

Fried István

Jókaival az abszurd határán (Történetek egy ócska kastélyban)

„akkorákat fohászzkodott néha, mint egy alvó tehén...”

„Egyszóval minden élő és nem élő tárgy hozzáfogott, hogy engem itt üldözzön.”

A Jókai-életműről egyszerre állítható, hogy szerves építkezés eredménye, amely a szükségyszerű(?) belső törésektől eltekintve egy XIX. századi, romantizáló narratívába való belerögzítéssel és az önlegitimáció biztosította hely(zet)-kijelöléssel viszi végbe az önmeghatározás irodalmi/történeti cselekvését, de az is, hogy legföljebb sokáig elfedett, kevésbé látványos, mellékesnek minősített epikus vonulatok mellőzéseivel szemléltethető problémátlanul a neki tulajdonított nemzeti narratíva; valójában párhuzamosan futnak a nemzeti mitológiát megalapozó, rögzítő, kiteljesítő epikus történetek azzal a fajta elbeszéléssel, amely vagy tudomást sem vesz a történeti-kortársi „nevelési”-nevelődési regényváltozatról, vagy úgy tesz, mintha a „klasszikus” irodalmi feladatok közül a szórakoztatást, az élvezetnyújtást vállalná, és a kevésbé fajsúlyosnak tetsző, vígjátékisággal jellemezhető írásmóddal az alacsonyabb szintű elvárásokat elégítené ki az író, az igénytelenséget mutatná föl a hivatalos tudat funkcióját betöltő szövegiség hazafias pátozásával szemben.¹ Azaz egyfelől a Bach-korszak hazafias ellenállását, allegorizáló beszédét, majd a teleologikus történet szemléletet regényekkel igazoló epikus alakzatok magasabbrendűségét már csak azzal is igazolná Jókai, hogy az alternatívaként bemutatott „könnyebb” műfajokat, netán a fentebb stíltól eltérő, anekdotizáló, az életmű járulékos elemeiként fölfogható, többnyire kisregényi jellegű, a *Dekameront* feltöltő novelláit az életmű periférikus területére lokalizálná, és ezzel mintegy sugallná az életmű értelmezésének és a nemzeti történeti tudatnak összeláthatóságát.

Általában elmondható, hogy a „mesemondó” Jókai a nemzeti mitologikus történetek megalkotójaként kapott hol előkelő, hol kevésbé előkelő helyet (politikai és irodalompolitikai rendszerektől függetlenül!) az irodalomtörténetben, és az anekdotizáló, életképeket alkotó, a komor fenségű vagy szentimentális jelenetekben gazdag regényekbe illesztett humoros betétek, alakok „realizmusát” méltányló (olykor főleg vagy csak azt elismerő) kortársi irodalmi kritikától, és a XIX. századnak olykor másodlagos romantikáját átíró, de nemegyszer Victor Hugóval egészen közvetlenül rokonítható² Jókai-epika főleg az olcsóbb közönségsikert megcélzó „regényiparos” termékeként könyveltetett el, különös tekintettel a későbbi (nem egyszer morbid) szexualitásra³ (amely nem bizonyosan csupán az „öreg” Jókainak a rokonok által betegesnek hitt fantáziálásában nyilatkozott meg), a horror-elemekre (amelyek ugyancsak elmarasztaltak), valamint a testi, idegi, szellemi „extremitás”-okra irányuló, már egészen korán regénycselekménybe szőtt epizódokra.⁴ Kurta kitérőképpen hadd említsem a *Kárpáthy Zoltán* epizód szereplőjének, Kőcserepynének idegállapotát, csöndes örülését leíró részt, ezzel kapcsolatban a számos Jókai-regény pittoreszk részleteként szolgáló, a kortársi kritikában és a Jókai-irodalomban általában különcnek, elrajzoltak stb. minősített szereplők és jelenetek, valamint a kortárs

pszichológiai nézetek szembesítése révén feltáruló gondolkodási eltérést a „normális”-tól és/vagy a megszokott-tól. Ezáltal pedig olyan személyiségrajzok és beszédmodok feltárásának kísérletét, amely még a nemzeti narratívába sorolható epikus alakzatok ellenében működő szubverzivitásra hoz, látszólagosan epizodikus, példát.

Csakhogy – még mindig az áttekintésnél és az általánosságnál maradva – fölvetődhet a kérdés, hogy Jókai kisebb-nagyobb mértékben megbomlott agyú szereplői, felfokozott idegállapotú alakjai, az átlagostól (mármint a Jókai-regényeknek tulajdonított) beszédmódtól eltérő fogalmazással élő figurái éppen úgynevezett torzultságukkal, személyiségvesztettségükkel, képzelődéseikkel, olykor szó szerint lefordított metaforáikkal nem figyelmeztetnek-e a személyiség fenyegetettségére, a jól ápolt külső mögött működő, nem vagy alig ellenőrizhető belső (ösztön)erőkre, a világ kiismerhetetlenségére, a formális logika csődjére stb.? Talán érdemes volna Jókait olyan „világirodalmi” kontextusban (is) szemlélni, amely nem bizonyosan egy trivialisálódott, másodlagosnak tekintett, a rémregényes elemek alacsonyabb rendűségét tételező, természetesen XIX. századi és bizonyosan romantikus epikus terv szerint szerveződött; és amely nem e romantikával párhuzamosan alakuló realizmus vitapartnerre, hanem amely ennek a realizmusnak azzal a(z) antropológiai, olykor episztemológiai) tézisével áll szemben, amely egy némileg leegyszerűsített eszmeiségű felvilágosodás ember- és világképe örököséként véli műbe írhatónak a fejlődés és a nevelés, a normalitás és a betöltendő társadalmi szerep, a „klasszikus” retorikán alapuló beszédmód és az értést eleve feltételező kommunikáció „regényszervező”, cselekmény által kibontható elképzelését. Ellenben korántsem a romantika „árnyoldala”-ként funkcionáló, hanem a romantika természetéből következő, messze nem bizonyosan a bináris oppozíciók (egyébként fehér-fekete jellemek regényi cselekvésére ösztönző) tézisszerűségére épített, differenciált, rétegzett, a személyiségben rejtőző önellentmondásokat kibontó regényiség magyar szerzőjeként (is) láttatható Jókai, aki a természetudományos vívmányokat, ismereteket⁵ akképpen „démonizálja”, hogy e „démonizálás” segítségével átírja a társadalmi együttélés normáinak konvencionális „világát”. Még akkor is, ha a „démonizálás”, az extrémnek elgondolt jelenetek és figurák a történetek lezárultával egy humanizált létezésben (vagy – más esetben – a mű sugallta igazságszolgáltatásban) kapnak helyet, vagy utasítatnak ki a létrehozott harmoniás világrendből.⁶ Aligha tagadható, hogy a boldog befejezés sem feledtetheti el sem a rémületet, hogy minek árán valósulhatott meg a „rend”, sem a fenyegetést, amely talán csak időlegesen/ideiglenesen tűnt el (vagy húzódott vissza). *A kőszívű ember fiai* egyrészt valóban katarzissal zárul, a „nemes” felmagasztaltatik, az „aljas” megbűnhődik; de részint a Baradlaynéval szembeállított Alfonsine számára nincsen katarzis, másrészt a Richard által gyámolított Palvicz Károly „sorsa” sem oldódik meg; ám ha a Jókai-életműben továbbbolvasunk, akkor Alfonsine „utódaként” Athalie-t nevezhetjük meg, akit *A tengerszemű hölgy* Erzsikéje követ, Károly *Az arany emberben* Krisztyán Tódorként köszön vissza. Egyszóval az életmű egésze messze nem a véglegesen (és végletesen) befejeződő történet lehetőségét hirdeti meg, hanem, az egymásra utaló motivikus sorok segítségével, a megismételhetőséget olyképpen tanúsítja, hogy az ismétlés újra-mondás és nem újramondás, változat, az ismétlések eljátszanak az eshetőségekkel (Károly és Tódor dél-amerikai közbjátékaira célzok). Mindazonáltal az életmű nem olyan értelemben alkot „egységet”, hogy általa egy fejlődéselvű (a fejlődés és a hanyatlás periódusait váltogató, a krízis-átalakulás-új korszak egymást követő sorával érzékeltethető) írói pálya volna kibontható; hanem éppen ellenkezőleg, túlzással élve, nemegyszer egymást vitató írói módszertanok élnek egymás mellett, módosítva e kiélezett fogalmazást: Jókai (és bizonyára mások) esetében nemcsak egy regényen belül tapasztalhatjuk meg, hogy az „nyelvek rendszere”, szociolektusok „konkurrenciaharca”, hanem az elmondható nagy valószínűséggel az életmű egészére is. Valójában (anélkül,

