

FRIED ISTVÁN

Jókai Mór „meta”-drámája

(Ki a „jószerű ember”?)

A színpadon megjelenített „idő” és a játékidő közötti feszültség, egybeesés, ezeknek problematizálása hasonlóképpen jelenik-jelenítődik meg, mint a prózai epika elbeszélő és elbeszélő ideje. Kiváltképpen a (francia) társalgási drámának és a belőle kinövő analitikus színműnek problémája „az előzmények” színre állítása, illetőleg megjelenítése az elmúlt és az elmúlra reagáló cselekmény egymáshoz való viszonyában. Az antikok és a XIX. század elején létrejövő „végzetdráma” fölöttes instanciája az *ananké* volt, amely mintegy kijelölte a drámai szituációt, ennek a szituációnak elmozdulási lehetőségeit, egy célirányos drámaiság felfogásában. A cselekmény előrehaladtával mind a tér, mind az idő fokozatosan egyre behatároltabbá-szűkebbé (helyenként szűkösebbé) válik, és az önmagára ismerés egyben a „szükség-szerűség” kényszerítő hatalmának belátását eredményezheti. Minek következtében a lényeges események a függöny felgördülte előtt már lejátszódtak, ezek feltárulása szabja ki a történések további menetét, gondolatiságát, s így az „elbeszélő” korábbi időszak és a megjelenített (jelenkori) periódus időviszonyai „aránytalanok”, hiszen esetleg évszázadok-évtizedek históriája bontakozik ki viharos gyorsasággal és ér véget a színműben. Goethe orfikus ősigéi közül az *Ananké*, *Nötigung* foglalja egybe e lét- (és ezáltal) drámafelfogást:

Da ist's denn wieder, wie die Sterne wollten:
Bedingung und Gesetz; und aller Wille
Ist nur ein Wollen, weil wir eben sollten,
Und vor dem Willen schweigt die Willkür stille;
Das Liebste wird vom Herzen weggescholten,
Dem harten Muß bequemt sich Will' und Grille.
So sind wir scheinfrei denn nach manchen Jahren
Nur enger dran, als wie am Anfang waren.

(Somlyó György kissé szabad fordításában így hangzik:)

S itt van megint, csillagok így jelezték:
feltétel, törvény s mind a vágy hibátlan
így telik be, mert így kell, hogy beteljék,
s az önkény feloldódik a szabályban.
A szívtől elmarják legkedvesebbjét,
szándék s szeszély megnyugszik a muszájban.
Szabadnak tűnve így lesz egyre szűkebb
kerete minden évvel életünknek.

S mert a társalgási drámában kibomlik a függöny felgördülte előtt lezajlott életek kavalkádjá, sőt: bűnök, tévedések, öröklött fiziológiai (testi) jellemzők igénylik napvilágra kerülésüket, ennél fogva feloldásukat egy „drámai” kibontakozásban (hiszen „aller Wille / Ist nur ein Wollen”, illetőleg a látszólagos szabadságra ébredés annak tudásához vezethet, hogy az évek beszűkítik a cselekvéslehetőségeket, így az évek múlása a kezdet terét egyre összébb szorítja). Másfelől a társalgási dráma csupán „egyfelől” eredményezi az analitikus dráma közelítését az antikvitás értelmében felfogható tragédiához, a XIX. századi drámaértelmezések jórészt a klasszikával szemben a romantika antropológiai nézeteit formálják tovább, a drámában megképződő szubjektum behatároltságáról és e behatároltsága elleni – többnyire kudarcos – lázadásról hoznak hírt. Másfelől a végzetdrámai szerkezet sem veszíti el teljesen ebben a típusú drámában az értelmét, mindazonáltal nyitott marad a tragédiaként való értelmezhetőség dilemmája: tragikus hős-e, akiről kitetszik, hogy nincsen választási lehetősége; tragédia-e, vagy mindössze egy jóval korábbi, más által elkövetett „tragikus” vétség beteljesüléséről van-e szó. Ugyanakkor a társalgási dráma nem feltétlenül mutat a tragikus kifejlés irányába, részint a műfaji keveredés, részint (ezzel összefüggésben) a tónusvált(ogat)ó színmű mintegy előkészíti a nem feltétlenül az antik vagy a klasszicista „minta” szerint megalkotható középfajú színmű és/vagy vígjáték térhódítását. Talán ebbe a gondolatmenetbe illeszthető Molnár Ferenc igyekezete is, aki többnyire betartja a „hármasséget”, a klasszika színpadi téridős szerkezetét, s tónusvegyítése akként is jellemezhető, hogy a fentebb stílt a városi köznyelvvvel szembesíti, kontrasztív elemekként élve mindkét nyelvváltozattal.

Molnár Ferenc „technikailag” két legérdekesebbnek minősíthető drámája első megközelítésben problémamentesen gondolható el vígjátékként; mind a *Játék a kastélyban* (mely címével egyfelől a tónus- és drámatípus vegyítésére utal, amennyiben a *kastélyt* allegorikusan vagy metonimikusan fogjuk föl, míg a játék alighanem magába foglalja mindazt, ami a színműben megjelenítődik, a színmű-színpad-színház mindenhol jelenvalóságát, másfelől még a középfajú színműtől is bizonyos mértékig eltérít, hiszen a játék „vígjátéki” elemét látszik az előtérbe állítani), mind az *Egy, kettő, három* (amely egyfelől a „játék” ütemét, „tempó”-ját írja elő, másfelől viszont a kiszámítha-

tóságot és annak korlátait vonja be az értelmezésbe az egyfelvonásos elolvasása-megtekintése után) természetszerűleg a harsányabb előadást, a vígjátéki effektusokat részesíti előnyben. Ugyanakkor aligha egészen problémátlan vígjátékinak, humorosnak vagy akár szatirizálónak minősíteni a *Játék a kastélyban* tétjét: miképpen jöhet létre egy előadás, a magán- és a színpadi-színházi élet mennyire választható szét, illetőleg milyen nehéz elkezdni egy színművet, mily nehéz ott befejezni egy felvonást, ahol a függönynek valóban le kell gördülnie. Az *Egy, kettő, három* tétje sem kevesebb: ha úgy tetszik, emberteremtés XX. századi, „kapitalista” módra; ha úgy tetszik: mikor lehet egyfelvonásnyi idő egyként elegendő erre az emberteremtésre és egy egyfelvonásos színműre, illetőleg: mikor szégyellje magát az emberiség...

