

KOÓS ISTVÁN

A viszonylagosság tapasztalata Jókainál

Jókai Mórnak, a magyar nemzet nagy mesélőjének munkássága a csodálat és a lelkesedés mellett a kezdetektől fogva egy olyasfajta idegenkedést és rosszallást is kiváltott maga körül, amelynek fő tételei aztán ilyen vagy olyan módon, de mindvégig megmaradtak alkotásainak értékelésében. Ami a csodálatot illeti, termékenysége és fantáziájának gazdagsága szinte felfoghatatlan. Jókairól szóló könyvében Szilasi László bemutatja, milyen erőfeszítéseket tettek a Jókai-kultusz fenntartásában érdekelt szakirodalmi művek, hogy megtalálják az alkotó nagyságát megfelelőképpen kifejező metaforákat, megteremtve ezáltal egy himnikus, kozmikus képekkel dolgozó, már-már vallásos nyelvezetet.¹ Ez a lenyűgöző képzelőerő az alkotói munkának leginkább két területén mutatkozik meg: egyrészt a cselekmény áradó bőségében, a meglepő fordulatok sokaságának kiötlésében kamatozik, másrészt pedig a színhelyek, tájak kimeríthetetlenül gazdag tömegének megteremtésében manifesztálódik: „Tájleírásaival végigvezet a történelmi Mo. regényes vidékein a Fertőtől a Szent Anna-tóig, az Al-Dunától a Tátráig, de azonfelül bejárja mind az öt világrészt, a jövő századot vagy akár a pliocént (*Fekete gyémántok*).² Az északi hómező dermesztő hidegéből (*A kőszívű ember fiai*) eljutunk a sivatag és a déli hegyek forróságába (*Minden poklokon keresztül*), a föld alatti barlangoktól (*Szegény gazdagok, A három márványfej*) a levegő meghódításáig (*A jövő század regénye*). Ám a csodálatos képzelőerő és a termékenység egyúttal gyengesség is, hiszen az író rutinosságra, könnyedségre csábítja. A színes, tarka formák sokaságát végül éppen a sebes váltakozás irama olvasztja össze szürke masszává; az egyes elemek elvesztik egyediségük varázsát és a követhetetlen gyorsasággal pergő események mélység nélküli díszleteivé válnak. Különösképpen igaz ez a hetvenes évek közepétől, melyet korszakhatárnak tekintenek Jókai pályáján, és ahonnan (egy-két kivételtől eltekintve, mint például *A sárga rózsza*), a Jókai-művek színvonalában megfigyelhető erőteljes hanyatlásáról beszélnek: „a história színes képeskönyvvé válik a kezében, amelyből elsősorban a kalandor jellegű alakokat és kuriózumokat válogatja ki.”³ Péterfy Jenő megfogalmazásában „a rikító szín újabban annál jobban előmlik az író stílusán, leírásain. (...) Mintha a finom árnyalatok, az egyszerű részletek iránt egészen érzékét veszítette volna; képzelme csak a vörös színre hevül.”⁴ Szerb Antal ezzel kapcsolatban Jókai fantáziájának „dekorativitásáról” beszél.⁵ A meghökkentés állandó vágya így a hasonló helyzetek és díszletek egyhangúságába vezet, illetve olyan fordulatok láncolatából összeálló szövegeket generál, amelyeknek meghökkentő erejét egyre kevésbé érzékeljük. Ezért írja Péterfy, hogy „Jókai tíz művét még érdekléssel lehet olvasni, a tizenegyediknél már unatkozunk, a húszadiknál bosszankodunk; mintha álarcosok között mozognánk, kiknek titkát régen ismerjük”.⁶

Ennél súlyosabb problémának tűnik Jókai jellemeinek kidolgozatlansága, egysíkúsága, amit Gyulai Pál és Péterfy Jenő fogalmaztak meg, akik a realizmus alkotásmódját

tekintették követendő mintának és így viszonyítási alapnak is a művek értékelésében. Gyulai több írásában is foglalkozott ezzel a hiányossággal: „(...) alakjait hamar elrontja, mintha nem túrná a természetet, az igaz emberit, csak ördögökben, angyalok- és csodákban telnék kedve s a költészet czélját a képtelenségek elhíttetésében keresné. Tiszta elbeszélő stíljét sohasem rontja meg lélektani fejtegetésekkel, de magában a rajzban, a cselekvény szövésében legkevesebb súlyt helyez a lélektani fejlődésre. Személyei nem annyira jellemrajzok, mint inkább közepszerű színészek szereplései. Sajátságos, bizarr jelmezekbe öltözteti őket, erősen kitömve, vastagon kifestve. Amelyik szép, az szebbnél szebb akar lenni, a rút a rútánál rútább, a bÉna bÉnánál bÉnább, a vitéz vitéznél vitézebb, a bohó bohónál bohóbb.”⁷ Máshol: „Jellemrajza Éles és élénken színezett, de nagyobbára torz vagy túleszményített s tarkánál tarkább. Hősei kívül szemkápráztatók, de belül meglehetősen üresek.”⁸ Gyulai többek között a *Szerelem bolondjai* kapcsán beszél az írónak a különös, a bizarr iránti vonzalmáról, ami miatt a regények szereplőinek rajzában és az alapszituációk megteremtésében Jókai a cselekvés, illetve az érzelmek motivációinak hitelessé, érthetővé tétele helyett a meghökkentésre törekszik. Csakhogy „a szokatlanabb körülmények kétszeresen megkívánják a rajz erejét és pontosságát”.⁹ A *Szerelem bolondjainak* Harter Elemérje elvÁlik fiatal feleségétől, majd amikor az Újra férjhez megy, örülten beleszeret az asszonyba. Jókai azonban semmilyen fogódzót nem nyÚjt ezeknek az erőteljes érzelmi változásoknak a megÉrtéséhez, nem tudunk meg semmit a szereplők lelkében zajló lelki folyamatokból, így idegenkedve és értetlenül szemléljük az eseményeket.¹⁰ Péterfy Jenő 1881-es munkájában a francia és angol realista regények összetett jellemrajzával összehasonlítva Jókai stilizált jellemábrázolásának három komponensét azonosította: a kivÉteles fizikai erő és testi szépség, illetve az élet és a tudományok minden területét felölelő, a hősoket szinte mindenhatóvá tévő bámulatos ismeretanyag mellett még a rendíthetetlen morális alkat a jellemzője ezeknek a hÉroszoknak. Ezekkel a pozitív hősoekkel szemben ugyanilyen stilizáltak a gonoszok is, akik egyoldalú feketeségük mellett is erőtlen ellenfelei a jóknak.¹¹ Amit Péterfy kifogásolt Jókai műveiben, az egyrészt a szereplők valóságatlansága és egyformasága, másrészt a pszichológiai részletezés hiánya. Szilasi László elemzése bemutatta mindezzel kapcsolatban, hogy a Jókai-kultusz szövegei, amelyek a szerző zsenijének nagyságát magasztalják, valójában Gyulai és Péterfy kritikájával szemben pozicionálódnak, az ő érveik ellen keresnek mentséget Jókai számára, ezzel viszont maga a kultusz „belül marad a cáfolni kívánt paradigmán”.¹² Száz évvel Gyulai után pedig Németh G. Béla a XIX. század második feléről szóló összefoglaló kötetében elődjéhez hasonlóan szintén a zsÁnerképek valóságosságában látta Jókai fő erényét, vagyis a realizmussal összefüggésbe hozott jellegzetességet emelte ki értékként (Jókai ilyen szempontból ugyanazt vitte véghez a regényben, mint Petőfi a maga verseiben). A fÁlakok egysíkúságában jelölte meg viszont Jókai művészetének gyengéjét: „A magyar regényforma egészének fejlődésére, különösen a cselekménynek, főképp pedig a központi figuráknak romantizáló szabványmegformálásával gÁtlóan hatott.”¹³ Németh G. Béla, aki szövegközpontú, poétikai szempontokat érvényesítı elemzéseivel és az általa kidolgozott terminusok bevezetésével (pl. önmegszólító- és idİszembesítı verstípus) paradigmaváltást hozott az irodalomtudományban, a korszakot a realizmustól a romantikáig vezetı átmenetként írta le. (De Nagy Miklós néhány évvel korábbi Jókai-monográfiája is a romantika és a realizmus kettİsségében

vizsgálta az életművet, és így, miközben értékes új meglátásokat tett Jókai regény-poétikájával kapcsolatban, helyenként a Gyulai által megkezdett vonalon haladt tovább, például a *Mire megvénülünk* elemzése során, amikor számba veszi a szereplők jellemének következetlenségeit, hiányosságait.¹⁴⁾

Az a koncepció tehát, ami a valóság hűségesebb reprezentációjának elképzelésére, a mimetikus kód uralmára alapozott realizmust tette meg egy magasabb fokú fejlettségi szint mércéjének a korszerűtlennek ítélt romantikával szemben, eléggé erőteljes interpretációs stratégiának bizonyult Jókai műveinek befogadásában, annak ellenére, hogy Sőtér István már a negyvenes évek elején meghaladottnak ítélte azt, Gyulairól és Péterfyről elmondva, hogy „jóhíszeműségüket nem vonhatjuk kétségbe, s mi több, vádjaik nagy része élét is vesztette a realizmus irányának szétbomlásával”.¹⁵ A referencia elsőségének megkérdőjelezésével, a nyelv mimetikus illúziójának lebontásával, annak a felismerésével, hogy „az emberi tudat és a világ bármely jelensége között elvileg nem jöhet létre közvetlen kapcsolat”,¹⁶ hogy az esztétikai objektum fiktív világát „nem lehet tapasztalati megfelelésekkel értelmezni”,¹⁷ problematikussá vált a romantika és a realizmus kettősségére épülő irodalomszemlélet is. A valóság nem a tudattól, a befogadó perspektívától, illetve a közvetítő jelrendszertől független objektumok összessége, a nyelv pedig nem transzparens jellegű eszköze a reprezentációnak, hanem magának a megértésnek a közege, a műalkotás így nem a valóság tükré, hanem összetett esztétikai képződmény, amelynek jelentései bonyolult rendszerbe szerveződnek. Ebben az esetben viszont problematikussá válik az az értelmezési hagyomány, mely a regények szereplőit és az azokban színre vitt világot egy nyelven kívüli valósággal próbálja összemérni. Fried István a realizmus és romantika szembenállására alapuló olvasatokkal kapcsolatban felhívta továbbá a figyelmet arra is, hogy a két irányzat egyike sem, már önmagában sem tekinthető egyneműnek, a korszakban mindkét stílusnak számos, egymással bonyolult kölcsönhatásban lévő változata írható le,¹⁸ szembeállításuk ebből következően mindkét irányzatot egyneműsíti, ezzel pedig drasztikus mértékben le is egyszerűsíti azokat. Fried Jókai-könyvében elsősorban a nyolcvanas-kilencvenes évek regényeit vizsgálta, amelyek a fent vázolt, az irodalmi művet a mimézis jegyében értelmező stratégia számára dialógusképtelennek bizonyultak. Fried ezzel szemben többek között a korábbi szövegekkel kapcsolatot létesítő, azok egyes komponenseit rekontextualizáló intratextualitásban, az önéletrajz fikcionalizálásában, a műfaji kódokat (gyakran parodisztikusan) újragondoló alkotásmódban látja ezeknek a szövegeknek a meghatározó jellemzőit.¹⁹ A mimézis, a realista regényekkel való összevetés értelmezési hagyományával szemben egy másfajta megközelítés lehetőségét kínálta Jókai-könyvében Szilasi László is. Érdekes és meggyőző érvelése szerint egészen másként festenek a fentebb bemutatott jellegzetességek, ha a Jókai-műveket nem *regények*ként, hanem *románck*ént olvassuk, amely műfaj egyik fő jellemzője éppen az, hogy a hősök emberfeletti, olyannyira, hogy „átmenetet képeznek isten és ember között.”²⁰ Vagyis a románc egy kevésbé mimetikus forma, mint a regény, Jókai olvasásának ezek szerint nem a valóság megfelelő tükrözésének a számon kérése a megfelelő kódja. Szilasi szerint a Jókai-szakerődalom látens paradigmájában mindvégig jelen van ennek az olvasásnak a lehetősége, illetve jelen vannak ennek a műfajnak az elemei, anélkül, hogy a románc műfajára vonatkozott olvasásmód bármikor is explicitté válna, tudatosodna. Török Lajos a történelmi regény műfajára vonatkozva az