hogy az életmű szigorú megtervezettségét feltételezném) olyan írói-műfaji projektumról lehetne szólni, amely törekszik a hivatalos tudat elvárásainak kielégítésére, ezzel párhuzamosan, egyáltalában nem kifejtve, inkább más művekbe rejtve, robbantgatja a hivatalos tudat nyelvviségét, emberképét (többnyire, főleg a pálya első szakaszában óvatosabban, a pálya fordulója után kevésbé óvatosan, még a lezáratlanságot is megkockáztatva, azaz felmondva a harmónia-elvet). Annyi minden bizonyonnyal feltételezhető, hogy legalább két tényező érdemelne meg, hogy a Jókai-kutatásban az eddiginél lényegesen több figyelemhez jusson:

1.) Jókai regényeiben az idegi folyamatok leírása részint orvosi szempontból bizonyulhat érdekesnek, ám Jókai romantikája, antropológiája, illetőleg a regénynyelv újragondolását jobban segíti, ha örültjeinek, túlfeszített idegzetű szereplőinek alternatív világát kísérelnénk meg rekonstruálni; alternatívnak nevezhető ez a világ mindenekelőtt azért, mert nem feltétlenül logikája hogyanjában tér el az „épeszűekétől”, hanem tárgyi és nyelvi „leképzettségében”. Azaz a személyiség és a „világ” közötti, természetes nyelven zajló kommunikáció helyébe olyan nyelvviség lép, amely másfajta viszonyrendszerben érdekelt, és amely nem vagy alig értelmezhető mint „helyettesítés”, inkább egy viszonylagos autonómiával rendelkező „világ” artikulálódik. Ennek következtében a kialakuló helyzetekben szerepet kapó (regény- vagy novella-) alakok különféle reakciói jelezhetik az átjárás lehetőségét és/vagy képtelenségét a kétfajta megnyilatkozás, tudatállapot között.

2.) Amiről még eddig nem volt szó: messze nem bizonyos, hogy megelegedhetünk e szokványos műfaji besorolással: Jókai egyébként is ingadozott a műfaji megnevezések között, ám ezúttal az a XIX. századi regényterv sérül, amely a klasszikus drámáktól legalább a cselekmény egységének elvét kölcsönözte. Ugyanis az idevonatkozatható alkotások egy némileg rövidre záró olvasat szerint (s ebben a Jókai-kutatás számottévvő része osztozott, legfőképpen a szerkesztetlenséget vagy aránytalanságot róttá föl írónknak) a regény eseményeinek fő vonulata mellett a kitéréseknek minősített/bélyegzett „epizódok” összefügghetnek a folytatásos regény „dramaturgiájához” való alkalmazkodással, azaz az egyes folytatások olyan típusú lekerekítettségével, amely a folytathatóságot (vagy annak illúzióját) fenntartja, a kifejeletet elodázza. Igaz, ezáltal az epizódoknak nagyobb jelentőséget tulajdonít, mint amilyenek a könyvalakban megjelenéskor lesz. Így kettős műfaji elgondolás érvényesül: a közlés helyétől (napilap stb.) függően: a folytatásos regényé, elbeszélése, kisregényé, majd a kötetben az esetleges önelnevezése, amely egyben az olvasás mikéntjét (is) irányítaná.

A *Történetek egy ócska kastélyban*⁷ már a címével és az első megjelenés helyével a szórakoztató irodalomba való besorolást sugallja. A *Nővilág* 1858-as évfolyamában látott először napvilágot, a Vajda János szerkesztette „irodalmi divatlapban”, és már 1863-ban elkészült első német fordítása, amely a pesti német nyelvű olvasóközöniséget célozta meg. Hogy aztán az 1880-as és az 1910-es esztendőök között előbb Bécsben, utóbb Berlinben népszerű sorozatok darabjaként különféle fordítások révén hódítson a német nyelvű közönség között. Már az első kiadás a *Magyar könyvek a nép számára* (Ungarische Bücher für das Volk) negyedik darabjaként jelzi, hogy a szerkesztők hová sorolják ezt a Jókai-művet, feltételezve, hogy a kevésbé műveltnek gondolt nagyközönség számára terjesztett mű népiesnek gondolt tartalmánál fogva népszerű lesz. Az ausztriai kiadást az *Allgemeine Nationalbibliothek* sorozata vállalta, s a két, egymást követő megjelentetés kedvező olvasói reakcióról tanúskodik; miként az 1908-as, majd az 1910-es berlini, amely az Universal Bibliothek-beli megjelenéssel igazolta (legalább) az eladhatóságot. A fordítások címváltozata viszont a sorozatok igényét csak részben veszi figyelembe, a visszafogottság csak részben magyarázható a magyar cím átírásával, inkább a tárgykör megjelölése révén kínál információt. Az *Auf meinem Schlosse* a perszónális előadásra utal, a *Die unsichtbare Sängerin*

