

A MAGYAR „FIN DE SIÈCLE” ÍRÓJA — JÓKAI MÓR (IV.)

BORI IMRE

14.

Jókai művészetének „logikája” azonban nemcsak regényvilága ember-vegetációjának rajzában, antropológiai jellegében kapcsolódik a XIX. század második felének társadalmi-emberi problematikájához, hanem művészi-esztétikai jellemzőivel is. Az író, aki kora emberének problémáját a látszatok és a valóság drámájaként élte meg és értelmezte, művészetfelfogásában, ábrázolási szándékaiban e dráma látványa igézi. Legtöbb műve ugyanis a látszat és valóság összeütközésének a színpada, a drámai végkifejlet pedig a leleplezés-gesztusában mutatja magát. A látszatról ki kell derülnie, hogy csak látszat és nem valóság, a valóságnak pedig leplezetlenül kell mutatkoznia — természetesen a Jókai számára elérhető és megvalósítható módon és fokon. A Jókai-regények hozta művészeti problematikát tehát nem lehet függetlenül szemlélni a valóságban (az adott társadalmi-gazdasági viszonyok hálójában) lejátszódó változásoktól. Ezzel a „valósággal” ugyanis az írónak szüntelenül meg kell küzdenie, minthogy feltűnően labilissá vált, „átváltozni”, a látszatok délibábjaként mutatkozni sajátos jellegéhez tartozott már a század második felében. A „két világ” látványának élményétől tehát a „művésziben” sem tudta függetleníteni magát. Ezzel kell többek között magyaráznunk Jókai ragaszkodását „romantikus iskolájához” is: nézőpontja olyan köztes területen volt, ahonnan mind a látszatok, mind pedig a valóság világára láthatott és a színváltozásokat figyelhette, mert ebben a kor „lelkét” vélte megragadni. A romantikushoz való ragaszkodásának másik „okát” pedig kapitalizmus-felfogásában találjuk meg. Ez tette lehetővé, hogy az író még együtt lássa a világban, ami valójában már darabokra hullott. Hogy miért tudta megőrizni nagy általánosságban a romantikus regény formát,

és hogy cselekménymenete leginkább még „romantikus” — ugyan csak a fentebb jelzettekben adott. A „kalandnak” és a „gondolatnak” együtt tartása sem véletlen tehát, hanem mintegy Jókai művészetének belső logikájából következik, azzal együtt, hogy az igazán „új”, a kort megragadó mozzanatok rendre a regényszövegben koncentrálódnak és embervilágának rajzaiban fedezhetők fel elsősorban. Jókait ez az álláspontja ugyanakkor a fogyatkozó valóság élményével is megismertette. Joggal merülhet fel tehát a kérdés: nem ebben az élményben kell-e, más mozzanatokkal együtt, az írónak eszményi hőseihez való ragaszkodásának a magyarázatát is keresnünk, nem ők-e a biztosítékai az írói teljességigénynek — összhangban azzal a megfigyeléssel, hogy eszményivé is azért válhattak egyes hősei, mert a két világ létezésének a tudatában éltek a többi, „halandó” hősei ellenében, akiknek már csak „egy” világuk van, és ösztöneikben mutatnak kettősséget, de már úgy, hogy velük a kor torz jellege küldi üzeneteit

Jókai művészetfelfogásával kapcsolatban tehát szükséges az epikával folytatott küzdelme problémáját is szem előtt tartani, különösképpen, hogy a „művészbizis” adott kérdések rendre erre a küzdelemre mutatnak. Amikor olyan kategóriák bukkannak fel, mint amilyen az „igaz”, a „hamis”, a „valószínű”, a „hihetetlen”, a „regényes” vagy a „való”, a Jókai művészetében adott s általa érzékelt problémákkal találkozunk. Akár mottóként is felírhatnánk *A csigák regénye* mondatát *A csigák szerelme* című fejezetből, anynyira a Jókai-regények hozta kérdések e körét ragadja meg: „És a csigák szerelme bámulatraméltó. Először is főerényük a hűség. Van egy csodaszép faj, melynek életregényét Chamisso, a nagy költő fedezte fel, sok évi tanulmány után. *A tudósok eleintén kinevették vele, azt mondták: poéta! regényt álmodott s azt kiadja természetbúvárlatnak; most már tudják, hogy valót fedezett fel...*” (A kiemelés az enyém. B. I.) Ugyanezt mondhatjuk el Jókai művészetéről is, mely a XIX. század utolsó negyedében írott regényeiben szemlélhető: „regényt álmodni” és „valót írni” — ez van ennek a művészetnek a tengelyében, egészen konkrét mivoltában, azzal a közhellyel egyetemben, amit az *Egy játékos, aki nyer*-ben fogalmaz meg, mondván, hogy „minden poézisben legtöbbet ér a prózai valóság”. Különösképpen, hogy a „regényt álmodni” jelentése Jókainál egyértelmű: a „valószínűtlen” kérdése lapul mögötte. Ez a „valószínűtlen” viszont a valóság és a „valót írni” relációit állítja elénk — problematikusságának már egészen modern teljességében,

