

**Vizualitás Jókai Mór *A*
lőcsei fehér asszony című
művében**

1. A verbális képalkotás

Az interdiszciplináris jellegű kutatások egy jelentős területként határozható meg a vizualitás és irodalom kapcsolódásának vizsgálata, melynek felismerései és összefüggései új utat nyithatnak meg olyan klasszikus újraértelmezésében is, mint Jókai Mór írásművészete. Egy ilyen nézőpontú értelmezési stratégia bevezetése azonban nem csak azért nehezen kivitelezhető, mert a vizsgálódás határterületeken egyensúlyoz, hanem a tudományág alapfogalmainak többértelműsége és használatuk olvasáselméleti függősége miatt is.

Gottfried Boehm *Látás* című tanulmányában ír arról, hogy eddig magának a látásnak sem alakult ki egységes definíciója, hiszen a szemet bár a legkiterjedtebb hatókörű, legmegbízhatóbb szervünknek tartjuk, ugyanakkor azt is tapasztaljuk, hogy különböző szempontok alapján szelekciós és átalakító munkát is végzünk az észlelés folyamatában.¹ A Rorschach-teszt például éppen az emberek vizuális asszociációs képességeire – tehát a tudat átalakító munkájára – alapozza következtetéseit. A teszt működése igazolja, hogy az emberi képalkotás bizonyos szempontból egyéni, mindenki számára sajátos. Erről a képzőművészetek is tanúskodnak, melyek egy-egy vizuális téma vagy tapasztalat szubjektív képi reprezentációi. Elég, ha arra gondolunk, hogyan változott meg például Ámor és Psziché történetének ábrázolása egyes korszakokban. Itt nem feltétlenül arra a különbségre utalok, ami a mítosz különböző pillanatainak megragadásából eredő mozdulatra vagy pozícióra vonatkozó eltérésből fakad, hanem a karakterek külső jegyeinek változásaira. Ezek a képek és maguk a vizuális művészetek is alátámasztják, hogy az emberi képalkotásnak létezik olyan oldala, amely egyénenként változó tényezőkből áll össze, hiszen a képi befogadás során az agy emlékképeket idéz fel, az általa már meglévő rendszerben próbálja elhelyezni az észleletet és ezért finom összehasonlításokat és megkülönböztetéseket tesz, illetve logikai döntéseket hoz.² Boehm szubjektív tényezőkként az 'emlékezést', a 'tudást', az 'alakító akaratot' és a 'képzelőerőt' nevezi meg.³ Ugyanakkor kétségtelen, hogy a látásunknak létezik egy objektív része is, ami alapvető feltétele az emberek közötti sikeres kapcsolódásnak: a mindennapokban

¹ Vö. Gottfried BOEHM, *Látás: Hermeneutikai reflexiók*, ford. KUKLA Krisztián, Vulgo 2000/1–2, 218.

² „Oly könnyen látunk, hiszen csak ki kell nyitnunk a szemünket- és éppen ez kendőzi el a ténnyt, hogy az agynak talán a legbonyolultabb működéséről van itt szó: ahhoz, hogy az érzékszervi adatok érzékeléssé váljanak, emlékképeket kell felidézni, finom megkülönböztetéseket és összehasonlításokat kell tennie, logikai döntéseket kell hoznia.” R. L. GREGORY, *A megtévesztett szem*, ford. NÉMETH Ferenc = *Illúzió a természetben és a művészetben*, szerk. R. L. GREGORY, E. H. GOMBRICH, Bp., Gondolat, 1982, 54.

³ Vö. BOEHM, *i. m.*, 223.

szükségünk van erre a hasonló valóságtapasztalatra, hogy képesek legyünk a kommunikációra.⁴

Az interdiszciplináris megközelítés a vizuális alkotások verbalizálása során végbemenő változásokat, a „látás” áthelyeződésének a mibenlétét vizsgálja. (Ebből a szempontból nem fontos, hogy ez fizikai vagy mentális kép, hiszen ahogyan azt a későbbiekben látni fogjuk, *A lőcsei fehér asszony* leírásai esetében nincs ilyen jellegű eltérés.) A verbális és vizuális művészetek között nyilvánvaló különbségek vannak, amelyekre az irodalmi leírások esetében könnyen rámutathatunk a két médium közé ékelődő narrátor pozíciójának vizsgálata során.

Az irodalmi leírás létrejötte leegyszerűsítve úgy zajlik, hogy az író/költő meglát valamit vagy a fantáziájában képszerű gondolatok teremődnek meg (elképzel, vizualizál), és azt kiindulópontként használva egy sajátos funkciójú szövegegységet hoz létre a képélményre alapozva.⁵ Természetesen a két mű nem ugyanaz, hiszen a két médium reprezentációi között jelentős eltérések vannak. Ahogyan a látás során a szem produktív munkát végez – tehát az észlelet alapján képet alkot, felhasználva tudását, képzelőerejét, saját értékítéleteit –, itt is egy teljesen új, pontosabban mediálisan más jellegű produktum jön létre. Ez azonban még nem a verbalizált képek egyetlen sajátossága, hiszen ebből a transzponált érzületből születhetne egy újabb vizuális reprezentáció.

A verbalizáció természetesen „veszteségekkel” és „nyereségekkel” is együtt jár. Például ha a piros színről beszélünk, az nem éri el ugyanazt a hatást, mintha látjuk a piros egy adott tónusát. Még akkor sem, ha igyekszünk behatárolni, hogy pontosan melyik árnyalatról is van szó. Ezen felül pedig a verbalizáció során átalakul a kép szimultán hatásmechanizmusa. Ugyanis ha látunk valamit, akkor azt kétféle tapasztalati úton érzékeljük egy időben: látjuk, mint nagy egészet, de egyúttal az egyes részleteket is észleljük.⁶ A verbálisan felépített kép

⁴ „...ha az egyén vagy a csoport célja a túlélés, akkor bizony el kell ismernünk a dolgok objektív, vizuális egyértelműségét. Ezután már helyet lehet adni az eltéréseknek ettől a vizuális realitásvétől, játéktereinek azonban szükségképpen szűköseknek kell maradniuk, ha fenn kívánjuk tartani az egyének kölcsönös kommunikációját. Ha mindannyian individuális vizuális világban élnénk, akkor elveszítenénk közös valóságunkat.” *Uo.*

⁵ A képélmény fogalma a képpel kapcsolatos reakciókra utal. Dosztojevszkij Holbein festményéről készült ekphrasziszának értelmezése során olvashatunk erről: „Az ippoliti ekphraszisz egyik legfontosabb jellemzője, hogy nem pusztán egyszerű képleírás, hanem a képélmény (Bild erlebnis) tolmácsolása is. Ez az ekphraszisz nemcsak a képet írja le, hanem egy különleges érzékeny fiatalembernek, Ippoltinak e képpel kapcsolatos reakcióját is.” Victor I. STOICHITA, *Egy félkegyelmű Svájcban: Dosztojevszkij képleírása*, ford. KOVÁCS Tímea = *Narratívák I.*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijárat, 1998, 63.

⁶ „A képi ábrázolás és a verbális nyelv hagyományos megkülönböztetése azon alapul, hogy míg az utóbbi a nyelvi jelölő lineáris (időbeli) kiterjedésénél fogva képes a folyamatosság és általában az időbeli viszonyok jelölésére, addig a kép szimultaneitása nem teszi ezt lehetővé. A két médiumnak teljesen eltérő az időbeliség létrehozására vonatkozó lehetőségei.” FÜZI Izabella, TÖRÖK Ervin, *Verbális és vizuális intermedialitás: törés, fordítás vagy párbeszéd? = Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*, Szeged, 2006.

nyilvánvalóan nem tud egyszerre egy összképet mutatni, hanem a kiemelt alkotóelemekből épül föl, amiben az egyes összetevőket illetően már kialakult fókuszpontok, esetleg értékítéletek is vannak.

A narrátornak így lehetősége nyílik az alkotásra, válogatásra: olyan részleteket emelhet ki a leírásaiban, melyek az eredeti képen háttérbe szorultak, vagy meg sem jelenhettek. Ezáltal egy-egy ilyen produktum a kiinduló képtől teljesen eltérő olvasatot ad meg. Például a hasonlatok nagy része olyan tágabb kontextusokat is beléptet, mint a mitológia. Így a képleírások olyan perspektívát teremthetnek, melyben a karakterek vizuális megjelenítésére vonatkozó leírások mellett a jellemekről is következtetések szűrhetők le.

A vizuális alkotások esetében is beszélhetünk egy kép inaktív összetevőiről, éppen a látás előbb már említett szubjektív jellegéből fakadóan.⁷ Ezek az inaktív komponensek, a vakfoltok⁸ a verbális képekkel kapcsolatban több módon is kialakulhatnak: ha a képek egyes részleteit nem vesszük figyelembe, esetleg ha nem tulajdonítunk nekik különleges jelentést az összetett jelenség befogadása során.

Egyrészt beszélhetünk olyan vakfoltról, amely a képiségből való átfordítás hatására keletkezik, hiszen egyetlen leírás sem alkothat meg teljes képet, minden egyes kis részlettel. Ezeket a vakfoltokat azonban az olvasó általában kitölti, sokszor éppen azért, mert az irodalmi leírások esetében az ismert részletek nyomán kialakuló értékítélet jelentősége fölerősödik, a vizuális impulzusoknak a hatása válik fontossá. Ha például azt a leírást olvassuk, hogy valakinek csúnya volt az arca, nem feltétlenül gondolunk ugyanarra az arcra, de az irodalmi karakter felépítése szempontjából mégis mindenki felépíti önmagában a csúnyaság vizuális alakzatát, annak konszenzuális vagy számára elfogadott esztétikai fogalma alapján.

Másrészt vakfoltokról a verbális világban akkor beszélhetünk, amikor a leírás alkotójának és befogadójának érzékelése/értelmezése olyan távol áll egymástól, hogy a vizuális utalás nem éri el célját, vagy az olvasó a kialakult vizuális impulzust képtelen saját ismeretvilágába építeni. (Előfordulhatnak a leírásban olyan utalások, melyek az író világában

<http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/tankonyv/intermedia/index.html> (Letöltés ideje: 2012. december 1.)

⁷ Ezeket az inaktív részleteket Boehm így határozza meg: „Minden látott dolgot a nem látott dolgok árnyéka követ, a látható a láthatatlan holdudvarában jelenik meg. A távollét árnyéka nem kísérteties valami, minden egyes pillantás létrehozza azt, midőn szelektál, önmagát leszűkíti és ezzel kivágja azt, ami nem kapcsolódik össze egy vizuális konfigurációvá.” BOEHM, *i. m.*, 224–225.

⁸ Ezekre a láthatatlannak minősülő részletekre a biológiai látásrendszerből átvett *vakfolt* elnevezést alkalmazza Boehm, amelyeknek passzív jelenléte van: „A passzív jelenlét azt jelenti: potenciálisan látható dolog, valami, amit egy bizonyos pillantás nem teljesít be, egy másik viszont beteljesíthet, ennél fogva nincs jelen a szemlélet pillanatnyi perspektívájában.” *Uo.*, 224.

közismertek voltak, de a későbbi korok olvasója számára már nehezen azonosíthatóak: erre később példaként szolgál az egyik szereplőleírás jelölője, Antinous.)

