

FRIED ISTVÁN

## Jókai-antihősök a cirkuszban (Két kései novella „esztétika”-ja)

Ha meggyógyulok [...], kötélháncos leszek. Cirkusz, ugrálni tanított kutyák, szemfényvesztők, orcátlan balettmeztelenség kell ide, nem művészet.

(*Egy magyar nábob*)<sup>1</sup>

[...] az alvajáró kisasszony mágneses álmában mindenkinek megjósolja, amit legjobban kíván.

(*A Városliget*)<sup>2</sup>

Mintegy négy évtized választja el egymástól a két idézetet, valamint annak fölismerése, hogy a művészetről alkotott fogalmak éppen úgy a felgyorsuló változásoknak vannak kitéve, akár a regényírással szemben támasztott (közönség)igények. Az *Egy magyar nábob* fél-magyar, fél-francia művészházaspárja a magasrendű zene, az opera, egy elsősorban auditív hatásra törekvő műnem elkötelezettje,<sup>3</sup> s egy elit-művészet szemlélet magasából tekint le a vásárok, sokadalmak, búcsúk, „karneválok” mindenekelőtt látványosságra törekvő „performanszaira”, mit sem törődve ennek a távoli múltba visszanyúló, sokakat megmozgató, vonzó előadásával. Az *Egy magyar nábob* opera-primadonnának, művészetfelfogások vetélkedését mutatja be, de ami mozgatja, és ami a háttérből az előtérbe kívánkozik, messze nem feltétlenül művészi igény, hanem egy olyan közönségé, amely elhanyagolhatónak véli az esztétikai szempont mérlegelését, ehelyett a 19. században erőteljesen jelenlévő „sztárcsináló” akarat érvényesítését erőszakolja. Az opera így – nemcsak ebben a regényben – olyan látványosságnak lesz „műfaja”, amely alárendeli a zenedrámát sztár és közönsége viszonyának, a „háttér”, a művésznő és rajongói szövetkezése fontosabbá válik a művészet egyik csúcának elgondolt operánál, a művészetten kívüli a művészetnél. Ezzel szemben (e felfogásban) a popularitásban alakult-alakuló, szintén a látványosságra, nemegyszer a bravúrra építő, testművészetként is jelentkező „cirkusz” alsóbbrendűnek könyveltetett el. Nem Jókai szól a mottóban idézett sorokból, hanem az aranyifjak tervezett performanszainak áldozatául szánt művész-férj, aki közvetve egy korai tiszta-művészeti elképzelés jegyében állítja szembe az elit és a sokak ezúttal tolakodó-szeszélyes ízlését.

1 JÓKAI Mór, *Egy magyar nábob (1853–1854)*, s. a. r. SZEKERES László, Bp., 1962, I, 72–73.

2 *Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képen: Magyarország*, III, Bp., 1893, 136.

3 A forrásoknak megfelelően történik az operaműsor rekonstrukciója: Rossinitől adják elő a *Zelmirát*, a *Mózes*t (nyilván a párizsi változatot), az *Olasz nő Algirbant* és a *sevillai borbélyt*.

A második idézetet akár „szerzői” megnyilatkozásként is fölfoghatnánk. Az *Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képből* kötetei számára fogalmazott leírásként funkcionál; a nagyvárossá fejlődött, sokszínű, a különféle társadalmi rétegek szórakozási igényét messzemenően kielégítő Budapest egyik jellegzetesnek és különösségeiben figyelmet érdemlőnek minősített területéről szól Jókai, megemlékezvén az Állatkertről, a vasból épült (Wulff-)cirkuszról, a „kitűnő lovasművész-társaság”-ról. (Nem szabad túlértékelni ezt a minősítést, de alábecsülni sem: a „művész”-t nagy valószínűséggel nem csupán odavetette írónk, hanem méltányolta a teljesítményt, amely fáradságos gyakorlást, összeszokottságot, fegyelmet, a mozdulatok harmóniáját, kidolgozottságát s nem utolsósorban jó idegzetet követelt.) Végül – szintén túlzásnak látszó módon – a légkirálynőkre, a léghajósokra utal. A nép cirkusza emlékeztethette az olvasót a Praterre (Volksprater),<sup>4</sup> de Jókai ezúttal a fő attrakciók elősorolásával jeleskedett, szólván a szép barna hölgyről, „kinek nagy bajusza és kerek szakállá van”, a kígyós lányról, továbbá (kis kezdőbetűvel) „magneta kisasszony”-ról, „ki a szín közepéből jön elő, fejfelé fordulva, s függ a levegőben saját láthatatlan mágnesébe kapaszkodva”.<sup>5</sup> A Jókai-életmű ismerői ezekhez a sorokhoz (kis)regényeket tudnak párosítani (a *Magnétát*<sup>6</sup> és *A kráót*<sup>7</sup>); ennél jóval korábban vezette Ramiroff Leonin Baradlay Ödönt a cukorfőző alatti amfiteátrumba, melyről aligha dönthető el könnyen, hogy színház-e vagy cirkusz;<sup>8</sup> az 1875-ös *Enyim, tied, övé* nemcsak az Offenbach-operettek emlegetésével jelez változást a zeneélvezők körében, hanem szól Renz cirkuszáról is, s megjeleníti „Captain Bloomer”-t, aki „rettenthetetlen ménszelídítő”, egy vad ukrainai lóval végzi mutatványát.<sup>9</sup>

Nem állítható, hogy Jókait egész életében foglalkoztatta volna a kétféle művészet, viszont az sem hanyagolható el, hogy a nagyvárosiasodás velejárójaként megszerveződő, szélesebb körű „népszórakoztatás” igencsak érdekelte. Az idősödő író felfigyelt olyan jelenségekre, amelyek átértelmezték a látványosság eddigi alakzatait, s az összművészeti alkotásnak népszerűbb, egyben triviálisabb változatait vitték színre. Kis kitérőképpen jegyzem meg, hogy az elitművészetnek elkönyvelt zene profanizálása szintén regénytémát adott Jókainak, az egyházi zenének szánt Haydn- és Rossini-műorgiasztikus együttlétet „adekvát” kísérőzenéjeként szolgál. A „magas” és (egyelőre mondjuk így) nem magas „művészetek”, művészet és „felhasználása”<sup>10</sup> között Jókai lehetségesnek tartotta az átjárást. Az operett világával alaposabban akkor ismerkedhetett meg, amikor *Szaffijából–Cigánybárójából* Johann Strauss operettet komponált.<sup>11</sup>

4 *Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képből: Bécs és Alsó-Ausztria*, Bp., 1888, 21.

5 *Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képből: Magyarország... III, i. m.*, 133–136. Jórészt újraközlő: JÓKAI MÓR, *A Városliget = Uő, Útleírások*, s. a. r. EGYED Ilona, Bp., [1996], 212–214. Erősen vitatható, hogy valóban az útleírások közé illik-e.

6 A művet elemeztem: *Az elfelejtett regény: Magnéta* = FRIED István, *Öreg Jókai nem vén Jókai: Egy másik Jókai meg nem történt kalandjai az irodalomtörténetben*, Bp., 2003, 149–166.