sőt összezavarodottságában, cseleiben, tótágasra fordult disszonanciáiban. *A két Trenk* című regényében olvassuk: „Ebben a két Trenk ügyében annyira szándékosan van összekeverve az igaz a hamissal, a valószínű a hihetetlenel, hogy utoljára is rá kell jönnünk, hogy *ami hihetetlen benne, az az igaz, s ami valószínű, az a hamis...*” (A kiemelés az enyém. B. I.) Az *Eget vívó asszonyszív* című regényről szólva ugyanezt a kérdést így fogalmazza meg: „Nincs ebben az elbeszélésben egy lapra való képzelet sem; ez mind tény és valóság. *Meszeszerű, de igaz...*” (A kiemelés az enyém. B. I.) Tegyük idézeteinkhez még *A tengerszemű hölgy* mondatát is, amely szerint a regénynek *igaznak* kell lennie, de nem „valónak” is. Látzólag olyan kérdések ezek, amelyekkel a korszak olyan költője is foglalkozott, mint Arany János, és melyek a művészi ábrázolás általános feltételeit jelentik, amiből kézenfekvőnek tetszik, hogy Jókai nem is lépett ki ennek köréből, hiszen az *Ahol a pénz nem isten* egy helyén arról is beszél, hogy az is a művészi ábrázolás feladata valószínűvé tenni, ami való. Ám arra is figyelniünk kell, hogy Jókainál e kategóriák használatában fellelhetők mind ideológiai-világlátásbeli, s ezekkel összefüggő ábrázolásbeli kérdések, mind az elsősorban technikai jellegű felismerések, amelyek közé az *Ahol a pénz nem isten* fentebb idézett gondolata is sorolható.

A döntő mozzanat Jókainál az „igaz” kérdésének központi szerepe, s ennek a „valószínűtlenben” realizálódó problémája, a „valónak” devalváltsága tudatával egyetemben — különösen a kilencvenes években feltűnő jelentőséggel. Jókai különbözősége tehát a kor magyar esztétikai gondolkodásával kézenfekvő, ha arra gondolunk, hogy Gyulai Pál nyomán az ideál és a reál kérdése uralta a szemléletet, a kettő egyensúlya eszményében, miként Sőtér István a *Nemzet és haladás* című könyvében oly meggyőző módon kifejtette: „Az eszményítés esztétikájának igénye, ideál és reál oly egyensúlya, melyben az eszményinek jut a vezető szerep; mindez a kor társadalmi kérdéseire való sajátos, hazai viszonyulásban leli eredetét...” Sőtér felsorolja az „ideál-reál egyensúlya” támasztotta kívánalmakat is, melyek között ott van az is, hogy „kerülni kell a társadalmi, a lélektani valóság olyan kérdéseit, problémáit is, melyekre megnyugtató, felemelő eszmei feleletet nem tud adni az irodalom, vagyis, amelyeket nemzetileg, erkölcsileg megoldani nem lehet”. „Az ilyen kérdés pedig — írja — mind több akad a kapitalizálódó társadalom különböző osztályszintjein; ezek a kérdések egyre nyomasztóbban, nyugtalanítóbban jelentkeznek...” Jókai,