Ám a narrátornak nem célja, hogy megteremtse ezt a vizualizált képet. A leírásokban elsősorban sajátos funkciójú szövegegységet hoz létre, és így az olvasót egy határozott nézőpontú olvasattal szembesíti, amellyel irányítja is a befogadói tekintetet. Ennek az olvasatnak már csak egy összetevője az eredeti képről érkező impulzus: a narrátor nem csak vizuális kódokat helyez el a leírásában – ami szintén szubjektív kiragadásokból és takarásokból áll – hanem morális megjegyzéseket tesz, mitikus vonásokkal látja el a karaktert, más irodalmi művekre vonatkozó utalásokkal dúsítja a jellemrajzot, illetve a leírások ironikus színezettel is rendelkezhetnek. A verbális képek esetében a vizualitáshoz, a látványhoz kötődnek olyan elemek is, melyek a látványon kívül eső impulzusokat generálnak.

Werner Wolf a verbális médiumokban – azon belül is a narratív történetekben – szereplő leírásoknak négy különböző funkcióját különíti el: gazdagítják a szöveg perceptuális erejét, növelik a tapasztalati és a meggyőző minőségét, a képzelőerő beindításával fokozzák az olvasói reakciót, valamint hozzájárulnak a történet részleteinek magyarázatához, intenzív vizuál-esztétikai illúzió elérésével.⁹ Mivel érzékszerveink közül a látásnak van a legnagyobb valóságérzetet keltő hatása, a látvány tökéletesen alkalmas arra, hogy hitelesebbé tegye a művet a szereplők, tájak, esetleg tárgyak plasztikusabbá tételével és a szem, jobban mondva a képzelet vizualitáshoz kötött egységének beindításával is. Ám a leírások esetében nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy nem egyszerűen képleírásról és a realitás illúziójának megteremtéséről van szó, hiszen az értékítéletek és minősítések elsősorban az olvasói tekintet irányítására törekednek. A leírások szemléletességet kívánnak elérni, „amelynek következtében úgyszólván *magunk előtt* látjuk azt, amit nem látunk, hanem csupán elmeséltek nekünk”,¹⁰ ám ez a szemléletesség „nem a leképezés hűségén áll vagy bukik”.¹¹

A lőcsei fehér asszony értelmezése során azt próbálom feltérképezni, hogy ezek a funkciók hogyan határozzák meg a leírások milyenségét, egyáltalán meghatározzák-e. Úgy vélem, a Jókai-regények karakterleírásai nem elsősorban a vizuális tér megteremtését szolgálják, hanem más aspektusokból válnak fontossá.

⁹ Werner WOLF, *Description as a Transmedial Mode of Representation = Description in Literature and Other Media*, ed., Werner WOLF, Walter BERNHART, Amsterdam – New York, Rodopi, 2007, 55–56.

¹⁰ Hans Georg GADAMER, *Szemlélet és szemléletesség*, ford. KUKLA Krisztián = *Fenomén és mű*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijarat, 2002, 124. (kiemelés az eredetiben)

¹¹ *Uo.*, 128.

2. A regény recepciójának tanulságai

Az először a *Nemzet* hasábjain 1883. október 6 és 1884. május 13 között megjelenő *A lőcsei fehér asszony* nem került a Jókai-kritika vizsgálódásainak középpontjába. Az írásművészet egészét tárgyaló monográfiák nem kezelték kiemelt helyen a művet, és az egy-egy regényre fókuszáló értelmezések sorában sem kapott hangsúlyos szerepet.

A Jókaiéhoz hasonló terjedelmes életművek esetében a kritika előszeretettel jelöl ki egy belső kánont az alkotások közül (legjobb mű, korszakok meghatározása stb.),¹² hiszen a teljes, részletes áttekintésre nincs lehetőség. *A lőcsei fehér asszony* egyetlen esetben sem válik részévé ennek a szűkített válogatásnak, így jóformán láthatatlan marad és csak egy-egy említés erejéig szerepel az értelmezésekben. Ennek egyik fontos oka az életmű korszakolásában rejlik, hiszen az 1880-as évek beleesik Jókai kései – a szakirodalom egy részében hanyatlónak ítélt – írásművészetének periódusába.¹³ A negatív kritikai irányvonalat majd csak Bori Imre tanulmányai törik meg, aki ezt a korszakot inkább a megújulás időszakának tekinti,¹⁴ amihez később az *Öreg Jókai nem vén Jókai* című monográfiájában Fried István is csatlakozik.¹⁵

Emellett a kortárs irodalmi környezetben is mindössze három jelentősebb kritikát kapott *A lőcsei fehér asszony*. Az első, Acsády Ignác *Pesti Napló*-ba írt ajánlása,¹⁶ mely átfogóan ismerteti a történetet, olyan részleteket is felfedve, melyek a kötet cselekményének izgalmas fordulópontjai.¹⁷ Részletes értékelést viszont szinte csak az utolsó két bekezdésben ad. Bár Acsády kiemeli Jókai előadó tehetségét és a jellemek változatosságát,¹⁸ a lélektani kidolgozottsággal nem elégedett: a főszereplőt, Juliannát emberfeletti karakternek ítéli,¹⁹ s a jellemek motivációját is hiányolja.

Acsády kritikája után a *Budapesti Hírlap* címlapján jelenik meg bírálat egy Ő álnévű kritikus tollából. Az értekező valószínűleg nyelvészeti területen mozgó szakember lehet,

¹² Vö. SZILASI László, *A selyemgubó és a „bonczoló kés”*, Bp., Osiris – Pompeji, 2000, 78–83.

¹³ Vö. ZSIGMOND Ferenc, *Jókai*, Bp., Magyar Tudományos Akadémia, 1924, 48, 80, 90, 151, 243; NAGY Miklós, *Jókai Mór*, Bp., Korona, 1999, 6.

¹⁴ Vö. BORI Imre, *A magyar „fin de siècle” írója: Jókai Mór* = B. I., *Varázslók és mákvirágok*, Újvidék, Forum, 1979, 5–121.

¹⁵ Vö. FRIED István, *Öreg Jókai nem vén Jókai*, Bp., Ister, 2003, 59–60.

¹⁶ ACSÁDY Ignác, *A lőcsei fehér asszony*, *Pesti Napló*, 1884/350. 6.

¹⁷ *Uo.*

¹⁸ „A költő előadó tehetsége ezuttal is egész erejében érvényesül; elejétől a végéig feszült érdeklődésben tartja az olvasót az alakok és jelenetek változatosságával, az összeütközések és bonyodalmak leleményességével.” *Uo.*

¹⁹ „Maga a hősnő azon csodás lények közé tartozik, a kiknek sikerül minden, akik le tudnak győzni minden akadályt, akik furfanggal, merészséggel kivisznek mindent, a mire vállalkoznak. Különösen a regény elején még egészen fantasztikus ez a nőalak.” *Uo.*

hiszen eredeti szándékai szerint Jókai stiláris hibáiról akart értekezni,²⁰ azonban a regény magával ragadó varázslatáról ír, ami alól ő sem tudta kivonni magát. A varázs eredeteként az izgalmas és benyomásokra építő történetvezetést jelöli meg. A lélektani kidolgozottságot – Acsádyhoz hasonlóan – a karakterek motivációjának hiányosságai miatt a szöveg gyenge pontjának tartja, s ez szerinte a főhős pozitív megítélését veszélyezteti:

„Az árulástól a martirumig tett e csodas útja titkát a lőcsei fehér asszonynak – a történet és a krónikák fel nem derítették. E borzasztó hézag betöltésére a poéta divinációja vállalkozott. Be is töltötte, de csak egy érdekes történettel, olyannal, amiből más halandó még két regényt írt volna meg, a lélektani hézag betöltetlen maradt s ez a regénynek – nem azt mondom hibája, hanem azt, hogy veszedelme. Ez megfosztja hőseit, a fehér asszonyt, az olvasó szimpathiáitól.”²¹

A harmadik kritikát a *Budapesti Szemlé*ben találjuk, egy szintén álnevet viselő recenzenstől (v.), aki ugyan dicséri Jókait a témaválasztásért, a megvalósításért viszont elmarasztalja. A regény karaktereit ő is földöntúlinak véli: „De minő pálya ez és minő asszony futja be! Maga a szerző mondja róla, hogy »csupa ellenmondás az egész asszony«.”²² Lezárásában a regény erényeiként az elbeszélői stílust és az atmoszférateremtő elemek kidolgozottságát emeli ki.²³

A regény kritikáiban nem merül fel a vizuális elemek jelenléte, így érdemes egy pillantást vetni a befogadástörténet egészére, ahol már találunk utalásokat a Jókai-regények képiségre, a képszerű leírásokra.

Sötér István 1941-es *Jókai Mór* című kismonográfiája már foglalkozik a Jókai-regények „eredendően festői valóságábrázolásával”,²⁴ amit azonban a szerző – szinte csak – biográfiai adatokra vezet vissza: „Ez az író azonban egyúttal festő is! Mintha az ifjúkori műkedvelő ügyessége és rajztechnikája élne tovább azokban a sorokban, melyek egy-egy regényalakot vagy tájrészletet mutatnak be – a karikatúra felé hajló mellékfigurák, a magasztos hősök ábrázolásában nem nehéz fölismerünk az elvetélt festőt.”²⁵ Sötér felületesnek ítéli ezt a

²⁰ Vö. Ö, *A lőcsei fehér asszony*, Budapesti Hírlap, 1885/30, 1.

²¹ Uo., 3.

²² v., *A lőcsei fehér asszony*, Budapesti Szemle, 1885/41, 307–308.

²³ Vö. Uo., 308.

²⁴ SÖTÉR István, *Jókai Mór* (1941) = S. I., *Félkör*, Bp., Szépirodalmi, 1979, 324.

²⁵ Uo., 296–297.

festőiséget²⁶ és szerinte Jókai „annyira csak képben tudja érzékelni a valóságot, hogy legfontosabb eszköze a szín, mégpedig igen gyakran a rikító szín lesz”.²⁷

Az eddigi megközelítésektől teljesen eltérő utat nyit meg Szajbély Mihály 2010-es monográfiája, amelyben a regények értelmezésének irányvonala médiatörténeti természetű. A szerző fő célja, hogy az írásokat eredeti környezetükben, azaz folytatásos tárcákként történő közlésében vizsgálja, ezzel magyarázva poétikai felépítettségüket. Ugyanakkor a Jókai-poétikai leírásának egy mellékszálában Szajbély következetesen alkalmazza az ekphraszisz fogalmát: „Jókainál igen gyakori eljárás, hogy valami láttán megmozdul a képi fantázia, a fantáziaképek nyomán születő leírások pedig mintha valóságos, minden részletében kidolgozott és az elbeszélő által alaposan megfigyelt festményeknek az ekphrasziszai lennének.”²⁸ Bár az ekphraszisz-szerű leírások tipikus példajaként Szajbély *Az arany ember* Vaskapu-leírását említi²⁹ – tehát elsősorban a tájleírásokra vonatkoztatja ezt a fogalmat –, a képiség jelentősége a karakterleírások esetében is szerepet kap nála az *Erdély aranykora* interpretációjában: „Majd a vadásztanya és a kastély, ahová megérkezik a vadásztársaság. Most portrék következnek, melyeknek Jókai egyelőre nem árulja el a címét, azaz viselőjük nevét; ekphrasziszt ötvöz retardációval tehát.”³⁰

Szajbély értelmező javaslata, az ekphraszisz fogalmának bevezetése, változatos olvasási módokat kínál fel a Jókai-regények vonatkozásában. Mivel az ekphraszisz alapvetően egy vizuális látvány nyelvi leírása, ezért a fogalom egyik legvitatottabb aspektusa az ábrázolt objektumra vonatkozik, annak valóságára kérdez rá.³¹ Ám az ekphraszisz etimológiájában nem feltétlenül találjuk meg ezt a valós tárgyra vonatkozó fogalmi kritériumot: „Az idézett szöveghelyek egyáltalán nem azt példázzák, amire az antik ekphraszisz-fogalom kapcsán utal az, aki a terminus ókori és jelenkori értése közti különbségekre tekintettel van, mégpedig, hogy az ekphraszisz akkoriban bármilyen tárgy leírására vonatkozott volna. Ezekben a példákban az ekphraszisz nem a ma ismert leírás szinonimája, mai felfogásunk szerint hol egy trópus, hol pedig egy narratív elem alakját ölti.”³²

²⁶ „...ha szétbontunk egy-egy tarka, látszatra annyira bonyolult összetételű s oly gondosan megérlelt festői elemekből összeszőtt jelenetet, az anyag gazdagsága mellett meglepően szegényesnek tűnik fel a formáé.” *Uo.*, 383.