Erdély aranykorának értelmezése kapcsán vizsgálta a realista paradigma kereteit túllépő interpretáció lehetőségeit, hiszen ennek a műfajnak a befogadástörténetében is a szövegvilág és a valóságosként tételezett történelmi korszakok közti megfelelés mértékének kutatása adta az értelmezéseknek és az értékeléseknek a vezérfonalát. Jókai regénye ezzel szemben interpretálható olyan szöveggként is, amely éppen a reprezentáció, a múlt objektív megjelenítésének problematikusságára figyelmeztet.²¹

Innen nézve érdemes visszatérni Péterfy szövegéhez, és megvizsgálni, milyen alternatív megközelítési lehetőségek olvashatók ki abból. Péterfy a kritikában nem csak a jellemek eltúlzottságát és egyformaságát kifogásolja, hanem azt is, hogy a regények szereplői nem olyan identikus, szubsztanciális pszichológiai instanciák, akik saját összetett, következetesen megrajzolt személyiségük szerint cselekszenek, hanem a történet fordulatai szerint olyan folyamatos változásban vannak, ami nélkülözi az alkotói következetességet: „Jókai egyáltalán kevesebbet gondol alakjaival, mint meséi érdekfeszítő voltával.”²² Ez azt eredményezi, hogy az identitásuk teljesen felbomlik az események menetében, ennek a dezintegrációnak pedig Péterfy tanulmányából kiolvashatóan több módja is elképzelhető. Az első Péterfy *Enyém, tied, övé* elemzésében figyelhető meg. A regény, mint azt a kritikus hangsúlyozza, a „férfi sorsa a nő” tételt próbálja igazolni. Az írás főszereplőjének, Áldorfay Incének azonban három különböző nővel van dolga a regényben, és a velük való kapcsolatában Ince egészen más embernek mutatkozik meg: „Szeréna Incéje, dalia, heros, Hannáé közönséges gyöngé ember, Belle Ange-é örültekházából való nyomorult.”²³ A regények karaktereit tehát nem feltétlenül szubsztanciális identitásokként kell elképzelnünk, hanem olyan instanciákként, amelyeknek aktuális identitása mindig az adott szituációban vagy interszjektív viszonyban konstituálódik. A másik lehetőség, hogy a szereplő személyiségének egyes jellemzői szétbomlanak különböző részekre, amelyek a regényben olyan irányban fejlődnek tovább a saját útjukon, hogy azokból már nem lehet a kiindulópontként szolgáló eredeti identitást újra összerakni. „Jókai ilyenkor igazi elválasztó pszichológiát űz. (...) mikor már azt hinnók, hogy az alak jelleme egészen megfeneklett bizonyos irányban, s hogy most ezt az irányt, a tehetetlenség törvényénél fogva is, végig követnie kellene, csak akkor csap át a másik indulatba, az ellenkező útra, és lesz saját magának negatív polusa.”²⁴

A regények szereplői tehát lélektani egység hiányában lévő alakok. Jókai feláldozza a hősei egységes identitását a mese kedvéért. A különös azonban az, hogy a cselekmény, mivel az ötletek túltengésének hatalma alatt áll, éppúgy nélkülözi a koherenciát, amint a hősök jelleme is. Jókai művei nem realista regények, hanem mesék, amiknek hősei álruhás királyfik és királylányok. Szerkezetileg azonban nem a megszokott értelemben vett mesék: nem az emberi létezés megbomlott és helyreállított ökonómiájáról, nem egy hiány megszüntetéséről szólnak, hanem elsősorban meghökkentésre törekszenek: a „meglepetést Jókai azáltal éri el, hogy az oksági kapocs helyébe, mely az életben a tények egymásutánját a jellemek cselekvését határozza meg – saját képzelmenek törvényét bújtatja.”²⁵ Jókai műveinek eseménysorai az idézet szerint nélkülözik az oksági viszonyokat, egy olyan különös narratív képződménnyel van tehát dolgunk, amely a cselekményre épül, de mégsem metonimikus jellegű. Viszont nem is a metaforikusság határozza meg, hanem az ötlet, ami a szerző fantáziájának terméke. Ezek szerint a szöveg koherenciáját a szerző tudatában lehetne keresni, de mivel ezt a tudatot kizárólag a meghökkentés intenciója és az

improvizatív tevékenység konstituálja („Jókai költészetét csakugyan *improvisált hatások költészetének* lehetne neveznünk”²⁶), az egységet ez sem biztosítja. A Jókai regénypoétikájának legmarkánsabb elemét képező fordulat tehát olyan jelenség, ami a narratíva ellen dolgozik. A narratíva az egyes események (legyenek ezek egy individuális identitás, vagy egy kollektív, történeti individuum, illetve egy elvontabb folyamat eseményei) megszervezésének, integrációjának és így valamilyen egység megteremtésének, illetve az értelemadásnak az eszköze, Jókai fordulatai viszont nem a narratíva megalkotásában, hanem annak széttagolódásában érdekeltek. A kérdés ezek után az lehet, hogy a narratíva egyes elemei, melyeknek konzisztenciáját a fordulat megszüntette, milyen másfajta értelemképző mechanizmusokat működtetnek, milyen értelmezési lehetőségek létrejöttében működnek közre.

Mint láttuk, a fordulatok összefüggnek az identitás széttagolódásával is, vagyis problematikussá teszik az identitást. Az identitás elbizonytalanodásának Péterfy írásából kiolvasható két módja (a szituációkban (újra)konstituálódó jellemek és az egyes személyiségjegyek szétbomlása) mellé érdemes itt most felvenni egy harmadikat is, amire Jókai regényei a példák sokaságát kínálják. Nagy Miklós írja a Jókai-regények cselekményeinek jellegzetességeit tárgyalva, hogy a romantikus meseszöveg jellegzetes eszközei a nagy leleplezések, amikor „egészen más megvilágításba kerülnek az elbeszélés korábbi mozzanatai, mint eddig láttuk őket: feltárnak az ellenségeskedések, szenvedések titkos, az olvasótól nem ismert rugói, lehull a színlelők álarca.”²⁷ Az idézetből gondolatmenetem számára a legfontosabb megállapítás az utolsó tagmondat, amely az álarcról beszél. Vagyis az identitással kapcsolatos bizonytalanság nem csupán a jellemrajz kidolgozatlanosságának és a kellően össze nem függő eseményeknek a jeleménye, hanem sok esetben éppen ez teszi lehetővé a fordulatot, hiszen a lelepleződés, a hamis szerepek, álszemélyiségek alkalmazása a meglepetés okozásának egyik eszköze az író kezében. Jókainál rendkívül gyakori a szerepjátszás, az identitásváltás, a hamis identitás, az álnév, álöltözet motívuma, bár nem feltétlenül csak a lelepleződés formájában, hanem gyakran úgy is, hogy az olvasó be van avatva (ebben az esetben a többi szereplő várható meglepődésével, reakciójával kapcsolatos várakozás tarthatja fenn az olvasói érdeklődést). A regények nagy részében találkozhatunk ilyesfajta jelenségekkel: az ismertebbek közül gondolhatunk itt *Az új földesúr* ál-Petőfijére, a *Szegény gazdagok* Fatia Negrájára, *A névtelen vár* Marie-jára és Vavel grófjára, vagy *A kőszívű ember* szerepcseréjére Jenő és Ödön között. Ám a többi regényből is kiemelhetünk példákat, íme néhány jellegzetes eset. A *Szomorú napokban* Kamienszka Mária tűnik fel a bakónál tett látogatása során először hóhérjelöltként, majd papként, később pedig rendőrként. *Az elátkozott családban* Gutai Lőrinc adja ki magát Katarkuthy Viktornak, hogy feleségül vehesse Malárdy alispán lányát, Herminát. A *Mire megvénülünkben* a főszereplő Áronffy Loránd él tíz évig Tátray Bálint álnéven Topándi Samunál; Kandúrról, a haramiáról pedig kiderül, hogy valójában Ciprának, a cigánylánynak az apja. A *Szerelem bolondjaiban* Angyaldy Emül és Lemmingné Malvina szólítják egymást álnéven a titkos találkái alkalmával (Tihamér és Leona). Az *Enyim, tied, övében* a főszereplő, Áldorfai Ince régi iskolatársa és ellenlábasa, Stomfai Gideon változtatja kaméleonként az identitását: a szabadságharc alatt szabadcsapatnak álcázott rablóbanda vezetőjeként garázdálkodik, a császári haderő megérkezésekor női ruhába bújva asszonynak öltözik, később töröknek áll, a regény vége felé pedig cirkuszi idomárként bukkan