pályája utolsó szakaszában, ezeknek szentelte regényírói figyelmét. Meghaladta tehát kora magyar esztétikai ízlését is egyrészt az „igazság”, tehát a látszat és valóság kérdésében felfedezett ellentmondás, meg nem felelés kiélezésével, a „valóság kiigazítása” igényének érvényre juttatásával (utópiáival és eszményi hős-típusai felléptetésével), másrészt az ezekből egyenesen következő művészi vonatkozások érzékelésével. Jókai írói praxisa hozta kérdésekről van első-sorban tehát szó, s nem olyan esztétikai megfontolásokról, amelyek tételesen hirdetnék egy új, a Gyulai Páléval ellentétes esztétikai igény jogosultságát. Nem hagyható azonban figyelmen kívül, hogy Jókai regényeiben az elméleti kérdések iránt mind inkább erősödő érdeklődés figyelhető meg, és nem véletlen, hogy *A három márványfej* (1887) már polémia-regény is, „naiv” vitáit a regények hordozta „valószínűtlenség” védelmében. Jókai a kor kritikus szellemére hivatkozik, amely azt követeli az írótól, hogy „keresse az igazságot” (*Rákóczy fia*). De hivatkozhatna arra is, hogy ugyanez a korszellem elrejtí a szemlélő elől a világ igazi arcát, az író szüntelenül a látszatok kelepcéjébe csalja. Véletlen-e tehát, hogy *Az arany ember* — mely sok tekintetben az író új korszakát vezeti be Lukács György kifejezését használva „epikus jelképszerűségével” Jókainak ezeket a látásbeli és ábrázolásbeli kérdéseit hirdeti meg, minthogy valóban jelképszerűen kérdez mind az „igazság”, mind a „véletlen” és „szükségszerű”, mind pedig a „valószínűtlen” kapcsán.

Jókai szemében tehát a valóság, ebből következően az igazság kategóriája, nem pusztán a megismerés kérdése: mindenekfelett művészi, ábrázolásbeli kérdés — lehetőségeivel és hátrányaival egyetemben. Ezt bizonyítja hogy egyrészt az, amit kritikusai valószínűtlennek tartanak műveiben, ő kulcskérdésként értelmezi, és elhatároltan látja a művészi valószínűsítéstől, szüntelenül a dokumentáltság igényén inszisztálva, érzékelve azt a kollíziót, ami a valóság és a valóság látszata között a XIX. század második felében már adott volt, másrészt hogy tudja, a valóság nem „szép”, s hogy nem tetszik az embereknek (hadd jelezzük *A csigák regénye* kilencedik fejezetének a kitételét az igazgyöngy kapcsán: „Megértettük eszerint, hogy miért van az igazgyöngytermő gyöngyérnek annyi ellensége a csigák között. Hiába! ami igaz, az a tenger fenekén sem tetszik senkinek!...”) Az elmondottakból következik, hogy Jókai műveiben differenciálnunk kell a bennük jelentkező valószínűtlent attól, amit maga az író a *Fekete gyémántokban* a „képzelet lázál-

mának” nevez — utópia leírásaival kapcsolatban, s el kell vetnünk azt az irodalomtörténeti közhelyet, hogy éppen a fentebb érintett mozzanatok vonalán „álomba menekül”. Valójában ez az út az író a „valóságos” valóság közvetlen közelébe vitte el. A Jókai-regények ilyen értelmű problematikáját jól foglalja össze az *Eget vívó asszony szív* bevezető három bekezdése:

„Mesével határos maga a történet is, melyet régi családi levél-cárból tanultunk ki. Sehol másutt és soha máskor nem jöhetett volna ez így egymás után, mint »ott« és »akkor«, Debrecenben ezelőtt kétszáz esztendővel. A vezérlő alakok rendkívüliek; de azért nem tündérek, nem démonok, nem hiperboréok lakói, valóságos emberek, élő alakok.

Tanú rá ez a két arckép, mely most is látható egy magyar nemesi család kastélyában, a hajdani régi keretbe illesztve.

Ez a két arckép alkotja e regény alapját: ez a kiindulópontja, ez a befejező megoldása a történetnek. Ezek adják meg a lökést a hosszan tartó küzdelemnek, mely megmozgat eget és földet, tette kényszerít népet, várost, egyházakat, törvényszékeket, magát a római konklávé, s aztán egy pillanat alatt szétoldja — a legnagyobb természetességgel az egész mesebonyodalmat . . .”