7 JÓKAI MÓR, *A kráó (1893)*, s. a. r. GERGELY Gergely, Bp., 1974, 16, 94–85.

8 JÓKAI MÓR, *A kőszívű ember fia (1869)*, s. a. r. SZEKERES László, Bp., 1964, I, 94–95.

9 JÓKAI MÓR, *Enyim, tied, övé (1875)*, s. a. r. GERGELY Gergely, Bp., 1964, 202–203.

10 JÓKAI MÓR, *Öreg ember nem vén ember (1900)*, s. a. r. SZAKÁCS Béla, BOKODI Ervin, Bp., 1976, 157–158.

11 FORGÁCS D. Péter, *A cigánybáró operett igaz története = „Mester Jókai”: A Jókai-olvasás lehetőségei az*

Maga Jókai is megkísérelte egy-két dal lefordítását, a nevezetes duettet pedig regényszereplőivel énekelte el.<sup>12</sup>

Jókai művészetfogalma meglehetősen tág volt. Az anekdotát például teljes értékű műnek igyekezett elfogadtatni, ennek akadémiai székfoglalóval<sup>13</sup> adott hangsúlyt, és nem egy művében nyúlt vissza a 18. század fél-népies hagyományához (nyelvileg is, vö. *Rab Ráby*), közvetítője volt a kollégiumi költészetnek (*Csittvári krónika*), sőt népszínművek szerzőjeként, népszerű énekek regényeibe komponálójaként is ismerjük. Egyszóval a „néplap”-okat szerkesztő Jókai sosem zárkózott be az elitművészet felhőkakukkvarába, hanem nyitottnak mutatkozott, jóllehet korántsem „kritikátlan”-nak, amikor a népszórakoztatásnak új, az eddiginél szervezettebb lehetőségei nyíltak meg. Az amerikai Phineas Taylor Barnumról (1810–1891) korán érkezett hír Pestre, 1855-ben német nyelvű könyv jelent meg,<sup>14</sup> a Vasárnapi Újságban az amerikai vállalkozóról, cirkuszigazgatóról hosszan számoltak be;<sup>15</sup> majd 1891-ben nyílt meg a Városligetben Wulff Ede cirkusza, előtte azonban már tapsolhattak a fővárosban a cirkuszos Giuseppe Barocaldinak, aki 1884-ben magyar állampolgár lett. Óriások, törpék, bűvárok, eszkimók, rézbőrűek léptek föl Barnumnál, aztán trapézművészek és egyensúlyozó csoport is.<sup>16</sup> Aligha kell tovább részleteznem, hogy Jókai Pest-Budán, Budapesten bőséges anyagra lelt; abban, hogy cirkuszi novelláit részben Amerikában játszattja, s a *Magnéta* hősnője szintén amerikai, a csakugyan világhírű Barnum-vállalkozás hatására ismerhetünk. Ez azonban önmagában még nem magyarázza Jókai érdeklődését a „cirkuszművészet” iránt, s a neki tulajdonított túlzásokra, excentricitásra való hajlam sem kellő indok a témakör feldolgozására. S bár a többszázados hagyományba, miszerint a bohócfigurában a művész a maga alakját rejtene el, nem látszik bekapcsolódni, arra mindenképpen figyelniünk kell, hogy a művész „munkájának” és magánéletének konfliktuslehetőségei nem kevésbé témái a századforduló alkotóinak. Ruggero Leoncavallo (1857–1919) *I pagliacci* (*Bajazók*, 1892)<sup>17</sup> című operájának szövegét maga a komponista írta. A zenei verizmus egyik legnagyobb hatású alkotása példaszerűen viszi színre – méghozzá a *commedia dell'arte* örökségét beleszerkesztve – a köznapi és a színpadi én szétválását, majd összefonódását, ezzel összefüggésben a századfordulás „látszat” és „valóság” drasztikusan előterbe kerülő konfliktusát, a művész roppant erőfeszítését, hogy ne kényszerüljön lénye fel-

ezredfordulón, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, Bp., 2005, 64–76.

12 RADÓ Antal, *Jókai mint libretto-fordító*, Magyar Szalon, 20(1894), 797.

13 JÓKAI Mór, *A magyar néphumorról = Uó, Cikkek, beszédek 1850–1860*, II. rész, V, összeáll., s. a. r. H. Törő Györgyi, Bp., 1968, 335–351.

14 *Barnum's Leben und Abenteuer*, 1–2, Pest–Wien–Leipzig, 1855.

15 Á–R., *Egy amerikai vállalkozó (Barnum életéből)*, Vasárnapi Újság, 38(1891), 275, 283–284, 299–300, 311–312, 323, 335, 347, 359–360, 371–372. (Törpék, 160 [!] éves nő, physiognomista, Jenny Lind, Hayes Katalin hegedűvirtuóz, vadállatok, pávián: az előadások szereplői. Az írást illusztráció egészíti ki, a pesti szereplést is megemlíti.)

16 Részletezve vö. SZEKERES József, SZILÁGYI György, *Circus: Fejezetek a magyar cirkuszművészet történetéből*, Bp., 1979. A Barnum–Bailey társulat 1901-ben szerepelt Budapesten. A könyv 24. lapján: Succi, a „híres koplaló” 1896-os fellépése. Az éhezőművész majd Franz Kafka és e névvel Márai Sándor írásainak is témája lett.

17 FRIED, *Az elfelejtett regény...*, i. m.

tárására, s megmaradhasson művészetének fáradságosan kiküzdött rejtettségében. De ez a „hősi” erőfeszítés kudarcot vall, amikor az élet, a „világ” betör a „magány”-ba, a külvilág erősebbnek bizonyul a művészetnél, a kísértés a kilépésre szétrobbantja a „társulat”-ot, melynek szétesése, a „tragédia” bekövetkezte szükségszerű következménye lesz annak, hogy leomlik a művészet és az élet közé gondosan megtervezett válaszfal. S bár Jókairól olyan vélekedés is kering(ett), miszerint érzéketlen maradt (volna) kortársi „trendek”, művészeti áramlatok iránt, többek között a cirkuszi novellák vagy a *Magnéta* című regény igazol(hat)ják, hogy a maga módján felelt a korszak művészi kihívásaira, és nem csupán az újságíró ösztönözte heves kíváncsiság, az újdonságokra és a különlegességekre érzékeny szerkesztő mozgatja, mikor kései műveinek tematikájával és éppen a *Schein und Sein* cselekménnyé formálásával lép az európai művészetek mozgalmába, látszólag jól bevált (?) gyakorlata szerint, alaposabb szemlélés után azonban elmozduló narratív stratégiát (például cirkuszi tárgy feldolgozását) próbálva.

A Jókai-œuvre-t még az 1890-es években is olyan meglepő mozzanatok színezik, amelyek dialógust kezdeményeznek a „nagyváros”-i irodalom/művészet újabb (európai és azon belül: magyar) fejleményeivel – kevéssé a stílusirányzatok adaptálását tekintve (jóllehet Bori Imre feltételezése Jókai kései műveinek szecessziós vonásairól nem feltétlen elfogadást, hanem több megfontolást igényelne),<sup>18</sup> inkább az „ornamentiká”-nak, a dekorativitásnak a századvégen meghatározó „eszközzé” (és cellá) transzponálásáról szólhatnánk, arról ugyanis, hogy a cirkuszi csillogásnak, a látszatnak lényegivé emelése, a közönség illúziókkal teli befogadása, a (meg)tévesztésen, a valóságelemek nem titkolt fikcionálásán, a látványelemeknek az eddigiektől eltérő csoportosításán alapuló, a testbeszéd, testre írás „művészetét” elfogadtatni kívánó, Gesamtkunstwerkre emlékeztető produkció lesz a történelem fő mozgatója, egyben művész és közönség között megalkotott hatásmechanizmusok (szintén az eddigiektől jórészt eltérő) szervezője. A Jókai-művek beszélője elsősorban leír, nem avatkozik a cselekménybe, nem leplez le – ezt meghagyja a szereplőknek, mint ezt a *Magnéta* példázza. Álláspontja a sokat tudóé, de tudását nem bizonyosan kinyilvánítóé, már csak azért sem, mert ennek a tudásnak nem annyira a megbízhatósága válik kétségessé, mint inkább teljessége, az nevezetesen, hogy minden apró részletre kiterjed-e ez az ismeret. Megkockáztatható ez a kijelentés, mivel az elbeszélő nem egyszer helyezkedik a szereplő pozíciójába, vagy tesz úgy, mintha aspektusa azonos volna a szereplőével, de legalábbis ennek elhitése érdekében törekszik. Ennek következtében a művészet megvalósításának eszközei, a produkciót mozgató mechanizmus az előadóéval szinte azonos jelentőségre tesznek szert, a mechanizmust a szereplő életre kelti, illetőleg a szereplő akkor lehet művész, ha a mechanizmus „titkai” rejtve maradnak, továbbá akkor, ha a számára tervezett mechanizmust mozgásba hozva „törvényei”-nek engedelmessé válik. S minthogy a „művész” – mint volt róla szó – *megeleveníti, létrehozza* a mechanizmus működését, nélküle mindössze holt tárgy lehetne, úgy közvetít a gépezet (s nem annyira a beszéd vagy az énekhang!) meg az előadó között, hogy személyisége működése közben alkotódjék meg. E személyiséget