elő a múlt homályából. Az *élet komédiáisa*iban a főszereplő, Zárkány Leon játszik állandóan szerepeket, folytonos iróniájával megtévesztve a környezetét, de a szerepjáték jellegzetes figurája a vaskakadunak csúfolt politikus is, aki komikus és esetlen figuraként bukdácsol a regény lapjain, miközben a kormány egyik legfelsőbb embereként óriási horderejű politikai ügyek szervezője. Ezzel a regénnyel kapcsolatban egyébként már a kortársak is kiemelték a szerepjátékos motívumának jelentőségét.²⁸ Az *Egy az isten* egy rövidke epizódjában Blanka és Rozina (másik nevén Caldariva hercegnő) határozzák el, hogy egymást titokban a másik nevén fogják szólítani, azt gondolva, hogy az mindkettejükre találóbb lenne, mint a sajátjuk; később pedig Adorján Manassé szembesül rémülten azzal, hogy a gonosz Diurbanu, aki falujának és feleségének életére tör, valójában régi ellensége, Vajdár Benjámín. A *Szép Miklós*-ban Katzenreiter Henrik, az eminens diák válik apja hatására hóhérrá, később pedig a címszereplő él házasságban Babura Milka álnéven Kalondai Bálinttal. Az *Akik kétszer halnak* megben Opatovszky Kornél felesége, a spanyol arisztokrataként feltüntetett Atalanta di Pelargonio lepleződik le tizenöt év házasság után, amikor megtudjuk, hogy valójában csupán egy egyszerű parasztlány, eredeti nevén Muskatlinek Katalin. A *lőcsei felér asszonyban* Korponayné paraszttasszornynak öltözve altatja el Andrenach lovagot, a császár halálhíréről szóló iratot kicserélve Pintye Gregor, a betyár arcképére. A *három márványfejben* Boboli János ölti fel Fráter Akteon szerepét, hogy kiszabadítsa szerelmét a zárdából, a *De kár megvénülni!*ben Adelphe Philine-ről, az apácáról derül ki, hogy nem más, mint az elbeszélő főszereplő fiatalkori szerelme, Amarillisz, aki bosszút kíván állni egykori kedvesén. A felsorolást természetesen lehetne még bővíteni, aszerint, hogy ki mit olvasott ebből a terjedelmes életműből, illetve hogy mennyit képes felidézni az olvasott szövegek eseményeinek és a szereplőinek sokaságából.

Felvethető tehát a kérdés, hogy a szereplők személyiségével kapcsolatban elmondottak, amik a realizmus szemszögéből hiányosságnak tűnnek, egy másik megközelítésben vajon nem értelmezhetők-e úgy, hogy Jókai műveit mint az identitás megalkothatósága iránti kétely szövegeit teszik újraolvashatóvá. A kérdésfelvetés mindenesetre nem teljesen új és önkényes, hiszen Szilasi László többek között éppen ezt a problémát boncolgatta a *Szegény gazdagok* kapcsán. Miközben elvileg Fatia Negra és Hátszegi azonossága magyarázná meg az álarcossal kapcsolatos eseményeket, valójában mindkettejükről elmondható Szilasi kifejezésével, hogy „nonentitások,”²⁹ egyikük személyiségében sincs egy hozzáférhető, megérthető, meghatározható belső mag, ahogy a tanulmány vége felé olvashatjuk: „A belső mag, a szerepekkel körülfont üresség, a csak bepólyálva látható *láthatatlan ember* örökre titok maradt. (...) A szerepek mögött a Semmi van.”³⁰ Kissé emlékeztet ez a megfogalmazás Sötér István könyvének egy szöveghelyére, ahol arra kér minket, hogy „próbáljuk magunk elé idézni valamelyik hőst: a látszatra oly élő vonások mögül a semmi bámul ránk.”³¹ Fried István is foglalkozott annak a lehetőségével, hogy az „ügynevezett túlzások és következetlenségek az egyneműség és teljesség megtörésének lehetőségeivel kecsegtetnek.” Fried az *Egy játékos, aki nyer* kapcsán vetette fel a lehetőséget, hogy a főszereplő önazonossága megbomlik a különböző társadalmi szerepek és létszférák nyelviségében: „(...) a világban magukat leplező, maszkot öltő, valódiságukban nem mutatkozó személyiségek ágálnak, akiknek 'többnyelvűsége' nem a megértést segíti, hanem a rejtett célokat szolgálja.” A kalandregényben pedig a „bármily játékosan 'végrehajtott' én-sokszorozódás (amely

legalább egy időre zárójelbe teszi az ént) előbb a játékot mint a leplezés eszközeit viszi színre, utóbb az én-ek által beszélt nyelvek hiteltelenedését eredményezi.”³²

Az identitás problémájának egyik legérdekesebb esete mindenesetre az előbb említettek mellett *A tengerszemű hölgy*, amely „a szerző önéletrajzának egy töredéke, amelybe be van foglalva a regény.”³³ Jelen kontextusban azonban nem annyira az önéletrajzi vonatkozások, vagy az önéletrajz és a fikció viszonya az érdekes, hanem a címszereplő identitása. Jókai, illetve az empirikus szerző regénybeli fikcionált alakmása kamaszkorában ismerkedett meg a szépséges Erzsikével, akibe egy ideig szerelmes volt. Erzsike azonban máshoz ment férjhez, és az elbeszélő le is mondott róla (különösen mivel rövidesen találkozott élete nagy szerelmével, Laborfalvy Rózával). Az évek múlnak, és Erzsike időnként fel-feltűnik a szerző életében, elmesélve mindazokat az eseményeket, amelyek a találkozások között megtörténtek vele. Az érdekes az, hogy Erzsike mindig más férfi feleségeként bukkan fel, valóságos házasságszédelgőként, múgnem az utolsó férjének meggyilkolása miatt börtönben végzi az életét. Férjével együtt az identitása is folyton változik: időnként áldozatnak tűnik (pl. Bagotay Muki mellett, vagy a Klatopillet kötött házasságában, amikor a férfiről kiderül, hogy egy másik felesége is van), máskor könnyűvérű nőként cselekszik (amikor Gyuricza Péter kedveseként parasztasszonynak áll), aztán pedig vérfagyasztó kalandokba keveredve igazi önfeláldozó hőrozként verekszi át magát a veszélyeken (Rengetegi helyett a szabadságharc alatt). Gyulai is kiemeli, hogy a regényben eldönthetetlen, hogy Erzsike kacér, könnyűvérű nő, vagy romlatlan lelkű lény, aki az igazi társat keresi. A bizonytalanság olyan nagy, hogy „Erzsikéből minden lehet már: tengeri szörny vagy légi tündér, csak olyan nő nem, akit megérthetünk s aki iránt érdeklődhetünk.” Ennek következtében tanácstalanul állunk a mű előtt: „Ha a cselekményt nem táplálja a jellemrajz ereje, csak események halma-za marad, ha a jellemrajz nincs szervi kapcsolatban a cselekvénnyel, érthetlenné vagy önkényessé válik.”³⁴ A szövegben tehát maradéktalanul megvalósul az identitás megbomlásának a Péterfy által bemutatott esete, ahol egy adott szereplő teljesen különböző jellemvonásokat mutat a különböző szituációkban.

A szöveg tehát Gyulai gondolkodásában eléggé jellegzetes és paradigmikus esete volt azoknak a problémáknak, amiket Jókainál kifogásolt. A regénynek ezzel szemben egy egészen másfajta értelmezését dolgozta ki Fried István. Először is kiemelte a narráció összetettségét, hiszen a regénynek az említett eljárásból következően több elbeszélője van: az elsődleges elbeszélő mellett Erzsike élettörténetét maga a tengerszemű hölgy beszéli el. Egy izgalmas epizódban azonban egy újabb narrátor lép fel: Erzsike kalandjait a szabadságharc idején Bálványosi is elmeséli a társaságnak, az ő előadásban viszont alapvetően megváltozik a történet modalitása. Erről az elbeszéléstről pedig ismét Erzsike számol be, a történet elbeszélői tehát megsokszorozódnak. A többszólamú, többszintű elbeszélésben pedig „együtt lelhető fel az emlékezés, az elbeszélés és annak paródiája,”³⁵ az eseményeket ilyen módon több különböző, de egymással egyenrangú perspektívából látjuk. A perspektívák többszöröződése mellett szintén egy decentralizált szövegvilág létrejötte felé mutat identitásának megragadhatatlansága is, amely többféleképpen is reflektálódik a szövegben. Először is a központi metafora (a tengerszem) révén, amelynek hosszú leírása bevezeti a regényt: amellet, hogy a tengerszem örökké változásban van, ezáltal ellehetetlenítve saját reprezentációját, egyúttal elrejtí saját mélységét, csupán a felületét

kínálva fel a percepció számára.³⁶ Érdekes módon a tengerszem ezzel lényegében a Sötér által megfogalmazott paradox „felszín mélységének”³⁷ allegóriája lesz. Másfelől, a metaforikus megjelenítés mellett a szöveg önreflexív módon is reflektál az identitással kapcsolatos dilemmára, hiszen Erzsike a regényben maga kéri fel a szerzőt, hogy írja meg az ő életének történetét, feljogosítva őt arra, hogy a történetben csinálhat belőle bármit, angyalt és ördögöt egyaránt. A kettő között azonban nem könnyű dönteni, hiszen „mindkét lehetőség ott rejlik a személyiséggé válni akaró nőben, aki a körülményekre reagál: könnyelmű leány és hősnő, tévesztő és tévesztett, megcsalt és bosszúálló, naiv és számító, áldozat és gyilkos, mikor melyiket hívja elő a sors.”³⁸