az elbeszélés által közvetített rejtélyességre, a *Geschichten aus einem alten Schlosse* (összhangban az olasz fordítás címével, az 1975-ös *In un vecchio castello*) részint a magyar változat megfelelője, részint az apró eltérés a jelzõt tekintve (ócska–alt) mérsékli az eredeti szöveg humorba hajlíthatóságát, viszont átveszi a „történetek” kettős értelmezhetőségét. Nevezetesen azt, hogy felfogható műfaji jelölésnek: nem egyenes vonalú elbeszélést, hanem esetleg visszapillantásokkal teli történetmondást kapunk, amelynek során az egyes epizódok egymással egyenrangúak, ugyanakkor csak együtt „értvényesek”. Ilyen módon a terjedelem miatt nem nevezhető regénynek, de egy epizód kibontását elvégző elbeszélésnek sem. Az egyes szám azt üzenné, hogy az elbeszélő azonos a főszereplővel, aki azonban csak elbeszélőként vesz részt minden eseményben (az egyes történeteket többnyire neki beszélik el, ő közvetíti az olvasóknak). A többes szám hangsúlyozza, hogy a történetek összefüggő, ám laza egymásutánjából kerekedik (kerekedhet?) ki a történet, de feltételezheti azt is, hogy a figurák saját sorsukkal a történet megosztottságát, széttartását tanúsítják, egyben az azonos kiindulópontból szétágazó cselekmény nem más, mint megannyi sorlehetőség, amely a Jókai-műben beszédmód- és magatartás-változat. Pontosabban szólva: beszédmód által körvonalazódó magatartás-változat, valamint magatartás-változathoz alkalmazkodó beszédmód. A címben előforduló jelzős szerkezet a magyar nyelvi alakban az oxymoronhoz közelít, a kastély előkelőségre utaló, nemesi léghört feltételező jelentés lehetőségét némileg lerontja az *ócska*, amely a történetek ismerete nélkül vonatkozhat a kastély állagára, de a német fordításban jelölt alt (rég) szintén odagondolható.⁸ Az ócska – rég – kastély egyben lokalizál, mindenképpen vidékre gondolhatunk, esetleg távoli, eldugott helyre, ahol furcsa *történetek* játszódhatnak le. Die unsichtbare Sängerin (A láthatatlan énekesnő) ugyan ébreszthet hoffmanni reminiscenciát, akad majd olyan szöveghely, amely erősítheti ezt, ám az említett (és Hoffmantól sem idegen) rejtélyesség a címben még nem árulja el, vidám vagy szomorú történetről lesz szó, egyelőre elegendő az érdeklődés fölkeltése ezzel a kissé *bulváros* címmel. Csak kiegészítésül jegyzem meg, hogy a lerövidített olasz cím nemcsak a műfaji kérdést hagyja nyitva, hanem a történeti versus jelenkori problémát sem hozza elő, ellenben a határozatlan névelő a lokalizálhatatlanság képzetét keltheti.

A „történetek” aztán részint kielégítik a várakozást, részint ellene szegülnek. Első megközelítésben elfogadható a „humoros” történet megjelölés,⁸ amelybe rémregényes epizód, titokzatos előtörténet és érzelmes kifejtet egyaránt belefér. Ilyen módon mintha egy kibővített anekdotát olvasnánk, s ezzel a Jókai-szakirodalom visszaigazolása történne meg. Az anekdotikusság tételezéséhez az egyes szám első személyű elbeszélés szolgál bizonyítékkal, illetőleg a csattanásra kihegyezett zárlat, a történetegészt pedig a bevezetéshez szükséges külső körülmények viszonylag részletező leírása kezdi, hogy aztán lassan-lassan sor kerüljön az eddig homályban hagyott részletek föltárására, a hirtelen jelentkező rémregényes elem beiktatására, majd a meglepetésszerű fordulatra, amelyet aztán egy újabb kisebb kitérő után a megoldás zár le. Ez az egyszerű, áttekinthető szerkesztés módot nyújt arra, hogy a történetfejlesztés különféle irányainak esélye fölvetődjék, és ha a polifónia még jelentkezik is alternatívaként, a hangnem és a célzat szerint minősíthető történetmondások felé mozduljon el (legalábbis egy darabig) a cselekményvezetés. Így a bevezetésben szóhoz jut a nemesi polgárosodás igénye, a hagyományos gazdálkodói életforma meg a kereskedés, a birtok korszerűsítése, „ipari üzemmé” átalakítása problémája, amely persze nemcsak Jókait foglalkoztatta, hanem inkább Jókai adott hangot ennek a korigénynek. A továbbiakban aztán vált az elbeszélő, és – ugyan tartózkodik az olcsó humorizálástól – a bolondok házából szabadult és rögeszmékhez ragaszkodó alkalmazottak rajzában a groteszk, a nyelvi humor, a helyzetkomikum elemeit vegyíti, olyan szituációkat létrehozva, amelyek részint az alacsonyabb szintű komikumból táplálkoznak (a rögeszmés magatar-