Ami hitelesítheti Molnár Ferenc említett színműveit, az az önreflexió, amely inkább áttételesen, mint közvetlen utalás formájában alakítója műveinek, hiszen önnön színházi-színpadi, dráma- és prózaírói, ha úgy tetszik, fordítói és szövegírói tapasztalataiból vonja le mindazokat a következtetéseket, amelyek a *Játék a kastélyban* színműíró-rezonőrjének mondataiban hangzanak el. Egyszóval oly mértékben „önéletrajzi” ez a darab, hogy egy rendkívül sikeres, a nemzetközi drámaírói összeműködésben is szerephez jutó modernak, manírnak, felfogásnak és emberképnek szembesülése következik be a századfordulós modernségnek Molnár Ferenc által (Schnitzlertől nem egészen függetlenül) tematizált nagy témáival, mint amilyen a látszat és a valóság, a szubjektív és az objektív „világfelfogás”, a személyiség és a szerep, az én meg a nem-én (rejtett, felettes, helyettesítő én) szembesülése, az objektívizáló szemlélet csődje. A tévedés-tévesztés vígjátéki helyzete ekképpen tragizálóba, tragikusnak érzettbe, tragikusba csaphat át.

Molnár Ferenc drámaírásának összetevői közül a kutatás teljes joggal említette a francia és a német komponenst, miképpen kisprózája szintén egybevethető a századfordulós ausztriaival (Altenberggel és Alfred Polgarral); kiváltképpen arról van tudomásunk, hogy korai színműfordításainak „technikai” mozzanatai miként integrálódtak a drámákba. Az viszont kevesebb érdeklődést keltett, miképpen foglalható bele Molnár a magyar drámaírói-prózai hagyományba, részint, hogy a naturalista regényírás által meghonosított prózatípusnak a továbbgondolója-e, részint: a nagyvárosivá alakuló Budapest újságírása miként hasznosul Molnár oly műveiben, amelyek a tárcanovella vagy a karcolat műfaji címkével láthatók el, részint: a magyar színmű története mennyiben íródik felül Molnár drámaírásával. Ez utóbbit tekintve esetleg nem Szigligeti Ede és Csiky Gergely jelentéktelennek aligha nevezhető drámai oeuvre-je érdemel kitüntetett figyelmet; „előzményként” a Paulay Ede képviselte színházfelfogás újragondolására talán éppen úgy volna lehetőség, mint a Vígszínház (majd a Magyar Színház) több ízben emlegetett „alternatív” színházajánlatára. Ami azonban végképpen kiesett a viszonylag gyér Molnár-kutatás látóköréből, az Jókai Mór drámaírása, amely

messze nem kapta meg azt a kutatói érdeklődést, amit megérdemelt volna. A különféle áttekintő munkák – Vnutsko Berta kötetkéje,¹ továbbá a kritikai kiadás mérsékelten sikerült kötetei – ugyan a filológiai munka egy jelentékeny részét elvégezték, értékelésük azonban a szükségesnél óvatosabb, visszafogottabb. Az általam átnézett szakirodalom azonban némileg lebecsülő hangszíjjal emlékezik meg azokról a mozzanatokról, amelyek a ma horizontjából jóval érdekesebbeknek tetszenek, és amelyek szinte azt jelzik, hogy az idős Jókai a maga módján életműve tapasztalatait a szükséges és az odaillő önreflexióval szemlélte; nem túlzás azt állítani, hogy nem pusztán reflektált egykori írói teljesítményére, hanem önironikusan „idegenítette el” tőlük nézőit-olvasóit. A *De kár megvénülni* (1896) színházi hasonlattal jelzi regényszerkesztésének eltérését a szabályos-megszokottól: „Ekként előrebo-csátottam a színlapot. / Mármost lássunk a maszkirozáshoz.” Még inkább ebbe az irányba térít *A világlátott fiú* című novella befejezése: „Én nyertem a legtöbbet: egy kész novellát, a mit csak le kell írni, s nem állok jót róla, hogy még népszínmű is nem lesz belőle.” A népszínmű elkészült, *Világszép leányok* címmel nem került színre. Ebben a darabban olvasható az alábbi mondat, Azari szájába adva: „Jaj édes Peti öcsém, te ezzel a sok okos beszéddel meg ezekkel a keserves nótákkal mind elrontod ezt a vígjátékot. Mind megsavanyodik tőle a publikum. Már nekem kell ezen fordítani.” A közönséghez-olvasóhoz „kibeszélés” egyáltalában nem új keletű találmány, a dramaturgiai ügyetlenségekbe beleszámított sok „félre” azonban a ma nézője-olvasója számára akár egy abszurd szituációt is megjeleníthet (jóllehet a kortársak számára mindössze információ-átadásnak számított). Ez a fajta műfaji korrekció, az okos beszédek és a keserves nóták kiiktatása a színműből részint egyoldalú(?) dialógus a kritikussal, aki eleve fenntartással viseltetik a népszínművel szemben (amelyben a boldog befejezéshez a keserves nóták is elvezethetnek, el szoktak vezetni), részint a „megakasztó” mozzanatként szolgáló drámai elem iránt érzett bizalmatlanság komikumba fordítása. Ugyanakkor a „hagyományos” drámafelfogás alapján (és ennek ad hangot Vnutsko Berta kötete) az efféle kibeszélés, „elidegenítés”, egy nem túlságosan művelt, vígjátéki szereplő „dramaturgiai” megszólalása a drámaíró „baki”-ja, zavaró tényező, így megrovandó.