²⁷ *Uo.*, 324.

²⁸ SZAJBÉLY Mihály, *Jókai Mór*; Pozsony, Kalligram, 2010, 95.

²⁹ „Az érett Jókai-szövegek által megtermékenyített, majd szövegekbe – ekphrasziszokba – foglalt képi fantáziája működésének tipikus példája a Vaskapu leírása *Az arany ember* (1872) elején.” *Uo.*, 65.

³⁰ *Uo.*, 129.

³¹ Lásd MILIÁN Orsolya, *Képes beszéd*, Bp., JAK – PRAE.HU, 2009, 22–46.

³² *Uo.*, 35.

A definíció átértelmeződésével az ekphraszisz többé már nem csupán vizuális impulzusokat közvetítő alakzat: a narrátor fő célja sem az, hogy az általa látott vizuális élményt megpróbálja átadni az olvasónak. Ez a váltás felveti az *energeia* fogalmának problémáját is, mely Nikolaosz diegészsiz és ekphraszisz összehasonlításában nyer értelmet: „A *diegészsiz* és az *ekphraszisz* közti különbség Nikolaosz szerint a szemléletességben, az *energeia*-ban áll. Az ekphraszisz itt tehát – mai értésünkhöz igazítva – nem »eleven, szemléletes leírás«, hanem »eleven, szemléletes elbeszélés«.”³³ A legpontosabban Bartkó Péter fogalmazza meg, hogy a karakterleírások képi benyomásait a vizuális kódrendszer átvétele okozza: „Az ekphrasziszban egy kép kódrendszere idéződik fel a nyelv kódrendszere által, pontosabban fogalmazva egy valós vagy fiktív vizuális reprezentáció (festmény, szobor stb.) a szöveg szavainak a segítségével.”³⁴

Ezeknek a leírásoknak már nem elsősorban a szemléletesség lesz a fő célja: elsősorban a teremtett történelmi világ életre keltésében, valamint a jellemteremtési stratégiában kapnak szerepet.

3. Vizualitás és történelmi regény

A lőcsei fehér asszony műfaját tekintve történelmi regény, ezért a múlt megelevenítése³⁵ – melyben a vizualitásnak meghatározó funkciója lesz – a mű egy kulcsfontosságú poétikai hatáselemét képezi. Ez az olvasó jelene és a teremtett múlt közötti horizontváltás a kortárs irodalmi környezetben főként a hitelesség kérdését vetette föl.

Acsády Ignác fájjalja, hogy Thaly Kálmán lőcsei eseményeket feldolgozó tanulmánya még nem került nyilvánosságra, hiszen így Julianna csak legendaként állhat az olvasók előtt.³⁶ *A Budapesti Hírlap* kritikusja azonban már a Thaly-tanulmányra utalva mondja, hogy a regény történetét feltárták, így *A lőcsei fehér asszony*nak inkább a rejtélyes események mögötti

³³ *Uo.*, 39. (kiemelés az eredetiben)

³⁴ BARTKÓ Péter Szilveszter, *Kép és szöveg Kazinczy poétikájában*, Szkhion, 2006/2, 69.

³⁵ „A történelmi téma választása poétikai konzekvenciákat von maga után, mivel speciális feladat elé állítja a regényíró (akárcsak a befogadás fázisában a regény olvasóját): a legkülönfélébb esztétikai műveletek alkalmazásával kell felállítania („megkonstruálnia”) egy letűnt világ képét.” BÉNYEI Péter, *A történelem és a tragikum vonzásában*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007, 30.

³⁶ „Ghécczy Juliannával ezt nem tehetjük. [nem vethetjük össze hiteles forrással] Az ő viharos életét is meg fogja írni Thaly Kálmán, de műve még nincs közrebocsátva, s így a lőcsei fehér asszonnyal, mint legendás lényel állunk szemben, a nélkül, hogy meg lehetne határozni, mennyiben hasonlít a valóság Ghécczy Juliannájához. ACSÁDY, i. m., 6.

motivációk ismertetése lenne a feladata.³⁷ A *Budapesti Szemle* kritikus szerint pedig az utókor nem a Rákóczi-korszak, hanem Jókai korának sajátosságait fedezheti fel a műben.³⁸ Ám fontos, hogy nem csak a kortárs kritika foglalkozik a regény kapcsán a referencializálhatóság kérdésével. Szajbély Mihály a helyszíni forráskutatásról ír: „*A lőcsei fehér asszony* esetében [Jókai] ellátogatott a történet helyszínére. A couleur locale megismerése éppen olyan fontos számára, mint az, hogy meglévő forrásai mellé a szereplők leszármazottainak családi levéltáraiban újabb adatokra bukkanjon.”³⁹

A regény műltreprezentációs eljárásaiban fontos szerep hárul a nyelvi regiszterek révén megteremtődő vizualításra. Az olvasó múltba kalauzolása, az időhatárok átlépése *A lőcsei fehér asszony*ban három, a főszereplőt ábrázoló kép és Serédy Zsófia halott testének leírásával történik meg. Ez a horizontváltás a teremtett világba lépés első mozzanata, célja pedig, hogy az olvasó gond nélkül, mintegy saját jelenét tovább élve tudjon a cselekmény múltjába helyezkedni a két idősík egymásra csúsztatásával. A történet kezdetén a narrátor még a jelenben szemléli a képeket, illetve Serédy Zsófia testét, és csak a következő fejezetben indul el a teremtett világban játszódó történet. A narrátor nézőpontja a látás kódrendszerét idézi fel, így az olvasó is a történet szemlélőjévé válik. Ez a látványbefogadáshoz hasonló érzékelés pedig a teljes történetet végigkíséri: „Egészen hasonló volt ahhoz a képhez, ami ott áll a szoba mélyén aranyozott ráámában. »Áll? Csak állt, már ott hever most a Fleischerthurm magazinjában, ócska vásznak, talán zászlók lomja között.«”⁴⁰

Ezzel a perspektívával a történet hitelesítő kódját hozza létre, hiszen ahogyan azt Szajbély Mihály írja, Jókai idején ezek a képek látható, megfogható formában léteztek.⁴¹ Éppen úgy igyekszik hitelességet elérni, mint Kemény Zsigmond, akinek nevét a korban a realista írásmódhoz kötötte a kortárs kritika. A *Zord idő* narrátora az első mondattal időben határolja be a cselekményt, majd a továbbiakban nem *in medias res* kezdi meg a történetet, ahogyan azt teszi például az *Özvegy és leányában*, hanem az elbeszélői és az elbeszélte idő különbségének epikus megteremtésével keretet ad a cselekménynek. A narrátor egy ismeretlen vándor tekintetét követi, térben jutva egyre közelebb az események középpontjában álló

³⁷ „Úgy hisszük, hogy az a lélektani rejtély, melyet Thaly megoldatlanul hagyott, midőn minden indoklás nélkül oda vetette, hogy az a nő, ki 1724-ben minden veszélylyel daczolva, Rákóczinak ügynöke volt Magyarországon, 1710-ben, mint Andrássy kedvese német kézre jutatta Lőcsét, e rejtély mondjuk, sokkal erősebben ingerelte Jókait regényének megírására, mint az a vágy, hogy fölidézzék a múltak árnyait, vagy hogy elénkbe tárja a tényeket és okaikat.” v., *A lőcsei fehér asszony*, i. m., 307.

³⁸ Ö., i. m., 2.

³⁹ SZAJBÉLY, i. m., 302.

⁴⁰ JÓKAI MÓR, *A lőcsei fehér asszony* I-II (1884–1885), s. a. r. T. HAJÓS Éva, Bp., Akadémiai, 1967, 199. (Ezt követően a regény kötetéből vett idézetek helyét a főszövegben jelölöm.)

⁴¹ „A történet azoknak a tárgyi emlékeknek a felidézéssel indítja, amelyeket a regény megírásának idején még bárki megtalálhatott, ha felkereste a hajdani események helyszínét.” SZAJBÉLY, i. m., 302.

várhoz. Ebben az esetben a leírásoknál nem olyan egyértelmű, hogy a múlt idősíkjaiban vagy a jelen távlatából érzékelhető-e a környezet:

„A fák kísérteti árnyakat vetnek, a távol közelnek látszik, a közel a beleszótt homállyal meg van toldva, a szem mértéke csal, a sápadt holdfény nagyítja a meredeket s a vak sötétség befedi az ormos fagyökeret és éles követ. Az égen fellegek úsznak, elfátyolozva a holdat, megezüstözve általa, szétfósztvá a szelektől s megint összezsúfolva. Mindig zavarosabb a láthatár.”⁴²

Így kettős szempont teremődik meg, egyrészt ott a jelenből visszanező narrátor, másrészt pedig az elevenéget, a beleélést biztosító vándor alakja, aki saját szemével látja, testével érzékeli a teremtett környezetet. Ez a figura, illetve az általa létrehozott perspektíva csökkenti a távolságot a múlttól, ezzel erősítve a környezet elevenégetnek hatását és fokozza a közvetlen megtapasztalhatóság illúzióját.

A lőcsei fehér asszony esetében a három képleírás segíti az olvasó világának és a teremtett múlt határainak az átlépését. A képek a részletes leírásnál sokkal inkább lehetővé teszik, hogy az 'egyéni gondolatok', az 'emlékezés', 'tudás', az 'alakító akarat' és legfőképpen a 'képzelőerő' befolyásolásával a teremtett világ elevenné váljon. A három főszereplőt ábrázoló képek nem adnak biztos leírást a karakterről, ugyanis a narrátor a történet egészében csak nézőként van jelen, csupán sejtései vannak – akárcsak az olvasónak. A képleírások nem magyarázatként funkcionálnak, hanem keretet adnak a további történéseknek, kérdésselvető szerepük van: vajon mi minden lehet ebben az asszonyban, ami miatt a három perspektívát rögzítő képek mindegyike megállja a helyét?

