

Balladaszerűség és balladatörés
Mikszáth novellisztikájában
(*Dekonstrukció a mikszáthi balladaszerű novellában*)

Epiko-balladai, balladaszerű novella

E műnemi, műfaji megnevezés joggal lehet problematikus bárki számára. Történetileg egy olyan műfaj alakult ki, mely elsődleges megítélésre két műfaj keverékének tűnik, amely mindkét műfaj jellegzetes jegyeit hordozza. Elemzésünk célja éppen annak megmutatása, hogy a két műfaj alapvető ellentmondása olyan belső feszültségeket hoz létre, amelyek nem semlegesíthetők egy „keverék” műfajban, hanem szükségszerűen juttatják el a művet valamiféle új megoldás kialakításához, amely – a látszólagos egyesítési kísérlet ellenében – mindkét műfaj megsértéséhez, széttöréséhez, dekonstrukciójához vezet. Ebben az értelemben az epiko-balladai, balladaszerű novella önmaga dekonstrukcióját hajtja végre. Természetesen ez a folyamat csak akkor mehet végbe, ha az elbeszélő következetesen érvényesíti mindkét műfaj logikáját.

A modern novellista nemzedék számos ún. balladisztikus novellájában megfigyelhetjük a ballada műfaji elemeinek beemelését a novellába, de ezek az elemek az elbeszélés olyan részeként jelennek meg, amelyek bizonyos mértékig nagyfokú függetlenséget élveznek, nem szervesülnek, nem válnak a műegész koherens (funkcionális) részévé. Így ezek az elemek többnyire csak tragikus hangulatot hoznak létre, és sem a cselekmény, sem a novella felépítésének szerkezetét nem befolyásolják. Ezért érezhetjük nemegyszer, hogy bizonyos elemek nem kapcsolódnak szükségszerűen össze, hanem csupán egymás mellett léteznek. És az ebből adódó ellentmondások nincsenek kibontva, pedig ezen ellentmondások valóságosak és kikerülhetetlenek. Történetileg a novellának balladával való egyesítési kísérlete érthetővé válik akkor, ha arra gondolunk, hogy a novellatípus előhívója elsősorban a századvég tragikus diszpozíciója, tragikum iránti érzékenysége. Péterfy Jenő 1887-ben írott tanulmányában úgy véli, hogy korának realizisztikus-naturalisztikus fölfogása „a heroikus tragédiának nem kedvez”.¹ Annál inkább formálja azonban a „tragikai érzék”, a tragikus, drámai, balladai felhang az epika, különösen a novella világát.

Elemzésünk tárgya az 1881-ben megjelent *A jó palócok* néhány írása.

A novellák – Mikszáth kortársainak, Peteleinek, Tömörkénynek, Bródynek más írásaihoz hasonlóan – a szakirodalomban többnyire a balladisztikus, balladás hangulatú novellák minősítést vívták ki. Az egyidejű (kortárs) kritikus éppúgy, mint a jelenkor irodalomértelmezője a balladai sajátosságokat (is) elemzi Mikszáth novellisztikájában. Az irodalomtörténet-írás ezen fontos és lényegbevágó megfontolásai sokszor azért oly egybehangzóak, mivel Mikszáth valóban a balladai módszerek, törvények (alapszituáció, cselekmény, hangnem, előadásmód, szerkesztés) kiváló ismerője és kiváló epikai művelője. Ezen látásmód azonban óhatatlanul elfedi és háttérbe szorítja azokat a sajátos mikszáthi strukturális és szemléletbeli másságokat, újításokat, amelyeket oly pregnánsnak találunk kortársainál, például Justhnál, vagy a késő utódoknál, például Kosztolányinál. Természetesen a fabuláris jelleg, a történet-elvűség fenntartása is ezt az elgondolást erősíti, valamint az is, hogy elemzőinek nagy táborra a romantikus és realista, illetve a romantikával élesen szembeállított realista esztétika és szemléletmód alapján vélte megvalósíthatónak értelmezhetőségét. Mikszáth írásainak balladaszerűsége valóban egyértelműsíthető, ha a megszokott, áthagyományozódott olvasási stratégiával közelítünk írásaihoz. Ebből az olvasati szempontból ún. egyéni, sajátos, személyes hangja is inkább csak retorikai alakzatoknak, kuriózumnak hat.

Ha azonban a „mélystruktúrára” figyelünk, akkor nem csupán az alapszituáció, a cselekmény, a hangnem, az előadásmód balladaszerű jegyeit vehetjük számba, nemcsak a természetleírás „sejtelmes beállítását” („misteriöse Behandlung” – Goethe), a babonák és sejtelmek balladaszerű beemelését, vagy a szaggatott, töredékes, töredezett párbeszédnek balladaszerű felhangjait emelhetjük ki elemzéseinkben, hanem arra koncentrálhatunk első sorban, ami mindezekben a sajátosságokon túl Mikszáth novelláit egyedivé, a korszak szemléletétől elkülönítővé teszik. Ez az elkülönítés oly mértékben fontosnak tűnik, hogy modern szemléletű kutatói – mint például Eiseermann György – nem hagyományaiból, hanem egyenesen a később kibontakozó posztmodern irányából véli megvalósíthatónak értelmezhetőségét.² Ami azonban az értelmezés irányáról szólva alapvetően helyesnek bizonyul, nem biztos, hogy a kutatás, az elemzés módszertani irányát is helyesen határozná meg. Posztmodern „stílusjegyeket” felfedezni éppen e fogalom lényegénél fogva képtelenség volna, minthogy a posztmodern nem valaminek a követése, hanem sokkal inkább valamiknek a tagadása. Az egyedül lehetséges megközelítési módszernek az induktív utat látjuk, amely a hatóerők dinamikájának föltárásával kényszeríti ki azt a belátást, hogy hagyományos szemléleti kereteinket fel kell adnunk, s némi anakronizmust is vállalva – kiteljesedettebb történelmi szemléletünkkel kell értelmezni s újraértékelni a mikszáthi módszer jelentését.

A mikszáthi balladai szituációk megidőzésének egyik leginkább áthagyománnyozódott eszköze irodalomtörténet-írásunk szerint a *szaggatott, töredékes* előadásmód, párbeszéd, amely oly módon indukálja a balladai hatásfolyamatot, hogy a novellák „meghatározatlan helyei”-t (Unbestimmtheitsstellen) az olvasónak kell kitöltenie, azaz a szöveg dimenziói az olvasó számára felfedezendők, kitöltendők.