Mindez a fölvezetés az alábbi tézisek igazolását készíti elő.

1. A *jószívű ember* természetszerűleg „alkalmi” színműve Jókainak, jelentősége azonban messze felülmúlja Jókainak egyéb és a korban sok mindenki másnak úgynevezett alkalmi színműveit.

2. Ez az alkalmiság ebben az egyfelvonásosban előnyére fordul át, lehetővé teszi azt, amit másképpen a színházi konvenciók szorításában nem vagy nemigen tehetett volna meg a szerző; a vállaltan önéletrajzi, a színházban szinte „kulcs”-műként előadott vígjátékot (Ujházy Ede Jókai maszkiójában játszotta el a jószívű embert, a díszlet Jókai dolgozószobáját hozta be a színpad-

ra stb.) öntematizációs színdarabbá formálta, olyan metadrámává alakította, amelyben a vígjáték tétje magának a vígjátéknak a megírása; vígjáték ez a vígjátékról; a megjelenített eseménysorozat olyan szituációs játék, amelynek során megszületik, előadódik a színházigazgató követelte színdarab.

3. Minthogy a sajtó apróbb-nagyobb híradásaiban, beszámolóiban azt hangsúlyozta, hogy az egyfelvonásos Jókainak egy napjáról szól, méghozzá a sajtó híreinek a színműbe integrálása révén, Jókai erőteljes rájátszása erre az önéletrajziságra valójában a Jókai-„mítosz” stilizációja, olyan (ön)ironikus színpadi beszámoló az élet mindennapjairól, amelynek jelenetezése a mítosz ellen hat, azt kiforgatja, a humorosba hajlítja, különös tekintettel arra, hogy irodalom (kritika) és hétköznap érintkezéseit, egymásba fordíthatóságát tematizálja. A kritikus színre vitele annak a parazita műfajnak karikatúrájával (is) szolgál, amelyet Jókai bírálói képviselnek, és amely valójában csak folytatása *A három márványfej* elbeszélő-kritikus vitájának, párbeszédének. Így a Jókai-életműbe illeszkedés közvetett úton történik.

4. Jókai hangsúlyozza az alkalmiságot, és egyúttal mindazt, ami ez ellen az alkalmiság ellen hat. Hiszen az önéletrajz nem „alkalmi” műfaj, a közönségben élő hiedelmeket az író és az írói legendárium táplálja, jellemzője az állandóság, a „jószívű” állandó jelzőként jelöli ki az ismétlődő szituációt. A jószívű ember egyetlen alaphelyzetbe kényszerül, ennél fogva nincsen jellemfejlődés, a variációs technika érvényesül, amit a megjelenített kritikus szüntelenül kétségbe von. Ám az alkalmi színmű nemcsak a sajtóban közölt eseményekre reagál, lényegében „referenciális”, ugyanakkor, ha úgy tetszik, nemcsak a környezeti realitásra vonatkoztatódik, hanem a kritikus viszonyulásában egy másfajta nézőpontot is színre hoz, s így a színpadra vitt realitás és az állandó kritikusi tagadás eleve az irodalom, a színműírás, a vígjátéki szerkesztés „meta”-szintjére emeli az alkalmiságból következő leegyszerűsítettséget.

5. Mindez (hozzávéve, hogy az egyfelvonásos cselekménye körülbelül annyi idő alatt játszható el, mint amennyi ideig a cselekmény „valóban” tart) némileg feljogosít arra, hogy ezt a kevésbé emlegetett egyfelvonásost Molnár Ferenc drámaírásának előzményeként tartsuk számon. Messze nem azért, hogy önértékét túlbecsüljük, hanem inkább azért, hogy Jókainak a prózaírásban már korábban szemügyre vett, bár talán nem eléggé hangsúlyozott tájékozódását hangsúlyozzuk: szó sincs itt regényírói hanyatlásról, inkább erőteljes törekvést láthatunk itt arra, hogy megfeleljen a századvég kihívásainak. Jókai igencsak el akarta fogadtatni magát drámaíróként (is), pályája elején műfajaival nem vált el a korszak magyar drámaírói törekvéseitől, Szigligeti Ede drámai műfajai (népszínmű, vígjáték, magyar és antik történeti dráma) Jókainál is meglelhetők; pályájának az 1880-as évektől kezdődő szakaszában, mikor a Laborfalvi Róza képviselte klasszikus hagyomány már végképpen megszűnt tényezőnek lenni Jókai életében, megszorodnak a fris-

sebb, korszerűbb érdeklődés félreérthetetlen jelei. Ennek fényében értelmezhető és értékelhető *A jószívű ember* is, amely az alkalmi színmű külső formáját megtartva úgy formálja személyesebbre a színművet, hogy a színház ambivalenciájának „modell”-jéhez közelíti. A dialogicitás mintegy színpadi jellemző, ugyanakkor a színdarab „rétegzettség”-ben megnyilatkozó „dialogicitás” az önértelmezés többletével gazdagíthatja a még oly jelentéktelen „drámai” tárgyat is.

