, amiknek létét mindegyik interpretációs stratégia elfogadja, ám egészen máshogy írja le azokat, így az ezekben a struktúrákban létesülő identitást is egészen másképpen artikulálja. Jókai regénye az eltérő perspektíváknak ezt az összeférhetlenségét teszi láthatóvá, a hatalomra törő akarattal azt a munkáját, ami artikulálja a szubjektumot, de más stratégiákkal szembesülve egyben meg is akadályozza az önazonosság megképződését. Az identitás tehát folyamatos változásban van; a kódrendszerek megsokasodnak, az identitás nem rögzülhet változatlan formában.

A regényben mindez összekapcsolódik a képi és nyelvi reprezentáció problémájával. A személyiség önazonosságának dekonstrukciója kiterjed a valóság és a műalkotás viszonyának problematizálására is. A regény kiindulópontja a piktúra, amit Mányoky Ádám (Nempsovics János álneven) készített Baranyi Miklósról és Ungvári Katalinról. A kép kettős vonatkozásban áll a történettel és a szereplőkkel: egyfelől megörökíti őket, másfelől ennek a képnek a létrejötté az, ami miatt a regény alapjául szolgáló zűrzavaros történet elkezdődött. Amikor Mányoky megfestette Katalin vonásait, elterjedt a pletyka, hogy a modell és a művész szerelmi viszonyba bonyolódott egymással, emiatt a nőt Debrecen szigorú erkölcsi törvényű városi tanácsa egy időre börtönbe vetette, Miklós pedig ekkor tért át a pápista hitre, hogy elválhasson tőle, a fiát is megtagadva. Katalint emiatt a következő két évtizedben a megszállottság vezette, hogy bebizonyítsa: a kis Miklós valóban az első férj vér szerinti utódja, és nem Mányokié.

A képek és a történet viszonyában az az érdekes, hogy a látszólag egyértelmű, elsőre mimetikusan tűnő reprezentáció, mely a remények szerint képes visszaadni egy ember személyiségét, legalábbis annak külső megjelenését tekintve, belép az értelmezéseknek ugyanabba a játékába, amit a különböző felekezetek artikulációs elvei jelentenek. Amikor Mányoky Katalin arcképén dolgozik, a kocsis látja őket, amint a mezőn sétálva a férfi virágot ad a nőnek, éjjel pedig a városi tanács tagjai rajtakapják a művészt, aki Katalinék házában rejtőzködik. A művész valójában a szolgálólányt, Ilonát látogatta meg, ám a város szemében az események mégis Katalin hűtlenségét bizonyítják. De mindezek mellett egy érdekes körülmény is felmerül

21 Friedrich Nietzsche, *Adalék a morál genealógiájához*, ford. Romhányi Török Gábor, Holnap, Budapest, 1996, 85–86.

a félrelépéssel kapcsolatban. Mányoky első festménye, amellyel a városnak bemutatkozik, egy sellőt ábrázol, amely Ungvári címerén látható. Ez a címer az, ami a frissen Salva Guardiává alakított épület kapuján ékeskedik. A sellőnek, bár a haja eltakarja a meztelen felsőtestet, erős erotikus kisugárzása van. A városlakók felismerik a mitikus lényben Ilonát, Katalin szolgáját, aki modellt állt a festőnek. A lakosok által tanúsított befogadói aktivitás itt tehát egy allegorikus figurát referenciálisan értelmez, amennyiben a városlakók *nem a figura jelentését igyekeznek dekódolni, hanem egy valóságos embert azonosítanak a kép referenseként*. Ahogy Kőművesné asszony fogalmaz: „Minden ember ráismer egyszerre ez ábrázatjára: nini, ez az Ilona leányzó? Csak az hiányzik, hogy az egyik kezében a perecestálat tartsa, a másikban a bakatoros-kancsót.” [123.] Ilona kikapós nő hírében áll, Mányoky titkos szeretője is. A műalkotás értelmezője itt a mű általa referenciálisként olvasott egyik elemét olyan módon látja értelmezhetőnek, hogy kiragadja azt a műbeli kontextusból, vagyis a jelölők figuratív teréből, és egy olyan eltérő kontextusban (vagyis a saját valóságos, befogadói környezetében) helyezi el, ami szerinte elválaszthatatlan az adott komponenstől. Ám referenciálisan olvasva a sellő egyben Katalin metaforájaként is értelmeződik, hiszen a városiak számára önkéntelenül is adódik a következtetés: ha Ilona, aki modellt állt a művésznek, egyben szeretője is volt annak, akkor könnyen lehet, hogy Katalinnal is ugyanez történt (vagyis ha Katalin is modell, akkor Katalin is szerető). A metaforikus elem (a sellő) tehát referenciálisan is olvasható (Ilonaként), ez a referenciális elem viszont képes metaforikus kapcsolatba lépni egy másik referenciális jelölővel (Katalin arcképével). Katalin és Ilona az értelmezői diskurzusban metaforikus viszonyba kerülnek, részben azonossá válnak (amennyiben mindketten a festő szeretőiként tételeződnek), a szereplők identitása így dekonstruálódik, kiszolgáltatódik a figuráció uralhatatlan játékanak. A mimetikus és figurális jelentésképzés összekeveredik, ellehetetleníti egymást, éppennyúgy, ahogy a különböző vallási felekezetek interpretációs stratégiái is felülírják egymást.