A kérdés megválaszolásához érdemes a három bevezető képleírást az általuk létrehozott nőalak cselekményben betöltött szerepével, valamint további leírásokkal összevetni.

4. *A regényt indító képek értelmezési lehetőségei*

A három képleírás *Az elmúlhatatlanok* című nyitófejezetben található, melyet Jókai csak utólag, az 1884/85-ös első regénykiadásban illesztett a szövegbe. Ahogyan azt alcíme is mutatja, ez a rész *tájékoztató* ad a szöveg elején. Célszerű közelebbről is megvizsgálni az itt található verbális képeket, azok poétikáját, kódjait, illetve ekphraszisz-technikáját.

⁴² KEMÉNY Zsigmond, *Zord idő*, Bp., Szépirodalmi, 1968, 8.

A képleírások mindegyike ugyanazt a személyt ábrázolja, más nézőpontból. A narrátor fontosnak tartja mind a három festett kép formai részleteit és koloritját leírni, így érdemes megfigyelni, hogy folyamatábraszerűen értelmezve hordozhatnak-e többletjelentést, illetve, hogy egy-egy kép esetében mi kerül a középpontba.

A három verbális kép egymásutániségára koncentrálna a figurára irányuló folyamatos közelítést figyelhetjük meg. Az öltözet leírása egyre részletesebb: „Egy fehér ruhás hölgyet ábrázol a kép, vállán keresztülvetett veres kendővel”, majd „ugyanaz a nő fehér pongyolában” és a harmadik képen:

„... azok között megtalálja a kutató a »fehér asszonyt«; de itt már az akkori magyar divatú díszöltözetben, három sor bogláros főkötővel, drága csipke nyakfodorral, aranyhímzésű, átlátszó ingujjakban, amiken a fehér kar keresztülvilágít, keblét skófiummal hímzett vállfűző szorítja, derekát gyöngyös öv.” (I./6.)

A ruházat és ezzel együtt a test bemutatása mellett a kéz mozdulatai is a nyitás, a beengedés folyamatának mozzanatait imitálják: „egyik kezével *hívogatólag int*, a másikkal *egy kulcsot tol az ajtó zárába*” (kiemelés tőlem), a második képnél: „jobbajával köntösét keblén összevonja, bal kezével *hívogatólag int*” (kiemelés tőlem), majd „kezében szegfűvekkel és tulipánokkal hímzett zsebkendő”. Ha ezekhez a mozdulatokhoz hozzátesszük, hogy magában a városban is egyre beljebb haladunk, hiszen az első kép még egy titkos bejárat külső oldalán („Egy ilyen hajdani titkos bejárat ajtaján van egy festett kép..” I./5), a második benn a városban („Benn a városban, a Törökfőle ház udvarában, a belső épület emeleti folyosója végénél, a nagy puszta falon van egy másik kép...” I./5.), a harmadik pedig már a torony belsejében van („Ez a kép olajfestmény. Ott hever ráma nélkül a hajdan »mészárosok tornyának« nevezett donjon tágas termében, melyből csigalépcsők vezetnek fel a bástyára. Régi zászlók, ócska képek egy szegletben felhalmozva; azok között megtalálja a kutató a »fehér asszonyt«.” I./ 6.) akkor észlelhetjük, hogy nem csak a múlt reprezentációját vezetik be a képek, hanem a nő élettörténeti titkába hatolnak, a mozdulatok pedig egyenesen a történet sűrűjébe invitálnak minket. A regény cselekményében éppen ennek a rejtélynek, a főhősnő talányos jellemének a kibontakozása történik meg, ahogyan arról a narrátori bevezetés is tanúskodik:

„Azért festik a képét az ajtóra, a falakra, abban a helyzetben, aminőben az árulást elkövette; azért nem engedik elmúlni, csendesesen meghalni, mint más kiszenvedett, akinek a rádobott hanttal bocsánatot is ad a világ; azért kényszerítik fényes nappal kísértetképpen megjelenni, példának odaállni; csábtekinetével századokon át rossz hírét hirdetni, ahol a gyermekek egymásnak mutogatják: »Nézd: ez volt a fehér asszony, aki a hazát elárulta«.

[...] És ugyanez a Ghéczy Juliánna később mint önfeláldozó vértanúja a nemzeti szabadság ügyének, tűnik le a láthatáron. [...] Hol a megoldás az ég-pokol különbségű ellenmondás között egy nő jellemében?” (I./7.)

Érdemes figyelni a három képet összekötő motívumokra is. A két első képen szereplő fehér ruha később a történetben is szimbolikus ruhadarabként jelenik meg, amely itt a lelki ártatlanság képzetét kelthetné, de ebben az esetben inkább a karakter Zsófiához fűződő viszonyát erősíti: nem az öltözet fehér, hanem a test világít át a ruhán. Ez a leírás pedig Juliannát is egy megrekedt, szellemvilági lényként mutatja meg, aki nem nyugodhat békében.⁴³

A ruházat mellett az arc leírásai is összekötik a három ekphrasziszt. Az első két képleírás esetében még nem látjuk az arcvonásokat, feltárulni csupán a harmadik verbális kép esetében fognak, követve a mozdulatok és a helyszínek egyre élesedő perspektíváját. Az első két leírás esetében csak a hasonlóságról van szó, ami beazonosítja, hogy az ábrázolások valóban ugyanazt a nőt ábrázolják: „...az arc mind a kettőnél jól kivethető még most is.” (I./6.) Ám a harmadik verbális kép esetében már kirajzolódik a különbség:

„Arc kifejezése első tekintetre megnyerő, hódító; míg ha tovább nézi az ember, valami félelmetest, gyanúkelőt talál benne, hogy aztán, mikor még egyszer visszatér hozzá, ismét megtalálja rajta azt a varázst, mely az ellenmondó kifejezéseket kibékíti.” (I./6.)

A leírás lényegében előkészíti a narrátori szöveg dilemmáját: „Hol a megoldás az ég-pokol különbségű ellenmondás között egy nő jellemében? Két lelke volt-e ez asszonynak?” (I./7.) Miközben két erősen eltérő jellemvonást ismertet, ezeket ki is békíti, így a leírás fókuszpontjává a harmónia válik, a szélsőségek összebékítése ebben a jellemben. Tulajdonképpen nem leszünk birtokában az arc sajátos jegyeinek, például a színeknek, ahogyan az a karakter egy történetbeli leírása esetén megjelenik:

„Éppen ilyen alaknak van abban leírva a dicső teremtes, mint aki itt most előtte áll, magas, délceg és karcsú; orcáin rózsagödröcskék, homlokán méltóság, ajkain csáb, szemei hol kékek, hol kékebbek, néha csaknem feketék; örvények, amiknek a fenekén tűz lángol; néha meg zöldek; ahogy mosolyog, csábít, vagy haragszik; a haja meg a sáfránnyal vetekedő sárga.” (I./75.)

⁴³ A fejezet címe (*Az elmúlhatatlanok*) és a narrátori kommentár is erre erősít rá: „Azért festik a képét az ajtóra, a falakra, abban a helyzetben, aminőben az ámulást elkövette; azért nem engedik elmúlni, csendesen meghalni [...] azért kényszerítik fényes nappal kísértetként megjelenni, példának odaállni...” (I./7.)

Ebben a leírásban a narrátor Pelargus nézőpontját megidézve tárja elénk Juliannát, elsősorban a figura külső jegyeinek megismertetése miatt, míg a képleírás esetében egyértelműen az értékelő mozzanatoké a főszerep. Ugyanezt az ítélkező stratégiát figyelhetjük meg *Az arany ember*ben, Krisztyán Tódor narrátori jellemalkotása esetében:

„Arca szép; ha nyugodtan állna a festő előtt, másolatára mindenki azt mondaná, hogy ez egy hős; de mikor elevenen jó eléje, mindenkinek a legelső gondolatja az, hogy ez egy kém! Szabályos vonások, nagy fekete szemek, sűrű göndör haj, szép ajkak; hanem azok a ráncok a szemek körül, az a bevágás az ajkszegleten, az a mindig izzadt homlok és tétova tekintetű szemek azt hirdetik, hogy ez nem más, mint egy rabszolga, ki csak saját érdekeit szolgálja.”⁴⁴

Míg Julianna leírásánál a képre való pillantás fázisainak eltéréseit reprezentálja az elbeszélő, addig ebben a vizuális képben a festett és a valós alak különbségeire hívja fel a figyelmet. De az összehasonlításnak mindkét esetben ugyanaz a célja: a narrátor egyértelmű álláspontját megtörik az ellentétek, s lehetőséget nyitnak egy attól eltérő látásmódra. Tehát miközben az elbeszélő ítéletet mond a karakterről, látszólag behatárolja a jellem attribútumait, ezek alapján mégsem építhető föl szilárd olvasói elvárás a szereplők történetbeli viselkedését illetően. Ahogyan Julianna „első tekintetre megnyerő, hódító”, úgy először Krisztyán Tódorhoz is a szépség attribútumai társulnak: „arca szép”, „hős”, „szabályos vonások, nagy fekete szemek, sűrű göndör haj, szép ajkak”. Korponayné elmélyültebb vizsgálata félelmetessé, gyanúeltővé teszi a lefestett alakot, míg *Az arany ember* esetében kémmé, amiről tulajdonképpen ugyanarra, egy gyanús alakra asszociál az olvasó. A vizuális impulzusok is az érdekember képzetét erősítik: „ráncok a szemek körül”, „bevágás az ajkszegleten”, „izzadt homlok”, „tétova tekintetű szemek”. A történet azonban nem engedi, hogy a figura egyetlen értelmezési sémában mozogjon. Krisztyán Tódor csaló létét némileg felülírja rossz családi körülményeinek megismerése és a változásra való hajlandósága: Brazíliában becsületes emberként kezdi meg új életét, mindaddig, amíg rá nem ébred, Timár nem az iránta érzett törődésből küldi őt messzire, hanem hogy félreállítsa.⁴⁵

⁴⁴ JÓKAI Mór, *Az arany ember* (1872), s. a. r. OLVÁNYI Ambrus, Bp., Akadémiai, 1964, 71.

⁴⁵ „- Hát kedves pajtásom - kezdé a szökevény, [...] emlékezel rá, ugye, hogy te engemet néhány esztendő előtt elküldtél Brazíliába, ugye? [...] Édesapámnak fogadtalak, s felfogadtam, hogy ezentúl becsületes ember leszek. De te nem azért küldtél engemet Brazíliába, hogy én ott becsületes emberré legyek, hanem azért, hogy ne legyek utadban ezen a hemisphaeriumon. Nagyon bölcsen kiszámítottad, hogy ha egy ilyen romlott vérű fickó, akiben nincs már egy csepp jóindulat, elmegy oda abba a világrészbe, ahonnan az „asszonymérget” idehozták Európába, s beójtották a fehér bőrűekbe, hát okvetlen el kell neki pusztulni. Vagy eldöglik, vagy zsvány lesz belőle; vagy a tenger elnyeli, vagy agyonütik; valahogy csak el lesz téve az útból.” *Uo.*, 194–195.