Fő téziseim közlésével lényegében *A jószívű ember* jellemzését végeztem el, ehhez a kritikai kiadás sajtó alá rendezésének túlintertelmezés-szamba menő megjegyzését illeszthetném, mely egyrészt egy Schiller-mű, másrészt egy Majakovszkij-mű közé helyezi el a Jókai-egyfelvonásost. Ez a – máskülönben nem argumentált – feltételezés nem azért hagyható figyelmen kívül, mivel Jókai más-más okból egyik művet sem ismerte, hanem azért, mert e művében Jókai mindenekelőtt a saját írói körén belül marad. Önjellemzéséhez pályája egyes mozzanatait használja, színműesztétikáját a kritika negativitásában adja elő (megkockáztathatjuk, hogy a kritikus az egyfelvonásos legkomikusabb figurája), a színdarab nyelvjátékába a kritikus és a kritika nem lép be, ugyanakkor az önlegitimáló gesztusok sem mellőzik a komikus árnyalatokat. A leginkább a „jószívű” meg a kritikus páros jeleneteiből olvasható hallható ki a „pozitív” meg a „negatív” esztétika – mindkettő a Jókai-életmű kontextusába ágyazva, és mindkettő a kortársi irodalmi-esztétikai vitákkal szembeítve. A számos utalás a korábbi Jókai-művekre (elsősorban a dalbetétek műveket összekötő funkciójára lehetne gondolni) az életmű folyamatos szerveződésére enged következtetni, így a léghajós jelenete például *A jövő század regényét* idézheti meg, nem pusztán a repülőgépekkel vívandó háború vízióját, hanem az örültek házában lejátszódó jelenetet, de akár előre utalhat a *De kár megvénülni* egy kitételére, miszerint bosszantó az állítás, amely a léggömbökkel megvívandó háborúkra vonatkozik. A színpadon falatozó-szalonnázó csángók jelenete az egyfelvonásosban az érzékeny jelenetekkel együtt, azokkal kontrasztivitásban alkotják azt az ideál-reál párost, amely más Jókai-színművekből szintén visszaköszön. A kritikus eleve megkérdőjelezi a színpadra vitt csángók létezésének realitását, majd az említett jelenet-höz az alábbi megjegyzést („kritikát”) fűzi: „Ez botrány! Szalonnát hozni a színpadra! Ezt még Zola sem engedte meg magának.” Majd még konkrétan: „Ah jaj! szalonnát nem így kell enni! Magyar ember nem felülről lefelé nyiszálja a szalonnát, hanem alulról fölfelé.” A hat csángó megjelenése kortársi politikai manővert idéz meg, Zsuzska, „egy becsületes tót leány” „népetimológiái”-val a félreértéseket halmozza (Bukovinát Bukoviczaként mondja, a „vén” Uz Jánost Vénuszként nevezi meg, *Örkényi Náni* ifjú hölgy szerinte az *öreg mámi* névre hallgat). A kritikus eleve hitetlenkedik – a valóságosság jegyében. A „jó szív” – úgy véli – nem drámai tárgy. „Ha tragédia akar lenni, akkor abszurdum, mert jószívű ember nem lehet tragikus hős: ha pedig

komédia, akkor frivolitás, mert a jó szívet nem szabad nevetségessé tenni.” Az irodalomnak ez az „etikai” felfogása (itt természetesen a komédia keretei közé szorítva) nem áll oly nagyon messze azokétól, akik Jókait könnyedsége, népszerűség-hajhászása, felületes emberismerete stb., stb. miatt marasztalták el, nem utolsósorban azért, mivel romantikájával nem felelt meg azoknak a pragmatikus (bár idealizáló) igényeknek, amelyek egy szűk körű realista-felfogásból következnének. Így Jókai (a Zola-utalást már idéztem, amely mindössze a színpadi realitás egy változatát ítélte meg) nem tett eleget annak az „elvárás”-nak, amely a verses epikában Arany Jánosnak, a prózában Kemény Zsigmondnak a műveiből merítve utal az epikai hitel érvényesítésének követelményére mint alapvető feltételre.

Más kérdés, hogy a kritikusok egy részének reflektálatlan Arany- és Kemény-ismertetései milyen mértékben feleltek meg Arany és Kemény törekvésének a lélektanilag megalapozottabb cselekményfejlesztésre. Mindenesetre *A jószívű ember* kritikusa, ha szükséges, fizioiógias ellenérveket is használ, ha a jószívű ember darabjának tárgyáról szól: „Egyébiránt jó szív nincsen is a világon, mert a szívnek semmi egyéb feladata nincs, mint a vérkeringést fenntartani.” S ha még ez nem lenne elég, érkezik a világirodalmi példa: „Shakespeare nem teremtett jószívű embereket soha.” Majd ennek az „esztétiká”-nak földközeli változatával szolgál a kritikus: „A jó szív, ha mézeskalácsból van, akkor van értelme. Aztán árvizet akarni megállítani jó szívvel! Nem jó szív kell oda, hanem jó szivattyú. Ez a darab meg van bukva.”

Két közbevetőleges megjegyzés kívánkozik ide.

1. A kritikus mondatai gyakran végződnek felkiáltójellel. Ez egyben színi utasításnak is felfogható, a kritikusnak emeltebb hanghordozással kell megszólalnia. Mintegy ellentmondást nem tűrő hangon, amely „ab ovo” elutasítja a jószívű ember-szerző magyarázatát, de azt a látványt is, amely a szobában – a színpadon a szeme elé tárul. Szavai és a látvány között nincsen megfelelés, ezt hidalja át „esztétikájával”, amely a látottak átértelmezése. Ugyanakkor, miközben részint idealitáson, részint írói önkényeskedésen, részint naivitáson kapja rajta a drámáját írni készülő, azonközben nem a tárgyhöz szól, hanem az általa tárgyként minősítetthez.