Az említett félreolvasás rámutat Mányoky műveinek sajátos jellemzőjére: a festményeken szinte szétválaszthatatlanul keveredik a mimetikus és az allegorikus ábrázolásmód. A vásznanon látható alakok a megtévesztésig valószerűek, Baranyi Miklós képét pl. olyan aprólékosan és pontosan adja vissza a piktor, hogy még a kacagányának szőrszálai is kivethetőek [130.]. A patika festett címerén is két valóságghú emberalak tűnik a nézők elé, ám nekik nincs valóságos megfelelőjük (Mányoky nem modell után, hanem fejből festette őket), és olyan motívumok kapcsolódnak hozzájuk, amelyek allegorikus értelemmel rendelkeznek, mint a kígyó és a csésze [126.]. A festett alakok identitása azonban nem magától értetődő: a teológus diákokra hárul a feladat, hogy elmagyarázzák a közönségnek, hogy nem pápista szentek a festett figurák, hanem a gyógyítás antik istenei, Aesculapius és Hygiea. Mindennek ellenére nem sokkal később maga a festő azonosítja Katalint Hygieával, azt állítva, hogy őt kívánta megörökíteni a varázshatalmú, mitikus alak képében. *Vagyis egy metaforikus jelölőhöz is rendelhető utólag referenciális jelölt*. A referenciális és metaforikus jelentés közötti választás nincs intencionálisan belekódolva a mű struktúrájába, a befogadó döntése lehet teljesen önkényes is. Nem tudjuk, Mányoky vajon valóban Katalint festette-e meg, illetve kívánta-e megfesteni az istennő képében, vagy ezt a magyarázatot pusztán azok a körülmények határozzák-e meg, amelyekben Mányoky az adott pillanatban

tartózkodik (tehát az, hogy éppen Katalinnal találkozik egy társaságban, és imponálni szeretne neki). Vagyis az egyes jelölők referenciális és figuratív olvasata közötti választás a befogadó interpretációjától függ, amit viszont a kontextus határoz meg.

Hogy az allegorikus és referenciális jelentések között milyen nehezen lehet különbséget tenni, és hogy a képi reprezentáció mennyire ki van szolgáltatva az értelmezői aktivitásnak, azt az a jelenet is jól demonstrálja, amelyben a szuperintendens szóvá teszi, hogy a vásznon látható nőnek kilátszik a nyaka és a válla [133.]. Mányoky erre azt válaszolja, hogy ez amiatt van, mert ez a klasszikus görög viselet, mire a kritikus azzal vág vissza, hogy Katalin már nem görög, hanem kálvinista. A „görög” szó kétféle jelentése [mint kulturális referenciapont, korszak, illetve mint vallás] összezavarja a mű értelmezését. Mányoky képei, ahogy az elbeszélő hangsúlyozza, megtévesztően élethűek, azaz mimetikusan képezik le a tárgyukat, ám ennek ellenére egyben metaforikusan is olvashatóak, amennyiben allegorikus jelentéselemek is láthatóak rajtuk. A képek metaforikus értelmének azonosításához viszont szükség van a verbális médiumra: ahogy a patika címerének esetében a diákok adták meg a mű jelentését, úgy Katalin arcképénél is verbális interpretáció társul a képhez [Mányoky szavai]. Azonban mihelyt a vizuális elemek átveddnek a nyelv médiumába, rögtön további jelentésmódosuláson mennek keresztül. Abban a pillanatban, hogy a festő megnevezi a görögöket, a jelentés uralhatatlanná válik: a műalkotás nyelvi értelmezése maga is rá van utalva az értelmezésre. Már nincs mód megállítani a disszemináció mozgását, a nyelvi elem olyan jelentéseket hoz magával, amelyek kivonják magukat a beszélő intenciója alól. A piktúra esetében tehát kibogozhatatlanul összefonódik a mimetikus és a metaforikus elem, ami megbontja a festmény és az általa megörökített individuum önazonosságát.