A szaggatott, töredezett beszédmód azonban nemcsak olyan „üres helyeket” hoz létre a szövegben, amelyeket az olvasás aktusa tölt fel, illetve képez le, hanem ezek az „üres helyek” a jelentésképzés üres helyei is, amelyek sajátos értelmezésre is készítetik az olvasót. A meg-megszakadó párbeszéd, a kihagyásos, hézagos monológok ugyanis gyakran nem kapcsolódnak egymáshoz, nem szervesülnek, sőt nemegyszer egymás melletti elbeszélések, „mellébeszélések”, gyakran a tényleges történéssortól, pszichikai tragédiától eltávolító beszélgetések, magánbeszéd. A ballada kihagyásos, töredezett előadásmódja mindig a vázolt katasztrófához kapcsolódik, azt mélyíti el, illetve bontja ki. A novella beszédmódja azonban – éppen a műfaj építkező jellege miatt – megengedi ezeket a sajátos elbeszélő eszközöket. Ugyancsak ezt igazolja az is, hogy ezen előadásmód nemcsak a jellemzés eszköze, hanem az elbeszélői előadásmód sajátja is. Gyakran az elbeszélő folytat töredezett, szaggatott párbeszédet (például átélt beszéd formájában) az egyes szereplőkkel, oly módon, hogy más síkra transzponálja az eseményeket, mintegy „okvetetlenkedve” beavatkozik az események menetébe. Nemcsak azt sugallja ezáltal, hogy kevesebbet tud hőseinél, hanem úgy beszél, hogy az olvasó számára kétértelművé váljék az is, amit eddig sejtett, vagy – úgy vélte – tudott az olvasó. A szereplők és az elbeszélő (szereplő) mellett többször ott a faluközösség véleménye is, ami gyakran ellenpontoszza, illetve elfedi a már kikövetkeztetett „igazságot”.

A szöveg és olvasó párbeszéde így nem egyszerűen kérdések és válaszok párbeszéde, hanem állandó átértékelések és korrigálások interakciója is.

Mikszáth módszere azért is különös, mivel az egyes novellák indítása minden kétséget kizáróan pár mondatban vázolja a történetet. Látszólag a bocacciói novellaforma megőrzéséről van szó. Az elmondottak összefüggésében azonban talán pregnánsabban érzékelhetjük azt, hogy itt nem elsősorban a fabula összefoglalásáról van szó, hanem „csak” egyfajta modalitásbeli, szemléleti magatartásról, mert csak az alaphangnemet kapjuk, és nem a történet magját.

Ez a sajátos alaphangnem általában időviszonyaiban is különbözik az egyes novellák elbeszélte történeteinek időviszonyaitól. A *jó palócok* írásai ugyanis összességében szubjektív nézőpontú, múlt idejű elbeszélésmódnak felelnek meg. Tudjuk, Mikszáth gyakran él az objektív előadásmód eszközével is, azaz olyan nézőpontot választ, mintha az elbeszélő kevesebbet tudna hőseinél. Ez a fajta nézőpont a szubjektív („mindentudó”) nézőponthoz ké-

pest ugyan feltétlenül korlátozottabbnak tűnik, de egyben modernebbnek is. A látszólag kevesebbet tudás egyrészt lehetővé teszi a szereplő tudatának megszólaltatását, másrészt olyan időbeli azonosságot eredményez – például a *style indirect libre* esetében –, amely azt jelzi, hogy az elbeszélő és szereplő közötti distancia felszámolódik. Még szembetűnőbb azonban az, hogy a mikszáthi novellák nyitó fejezeteiben az objektív látásmódhoz egyértelműen jelen idő rendelődik. Úgy tűnik, mintha az elbeszélő azt a látszatot keltené, hogy az „események úgy történnek, mintha most történnének”, holott logikailag az elbeszélés egy múltbeli eseményre vonatkozik. A nyitó fejezetek jelen idejűsége, az elbeszélt és az elbeszélői idő egymásba csúszása, az ún. „evokatív jelen”³ sajátos mikszáthi látásmódot eredményez. Mert „ha itt és most” történnek az események, akkor azok nemcsak a szereplőkkel, hanem – elvileg – az elbeszélővel is történhetnek, azaz az elbeszélő egyfajta szereplői státust is felvehet, hiszen – éppen jelenidejűsége folytán – ő is részese az eseményeknek. Sőt az is lehetségessé válik, hogy több szereplőt személyes ismerősként követhessen, egyszer fő-, majd mellékszereplőként. Másrészt az olvasó – mivel az olvasás során elsőként ezzel a jelenidejűséggel találkozik – úgy véli, hogy akár vele is megtörtén(het)tek ezek az események, azaz a befogadó is szereplői kontaktusba kerül az egyes hősökkel.

Az elbeszélés nyitó (és záró) fejezeteinek kérdése központi kérdése az irodalmi szövegeknek. Az elbeszélés nyitó és záró mozzanataiban ugyanis a „reális kommunikációs funkció” rendszerint elmarad, éppen ezért ahhoz, hogy az elbeszélő, pontosabban a szöveg kapcsolatba léphessen az olvasóval, különösen nagy terhelés hárul az elbeszélés ezen fejezeteire. Ez az a centrális pont ugyanis, ahol leginkább megnyerhető az olvasó, ezért fel kell kelteni érdeklődését, be kell vonni a szöveg világába. Fábri Anna figyelte meg a szereplők és az elbeszélő viszonyát elemezve, hogy Mikszáthnál „nem az írói távolságtartás igénye az elsődleges, hanem ellenkezőleg, egy sajátos szemléleti mód vállalása. Mikszáth képes arra, hogy együttérzéssel jelenítse meg azt a viszonyt, amely hőseit a világhoz fűzi. Eközben az eltávolodás hangsúlyozása nélkül ábrázolja a sajátos törvényeket, amelyek ezeknek az embereknek életét irányítják, noha tételesen nem fogalmazódnak meg. A babonák és sejteések szövevényét, amelyek parancsoló kényszerrel hatnak a cselekedetekre.”⁴

Ez az egyéni látásmód azonban már a novellakezdeteknél ott munkál Mikszáth írásaiban, és talán itt kezdődik a mikszáthi novellák sajátos varázsa is: jelenidejűség és (természetszerűleg) az előbeszéd együttese elbeszélő és befogadó meghitt, otthonos közösséget hozza létre.

A töredezett párbeszédre, szaggatott előadásmódra mint sajátos balladai vonásra figyelve jellegzetesen balladaszerű novellának mutatkozik a *Szegény Gélyi János lovai* című írás. A kezdő kép narratív formáit nyugodt, kiegyensúlyozott előadásmód, ritmus jellemzi, az elbeszélés közvetett, a főhőst narrá-

ció révén ismerjük meg. A második rész (színhely az istálló) alig egy oldalnyi szövegében nyolc rövid párbeszéd hangzik el. Majd az átélt beszéd kezdetleges formájában, a harmadik személyű beszédhelyzet és a belső nézőpont együttes alkalmazásában („erlebte Rede”, „style indirect libre”) felhangzó mondatok – nem jelezve a distinkciót beszéd és gondolat között – a befogadót arra intencionálják, hogy inkább a hős beszédeként vagy gondolataként fogja fel a szövegrészt, semmint a narrációhoz tartozónak. Erre utalnak a különböző grammatikai eszközök, a kérdő és felkiáltó mondatok, a megszakított mondatfűzés:

Eh, bolondság! A szavak is megijesszék? Aminek teste nincs, annak árnyékát lássa? Fekete gyanúnak fehér ágyat bontson? [...]

Megmondta... így mondta.