2. Jókai – a század számos szerzőjéhez hasonlóan – a neológusok közé tartozott, sosem riadt vissza bárminemű „terminológia” magyarosításától, szófaragásai ritkábban maradandó értékűeknek bizonyultak, gyakorta nyelvújítási szótárral vagy éppen Jókai-szótárral érthetők csupán meg. Latinizmusai és néhol germanizmusai (és ebben Jósikával és részben Keménnyel is rokon) szintén a kor szóhasználatát idézik. A kritikus e tirádája végén az „Ez a darab meg van bukva” oldalvágás, az ortológusok nyelvművelésével incselkedik, mikor az ortológusokhoz némi közelségben látható kritikus szájába olyan mondatot ad, amelyet a kor ortológus nyelvészete feltehetőleg germanizmusnak minősített volna („A darab megbukott” helyett áll a kitétel).

A közbevetés után vissza *A jószívű emberhez*. A főszereplő színművet készülni írni, amelyet az árvízkárosultak javára rendezett előadáson mutatnának be. A kritikus célzása a darab-egészre vonatkozik, amikor még csak előkészületre kerül sor. A továbbiakban a jószívű emberhez érkezők jelenetei következnek, részint apróbb történetek bomlanak ki, részint a segítséget-támogatást kérők mondják el, mit akarnak. A szerkesztés ügyességét dicséri, hogy minden jelenet csupán rész az egészből, egyetlen jelenet sem játszódik le az elejétől a végéig, minden jelenet „elakad”, egyik sem ér véget, sőt, az egyes jelenetek egymásba érnek; jó darabig úgy kezdődik az új jelenet, hogy az előző befejezetlenségével kielégületlenül hagy. Ráadásul meglehetősen különönmű figurák lépnek be a szobába – a színpadra –, történeteik nem mutatják az egymásba/egymáshoz kapcsolódás lehetőségeit. Ami mégis sejteti, hogy az alkalmi egyfelvonásos nem érhet anélkül véget, hogy az egyes rész-történetek ne kapnának valamiféle megnyugtató befejezést, a kritikus megannyi közbeszólása, történetértelmezése, a jószívű ember rezignált magatartása, „bölcssége”, amely keretet ad az egymásra torlódó eseményeknek. Ez a „keret” teszi lehetővé, hogy az események egyszerre két szinten játszódjanak: az úgynevezett realitásén, az autobiografikus esetlegességeken, amelyeknek az a rendeltetésük, hogy az egyes jeleneteket a „beavatottak” számára érthetőbbé tegyék (és erről a sajtó gondoskodott), valamint a már említett „meta”-szinten, amely már a bevezető mondatokban, igen halványan körvonalazódik (hiszen a jószívű ember elvállalja a színdarab megírását, és időnként vissza-visszautal erre a vállalásra azáltal, hogy az újonnan belépő figurát a színmű figurájaként jegyzi föl, akképpen, ahogy a színlapon majd állni fog, illetőleg akképpen, ahogy a nyomdába adásra előkészítetten megelőzi a színművet). A jószívű ember eleve fölényben van a kritikussal szemben, hiszen nem játssza ki minden kártyáját, tartogat számára (csattanóul) meglepetést. Az első figyelmeztetésre a magahitt kritikus nem figyel föl, pedig a harmadik jelenés csattanójából sok mindenre következtethetne. Az „ismerős” meg a kritikus egymásra lelnek, a színi utasítás szavait idézve: „disputálni kezdenek: a könyvtárhoz ráncigálják egymást, a könyveket kiszedik, Kritikus ócsárolja, Ismerős magasztalja őket”. A zárójel bezáródik, körük záródik, a jószívű megszólalhat: „No, hála az égnek! Ezek most összeakadnak, azalatt én folytathatom: »Személyek: egy kritikus«.” Természetesen nem folytathatja, hiszen Zsuzska bejelenti a következő szereplőt, s ezzel megkezdődik a negyedik jelenés. Ám a kritikus „személyként”, illetőleg *A jószívű ember* című vígjáték szereplő személyeként beíródik a darabba, léte színműbeli léte révén igazolódik, egy lesz a szereplők közül, s a továbbiakban már félreérthetetlenül, „kinyilatkoztatva” csak azt mondhatja el (és csakis úgy), amit-amiként a szerző a szájába ad. A kritikus nem akar, nem képes erről tudomást venni, úgy véli – legalábbis kijelentései erről árulkodnak –, hogy végig őrzi kritikusi személyiségét, ő maga az írandó darabon kívül marad, és