18 BORI Imre joggal hangsúlyozza az erotika előtérbe kerülését az idősödő Jókainál: *A magyar fin de siècle írója: Jókai Mór = Uő, Varázslók és mákvirágok: Tanulmányok*, Újvidék, 1979, 5–121.

vagy az illúziót minden alkalommal újra meg újra meg kell teremteni, méghozzá anélkül, hogy „esztétikai” szempontból nyugvópontra jusson a kérdés: mennyire művészet az, amely megalkotódik, amelynek az előadó szó szerint testet ad, amelynek kedvéért a „vegyes” közönség (tehát nem az ún. elit, de a *Magnétában* az is) látogatja az előadás helyszínét, adott esetben a cirkuszt, más szóval: ami cirkuszi funkcióba kerül.<sup>19</sup>

Visszatérve a „cirkusz”-művészek önarckép jellegére, Jókai bizonyosan nem az ilyen törekvések útján indul el, s az sem dönthető el egyértelműen, hogy a populáris, a közönséget közvetlenül megszólító tendenciák integrálásában érdekelt „művészeti ágazatot” a hagyományos értelemben vett művészetekkel egyenrangúként kívánja-e elismertetni. Mivel bármilyen tágan vonta meg Jókai az általa művészetnek hitt (szellemi) tartomány határait, a materialitást jóval határozottabban érvényesítő, a (segéd)eszközöket jóval szemléletesebben használó (azok rettegтетő-gyönyörködтетő erejével, lehetőségeivel nem egyszer kérkedő) „cirkusz-művész”-re (látszólag) egyáltalában nem kétségek nélkül tekint, de nem fogadja idegenkedéssel a népszerűséget, a művészethez való, *szellemi* erőfeszítést bizonyára kevésbé igénylő hozzáférést. Az általam idézett Jókai-írásokban viszont nemigen találtam olyan meggyőző bizonyítékot, amely problémátlannak hitetné el mindennek ellentétét. Talán kevésbé perdöntő, hogy pályáján a színműírásnak (a tragédiának, a vígjátéknak, a népszínműnek, az őskort megjelenítő, „eposzi” funkciójú darabnak, a *Leventének*, illetőleg a színházavató prologusoknak stb.) számottevő szerep jutott, már csak a színésznő feleségek révén sem lehetett sem az előadás, sem a színműírás nem szívesen művelt foglalatosság. A színikritikától sem tartózkodott Jókai egy meghatározott periódusban, noha az opera nem volt szíve szerinti műfaj, nem egyszer ironizáló távolságtartással nyilatkozott róla.<sup>20</sup> Kapcsolata Liszt Ferencsel változó volt, munkatársi és pamfletbe vetített kritikusi viszony egyképpen megesett a pályán.<sup>21</sup> A képzőművészetben jártasabbnak bizonyult, utóbb fogadott lánya és veje közvetítésével, noha az utóbbiak

19 SZAJBÉLY Mihály *Magnéta*-elemzése amellet érvel, hogy az általam művészeti perversitálódásként aposztrofált „Gesamtkunstwerk”-befogadás az előadások közönségére jellemző, de az elbeszélő Magnéta zenével kísért mutatványát művészetként közvetíti s fogadja el. Evvel csak részben értek egyet. Vö. *Magnéta: Mit vonz magához a Jókai-mágnes = Jókai & Jókai*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, Bp., 2013, 259–272, főleg: 269–270. Bár *Az elfelejtett regény* c. művemben idéztem, hadd figyelmeztessen az elbeszélésben megnyilatkozó ambivalenciára. Magnéta mutatványai elsősorban „ideálisan érzékingerlők”, a kíséő zenét „ügyes zenepiráta (= kalóz) lopogathatta össze mindenféle mystikus zeneművekből”. Ez nem bizonyosan a fenntartás nélküli tetszés jele, s így mintha ellentmondana némileg Szajbély tézisének.

20 Kakas Márton színes kritikáinak hangoltsága aligha lehet perdöntő Jókai dramaturgiai ideáljának megítélésében. Az idézett *Cikkek, beszédek* 5. kötete (de már a 4. is) gazdag válogatást ad. Színművei, regényeinek dramaturgiái messze nem az életmű csúcspontjaira helyezhetők alkotások, népszínművei, kivált a *Bolondok grófia*, inkább érdemlik meg a figyelmet. A *Levente* mitologizálása ellenpontot alkot *A kiskirályok* mitizáló őskutatásával.

21 A *Holt költő szerelme* c. melodráma közös munkájától (ebbe Laborfalvy Róza előadása is beleértendő) a Liszt Ferenc nevével megjelent, cigányzenéről írt, kevésbé sikerült könyvével kapcsolatos állásfoglalás Jókai különféleképpen nyilatkozik meg. A kérdést részlegesen és némileg elnagyoltan tekinti át PRAZNOVSZKY Mihály, *A zongorakirály és az írőfejedelem csatája: Liszt és Jókai egyoldalú vitája = Jókai & Jókai...*, i. m., 107–115.

éppen nem a magyar festészet legkiválóbbjai közé sorolhatók (az ismerős festők közül azonban Munkácsy Mihály igen). Egyszóval széles az a „poétai mező”, amelyen Jókai és a művészetek együttes megjelenítése elképzelhető, annyi azonban állítható, hogy csak az életmű utolsó évtizedeiben bocsáttatik be (s most nem vitatnám, milyen mértékben) a technikai médiumoknak részben kiszolgáltatott, a Gesamtkunstwerk sok tekintetben – nemcsak Richard Wagner perspektívájából – trivializáló „cirkuszművészet”. Ennek „esztétiká”-ját Jókai természetesen nem dolgozta ki, elméletibb érdeklődése a leginkább prózai epikája önértelmező gesztusaiban érhető tetten (kései utószavak regényeihez), illetőleg „meta-regényi” fejtegetésekben, amelyekkel egészen korán él, viszont ezek szerkezetalakító munkája inkább az öregkori alkotásokban figyelhető meg (nem egyszer a *mise en abyme* lehetőségeit kihasználva).

A szóban forgó két elbeszélés, az *Unica* és a *Három pár*<sup>22</sup> részint a *Magnéta* vonzáskörzetében elemezhető, részint a művészet területének (legalább részleges) újragondolásában. Az elbeszélő ugyanis mindkét esetben más Jókai-műveket is bevon a történetek közé (az intratextualitás Jókainál korántsem szokatlan jellegét árnyalando), s földrajzilag és „cirkuszművészetileg” is kiterjeszti a történetek hatókörét. Az események helyszíneit, a sűrű cselekménymondást így olyan kortársi elemekkel dúsítja föl, amelyek az egykorú újságolvasó számára nem akadályozták a befogadást, de a mai olvasó számára jegyzetelést igényelnek, elosztatván a tévhitet, miszerint Jókai képzelőereje az adatok, a tények „kitalálása”-val jeleskedne, nem pedig az adatok, tények csoportosításával, rétegzésével, furcsának tetsző összefüggésekbe állításával. A figyelem már csak azért is elkerülte Jókainak e két elbeszélését, mivel a komorabb hangvétellű kései Jókai-regények ugyan bővelkedtek a szatirizálás (keserűen) ironizáló részleteiben, de a tragikus vagy tragizáló világlátást sugározták, és a körülményektől megkeseredett író portréját „hitelesítették”, elbeszéléseink viszont boldog befejezésükkel a világ elrendezettségét, elrendezhetőségét, a humorral teli világlátás esélyeit hirdették – még akkor is, ha hangsúlyozottan egyedi, személyre szabott happy endinget feltételeztek, melynek ára: kivonulás a világból (secessio), az excentrikus figurák excentritást elfogadó sorstörténetét fölvázolva, ironizálástól sem teljesen mentesen. Az sem hallgatható el, hogy a hírlapi közléseket követőleg a *Hát-rahagyott művek* egyik, általában nagyon kevésbé ismert(etett) kötetében<sup>23</sup> jelentek meg, a kutatás jó darabig hitte el a tézist az öreg, ám kora ellenére, úgy gondolom, egyáltalában nem vén Jókai hanyatlásáról, műveinek kiüresedéséről, a szokásos Jó-

22 A két elbeszélés problémakörét már érintettem *Az elfelejtett regény* c. munkámban. JÓKAI Mór, *Van-e még új a nap alatt: Elbeszélések*, Bp., 1912, 32–40, 46–53. Az innen vett idézeteket a továbbiakban külön nem hivatkozom.