Emellett a regény rámutat a műalkotás másik sajátosságára, a temporalításra is, ez azon a jelentésmódosuláson keresztül mutatkozik meg, ami Baranyi Miklós arcképének befogadását meghatározza. Amikor a festmény elkészül, valóságúen örökíti meg a férfi arcát. Később azonban, ahogy Miklós öregszik, és egykor oly szép vonásai lassanként eltűnnek, megszűnik a hasonlóság. Két évtizeddel később *a festmény már nem az öreg Baranyi, hanem a fiának a képmása lesz*: a vásznon látható alakban immár mindenki a fiatal Miklós vonásait ismeri fel [235., 242.], és éppen ez a hasonlóság lesz az, ami bizonyítja a genealogikus kapcsolatot. Ilyen módon láthatóvá válik a kép temporális létmódja, amely során egy önmagában változatlan struktúra képes leválni az eredeti referenséről, és egy másikkal helyettesíteni azt, illetve kifejezni egy olyan viszonyt [a két különböző referens, az apa és a fiú kapcsolatát], ami a mű készítése idején még nem létezett, és ami eredetileg nem volt belekódolva a mű intencionális struktúrájába. A műalkotás, ami tehát látszólag mimetikus módon örökít meg egy hozzá képest objektívnek tűnő valóságot, maga is változik, ki van szolgáltatva az őt körülvevő életvilág módosulásainak. A mű, éppen úgy, ahogy a modelljei, maga sem identikus, hanem csakis a kontextusban nyeri el értelmét. A regény végének fordulata emiatt remek példa a kettős kódolásra, hiszen mikor a képmással való hasonlóságnak köszönhetően kiderül, hogy Katalin fiának Miklós az apja, az a történetmesélés szintjén értelmezhető csattanós lezárásként, mely igazságot szolgáltat a főhősnőnek, ugyanakkor fontos bölcseleti belátást is közvetít, hiszen rámutat a műalkotás és az identitásképzés uralhatatlanságára, temporalítására.

A regény tehát a műalkotás és a reprezentált egyéniség viszonyával kapcsolatban kétféle problémát is bemutat: az első a mimézis és az allegorikus jelentéstulajdonítás keveredése, a második a temporalitás. Ehhez hozzájárul még egy harmadik elem is. A regény története és a témaként megjelenő képek sajátos, dinamikus viszonyban állnak egymással. A mű elején, miután a szerző hőseinek rendkívüliségről ejtett szót, így folytatja: „Tanú rá ez a két arckép, mely most is látható egy magyar nemesi család kastélyában, a hajdani régi keretbe illesztve.” A kép e rég-múlt történet hőseit a szöveg ezen állítása szerint olyannak mutatja meg, amilyenek a valóságban voltak egykor. Ezt erősíti a következő mondat is: „Még most is mintha élnének, mintha szólni akarnának, mintha szemeikkel egymás tekintetét keresnék” [7]. A műalkotás tehát olyannyira hűen, pontosan, mimetikusan képezi le a tárgyat, hogy szinte össze is téveszthető azzal, a festmények változatlan formában megőrzik az egykori modelleket. [Szinte már a roxfordi kastély festményei jutnak eszünkbe J. K. Rowling regényéből, a *Harry Potter*ből, amelyekben az arcképek nem csupán megőrkítik a modelljüket, hanem még annak gondolatait és gesztusait is megőrzik, hiszen a festett arcok éppúgy beszélnek, ahogy tették azt valóságos mintáik, akik már régen halottak.] Úgy tűnhet, a reprezentáció itt az objektív valóság hiánytalan mása. Ám a helyzet zavarba ejtőbb ennél. „E két arckép alkotja a regény alapját: ez a kiindulópontja, ez a befejező megoldása a történetnek.” [7]. A művészi reprezentáció tehát valójában nem a tőle független objektív valóságot tükrözi, hanem egy olyan valóságot, amit ő maga alkotott meg, hiszen mindaz a küzdelem és ellenségeskedés, amit érdemes elmesélni és elolvasni, és ami megérdemli, hogy egy külön könyvet szenteljenek neki, nem mehetett volna végbe, ha nem készülnek el a piktúrák. *A vizuális mimetikus reprezentáció tehát egy olyan tárgyat örökít meg, ami hozzá képest objektívnek tűnik, de ami a létét valójában éppen a képnek köszönheti.* A műalkotás egyszerre van kívül és belül a visszatükrözött valóságon, egyszerre reprezentálja passzív módon, illetve alkotja, módosítja aktívan a világot. A művészi leképezés visszahat a modellre [ha Mátyók nem festi meg Katalin képét, a nő nem keveredik gyanúba, Miklós ekkor nem válik el tőle, a válás viszont erősen módosítja Miklós életét és személyiségét]. A műalkotás szükséges ahhoz, hogy az ember önmagára ismerjen benne [és nem csak amiatt, hogy az ember megszemléli és felismeri önmagát a képen, hanem amiatt is, mert az előkelő ember a saját portréja megfestetetésének gesztusával is demonstrálja társadalmi rangját, a címer pedig a nemesi rangot fejezi ki Ungvári házának kapuján]. *Ám a leképezés vissza is hat a leképezett tárgyra,* a kettő változékony, dinamikus kapcsolatban áll egymással – ahogy Szili József is hangsúlyozza Lukács György esztétikai főműve kapcsán: a művészi visszatükrözés része annak a társadalmi valóságnak, amit tükröz, és amit Lukács objektívként gondol el, de valójában maga is tudat, vagy tudatok összessége – így a tükrözés a társadalom értelmezésével alakítja is a maga kontextusát, alkotja és változtatja mindazt, amit megjelenít, és ami [részben] különbözik tőle.²²