Az átélt beszéd ugyanakkor zökkenőmentes átmenetet biztosít a harmadik rész (az utazás) szcenikai ábrázolásába: drámai párbeszédbe fordul át a kezdő kép narrációja. A szaggatott, lázasan siető előadásmód következtében a múlt jelenné lesz, s az elbeszélés formája részben átmegy – látszólagosan – a drámai beszélgetés formájába. A szövegrész erősen retorizált, evokatív alakzatok, felkiáltó, kérdő mondatok siettetik a végkifejletet:

Megvárta Vér Klári, hogy az ura szóljon, kérdezzen [...].

– Aztán meg azt gondoltam, hogy mivel a holnapi vásárra készültél, a Csillomék lakodalmáról egyenesen oda indulsz.

Még erre sem felelt Gélyi János [...].

– Ej, be kényes lett kend! Beszélni is restell. Hogy lesz hát, hadd hallom? Ott hagysz-e azalatt, vagy magaddal viszel?

– Ott hagylak – mondá kelletlenül – úgyis három napig tart a lagzi. [...]

– Irgalom, segítség! Ó, tartsd azt a gyeplőt! – sikolt fel Vér Klári. – Itt a hegyszakadék, jaj, ott is egy örvény! [...]

– Verjen meg az Isten; de meg is fog verni!

– Ó, tartsd azt a gyeplőt, édes uram, férjem!

Tartotta is, de csak míg kioldotta rajta a bogot. Csettintett a szájával s egy lóriasztó szisszenést hallatott:

– Gyi! Tündér! Ráró!

A párbeszédre figyelve azonban azt láthatjuk, hogy azok nem valóságos párbeszéd, hanem egymás melletti „elbeszélések”, ahol a beszéd megtartja formális párbeszédes jellegét, a válaszok látszólag racionálisak, de valójában a szereplők között nincs kommunikáció, mert Gélyi János saját gondolataiba mélyed, Vér Klárit pedig csak fenyegető sorsa ejti rémületbe, nem megromlott kapcsolatuk. Vagyis a párbeszéd szabályosan fölépített, de olyan szereplők között folyik, akik nem akarnak egymással gondolatot cserélni, és

e párbeszédből hiányzik a beszéd kapcsolatteremtő, kapcsolatfenntartó funkciója is.

Ez a fajta (a kommunikatív funkcióktól mentes) beszédmód világít rá arra, hogy pszichikus síkon (Gélyi Jánosban) a balladai tragédia befejeződött. A történés síkján azonban valamivel később következik be a tragédia. Az építkezés így tipikusan balladai. Ezt hangsúlyozza a mondat szerkesztés is. Vér Klári bőbeszédűsége, majd töredezett mondatai a lélekben fokozatosan eluralkodó feszültséget jelzik, ezzel szemben Gélyi János leszűkített, indulatszavakba tömörülő szóhasználat a bekövetkező tragédiát teszi bizonyossá.

A párbeszéd, a kommunikáció funkciójára figyelve azonban észrevehetjük, hogy *A jó palócok* néhány írása megtöri ezt a klasszikus balladaívet, a történelem és a pszichikai sík harmóniáját, mintha egy láthatatlan ék nyomulna a kettő közé, egyre nagyobb távolságba taszítva egymást, olyan időbeli csúszást idézve elő, mely egyre inkább lehetetlenné teszi a pszichikai síkon létrejövő (létrehozandó) katartikus hatást. Így például a *Péri lányok szép hajáról* című novellában nem következhet be pszichikus síkon a tragédia, mert az öreg Péri és Kata szóváltása nem elsősorban az áldozat levágott hajára vonatkozik, amivel a figyelem a tragédiára irányítódna, hanem sokkal inkább Péri Kata hajára. A történelemsík szintjén sem a tragédia hangsúlyozódik, mert az egészséges lány iránt érez sajnálatot Péri. Arra a válaszra, hogy Péri Judit haját levágták, az öreg Péri további kérdése nem a tényleges tragikus tette vonatkozik, hanem arra, hogy Kata haja hová lett. Úgy tűnik, az apát nem érdekli igazán Judit sorsa, sőt teljes szeretetével Katához fordul. A balladai tragikumfejlődés stációit Juditnak kellene bejárnia, hiszen ő követte el a bűnt, ehelyett azonban a róla szóló beszéd megszakad, jelezve, hogy valójában nincs kommunikáció Judit és az apa között (sőt Juditot majdnem teljes szótlanúság jellemzi). A nézőpont az öreg Péri lelkiállapota irányába fordul, holott ő nem lehet a ballada hőse. A beszédaktus funkcióváltása jelzi, hogy a balladai szerkesztéselv sérül, illetve torzul.

Hasonlóképpen a *Tímár Zsófi özvegysége* című novellában sem jöhet létre klasszikus balladaív. A műben a párbeszéd kétszintű. Péter és az ácsmester közötti párbeszéd a történelemből adja. Sűrítetten a narrációban már jelzett okot részletezi, azt, hogy miért és kiért hagyta el Péter a feleségét, illetve azt, hogy miért és hogyan kíván visszatérni hozzá. Kettejük párbeszéde előre sejteti Péter végétét, jelezve egyúttal Zsófi tragédiáját is.

A Péter és az ácsmester közötti részletező és magyarázó párbeszéddel szemben a Zsófi és az öregasszony közötti párbeszéd – főként Zsófi részéről – feltűnően szűkszavú. Az öregasszony kérdésére Zsófi csak egyetlen felhívó jellegű mondatral válaszol: „Menjünk!” Lelki válságáról, gondolatvilágáról belső nézőpontú történésmondásból értesülünk, az öregasszonnyal való párbeszéde, idézett lakonikus, tömör szóváltása azonban a tragédia bekövetkezése utáni lelkiállapotát vetíti előre: azt, hogyan fogja Tímár

Zsófi ezt a tragédiát megélni, a bűnhődést, a tragédia lelki következményeit. A történészor, a tragédia bekövetkezte utáni második megszólalása – „Minek hozott kend ide? Honnan fogom én őt ezentúl várni?” – a pszichikai síkra vonatkozik, kérdései valójában nem tényleges, nem válaszra váró kérdések, a kommunikáció szempontjából funkciótlanok.

A probléma a következő: a párbeszéd – az elmondottak alapján – két síkra és egyben két frontra szakad, mert a két szintéren zajló párbeszédetek között nincs semmiféle kapcsolat, ennek megfelelően a pszichikus tragédia és a történet között sincs. Péter és a felesége közötti kommunikációhiány megakadályozza a balladai végkifejetet, nem csupán azt, hogy a bűnös bűnhődjék, hanem azt is, hogy a történészor bevégeződjék. Péter halála tragédia ugyan, de értelmetlen tragédia, mely nem adhat neki megnyugvást, és nem adhat az olvasónak katartikus feloldást. Zsófinak, a vétlen asszonynak azonban örök lelkiismeret-furdalást okoz.