Idézetünk egyúttal átvezet az e korszakban keletkezett Jókai-művek egy másik kérdéséhez: regénytörténetei relativizálódásának és „kiürülésének” jelenségéhez. A „valóság” és „igazság”, valamint a „valószínűtlen” problémájával társul tehát a cselekményvezetésben mutatkozó bizonytalansági tényező felszínre jutása, ezzel szoros összefüggésben pedig a regény-végek problémája, amely írónk „módszertanára” vet fényt. Nagy Miklós éppen az utóbbival kapcsolatban figyelmeztet egy lehetséges analógiára: „Godwin, a kriminalisztikus próza első újszerű művelője kijelentette, hogy Caleb Williams-ének először az utolsó kötetét készítette el, azután kezdett visszafelé haladni az előzmények láncolatát kikovácsolva.” Ha messzemenő következtetéseket nem is lehet levonni a kínálkozó párhuzamból, hiszen Jókai a detektívregény lehetőségét nem mérlegelte (bár *A lélekidomár* Lándoryja már „detektív” is — sok tulajdonsága majd ennek a műfajnak a hőseiben él tovább), de arra felfigyelhetünk, hogy Jókainál is adva volt a „kaland” egy más regényformába való átköltözésének a lehetősége, következőképpen a hagyományos regényforma bomlásának a tünete: a polarizálódás kényszerének első üzeneteként. A regény-végek problémája

azonban mégis jelentős, s meg nem kerülhető írónk „századvégisége” számbavételekor sem.

Kiindulási pontunk *Az arany ember*ben olvasható meghatározás. A regényíró, Jókai szerint, „az egy olyan ember, aki egy történetnek a végéből ki tudja találni annak a történetnek az egész összességét”. Ám nemcsak az írói képzelet munkájának természetéről van szó, hanem arról is, hogy írónk szívesen gondolkodott „szituációkban”. Ezeket ragadta meg képzelete és változtatta a regényírásának folyamataként eseményé, alakította cselekménnyé. Az írói „választás” mozzanata éleződik ki tehát két vonatkozásban is: az egyik a szituáció-választásban nyilatkozik meg, a másik a szituációból „vizsnyomozott” cselekményben. E kettő viszonyában a szituáció a determinált, a cselekmény pedig a relatív tényező. *Az arany ember* ebből a szempontból tehát nemcsak az idézett meghatározást kínálja, hanem a szituációhoz tapadó alkotói kérdések egy körét is — a regényhez írott utóhangban. Ebből tudjuk meg, hogy Jókai számára eleve adott volt a „fiatal özvegy, annak vőlegénye: a katonatiszt, társalkodónéja, a tiszt korábbi kedvese és annak anyja” szituáció. „Ez volt az alapeszme, a végkatasztrófa, amihez aztán a megelőző történetet, mely e véghez elvezet, hozzá kellett építenem, s a szereplő alakokat, helyzeteket mind összeválogatnom: hihetővé tennem. De azok az alakok és helyzetek mind megvoltak valósággal...” Idézetünket a regény egy másik mondata teszi azonban teljessé, jelezve, hogy *Az arany ember* cselekménye két szituáció ötvözete. „Volt egyszer egy ember — írja —, aki odahagyta a világot, amelyben bámulták, és csinált magának egy másik világot, ahol szeretik...”

Megtaláljuk *A tengerszemű hölgy* lapjain is a regény-végekben gondolkozó író vallomását:

„— Szeretném tudni, hogy ön hogy kezd hozzá.

— Legelőször is kigondolom egy történetnek a végét.

— A végén kezdi?

— Igen. Azután megalkotom ennek a történetnek az alakjait. Akkor ezeknek az alakoknak egymáshoz való viszonyából kiokoskodom, hogy minek kellett aközben lefolyni, amíg a történet katasztrófája bekövetkezett.

— Eszerint abból semmi sem igaz?

— Azaz, hogy nem »való«; de *igaznak* kell lenni...”