A kép és a történet viszonyában végezetül azonosíthatunk még egy további érdekes mozzanatot: a kép, mint láttuk, tanúskodik arról a történetről, amit ő maga

22 Szili József, *A művészi visszatükrözés szerkezete. A művészet ismeretelméleti kérdései Christopher Caudwell és Lukács György esztétikájában*, Akadémiai, Budapest, 1981, 98.

alakított ki, *ám ez a történet nem hozzáférhető a képen, a történet csakis a regényből ismerhető meg.* A vizuális és verbális médium tehát sajátos kapcsolatban áll egymással: ugyanarról beszélnek, és tanúságot tesznek egymás mellett, ám a kép által tanúsított történet csakis a verbális médiumban hozzáférhető, a verbális struktúra által megjelenített történetet viszont a képi megjelenítés hitelesíti – méghozzá olyan képeké, *amiket a szöveg maga is megjelenít verbálisan,* hiszen a regény azzal kezdődik, hogy leírja Baranyi Miklós és Ungvári Katalin festett arcképeit. *A verbális és vizuális médium itt egymást tükrözik, saját lényegüket nem önmagukban hordozzák, hanem egymástól kölcsönzik,* ám ez a lényegiség még ebben a dinamikus struktúrában sem képződhet meg, hiszen, mint korábban láttuk, a vizuális műalkotás verbális interpretációja maga is ki van szolgáltatva a változó kontextus által befolyásolt értelmezői [félre]olvasásoknak.

Az *Egetvívó asszonyszív* tehát továbbgondolja azt a problémát, amelyik meghatározó volt a *Szeretve mind a vérpadig*, *A lócsei fehér asszony*, illetve a *Minden poklokon keresztül* esetében. A regény olvasható fordulatos, bizarr történetként, de ezek a fordulatok mindig valamilyen identitás- vagy értelmezésbeli változáshoz kapcsolódnak, ami egy mélyebb szinten bölcséleti kérdéseket vet fel, ebből adódik Jókai regényének sajátos kétrétűsége.

Kiss A. Kriszta

Tudósítás, riport, „önéletrés-darab”, önmarketing?

JÓKAI EGY JELLEGZETES SZÖVEGTÍPUSÁRÓL*

Jókai Mór önéletrírói munkásságának áttekintése olyan szövegtípusok és műfajok körülményeit igényli, amelyek nem jellemzőek a hagyományos önéletrajzi korpuszokra. Természetesen nem lehet elég óvatosan bánni a „hagyományos” jelzővel az önéletrés diskurzusában, hiszen ahogy Z. Varga Zoltán megállapítja, „az önéletrés nem lehet olyan önálló, sajátos jegyeket mutató szövegosztályként meghatározni, melyben a szubjektum sikeresen tehetne önmagáról szóló kijelentéseket.”¹ Az mindenestre tény, hogy Jókai nem írt összefüggő nagyelbeszélést életéről. Autofikciós regényt azonban igen: legismertebbek ezek közül a *Politikai divatok* (1862–1863), *A tengerszemű hölgy* (1890) és az *Öreg ember nem vén ember* (1900) című műve. Az utóbbi két regénnyel kutatásom egy korábbi szakaszában foglalkoztam,² ezt követően azonban átterelődött a figyelmem Jókai kisprózájára, újságírói munkásságára.

* A tanulmány a HUN–REN–DE Klasszikus Magyar Irodalmi Textológiai Kutatócsoport programja keretében készült, az OTKA K 146519 Jókai 200. Jókai Mór Összes Művei kritikai kiadásának bicentenáriumi munkálatai támogatásával.

1 Z. Varga Zoltán, *Az önéletrés-kutatások néhány aktuális elméleti kérdése. Az önéletrés definiálásának problémái, avagy létezik-e egyáltalán önéletrés?*, *Helikon* 2002/3., 252–253.

2 Vö. Kiss A. Kriszta, *Önarcképrongálás és/vagy -rajzolás Jókai Mór önéletrésaiban*, *Tempevölgy* 2019/3., 94–104.