23 Az igen hasznos *Jókai-szótár* (szerk. BALÁZS Géza et al., Bp., [1994], 1–2) sem vesz tudomást a *Hát-rahagyott művek* tíz kötetéről. Az *Unica*-ban a „rendes” megszokottat, általánosan elfogadottat jelent, az „atléta” azonos jelentésű az akrobatával, az „aerodicon”: kintorna. A *Három párban* az „ezenben” nem sajtóhiba, hanem tájszó, amely nem lelhető fel SZENDREY Zsigmond szógyűjteményében: *Jókai Mór tájszavai*, MNy, 18(1922), 180, csak tájszótárakban, mint különböző vidékeken eltérő jelentésű szó. *Erdélyi Magyar Szótörténeti Tár*, gyűjt., szerk. SZABÓ T. Attila, Bukarest, 1982, III, 568–569. hasáb; SZINNYEI József, *Magyar Tájszótár*, Bp., 2003 (reprint), 524. hasáb; *Új Magyar Tájszótár*, főszerk. B. LŐRINCZY Éva, Bp., 1988, 2, 240.

kai-írásmód ismétléséről, valamint a közönségszerző, hatásvadász Jókai csekélyebb értékű műveket produkáló voltáról.

Az *Unica* szereplői két kontinenst járnak be, a szereplők sorsa a latin-amerikai kalandor- és a cirkusz-lét között ível, a mutatványok a jongleuse-ségtől (így!) a zenés egyensúly-gyakorlatig, az akrobatikus „művészetig” szemlélhetők. Az egykorú színi alkalmatosságok között a Budapesten 1890-től működő Höököm-színházat, illetőleg a majomszínházat, majd az automataszínházat („ködfátyolképeivel”) említi,<sup>24</sup> hogy aztán az artista pár gyermeke okozta szerencsétlenség után a leánykának, Unicának választási lehetősége legyen az énekesnői, a színésznői és tetovált testét mutató pálya között, a leányka természetesen (?) a legutóbbit választja. Ez utóbbi minőségében szerepel Budapesten, az Andrassy úton – visszautasítva a Barnum-cirkusz kedvező ajánlatát –, s egy majom társaságában mutatva a tetoválástól láthatatlanná, mégis szemlélhetővé tett testet. A kontinensek ebben a mutatványban érnek össze, a kintorna megszólaltatta Rákóczi-induló dallamára járja el Unica a „négerek csárdását”. A nagyobb jövedelmezőség érdekében több, közönségnek szóló változattal kísérleteznek, így fotográfiákkal és kinematoszkóppal, míg végre Unica képivé, festménnyé tételét szorgalmazzák, s ehhez kéz nélküli, a lábával festő művészt találnak. Míg a leányka angolul, Amadeo csak olaszul tud, egymás társaságától elbűvölten tanulják meg az együttlét során beleszelmesedett fiatalok a másik nyelvét, a festő Droz automatagépésszel<sup>25</sup> kezeket csináltat magának, a boldog pár eltűnik a cselekményből, a mutatványosok közül, a világból.

Az elbeszélés sok mindent fölmutat Jókai elbeszélő művészetéből, reagálásából a korjelenségekre, de a művészetben mutatkozó váltások jellegére is kitérhet az értelmezés. A kalandregényi bevezetés Közép-Amerika viharos történetét idézi meg, hogy a hadvezéri rangban ágáló „filibaszter”, Maux és házastársa, Xiou artistává válását előkészítse.<sup>26</sup> A kevert nyelvű előadás az elbeszélő ironizáló magatartását hivatott megjeleníteni, a menekült készpénzt konvertál, anektál házastársat (jogi terminusok leszállítása a kalandregényi szintre), majd észak-amerikai felekezetek házassági szokásait idézve, a Costermangeroké mellett köt ki, ezt az elbeszélő – némi bizonytalansággal – utca-seprőknek fordítja (a mai nyelvben costermonger: ’mozgóárus’), míg a rendhagyónak tűnő esküvőt a „polgári hivatalok”-ban és „három templomban” megáldott házassághoz hasonlítja. A megáldó verbi divini ministernek nevezetik. S itt hadd említsem, hogy az 1903-ban, az Új Időkben (I, 307–310, 329–334) megjelentetett *Unica* az egyházi-polgári házasságkötés évtized előtti, meglehetősen heves egyházi-polgári vitáira céloz, miként az egykorú európai (gazdasági) bukások tragikussá fajulható kimenetelét említve (ide-renghetnek *A lélekidomár* első fejezetei) a kalandorságból a cirkuszban menedékre lelő házaspár életmódváltását mutatja be. A továbbiakban már „művészpár”-nak említi az elbeszélő. S hogy a művészi produktum bizonyíttassék, az előadásmód más szókincs-

24 ALPÁR Ágnes, *A Városliget színházai = Magyar színháztörténet 1873–1920*, szerk. GAJDÓ Tamás, Bp., 2001, 199–219.

25 Kronológiai okokból nem lehet a mechanikusként nevezetessé lett Henri-Louis Droz (1752–1791), svájci születésű francia „mécanicien” (gépeket feltaláló).

26 A novellában említett William Walker (1824–1860) orvos, ügyvéd, rövid ideig nicaraguai diktátor volt. Jókai itt sem sokat törődik a kronológiával.

csel telítődik: a művészi szerszámok közül előkerül az *aelodicon*, amelynek dallamára állatok produkálják magukat, s a dal fölidézi annak az Ira Aldridge-nak emlékét, aki az 1850-es esztendőben vendégszerepelt Pest-Budán,<sup>27</sup> méghozzá Shakespeare-szerepekben, hogy aztán a filibaszter<sup>28</sup> és az erdei nimfa (a művészi produkciót alátámasztandó Ovidiusra hivatkozik az elbeszélő)<sup>29</sup> közös mutatványának leírása történjék meg, s a szakszókincs némi karikírozásával Sámson bibliai történetének szembeállítását végzi a jelen mutatvánnyal. A produkció leírása nem nélkülözi a szakszerűséget, egy kitérő a humoros hatásra törekedve beülteti a nézők közé (egy említés erejéig) a köztársasági elnököt, akitől megkérdik: meg tudná-e ismételni az akrobata és neje mutatványát. A köztársasági elnök „God bless no”-ja nemcsak a más nyelvet vonja be az előadásba, s ezzel (ismét, „folyamatosan”) kizökkent, hanem el is választja a két epizódot, ami következik, Unica születése, az akrobata-kintornás kintornával keresi kenyerét, míg nem születik meg a leányka, s míg vissza nem térhetnek a cirkuszba. Unica elzárva marad szülei világától („apja akrobata, anyja jongleuse”, ez utóbbi a szónak tágabb értelmében; másutt anyja „szilfid”: ez utóbbi etimológiája szerint lepkét, pillangót jelent görögül, pontosabban az a hernyó, melyből a pillangó kél ki, egy más magyarázat szerint az anyagi és az immateriális közötti létező, többnyire a lég szelleme).<sup>30</sup> Bármelyik értelmezést fogadjuk el, s nem elégszünk meg a légiiesen könnyű jelentéssel, amely francia eredetre utal vissza, Unicának a szobájában munkálkodó szüleire gondolva a szilfidnek démoni vonatkozása képződik meg: „Ez a pokol! Az ő szülei ördögök”. Csak tizennegyedik születésnapján csempésződik be szülei munkahelyére, a cirkuszba. Az előzőekhez visszatérve, a szókincs felvillantja a mitológiát, az alvilágot, amelytől a fölserdült Unicát gondosan távol tartják, akár az „Olymptól”, más művészszüllők nevelte „csodaszép gyermekek” honától. A történet (eszerint) az antik és a modern, a mitológiai (mítoszi) és a köznapi, „az igazi színház, cirkusz” és az említett három „mulatóhely” között oscillál, az elbeszélő körbe tekint, a művészpár mellett fölfedezi a koldussá szegényedett, valamikori „hírhedt művésznő”-t, az elbeszélő meg azt, mily közel esik egymáshoz a komédia meg a tragédia, a nevetséges meg a fenséges. A Barnum-cirkusz előadásai komédiának minősülnek, Xiou sorsa tragédiának; az anyjáért rettegő Unica kiáltása megzavarja Xiou-t, aki repülne lányához, „Sámson nem bírja elkapni a kezével, a szilfid leesik és kitöri a nyakát”. A mutatvány színes-érzékletes nyelven olvasható; a tragédia szűkszavúan, dísztelenül. Kurta bekezdések jelzik (ismét) a váltást. Ezt követőleg hangzik el az apa részletező ajánlata, újólág szaknyelven, az énekesi-színészi mesterség tárgyszerű ecsetelésével. A filibaszter (nem Sámson, nem akrobata) megfesti „Unica minden tagját a tetováló művészet minden remekeivel”. Újólág művészet, idéző-