Erről beszél *Önéletírásában* is, a maga munkája természetéről valló módon. „Ahogy Liszt Ferencnek a zeneérzékét megkapta ez

a népdal: »nem ettem én ma egyebet: fekete retket, kenyeret«. Ő csinál belőle egy nagyszabású oratóriumot — írja. — Én is csak egy accordot kapok meg, egy vég-katasztrófát. S ahhoz kell hozzá diviálnom a megelőző regényt . . .”

Feltűnhet, hogy mind a három idézetünkben Jókai „végkatasztrófának” nevezi a regény-véget, amelyből regénye lényegében megszületik a már érzékelt módon. Valójában a katasztrófa utáni pillanatról van szó, arról az „új” helyzetről, amely a katasztrófa nyomán alakult ki. Ezért is beszélhetünk „szituációról” itt, melyben az emberi viszonyok „állapotszerúségként” mutatják maguk, miként *Az arany ember* Utóhangjában megfigyelhettük, igen beszédes módon. Ha pedig helytállóak Lukács György megfigyelései az állapotszerúséggel kapcsolatban az avantgarddal általában pedig a XX. századi ún. modern regénnyel összefüggésben (Az avantgardizmus világnézeti alapjai), és a naturalizmussal különösképpen, akkor Jókai regényeinek naturalista tendenciáiról beszélhetünk, amelyek a modern regényforma lehetőségeit is jelzik. Jókai művészetére természetesen nem vonatkoztatható Lukács György jellemzésének minden tétele. Írónk például, amikor „a jelent vagy közvetlen múltat irodalmilag ábrázolja”, nem „változtatja” állapotszerúséggé a társadalmi-történelmi folyamatot, hanem éppen ellenkező módon jár el, a „szituációkhoz” társadalmi mozgást is reveláló cselekményt költ, és vagy visszaüt a múltra, vagy futurisztikusan a jövőbe helyezi a „mozgás” célját. Ami jellemzi, hogy szituációkban gondolkodik, minthogy ez az állapotszerúség már az, s itt nem játszik szerepet, hogy ez a „szituáció” anekdota-e, vagy életkép. Hogy Jókai miért tudta megőrizni a XIX. századi regény formáját, s hogy miért ragadt meg az „epikus jelképszerűségnél”, ezzel magyarázhatjuk. A „szituációs” írói látásban ugyanis adva volt már a tudatvizsgálat lehetősége és az élet eseményes síkján való bolyongás egyaránt. Hogy Jókai hőseinek nem tudatát vizsgálta, hanem életük eseményét rajzolta visszanyomozásaiban, jellemző. Ám a feltűnő szubjektivizmus, amely a szituációkban adott cselekmény-kitalálásokkal felszínre tör, el is választja Jókait a jellegzetesnek tartott múlt századi világtól — olyan írói cselekménykezelést tesz lehetővé, amely a klasszikus tükrözés-elmélettel már nem közvetlenül rokon. A szituációkból ugyanis nem egyetlen cselekmény fonálán lehet haladni, hanem számtalanon, mint ahogy a regény-kezdések lehetségeségének a száma sem korlátozott különösképpen. Jókait tehát egyrészt az jellemzi, hogy a megragadott szituációból kiindulva milyen cse-

lekményt „talál ki”, s hogy hősei életének melyik pillanatában, a „végkatasztrófához” vezető konfliktus milyen fokán kezdi történetét elmondani. Ami pedig a regénycselekményeket illeti, íróink mind a szubjektív, mind az objektív válfaját alkalmazta. Az utóbbihoz sorolhatjuk például a Benyovszky Móricról vagy a két Trenkről írott műveit és az ekkoriban keletkezett történelmi tárgyú regényeit is.