A regényben azonban nem csupán a fentebb bemutatott módon kérdőjeleződik meg az identitás megalkothatósága, hanem igen érdekes megvalósulásaival találkozhatunk az identitás elbizonytalanodásának azzal a harmadik lehetőségével, amire fentebb láttunk már néhány példáját. A következőkben Fried értelmezését továbbgondolva megkísérlem bemutatni azt a játékot, amelyet a szerző a szerepekkel végez. A szerepekkel való játék a nyolcadik fejezetben veszi kezdetét, amikor Erzsike a Bagotay Mukival való esküvője után nem sokkal bekopogtat az elbeszélőhöz, hogy elmesélje rövidke házasságának történetét. Az egybekelés után rögvest kiderült, hogy a közös élet a férj léhasága miatt (iszik, kártyázik) pillanatnyi boldogságot sem hoz az újdonsült asszonykának. Az sem maradt sokáig titokban, hogy Muki összeszűri a levét a szarvasmarhacsordáját őrző gulyás, Gyuricza Péter feleségével. Amíg ők ketten a tanya zárt ajtaja mögött egymás társaságát élvezték, Erzsike magára öltötte a gulyás feleségének levetett ruhadarabjait, és innentől kezdve ő lett Gyuriczáné, helyet cserél tehát a másik asszonnal. Ez a szerepcseré Muki hűtlenségétől függetlenül egyébként is ínyére volt Erzsikének, hiszen, mint elbeszéléséből kiderül, már az első találkozáskor sem hagyta hidegen a gulyás nyers férfiasságának, barna, izmos karjainak erotikus vonzereje. Ez a szerepcseré viszont újabb helyettesítésekhez kapcsolódik, amibe az elbeszélő is belekeveredik. Gyuricza neve valamivel korábban, a hatodik fejezetben Bagotay Muki szájából hangzik el. Itt még az esküvő előtt vagyunk, Bagotay és az elbeszélő egyaránt udvarolnak Erzsikének, és Muki azzal fitogtatja az erejét, hogy elmeséli, minden három mérkőzésben kétszer mindig legyőzi birkózásban a robosztus gulyáslegényt (később persze kiderül, hogy az ilyen győzelmek alkalmával anyagilag mindig kártéríti az ellenfelét). Az elbeszélő néhány bekezdéssel később olyan heves vitába keveredik Mukival, hogy dulakodásba kezdenek, és sikerül a kanapéhoz csapnia riválisát. Ekkor hangzik el a szájából a mondat, miszerint „Vagyok én is Gyuricza Péter!”³⁹ Ezt a mondatot a fejezetcímbe is kiemeli, majd újra leírja, miután Erzsike elmesélte a Gyuriczával kapcsolatos eseményeket.⁴⁰ Az elbeszélő itt nem közvetlenül azonosul Gyuriczával, hanem azáltal, hogy hozzá hasonló szerepet tölt be egy azonos szituációban. Ez az azonosítás hasonló a Freud *Álomfejtésében* leírt *keverékszeméllyel*, amikor az álomban két személy azonosul egy közös elem (fizikai hasonlóság, hasonló cselekvés) révén.⁴¹ Az ilyen azonosítás mindig valamiféle elfojtott vágy kifejeződésére szolgál (bárcsak az egyik személy lenne olyan, mint a másik, vagy lenne a másik helyében), és a regényben is egy vágyat fejez ki, hiszen a hatodik fejezet felől olvasva világos a jelenet értelme: ha Erzsike Gyuricza felesége, az elbeszélő pedig lehet Gyuricza is, akkor van rá esélye, hogy övé legyen az áhított nő (a hatodik fejezet végén még egyaránt vonzódik Erzsikéhez és Laborfalvi Rózához). Mindezek alapján úgy tűnik, hogy az identitás instabilitása a vágy jelenlétével függ össze.

A továbbiakban azonban egészen másként alakul a szöveg, és a kilencedik fejezetről a tizennegyedikig tartó szakaszban az identitásváltások sorából kialakuló szerepjáték leválik a vágyról. Ez a szakasz Jókai Tardonai bujdosása idején játszódik. Az elbeszélő itt Benke Judit névre kap leveleket a feleségétől, Rózától. Amikor két földesúrral beszélget, már Benke Albert néven mutatkozik be. Albert nem más, mint Róza testvére, aki életét veszítette a szabadságharcban, és maga is színészként kereste a kenyerét. Ennek a beszélgetésnek a során kerül szóba Bálványosi Bálint, a színházigazgató, aki a forradalom alatt szőke haját feketére festette, nagy bajuszt és kecskeszakállat növesztett, és Rengetegi Tihamér néven harcolt a haza ellenségeivel. A direktor arra vár, hogy újra kinőjön az eredeti szőke haja, „akkor ismét előjön, mint Bálványosi Bálint, s ki meri azt mondani, hogy ő valaha Rengetegi Tihamér volt?”⁴² Nem sokkal ezután történik, hogy egy őszi napon az elbeszélő felmászik festeni az Örvény-kőre (más néven Pagonyoltárra) a Bükk erdejében, és itt összetalálkozik a már emlegetett Bálványosi Bálinttal. A férfi azonban nincs egyedül: vele tart párja is, akiben a szerző megdöbbenve ismeri fel Erzsikét. Bálványosi, a szabadságharc vakmerő hőse hamar lelepleződik: amint két közeledő emberi alak tűnik fel a hegyen (akikről később kiderül, hogy pusztán békés erdőkerülők), elrejtőzik előlük egy barlangban. Ekkor meséli el Erzsike Bálványosi (illetve Rengetegi) hőstettének és őrnaggyá való előléptetésének igaz történetét. Amikor a szabadságharc idején a férfit azzal bízták meg, hogy Komáromból egy fontos üzenetet vigyen el Debrecenbe a kormánynak, onnan pedig a válasszal térjen vissza Komáromba, ő kártyán elvesztette az utazás költségeinek fedezésére szolgáló ezer forintot. Erzsike ekkor elhatározta, hogy ő fogja megtenni Rengetegi helyett a veszélyes utat. Erzsike ilyenformán tehát a férfi megbízatását teljesítve Rengetegi bőrébe bújik, az ő helyét vette át, és Debrecenben tényleg az ő szerepében jelent meg. A szerepjátéknak itt bonyolultabb struktúrájával találkozunk, mint a már említett példák esetében, hiszen itt nem pusztán egyetlen személynek egyetlen szerepével van dolgunk, minthogy a nő itt egy olyan ember (Rengetegi) bőrébe bújik, aki maga sem valódi személy. Rengetegiként viszont egy további szerepet is eljátszik: az arcát sötétre festve muzsikusként indul útnak, három valódi cigányzenész társat fogad maga mellé. A szerepek tehát megsokszorozódnak, és a szerepjáték eddig bemutatott, mondjuk így, horizontális struktúrája helyébe egy vertikális szerveződés kerül, ahol az egyes szerepek mögött mindig egy újabb szerep működik, az álarcok alatt újabb álarcok rejlenek. Nem egy személyiséghez kapcsolódik hozzá egy vagy több szerep, hanem egymáshoz rendelődnek hozzá a szerepek, a szerepeknek vannak újabb szerepeik. A szerep nem a személyiség egy (mondjuk a szociális viszonyok által meghatározott) létezési módja, nem a személyiségben immanensen bennefoglalt lehetőségek egyik lehetséges kibontakozása, nem is egy lényegiség vagy egy ösztönalkat elfojtásának eszköze, hanem az identitás destabilizációjának eszköze.

A dolog akkor válik különösen izgalmassá, amikor Erzsikének Debrecenből vissza kell térnie Komáromba. Ezen az úton, mint elmondja, nem mehet cigányként, hiszen nem lehetne magyarázatot találni arra, miért akar egy cigány az ostromlott várba bejutni. Ezért tehát útlevelet kér a katonaságtól Bagotay Jánosné nevére (Erzsike ekkor még nem vált el az első férjétől, Bagotay Mukitól), azt hazudva, hogy ő majd az asszonnyal együtt, annak kocsisaként fog bejutni a városba. Bagotay Jánosnének (vagyis magának Erzsikének) ugyanis Komáromi lakosként vannak elintézni való

dolgai a városban, ezért a várost körbezáró osztrák katonaságból senki sem gyanakszik arra, hogy magánügyei mellett titkos üzenetet is kézbesít. Erzsike most Rengetegi Tihamérként adja elő Bagotayné, vagyis egy másik ember álszemélyiségét alakítva, annak további szerepeként, álcájaként játssza el önmagát. A szerep és a személyiség konstitutívna gondolt különbsége tehát felszámolódik, illetve perspektivikussá válva dinamizálódik a szerepjátéknak ebben a labirintusában. A Komáromba visszatérő Erzsike önmaga felől nézve azonos önmagával, Rengetegi perspektívájában viszont az ő, vagyis egy fikcionális személy újabb álneve, egy szerep szerepe.

Amikor aztán Rengetegi tiszteletére díszlakomát rendeznek, a színpadról lett katoná eladja a közönségnek mindazt, ami Erzsikével történt az utazás során, különösképp kihangsúlyozva azt a borzalmas eseményt, amikor a cigánynak öltözött nőt kísérő két valódi cigányt éjjel az erdőben felfalták a farkasok: „Ő volt a cigányprímás, aki negyedmagával keresztülmuzsikálta magát valamennyi ellenséges táboron. (...) Hát mikor arra a jelenetre került sor, a farkasokkal! Az volt a drasztikus előadás. A valóság nem volt rettenetesebb, mint ahogy ő előadta. Hajmeresztő részletezés, borzadalmas fantázia.”⁴³ Bálványosi most lényegében az ő szerepét (Rengetegit, cigányként) eljátszó Erzsikét játssza el saját (újabb) szerepeként. A szerep tehát maga sem identikus fenomén, hiszen széthasad más szerepekké, egy szerepet többen is eljátszhatnak, aztán más személyiségek egy további áttétel eredményeképpen tovább játsszák saját szerepüket, amelyet előzőleg mások keltettek életre. A szerepeknek ebben az állandó helyettesítésekre épülő játékában végül visszakereshetetlenekké válnak az igazi személyiségek. Csak szerepek léteznek, amiket többen játszanak el, mögöttük pedig nincsenek szubsztanciális, identikus szubjektumok. A cselekmény fordulatossága tehát, ami Péterfy szerint a szövegek széttagolódásához vezet, itt összefügg az identitás problémájának felszínre hozásával, még akkor is, ha ez nem a reflexió vagy a poétikai megalkotottság, hanem az elbeszélés szintjén megy végbe. A szövegben minden meglepő fordulat egy-egy identitásváltásnak felel meg, és a mesélő(k) meghökkentésének vágya végül is egy modern probléma dramatizálását hozza létre.