így a maga szigorú drámaesztétikája horizontjából ítélheti meg (el!) az írói tervet és „megvalósulások”-at. Csakhogy a szigorúnak tetsző szavak is a színmű során, sőt magában a színműben hangzanak el, lényegében a színmű eseményeinek „tükré”-ben kapják meg értelmüket. Ennek következtében ez az „értelem” erősen viszonylagossá válik, igazságtartalma megkérdőjeleződik. A kritikusi létmód mintegy anti-esztetikaként fogalmazódik. Hiszen a kritikus tagad, kifogásol, a nyilvánvalót sem fogadja el. A jószívű ember és a kritikus viszonyulása a színműben létrejövő figurákhoz és az eseményekhez mintha Hauser Arnold megjegyzése szerint alakulna: az írás közben teremtődő „valóság” és az ezt a „valóságot” el/befogadni képtelen kritikus (mint szintén ennek a „valóság”-nak terméke/alakja) vitája a megengedő és a rigórozus felfogást tekintve tér el egymástól. Hauser Arnold szerint: „Az igazi műalkotások korántsem a követett formaelvek szigorúsága révén különböznek e művészet alkotásaitól, ellenkezőleg, ama szabadság által, ahogyan ezeket az elveket értelmezik és követik. Inkább azok a szabályok szigorúak, hajthatatlanok és kérlelhetetlenek, amelyekhez a tömegművészet termékei tartoznak.”² S ha éppen Jókai életművét szem előtt tartva aligha osztható is Hauser elitárius művészetszemlélete, annyi azért hasznosítható belőle, hogy színművünk kritikus a konvencionálisabb irodalomfelfogást képviseli, szóvá tévén a színmű végén okvetlenül bekövetkező kiegyenlítődés esetleges elmaradását: „Micsoda hibás kompozíció. Őt leányt hozni színre: s csak egyet adni férjhez.” A másik kritikusi megjegyzés inkább a tanácstalanság önkéntelen kivallása. Amikor a „drámaíró, genie (*egymást galléron fogva hozzák*)”, egymást plágiummal vádolják, nem csekély kárörömmel szólal meg a kritikus: „No uram! Most lássuk, hogy hol van az a deus ex machina, aki önt ebből a kelepceből kirántja?” A kritikus ugyan – amiként *A jószívű emberben* megjelenítődik – nincs felkészülve erre a kissé képtelen, az irodalomra/irodalmi életre vonatkoztatott, noha némileg drámaiatlan jelenetre, hiszen az ő szabályrendszere szerint efféle vitára nem létezik drámai megoldás, legfeljebb az egyik fél (etikai) elmarasztalása. Amit szóba hoz, a deus ex machina az antik és a klasszikus/klasszicista színművek hatásos befejezése, amelynek megelégszésére nem bizonyosan véli képesnek a jószívű ember-drámaírót. Az „isten” a gépezetből ezután jelenik meg; a 19. jelenést a kritikus mondatai zárták, a 20. jelenést a léghajós betoppanása nyitja: „*Léghajós (hozza nagy triumfussal a találmányát. Egy szivaralakú hajóminta, hátul propeller szélkeleppel, oldalt négy szárnyal, fenntartva egy guttapercha léggömb által)*”, azaz az isten a gépezetből helyett ember a gépezettel. A léghajós szavai aztán más vonatkoztatási rendszerbe helyezik az elhangzottakat: „Itt van! Megvan. Testté változott”, akár szakrális utalásnak is tekinthetnők, teremtésnek, amely egy új lényt hozott a világra, kiváltképpen a *testté változott* emelheti be a *létre* ébresztett emberi tényezőjét. S a folytatás: „Uraim és hölgyeim, itt van az én repülőgépem. Tökéletesen új szisztéma. Az egész teória az erők ellentétein

alapszik. A repülőgépek a legközelebbi háborúban a legfőbb szerepet fogják viselni." A színre lépés egyben „konferálás”, a nézők, a színpadon jelen lévők megszólítása, a „jóindulat megnyerése” egyben az elmúlt jelenetekre vonatkoztatható, hiszen a jószívű meg a kritikus, majd az előző jelenet veszekedő felei részint a teória, részint a drámaírói gyakorlat szerint reprezentálják az erők ellentéteit, majd az idézet utolsó mondatában mára szokatlanná vált szerkezetben (szerepet visel) történik utalás a színházra, nevezetesen a szerep révén, csak hogy éppen a „szerepet játszik” szerkezet (talán tudatos) elkerülése egyben eltérít a színjátszástól. Hogy aztán a léghajós monológjának más részei megint az irodalmi(as) névadás révén visszahozzák a színházasdit. A poroszok eszerint a „Maulmacher”-rendszer alapján építik meg repülőgépeiket, az oroszok generálisa *Svihakovics*, az olaszok feltalálója *Scaramuccio* (színházközelbe léptünk!), a törököké *Ali Csalafinta*. A repülőgép üzembe hozása szétzavarja az utolsó jelenetekre a színpadra hozott szereplőket, a jószívű Zsuzskával és a kritikussal marad egy pillanatra a színpadon: „No hála istennek, egyedül maradtam. Már most láthatok a dologhoz. (Meglátja a Kritikust az íróasztalnál.) Dehogyan maradtam. Ezt még a repülőgép se mozdítja el.” Ahol írásra kerül a sor, ott jelen van a kritika, az író munkája közben sem menekülhet a kritikustól. A 21. jelenésben feltűnik a darabot megrendelő igazgató. A jószívű még mindig nem adja ki magát, előbb megijed (a színi utasítás szerint); ám az igazgató kérdésére: „Hát uram, barátom, kész-e a darab?” – öntudatos választ ad: „Barátom, uram. Már el is játszottuk!” Ezzel nemcsak az olvasó-néző „megtévesztése” teljesedik ki. Bár az, hogy színdarabot lát-olvas, egy pillanatra sem lehet kétséges. Hanem az egyfelvonásos során makacsul ismétlődő írói jegyzés (nevezetesen – mint láttuk – a szereplők névsorának fölrása, mint a színműre készülődés jelzése) fölértékelődik, a leírás, kimondás merő gesztusból motívummá hangsúlyozódik, s mintegy tagolja a szerkezetet. Ám az csak a „jószívű” utolsó mondatából tetszik ki, hogy ez a leírás, kimondás legfeljebb a szereplők szerzői bemutatását szolgálja, hiszen a színmű előadása „folyamatba tétetett”, a jószívű ember első mondatától zajlik („Szép feladat! Kiöntött az árvíz, s most azt én szárítsam fel egy árkus papírossal. Adtak egy gombot, hogy varrjak rá egy télikabátot. A cím megvan: »A jószívű ember«. Ehhez én most írok egy darabot. Délig meglegyen, mert estére elő akarják adni. – Fél nyolcra. – Talán hozzájutok még. (Leül az íróasztalhoz s elkezd írni.)” Ezen a ponton közbe kell vágnom. Ha az első jelenés kijelöli (kettős értelemben) a színmű tárgyát (nevezetesen egyfelől azt, amiről a Jókai Mór tulajdonnévvel ellátott szerzői funkció megnyilatkozik, másfelől azt, ami e szerzői funkció gyakorlása során létrejött elképzelésben realizálódik), a befejezés egyben a leleplezést is szolgálja, szintén kettős értelemben: egyrészt a vígjátékok évezredes rendje előírja a megtévesztés, a félreértés kiegyenlítődségét, mikor minden a helyére kerül, az alkalmi színmű nemcsak elkészül, hanem el is játszódik, másrészt fény derül