tás karikatúrisztikus vonásainak kacagató hatása); van esélye egy kísértetregénybe, egy érzelmes regénybe, egy bűnügyi regénybe hajlításnak anélkül, hogy bármelyik lehetőséget végig kijátszán az elbeszélő, mindegyik csak annyira bontakozik ki, hogy megakadályozza a másik lehetőség teljesebb kifejlését. Így az alakzatváltozatok mintegy egyensúlyi helyzetet hoznak létre. Nem hiányzik a „deus ex machina”-epizód sem, az ócska kastély mozgásba hozott gépezete részint véget vet a bűnügyi regénnyé alakulásnak, részint leleplezi a kísértethistóriát, részint előkészíti a történet lezárását, az érzelmes regényből vett befejezés-lehetőség megfontolását. Ily módon valóban „Történetek” látszik a leginkább elfogadható „műfaji” jelölésnek, melybe a följebb említett epikus-hangvételi-tematikai kezdemények „beférnek”, egyben érzékeltetve azt is, hogy e történetek összeolvasódása következményeképpen minden egyes történet többszörösen rétegzett, másképpen szólva, egyetlen történet sem teljesen „egy”-hangú, hanem mindegyikben ott rejtőzik-rejtőzhet a másfelé fordítás esélye. Az a tény, hogy az egyes szereplők életrajzának csupán egy, a „történetek” szempontjából jelentős szegmensével ismerkedhetünk meg, ennek folyamánaképpen (a „klasszikus” vígjátéki módszer szerint)⁹ a tipizálódás felé mutató vonásai lesznek dominánsak (noha nem merevednek típusokká, ellenben, ismételten olyképpen fogalmazva: sem nem „sémák”, sem nem típusok, inkább markánsan körülírt, „behatárolt” jellemek, újra meg újra kibukó szólásokkal, újra meg újra előbukkanó reflexekkel); éppen a köznapiság és az extremitás határmezsgyéjére helyeződnek így az ócska kastély ágensei. Még egy ponton kell tovább vinnem a fejtegetést: a tisztartó, a komornyik, a lovász, a kocsis, a kapuőr és végül a „fogadott árvaleány” birtokon tartása a feltétele a birtok megvételének, ezek külön-külön élnek egyszerre a birtok hétköznapijaiban és a maguk extremitásában. Az „ócska kastély” azonban csupán azáltal válhat az extremitások színhelyévé, hogy az egyéni-egyedi különbségek összeadódnak, hiszen az egyénre szabott furcsaságok sem nyelviségükben, sem verbális megnyilatkozásaikban nem érintkeznek, hanem egymás mellett, egymástól függetlenül léteznek. Ugyanakkor ez az egymástól független létezés egymásmellettiiségével mintegy „tablóvá” áll össze, melyen megrögződnek a személyiségek. Korántsem annyira, hogy ne lennének „átírhatók”, átrendezhetőek, ne volna áthidalható a szakadék a hétköznapiság és az extremitás között. Ehhez azonban az elbeszélő értelmezési stratégiájának radikális újragondolására van szükség, ha úgy tetszik, önmaga számára megnyugtató és magabiztos világképének ugyancsak átírására, átrendezésére, a „lehetséges világok legjobbika” elképzelés fokozatos felszámolására. Ami adott esetben együtt jár a „nyelvjátékából” való kilépéssel, a másik, a mások nyelvjátékába való fokozatos belépéssel.

Ennek megértéséhez azonban kissé hátrább kell lépnünk. Az elbeszélő – mint a fölvezetésből megtudhatjuk – szilárd gazdálkodási, kereskedési, rövidebben: életvezetési tervvel rendelkezik. Nem riaszthatja el az „ócska kastély” megvásárlásához fűzött, följebb említett feltétel, a kísértetkastély rémképét a másodlagos romantika eszköztárába utasítja vissza, felmondva a kísértetkastély rekvizitumainak leltárát, olyan „nyelvtudásról” téve tanúbizonyságot, amely a „professzionális” olvasónak sajátossága. S nem az olvasottak naiv befogadásával jellemezhető, éppen ellenkezőleg: a tudatosan realista megközelítés nyelviségét szegezi szembe a Dumas-típusú kastélyromantikával, idesorolva a francia irodalomban egy időben népszerű vámpírtörténeteket. „Nem, uram, bennem nem folyik arisztokrata vér, én jámbor kalmár fia vagyok; hozzám nem fognak a méltóságos halott asszonyságok másvilági pongyolában leereszkedni.” Még két idézettel körvonalazom a kalmár fiának nyelvvilágát. Az első folytatja a följebb abbahagyott gondolatmenetet, s egy romantizáló és e romantizálást szétfoszlató cselekvés közötti diachotómiát a nyelvi humorral hozza helyzetbe: „aztán én szándékozom nagyszerű sajtókészítést berendezni, a sajt szagától pedig minden kísértet elszalad;

tudja ön, uram, semmit sem utálnak úgy a túlvilági szellemek, mint az ostyepka szagát; én pedig ezt a nemzeti fromage de Zólyomot akarom nagyban tökéletesíteni". A szókins segítségével kiélezett ellentét a régi meg az új, a kísérteties és az evilági, a képzeleti/irodalmi meg a szakmai, ipari, vállalkozói területre tagolják a szemléletet, amelynek kísérteties, romantizáló képzeleti az említett nyelvi humort tekintve vannak visszavonhatatlanul vereségre kényszerítve a szakmaisággal szemben, amelyet a tájnyelvi (ostyepka = füstölt sajt), a francia kifejezés (fromage = sajt), a lokalizálás (Zólyom) hitelesít, a szellemit a radikálisan köznapin lemérve és könnyűnek találva. A romantizálónak a realistába, a szakmaiba bekebelezése, ezáltal a létezésben új – nyelvi – hely kijelölése részint az olvasmányokra (például Dickensre) emlékeztetéssel történik (a látogatók feljedése a bútorroppanástól megidézheti Clennamné házát Dickens 1855–57 között megjelentetett *Little Dorrit*-jában, jóllehet Jókai nem ismerhette e műve írásakor a Dickens-nagyregényt), részint a mesei és a „reális” állandó szembesítésével, amelynek következtetése az elbeszélő magatartását zárja vissza egy szűkebben érthető magatartásformába: „mert hiszen én felvilágosodott ember vagyok, akit meg lehet azzal ijeszteni, hogy az adósom megszökött, de azzal, hogy valaki, akinek nem tartozom semmivel, a másvilágról visszajön, bizony nemigen.”