Julianna arcának leírása az ellentétes benyomások, a „megnyerő” és a félelmetes” valamilyen varázs általi kibékítésével zárul. Ez egyrészt föltárja azt, hogy a félelmetesség a nőben esetleges, csak fenyegetettség esetén fordul elő, másrészt pedig a karakter egyértelműen negatív megítélését is lehetetlenné teszi. A történet mindkét attitűdöt feltárja a nő alakjából. Félelmetes, miközben Blumevitzra tartja fegyverét, ahogyan átveri Andernach lovagot, de a számára a legerősebb motiváció, a gyermekének gazdaggá tétele vagy Czelder Orbán megmentése nem engedi, hogy csupán egy-két negatív vonással jellemezhető legyen.

Az elbizonytalanító jellemépítési stratégia nem csak *A lőcsei fehér asszony* regénykezdő verbális képeiben valósul meg, hanem az elbeszélés további karaktereinek bemutatása során is érzékelhető, ezért ezeket is fontos közelebbről megvizsgálni.

5. A képiség mint jellemteremtési stratégia

A verbálisan megalkotott képek sajátosságait – mint már a bevezető elméleti fejezetben említésre került – a narrátor közvetítéséből és a médiumváltásból származó eltérések összessége adja. Ezek a differenciált képek vagy képszerű leírások fontos pontjai lehetnek a Jókai-regénypoétikának, mégpedig a jellemteremtésben betöltött szerepük szempontjából. A jellemteremtés, mint a regényalkotás egyik alapvető stratégiája, már a kezdetektől foglalkoztatja a Jókai-kritikusokat, akik igen sokáig egybehangzó értékítéletet közvetítettek.

A Jókai munkásságát vizsgáló írások közül elsőként Gyulai Pál gondolatait emelem ki, melyhez Péterfy Jenő nézőpontja is szorosan kapcsolódik, hiszen éles kritikájuk alapjául a realista irodalom koncepciója szolgál. Az ő megállapításai és képleteik – még ha többnyire ellenpontként is – végigkísérik a Jókai-befogadás állomásait. Gyulai írása a fordulatos elbeszélői képességet és stílust hangsúlyozza, mint az írásművészet pozitív tulajdonságait,⁴⁶ de emellett Jókai szövegeit túlzásokkal telinek,⁴⁷ karaktereit lélektanilag üresnek tartja. („Jókai feladataul tűzte ki oly regényt írni, amelyben a fő személyek eltitkolva szenvedélyük mivoltát, minden lelki fejlemény nélkül hajtanak végre egy érdekes cselekményt.”⁴⁸) Péterfy fő eljárásaként az eszményítést emeli ki: „... arcuk, hajzatuk, magok tartása közös eszményi típusra vall; csak abban különböznek, hogy vagy szőkék, vagy barnák. Egy kissé figyelemre

⁴⁶ Vö. GYULAI Pál, *Jókai legújabb művei* (1869) = Gy. P., *Bírálatok 1861–1903*, Bp., Magyar Tudományos Akadémia, 1911, 80–81.

⁴⁷ *Uo.*, 81–82.

⁴⁸ *Uo.*, 95.

méltóbb, hogy majdnem kivétel nélkül rendkívüli izmokkal és még hatalmasabb idegekkel bírnak.”⁴⁹ Ahogyan azt *A lőcsei fehér asszony* – a jellemek hiányos motivációját, lélektani defektusait sulykoló – kortárs befogadása is megerősíti, a jellemteremtést a későbbiekben is a Jókai-regénypoétika leggyengébb láncszemeként tartja számon a recepció egy meghatározó vonulata. A főhősöket ördögi és angyali karakterekként⁵⁰ értékeli, akiknek jellege egykomponensű, fejlődésre képtelenek, cselekedeteik mozgatórugói hiteltelenek: „Az emberi jellem bonyolult fonadékának kibogozásához nincs türelme”,⁵¹ „szerencsésen kezdett meséjét vagy alakjait hamar elrontja, mintha nem túrná a természetet, az igazi emberit, csak ördögökben, angyalok – és csodákban telnék kedve.”⁵²

A lőcsei fehér asszony esetében azonban nehezen beszélhetünk ilyen elkülönülésről. Még akkor sem, ha Szajbély Mihály értelmezésének finomított opposícióját keressük a szövegben, aki a jó és rossz karaktereket elválasztó vonalat a mítoszi struktúrához hasonlóan horizontálisan húzza meg: azaz nem a szemben álló csoportok között beszélhetünk morális különbségekről, hanem mindkét oldalon állnak jók és rosszak egyaránt.⁵³ A kezdő fejezetben látszólag megteremtődhetne ez az ellentétesség Julianna és Serédy Zsófia alakja között, hiszen a leírások első ránézésre a jó és rossz ellentétpárok gazdag tárházát nyújtják az olvasónak.⁵⁴ A történet azonban felbontja ezeket az éles határvonalakat, az opposíciók pedig szituációfüggőkké válnak, mivel a karakterek nem ragadhatók meg egy-egy jellegadó tulajdonságuk alapján.

Ebben a regényben az ellenséges, kuruc-labanc táborhoz tartozók között sem húzhatóak egyértelmű határok. A cselekmény inkább olyan döntéshelyzeteket tár fel, melyben karakterek jól vagy rosszul döntenek, de az egyértelmű megítélés lehetetlenné válik még olyan mellékszereplők esetében is, mint Julianna apja, az ízig-vérig kuruc mentalitású Ghéczy Zsigmond:

„Garamszeghi Ghéczy Zsigmond volt az az ember, aki arról volt nevezetes, hogy senkitől sem félt a világon. Minden forradalomban, összeesküvésben, ami csak Bethlen Gábor óta lefolyt Magyarországon, ott kellett neki lenni. A Zrínyi-Nádasdy-összeesküvés leverése után egy odvas fából nézte, mikor a vezértársát, Köröskényi Gáspárt Kobb Farkas császári hadvezér, huszadmagával karóba húzatta; ő lett volna a huszonegyedik, ha

⁴⁹ PÉTERFY Jenő, *Jókai Mór* = P. J., *Válogatott művei*, Bp., Szépirodalmi, 1983, 606.

⁵⁰ NAGY Miklós, *Jókai*, Bp., Szépirodalmi, 1968, 289.

⁵¹ ZSIGMOND, *i. m.*, 342.

⁵² GYULAI, *i. m.*, 82.

⁵³ „... szó sincs arról, hogy a magyarok oldalán mindenki makulátlan, az osztrákok oldalán mindenki sáros lenne [...]. A választóvonal Jókainál nem a harcoló felek között húzódik, vertikálisan, hanem a homéroszi eposzokhoz hasonlóan horizontálisan, egyaránt megosztva mindkét tábor.” SZAJBÉLY, *i. m.*, 108.

⁵⁴ Julianna: „valami félelmetest, gyanúkelőt talál benne” (I./6.), „ez a nő elárulta a nemzetét” (I./7.), míg Zsófia: „A köznép szentnek hiszi (I./9.), „védangyala volt a népnek” (I./9.), az arc nyugalma andalító (I./8.).

rátalálnak. [...] Azonban Fügedynek nagy dominimuma és sok pénze, kincse volt, öneki pedig csak egy udvartelke és a rézbányája, amin nem lehetett a bírának megosztózni, tehát levágatták Fügedynek a fejét, az övét pedig futni hagyták a maga lábán. [...] Hát hiszen akit megkaphatott, ő sem sajnálta azt válogatott halálneveléssel költöztetni ki ebből a világból: az elfogott jezsuitákat csalánban, tövisben hengergetteté meg, csupaszon az utcákon végig táncoltatta korbácsütésekkel, a meztelen sarkaikra patkókat veretett, s hátukon dohányt vágatott...” (II./174–175.)

Miközben tehát kuruc hősként mutatja be őt a jellemzés első mondata, később kiderül, hogy egy fa odvából nézi végig társai halálát, vagy az, hogy még a vele egy oldalon állóknak sem tetsző módon kínoztatta meg foglyait.

Szembetűnő, hogy a regény egyébként sem mutat föl következetes hazafias magatartásmintázatot. A lőcsei békekötés esetében is látjuk, hogy a város és az ország nagy része már a lázadás előtt átáll a labancok oldalára.⁵⁵ A hazához még hűek pedig mind megszállottak, már-már örültek vagy gyarló emberi tulajdonságokkal rendelkeznek: Ghéczy Zsigmond, Fabriczius János és Czelder Orbán mind ezt a típust képviseli, de leginkább Andrassy Miklós, aki a haza nevében csak kegyetlen rombolást végez maga körül azzal, hogy unokaöccseit megpróbálja elszakítani anyjától⁵⁶ és a hazaárulónak ítélt apjuk meggyilkolására biztatja őket. A hazáért küzdők itt már nem illeszkednek az olyan Jókai-irányregényekre jellemző egységes világképbe, mint amilyen például *A köszívű ember fiaiban* felépül.

Ebben a közegben nem a hazafiságot reprezentálók válnak a történet főszereplőjévé, hanem Julianna: az a női alak, akit különleges hatalma miatt még megjelenése előtt „királynőként” emlegetnek, aki mindenkit képes irányítani vagy befolyásolni, még a hadvezéri képességekben kiemelkedő férfiakat is. Miközben mindenkit sikerül manipulálnia, nőiessége mögé bújva senki nem gondolja róla, hogy Lőcse vagy az ország sorsát ennyire meghatározó cselekedeteket vihet véghez. Nem vakon követi az eszméjét, hanem átlátja azokat a szálakat, amelyek összekötik az egyes embereket és az egymással elméletileg teljesen ellentétes helyzetben álló kuruc és labanc csapatot.

A történet kezdetén megismerünk egy „Pantheon” elnevezésű rajzalbumot, melybe Korponayné és Andrassy István közösen örökítik meg a szabadságharc alakjait. Az egyik

⁵⁵ Erről Blumevitz számol be Andrassy Istvánnak: Vö. I./190–193.

⁵⁶ Még a Zsófiának legfontosabbnak bizonyuló hitüket is sikerül dekonstruktívvá tenni, amit a Ferkó által elmondott ima támaszt alá: „Az a másik fiú pedig térdre emelkedett az ágyában, összekulcsolta a kezét, s hőségtől lihegő szóval rebegé: »Tartsd meg Isten a mi hazánkat, az édest; pusztítsd el minden ellenségeit, most és örök időkre! Amen«” (I./19.)

oldalon Andrassy realistának mondható ábrázolásaival, a másikon pedig Julianna karikatúráival:

„Andrassy István a tízéves szabadságharc alatt egy egész könyvet rajzolt tele azoknak a hírességeknek az alakjaival, akik e harcokban vezérszerepet játszottak; voltak ott magyarok, németek, lengyelek, franciák; uralkodók és hadvezérek. [...] A megfordított lapján pedig voltak ugyanazoknak a híres nevezetességeknek a torzképei, fíntorított vonásaikban is felismerhetők; s ez meg Juliannának a mestersége volt. [...] Torzképeiben találó élcesség, kegyetlen szatíra volt; minden nagy embernek ismerte a gyengeségeit, s gyarlóságaiba úgy fel tudta öltöztetni jelképesen, hogy mindenkinek nemcsak az arcára, de a jellemére is rögtön rá lehetett ismerni. [...] De ami legveszedelmesebb jellegű karikatúra ez albumban, az magának Rákóczi Ferencnek a képe, melyen a nemzetétől bálványozott fejedelem úgy van torzítva, mint egy drótostót, aki a megfordított pipaszárát a szájába dugva, a földön ül, s a térde közé szorítva szent István koronáját, azt összedrótózni igyekszik. Az erdélyi fejedelmi süveg a szeméig le van húzva, s körül van aggatva rézlibertásokkal; míg a háta mögül Péter cár kandikál elő, s repedt serpenyő alakjában a lengyel koronát kínálja neki. Az egész kép legmagasabb fokú felségsértés.” (I./ 94–95.)