E korszaka jellemző tünetének kell tartanunk a művek determinista felhangja ellenére is mind a történetnek, mind a végjátéknak, a regény-finálénak a relatív jellegét. Hogy éppen Jókainál találjuk nyomát a regény-történet relativizmusának a felismerésére, az *Öreg ember nem vén ember* a bizonyossága, a „végkatasztrófa” relativizmusának kérdésével pedig több művében is találkozunk. A végkifejlet talán a legnagyobb feladványa ugyanis Jókainak. Feltűnő, hogy legtöbb regényében nincs definitív történetmegoldás, s mi több, nem egy mű ebből a szempontból egyenesen befejezetlen és befejezhetetlen — gyakran oly módon, hogy ahol megszakad a történet fonala, tulajdonképpen egy új regény cselekménye kezdődhetne: a Jókai-regények rövid epilógusai az ilyeneknek mintegy a rövid tartalmi kivonatát hordozzák, hiszen Jókai hősei rendre tovább élő hősök, kik életüket vagy jutalmul, vagy büntetésül kapják, mit az 1863-ban keletkezett *Felfordult világ* már egyértelműen példáz. Az *élet komédiásaiban* viszont az író a történet befejezésének két változatát kínálja fel, mutatva, hogy az élet „valósága” is mennyire problematikus jellegű. Nem az író, az élet bizonytalankodik, amikor a főhősnek valamilyen módon véget kell vetnie a „komédiának”; az öngyilkosság éppen úgy lehetőség, mint a menekülés — e regényben Japánba, messze Európától.

Az írói kérdés tehát, mely szinte minden Jókai-regény végén elhangzik (vagy elhangozhatna) valamilyen formában művésze lényeges problémáinak a felvetését teszi lehetővé. A „Minő tragédia előzhette meg ezt a végzetet?” talánya éppen ezért íróink művészetét alapvetően meg is határozza mind a realizmus-naturalizmus dilemmáival, mind a „való” és „költői” sajátos dialektikájával kapcsolatban. Ez adja meg Jókai regénymeghatározásának a nyomatékát is. Az 1880-as évek legvégén keletkezett Benyovszky-regényben ugyanis ezt olvassuk: a regény „nem egyéb, mint a való eseményeknek a rendkívülivel és csodással összefűzött következetes láncolata”. Ennek szellemében írja mind a „költői fantázia nemzette” regényeit, mind pedig az „objektív kontempláció” szülte műveit.

A Jókai-regények „bonyolulata” tehát kézenfekvő, s legalább olyan jellemző ennek a kérdése, mint az írói képzelet „szituációból” kiinduló természetének az érvényesülése. Ha a szituáció a modern regénylehetőségek irányába mutat, a „bonyolulaté” még a XIX. századi regényformát idézi, s vele a tovább élő romantikus „rezer-vátumokat”. Felületi-formai kérdések ezek már a század utolsó évtizedeiben írott Jókai-művekben, művészetének lényegéhez már szinte nincs is közük. Nem véletlen tehát, hogy „kiürült” voltukra már maga az író is figyelmeztethet — a hozzájuk való viszonya ironikus felhangjával. Az *Egy az Isten* bevezető mondatai is erről vallanak (jellemző ennek a fejezetcíme is: „Regény, amely a végén kezdődik.”) a „bonyolulatot” adva elő: „A szokott triviális történet. Az ideál, a szép hölgy nagy veszélybe keveredik, s abból őt a másik ideál, a hős kiszabadítja; azután a hála érzetéből kifejlődik a szerelem; végül egymáséi lesznek s az emberi lehetőség határáig boldogok...” Az *Asszonyt kísér — Istent kísért* címűben pedig a következő regény-bonyodalmat foglalja össze: „A bonyolulat már megvolna. — Egy tönkrement apa, aki a leányát este azért üldözi, aminek ellenkezőjéért gyötörte reggel. Délelőtt gyáva rabszolga-kereskedő, délután büszke hidalgó. Egy korhely bátya, akinek nappal nem lehet kijönni az utcára, — egy nihilista imádó, aki compagnont keres egy szerelmi vállalathoz, melyhez saját kapitálisa nem elégséges; — egy dinamitgyár, aztán meg egy képviselőház, amit innen fel akarnak robbantani; — azután egy leány, akinek lelke — hermelin, aki mind attól, amit lát, hall, sejt, retteg és kétségbe-esik. — S aztán egy véletlenül közbejött védelmező, aki maga is tréfának szokta venni az életet, s akinek van már otthon egy felesége, meg három kis porontya, azonkívül sokkal több hitelezője, mint amennyi egy regényhez szükséges...”