Ha körütekintünk a XIX. század európai irodalmában, és megkíséreljük a *Történetek egy ócska kastélyban* elhelyezését, akkor E. T. A. Hoffmann és Oscar Wilde romantikus és deromantizáló elbeszélései közé illeszthetjük. Hoffmann *Klein Zaches genannt Zinnober* (1819-es megjelenés, Kis Zaches, más néven Cinnober) felvilágosodás-szatírája az önnön mítoszába merevedő, magabiztos felvilágosodástudat és a mesei-tündéri-kísérteties konfliktuslehetőségeit feltárva és satírában „megítélve”. Oscar Wilde *The Canterville Ghostja* (1887-es megjelenés, *A canterville-i kísértet*, színdarabnak és filmnek is feldolgozva) kísértetkastélyában a régi meg az új szemlélet, a földhözragadt realista meg a romantizáló, a játékos meg a komoly hasonlóképpen állítódnak egymással szembe, mint Jókainál; és még hasonlóan minősíthető az a fordulat is, hogy az önmagát felvilágosodottnak-modernnek hirdető világba óhatatlanul belecsempésződik az érzelmes, amelytől a modern világ megszabadulni látszott. Annyi részösszegzésül elmondható, hogy az önmagát korszerűnek hirdető, beszédéből az érzelmes megszólalást kiutasító személyiség felvilágosodottsága önnön korlátaiba ütközik, tapasztalnia kényszerül, hogy a bináris oppozíciókra osztott világ (romantizáló-realista) jóval összetettebb, „átmeneti” (nyelvi) alakzatokkal gazdagabb, rétegzettebb, mint azt feltételezhetné, a réginek hitt nem bizonyosan és nem minden tekintetben képes megválaszolni a fölvetődő kérdéseket. Márpedig e kérdések nem úgy és nem olyan nyelvi formában merülnek föl, hogy vitathatatlan feleletekkel lefednék az újra meg újra jelentkező problémaköröket. Ennek következtében a „felvilágosodott” ember magabiztossága ismerethiányának, tapasztalatai szűkösségének jelződése. Nyelvébe a szókinsnek csak meghatározott szegmensei tartoznak, az ismerethiány alkalmatlanná teszi a nyelv más tartományainak és e tartományba tartozó tudatnak átlátására, különösképpen „jóindulatú” hermeneutikájára. Amíg a Jókai-alak felvilágosodottsága erejével tud közvetíteni a saját és a másik nyelvjátéka között, ám látszólag odahagyva a maga nyelvjátékát, elfogadva a másikat, valójában a közvetítés segítségével időleges megoldást talál az ócska kastély szereplői magatartásának formálására, addig éppen ott bizonytalanodik el, ahol a mesei- „kísérteties” eltér a maga nyelvtől, maga gondolja a dalt vagy zenét a „sphaerák harmóniájának”, hogy aztán önnön beszédéből kitűnően „kedves kísértetről”(!) elmélkedjék, „láthatatlan dalos szírénemről”, ezzel már Friedrich de la Motte Fouqué 1811-es *Undinéje*, Sellője közelébe értünk, amely a XIX. században operaszínpadra is került¹⁰, majd „az én tündéremről” gondolkodik, hogy a Hamupipóke-történet felé fordítsa az események menetét, persze, csak egy villanásra, az eseménysor vége felé már „megálmo-

dott tünemény"-ről van szó, akinek nevét is lehet tudni: Viola, amelynek más népnyelvi formája: ibolya, árvácska¹¹, ekképpen nemcsak saját történetére utal vissza, hanem a történet nyelviségébe belopja az érzelmi beszédet is. Ez a fokozatos közelítés az eddig kizárt nyelvhez, illetőleg a nyelv érzelmi tartományához, relativizálja a felvilágosodott vállalkozó korszerűnek hitt magatartását, értésére hozza beszédének-tudatának szűkös-ségét, sőt: fenyegetettségét, sérülékenységét is. Míg a maguk extremitásába zárkózó alakok nyelvi-tudati védettségüket szegezhetik a tudatos-„ésszerű” viselkedést-beszédet igénylő világgal szemben, a vállalkozó felvilágosodottsága legfőljebb a tapasztalati valóságra hivatkozva, „tényeket” fölmutatva-megnevezve, a romantikus irodalomban, a mesében, a „ritterrománok”-ban¹² kételkedve építheti meg a maga világát, vonja be a szereplőket a maga világába. De már azáltal, hogy minden más szereplőt úgy mozdít ki nyelvjátékából, hogy látszólag elfogadja annak szabályait, előkészíti útját a kilépésre, fölkészíti a nem vagy alig érthető, a „kísérteties” befogadására. Viola éjszakai látogatásainak sokáig értelmezhetetlenségébe nem nyugodván bele, az empiriára bízva a titok megfejtését, csakhogy az ócska kastély zezzugaiban (labirintusában?) nem képes éjszaka kiigazodni, s a legnagyobb eredménynek az tetszik, hogy visszatál szobájába. Ez az epizód már a linearitás esetleges tökéletlenségére figyelmeztethetné, hiszen a körköröség (a kiindulóponttra való eredménytelen visszatérés) ellenében nem érvényesül fölfedezői mivolta. A romantizáló előfeltevéseket, a regényességet határozottan elutasító, kinevettető felvilágosodottság, azaz korszerűség szembekerül olyan tüneményekkel, amelyeknek nem ismeri magyarázatát, amellyel szemben tehetetlennek bizonyul. E tehetetlenség-érzet következtében rádöbben a megnevezések bizonytalanságára; a főljebb idézett sorozat érzékeltetheti, miként kerül mind közelebb egy olyan nyelvi tartományhoz, amelynek létezését korábban legfőljebb az irodalmi funkcionálásban vélte megengedhetőnek, noha korszerűtlennek, és amely immár sokféleségével, a sziréntől a tüneményig, a maga gazdagságára, sokrétűségére inti. Ez az egyelőre a tudatban, a gondolatáramban, a belső beszédben artikulálódó újfajta nyelviség akkor lesz nyilvánossá, amikor a történet azzal fenyeget, hogy a rémregényesbe fordul, a rablótámadás révén kriminalisztikai mozzanatok lépnek a cselekménybe. A meneküléshez is szükséges a romantikus/romantizáló, az átlagromantikus irodalomban „elhasznált” eszközök működésbe lépése, a történet fordulata, a titkos szerkezetek meglepetésszerű helyzetet eredményeznek¹³, „s midőn én meglepetve tekinték a kandalló felé, íme az tüzestől, mindenestől együtt eltűnt a szobából, s ahol azelőtt volt, ott egy halovány, fehér alak állt előttem, reszketeg éji méccsel kezében, mit másik kezével eltakarta – az én álmaim megtestesült képe”. Ami kiváltképpen feltűnő, az álom befogadása a tapasztalati valóságba, az álom megtestesülése a valóságfogalom átrendezése, valamilyen köztes állapot be/elfogadása, s csak mellékesen, semmiképpen nem egyeztethető össze egy felvilágosodott-korszerű (akár idézőjelbe is tehető) gondolkodástípussal. A szöveg folytatásában hősünk elsajátítani látszik azt a beszédet, nyelvi alakzatsort, amelytől korábban tartózkodott, és nem pusztán szókincsében tapasztalható változás, hanem részese lesz annak a romantikus regénybe illő fordulatnak, amelyben a „való” világ helyét az irodalmi, a színpadi, a csodás foglalja el:

„Egy villámperc a bámulatra, a másodikban tündérem odaszökött hozzám, megragadta kezemet, odarántott magához a kandalló helyére, s abban a percben, mint a színpadi süllyedő, alácsúszott velünk a csodás talapat.”