Ha alaposan szemügyre vesszük a regény ekphraszisz-szerű karakterleírásait, akkor azt látjuk, hogy Julianna itt megjelenített rajzoló metódusa lényegében kicsinyítő tükre magának *A löcsei fehér asszony* jellemteremtési stratégiájának. Ezekben épp úgy fellelhetők azok a torz vonások, melyek karikatúraként ábrázolják a tulajdonságokat, ahogyan egy-egy rajzon is a túlzásoké, az elrajzolásé, tehát a paródiáé a főszerep. A narratori jellemleírások ugyanakkor nem csak technikájában követik a rajzalbumot, de ezáltal Julianna nézőpontja is a jellemzésekbe íródik, az elbeszélő tehát feltűnő azonosságot vállal a kétes erkölcsű főhősnővel.

Ezzel a módszerrel a narrátor nem csak akkor él, ha olyan karaktereket mutat be, akik a történetben betöltött szerepük szerint is komikus alakoknak nevezhetőek, mint például Belleville lovag,⁵⁷ a Franciaországból botrányai miatt Magyarországra száműzött mérnökkari főtitst, hanem a regény „nagy hazafiainak” jellemzése során is.

A korábban említett Andrassy Miklós leírása is ilyen:

„Miklós valamikor szerzetes volt. Cisztercita barát, fehér csuhás. Nem is vetette le a csuhát soha; tetszett neki az a kényelmes öltözet, [...] csak éppen a kardot kötötte az oldalára a korda és olvasó helyett, s a fején fekete

⁵⁷ Éppen ilyen értekezéshez alkalmas lovas úr az, aki a megyeház felől közeledik, részsút a piacon keresztül. Öltözete, arca, modora tanúsítja, hogy francia gavallér, tollas háromszegletű kalapja alól fekete allonge-paróka omlik alá, simára borotvált arcát körülramázva. Arca fehér és piros, a borotvált helyeken ultramarinkék, kicsiny bajusza, hegyes ajkszakállá szénfekete. Az a gyanús fiatalság az arcán, amit azzal csúfolnak, hogy „örök”; csak a megduplázott toka bizonyítja, hogy ez a fiatalság már a második stádiumát éli. (I./78)

bársonysüveget viselt, olyan alakút, mint egy fél dinnye. Szelíd tekintetű arca volt, gömbölyű, félhold alakú szemöldökkel, amiknek harmadik társul illett oda a felső ajkáról aláfelé hajló, fiatal bajusz. Annál nagyobb volt aztán a szakáll, amely kereken fogta körül az arcát, elől az állán kiborotválva. Ő maga is tudta azt, hogy milyen szelíd, jámbor ábrázata van, amiért is, hogy a lehető tévedést eloszlassa, amint kinyitotta a száját, a legelső szava olyan cifra, körmönfont diákáldást bocsátott ki rajta, aminőnek ékes formuláját a lőcsei archívumban megörökítve feltaláljuk.” (I./215.)

Egy groteszk papi figurát mutat meg ez a verbális kép, akinek központi jellemzőjévé a fehér csuha válik, amely mindenkit arra készítet, hogy papnak higgye. Ám a kiegészítők már a dervisgenerálisra utalnak: kard és bársonysüveg. Ám éppen ezt a fenyegetően ható kelléket, mely színével is próbálja ellentétet adni a fehér csuhának, teszi hasonlóvá egy fél dinnyéhez, ami elveszi a kontraszt életét. Arcában is egy tipizált pap vonásait hordozza, ám a szakáll, mely az időskor, a bölcsesség attribútuma is lehetne, oppozícióba kerül a még rendesen ki nem serkent bajusszal, amit az áll kiborotválása tesz még nevetségesebbé. A hang és a beszéd – akárcsak később Czelder Orbán leírásában – itt is fontos szerepet játszik. ’Cifra diákáldásaival’ Miklós a papi ábrázatát igyekszik ellensúlyozni, ami azért érdekes, mert a papi csuhát az egyházi dolgok iránt érzett gyűlölete ellenére mégis viseli.

Czelder Orbán figurateremtése is több parodisztikus jelölőből áll össze:

„Egy alak csupa lécekből összerakva, amik sodronyra mozognak. Minden taglejtése egy geometriai képlet. Mikor beszéd közben akciózik, az ember azt hiszi, hogy hat könyöke van; mikor kiegyenesedik, akkor egy óriás, mikor összekuporodik, egy harmadrésze az emberi termetnek, s ha meg a kezeit felnyújtja, akkor vigyázzanak magukra a csillárok; olyan sovány, hogy fegyverrel el nem lehet találni, de amellet ő maga úgy oda tud ütni az ellenfelének a fejére, hogy az csak elbámul rajta, hogy érte el?

„Egy alak csupa lécekből összerakva, amik sodronyra mozognak. Minden taglejtése egy geometriai képlet. Mikor beszéd közben akciózik, az ember azt hiszi, hogy hat könyöke van; mikor kiegyenesedik, akkor egy óriás, mikor összekuporodik, egy harmadrésze az emberi termetnek, s ha meg a kezeit felnyújtja, akkor vigyázzanak magukra a csillárok; olyan sovány, hogy fegyverrel el nem lehet találni, de amellet ő maga úgy oda tud ütni az ellenfelének a fejére, hogy az csak elbámul rajta, hogy érte el?

A hangja pedig olyan éles, hogy neki nincs szüksége a csatában trombitásra, a recsegő, éles szavát a tábor végéig meghallja mindenki. A magyar szót németes akcentussal ejti, a szórakását sem szándékozik jobbra változtatni: hanem azért sohasem beszél másképp, csak magyarul. S miután a hiperbolákat nagyon kedveli, előadása a legkomolyabb tárgy fölött is szüntelen derűtséget támaszt, ami őt azonban meg nem zavarja.

És amellet, amilyen szélmalom alak, éppen olyan tökéletes eszményi jellem, akiben a természet a férfierények mindegyikét túlhajtotta, egész a karikatúráig. Nevetségig becsületes ember, nevetségig jó hazafi, nevetségig vitéz hős!” (I./158–159.)

Czelder leírása elsősorban mesei kódokkal dolgozik, amelyhez az éles hangot társítva egy alapvetően komikus alakot hoz létre. A paródia alapja ebben az esetben maga a kontextus. A karakter bemutatásának ebben a helyzetben többet kellene elárulnia abból, ami a szemünk elé tárul, tehát vizuális többlettel is rendelkeznie kellene, ez a képleírás azonban csak olyan kódokból épül fel, amelyek nem képesek ilyen szerepet betölteni. A „szélmalom alak” kifejezés felidézi a Don Quijote-i reménytelen harc hagyományát is, amilyen szakaszában a regény történésében a szabadságharc van. Czeldert végül a szatmári béke megkötése után fogják kivégezni, amikor már nincs értelme az ellenállásnak, hiszen a kiegyezés megszületett. A verbális kép utolsó bekezdésében nem csak maga a módszer, hanem az alak is a hazafias hős karikatúrájává válik. Itt újra megerősítést nyer, hogy a nézőpont, amely Czeldert ’nevetségesig becsületes embernek, jó hazafinak és vitéz hősnek’ nevezi, bár megítéli a karaktert, mégsem fordul el tőle, hiszen nem rajzolja el egészen negatív benyomásokig ezt az ábrázolást.

Fabriczius leírásában is ez a technika figyelhető meg:

„Ő az a Fabriczius János, aki Lőcse városát a nagy tűzvész után újraépítette; [...] Ezekért az érdemeiért festették őt le a lőcseiek az utókor hálás emlékének. Csakhogy ebből az arcképből alig maradt az élő alakon más, mint a rideg, kemény arcvonások, a szép vállig omló fekete haj tövig le van nyírva a fején, a kuruc módra, "S" betűként kunkorított bajusznak csak a tarlója berzeng; a nagy magas homlok egy koronát látszik viselni veres csillagokból, amik nem mások, mint a maró vezikátorok helyei. Mégis ráismernek abbul a tekintetből, amivel végignéz a belépőkön, s hideg borzongás futja el tagjaikat.” (I./40.)

Fabriczius megjelenítése során a narrátor elsősorban a karakter és az őt ábrázoló portré ellentétére hegyezi ki a leírást. A verbális kép első mozzanata a festmény készítésének okait ismerteti, amelyből kiderül, Fabriczius a városi közösség hőse. Ám a hús-vér személy leírása már a kép és a valódi alak ellentéteire hívja fel a figyelmet: alig maradt az élő alakon más, mint a rideg, kemény arcvonások; szép, vállig omló haj – tövig lenyírva; kunkorított bajusz – tarlója berzeng. Az elveszett karakterjegyek Fabriczius jellemének megtörésére hívják fel a figyelmet: ő már nem képes a portrén lévő bíróként cselekedni. Ezt a cselekvésképtelenséget látjuk lánya levelének kézhezvétele után, amikor sírva fakad, majd előkészíti saját temetését (I./175–176). Ugyanakkor mégsem válnak kiszámíthatóvá a cselekedetei, hiszen később a jégbarlangban képes újra saját érzelmeitől mentesen, igazi bíróként, objektívan döntení Julianna sorsáról.⁵⁸

⁵⁸ „Halljad, amit mondok, [...] Nem mondok én terád ítéletet. Az az Isten dolga. [...] Nem tudom, ki vagy. Nem ismerlek. Elfelejttem, hogy valaha utamon keresztülmentél. [...] nem azért a gyertyavilágért, amivel bennünket a

Parodisztikus vonásokból áll össze Korponay János leírása is.⁵⁹

„Fiatal, huszonhat éves férfi, középtermetű; a vállára vetve prémes kacagánya; kalpagja mellett egy szál sastoll [...] Az arcából keveset enged láttatni a kalpag s a prém; haja és bajusza fehér a zúzmarától, csak az erős sasorráról ismerni rá.” (I./63.)