A „bonyolulatra” épülő regényforma azonban Jókai szemében mindvégig a „regényt” jelentette, szemben Tolsztoj és Zola „realisztikus idilljeivel” (*Ahol a pénz nem isten*) — még akkor is, ha a regényben már sok olyan mozzanat halmozódott fel, amely, feszítő erejénél fogva, a formaváltás kérdését is kiélezte. Véletlen-e, hogy írónk regényei a század utolsó két évtizedében a formavariációk jegyében készülnek, sokuk olyan regénylehetőségeket hordoz, amelyek századunk regényirodalmában válnak kézzelfogható igénnyé. A „kiürült”, devalválódott „bonyolulat” természetesen csak egyik tényezője ennek a változó regényírói világ- és forma-képnek, a mechanizmusában fellelhető determinizmussal egyetemben, mert a

„szituációban” való gondolkodás is ebben a körben szemlélhető. Ám egyetlen ilyen „új”-at hordozó és igénylő elem sem volt elégséges arra, hogy Jókait bizonyos formai konzekvenciák levonására kényszerítse. Erről tanúskodnak regényei epizódjai is. Már jeleztük, hogy *A lélekirodalmár* nagy-epizódjából a *Sárga rózsza* született — annak biznyságaként, hogy írónkat az új életlátvány nem hagyta közömbösen. Találunk más regényeiben is epizód-betéteket, s nyilván nem véletlen, hogy szinte valamennyi vagy mese vagy legenda (ezzel kapcsolatban hadd utaljunk *A három márványfej* egész problematikájára is) — mintha bennük a mitikus iránti „modern” vonzalmak adnának jelt magukról. Nem jelenik-e meg például a *Szabadság a hó alatt* betétjében (A zöldszemű ember meséje) Jókainak szinte a regények ábrázolta teljes világképe élettől az utópiáig, a „jobbik világig”? S nem ennek rokona-e az *Akik kétszer halnak meg* „Laila balladája” az „iszonyú szerelem” legendájával? Bár kivételes, egyedi jelenség, szempontunkból a legérdekesebb kétségtelenül a *Fráter György* című regényében olvasható betét a lengyel fehér asszonyról. A magyar próza alighanem első karkai története ez:

„Történt egyszer, hogy az ifjú kamenici herceg, Kazimir behívta a fehér asszonyt a házába, akinek fehér fátyol volt a fején. Azt kérdezte tőle; szép vagy-e, te fehér asszony? Arra az leveté a fátyolát. Pirosfehér arca, tűz szemei, fekete haja, mosolygó ajkai voltak. — »Még nem tudom, hogy szép vagy-e?« mondá Kazimir, hanem vesd le előttem a testi ruháidat.« — Erre a fehér asszony elkezdte levetni egyenkint a köntösét, amíg semmi sem maradt rajta, s folyvást kérdezé, hogy »szép vagyok-e? szép vagyok-e?« S mikor aztán mindent levetett magáról, még akkor sem állt meg a vetkőzéssel, hanem tovább vetkőzött. Tudvalevő: »hét bőre van az asszornynak«. Egymás után levetette, míg utoljára csak a csontváz maradt, meztelen koponyával: »no hát elég szép vagyok-e már, hercegem?« S akkor átölelte a két csontkarjával, s addig ölelte, amíg a herceg a lelkét kiadta . . .”

Olyan kisregényei, mint a *Páter Péter* és a *Szép Mikhál*, ugyan jelzi Jókai törekvését, hogy regényt írjon legendából és meséből, s ez sikerült is a *Szép Mikhál*ban ötvözve legendásat és irracionálist tárgyiassággal, de a magyar próza alakulástörténetére valójában azért nem tudta új formaihletét rákényszeríteni, mert hiányzott belőle a filozófiai világkép sugározta elementáris gondolati erő, mi a modern kisregény legendás válfajának is alapvető követelménye. Jókai itt is megmaradt önkörében — részben abba zárkózva, rész-

ben azonban a magyar művészetelméleti gondolkodás hibájából, abba is zárva.