27 *Ira Aldridge* [ejtsd Ájra Eldridzs], Vasárnapi Újság, 1(1854)/17, jún. 25., 141. Valószínűsíthető, hogy Jókai írása. A kiejtési tanács ugyanaz, mint a novellában. A kritikai kiadás megfelelő kötetének adatai között kérdőjelesen van feltüntetve ennek az írásnak a címe.

28 A flibuster (flibustier franciául) kalózt, haramiát jelent.

29 Az *Átváltozások* I. könyvéből Daphné, az V.-ből Arethusa jöhet szóba mintaként.

30 *Sylphe*: a késő középkori mágiában a levegő férfi szelleme, Paracelsusnál légi szellem, amely Elementargeistként aposztrófálódott, a görög eredetű silphéből eredeztethető ('lepké'). Manfred LURKER, *Lexikon der Götter und Dämonen*, Stuttgart, 21989, 390.



jel nélkül. Az elbeszélő nem habozik a „teljes, tökéletes toalett” alapos, színes leírásával a művészet főnevet, megjelölést indokolni, noha ironikus közbevetése („Ezen a kosztümon a divat nem változtat”) mintha leszállítaná a megjelölés értékét, a leírás ellenben mintha visszaállítaná, beiktatva az ábrákat a mitikusba-ezoterikusba („abracadabra jelvényei, a Zodiacus szimbolumai”), csodaszép termet és „szép viselet” megfeleléseiről szólva. Az elbeszélés fölerősíti a mitikus-ezoterikus célzásokat: „Egész takarója egy indus<sup>31</sup> köpeny volt, tarka napmadár tollakkal összerakva. Azonkívül egy hermelinpalást, a mit levetett, ha látogató jött.” Főleg az utóbbi beszédes, hiszen a hermelin egy menyétfajta, színe miatt a tisztaságnak, az ártatlanságnak és a megvesztegethetetlenségnek jelképe, a keresztény művészetben Krisztus-szimbólum, az ördög legyőzője.<sup>32</sup>

Amellett, hogy az Andrassy út egyik palotája helyet ad ennek a látványosságnak, ajánlatos fölfigyelni Jókai érzékenységre, amely a korszakban már nem ismeretlen testre írás, testre rajzolás mint képi műalkotás témakörét feldolgozta a művészi váltás, a művészetszemléleti újragondolás keretében; elbeszélője ugyanis nem dönti el, hogy a „magas”, „elit”-művészettel egyenértékűnek minősíti-e a „virágkert”-té festett test látványát, vagy csupán performatív aktusként kezeli a kiállítási tárgyként is napi tevékenységét (fésülködés, étkezés, a mandolin pengetése, tánc) végző Unicát, kinek apja immár a Herkules minősítést kapja, és kintornásként működik közre, őrző-védő szolgálatát teljesítve. Innen továbblépve emlékeztetek arra, hogy első nekifutásra a „reprodukció” csődöt mond, nem lévén mód a színek visszaadására a fénykép segítségével. Ehhez vissza kell fordulni a festészethez, a testképről készíthető képhez, a ritkasággyűjteménybe illő Unicát lefestendő az épp onnan előlépő Amadeo lesz a hiteles személy, aki a maga nemében „remekmű”-ből remekművet tud alkotni. „Az eszményi szép női testen kívül a mindenféle színű ábráknak felülfestése aprólékos kidolgozással. S az első képet követte a második és a többi, mindenféle álló és pihenő helyzetben. Kész vevők voltak rá s a sokszorosításért mesés összegeket ajánlottak a műárosok, a mikén a művész és modellje osztozott.” A szókincs visszajutott a művészet körébe, a technikai reprodukálhatóság és sokszorosítás első fázisához érkeztünk: a képek egyesével, művészi igénnyel készülnek, a „modell” jelenléte nélkülözhetetlen, viszont a testkép az állandóságot jelzi, nyitva a tömegáruvá válás előtt. Unica üres világa érzelmmel telik meg a reprodukálás során, s a festő „igazi férfi”-nak bizonyul, „a ki legyőzte a mostoha sorsot”. A nem túlságosan terjedelmes elbeszélés egyik epizódjaként idéztetik föl a lábával művészt alkotó Amadeo története. A hajlam a festészetre apai örökség („rajzmester, aki üres óráiban arcsképeket fest, olcsó áron. Népszerű ember”), anyja az idiosyncrasia áldozata (ennek *A Magláy-család* című elbeszélésben is számottevő szerep jutott).<sup>33</sup> Ilyen módon a mitológiai-ezoterikus mellett az előítéletes-babonás elem is szóhoz jut, valamint a korszak sejtelmes tudományosságára hivatkozó magyarázat; a festővé váló ifjú pedig (ismét mitológia!) Danaé-alakokat alkot (a megközelíthetetlen

31 Az „indus” itt bizonyára indián, tekintve a történet közép- és észak-amerikai vonatkozásaira.

32 Manfred LURKER, *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart, 41988, 809–810 (*Wiesel* címszó).

33 Elemzésemben kitértem az idioszinkrázia szerepére a történet alakjainak értelmezésében: *Egy furcsa Monarchia-történet* (Közelítések a Magláy-család című elbeszéléshez), ItK, 116(2012), 71–82.

toronyba zárt Danaét az őt megkívánó főisten, Zeus aranyeső „alakjában” látogatta meg), mintegy előre jelezve története kibontakozását.

Sokszoros vonatkoztatási rendszerbe szövődik a filibaszter-Sámson-Herkules, aki – artista kifejezéssel élve – mintegy untermannja a hozzákapcsolódó két nő történetének, a boldogságból a szerencsétlenség, a világból kizártságból viszont a boldogság felé tartó eseményeiének, miközben a magát művészetként fölkinál, elfogadtatni akaró új formák, „alakzatok” követelik helyüket a művészetek újjáalakuló rendszerében. Unica teste a festészettel rokonul, Xiou légtornászi mutatványban szilfid(dé alakuló) lény „izgalomgerjesztő”-nek bizonyul. Xiou naponta kísérti meg a tér legyőzését, Amadeo aprólékos munkával készíti el Unica-változatait, amelyek majd színnyomatban fognak terjedni, olyképpen, hogy megidézik az immár jelen nem lévő „modell”-t. A mutatványok igen összetett játékával (Xiou és Unica látványelemek közé csempész auditívakat, elénekelvén a kintorna énekeit) korforduló ígérkezik, jöllehet az emlegetett népszerűség, „tömeg”-érdeklődés éppen nem a táguló művészetszemléletnek, hanem a közérthetővé, különösebb erőfeszítés nélkül felfoghatóvá, egyben szokatlanná-újszerűvé tett összművészetnek szól, amelyben a szemlére tett emberi test, olykor oly „kosztümben, a minőben az erdei nimfát festi Ovidius Naso”,<sup>34</sup> olykor selyemtrikóban, olykor a tetovárlástól (teljesen) elfedetten legföljebb sejtet, mintegy „utal”, s ezáltal kelt érzéki ingert.