Mikszáth novelláiban a kommunikáció hiánya mint speciális kommunikáció kap szerepet a tragédia kimunkálásában. Az *a pogány Filcsik* című írásában tényleges kommunikációra csak egyszer kerül sor: a szolgabíró és Filcsik párbeszédében. Itt azonban csak Filcsik makacssága igazolódik, pontosabban az a magatartás ismétlődik meg, amelyet az olvasó már úgyis tud a narrációból: nem fogja meglátogatni a lányát. A párbeszéd így eleve kudarcra ítéltetett, Filcsik válasza csak tagadó lehet, a szolgabíró minden praktikája ellenére is, amit azzal is jelez az elbeszélő, hogy az említett információ többletet egyáltalán nem hordozó párbeszédén túl Filcsik mindössze háromszor szólal meg, mindhárom esetben közvetlen idézéssel, elbeszélői közvetítésbe ágyazottan, hangsúlyozva ezzel makacsságát, kevélységét, gőgösségét. A belső nézőpontú elbeszélés, a helyenként kikövetkeztethetetlen eredetű elbeszélői és szereplői mondatok egymásba csúszása jelzik ugyan Filcsik pillanatnyi megingását, összezavarodott lelkiállapotát, de ettől nem mentesül annak erkölcsi súlya alól, hogy haldokló lányával az utolsó pillanatig sem hajlandó beszélni. Mert ezzel éppen azt a lehetséges pszichikus tragédiát vetíti előre, hogy lánya halála után már nem lesz lehetősége többet beszélni vele, ami lelkiismereti válságot indíthatna el benne, és a balladai tragikum kifejlődéséhez vezethetne. Eddig a pontig (a lány haláláig) kommunikáció nélküli, de szabályos balladaívet kapunk. A záró részlet – Filcsik találkozása a két koldussal – azonban újabb történészorra és újabb pszichikai síkra transzponál, anélkül azonban, hogy akár az előző történészorral, akár az említett pszichikai síkkal kapcsolatot teremtené, illetve új lelki kifejetre vezetne. A balladai vonal itt sem töretlen, ez azonban egy más szempontú elemzés tárgya, mivel most még csak a beszédaktusból levonható következtetéseket vizsgáljuk.

A két major regényében a párbeszéd első része a tragédia előhívója, közvetlen okozója (a történés szintjén), minthogy a lány halála a késleltető, időt

húzó beszélgetés következménye, ismételten a makacsság, a konokság a tragédia előhívója. A kettős tragédia után azonban nincs olyan párbeszéd vagy metanarráció, amely jelezne a büntudat következtében kialakuló tragikumot. Tehát logikus történetvezetéssel nem alakulhat ki balladai tragédia. (Mindkét gyermek halála az apák lelkiismeretét terheli. Bár a fiú halálos betegsége már a novella elején adott, a babonás hitvilág jelentéskörében egyértelműen a haldokló kívánságának nem teljesítése a halál okozója.)

Megjegyezzük, hogy itt még a közvélemény elítélő magatartása sem jelenik meg. Minden erkölcsi ítélet az olvasóra van bízva.

Újabb, a népballadákra utaló mozzanatként értékelhetjük Mikszáth művészetében azt is, hogy novelláinak főszereplői gyakran nők. Már Greguss Ágost észrevette a székely népballadák azon sajátosságát, „hogy bennök a nők nagyon szerepelnek, s hőse többnek nő, mint férfi”.⁵ A balladaszerű mikszáthi novellában – a balladához hasonlóan – az asszonyalakok előnyben részesítésének oka talán az, hogy fájdalomuk sorsszerűbb, a vétségek, bűnök hangsúlyozottabban fogalmazhatók meg személyükkel, elkövetett tetteikkel kapcsolatosan, sőt nemegyszer a kiszolgáltatottság általános érvényű szimbólumaivá válnak. A héber mondást idézve: „Isten számlálja az asszonyok könnyeit.” (*A néhai bárány, Bede Anna tartozása, Péri lányok szép hajáról, Tímár Zsófi özvegysége, A gózoni Szűz Mária, Szegény Gélyi János lovai, Hova lett a Gál Magda?*)

Népballadáink felépítése, szerkesztése, a cselekmény részeinek egymásutánja bizonyos mértékig kötött. „A kiindulás egy párbeszéd vagy monológ, amely előre jelzi az összeütközést. Ezután mindig valami színváltozás következik: valaki elmegy messzire, vagy valaki érkezik messziről, esetleg mind a kettő megtörténik. [...] Ez a »mozgás« többnyire csak vázlatosan van jelezve, néhány szóval adják tudtunkra, néha pedig csak a szereplők elhangzó szavai érzékeltetik az indulás és az érkezés pontján.”⁶ Természetesen a balladaszerű novellában gyakoriak – főként a zárlatban – az olyan metakommunikatív, metanarratív eszközök⁷ – színpadi gesztusok, sajátos mozdulatok –, amelyek mint tevékenységformák a lelki történések kivetítését eszközlik, és a novella sorsfordulatát készítik elő, illetve zárják le. Itt jegyezzük meg, hogy Mikszáthnál ezek a megnyilatkozások nem a szereplők egyéni megnyilvánulásai, hanem elbeszélői, narrátori formában közöltek, és ilyen értelemben nem metakommunikatív, hanem metanarratív eszközök (*Bede Anna tartozása, Péri lányok szép hajáról, A kis csizmák, Tímár Zsófi özvegysége*). Valószínű, hogy a zárlat effajta megformálása, a szubjektív előadásmód és a mikszáthi anekdotizáló hajlam következménye az a hangsúlyozott distancia az elbeszélő és az elbeszélő között, amely nem engedi meg a szereplők túlzott jelen idejű, élő megnyilvánulásait. A balladaszerű színváltozás azonban jól nyomon követhető a mikszáthi novellában. Az út, az utazás – mint népballadánkban – mindig valami sorsfordító döntés, valamiféle visszavonhatatlan

végzet előrevetítője vagy következménye (*Bede Anna tartozása, Péri lányok szép hajáról, A kis csizmák, Tínnár Zsófi özvegysége, Az a pogány Filcsik, Szűcs Pali szerencséje, A gózoni Szűz Mária, A két major regénye, Szegény Gélyi János lovai, Hova lett a Gál Magda?*).

Ballada és balladaszerű novella lényeges különbségét érzékeljük azonban, ha a balladai „katasztrófára” figyelünk. Gyulai Pál kitűnő észrevétele szerint ugyanis a balladák jelentős csoportja az „egész bonyodalmat megvilágító katasztrófán kezd és végzi”.⁸ Számunkra nem az a fontos elsősorban, hogy a katasztrófa a történelem mely szakaszán helyezkedik el, hanem az, hogy az kiindulópontként vagy következményként áll-e elő. Az is kérdés, hogy a katasztrófán mit kell érteni. Tragikus eseményt a történelemben, amelynek pszichikai konfliktus-előzményei vannak, vagy a pszichikai síkon megjelenő katasztrófát, amelynek tragikus események az okai. A két műfaj között éppen ezen a ponton érzékelhetjük leginkább az ellentétet. Nem csupán arról van szó, hogy a novella felépítése – műfaji sajátosságainál fogva – egy fordulópont gyors felvezetése, majd a fordulópont kibontása, és végül a bekövetkező sorsfordulat perspektivikus jelzése, hanem arról van szó, hogy egy epikai mű – műfaji logikája alapján – soha nem lehet ballada, mert az epika „építkezik”, a cselekmények és a szituációk mozgásával jut el egy tragikus tetőpontra, míg a ballada „kibontó” vagy „levezető” jellegű, ahol a tragikus történelemtől mint kiindulóponttól jut el annak szükségszerű következményeként a pszichikai tragédiáig. (E műfaji ellentmondásból eredő probléma jól érzékelhető például a *Szegény Gélyi János lovai* című novellában.)