A tengerszemű hölgy szemének örökös változása tehát a jellemének megragadhatatlanságára utal, ami lehetővé teszi számára, hogy a regényben az önazonosság lehetőségét megkérdőjelező identitásváltások decentrált játékának generatív magjaként működjön. Ám Erzsike nem csupán a szereplők identitását rombolja le, hanem az elbeszélőt is. A tizennegyedik, *A démon-csáb* címet viselő fejezetben felajánlja az elbeszélőnek, hogy álneven utazzon vele Párizsba. Ez nagy kísértés a szerző számára, hiszen utólag visszagondolva sem kétli (ezzel kiváltva Gyulai erőteljes iróniáját), hogy akárcsak hazájában, frankhonban is sikeres alkotó lehetett volna belőle. Ám a szerző elég erős morális alkattal rendelkezik ahhoz, hogy ellenálljon a csábításnak. A morális aspektus úgy kapcsolódik a döntés indoklásához, hogy az elbeszélő kifejti: a francia közönségnek csillogó, szatirikus, erotikus, egyszóval morálisan elítélhető regényeket írt volna, amik joggal váltanák ki a szülők felháborodását. „Ah! Mennyire más ember lett volna belőlem! Ha én akkor ővele elfutok, most én volnék a realista írók céhmestere: mert erotikus láng, szatír véna és luxuriózus fantázia bennem is volt annyi mint azokban; de nem használtam – azért, mert magyar közönségnek írtam. Ma milliók olvassák a munkáimat, s átkoznának az apák

és anyák, akiknek a gyermekeiket megrontám léssen. Én meg nevetnék rajtuk, a potrohomat ütve, amit mint idealista író nem bírtam megszerezni”⁴⁴ Fried István felveti ezzel kapcsolatban a kérdést, hogy igaza van-e Jókainak, amikor azt állítja hogy nincs benne erotikus fantázia, hogy vajon tényleg hiányzik-e regényeiből mindaz, amiről itt beszél, Fried szerint ez a fantázia nagyon is megmutatkozik más regényeiben.⁴⁵ Nos, szerintem nem kell ilyen messzire menni: maga *A tengerszemű hölgy* az a mű, amihez hasonló regények írását Jókai itt elutasítja. A szerző az idézetben önmagát idealistának nevezi, a regényben viszont, ahogy Fried is hangsúlyozza, „hiányzik, de legalább is alig érzékelhető közvetlenül az a felsőbb erkölcsi instancia, amelyre hivatkozva meg/el lehetne ítélni Erzsike tetteit.”⁴⁶ Vagyis a morális meghatározatlanság, ami miatt az elbeszélő elutasítja Erzsike kérését, végül is megvalósul magában a regényben. Amit az elbeszélő saját regényének szereplőjeként, a regényen belül elutasít, azt megteszi mint magának a regénynek a szerzője. Az elbeszélő identitása meghasad, a regény kint-je és bent-je között feloldhatatlan ellentét keletkezik. Bizonyos értelemben azt is mondhatjuk, hogy a regényben szereplő Jókai nem az alakmása vagy a felidézett énje, hanem az álarca vagy szerepe annak a Jókainak, aki a regényt írja.

Az elmondottak alapján nem véletlen, hogy az elbeszélő lényegében kétféleképpen próbálja megörökíteni Erzsikét: egyrészt magában a regényben, másrészt saját regényének szereplőjeként azáltal, hogy megfesti őt. Jókainál, mivel fiatal korában maga is próbálkozott a képzőművészet ezen ágával,⁴⁷ visszatérő motívum a festészet, piktúrákat készít pl. Jenőy Kálmán az *Eppur si muove*-ben vagy Adorján Manassé az *Egy az istenben* (igaz, hogy ők a Jókai-hősökhöz híven sok minden egyéb területen is kiválóan teljesítenek). Itt azonban, ebben az önéletrajzi ihletésű szövegben Erzsike vizuális megragadásának kísérlete kudarcra van ítéelve. Az arc leképezésével nem is lenne gond, ám a szemek kivonják magukat a reprezentáció ilyen eljárása alól: „Hanem aztán, ami ecsettel visszaadhatatlan: az a csodálatos szempár! Az engem egészen kétségbeejtett. Azt hiszem, hogy ha valóságos művész lettem volna, nem jámbor dilettáns, még akkor sem bírtam volna ennek a titkát kibúvárnodni. Mikor már azt hittem, hogy híven visszaadtam, egyet villant a szemem s kárbavesztett az egész munkám.”⁴⁸ A szem, ami (nem csupán itt, hanem általában is), leginkább meghatározza az ember külső megjelenését, lehetetlenné teszi az arc mimetikus leképezését, és ezzel megkérdőjelezi a mimézist. A tengerszem azonban nem csupán azáltal rombolja le a mimetikus kód érvényét, hogy tematikus értelemben véve (az ábrázolt természeti jelenség révén) állandó dinamikájával a festmény statikussága ellen dolgozik, hanem azáltal is, hogy egy metaforikus képpel azonosítja a hölgyet. Mivel a tengerszem egyszerre utal a változó vízre és a személyre is, a metafora pólusai közötti nyelvi oszcilláció mintájára szerveződnek meg a regényben kibomló események is. Az identitás és a regény modalitásának állandó változása, a rögzíthetetlenség, az instabilitás ilyen állapota a nyelv különböző aspektusai közötti oszcillációhoz hasonlatos.

A tengerszemű hölgy mellett a *Fekete gyémántok* a másik mű, amelyben a viszonylagosság tapasztalatával találkozhatunk Jókai életművében. Az írással kapcsolatban, minthogy az első magyar regény, amelynek hőse mérnök és iparos, a szakirodalom szerzői egyrészt Jókai világnézete iránt érdeklődtek, a technikához, a kapitalizmus-hoz, a szocialisztikus gondolatokhoz, a munkássághoz való viszonyát vizsgálták,

másrészt pedig a főszereplő Berend Iván és Evila jellemével foglalkoztak. Ez utóbbi témában (Péterfy nyomán, aki Jókairól alkotott negatív véleményét jórészt erre a regényre alapozta) többnyire elmarasztalóak az ítéletek.⁴⁹

Itt azonban nem ezekkel a tematikus kérdésekkel kívánok foglalkozni,⁵⁰ és nem is az identitás instabilitásával, amire egyébként ebben a regényben is akad példa.⁵¹ Sokkal érdekesebbnek bizonyulhat itt annak a vizsgálata, hogy miként jelennek meg a műben a különböző világok, és ezek színrevitele hogyan függ össze a regény nyelvvel, metaforikájával. A regény két helyen ad egy-egy hosszabb leírást olyan világokról, amelyek radikálisan különböznek a kortárs társadalomtól, térben és időben elérhetetlen távolság választja el azokat Berendék világától, és ontológiailag egészen más státusúak, minthogy egyikük sem valóságos. Az érdekes az, hogy a regény mindkét világgal kapcsolatban explicit utalásokat tartalmaz azok nyelvi megjelenítésére vonatkozóan, a következőkben ezeket kísérlem meg bemutatni és értelmezni.

Az első ilyen szakasz a regény rövidke első része, amelyben az ősidőket írja le a szerző, amelyben még élőlények voltak azok a létezők, amelyek a történet jelen idejére szénné váltak. Ezt a szakaszt sokat dicsérték a fantáziadús leírása miatt, de el is marasztalták a tudálékossága miatt, a *Borsszem Jankó* például már megjelenésének idején közölt paródiát róla.⁵² A téma megjelenítésénél azonban érdekesebb a szöveg önreflexív aspektusa, mely a megjelenítés nyelvére vonatkozik. A regény egy a *Tóra* teremtéstörténetére való utalás révén egy másik könyv, a *Biblia* megidézésével kezdődik: „A Pentateuchnak igaza van a teremtés hatnapos voltára nézve.” Erről az igazságról azonban rögvest kiderül, hogy nem szó szerint értendő, a napok metaforikusan évszázadokat jelentenek: „Csakhogy a napokat isteni fővenyórával mérte, amiben minden lecsorgó fővenyszem: egy év. Az egész nap azután százezer év.”⁵³ A mítosz szövegének nyelve tehát alkalmas arra, hogy értelmezze, megjelenítse a világot, de maga is értelmezésre van utalva, hiszen nem szabad szó szerint vennünk, amit ott olvashatunk, mert az csak félreértést szülne. Néhány sorral később megjelenik egy másik, metaforikus értelemben vett könyv, ami nem más, mint maga a föld kérge: „Van egy nagy könyvünk: a föld kérge. Annak valóságos lapjai vannak, mint a könyvnek a levelei, egyik a másikra fektetve, minden lap tízezer, százezer (ki tudja, mennyi) évet képvisel. A vakmerő emberi tudásszomj keresztülfúrta e lapokat ásóval, kalapáccsal, vésővel, fúróval. Minden lap tele van írva betűkkel, tudósításokkal, miket egyik százezred év a másiknak hagyott hátra: örök halott és örök beszélő tanújelekkel. Az emberi szellem megtanult azokból olvasni.”⁵⁴ A föld rétegei tehát egy könyv lapjaiként simulnak egymásra, anyagukkal és a bennük megőrzött materiális nyomokkal olyan jeleket alkotnak, amelyeket a kellő kompetenciával rendelkező befogadó, vagyis a tudós (a későbbiekben tudományos felkészültségét bizonyító Berend Iván) írásként képes elolvasni, a jelek ilyenkor néma, halott nyomokból beszéddé válnak.⁵⁵ A valóságos könyv metaforikus értelmű jelölői után egy chiasztikus áttétel révén tehát egy metaforikusan értett könyv jelenik meg, amely materiális jeleket, tényleges dolgokat tartalmaz. Bár a két könyv jelrendszere eltér egymástól, mindkét könyv a múltat teszi hozzáférhetővé a maga kódrendszerével. Az egyik a mítosz, a másik a tudomány nyelve. A két radikálisan eltérő nyelv hasonló abban, hogy mindkettő értelmezésre van utalva, a mítosz metaforikusan szól hozzánk, a tudós pedig meg kell tanulnia olvasni a földtani jeleket: „Az eltemetett idők állat-és növényvilága ott fekszik kővé vált maradványaiban ez örök lapokon,

s a vizsgáló szemei előtt hosszú sorban megelevenül mindegyik.” A múlt tehát nem közvetlenül a maga objektív tárgyiségában áll eléink, hanem egy közvetítő jelrendszer segítségével. Az élettelen dolgok megelevenednek a tudós szeme előtt, az olvasás tehát élővé varázsol egy halott világot, ám a jelenbeli materiális nyomok csak egy hermeneutikai aktus közvetítésével teszik fenomenálisan elérhetővé a múltat.

A regényben a későbbiekben a tudomány és a mítosz, illetve az érzelmek nyelve több helyen is egybeíródik, a nyelvek közötti ilyesfajta fordítás adja a szöveg fő varázsát. Iván a regény elején az égitesteket modellezi otthon a szobájában. A fő célja az, hogy megtalálja a megoldást az állandóan fenyegető bányatűz ellen. Ehhez azonban magát a tűz jelenségét kell megértenie. A világmindenség alapanyaga a tűz, ebből állnak a napok, ebből jöttek létre a bolygók, a tűz az anyaga az üstökösöknek: „Az egész világot a tűz tartja fenn. A nap maga s minden állócsillag nem egyéb, mint tűz. Teljesen olvadt állapotban lévő anyag.”⁵⁶ Az őselem a tűz, és Iván úgy gondolja, hogy ha megértené, mitől alszanak ki időnként a világűrben a tüzek, akkor magát a tűz alaptermészetét értené meg, és ez képessé tenné arra, hogy megfékezze a bányatűzet is. A tűz és annak tanulmányozása egyszerre folyik tudományos és metafizikai szinten. Valamivel később, amikor Iván beleszeret Evilába, megpróbálja elfojtani ezt a szenvedélyt. Ám a szív szava erős, ezért a férfi ráparancsol a szívre, hogy ne zaklassa őt, megpróbálja az uralmat visszaszerezni a lázadó szerv fölött: „Végezd a dolgodat, szolgál! Én vagyok a te urad és királyod! A te dolgod semmi egyéb, mint a kék érből felszivattyúzni a carbonicumot, átkergetni a tüdőre, a tejmirigyből átszívni a chylust, vért alkotni belőle, az artériákat ébren tartani, a vénák zsilipeit kinyitni! Bajodat atrofíának, hipertrófiának hívják, de úr nem vagy itt!”⁵⁷ Berend belső küzdelme tehát nem pusztán az érzelmek szintjén folyik, hanem a különböző reprezentáló diskurzusok közötti versengés szintjén is: a tudat azáltal küzd az érzelmek ellen, hogy egy jelölőnek (a szívnek), ami metaforikusan az érzelmek diskurzusának központi figurája, referenciális, azaz biológiai értelmet ad. A nyelvek egymásba íródnak, de versengenek is egymással.