Ez nem a szereplő első megjelenése, hiszen először, mint Julianna legjelentéktelenebb „planétáját” láthatjuk.⁶⁰ Az egyetlen, amit tökéletesen látunk a sastoll és a sasorra, ami igencsak neveltető, ha arra gondolunk, hogy a karakter csupán éleslátással nem rendelkezik, hiszen egyszer sem méri fel jól a helyzetet a regény cselekményében. Julianna hűtlenségét sem veszi észre, csak a végső pillanatban. Ez a karakterjegyre utaló megjegyzés még egyszer feltűnik, amikor Julianna „sasocskámnak” nevezi férjét.⁶¹

Andrássy István figurateremtésében is hasonló tendenciák figyelhetők meg:

„A kuruc tábornok eszményképe volt a férfiúi szépségnek. Valódi Antinous, magyar kiadásban. Arckép, márványszobor, művészi kéztől alkotva, örökíté meg alakját, nem lehet eltagadni. Mintaképe a hajdankori daliáknak. »Még akkor« kuruc módra vállig eresztett haját viselt, s az sötétgesztenyeszín volt, és természetből csigákba göndörült. Homloka magas, derült, redőtelen; sugár szemöldökei hódítók, parancsolók, nagy szemei az ábrándosan félig zárt pillák alól veszedelmes bűbajt sugárzanak elő; orra és ajkai a görög félistenszobrokra emlékeztetnek, míg az állán levő gödröske az ázsiai eredetre vall. Termete héroszi; előkelő arisztokratikus hátradúlással.” (I./90., kiemelés az eredetiben)

A hazafias hősöket ábrázoló leírások közül Andrássy Istváné bizonyul a leginkább ekphraszisz-jellegűnek, amelyben a vizuális többletet adó tulajdonságok kerülnek előtérbe. Jól látszik az átmenet az értékítéletek és a valóban vizuális impulzusként ható elemek között a ’sugár szemöldökei hódítók, parancsolók’ formulában. A hódító és parancsoló megítélés, illetve az arisztokratikusságot, a szoborszerűséget hangsúlyozó ’arckép’, ’márványszobor’,

pokoli sötétségből megváltottál, aki nélkül veszve lettünk volna, nem ezzel váltottad meg magadat. Hanem azzal, hogy az *apádtól küldve* jössz most ide. Csak egy embert ismerek a világon, aki nálamnál törhetlenebb szívű, [...] aki hazáját irtóztatóbb lélekkel szereti, mint én, az a te apád. [...] Ha te meg tudtad venni Garamszegi Ghéczy Zsigmond szívét, ha ő terád bízta azon titkait, miket soha senkinek el nem mondott: akkor valami varázslat jár veled, amibe az én véges eszem be nem tud hatolni.” (II./212-213. kiemelés az eredetiben)

⁵⁹ Ehhez hasonlóan parodisztikus felhang fedezhető fel például a *Rab Ráby* főszereplőjének első megjelenésekor: „Finom arcú, sima legényke, olyan gyöngéd arcszínnel, mint egy kisasszonyé, púderezett hajjal” (63-64.) Az idézettel kapcsolatban és a paródia megjelenéséről a regényben bővebben: BÉNYEI Péter, *Őnjelölt krisztusok: Paródia és szociálpszichológia a Rab Rábyban*, Alföld, 2012/5, 56–72.

⁶⁰ „Ellenben [Julianna] elég nagy kíséretet hoz magával. [...] Ez még csak hat. Úgy? Igaz! A hetediket majd észre nem vettük. Ez Korponay János kuruckapitány, a férje a százszorszépnak, a híres szép Garamszegi Gécy Juliának.” (I./19–20.)

⁶¹ „Bizony őrizője vagy, sasocskám, hiszen te magad tetted őt fogságra...” (I./144.)

'héroszi termet' egy igazi kuruc hadvezért sejtet a karakterben, azonban az Antonius 'magyar kiadásban' és az ázsiai eredetre utaló gödröcske a leírásban elfoglalt helyük alapján inkább elvonnak ennek az eszményiségnek az értékéből. Ez egy sokszínű leírás, melynek egységét mégis megtaláljuk a karakteren: ő az a szereplő, aki bár szintén követ el morálisan elítélhető dolgokat, alapvetően a történet pozitív szereplője marad. Valóban rendelkezik remek vezetői képességekkel és nem található meg benne az a szélsőségesség, ami a többi hazafias viselkedésűben igen. Andrásyban, ahogy a leírásában is, keverednek az arisztokratikus és a kevésbé fennkölt elemek, ő éppúgy kocsmagenerális is, mint a kuruc sereg egyik legkiemelkedőbb alakja.

Andrásynak ez a leírása nyújt leginkább bizonyosságot afelől, hogy miközben látszólag egy objektív narrátori szólam rajzolja elénk a jellemeket, a leírásokon átüt a Pantheon-torzképek karikatúrázó módszere, tehát a főhősnő, Julianna szemszöge. Andrásy ábrázolása itt azzal kezdődik, hogy eszményképe a férfiszépségnek, majd a regény egy pontján ez újra megjelenik egy Julianna gondolatait részletező szövegegységben, mintha ezt a leírást gondolná tovább és tagadná meg:

„ És most ni, [Andrásy] hogy elfeledte egyszerre philosoph elveit , askétai ridegségét, nem is kellett neki a harci trombitákat fűjni az ablaka alatt, elég volt egy tollsíp, mely büszkesége alvó démonát fölébreszté, hogy odadobja a kesztyűt vakmerően a császári udvarnak - és mindezt miért? azért, hogy meg ne mozdítsák a helyéből azt az üvegfedelű koporsót, s le ne tapossák azokat a szegfűveket a német pattantyúsok. Most megint egy hős lett, de kinek a hőse? Egy túlvilági alaké, egy halotté. – *Az ilyen férfialak nem lehet eszménykép.* (II./241., kiemelés tőlem)

Az egyes jellemzések vonalát követve kirajzolódik, hogy a verbális képekben egy összetett struktúra bomlik ki, amely a jellemteremtést szolgálja. Mitológiai utalások, parodisztikusság, irónia, narrátori képélmények, értékítéletek és interpretációk válnak a karakterleírások összetevőivé és a látszólag teljesen a narrátor által uralt szövegrészekbe a főszereplő nézőpontja kerül. Julianna alapvetően ironikusan viszonyul ezekhez a figurákhoz, és bár hatalommal bír felettük, végső soron az ő sorsát is meghatározzák.

6. Sorstörténet és képek – Julianna és Zsófia útja a regényben

A három kezdő verbális kép értelmezése során Julianna több tulajdonsága került bemutatásra, de a jellemteremtési stratégia teljes feltárásához a sorstörténet egészének áttekintésére is szükség van. A további értelmezéshez érdemes a regényindító fejezet narrátori kommentárját is figyelembe venni: „Két lelke volt-e ez asszonynak? Minő indulatok, minő szenvedélyek vezethették a kezdettől a végezetig?” (I./7.)⁶²

A két lélekre irányuló kérdés felvezeti a történet és egyúttal a már említett képleírások fő dilemmáját: Ki ez a nő valójában? Áruló vagy mártír? Azonban a kérdésre nem kíván egyértelmű feleletet adni a narrátor, maga a felvetés az, ami értelmezési keretként szolgál a cselekményhez. Azonban a szöveg megoldást kínál azzal, hogy ezeket a képzeteket a jellem egységéhez köti. Nem mondható ki ugyanis, hogy Julianna áruló, sem az, hogy mártír, inkább bizonyos helyzetek kényszerítik arra, hogy azzá legyen. A morális ítéleteket hordozó kategóriák így elveszítik a hozzájuk kapcsolódó konvenciókat, hiszen a szélsőséges magatartásformák a nő ösztönös cselekvőkészségét, következetes gondolkodását mutatják meg, tehát egy koherens személyiség „egységében” oldódnak fel. Julianna negatív megítélését pedig éppen a hazafiasnak mondható, megszállott karakterek hangoztatják. Andrassy Miklós így gondolkodik a két főszereplőnőről:

„Ez az egy [Zsófia] emelkedett ki az egész fajzathból, mint egy szent: ez egyesíté magában az asszonyok minden drága jószágait. És ezt az eszményképét a nőnek, fel tudta cserélni az, akit minden földi és égi láncok hozzá kötöttek, azzal a másik asszonnyal, aki nemének minden kárhozatos csábját éreztetni született - férfiak romlására.” (II./29.)

Julianna azonban nem elemien gonosz, mert bár tesz elítélhető dolgokat (megcsalja a férjét, saját érdekeit tartja szem előtt), de nem képes érzelemmentesen és kegyetlenül cselekedni. Erre jó példaként szolgál, hogy bár Julianna önös érdekei miatt egyetlen szó nélkül a poprádi fogadóban hagyja Andrassy Istvánt, de megmenti, amikor halálos veszélybe kerül Lőcsén. Ugyanígy lép fel később a halálraítélt Czelder Orbán esetében, még ha pontosan tudja is, hogy ezzel saját érdekei ellen cselekszik. Bár a történetben szinte mindenkit sikerül manipulálnia, a cselekedeteinek alapja, az aktívan működő energiái fókusza leginkább a szeretet.

Legerősebb módon az anyai szeretet motiválja Juliannát: a fia számára gyűjt örökséget, amellyel a boldogságát akarja biztosítani. Ám ez az érzelem sem bizonyul egyedüli motivációnak a nő számára. Bár a regény során többször úgy tűnik, Andrassyba szerelmes,

⁶² A narrátor a történet során újra utalni fog erre a talányra: „Csupa ellenmondás az egész asszony. Ki találja ki, hogy mi az igaz benne?” I./94.

hiszen csak előtte esik ki a szerepéből és a tettetésből,⁶³ ő az egyetlen, akit nem akar kihasználni céljai érdekében,⁶⁴ de az utolsó fejezetekben már Korponayval akar lenni és az ő szerelmét, a vele való életet áhítja:

„Juliánna most a férje után vágyott, azt kívánta visszahódítani. Összehasonlítást tett a két férfi között, s ez nem ütött ki a titkosan imádott javára. [...] Mennyivel bámulatra keltőbb az a másik alak, akit így hínak: „az én uram”. Az egész jellem abból az ércből van öntve, amin nem fog a rozsda.[...] Híve marad még az elveszett ügynek is, amely eszményképe. Dacol a halállal, s a sötét jövővel. Mily állhatatosság! Mily igaz, tiszta lélek! Ha még ennek a bocsánatát is ki lehetne érdemelni! S aztán megosztani vele a viszontagságokkal teljes életpályát! Együtt futni sötét erdőkön, sivatag pusztákon keresztül, [...] sebét bekötözni, ölében tovább vinni, vele együtt halni. Ez volt most a legújabb ábrándja.” (II./241-242.)

Ez a vágyálom azonban csak fiával való találkozás után fogalmazódik meg benne, amely ráébreszti, hogy miközben vagyont próbált számára szerezni, gyakorlatilag elhagyta őt. Julianna cselekedeteinek következetessége és logikus felépítettsége jól látszik a kivégzése előtt, amikor Pálffy János próbálja meggyőzni, adja ki a lázadók neveit:

„Most már csak az összeesküvők neveit kell felfedezned, s célt érsz. Ha ezt a titkot magaddal viszed a másvilágra, lappangó tüzet hagysz itt a hazádnak; ami ha fellobban, nagyobb pokol lesz a te lelkednek, mint maga a gyehenna. Juliánna meg volt rendülve ez utolsó szavakra. Hiszen a hazaszeretnek is két pólusa van.” (II./284.)

Julianna ebben a helyzetben végiggondolja, hogy vajon jó döntést hoz-e azzal, ha nem árulja el a neveket. Nem akar áldozatokat az egész történet során és itt sem. A hazafiasság számára nem motivációs tényező: itt ismét olyan határhelyzetbe kerül, mint Czelder Orbán esetében és éppen úgy, ahogyan őt nem hagyja meghalni, nem árulhatja el a neveket sem, hogy ilyen áldozat árán szerezze meg a fia boldogságát.

Nem csak Julianna, hanem Serédy Zsófia karaktere sem képviseli a Jókai-írányregények eszményített nőalakját, melyben az anya szerepéhez egyértelműen a haza érdekeinek képviselője társul, ahogyan azt például *A kőszívű ember fiai* Baradlaynéjának

⁶³ „Hanem erre a szóra egyszerre lángvörös lett az arca. A szegényenpír vissza nem tartható. Érezte azt, s mind a két tenyerével eltakarta az orcáját.” (I./94.)