A tárgyalt-tárgyalandó két elbeszéléssel azonos kötetben, a *Melyik a férfi?* csattanójaként hangzik el a címadás, miután lezárul a megbénult újságíró és az őt eddigi megjelenéseiben-foglalatoságaiban egyre ügyesebben és hatásosabban helyettesítő felesége története.<sup>35</sup> A *Három pár* című „életkép” (jelenthet szó szerint az „életből” vett képet, noha az elbeszélte történet meglehetősen bizarr fordulatokban gazdag, műfajt, melybe anekdotikus elemek lopakodhatnak be, továbbá utalhat az elbeszélés módjára, nevezetesen arra, hogy a történet képek fölvázolásával indít, s aztán mozgatja a képeken lelhető figurákat, hogy eljuttassa a boldogító kifejeletig, amelybe viszont groteszk elemeket csempész be). Az elbeszélés Mr. Barnum „világhírű múzeumá”-ba vezet, és három hölgy portréját ígéri. Az első, lady Elvira Mac-Dimon (daimonnak, démonnak volna értelmezhető, ha az elbeszélő nem szolgálna a hölgy részletező rajzával), az ír arisztokrata sarj ugyanis „két métert és kilencz centimentert ért el”, jellemzésül: „mintha a legügyesebb szobrász modellozta volna valamely nyilvános szökőkúton felállítandó Niagara nymphájának: emberentúli nagyságban. Azért is úgy hitták, hogy az óriás »Venus«”. Személyének, használati tárgyainak emlegetése ehhez igazodik, s a túlzások halmozása, a szándékolt elrajzolás komikumforrásként működik. A másodikként említett hölgy szintén előkelő származék, az „ó-castiliani hidalgók legrégebbi nemzetségéből” való. Az ellentéte óriás Venus társának, elhalmozva szép tulajdonságokkal, ismerettel, a Don Diego Fernandez y Todos Lodrones e Santa Calamisa mexikói grand „összes birtok”-ának örököse (a Todos egészset, a Lodrones tolvajokat jelent, a névadásnak azonban nem lesz következménye, annál inkább az alábbiaknak): „Csakhogy ez az összes birtoka Don Diegonak nem állt egyébből, mint egy óriási nagy bolond sza-

34 Vö. a 29. sz. jegyzetben i. m. (Átváltozások).

35 JÓKAI, *Van-e még új... i. m.* (22. jegyzet).

kállból s annak megfelelő bajuszból. Donna Liának akkora bajusza és szakála volt, mint egy tambur-majornak”. Ez engedi meg, hogy a Calamisa helyébe a Calamitosát, a ’szerencsétlen’-t tegyük. A harmadik hölgy neve nem kevésbé figyelemreméltó: Palmyra Hastnix, s egy korábbi philadelphiai szépségkiállítás tizenegyedik helyezette. Palmyra ókori szíriai város, fénykora Zenóbia királynőhöz fűződik (a Zenóbia név is felbukkan a Jókai-életműben, például román leánynévként az *Egy az istenben*), a nemes csengésű leánynévvvel szemben a Hastnix a német-osztrák ’semmit nem bírsz’ jelentésű megnevezés. Az elbeszélő költőt és festőt hívna segítségül a hölgy megismertetésére, fényképeit hatalmas nyereséggel árulják, aranszínű hajzuhataga bokájáig ér le (az *Én, Csillag Anna* korában vagyunk, a Monarchia lapjaiban reklámrajz/szöveg hirdeti a dús hajú leányasszonyt, még a két háború közötti lengyel irodalom kiemelkedő szerzője, Bruno Schulz is emlékeztet egykori megjelenésére a Monarchia lakóinak tudatában). Egymásnak ellentmondó szépségek teszik érdekessé szemét és azok környezetét. „A veres hajjal disputáló szemöldök, s a hosszú pillákkal árnyékolt mandulametszésű szempár. / Dehogy pár! Egy-egy két különböző párból. Az egyik fekete, mint a szén, a minék csak a közepe égő parázs; a másik kékes-zöld, mint egy tó, a minék a fenekére lehat a napsugár. A kinek a tüzes fekete szem tetszik, ott van, eléghet benne; a kinek a kék tetszik, ott van, újjászülethet benne.” S az elbeszélő naivat játszó kommentárja: „Csodálatos, hogy azért még sem akart senki se égni, se újjászülni miss Palmyra csodaszép szemeiben.”

Az elbeszélő szerepet vált, a fölvázolt helyzetet „analysál”-ja. Analízise (nem meglepő) nem mellőzi az ironikus megközelítést, a második kombinációval kezdi, az első „mint a jó erkölcs és tisztesség szabályaival ellenkezőt, még csak tárgyalásra sem” akarja bocsátani. Előbb egy vagyonilag disztinált úrnak száná Palmyrát, de fényképeinek elterjedtsége akadálya lehet a frigynek. Egy „jámbor és becsületes könyvvezető” (értsd: könyvelő) megosztaná idejét a hölgygel, a könyvvezető reggel kilenctől ötig ül irodájában, Palmyrát elfoglaltsága a Barnum-múzeumban esti öttől reggel kilencig köti, „ez ismét lehetetlennek látszik, ugyanazon okok miatt, a melyek tiltják a napnak és az éjnek összeházasodását”. A köznapi a meseivel, a regebelivel kapja magyarázatát, s a különmemű tényezők együtt-emlegetése ugyancsak a komikum forrása lehet. Negyedik kombinációként egy szerény jövedelmű ifjú lehetne Palmyra férje, „dohánytrafikát nyitnának”. A fölvetés azonban hírlapi „vadvacsaként” sem volna elfogadható.

Barnum úr nem nyugszik, s megleli a megoldást gyűjteménye három hölgye számára. Lady Elvirának juttatja a kaucsuk-embert; az ő produkciója abban áll, hogy hiába kötözik egy karszékhez, ki tud bújni, olyan alkat, hogy „testének az alsó része előre fordulva kankant tánczolt, míg felső része hátrafelé fordulva erkölcsi prédikációt tartott”. A mutató már (még?) nem igényli a művészetbe sorolást, a hölgy utazótáskába gyömöszöli a kaucsukembert, a „Colossal-Venus”-nak adatik egy férj a „paktáskában”. Lia Fernandeznek is jut férj, Mister Muffi személyében. Az indiánok fogságába esve egész teste „betetoválatott”. Két társa meghalt a művelet közben, ő a maga nemében „tökéletes példány” lett. „Nem volt testének körömnyi foltja a mi túsúrassal rajzolt ábráktól ment maradt volna. Láthatók voltak rajta napok, holdak, csillagok, virágok, négy lábú és szárnyas állatok s mindenféle csúszómaszó hullók. [...] mister Muffinak

azon a helyén, a hol más ember bajuszt, szakállt viselt, sárkánykígyók és delfinek voltak láthatók.” A „műtét”-et ezúttal is „művészi remeklés”-ként aposztrofálja, ám az előző elbeszéléssel szemben Muffi különösnek elgondolt alakját a hölgygel kötendő házasság szempontjából értékeli. Donna Lia az antik emlékezet vonzaskörébe lép, azáltal, hogy Bereniké királynőhöz hasonlóan, akinek fürtjei csillagzattá váltak, haját áldozta föl – legalábbis Jókai kedvelt forrása, ahogy itt írja, a Dictionnaire d'Amour szerint –, lemondana bajuszáról, szakálláról,<sup>36</sup> ám enged a vőlegény protestálásának. „Tehát maradt a statusquo”. Jókai viszont a rétegnyelvek keveréséhez marad hűséges. Palmyrához csúfságával kitűnő férfi való, a delejességre (Jókai régi témájára) hivatkozva, az ellentétek vonzzák egymást, de ezt „kívánja az aisthesis”. Mitológiai alátámasztás: „Ezért festették a klasszikus világba a legszebb nymphákat társaságban a legsúfabb satyrokkal.” Palmyra ráel a „csontvázférfiúra”: „Az arcza egy halálfő. [...] Méltó tanulmánya az anatómusoknak. Úgy hitták, hogy sehogy se hitták; az volt a neve, hogy »Skelet«.”