Visszatérve a mű elején leírt őskori világra elmondhatjuk, hogy az őslények küzdelmének, élete jeleneteinek elbeszélése nem más, mint a néma jelek olvasata, ennek az olvasatnak a megjelenítése. A múltnak ez a színrevitele ugyanakkor nem független a jelen perspektívájától: az őskort a szöveg a jelenkor társadalmának metaforáival jeleníti meg. Ebben a metaforikában a múltnak megvan a nemessége a lovak őseinek formájában (hippotherium) megvannak az uralkodói a mamutok képében, a hangyák az őskor építészeiként gondoskodnak az ‘indusztria’ fejlődéséről, az ácsdarazsak az őskor kézműveseiként szorgoskodnak. Vannak komédiások is, akik a mamutok királyi udvaraiban szórakoztatják az uralkodó család megtermett egyedeit (a pithecusok és a szatyrok pl. pantomimeseknek, a kajdácok szónokokként jelennek meg).⁵⁸ A múlt a jelek olvasásaként, megszólaltatásaként jelenik meg, de nem objektíven, a jelenkori világtól elválasztottan tárul eléink, hanem a jelenkor társadalmát megidéző jelrendszeren keresztül. Az olvasás tehát, mely ezt a világot élővé, hozzáférhetővé teszi, nem iktatja ki a befogadó nyelvét, hanem hangsúlyozottan ezen a saját nyelven keresztül szólaltatja meg a nyomokat, ad hangot a néma jeleknek. A múlt mint nem referenciális, hanem fikcionált világ tehát csak nyelvek bonyolult összjátékában tárul fel az olvasó előtt, nem a maga közvetlenül hozzáférhető tárgyiségában.

Ehhez a regényen belül önálló szakaszként működő egységhez nagyon hasonlít az a fejezet, ami Berend Ivánnak a Theudelinda grófnő estélyén felolvasott művének szövegét tartalmazza, hiszen az is egy távoli világot jelenít meg, Delejországot írja le *Iván felolvasása* címmel.⁵⁹ Míg az előző világ időben esett távol a miénktől, addig Delejországot a beláthatatlan térbeli távolság választja el attól. Berend idézett szövege azért is különös, mert éppen a fentebb említett értelmezői nyelvek közötti különbséget és összjátékot teszi explicitté azáltal, hogy a regényen belüli szereplőket a szöveg befogadóiaként állásfoglalásra készíti annak nyelvvel és referenciális státuszával kapcsolatban. Látható, hogy a mérnök előadásának hallgatói egészen eltérően vélekednek arról: Géza gróf „esküvel fogadta, hogy ő behatol abba az éjszarki világba”, vagyis ő a szöveg referenciális olvasatát reprezentálja, Eduárd báró viszont „boldogságként,” vagyis fikcióként érti a szöveget, a tudósok a poézist, a költők viszont a tudományt sokallják benne. István gróf pedig egy újabb, még hozzá allegorikus értelmezés mellett teszi le a voksát, társadalmi szatíráként azonosítva a szöveget.⁶⁰ Az a tény, hogy Iván nem reagál érdemben az értelmezésekre, csak mosolyog, jelzi azt, hogy mindegyik interpretációt elfogadhatónak tartja. A felolvasott mű többféle diskurzus egybeférődésaként képzelhető el: egyszerre referenciális, tisztán fikcionális, illetve allegorikus szöveg. Ahogyan egyes Jókai-regények szereplői kaméleonként változtatják az identitásukat, úgy változtatja ez a szöveg is nyelvi létmódját a különböző befogadásmódok eltérő perspektíváiban. A legértőbb befogadónak mégis Angela grófnő bizonyul, aki éppen az előadás nyelvének többszörös jelentésmezéjét ismeri fel, amennyiben az ott az elsősorban inkább a tudományos diskurzus fogalomkészletébe utalt 'delej' kifejezést metaforikusan az érzelmi élet, az affektusok pszichológiai diskurzusába helyezi át, vagyis a különböző nyelvek közötti metaforikus átjárhatóságot teszi a saját beszédét működtető vezérelvűvé: „De már most a delejnek két pólusa van: dél és éj. Úgy olvastam, az ellensarkak egymást vonzzák, az egyensarkak egymást eltaszítják. Tehát ha Delejországban az oly szívek, kik egymást vonzzák, egymást fel is keresik, s azt hívják szeretetnek, mely meg nem változik soha, akkor lenni kell gyűlöletnek is, mely éppen oly változhatatlan (...).”⁶¹ A grófnő ezzel felismeri a nyelvek közötti fordítás értelemképző lehetőségét,⁶² és ezáltal képes kommunikációs viszonyt létesíteni Ivánnal. Amíg az őskort leíró szöveg a többféle nyelv együttműködését önmagán belül reflektálta, addig itt a szöveg befogadóiak olvasatai mutatják meg annak többnyelvűségét. A fordulatosság, illetve a narratíva törései, amit a fordulat eredményez, ebben a regényben is jelen vannak, hiszen az első és a második részt millió évnyi időbeli törés választja el egymástól, és Delejország betéttörténetként eladott leírása is egy ilyen törést jelent. A regényben ezek a fordulatok, a fantáziavilágok megjelenítései felszínre hozzák a világ nyelvi megjelenítésének problematikáját. Jókainál a különböző távoli, illetve képzeletbeli világok halmozódása meghatározó jelenség, és ez a regény érdekes esete a tematikus jellegzetesség nyelvi reflektáltságának.

A regény szövege tehát különböző nyelvek közötti mozgásként, többnyelvű szövegszerveződésként értelmezhető. Ebben a különös konstrukcióban a tudomány és a tudományon túli diskurzusok (mítosz, fantázia, költői szöveg) metaforikusan egymásba tűnnek, ezzel kimozdítják, dekonstruálják egymást. A tudomány is egy nyelv a több lehetséges nyelv közül, amelyek egyike sem adekvátabb a többinél, viszont képesek ironikusan egymásba írni. A fantázia számára a tudomány fogalmai, felfedezési ugrópontként szolgálhatnak a kalandra, és a felvetett, de egyelőre

megválaszolatlan kérdések is izgatják a képzeletet. A regény szövege így valami hasonló nyelvi működésmódot produkál, mint amit Lyotard a Freud harmadik korszakában keletkezett szövegek jellemzőjeként azonosított, ahol „a tudományosság kifigurázására kerül sor”, a tudomány paródiájára,⁶³ mivel Freudot nem annyira a tudományos meggyőződés és meggyőződés iránti igény, mint inkább a fantázia kalandja izgatja. A tudomány ilyesfajta paródiája egyébként Stanislaw Lem *Kiberiádjára* is emlékeztet, ahol a tudományos diskurzus fogalmai (bolygók, galaxisok, gravitációs erő, radioaktív sugárzás, űrhajók, csillagmérnök stb.) válnak mítikus/mesészerű történetek szereplőivé.⁶⁴

A különböző nyelvek közötti átjáráshoz hasonlóan a regény címe is összetett, több különböző motivikus réteget összekapcsoló szókép. A fekete gyémánt egyfelől a szén, másfelől pedig Evila szemének metaforája, ám a két jelentésirány önmagában is meglehetősen összetett, dinamikus szemantikai struktúrában jelentkezik. Ami az első jelentést, tehát a szénre utaló, a figura értelmezését *A fekete gyémántok rabja* című fejezet elején olvashatjuk.⁶⁵ A gyémánt áttetsző, a szén pedig nem, de anyagukban lényegében azonosak. A különbség azonban mégis óriási közöttük: „És mégis amaz a démon, emez az angyal. (...) Az a közvetítő szellem, akire az Úr rábízta, hogy hajtsa végre a teremtés nagy gondolatait.” A szén óriási energiákat szabadít fel, hajtja az egész világot, így alapvető segítség az ember számára, aki a regény szerint tulajdonképpen az Úr teremtő tevékenységét folytatja. A gyémánt münnerre nem képes, a két anyag közötti különbség tehát a morális értékben ragadható meg. Ez idáig érthető is, de a szöveg ennek elmondása után a következő, meglepő mondatral folytatódik, amivel a szénre utal: „Azért a neve 'fekete gyémánt'. A gyémánttal való azonosítás most éppen azt az értékességet jelöli, amittől a két anyagnak a szembeállításával éppen a gyémántot fosztotta meg (hiszen ebben nincs benne Isten lelke). A gyémánt önmagában nem értékes, a szén viszont azért nevezhető gyémántnak, mert megvan benne az említett érték. A gyémánt tehát csupán a szénre vonatkoztatva jelöl értéket, jelentését (mint a különleges érték manifesztációja) egy metaforikus áttételben nyeri el.”⁶⁶ A regény címébe kiemelt gyémánt jelentése tehát hasonlóan jelölők között mozog, ahogy a regény szövegében is különböző nyelvek íródhatnak egybe. A jelentés tehát nincs jelen egyetlen jelölőben vagy nyelvben sem, hanem csak a közöttük lévő áttételekben, fordításban konstituálódik.