⁶⁴ De mégsem tehetette, hogy felmenjen hozzá. Ez az egy ember volt, aki előtt szerette titokban tartani igazi ábrázatját, aki előtt óhajtott annak látszani, aminek a világ tartja: könnyelmű asszonynak. Inkább higgye róla azt, hogy amidőn őt szerette, szívből vétkező volt, mintsem megtudja azt, hogy minden ledérségeinek indoka egy rögeszmévé izmosodott vágy volt: egyetlen fiából nagyurat csinálni. Lehetetlen, hogy ő Andrassy Istvánnak elmondja ezeket. [...] Nem. Andrassy István előtt sohasem lesz szabad neki elmondani ezt a panaszát. Inkább higgye őt elkárhozott, szerelmes asszonynak; de ne felejtse el a szerelmét; de ne gyógyuljon ki a szíve fájásából. És talán - ő maga is igazán szerette ezt az embert? (II./162.)

esetében látjuk. Annak ellenére sem, hogy Zsófia nyitófejezetben található leírása az eszményi jó képzetét sugallja:

„A köznép szentnek hiszi, s búcsúra jár hozzá. A szájhagyomány éppen úgy megőrizte áldott hírét, mint testét a természet csodái. Védangyala volt a népnek, és azoknak, akiket szeretett.” (I./9.)

A történetben Zsófia valóban szentként viselkedik, hiszen befogadja a szegényeket és az elesetteket vallási hovatartozás figyelembevétele nélkül, illetve férjét is figyelmezteti a veszélyre, annak ellenére, hogy hűtlen volt hozzá. Ám ahogyan Julianna esetében, itt is árnyalódik ez a kép, ahogyan egyre többet ismerünk meg a jelleméből. Bár feleségként valóban keresztényi megbocsátást tanúsít férje hűtlensége iránt, de gyermekeit már képtelen megvédeni, a lelki fájdalmakkal szemben gyengének bizonyul. Annak ellenére, hogy a regényben Zsófia többször is természetfeletti erő birtokosaként tűnik fel: a szegény hívők védelmében még Andrássy Miklóst is képes megállítani.⁶⁵ Ám miután szembesül férje hűtlenségével, ez az erő megtörik, ráadásul fájdalmának terhét kisebbik gyermekére helyezi: „Ha ti jók lesztek, nem megyek el.” (II./20.) „Hát ha azt akarod, hogy meg ne haljak, itt maradjak: légy te nekem jó kisfiam” (II./22.) Halálával végső soron elárulja gyermekeit, még ha ez a halál egyúttal a szentek magaslatára is emeli őt: s az is elgondolkodtató, hogy a csodaszerűen épen megőrződő test nem kevésbé csodás „cselekvő” gesztusa, mellyel visszatartja fiát az apagyilkosságtól, végül nagyobbik fia halálához vezet. A szent Zsófia tehát ugyanúgy mártír és áruló egyszerre, mint a kétes erkölcsű Julianna.

A két főszereplő persze teljesen ellentétes utat jár be, még ha végül ugyanoda jutnak. Míg Julianna például mindvégig cselekvő marad gyermeke érdekében, addig Zsófia semmit sem tehet értük, sőt destruktív hatással hagyja el őket. A passzív és aktív óvásról éppen Zsófia meséli el az Andrássy ősök történetét gyermekeinek, melyben az egyik asszony kardot ragadva védi meg a kisfiát,⁶⁶ míg a másik feleség férjét szellemként téríti jó útra.⁶⁷ A

⁶⁵ „Gyöngé, finom teremtes volt, mégis olyan erő volt az, mikor Miklós kezét megragadta, hogy a felbőszült férfi, mint a leigézett, ott maradt fogva a kezében. Lehúzta a fejét, meggörbíté a térdeit úgy, hogy a vele szemben álló gyöngéd nőalak, magasabbnak látszott, mint ő. Zsófia halavány arca fehér lángban látszott égni, szemei csillagokká nyíltak fel; jobb kezét tiltó mozdulattal emelé magasra. E tekintetnek, e mozdulatnak olyan szörnyű varázsa volt, hogy még az éneklő gyülekezetnek is torkába szakadt a hang; nagy csendesség támadt.” (I./232.)

⁶⁶ „Az ősapa vitézségével, hűségével szerezte ezt a várat, meg minden gazdagságát. De nagyon ifjan halt meg, [...] egy kis fiát hagyva az özvegyével hátra. A szegény özvegyasszonyt egyszerre megtámadta ellenség, jó barát, [...] De erős szívű asszony volt az! Látszik a képén is a tekintetéből, hogy ezt meg nem ejté se félelem, se csáb, [...] csak a kis fiának akart anyja maradni; [...] s mikor aztán a visszautasított kérők hadat hoztak ellene, [...] az özvegyasszony kezébe vette a férje kardját, s úgy szétverte őket, hogy azt se tudták, hányfelé szaladjanak. Úgy védelmezte meg a kis árváját.” (I./234.)

⁶⁷ „Azután elmondta az anya azt a másik regét, a nagypapa történetét; aki már elpártolt a magyar királytól: [...] sok pusztítást követett el a császár tartományában. Egyszer aztán az a csuda történt vele, hogy mély álmában

két attitűd különbsége, hogy míg az első történetben a gyermek megmentése kerül középpontba, addig a másodikban a férjé, akárcsak a két főszereplő esetében. Ahogyan Julianna és Zsófia karaktere árnyalódik a történetben, úgy tűnek el az olvasó számára az olyan éles különbségek, mint amelyeket korábban Andrassy Miklós megítélésében láthattunk. A két sors több helyen is kapcsolódik egymáshoz, miközben a két nő sorstörténete is egybeforr. Nem negatív és pozitív oldalát mutatják meg egy egésznek, hanem szinte tükörszerűen egymásra íródnak a történet végére. Az egyikük csak az életben képes erőket mozgósítani, a másik csak a halálában, miközben azonosan a gyermekeikért kell kiállniuk ebben a teljes káoszt mutató időszakban.

A történetben nem a hazafias férfiak kerülnek a középpontba, mind a bevezető fejezet, mind az *Utóhang* a két nő alakjával keretezi a történetet. Míg a bevezető fejezetben Julianna karakterének bemutatásán van a hangsúly, addig a záró rész már Zsófia épségben megőrződő testének útjával zárul, mintha ez jelentené a végét Julianna mártírhálálának is. Erre erősít rá, hogy Pelargus Julianna kivégzésénél épp úgy gyűjti össze a levágott aranyfürtöket, mintha szenttől származó ereklyéket kellene megőriznie. „Elmondtam, amit a krónikák a két nőről és az ő világukról feljegyeztek; hozzá illesztettem, amit saját lelkem látott” (II./294.) – írja a történet végén a narrátor. *A lőcsei fehér asszony* nem morális igazságok vagy hazafias érzületek felmutatására törekszik. Célja inkább olyan viselkedésminták felmutatása, melyek alapvetően a női léthez köthetőek: az anyaság, az önfeláldozás, a női hatalom és a gondoskodás kérdéseit járja körül, egyaránt megvilágítva ezek működésének konstruktív és destruktív oldalait.

visszatért hozzá a megholt felesége, s oly félelmes dolgokat beszélt neki a túlvilágról, hogy mikor reggel fölébredt a kemény kuruc vezér, egészen át volt változva. [...] Minden kincseit, drágaságait, birtoka jövedelmét mind arra áldozta, hogy török rabságba jutott magyar foglyokat kiváltson rajta, s halálát előérezve, áttért a római katolikus hitre.” (I./235.)

FELHASZNÁLT IRODALOM

- ACSÁDY Igánc, *A lőcsei fehér asszony*, Pesti Napló, 1884/350.
- BARTKÓ Péter Szilveszter, *Kép és szöveg Kazinczy poétikájában*, Szkhonion, 2006/2.
- BÉNYEI Péter, *A történelem és a tragikum vonzásában*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007.
- BÉNYEI Péter, *Önjelölt krisztusok: Paródia és szociálpszichológia a Rab Rábyban*, Alföld, 2012/5.
- BOEHM, Gottfried, *Látás: Hermeneutikai reflexiók*, ford. KUKLA Krisztián, Vulgo, 2000/1–2.
- BORI Imre, *A magyar „fin de siècle” írója: Jókai Mór = B. I., Varázslók és mákvirágok*, Újvidék, Forum, 1979.
- FRIED István, *Öreg Jókai nem vén Jókai*, Bp., Ister, 2003.
- FÜZI Izabella, TÖRÖK Ervin, *Verbális és vizuális intermedialitás: törés, fordítás vagy párbeszéd? = Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*, Szeged, 2006.
<http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/tankonyv/intermedia/index.html> (Letöltés ideje: 2012. december 1.)
- GADAMER, Hans Georg, *Szemlélet és szemléletesség*, ford. KUKLA Krisztián = *Fenomén és mű*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 2002.
- GREGORY, R. L., *A megtévesztett szem*, ford. NÉMETH Ferenc = *Illúzió a természetben és a művészetben*, szerk. R. L. GREGORY, E. H. GOMBRICH, Bp., Gondolat, 1982.
- GYULAI Pál, *Jókai legújabb művei* (1869) = Gy. P., *Bírálatok 1861–1903*, Bp., Magyar Tudományos Akadémia, 1911.
- JÓKAI Mór, *A lőcsei fehér asszony* I-II (1884–1885), s. a. r. T. HAJÓS Éva, Bp., Akadémiai, 1967.
- JÓKAI Mór, *Az arany ember* (1872), s. a. r. OLTVÁNYI Ambrus, Bp., Akadémiai, 1964.
- KEMÉNY Zsigmond, *Zord idő*, Bp., Szépirodalmi, 1968.
- MILIÁN Orsolya, *Képes beszéd*, Bp., JAK – PRAE.HU, 2009.

- NAGY Miklós, *Jókai Mór*, Bp., Korona, 1999.
- NAGY Miklós, *Jókai*, Bp., Szépirodalmi, 1968.
- Ö, *A löcsei fehér asszony*, Budapesti Hírlap, 1885/30.
- PÉTERFY Jenő, *Jókai Mór* = P. J., *Válogatott művei*, Bp., Szépirodalmi, 1983.
- SÖTÉR István, *Jókai Mór* (1941) = S. I., *Félkör*, Bp., Szépirodalmi, 1979.
- STOICHITA, Victor I., *Egy félkegyelmű Svájcban: Dosztojevszkij képleírása*, ford. KOVÁCS Tímea = *Narratívák 1.*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijarat, 1998.
- SZAJBÉLY Mihály, *Jókai Mór*, Pozsony, Kalligram, 2010.
- SZILASI László, *A selyemgubó és a „bonczoló kés”*, Bp., Osiris – Pompeji, 2000.
- v., *A löcsei fehér asszony*, Budapesti Szemle, 1885/41.
- WOLF, Werner, *Description as a Transmedial Mode of Representation= Description in Literature and Other Media*, ed., Werner WOLF, Walter BERNHART, Amsterdam – New York, Rodopi, 2007.
- ZSIGMOND Ferenc, *Jókai*, Bp., Magyar Tudományos Akadémia, 1924.