A mikszáthi elbeszélő helyzet, elbeszélő szituáció megteremtése ismételtén a novella és ballada műfajának sajátos kapcsolatát mutatja. A népballada ugyanis egy kisebb közösség előtt (gyakran fonóban vagy kukoricafosztáskor), a reneszánsz (boccaccio) novella pedig társaságban előadott történet volt. A műballada azonban, mivel nincs közvetlenül jelen lévő közönsége, gyakran tételez – keretként – fiktív elbeszélőt és hallgatóságot. Ugyanígy az újabb kori novella sem számíthat közvetlen hallgatóságra, a századvég novellairodalma mégis – kiváltképp Mikszáth esetében – mintha igazolná a német esztétika, pontosabban Friedrich Schlegel elméletét, mely szerint a novella „egy még ismeretlen történetet közöl, amit úgy mondanak el, mintha azt társaságban modanák”.⁹

Az Arany János-i ballada (például a *Tengeri-hántás*) közbeékelte megjegyzéseire, külső megszakításaira emlékeztetően Mikszáthnál is gyakran találkozunk olyan közbeszólásokkal, közbevetésekkel (parentheszisz), amelyek – az anekdotikus szituációnak megfelelően – nem az olvasónak, hanem a fiktionalizált hallgatóságnak, közönségnek szólnak. Pontosabban arról van szó, hogy Mikszáth a XIX. század második felében uralkodó narrációs változatok leggyakoribb hagyományos formáját alkalmazva, gyakran megszakítja azt, és azt a látszatot kelti, mintha az elbeszélő is csak egyik értelmezője lenne a

történetnek, megkérdőjelezve ezzel az elbeszélői autoritás egyértelmű fölényét, hatalmát.

Például a *Péri lányok szép hajáról* című novellában a csábítás első jeleit olyan váratlan kiszólások, megjegyzések kommentálják, amelyek egyfajta láthatatlan, fiktív közösség véleményeként reflektálódnak, s amelyek megkérdőjelezzik a szerzői narráció biztonságát; a diskurzus a befogadó számára kétséges, mivel nem tudja pontosan sem azt, hogy ki mondja a szöveget, és azt sem, hogy kinek. A Csató Pista feleségére vonatkozó zárójeles felkiáltó megjegyzés – („Ni, bizony megvágja a kezét a sarlóval!”) – vezeti be az ilyen közlésmódok sorát. Példaként említhetjük azt is, amikor Pista megszerzi Judit kendőjét:

– Menjen! Nem szégyenli magát?! – mondá Judit elpirulva. – Inkább sose lássam azt a kendőt.

Elfordult, durcásan, mintha neheztelné a vakmerő szót. *No bizony, nem a világ, hadd vigye el, van még ott elég kendő, ahol ez volt. [...]*

Másnap is hiába kérte Pista a csókot, hanem mikor aztán harmadnapon hazaindultak, lent a tisztáson, hol a füzes eltakarta őket a hátul jövő aratók elől, egyszerre átkarolta a Judit darázsderekeit, s el nem bocsátá addig, míg egy parázs csókkal ki nem váltotta kendőjét.

No, bizony, nem a világ, van ott még elég csók, ahol ez az egy termett. (Kiemelés tőlünk – G. A.–Gy. I.)

Az első kiemelt formát egyenes idézet, a másodikat szerzői narráció vezeti be. A meg nem nevezett közvéleményre történő átváltás azért meglepő, mert az első közlésegségek (a zárójeles mondatot kivéve) egyértelműen a szereplőkre, illetve a narrátorra vonatkoztathatók. A váratlan megjegyzések azonban kilépnek az addigi közléssíkok rendszeréből, más síkra transzponálódnak, *valakinek* vagy *valakiknek* a véleményét halljuk (legtöbbször pontosan megnevezett ez a közvélemény, Bede Anna, Tímár Zsófi, Vér Klári, Gál Magda esetében a falu), vagyis a „balladai kórus” háttérinformációként funkcionál, értelmezi, kommentálja az eseményeket.

Ugyanakkor a váratlan, feltűnő jelek sűrűsödése, a szokatlan nézőpontváltás egy másfajta tájékozódási pont felvételére kényszerítik az olvasót, a befogadás más, szélesebb értelmezési lehetőségekkel szembesül. A gyakran ironikus, szatirikus közbeszólások mintha azt igazolnák az olvasói tudatban, hogy a narrátor nem elégszik meg azzal, hogy az elbeszélői nézőpontról átváltson a szereplői nézőpontra, hanem szükségesnek érzi egy újabb elbeszélői pozíció felvételét, egy olyan pozícióét, amely – legjobb példáiban – nem megerősíti, hanem ellenpontoszza a szereplők, illetve a narrátor véleményét. Valószínűleg Mikszáth anekdotizáló hajlama is ebbe az irányba mutat, amennyiben az anekdota egy, az elbeszélőtől független közösséget, közönséget feltételez.

A „balladai kórus”, a közvélemény megszólaltatása kitűnő eszköz arra is, hogy az elbeszélő magatartását szituálja. A „nem egészen így van”, a „másképp is lehetséges” világérzékelés sajátos elbeszélő helyzetet implikál, és bizonyos fokú eltávolodást jelez a hagyományos, auktoriális elbeszélő formától, természetesen a szinekdochés, metonimikus cselekményépítés keretein belül, legfeljebb megszakítva azt. Anélkül, hogy közvetlen megfelelést talál-nánk, úgy gondoljuk, hogy ez a „kételkedő elbeszélőhelyzet” a Booth által *megbízhatatlan elbeszélőnek* (*unreliable narrator*) nevezett pozíció irányába tájékozódik, amennyiben a közvélemény elkülönül az „odaértett szerző”-től (*implied author*).¹⁰

Vagyis a narrátor egy személyhez való kötöttsége szűnik meg ezáltal, de nem szűnik meg a személyhez kötöttség mint olyan. A narrátor személye (nézőpontja) tevődik át hol egyik, hol másik szereplőbe, esetleg a „közvéleménybe” vagy éppen az általános narrátori személybe.¹¹ A még személyhez kötött, de már váltakozó nézőpontok kimunkálása annyiban is újszerű, hogy nem egyetlen, hanem többféle értékrendet szólaltat meg. Ugyanakkor talán az is elképzelhető, hogy a nézőpontok konkrét személyhez kötöttsége feloldódik, bizonytalanná válik, és ezáltal már nincs is értelme azt firtatni, hogy ki mondja vagy kinek a nézőpontjából szólal meg a narrátor. (Bárki, aki jelen van, és nagyfokú esetlegességgel.) Ezen elméleti lehetőséget az igazolja, hogy az egyes szereplők egyszer aktív szerepkörrel, máskor csak esetleges jelenlévőként (funkció nélkül) tűnnek fel az egyes novellákban. Az egy személyhez kötött (alternáló) és a nem egy-egy személyhez kötött narráció közötti elméleti különbség abban fogalmazható meg, hogy a különböző nézőpontú, egy-egy konkrét személyhez kötött narráció célja egy központi gondolat, gondolatrendszer, erkölcsi normarendszer kibontása, felépítése. Ez egyfajta pluralista narrátori viszonyulást valósít meg. Ezzel élesen szembe kell állítanunk azt a narrátori törekvést, amely nem akar egységes képet, világszemléletet, értékrendet felépíteni, hanem az egyes világnézetek, vélemények a maguk esetlegességében (valóságosságában) jelennek meg, egymásnak ellentmondva, de nem feltétlenül csatázva.