A történet azonban nem itt végződik. Barnum kiházasítási akciója nem egy alt-ruista elismerést érdemlő tette. Kockáztat, költségekbe veri magát, hogy a szertartást követő vendégségre belépti díjat szedhessen a vendégektől és a „néző publikumok”-tól. Az esküvő a szertartást végző papot hozza zavarba, nem tudja eldönteni, melyik a menyasszony, melyik a vőlegény – a betetovált, kihímzett, tűszúrással rajzolt ábrákkal, a kék és veres porral bedörzsölt Muffi és a bajszos-szakállas donna Lia Fernandez előtt tétetik föl a kérdést.

A *Három pár* szókinccse hasonló rétegzettségű, akár az *Unicé*. A divat francia szavai (chignon: 'konty', ceinture: 'öv') mellett a mitológiai utalások (nympha, Venus), illetve „használati” tárgyak (diadém, karperecz, jégtartó veder, theás csésze, cognacos kupicza) sorakoznak lady Elvira közegének jellemzésére, Lia Fernandez „kultúra”-ját igazolja, hogy franciául és angolul deklamál, „énekel minden operából”, saját zongora- vagy gitárkísérettel, „tánczolt mint egy tündér”. A harmadik hölgy bemutatásakor az elbeszélő a művészeteket hívja segítségül (milói Venus), szobrásmintának (modellnek) beállítva festményekre, szobrokra történik utalás, sphynxként is megjeleníthető, „remekmű” voltát Barnum üzleti egyenlegei igazolják vissza: dollár, osztalék, költségvetés – a számok jelzik a szókinccs-váltást. Az analízis számító, „tudományos” megközelítést ígér, ennek megfelelően az elbeszélő „kombinációk”-ba bonyolódik, miközben a vadászó Diána emlegetésével utal egy fényképre, a technikai sokszorosítás személyiséget illető (közvetett) hatáslehetőségére. A továbbiakban az elbeszélő a kiszemelt vőlegényeket mutatja be, a különféle életterületekről vett kifejezésekkel (produkció, négyágú penicilus), a már említett Muffi átváltoztatását testképét előidéző „művészi remeklés” leírásával, a tett különféle megnevezésével éri el. A delejesség, az anatómus, a „Skelet” (idézőjelbe téve) a pontosságot mímelő narrátor szótárából származik. A humor forrásául az egyes szereplők leírásakor alkalmazott „vágás”-ok

36 Ptolemaiosz Euergetész nejeinek hajfürtjeiről csillagképet neveztek el. Jókai emlékezetből nevezi meg több elbeszélésének forrását: *Dictionnaire contenant les anecdotes historiques de l'amour: Depuis le commencement du Monde jusqu'à ce jour*, Troyes, 1811. Három helyen lelünk Bérénice történetére, az első kötetben önjogán (368–369), a másodikban (285–286) *Démétrius*, az ötödikben (47–48) *Polémon* címszó alatt. A Jókai-idézte esetről egyik locus sem emlékszik meg.

szolgáltnak, melyek célzások, elhallgatások, ajánlatok az olvasóknak az összejátszásra, a mitológiai alakok, jelenetek, események és a köznapi, cirkuszi-múzeumi létezés szembesítéséből adódnak, némi travesztia jelleggel; ellentéteket forgatván meg, itt és másutt a „fenséges”-t (a mitológiai eseményhez fűződő képzetet) a jelenkori, triviális, hétköznapi körülmények közé állítva. Az elszegényedett grand képtelen volt pénzhez jutni, de bajuszban-szakállban örököse, leánya „évenként háromezer dollárt hajtott”. Az elbeszélő hangneme az ál-hitetlenkedésbe csap át, mintha a yankee-kből kivészett volna az üzleti, a vállalkozó szellem, „senki sem akart ennek az aranygyapjúnak Jazonává lenni”. Palmyra: „tündéri”, „fehér lilium”, gyöngysor foga, mandulametszésű szempár, fényképén Diána, volt róla szó. Barnum múzeumában „bársony trónon ül”. Csak hogy ami híressé tette, szépségét megörökítő, két shillingért megvásárolható fényképe okozza „fatális állapot”-át; ismét a kontraszt, a fátum meg Diána és a múzeumi „tárgy” oly szembesülés, mely a második kombinációt a lehetetlenség birodalmába utalja. Nem marad más hátra, mint annak keresése, ki az, aki Palmyrához hasonlóan „Barnum múzeumában szerzi a jól megérdemelt dollárokat”. S míg az elbeszélés különféle bekezdéseiben jól elhelyezve üzletről, vállalkozásról, dollárokról, shillingről olvashatunk, másfelől az elbeszélő megpendíti az „önként támadó szívhajlam”, a „tisztán lángoló szerelem” motívumát mint eshetőséget, anélkül (vagy azzal együtt), hogy a megcélzott olvasóközönség egyetértésére számítsa. „Eszközei”: az állandó „kitekintés”, visszavonás, a szókincs váltogatása, ebből kifolyólag a fenséges és megkérdőjelezése, szavak jelentésének kifordítása, sőt jelmondatok leszállítása alacsonyabb szintre (*honnei soit qui mal y pense*: 'szégyen reá, ki rosszat gondol', a térdszalagrend jelmondata, más fordításban: 'huncut, aki rosszra gondol', kerül félreérthető szituációba): „Annyit azonban el lehet mondanunk, hogy az öltözetének azon kiegészítő része, melyet Ó-Angliában érdemrend gyanánt viselnek, [...] átmérőben 24, kerületben 85 centiméter számmal volt jegyezve.”

Jókai (leg)utolsó alkotó korszakában a civilizációs kritika vezérelte regények, a nemzeti-társadalmi konfliktusok feloldhatatlanságán érzett borúlátás mellett, annak „árnyékában” is közzétett olyan elbeszéléseket, amelyek részint új adalékokkal járhatnak hozzá a komikumot tárgyaló elméleti megfontolásokhoz, részint tematikai változatosságukkal gazdagítják a nagyvárosiasodás fölvetette kérdésekkel foglalkozó (magyar) irodalmat, s a maguk módján felelnek a művészetbe besorolhatóság kritériumainak változó előfeltételezéseire. S teszik ezt – ismétlem – a cirkuszi tárgykör különféle történetekbe vetítésével, ezzel összefüggésben a hagyományos művészetek szétválasztottságának megkérdőjelezésével, részt kérve és kapva az újfajta szórakoztatási, népmulattatási lehetőségek narratív értelmezésének folyamatában. Egyben olyan új, a Városligetben létrehozott hazai és vendégszereplő külföldi együttesek előadásainak tematizálásával és problematizálásával, amelynek révén az író a folyamatos műfaji átrendeződéshez igyekszik hozzájárulni. Az általa megteremtett, hol sokat tudó, hol ál-naiv elbeszélő egyszerre vázolja föl a cirkuszi előadások szereplőinek nyilvános és a kulisszák mögött zajló életét, az általuk létrehozott produkciót, a közszemlére kített test „művészetét”, általa a testfestészetnek mint új „művészeti” ágnak hatáslehetőségét, de céloz a publikum elvárásaira és reakcióira is. Az valószínűleg eldönthetetlen, hogy az