arra, hogy a drámaírói bejegyzések (azaz a szereplői névsor idézőjelbe tett, tehát nyomatékosan megszólaltatott említése) mintegy irányítják a „játékot”, nemcsak a készülődés, hanem a megvalósulás kronológiájában. Eszerint adódik a lehetőség: az alkalmiság visszakapcsol a *commedia dell’arte* egy változatához, másképpen szólva: a rögtönzésszerű előadás „modernizált” variánsához, amelyben csupán szereplői körvonalak vázolódnak föl, a megszövegezés a hagyományok alapján a szereplőre marad. Ezt a feltételezést támogatni látszik a szereplői névsor, senki nem tulajdonnéven neveződik meg, hanem mintegy típusként, kezdve azon, hogy „Személyek: Egy 48-diki ismerős”, folytatva: „Személyek: egy kritikus” stb., egészen addig, hogy a jószívűként emlegetett házigazda minduntalan megkísérli, hogy folytassa a határidős darab e típusok által halasztódó írását. Adódhat egy másik (értelmezési) lehetőség is: a vígjáték előadása a színházi előtérben kezdődik (vagy még korábban: a sajtó híradásaival), így a színlap megtekintése már kijelöli a kereteket, a helyszínt és az időt („Történethely: egy írónak a dolgozószobája. Idő: mindennap”), amely az egyik felfogás szerint lehetne a mű eljelentéktelenítése, azaz alkalmiságának kiemelése, más felfogás szerint rájátszás a néző-olvasó ismereteire, csupa olyan szereplő színpadra állítása, akivel a néző-olvasó „mindennap”-jaiban, lépten-nyomon találkozhat. Ekképpen a referencialitások valójában hivatkozások az olvasó-néző ismereteire, így szerző és olvasó/néző „horizont”-jának össze/egybeolvadása előtt nincsen semmiféle akadály. S ez visszakapcsol a modernizált *commedia dell’arte*-tézishez, hiszen a kialakult szerepfunkciókhoz alkalmazkodik az előadandó darab, a történések a hagyományok szentesítette körön belül maradnak – ellenben játéklehetőséget biztosít az időszerűsítés. Ha a sajtó Jókai vígjátékának előkészületeiről tudósított, a vígjáték módot talált arra, hogy reagáljon a sajtóra, a sajtó sokirányú (politikai, nemzetpolitikai, társadalmi, társasági, a divatot illető, fél-tudományos stb.) híryanagára. S ezen keresztül mintegy tükröt tartson a XIX. század végi magyar világ „természeté”-nek. A „jószívű” ígérete: „Dráma tíz képben, egy előjátékkal”, módosul, az első jelentéssel kezdődik a vígjáték és a kurta huszonegyedikkel zárul. A jószívű töprengései nyitják, s a kritikus szavai zárják: „Én már ki is füttyültem. Itt a kritika.” („*Függöny legördül*”). Összeolvasva a négy megnyilatkozásból álló huszonegyedik jelenést, az alábbi megjegyzéseket tehetjük.

1. Az előadott vígjáték a huszadik jelenéssel ér véget, a huszonegyedikben betoppanó „igazgató”-nak tudomásul kell vennie, hogy egyrészt a színművön kívül maradt, mivel az nemcsak elkészült, hanem el is játszották már a szereplők, másrészt azt, hogy alkalmi és nem-alkalmi lett a színmű, hiszen korántsem szokványos az olyan „alkalmi” színmű, amelynek szereplője a szerzője is, kritikusa is.

2. Ennek következtében az ígéret akként módosul: az első jelenés fölfogható prologusnak, a huszonegyedik epilógusnak, ám az első inkább lehetne

„szerves” része az előadandó, illetőleg előadott színműnek, hiszen az utolsóban a jószívű kilép szereplői státusából, csupán szerző-funkciójához ragaszkodik.