Úgy tűnik, mintha Mikszáth a modernizmus ellenében nem törekedne semmi olyanra, ami az ellentétes erők harcából következik a modernista filozófiákban, mint a jobb, a rátermettebb győzedelmeskedik (evolúcióelmélet), vagy hogy az ellentétek harcából azok dialektikus szintézise jön létre. Ennek az észrevételnek a fényében a mikszáthi határozatlanságot, bizonytalanságot másképpen is lehet értelmezni. Nem feltétlenül egy személy pszichikus bizonytalanságaként, hanem egy bizonytalan, esetleges világ – a maga ellentmondásaival és harmóniáival – újfajta látásmódjának.

A hagyományos struktúrájú novellaépítésben a történeteknek egy jól meghatározott vonala van, tudjuk, honnan hova kell eljutnunk, és ezt a vezér-

vonalat építik, támogatják a mellékágak mint melléktörténetek, mint mellékszereplők, mint melléknarrációk.

Ezzel szemben, ebben az újfajta novellastruktúrában a jól meghatározott ív helyett egy olyan kacsaringós, véletlenszerű görbe vonal rajzolódik ki, mint amikor egy erdőben sétálgatunk. Hol ezt, hol azt megpillantva, sok szereplővel, sok történettel találkozunk, s e találkozások során alapvetően a véletlen határozza meg, hogy ki és milyen módon, milyen helyzetben válik szereplővé vagy szemlélővé. Tehát a történetek és események (a narrációt is beleértve) nem egy központi történet szolgálatában állnak, nem „hajtják előre” a történetet, nem képeznek motivációs bázist, vagyis nem fogalmazható meg valamely funkció a történet egésze szempontjából. Egy mondatba sűrítve: a novella metonimikus struktúrája látszik megrendülni.

A ballada célja a megzavart lélek, lelkiállapot ábrázolása, olyan sűrített tragédia kibontása, amelynek minden eleme a tragikus vég felé mutat. Ha a balladaszerű novellára figyelünk, akkor azt mondhatjuk, hogy a művekben a tragikus konfliktus, a pszichikai tragédia meghatározója már nem feltétlenül az erkölcsi értékek világa, a hős – aki már nem is igazán hős – nem körülményeinek vagy szenvedélyeinek, titkos hajlamainak rabja, nem nagy formátumú bűnök elkövetése vonja maga után a bűnhődést, nem a végzettszerű sorscsapás a bűnhődés oka.

S bár a lét egy élet, egy egyéni sors határain belül egyre tragikusabb, a balladaszerű novellában a bűn nem szükségszerűen vonja maga után a bűnhődést. Tudjuk, hogy a mikszáthi derű és öröm gyakran lefokozott, de a legtragikusabb szituációban is mindig átszűrődik, ezért a tragédiát létértelmező totalitásként nem vállalva a bűnhődés nemegyszer – Péterfyt idézve – tragikomikus.¹² (Úgy gondoljuk, hogy a Péterfy-féle tragikomikus jelző nem komikumot rejt magában, hanem arra utal, hogy a műegészt tekintve a befejezés szokatlan, furcsa, meglepő, különös. És míg számára a mű emiatt megmosolyogtató, addig mi egy szándékos vagy ösztönös dekonstrukciós eljárást vélünk fölfedezni.)

Mikszáth epikus jellegű: a balladaszerű novellák – szándékoltan – történelemsort mutatnak be. Adott a balladai alapszituáció, amely egyrészt valamilyen bűn megtörténtét jelenti, másrészt a tragikus véget sejteti.

A probléma kettős:

1. A novellák többségében még csak utalásszerűen sem értesülünk arról, hogy a bűnös bűnhődik-e vagy sem. A lelkiismereti válság, a morális megsemmisülés hiányzik a hősökől, és így hiányzik az erkölcsi felelősségben rejlő tragikum is. A századvég szemléletmódjának és érzelmi állapotának megfelelően Mikszáthnál sem az erkölcsi értékek biztonságába vetett hit az alapja és forrása a katarzисnak, mint a balladákban, sőt – nemegyszer – a katartikus mozzanat is hiányzik írásaiból. A tragikus vég nem a bűnös bűnhődését jelenti, hanem legtöbbször az ártatlan halálát, vagy valamely olyan tragikus eseményt,

amely legfeljebb befejezi, de nem megoldja a lehetséges erkölcsi konfliktust. Az erkölcsi emelkedettség, az erkölcsi konklúzió hiányzik írásaiból.

A mondottakat alátámasztva néhány novellában a következőket figyelhetjük meg. A *Péri lányok szép hajáról* című novellában Judit, a fiatalabbik lány megbűnhődik tetteért, de Csató Pista, a csábító, tette után nyomtalanná válik, még csak utalásjellegűen sem értesülünk arról, hogy bűnhődik-e vagy sem. Vagyis tökéletes a balladai bűnszerzés következményeinek kitudódása, de a tévedés belátása, az, hogy Csató Pista rádöbbenjen hibájára, bűnére, nem következik be, s így hiányzik a katartikus mozzanat is. Kati, a nagyobbik lány áldozatot vállal hűgáért – egy újabb balladaszerű lehetőség –, de nem tudjuk meg, volt-e értelme ennek a nemes áldozatvállalásnak. Egy olyan hősie cselekedetről van szó, amelynek ismeretlen, rejtélyes (homályos) a kimenetele. És az apa, ahelyett, hogy lánya nemes tette miatt büszkeséget érezne, megsajnálja lányát haja elvesztéséért, annak a hajnak az elvesztéséért, amelyről Kati önfeláldozásból mondott le. Hasonlóképpen a *Szűcs Pali szerencséje* című novellában sem következik be a bűn, a vétség felismerése. A főhős, ahelyett, hogy lelkiismeret-furdalást érezne viselkedése miatt, ahelyett, hogy rádöbbenne végérvényesen elrontott életére, úgy véli, hogy nem is ő járt Gózonban, és csak álom volt a lány megkérése.