elbeszélő mennyire tartja művészetnek, vagy mennyire véli alacsonyabb rendű megnyilatkozásnak az akrobatikát (Xiou kintornával kísért népszerű dalai lezárnak egy bravúros mutatványt, korábban Magnéta „művészete” sem volt más, mint kitűnően megszerkesztett technikai eszközök kihasználása és aláfestő zene együttes eredménye), a múzeumban szemlélhető hölgyek és urak egy üzleti vállalkozás „darab”-jai még akkor is, netán annak eredményeképpen, hogy a tetoválás (a kihímeztetés) az elbeszélőtől megkapja többek között a művészi remeklés minősítést. A történet egésze inkább a *Három párt*, mint az *Unicát* illetőleg marad a komikum körében, az excentricitás itt úgy is fölfogható lenne, mint normaszegés, amely a komikum forrásai közé számítható.<sup>37</sup> Ez utóbbiak közé sorolódnak az alábbiak: aránytalan formák, ügyetlen viselkedés, mindenféle túlzás, monomániák, szétszórtságok, megrögzöttségek. Helmuth Plessner úgy véli, miszerint tulajdonképpen az ember komikus, mivel egyszerre tartozik az ittlét több szintjéhez. Egyedi voltának összefonódása társadalmi létezésével, erkölcsi személyiségének a testét-lelkét meghatározó karakterrel és típussal, szellemiségének a testével szüntelen új esélyt nyit meg arra, hogy összeütközésbe kerüljön valamely normával. Hadd tegyem hozzá: ez gyakran határhelyzetbe állítja az embert, beszédével, magatartásával különféle szinteket céloz meg, de nem bizonyos, hogy a szándék a megfelelő szintet éri el. Hogy ismét Plessnerre hivatkozzam: a környezetből kiválva, középpontjától távolabb lépve (a német eredetiben *exzentrisch* áll, ezt bontottam föl *ex*-re és *centrumra*) azt kívántam érzékeltetni, hogy értelmezésem alapján a centrumtól, a középpontból, a kiegyenlítődés, ha úgy tetszik, az uralom, a meghatározottság helyétől kikülönült, eltávolodott/eltávolított alak, jelenség, mondás, tónus jut a különösség, a sajátosság, a rendhagyóság, a furcsaság jellegadó pozíciójába; világra vetett pillantásával az ember komolyság és komolytalanság, értelem és értelmetlenség között áll – ezáltal feloldhatatlan, többértelmű, egymással ellentétes jelentések lehetőségei között, amelyekkel nem boldogul, amelyektől nem tud elszakadni, mivel azok egyúttal magukhoz kötik.

Nem állítom, hogy a Jókai-elbeszélésekben kifejeződő, megvalósuló nyelvi, helyzet- és jellemkomikum tökéletesen beleilleszthető volna Plessner elméletének följebb vázolt részletei közé, ugyanakkor elképzelhetőnek gondolom a plessneri tézisek alkalmazását. Jókai ugyanis határterületen játszatja elbeszéléseinek cselekményét, ott, ahol a fenséges és az „alantas” igen közel kerülhet egymáshoz, a kortárs esztétikai gyakorlatban művészetnek elismert és elismerésre törekvő alakzatok, jelenlétek, műfajok találkozási pontja felé közeledve, különféle nyelvi kultúrák egymásra vonatkozathatóságának kísérlete közben, amelynek során az elbeszélői műveltség s az elbeszélő cselekmény között feszültség tapintható ki, s amelyben az előadói törekvés és gyakorlat meg a szélesebb körű publikum elvárásai között még számottevő a távolság. Arra nemigen kapunk választ, hogy a testre írás/festés művészetként elismerése vajon az elbeszélő „magánakció”-ja-e, vagy e téren számot tarthat a közönség részéről érkező,

37 A következőkben az alábbi dolgozat néhány megállapítását követem: Helmuth PLESSNER, *Ambivalenz und exzentrische Position = Texte zur Theorie der Komik*, hg. v. Helmut BACHMAIER, Stuttgart, 2005, 108–112.

hasonló tetszésre, nevezetesen: merő látványosság, excentricitás-e a tetovált hölgy és férfi, avagy a képzőművészet egy új, jelentékeny jövő előtt álló (?) ágazata? Az elbeszélő több helyütt ironikusan tart távolságot az eseményektől, az alakoktól, nem egyszer bizonyos understatement jellemzi kijelentéseit. A nyelvi sokrétűség, a rétegnyelvek szabad keverése, utalások a Jókai-életmű más darabjaira, illetve az egymásra-egymásba épülő stíluszintek, műveltségfoszlányok jelzik, hogy az elbeszélő nem teljesen ura a nyelvnek, amely elszabadul, és meglepő fordulataival a meghatározhatatlan nyelvi létezés mellett szavaz. A köznapi ember, szinte közvéleményt alkotó átlagpolgár az *Unicában* (csak úgy mellékesen) „vigécz”-ként, majd nőnemű megfelelőjeként (?): kávéházi hébeként hivatik elő. A vigéc nem tekint jelentős múltra vissza, 1884-ből való az első írásos adat, mint tudott, a „wie geht’s” összevonásából származik, s ’kereskedelmi ügynök’, ’utazó’ az elsődleges jelentése. A kávéház a 18. század elején fordul először elő írásban, a följebb idézett jelzős szerkezet különmű műveltségi köröket von össze, a társasági együttlétek kedvelt helyét a mitológiai szereplővel, aki Zeusz és Héra leánya, Héraklész felesége, az istenek poharába italt tölt. A kisbetűs írás azonban a fenségesből alábbszállítja, s a pincérnőt vagy a kasszírnőt idézheti meg. Szerencsés összetalálkozás, hogy etimológiai szótárunk az 1874–1876-ból származó kifejezésre Jókaitól hoz példát: „ha az ember a szép cassiernének fizetett, csak nem kérhette vissza az aprópénzt”.<sup>38</sup> Igaz, utóbbi nemigen szolgált föl (erre ott volt az ételes meg az italos), de Jókai alkalmi jelzős szerkezete akár rendhagyó esetre is vonatkoztatható, ám főleg arra, miként lesz travesztív szerkezet szereplője az az ókori istennő, aki a Magyar Tudományos Akadémia ikonográfiájában is szerephez jut.<sup>39</sup>

Jókainak ez a két elbeszélése folytatja a *Magnétában* megkezdett tematikát, részint a parodisztikus-travesztív felé hajlítva, részint az ott körvonalazott és még korántsem „önmagáért” el/befogadott összművészeti tevékenységet viszi tovább, gazdagítja esettanulmánnyal, kiterjeszti a testre festés művészetének bemutatásával. Az *Unica* cselekményesebb, fordulatossabb, de a *Három pár* nyelvi szempontból éppoly sokrétű. Jókai még 78 évesen is megcéloz valami újat, nem radikalizálja az ironizáló narrátor előadásmódját, ám megfosztja teljes magabiztosságától, s az események lehetséges következményeit nem egysíkúan mondja föl, hanem maga is esélyeket latolgat, néha tanácstalanul áll a szereplői sorsa és döntéseik előtt. Az elbeszélések „utó”-életéről, hatástörténetéről nincsen információm, a *Hátrahagyott művek* közül csak a regényekre, azok közül is elsősorban az *Ahol a pénz nem istenre* figyelt föl a kutatás. Jókaiiban nem pusztán a regényíróit kell értékelnünk, elbeszélései között jó néhány akad, amely az eddiginél jóval több törődést igényelne. Korábban a forráskutatás részesítette előnyben az elbeszéléseket, mind az orosz tárgyú, mind a szerelmi történetek forrásai közül meglehetősen sokat ismerünk.<sup>40</sup> Persze, e

38 *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, főszerk. BENKŐ Loránd, Bp., 1970, II, 413 (kávéház), 401 (kasszírnő), III, 1142 (vigéc).

39 LURKER, *Lexikon der Götter...*, i. m., 166; *Szimbólumtár: Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*, szerk. PÁL József, ÚJVÁRI Edit, Bp., 2001, 203–204.

40 TOLNAI Vilmos, *Jókai forrásaihoz*, EPhK, 43(1919), 178–179; HANKISS János, *Jókai Mór és egy francia anekdotakincs*, It, 17(1928), 1–22; UŐ, *Jókai forrásaihoz*, ItK, 46(1936), 24–25; ZÖLDHELYI Zsuzsa, *Néhány orosz*

téren is akad tennivaló.<sup>41</sup> De talán még fontosabb, ha a magyar elbeszélés történetében is keressük Jókai helyét, és egyáltalában, a prózai epika magyar alkotói között a megfelelő és méltó helyen látjuk-láttatjuk a novellista Jókait. Az a benyomásom, hogy a jórészt feltáratlan anyag még sok kellemes, sőt lenyűgöző meglepetést rejt. Akár az elemzett két elbeszélés.

---

*tárgyú Jókai-elbeszélés forrásairól*, Filológiai Közlöny, 11(1965), 404–409.

41 Vö. FRIED István, *Egy Jókai-novella és ami körülötte/mögötte lehet* (Egy magyar Marcus Aurelius), ItK, 113(2009), 826–835.