A továbbiakban hősünk ingadozik a magyarázat (magyarázkodás?) kényszeressége és a „csodás” elfogadása között. A következő, hosszabb bekezdés józan leírással szolgál a „titok megfejtésével” kapcsolatban, a pontos bemutatás a józan vállalkozó közleménye. Az azután következő bekezdés kiasztikus megszerkesztettségével (jellemző módon a tündéralom-tündér ismétlődik) szembeállítható a józan helyzetfölméréssel, és az ismét

egyetlen villanásra földerengő „szigetképzet” („a szabadulás egy olyan csendes, hozzájárulhatatlan helyre...”) visszahozza a csodásba belépés eseményének, elképzelésének elejtett fonálát. Ekkor már a felvilágosodott-korszerű ember alkalmassá lesz arra, hogy az érzelmes regény közelébe kerüljön, s a zárlatban újra a beszédé, a nyelvélés lesz a főszerep. Az addig néma, csupán dallal kommunikáló „árvácska”, Viola beszélni tanul, a nyelv közvetítőként fogadtatik el, a küldő és a fölvevő a beszédtanítás-tanulás ritmusában közeledik egymáshoz: „Egy hó múlt el az esemény óta, mialatt én abban a munkában fáradok, hogy egy nem e földről való tündért a mi emberi beszédünkön szólni tanítsak.” A „munkában fáradok” a tapasztalati valóságra emlékeztet, de a „nem e földről való tündér” a tapasztalati valóságon túli jelenség emancipálását hangsúlyozza.

Az elbeszélő önmaga által vázolt útját végigkísérve még egy kiegészítő megállapítást szükséges megtenni. A térbeli elrendezés viszonylag könnyen szemléltethető: a fővárostól (de legalábbis olyan várostól, ahol élénk kereskedés folyik) tart az út a vidékig, a centrumtól a centrumon túlig, a perifériáig, mely úttal maga az elbeszélő ismerteti meg az olvasót.¹⁴ Az időviszonyok ennél összetettebbek. Az utolsó mondat időhatározó szava a „most”, ez a cselekmény jövőbeli lezárulását ígéri, míg az elbeszélés terjedelméhez képest viszonylag hosszabb fölvezetés múlt ideje az utazás kezdetével jelen időbe hajlik át. A jelen idő akkor vált át ismét a múltba, amikor a titkok föltárásáról esik szó, az egyes szereplők múltjáról, illetőleg Viola sorsáról. Ekképpen történet és előtörténet egymásba szövődik, azzal párhuzamosan, ahogy az elbeszélő átadja az információközlést annak, aki a titokról be tud számolni. Mindez nem feltétlenül jár az egyes szám első és harmadik személy váltogatásával, a tisztartó olykor rezonorként tűnik föl, hogy az elbeszélő beleképzelje magát beszédébe, és a saját szavaival megszólaltassa: „Az én tisztartóm, aki figyelemmel kísérte az én mindenféle variáció átmenő orvosi praxisomat, csak úgy mosolygott felettem. Gondolhatta magában: »Könnyű volt kifognod annak a sok mindenféle parasztnak bolondságán, de fogj ki az enyémen.«” A másik változat szerint a tisztartó „vallomását” az elbeszélő tolmácsolja, meghagyva a beszédet az elbeszélés tónusában: „Utána tizennégy napig lázban volt, azután felgyógyult szépen, s többet nem vesződött gázzal, sőt később azt is elmondta, mikor és hogyan jutott ő e kínzó rögeszméhez.” A továbbiakban az elbeszélés tónusában folytatódik a múltba történő visszapillantás. A tisztartó „kigyógyítása” egyben a történetek befejeződését ígéri, ám az eseménymenet tovább fokozza a történeteket; méghozzá azáltal, hogy a privát szférát engedi szóhoz jutni, nevezetesen az árva leány és az elbeszélő történetét léptetve be a „kigyógyítandók” közé. „Most már csak két örültem volt még a háznál, akiken gyogyrendszerem nem fogott: az egyik az én láthatatlan dalos szirénem, a másik meg saját magam, aki szerelmes vagyok bele.”

Am amíg idáig eljut az elbeszélő, addig a saját meg az idegen viszonyának lehetőségeit többször végig kellett gondolnia. Hiszen felvilágosodottsága az emberi viszonylatokat tekintve nyelvi alkupozícióba helyezi, a „megörökölt” alkalmazottakkal nem elsősorban oly módon ért szót, hogy eltűri extremitásukat, hanem sokkal inkább azzal teremti meg a megnyugtatóvá váló egymáshoz közeledést, hogy belép nyelvvilágukba, a számára szokatlan nyelvvilágban tájékozódik, annak szellemében jár el. Nem a felvilágosodás logikáját, ok-okozati érvelését veti be, hanem úgy tesz, mintha átlépné a másik extremitásának határát, és azon belül cselekedne. Nem kölcsönös megcsalás révén „gyógyítja” ki alkalmazottait, illetőleg teremti meg a további együttműködés feltételeit, hanem végigviszi, ad absurdum feszíti az extremitást, maga is résztvevőként cselekedik. Klárándy gróf csak lecsöndesítette „bolondjait”, az elbeszélő visszahozza őket az extremitásból a hétköznapiakba. A komornyikot „vízkúrának” veti alá, a jámbor kapussal a „feudális jog” szellemében jár el, a „kis gnómmal”, a kapussal, aki magát Lappónia¹⁵ királyának tartja, közli az

elbeszélő, hogy ő meg az orosz cár, a tisztartót szaván fogja, olyan próba elé állítja, amely addigi önprezentációját fogja semmissé tenni. A vízkúrának alávetett Louis pedig „nagyon sokat elveszített nevetési kedvéből, s odalenn erősen panaszkodott a cselédeknek, hogy az ő gazdája aligha meg nem bolondult kissé”. Persze, a szerepek nem cserélődnek föl, mindössze annyi történik, hogy a továbbiakban már nem a bolondházból a gróf által a kastélyban alkalmazott alakok extremitásáról töpreng az elbeszélő, hanem önmagát jellemzi illetéknéppen:

„Szerelmes, holdkóros, monomán, hallucinans. És mit tudom én még mi mindenféle variációja van ennek a szónak: »őrült«, én az mind magam vagyok.”

Elbeszélése során teszi a kijelentést: „Azt mondják, bolond ember, aki az álmát elbeszéli másnak. Hiszen én nem is állítom, hogy nem vagyok az.” A rejtélyek feltárulása előtt még egy különös tapasztalásban van része. Attól kapja a felvilágosítást, akitől a legkevésbé várta, a „bohókás kapus” mondja el a kastély alakjainak és a daloló lánynak történetét. Azt nevezetesen, hogy Klárándy gróf attól való félelmében: halála után az örültek házába zárják a leányt, „leánya végett saját kastélyából csinált örültekházát”. Hozzáteve még ennyit: „Egyedül én voltam annyi között az egyetlen ember, akinek mind az öt érzeke rendben volt, hanem éppen én űztem azért a legtöbb bódultságot, hogy híre menjen.”