A fekete gyémánt másik jelentése Evila szeme. Ez a jelentés egyrészt (az összetétel jelzői tagja révén) a színbeli azonosságra utal, másrészt pedig (a névszói tag révén) a nő különleges értékét fejezi ki, ami a szépségben és az erkölcsi tisztaságban jelentkezik. Mivel azonban a gyémánt fizetőeszköz is lehet, Evila eltárgyasításának is metaforája, hiszen Kaulman Félix a lányt egyfajta eszközként használja a társadalmi és üzleti életben való boldoguláshoz. Az eltárgyasulás, élettelenesség, anorgánikus képzet egy másik módon is kapcsolódik Evilához: mivel a fekete gyémánt szénre is jelent, ezen az áttételen keresztül Evila szeme a szénrel is azonos lesz. A szén pedig alapvetően a halál metaforája, hiszen a regény két részét éppen az élet és a halál motívuma kapcsolja össze: az őslények, akik az első részben élnek, a második részben anorgánikusá, szénré válva vesznek részt. A címbeli metafora tehát bonyolult jelentéshálózatot létesít különböző motívumokkal. Talán éppen emiatt nem véletlen, hogy a nyelvi áttünések mellett a test deformációi is nagy szerepet kapnak ebben a Jókai műben: Szaffrán Péter ereiben, mivel egyszer evett egy fiatal

fiú húsából, egy másik ember vére is folyik, és úgy érzi, a „megevett húsdarab oda-benn éhezik”,⁶⁸ Iván pedig arról fantáziál, hogy jó lenne Evila testéből kivonni az érceket, amelyekből karperecet készítené, amit mindig magán hordhatna.⁶⁸

A metafora a regény végén válik igazán aktívvá, amikor az említett jelentésirányok dinamizálódnak a szövegben.⁶⁹ Evila itt Iván karjaiba omlik, és azt ígéri neki, hogy örökre az övé lesz, ha meg nem hal, de érzi, hogy meg kell halni. Nem kapunk magyarázatot arra, hogy Evilának miért kell meghalnia, illetve miért érzi, hogy meg kell halnia. Ezután mindenesetre a következő történik: „Azzal Iván karjaiba rogyott élettelenül. Arca, néhány perc előtt még olyan piros, sárga lett, mint a viasz; szemei az imént oly ragyogók, merevek lettek, mint a kő; termete, a múlt pillanatban ruganyos, mint a fakadó rózsa, lankadt lett, mint lehullt rózsalevél”. Evila minden ok nélküli halála nagyon különös fordulat, még akkor is, ha Jókai regényeiben nagyon gyakran haláloznak el fiatal hölgyek egyik pillanatról a másikra (pl. ebben a regényben Angela, *A Névtelen várban* Marie, *Az új földesúrban* Ankerschmidt lovag lánya, Hermine, az *Egy magyar nábobban* Fanny, *A lélekidomárban* Godiva, a *Kárpáthy Zoltánban* Vilma és Liza, *A fehér rózsa* címszereplője pedig képes arra, hogy halottá váljon, amint egy férfi közelít hozzá). Evila élettelené válása mindenesetre a központi metaforában már bemutatott lehetséges jelentéssz összefüggés aktualizációjaként következik be, hiszen Evila gyémántszeje, amely a szénnel való metaforikus azonossága révén mindvégig a halál lehetőségét anticipálta, most ténylegesen kővé lesz, amint azt az idézetben olvashatjuk. Ám ez a halál sem bizonyos, mert a szöveg a következő, a főszövegtől tipográfiaiailag elválasztott mondatnál zárul: „De nem halt meg...” Tehát életben maradt, gondolhatnánk, csak hogy a mondat végi három pont ezt a lezárást is kétségbe vonja. A nyitva hagyott lezárás többféle értelmezési lehetőséget enged meg, Zsigmond Ferenc szerint például „Berend Iván feleségül vette Evilát – és most is élnek, ha meg nem halnak”,⁷⁰ a Várkonyi Zoltán rendezte 1976-os filmadaptációban viszont Evila életben marad, de nem lesz az Iváné (a film záróképében tovasétál a bányaváros utcáján), ezen értelmezés szerint Evila csak Iván számára hal meg (Evila szerepében Sunyovszky Szilvia, Ivánéban Huszti Péter). Nem ez Jókai egyetlen regénye, amelynek nincs egyértelmű befejezése, hiszen *Az élet komédiásai* is úgy végződik, hogy két különböző záró fejezetet olvashatunk, amelyekről a szerző egyértelműen kinyilatkoztatja, hogy egyenértékűek egymással, és az olvasó dolga, hogy eldöntse, melyiket fogadja el megfelelő verzióként (az egyikben a szerelmesek megfagynak a Himalája havában, a másikban boldogan élnek tovább Kínában). A *Fekete gyémántok* kétértelmű lezárása viszont radikálisabb megoldás ennél, hiszen itt nincs két elkülöníthető narratív szekvencia, hanem úgy tűnik, mintha maga Evila maradna meg ebben a köztes, lebegő állapotban az élet s a halál határmezsgyéjén.

Nem ez viszont a regény legvége, hiszen következik még egy záró fejezet, ami egyetlen mondatból áll, ez a mondat pedig a következő: „Ami gyémánt volt, gyémántnak marad.” Mit jelenthet ez? Tematikus szinten a szekvenciának az addigiakhoz való viszonya meglehetősen enigmatikusnak tűnik, ezért talán helyesebb arra gondolni, hogy egy túldeterminált metafiguratív instanciával van dolgunk, mely a regény nyelvére vonatkozik, nem pedig Evilára, a szénre vagy a reprezentált világ bármely más tárgyi elemére. A ‘maradni’ ige azért különös ebben a kontextusban, mert láttuk, hogy a szövegben minden változik, tematikusan és metaforikusan is.

Mivel a maradás a 'metafora' görög eredetű szóban megtalálható 'foreign', azaz mozgás ellentéte, a mondat az egyik lehetséges értelmezés szerint a tropologikus mozgás befagyasztását nyilvánítja ki. A regény befejezésével tehát megszűnik a figuráció játéka, lezárul a nyelvek közötti mozgás. Minthogy azonban a gyémánt, ahogy azt fentebb bemutattam, már eleve csak egy metaforikus átvitelben nyer jelentést, a mondat értelmezhető úgy is, hogy a jelentésnek ez a közties állapota, vagyis az egyértelmű jelentés hiánya az, ami megmarad. Lényegében tehát az instabilitás, a nyelvek és jelölők közti átmeneti állapot az, ami stabilizálódik, a regény vége nem zárja le a nyelvek játékát, a sors nem teljesedik be sem az elnyert boldogság, sem a végleges veszteség állapotában, a jelentés megmarad felfüggesztett állapotban, Evila pedig örökre megreked az élet és a halál közti meghatározatlan, megragadhatatlan átmeneti sávon. Ahogyan a regénybeli világok csak nyelvek közötti átjárások eredményként nyerik el fenomenalitásukat, és megmaradnak különböző diskurzusok perspektivikus jelentésképző keverékének, úgy a jelentés is megreked a köztességben, a nyelvek vagy jelölők közti átmenetben, ahogyan Evila szeme is, ami nem gyémánt, de nem is kő(szén), Evila pedig örökre birtokolhatatlan és elérhetetlen, nem lesz Iváné, nem lesz az életé, és a halálé sem.

Jókainál tehát a tanulmány elején említett jellegzetességek, vagyis a szereplők problematikus identitása, a változatos helyszínek, a cselekmény fordulatossága, amelyek miatt az adott irodalomszemlélet elmarasztalta a szerzőt, alkalmasak arra is, hogy olyan konstellációkat hozzanak létre, amelyek egy másfajta olvashatóságot tesznek lehetővé. Jókai egyes szövegei vagy szövegrészei így képesek új arcukat mutatni, és dialógusképessé válni egy másfajta irodalomszemlélet számára. A *tengerszemű hölgy* esetében a meseszöveg fordulatossága az identitás újfajta tapasztalatának megfogalmazódásához vezet, a *Fekete gyémántok*ban pedig a Jókaira jellemző eljárás, a sokféle helyszín, világ megjelenítése egy regényen belül a többnyelvűség és a nyelv figuratív teljesítményének dramatizálását eredményezi.

Nem szeretném viszont mindezzel azt állítani, illetve nem szeretnék annak az elgondolásnak a naiv hitébe esni, hogy létezik Jókai regényeinek egy „hagyományos”, „mimetikus” olvasásmódja, és van ezzel szemben egy „új” értelmezés, vagyishogy létezik egy „posztmodern” Jókai. Nem hiszem azt sem, hogy Gyulai és Péterfy kritikája „elavult” volna, hogy ne lennének ma is érvényesek a meglátásaik. A mimetikus kód és a nyelv reprezentációs elgondolására alapozott olvasásmód végül is nem feltétlenül csak a realista regények nyelvére, illetve a realizmuson iskolázott, továbbá a „naiv” befogadók olvasásmódjára jellemző. A valóságra vonatkozás, a koherencia utáni vágy valószínűleg minden olvasói tudatra vagy olvasási aktusra jellemző valamilyen mértékben, és ebből a szempontból Jókai regényei időnként tényleg bosszantóan következtelenek. Akhilleusz vagy Odüsszeusz például nem realista szövegek hősei, de a jellemük azért összefüggésben áll a történetben foglalt cselekvéseikkel, Jókainál viszont sok esetben egyáltalán nem jellemzőek az ilyen összefüggések, de az identitás megkérdőjelezésében sem olyan következetes, mint *A tengerszemű hölgyben*. Az azonban elmondható, hogy Jókai nyelve és fantáziája eléggé gazdag ahhoz, hogy művei, vagy legalábbis azok egyes részei többféle megközelítésmód számára is beszédesnek és termékenynek bizonyuljanak. A szövegek helyenként képesek annyira összetetté válni, hogy rákérdözzenek saját olvasatuk interpretációira, saját nyelvükre is.