Ezt kell megállapítanunk ugyanis, amikor Jókai regényeinek látomás-mozzanatait vesszük szemügyre. Az érzékelés impresszionisztikus módján fogalmazza meg hősei lázbeszédét az író — abban az időben, amikor még csak egy Szinyei Merse Pál tudott a világlátásnak erről az új, erősen színekben gondolkodó módjáról, s arról, amit a festők a levegő párázatának neveznek. Az *Enyim, tied, övé* utolsó jelenetei egyikében Ince beszámol lázálmáról, melyben régen halott felesége jelenik meg: „... Még hajnal előtt hazajött... Úgy bevilágította az alakjával az egész szobát... *Valami zöld ruha volt rajta, mint mikor a napsugár átszűrődik a szőlőlugas levelein... Soha nem láttam én olyan színt...*” (A kiemelés az enyém. B. I.) S hivatkozhatnánk a *De kár megvénülni!* hagymázás látomás-epizódjára is, hogy érzékeljük: a romantikus képzelet szokványos sínjén száguldó látásmód egyszerre hogyan jut el egy „új” világnak legalább a határáig.

15.

Átmeneti, válságokkal küszködő, erjedésben lévő művészeti (és társadalmi-történelmi) korszak írója, ellentmondásainak bevallója tehát Jókai a múlt század utolsó évtizedeiben keletkezett regényeiben. Mózes a magyar próza modern korszakának, Ígéretföldje megsejtője majd tudója — meghódítania azonban már nem adatott meg számára. Éppen ezért hadd hivatkozzunk művészetének ironikus felhangjaira is — ezek arról árulkodnak, hogy tudatában volt szerepe és helyzete sajátos és nagyon egyedi jellegének. Ez vonatkozik a regényművészet „művészi” kérdéséhez való viszonyára is, nem azonosulva valójában már sem a romantikus regény-„irálylyal”, sem az éppen divatos naturalizmussal. S nem alaptalanul.

Jókai „iránya” tulajdonképpen rokontalan a korszak magyar regényirodalmában. Meghallja a kor parancsszavát: „Keress a kalandot!” (*Görögtűz, a Trenk-regények, az Egy hírbedett kalandor...* például; enged az „objektív kontempláció” sugallatainak („Ezekre a statisztikai adatokra szükség van egy olyan históriának, amelyet nem a költői fantázia nemzett, de melyet az objektív kontempláció költött ki a pszichológia és fiziológia, valamint a pozitív helyzetek stúdiumának kemencéjében...” *De kár megvénülni!*), és do-

kumentálni kezdi regényeit (*A három márványfejjel* kapcsolatban írja: „az esemény [mely krónikailag és más alakban is át van adva az örök emlékezetnek . . .]”), ám visszautasítja a „reális” nevében követelt „circumstantialis, minuciózus magyarázatokat”, hogy *A három márványfejről* azt állítsa: „története egész legális, reális és morális alapon van felépítve”. Hátat fordít tehát a romantikus iskolának, de a „realisztikus idillt” sem vállalja. Amikor pedig azt gondolnánk, hogy Zola naturalizmusát követi, mint például *A lélekidomár* részleteiben, a „gyónás” motívumát játssza ki a naturalizmus ellenében és lélekelemzést ígér, hogy *A tengerszemű hölgy* című regényében megírja a magyar irodalom első lélektanulmányát. A regénylehetőségek, melyek a századvég világirodalmában megfigyelhetők, rendre megmutatják magukat Jókai művészetében — anélkül, hogy valamelyik is uralomra tudott volna benne jutni. A formának ez a jellegzetes relativizmusa tehát az, ami jellemzi művészetének itt tárgyalt szakaszát — jelentős mértékben siettetve valójában a XIX. századi regényvilág bomlásának folyamatát a magyar irodalomban, anélkül, hogy maga a formateremtés olyan újjaira lépett volna, amilyenek századunk elején a regény nagy újítói jártak. További vizsgálatokat igénylő írói „érdektelenségnek” a tünetével állunk tehát szemben. Nyilván ezért is nehéz Jókai formavilágát, műveinek „esztétikáját” ma még leírunk. Mintha valóban nem írt volna másképpen, mint ahogy a *De kár megvénülni!* című regényében olvassuk: „Csak úgy historizálom a történt dolgokat, ahogy egymás után következnek . . .” Azonban tudjuk, Jókai küzdött az epikával és mélyen megélte az írói ujjak közül kisikló „valóság” problémáját, mely a századvég egyik központi kérdése volt életben, irodalomban egyaránt.