Az eseménymenet minden részlete magyarázatot kapott, csakhogy az eseménysorozat képtelenségek halmazának tetszik, állandó szerepcserékre van szükség ahhoz, hogy a történések kibontakozzanak, a folyamatos félreértésekből lesz/lehet: értés. Az éneklő lány kedvéért Klárándy gróf megfordítja a világ rendjét, de csak annyira, hogy leánya védelemhez jusson, a kapus az őrült „álarcát” veszi föl, hogy megtéveszthesse a világot, a birtokot végre megvásárló elbeszélő rendteremtő cselekvése csak egy bizonyos határig lehet eredményes, ellenben maga – volt róla szó – földadja magabiztos felvilágosodottságát; s bár nappali életét változatlan intenzitással éli, magános töprengéseiben a létezés olyan szférájáig hatol, amely új felismeréssel, pontosabban szólva a nem-ismeret kétségeivel ismerteti meg:

„Mindennap úgy érzem magamat, mint akinek valakije meg van halva, s minden éjjel azt álmodja, hogy él, és azon töprenkedik, milyen különös az, hogy valaki élhet, aki már meghalt; nappal pedig látja, hogy valóban meghalt, s azon gondolkodik, milyen különös az, hogy valaki meghalt, aki még él.”

Az egzisztenciális elbizonytalanodás immár nyitottá teszi a kiszámíthatatlan, a véletlenszerű befogadására, a rablótámadás és annak következményei csupán bevezetik azt a folyamatot, amely a saját nyelvjátékából a másokéba vezette, s eltérítette az ész- és anyageelvűség logikájától. Amint Klárándy gróf „korrigálta” a maga kikökönt világtrendjét, akképpen az elbeszélő „nevelődése” a kisszerű racionalitástól a sajátban nem tudatosított idegen feltárulásáig vezető, egy összetettebb nyelviséggel jelzett útja sugallni engedi: az „idegen szó” érvényesülésének, cselekményt előidéző aktivitásának szükséges teret engedni ahhoz, hogy a félreértések pozitivitása kibontakozhassék. Hogy elbeszélő és elbeszélte között létrejöhesse a dialógus. A csoportelvű nyelvi érdekltség megismerése és (ha csak látszólagos) elfogadása teremtheti meg a jobb értés feltételeit, és fordíthatja le egy reménybeli „koinéra” az extremitás nyelviségét. A tisztartó nem pusztán jobban tudja a kémiát, mint az elbeszélő, hanem annak nyelvét is célszerűbben képes használni. Nincs más hátra, mint a kémia nyelvének, a mechanika és egyéb modernizációs eljárásoknak együttes alkalmazása, olyan nyelvi terület föllelése, amely még „érthető” a tisztartó számára, de amelybe mégis akarata ellenére vonódik be. Mindennek ellenére továbbra is megmarad és „aktív” a szóban rejlő ambivalencia: a szövegben kulcsfontosságú „őrült”, amely az elbeszélőnél az idők folyamán *dőrvévé, bohókássá* szelődül, más jelentéskörben használtatik, amikor az alkalmazottakat jellemzi, más értelemtulajdonítási folyamat ját-

szódik le, mikor önmagáról állítja. Hiszen az utóbbi esetben részint érzelmi színezettel töltődik föl, részint az idegen világba való belépés és az elbeszélés által történő távolságtartás „dialektikájában” oszcilláltatja a dekódolandó „üzenetet”. Ez az ambivalencia Jókai elbeszélésében nem ironizáló közege hatol át, hiszen az elbeszélő a maga érzelmi (és értelmi) nevelődésének történetét az egyidejűség távlatlanságával beszéli el, minek következtében az idegen szó beiktatása a maga nyelvi tartományába a nevelődést formálja, nem pedig egy kettős perspektívát tesz lehetővé. Mindez nem szünteti meg az extremitások halmozódásából adódó (most már kimondható) abszurditást, azt, amit Jókainak fölrottak: a képtelen helyzetek és alakok egyoldalúnak minősített színre állítását. Lehet, hogy éppen ezek a képtelenségek segítik ironkat abban, hogy kitörjön a nemzeti narratíva vállalt egysíkúságából, és még az odasorolható prózai művek betétjeként becsempéssze a főleg az anekdotákból eredeztethető, olykor túlfeszítettnek gondolt komikumot. Ez a komikum merít ugyan a vígjátéki helyzetkomikumból, még többet azonban az anekdota nyelvi humorából, a félreértések/értelmezések, a saját meg az idegen nyelvi világ konfliktusai-ból. Ehhez talált rá Jókai a valóban abszurd szituációra, az elcsöndesített és megjátszott „őrültségek” változataira, magatartás-lehetőségeire és beszédére. A magyar romantika „őrült” alakja Petőfi versében fogalmazódik meg, aligha mellékes, hogy monológ formában, mintha egy dráma kiszakított részlete lenne. Ehhez képest Jókai elbeszélése a megszelídített, „klasszicizált” romantika változatával állna elő, a képtelenségek összegződése korántsem egy lehetséges vagy feltételezett drámaiság felé mutat, hanem a korszakban elfogadott epikai történetfejlesztés irányába.¹⁶ S bár a cselekmény elbeszélése nem igényli az irodalmi-epikai konvekcióktól eltérést, az alakok szokásainak, beszédének, a szavak által jelzett összeütközéseknek és nem utolsósorban az „ideológiának” (felvilágosodottság versus őrültség) konfliktusai következtében egymásra halmozódnak a különféle (irodalmi) forrásokból ideemelt (lét)helyzetek és magatartásformák. Ezek – minthogy mindegyik figura saját történettel, pontosabban szólvá: nem-történettel rendelkezik (vagy nem rendelkezik) – legfeljebb a befejezésben juttatják „megoldáshoz” az addig önállóulni látszó epizódot. Klárándy gróf „felfordított világa” nem csupán az elkülönülés teret teremti meg, amelybe a modernizációs szándékú, kronológiára beállított elbeszélő lép be, hanem az extremitásokat egyben társadalmisítja is ebben a térben, ehhez kell akarva-akaratlanul alkalmazkodni a másképpen szocializált elbeszélőnek. A helyzetek abszurdításából legfeljebb az érzékeny regénnyé alakulás emelheti ki a szereplőket. A felvilágosodottságnak magabiztos-egyszerűsítő alakzata azonban kizáratik a megoldás eseménytörténetéből.