A *Szegény Gélyi János lovai* című írásban bár a halál utoléri Vér Klárit, ez nem jelent számára bűnhődést, mert nem alakul ki benne az a lelki folyamat, amely a büntudaton keresztül a bűnhődésig vezetne. Férjével szembeni viselkedése nem megbánást vagy büntudatot fejez ki, hanem csak eszköz arra, hogy tettét leplezze vagy tagadja, esetleg szeretőjét megkaphassa. Záró mondatai („– Ó, tartsd azt a gyeplőt, édes uram, férjem!”) csak fizikai rettenetét, valamint a megbocsátás hízélgéssel való elérésének reményét, s nem az emberi lélek vergődését jelzik. A *két major regényében* is tipikus népballadai alapszituációról van szó: a juhászapák konoksága és kibékíthetetlen ellentéte megakadályozza a szerelmespár kapcsolatát, szerelmüket reménytelenné teszi. A megbékélés késő, a két gyermek halála már elkerülhetetlen. De míg a népballadában mindig utalás található arra, hogy a pusztulás okozói megbűnhődnek, addig Mikszáthnál véget ér a novella a fiú halálával. Sőt, a Fekete major juhásza sem érez büntudatot lánya halála miatt. Egyedül csak szomorúságot érzünk. „A pajkos Ipoly [pedig] nem törődött velük, vígan locsogott tovább... de nem fecsegett ki semmit.” Vagyis a narráció képileg nem kibontja a tragikumot, hanem ellentételezi. (Irónia egy ilyen szituációban!?)

2. A mikszáthi novellákban feltűnő jelenség – és a balladai bűnhődés kérdésével teljesen ellentétes motívum – az ártatlan szereplő (főszereplő) bűnhődése. Nem valamiféle végzetszerű sorscsapás, tragikus vétség vagy akár valamiféle erkölcsi fogyatékoság, erkölcsi tévedés jellemzi a hőseket, amelyek szükségképpen bűnhődést, bukást vonnának maguk után, hanem olyan, erkölcsaikben tiszta és nemes emberekkel találkozunk, akiktől nem-

hogy a bűn, de még annak szándéka is teljesen idegen. Leginkább a *Tímár Zsófi özvegysége* című novella példázza megállapításainkat. Péterben, a férjben kialakul az erkölcsi konfliktus, a lekiismeret-furdalás, vajon visszafogadja-e elhagyott felesége, aki végig (megbocsátóan) szenvedett miatta. Vagyis a balladai alapszituáció a következő: az erkölcsileg feddhetetlen, hűséges asszony sem haragot, sem gyűlöletet nem érez hűtlen férje iránt, aki vétett ellene, míg a férjben egy év után ébred fel a lelkiismeret, miután szeretője elhagyta. A balladaszerű megoldás a következő lenne: a bűnös meglakol, az erkölcsileg vétlen, az erkölceiben szilárd pedig felemelkedik. Ehelyett Péter tragédia áldozata lesz, meghal ugyan, de nem bűnhődik vétkéért, a halál súlya viszont Zsófi vállára nehezedik, akinek így értelmetlenné és reménytelené válik erkölcsi kitartása, hithűsége. (Bűnhődjék az ártatlan!?)

A *Szegény Gélyi János lovai*ban is az erkölcsileg hűséges férj és a vétlen lovak tragédiája teljeseedik be, nem annyira a bűnös asszonyé. A novella – e tekintetben – semmi másról nem szól, mint hogy a felesége hűtlensége miatt elkeseredett férj oly nagy bánatra jut, hogy feleségével együtt a szakadékba vezeti lovas kocsiját. A novella fele (körülbelül két oldal) Gélyi János lovakhoz fűződő szeretetét mutatja be, illetve azt, hogy az új menyecske még a lovak iránti szereteténél is nagyobb szeretetet kap. Mindez pszichikusan indokolja azt a nagyfokú elkeseredettséget, melyet a fiatal gazda érez felesége hűtlensége láttán. A zárlatban azonban a tragédia megtörténte nem igazolja ezt a túlzott részletezést, ezt a hangsúlyeltolódást, mert azt mégsem mondhatjuk, hogy a mű jelentése az volna, hogy olyan nagy volt a főhős bánata, hogy még imádott lovait is képes föláldozni. Egy ilyen értelmezés teljesen abszurd lenne. De akkor mi indokolja ezt a hosszú előkészítő részt? A súlypontok ilyen mértékű eltolódását egy metonimikus novellaépítési elv keretein belül nem lehet megmagyarázni, hisz abban a belső arányok funkcionális elemként működnek, s ily módon jelentésképző és -hordozó szerepet kapnak. De ha feladjuk e törekvésünket, a probléma súlyát veszti.

A két változatot sajátosan egyesíti *Az a pogány Filcsik* című novella. Az alapszituáció ismételten balladaszerű: az apai akarattal szembeszegülő lányt megtagadja az apja. Filcsiknek egyetlen értéke marad: a bundája. Paraszti makacssága miatt nem hajlandó lányának megbocsátani, még annak halálos ágyán sem. Pedig a lány, Terka sem bűnt, sem erkölcsi vétséget nem követett el, mikor a szeretett férfit választotta. Igaz, az elbeszélő (és a közvélemény) erkölcsi modalitása nem egyértelmű a lány tettének megítélésével kapcsolatosan, a részvét, az elfogadás mellett ott az elítélő erkölcsi állásfoglalás is: Terka „bűnbánó arccal” jött haza, haldoklását pedig nem megigazulásként, hanem erkölcsi bukásként minősíti az elbeszélő: „Szép volt így haldokolva is. Egy a földtől búcsúzó angyal. Vajon hová siethet? Hiszen az égből már lebukott egyszer!” De nem tudni, miért e kétértelmű állásfoglalás. Azért-e, mert nem törvényes a kapcsolat, vagy azért-e, mert Terka apja akarata ellené-

re cselekedett. A kétkedő elbeszélői magatartást sem a premisszák (Terkát apja egy hozzá nem illő férfihoz akarta erőltetni), sem pedig a konklúzió (az apai megbocsátás hiánya) nem igazolja az olvasó szemében. Sőt, a lány a szolgabíró békítő szándékára sem kap könyörületet, s míg Terkában ott a lelkiismereti válság, amiért apja nem bocsát meg neki, addig Filcsik konokul ragaszkodik vélt igazához. A balladai konfliktus lehetősége adott, amint a bunda és a megtagadott lány azonos színtérre kerül, azaz erkölcsi választási kényszer lép föl. A bűn azzal történik meg, hogy lánya helyett a bundáját választja Filcsik. (Itt nem csupán a meg nem bocsátásról, hanem két olyan értékrend közötti választásról van szó, melyeket a lány és a bunda szimbolizál.) A lány pedig – Filcsik tetteivel ellentétben – erkölcsileg felemelkedik, halála (és korábbi viselkedése, apjához való ragaszkodása, sőt a szeretett férfi elutasítása) büntelen voltát igazolja.