3. Amennyiben – ennek ellenére – úgy véljük, hogy az önleleplezés szintén „szerves” része az eljátszott színműnek (ironikusan szólva, a brechti típusú elidegenítő effektus egy korai előzményeként, ám ez a túlinterpertálás veszélyével fenyeget), akkor a „meta-dráma” változat szinte hibátlan, de legalábbis hézagatlan kicsengésével számolhatunk, hiszen az ön-leleplezés belekompónálódik a darabba, a megrendelő igazgató is csupán „játékos”, a fikcionalitást következetesen játssza ki/végig a vígjáték, sőt: csattanóként a befogadás is belefoglaltatik a műbe. Minthogy a kritikuse az utolsó szó joga, és foglalkozásánál fogva él jogával, kettősen jelöli meg a befogadás irányát. Az egyik a szerző megfogalmazta-érzékelte kritikus-funkció következetes megvalósulásáé: az állandó ellenkezés, számonkérés, hivatkozás esztétikai-irodalmi-műfaji-poétikai szabályrendszerre, amelynek a készülő-előadott színmű nem tud, nem akar, nem képes megfelelni. Az „Én már ki is fütyültem. Itt a kritika” ennél fogva a színműben az egyetlen következetes állásfoglalás nyelvbe foglalása. A színmű szerzője csupán a szereplő-funciókat körvonalazza, a megszövegezés rögtönzékenységével egyben egy kevésbé kötött, laza történet-szövevsű színmű mellett látszik szavazni, s ezzel nemcsak az alkalmi darab műfaji sajátosságai szerint jár el, hanem egy nem akadémikus irodalom-felfogásnak kínál teret. Hiszen olyan kis semmiségek, mint például egy kalapcsere, legföljebb a frivolabb, franciás társasági vígjátékokban járnak dramaturgiai következménnyel. Elképzelhető azonban a kritikus csattanójának egy másik értelmezése: ez a kritika destruktivitásánál fogva ironikusan szemlélendő. Végül is a rövid határidőt betartják, jöllehet a „prológus” két részre tagolja a színmű életpályáját: a megírásra és az előadásra. Ez egyébként a hagyományos színmű-sors. Hogy az utolsó jelenetből, az epilógusból megtudjuk, hogy a jelentés-adás/-szerzés folyamata egybecsúsztatja a két fázist, azaz a megírás egyben előadás, illetőleg az előadás a színmű keretének kitöltése, más megvilágításba helyezi az egymásutániság meg az egymásmellettség „fogalmát”, és a befogadást nem „harmadik” tényezőként foglalja bele a színműbe, hanem „szerep-funkció”-ként. A kritikus szavai lényegében a színműben olykor elhangzó kifogásait összegzik, az utolsó előtti jelenetben a kritikust a jószívű íróasztalánál(!) látjuk. Ugyanakkor az utolsó mondat („Itt a kritika”) ugyancsak többféle megfontolásra ad lehetőséget. Vonatkozhat az ezt megelőző mondatra, arra, hogy a kritikus folyamatosan és végül kifütyülte a darabot, de vonatkozhat arra is, hogy az egész színmű: önmaga, annak előadása és (ön)kritikája, hiszen a kritikus is önmaga, de egy is a szereplő személyek közül; bármennyire élő modell után készült (egy elképzelhető kortársi „olvasat” szerint), megakasztó tényezőként, ellenpólusként, alternatív megoldást javasoló személyként dramaturgiai funkcióval

rendelkezik. Így hozzájárul a színmű történéseihez; nem lesz ugyan fontosabb alakja azáltal, hogy a kritikus zárja a szöveget, még hozzá a *kritika* szóval, viszont az alkalmisággal hangsúlyozottan együtt járó befogadás (hiszen meghatározott, közvetlen, nem irodalmi cél érdekében él irodalmi eszközzel a megbízott szerző) megkaphatja azt, ami megilleti.

A könnyed, rögtönzészzerű vígjáték a Jókai-életmű fontosabb darabja anél, ahogy eddig számoltak (illetőleg nem számoltak) vele. A „hanyatló” Jókai friss tájékozódásáról értesülünk, arról ugyanis, hogy egyre növekszik szkepszise az irodalommal, élet és irodalom összecsúszhatóságával, egyáltalában arról, valójában mennyire „hű a haladékony időhöz”. Regényeinek és részben színműveinek tanúságtétele szerint az 1880-as évektől kezdve egészen más műveket írt, mint annak előtte. Mást – nem annyira a történetfejlésztés sémáit elvetve (hiszen „romantikáját”, jóllehet némileg módosult formában, őrizte utolsó regényéig), inkább a korábban bevált, sikeres „sémák” újragondolását illetőleg, ironizáló árnyalattal színezve ezek önkomentárjait. A *jószívű ember* betéttörténeteiben (a képviselőválasztásra utaló mondatokban, az egymást nem ismerő párok egymásra találásában) ott a régebbi alkotások történetfejlesztési lehetősége, ám azáltal, hogy e „nagy” témák egy alkalmi vígjáték lehetőségei szerint rövidülnek, jelződnék, a történet csupasz váza a történetek esendőségét mutatja föl. Ugyanakkor a történetté válás, az írás mint történet új esélyt kínál az író meg az irodalom számára. Az erre a tárgyra lelés Jókait egy „megszenvetettebb”, „irodalmibb” dialogicitás irányába mozdította el, irodalmi termésének újragondolására készítette, az intratextuális utalások fölerősítésére. Ennek aztán az lett a következménye, hogy a régebbi regény-„poétika” folytathatatlanak látszott, illetőleg az elbeszélő mellé helyezte az elbeszélés józanabb szemlélőjét, a történések így kettős figyelemtől kísértetnek. A kortárs olvasó nem idegenkedhetett Jókai humorától, viszont kétségeket ébreszthetett benne az elbeszélésre reagáló, az elbeszélésből kibeszélő, egy ironizáló befogadást intencionáló másod-narrátori „modor”. A *jószívű ember* egy alkalmi vígjáték kereteibe illeszti azt, amit a periódus regényei kidolgozottabban valósítanak meg. Egyben ez a színmű jelzi, hogy az idősödő szerző ötletei nem fogyatkoztak meg, a műfaji újítás-hoz elegendő tartalékkal rendelkeznek. Arra (is) ösztönöz ez az egyfelvonásos, hogy érdemes Jókait „másképpen” olvasnunk, egyáltalában nem bizonyos, hogy a nemzeti romantikus fennkölt poézise változatlanul föllelhető a kései Jókai-művekben. Lehetséges, hogy Jókai „modern” szerző?

(A hivatkozott Jókai-művek leőhelyei: JÓKAI Mór, *Drámák*, III, sajtó alá rend. RADÓ György, Bp., 1974, Vasárnapi Ujság 1888-as évfolyama.)

1 VNUTSKÓ Berta, *Jókai Mór drámai munkássága*, Bp., 1914.

2 HAUSER Arnold, *A művészettörténet filozófiája*, Bp., 1978, 276.