Jegyzetek

- 1 Erről, valamint egy másféle Jókai-olvasás lehetőségeiről vö. tőlem *Öreg Jókai nem vén Jókai*. Budapest, 2003.
- 2 Zsigmond Ferenc megrovólag említi Hugo és Jókai „Kelethez való holdkóros vonzódás”-át: Jókai. Budapest, 1926., 130.
- 3 A Jókai-szakirodalom értékeléséről az 1. sz. jegyzetben idézett könyvemben számolok be.
- 4 A jól ismert korai elbeszélésektől ezúttal eltekintek, és *A falu bolondjai* című rövidprózára hívom föl a figyelmet: *Elbeszélések (1853–1854)* 5. k. S. a. r Szakács Béla. Budapest 1989. 116–134. A Jókai közreműködésével szerkesztett *Vasárnapi Újság* már első évfolyamában publikált cikket *A bécsi tébolydáról*. 1854. 135–136. Az ismeretlen szerzőjű írás szembeállítja a „Budán létező derék, de magán intézet”-et a bécsi kórházzal, amelynek fő törekvése a gyógyítás, az örültek „mindig számosabban” térjenek „vissza az életbe, hogy hasznos tagjai lehessenek családaiknak s a polgári társaságnak.” A Jókai-novelláskötet az elbeszéléshez fűzött jegyzetben közöl adalékokat a kérdéskör szerepéről a Jókai-életmű ez éveiben: 570–574.

- 5 A *Fekete gyémántok* meg *A jövő század regénye* erre jó példa. Jókai és a tudományok viszonyáról néhány rész tanulmány: Moesz Gusztáv: *Jókai mint növénypathológus*. Uránia, 1921, 1–4. sz. 17.; Uő: *Jókai növényismerete*. Természettudományi Közlöny, 1925, 109–199.; Földvári Aladár: *Jókai – a geológia népszerűsítője*. Uo. 1939, 357–363.
- 6 E tézis igazolására ugyancsak a *Fekete gyémántokhoz* és *A jövő század regényéhez* utasítanám az olvasókat.
- 7 A szöveget az elbeszélések új, válogatott kötetként megjelentetett kiadásából idézem: *Novellák*. Utószó, vál. Lukácsy Sándor. Budapest 1993. 226–360.
Ballagi Mór (szerk.): *A magyar nyelv teljes szótára*. Pest, 1873. I. szerint az ócska: avult, nem új, kissé régi. Benkő Loránd (főszerk.): *A magyar nyelv történeti etimológiai szótára*. Budapest, 1970. II., 1065. 1604-ből származó adat szerint az ócska: régi elhasznált, elnyűtt (alt, abgenüzt), 1803-ból elcsépelte, érdektelenné vált példákat hoz a szótár, 1810–1898 között jelentett silányt, vacakot, csekély értékűt.
- 8 Szinyei József: *Novella- és regényirodalmunk a Bach-korszakban*. Budapest, 1939. I., 317. „általában a mese alapja a legnagyobb mértékben valószínűtlen, de első személyben, a kastély új tulajdonosa által itt-ott humorral s a maga lelki megfigyeléseivel elmondva realisabb színt nyer, s ríköti romantikája enyhül. Mulattató olvasmánynak igen érdekes.”
- 9 Itt nem azzal érvelnék, hogy Jókai a „történetek”-ből zenés vígjátékot készített *A bolondok grófia* címmel, amely többet érdemelne, mint amit a szakirodalomtól eddig kapott, hanem inkább arra utalnék, hogy az egy, visszatérő mondattal jellemzett, egy cselekvési sorral az olvasó elé állított figurák részint Dickens „módszerét” idézik, részint a Kisfaludy Károly kezdeményezte vígjátékokra utalnak vissza.
- 10 Albert Lortzing *Cár és ácsa* volt igen népszerű Magyarországon, nem 1845-ös kelezésű *Sellője*, E. T. A. Hoffmann operájának ismerete sem bizonyítható. Ám idegondolva a Ruzsalka-feldolgozásokat, állítható, hogy az európai XIX. századi operában népszerű volt ez a téma.
- 11 Czuczor Gergely–Fogarasi János: *A magyar nyelv szótára*. Pest, 1862–1874. I–VI. adatait hasznosítottam a történet szavainak jelentését keresvén.
- 12 Jókai és a magyar regény „előzményei” viszonya még további kutatásra vár, a György Lajos által emlegetett néhány adaton túl bizonytalán bőven akad még föltárnivaló. György Lajos: *A magyar regény előzményei*. Budapest, 1941., 41, 245, 283, 495.
- 13 Nem elképzelhetetlen Mikszáth *Különös házassága* egy epizódjának bevonása a „tárgytörténetbe.”
- 14 Korunk gondolkodása a „spatial turn”-ként elkönyvelt jelenséget a posztmodernnek tulajdonította, hangsúlyozván a szinkronitás és a diakronitás megváltozott viszonyát. Jókai annyiban tekinthető e fordulat előfutárának, hogy például ebben az elbeszélésben a kastély és a világ (benne a tébolyda) kölcsönös áthelyeződésével játszik el, a diakronitást, az alakok „előtörténetét” történetük további epizódjaiba illeszti, az emlékeztetés és a felejtetés dialektikájában mutatkozván érdekeltnek. Éppen ezért itt a tér sincs alárendelve az időnek, inkább az időtényező idomul a térbeliséghez. A kérdés részletes kidolgozása: Doris Bachmann–Medick: *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Hamburg, 2006., főleg: 284.
- 15 Lappóniában nyilván az 1850-es esztendőkre Reguly Antal révén időszzerűsített finnugor elképzelés (Sajnovics) kísért. *A Szabadság a hó alatt* című regényben majd az orosz–finn viszony emlékére figyelhetünk. „Finn-, Lapphonról”: *Egy bujdosó naplója*. In: *Elbeszélések* (1850) 2/b k. S. a. r. Györfly Miklós. Budapest, 1989, 103. *A Mahizet, lapon* (vonatkozású) ősmonda 1852-ben jelent meg Müller Gyula Nagy Naptárában. A lappokról a magyar irodalomban (Jókai említése nélkül): Halász Ignác: *Sajnovics hatása a magyar költészetre*. Budapesti Szemle, 1880. 22. k. 92–123.; Sajnovics *Demonstrációjának hatástörténetéről*: Kisbán Emil: *Sajnovics János* (1753–1785). Budapest, 1942, 47–51.
- 16 *A novella alapeszméje komoly*. Vannak benne humoros jelenetek, de ezek egyáltalán nem bohózatok.” Vnuto Berta: *Jókai Mór drámái munkássága*. Budapest, 1914, 55.