Jegyzetek

- ¹ SZILASI László, *A selyemgubó és a "bonczoló kés"*. Osiris-Pompeji, Bp., 2000. 22–28.
- ² *Magyar irodalmi lexikon I. Fősz.* BENEDEK Marcell, Akadémiai, Bp., 1963. 535.
- ³ Uo. 532.
- ⁴ PÉTERFY Jenő, *Jókai Mór*. In: *Összegyűjtött munkái. Első kötet*. Kiadja a Kisfaludy-Társaság. Franklin-Társulat, Bp., 1901. 100.
- ⁵ SZERB Antal, *Magyar irodalomtörténet*. Magvető, Bp. 1934. 371.
- ⁶ PÉTERFY, i. m. 78.
- ⁷ GYULAI Pál, *Jókai legújabb művei*. In: *Uő, Birálatok 1861–1903*. Franklin-Társulat, Bp., 1912. 82.
- ⁸ GYULAI, *Újabb magyar regények*. In: Uo. 100.
- ⁹ Uo. 95.
- ¹⁰ Uo. 94.
- ¹¹ PÉTERFY, i. m. 63–74.
- ¹² SZILASI, i. m. 46.
- ¹³ NÉMETH G. Béla, *Türelmetlen és késlekedő évszázad. A romantika után*. Szépirodalmi, Bp., 1971. 129.
- ¹⁴ NAGY Miklós, *Jókai. A regényíró útja 1968-ig*. Szépirodalmi, Bp., 1968. 252–255.
- ¹⁵ SÓTÉR István, *Jókai Mór*. Franklin Társulat, 12.
- ¹⁶ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A zavarbaejtő elbeszélés*. Bp., 1984. 9.
- ¹⁷ Uo. 23.
- ¹⁸ FRIED István, *Jókai Mór és a világirodalom*. In: *„Mester Jókai. A Jókai-olvasás lehetőségei az ezredfordulón*. Szerk.: HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán. Ráció, Bp., 18., 20.
- ¹⁹ FRIED István, *Öreg Jókai nem vén Jókai*. Ister, Bp. 2003.
- ²⁰ SZILASI, i. m. 105–110.
- ²¹ TÖRÖK Lajos, *A történelem (félre)olvasása. Jókai Mór: Erdély aranykora*. In: *Romantika: világkép, művészet, irodalom*. Szerk. SZEGEDY-MASZAK Mihály, HAJDU Péter. Osiris, Bp., 2001. 242–259.
- ²² PÉTERFY, i. m. 86.
- ²³ Uo. 83–84.
- ²⁴ Uo. 90.
- ²⁵ Uo. 76.
- ²⁶ Uo. 93.
- ²⁷ NAGY, i. m. 337.
- ²⁸ „Az Atheneum reklámszövege ezt írja 1876 február 17-én a Hon, s február 19-én a Bolond Istók lapjain(...): *Az élet komédiásai* oly emberekről beszél, kik álarcot viselnek. Másnak mutatják magukat, mint a minők valójában (...).” PETRÓCZI Éva, *Utószó*. In: *JÓKAI Mór, Az élet komédiásai. II*. Unikornis, Bp., 1993. 297.
- ²⁹ SZILASI, i. m. 124–126.
- ³⁰ Uo. 131.
- ³¹ SÓTÉR, i. m. 82.
- ³² FRIED, *Jókai és a világirodalom*. 29–30.
- ³³ GYULAI Pál, *A tengerszemű hölgy*. In.: i. m. 362.
- ³⁴ Uo. 369.
- ³⁵ FRIED, *Öreg Jókai nem vén Jókai*. 66.
- ³⁶ Uo. 69.
- ³⁷ „Örök és kimeríthetetlen anyaga a felület volt s ő tanított meg bennünket igazán annak – mélységeire.” SÓTÉR, i. m. 81–82.
- ³⁸ Uo. 70.

- ³⁹ JÓKAI Mór, *A tengerszemű hölgy*. Akadémiai, Bp., 1972. 62.
- ⁴⁰ Uo. 92.
- ⁴¹ Sigmund FREUD, *Álmfejtés*. Ford. HOLLÓS István. Helikon. Néhány példa a keverék-személyre. Freud egy álmában Irmát azonosítja annak egyik barátnőjével azon az alapon, hogy Irma hasonlóképpen áll az ablakban, ahogyan Freud a másik nőt látta (87). Egy másik álomban Freud az R. rövidítéssel jelölt R. barátját azonosítja régen nem látott nagybátyjával (106).
- ⁴² JÓKAI, i. m. 114.
- ⁴³ Uo. 179.
- ⁴⁴ Uo. 193.
- ⁴⁵ FRIED, i. m. 68.
- ⁴⁶ Uo. 73.
- ⁴⁷ Sőt az irodalom és a képi kifejezésmód közötti határterületet képező sajátos elbeszélő forma, vagyis a képregény is foglalkoztatta, vagy legalábbis annak elődje, a rajzos képsor. Az *Ústökösben* közölte a képregény (egyik) szülőatyjának tartott Wilhelm Busch műveit, Jankó Jánossal pedig közösen tevékenykedett ebben a műfajban, önálló hősökkel, mint például Gömböcz és Csukli. KERTÉSZ Sándor, *Comics szocialista álruhában*. Kertész Nyomda és Kiadó, Nyíregyháza, 2007. 20–22.
- ⁴⁸ JÓKAI, i. m. 19.
- ⁴⁹ Zsigmond Ferenc például Berend Ivánt és *Az elátkozott családban* szereplő Gutai Lőrincet tartja Jókai két leginkább eltúlzott hősének. ZSIGMOND Ferenc, *Jókai Mór*. A Magyar Tudományos Akadémia kiadása, 1924. 321. Gutai Lőrinc az említett regényben mindenkit ámulatba ejt gyönyörű énekével és orgonajátékával, könnyedén földhöz teremt az eróművészt, aki addig az egész világon nem akadt legyőzőre, a hosszú költeményt, amit elmondanak előtte, szó szerit visszamondja (egyetlen hallás után), a kezére tett bilincset játszva elhajlítja, folyékonyan beszél idegen nyelveken, jól úszik, percekig kibírja a víz alatt levegő nélkül stb. Berend Iván tudós, aki aszkéta életet él, de ha kedve tartja, mindenkit legyőz a kártyapartin, bármennyit iszik, meg sem lát-szik rajta, miközben a többiek már alig állnak a lábukon, amikor párbajozik, oda talál a gyáverrel, ahová csak kedve tartja stb.
- ⁵⁰ Nem tartozik a főszövegbe, ezért itt a jegyzetben megemlítem, hogy a személyes véleményem Berend Ivánról az, hogy személyiségének meghatározó eleme az a kivéte-les megszállottság, amivel a tomboló elemek ellen küzd, hogy megfékezze a bányatü-zet, és ezzel Victor Hugo *A tenger munkásai* című regényének főszereplőjével rokon, aki hasonló nekikeseredettséggel harcol a vihar és a tenger ellen, hogy a gőzhajó motorját kiszabadítsa a szikla fogságából. A megszállottság szempontjából egyébként Berend építő jellegű ellentéte lehet a *Minden poklokon keresztülben* szereplő Lebeé László örült szerelmi megszállottságának, ami elől a férfi még a Szentföldre is elmenekül. Hasonló-képpen ritka Jókai regényeiben a fenséges olyan erőteljes megjelenítése, mint itt az égő bánya leírásai, talán csak a *Nincsen ördög* elejének borzalmas vasúti szerencsétlensége fogható ehhez. (Bár Jókainál gyakori a katasztrófák és a lenyűgöző természeti jelensé-gek leírása, ezek legtöbbször csak a kalandok háttérét képezik, vagy olyan elemekként jelennek meg, amik fölött az ember könnyedén győzedelmeskedik). A pátoz és a fen-séges erőteljes jelenléte mellett Jókai regényét rendkívül szórakoztató és hatásos ol-vasmánnyá teszi az is, hogy ebben a regényben remekel a humor területén is, hiszen Csanta Ferenc hasonlóképpen kiválóan megalkotott, karakteres komikus figura, mint például *A kőszívű ember fiaiban* Tallérossy Zebulon, vagy az idős korában is szándé-kosan selypítő, anyámasszony katonája Béni bácsi az *És mégis mozog a földben*, továbbá a gyász híreken csemegéző, pletykafészek Mákosné asszony *Az elátkozott családban*.

- ⁵¹ Érdekes metaforikus láncolat alakul ki a szereplők között: Angela grófnő elmeséli Ivánnak Gonzaga Júlia történetét, aki megölt egy lovagot, aki őt ellensége fogságából kiszabadította, mert a lovag meglátta a lábát. Gonzaga Júlia lesz Evila egyik szerepe, amivel meztelen lába miatt megbotránkoztatja Árpád édesanyját. A meztelen láb motívuma viszont felidézi Iván és Evila első találkozásának jelenetét, hiszen a narrátor itt hangsúlyozza a lány lábának szépségét. Szintén egy metaforikus struktúrában jelenik meg Angela grófnő szörnyű halála: míg Iván a bánya lángoló poklában járva olyan tűzálló ruhát visel, amely megvédi őt a tűztől, addig Angela ruhája meggyullad a kandalló tüztől, és pokollá válik rajta.
- ⁵² Vö. a kritikai kiadás utószavával. i. m. 319–321.
- ⁵³ JÓKAI Mór, *Fekete gyémántok I.* Akadémiai, Bp., 1964. 5.
- ⁵⁴ Uo.
- ⁵⁵ A szövegben a földtörténet emlékei továbbra is a beszéd, a nyelv metaforáin keresztül, mint hanggal rendelkező instanciák jelennek meg.
- ⁵⁶ Uo. 46.
- ⁵⁷ Uo. 65.
- ⁵⁸ Uo. 20–22.
- ⁵⁹ Uo. 202–224.
- ⁶⁰ Uo. 226–227.
- ⁶¹ Uo. 229.
- ⁶² Eisemann György *A köszívű ember fiaiból* emelt ki hasonló eseteket, ahol a (német és magyar) nyelvek közti fordítás tematizálódik, pl. Ödön és Jenő nevének elvétele, illetve „Rideghváry Bence tisztsége, az *administrator* is két értelemre bomlik.” EISEMANN György, „*Elmondom, ahogy megértem.*” *A forradalom elbeszélése Jókai Mór A köszívű emberi fiai című regényében.* In: *Az elbeszélés módozatai.* Szerk. JÓZAN Ildikó, KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály. Osiris, Bp., 2003. 183.
- ⁶³ Jean-Francois LYOTARD, *Apátia az elméletben.* Ford. SIMON Vanda. In: *Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény.* Szerk. BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc. Filum, Bp., 1998. 271–272.
- ⁶⁴ *A Hogyan kezdődött a ködök menekülése?* című novellában például az univerzum tágulásának tudományos témájára ad mitikus választ, ezzel megfosztva a tudományt látszólagos autoritásától és a mítoszzal szemben tételezett fölényével, amennyiben a tudomány önmagát a mítosznál adekvátabb világegyetemesi módként gondolja el: a csillagködök a szöveg szerint azért tágulnak, mert az „előző világegyetemben” (!) élt két tudós, akik azon vetélkedtek, hogy melyikük az okosabb. Alkottak egy-egy szörnyeteget (az egyik atom nagyságú volt, a másiknak a terjedelme több galaxis), a lényeket egymásnak ugrasztották, és azok olyan hevesen harcoltak, hogy az egész előző világegyetem felrobbant, a robbanás pedig lényegében azóta is tart.
- ⁶⁵ JÓKAI, i. m. 41.
- ⁶⁶ A kő és a gyémánt közötti metaforikus játék egyébként nem csupán ebben a szövegben figyelhető meg: *A köszívű ember fiaiban* például Baradlay Kazimír szíve válik referenciálisan (a betegség hatására) és metaforikusan is kövé, miközben Baradlayné szíve is köszív, de egészen másképp: „Köszív, de gyémántszív! A gyémánt az a kő, aminek lelke van”. Látható, hogy itt a tanulmányban elemzett mozgás inverze valósul meg, itt a gyémánt képviseli a morális értéket a kővel szemben. Az idézetet Eisemann György is elemzi. EISEMANN, i. m. 184.
- ⁶⁷ JÓKAI, i. m. 71.
- ⁶⁸ Uo. 64.
- ⁶⁹ Uo, II. kötet. 263–264.
- ⁷⁰ ZSIGMOND, i. m. 321.