Filcsik megítélésében azonban mind az elbeszélői, mind a kollektív nézőpont egységes, sőt a közvélemény elítélő hangjának többszöri, elbeszélői megidézése még inkább erősíti az olvasó negatív viszonyulását a főhőssel szemben. A novella a lány halála után újabb mozzanattal bővül, amely a főszereplő eddigi magatartását kívánja cáfolni, vagy legalábbis más erkölcsi horizontba kívánja helyezni. A belső konfliktus, a mardosó lelkiismeret pszichés folyamata – vélhetően – végbemegy Filcsikben (a hideg ellenére izzad a két koldus mellett), és az erkölcsi parancsszó is győzedelmeskedik (a bundát ráadja a két koldusra), mintha ezzel részben jóvátenné lányával szemben elkövetett bűnét. A pszichikus folyamatot tekintve ez a válasz adekvát. A végkifejlet azonban kérdéses, mert lányával szemben megmarad az erkölcsi bűn súlya. A befogadó valamilyen válaszra vár e vonatkozásban. Számtalan megoldási lehetőség kínálkozna, de semmi sem történik. Mert mit várnánk? Például: Filcsik félig megőrülve keresi bundáját, nem érti, hová lett. Ehelyett: úgy beszél a bundáról, mintha meglenne, titkolja, vagyis szégyenli azt az egyetlen erkölcsös cselekedetet, melyet koldusokért elkövetett.

A mű, mint Mikszáth novelláinak egy részében, a változhatatlanság/változatlanság motívumára épül. A balladákban – ezzel szemben – mindig egyértelmű a „tanulásvonal”, a bekövetkező tragédia hatására a bűnt elkövető szemléletet vált, megváltoznak erkölcsi, vagyis a személyiségben, az emberi viszonylatokban vagy erkölcsi értelemben a szituációban, a jelentés síkján stb. valamiféle jelentős sorsfordító változás következik be. Mikszáthnál azonban éppen a tragédiának nem-változtató hatása érvényesül, pontosabban bármi történik, semmi lényeges nem változik.

Nem változik Filcsik társadalmi megítélése, eddig is különcként tartották, ezután is annak fogják tartani, nem változik Tímár Zsófi magatartása sem, és érdektelen a két juhász kibékülése is.

Vagyis a balladaszerűség dekonstruálódik,¹³ a szmirnovi értelemben a novellisztikus megoldás kerül előtérbe, amennyiben a novellák változhatatlan-

sága/változatlansága mellett a „választás lehetetlenségét, annak semmisségét”¹⁴ is példázzák. Mert hiába indul útnak Tímár Zsófi, Filcsik vagy akár a Veres major juhásza, nem nyitnak újabb perspektívát a történetre, nem változtatják meg sorsukat és mások sorsát sem, ismételten demonstrálva ballada és novella különbözőségét. Sőt, Mikszáthnál nemcsak a szituáció adta választási lehetetlenségről beszélhetünk, hanem a szereplőknek egy olyan „tehetetlenségéről” is, amely jelentős időelcsúszást is eredményez, amikor is már minden tett, minden cselekvés túl későn történik, és így a változás, változtatás, választás lehetősége eleve kudarcra ítéltetett. A mondottak azonban nem csupán a novellaszerkezetre jellemzők, hanem a Mikszáth teremtette hősök karakterére, és általában a paraszti gondolkodásra, mentalitásra is.

A „tragikai érzék” (Péterfy) iránti fogékonyság és a pesszimiztikus élethelyzetek tipikussá emelése *A jó palócok* központi témája. A novellák – *A gyerekek* című írás kivételével – tragikus szituációt állítanak a középpontba, de oly módon, hogy a romantika magatartásmodelljét, a heroikus bukást vagy felemelkedést elkerülik. Ez paradox helyzetet hoz létre, mely tipikusan jellemző egy bizonyos paradigmaváltás határán. Vagyis a régi sémák már nem működnek, de az új elbeszélési modellek sincsenek meg kiforrott állapotukban. Ebben az esetben indokoltnak tűnik a szándékos vagy ösztönös dekonstrukció (természetesen nem posztmodern értelemben véve), de nem az epika műnemének egészére nézve, mivel az epika logikai (ok-okozati) menetét nem bontja meg, a kauzális viszonyokat nem érinti, de a szituáció megformálását, annak kibontását, illetve „megoldását” alapvetően befolyásolja, átformálja. Mikszáthnál pontosan lehet érzékelni, hogy szinte szándékosan kerüli a történet megnyugtató lezárását, mindazt, ami adekvát lenne, lehetne egy megszokott, kényelmes befogadói elváráshorizonttal, és ezzel – szándéka ellenére – visszatérne a romantikus látásmódhoz, alkotásmódszerhez.

Balladai szituációt, balladai cselekményt még megjelenít, a hangnem, a szerkesztés, az előadásmód is nemegyszer balladaszerű, de a „megoldás”, a zárlat a dekonstrukció elvére épül, ami – több esetben – érthetetlen az olvasó számára. Úgy tűnik, szinte csak azért más, mint amit várunk, hogy meghökkenjen; az erkölcsi tanulságot hangsúlyozó balladai megoldások helyett egyszerű tragédiákkal zár le Mikszáth. Mintha azt mondaná: „Kár, hogy így esett”, „Hát ilyen az élet!” Vagyis nincs konfrontáció erkölcsi értelemben, a bűnösök nem bűnhődnek. Sőt, az ártatlanok bűnhődnek nem egy esetben. Annyiban rokonítható a posztmodernnel ez a megoldás, hogy a befogadó számára a kiszámíthatatlanság élményét nyújtja. (Ezért szívesen olvas egy új történetet, még akkor is, ha azonosak vagy visszatérők a szereplők, és látszólag a szituációk is ismétlődnek, mert a „megoldás”, a végkimenetel mindig meghökkentő, újszerű.)

Vagyis kettős értelemben hajtja végre Mikszáth a dekonstrukciót: egyrészt megszünteti a ballada erkölcsi tanulságvonalát, másrészt a novella szerkesztésében hajt végre egy törést.

A századvég egyre fokozódó lehangoló társadalmi viszonyai közepette egy általánosabb társadalmi érzést is kifejez Mikszáth, a megoldás – ilyen értelemben – koradekvát. (Ezt már a modern élet élettérzése hívja elő, míg a múlt világa a meseszerű szabályosság, kiszámíthatóság, rendezettség képében tűnik föl.)

A kérdés a következő: szándékoltan töri-e meg Mikszáth a balladaszerű vonalvezetést, ezáltal is jelezve, hogy igazodik a korszellemhez, és szándékoltan törekszik-e valamiféle történetelvűségre, szándékosan marad-e meg a történetelvű cselekménymondásnál, és szándékosan nem törekszik mindenáron az egyszeri pillanat, az egyszeri szituáció megragadására, még akkor sem, ha ezzel háttérbe szorulnak művészetében a századvégen divatos új narrációs és szerkesztési eljárások? Avagy nem gondolhatott-e Mikszáth arra, hogy az egyidejű (kortárs) olvasó elváráshorizontja sokkal inkább a *Tőt atyafiak* és *A jó palócok* lezárt történeteit preferálja, és nem például a Justh-féle fragmentáris jelleget, mozaikszerűséget, nyitott zárlatot?

Ezen a ponton azonban önmagunkkal is vitába kell szállnunk, mert egy másik aspektusból másként is fölvetethetők bizonyos kérdések.

Kulcsár Szabó Ernő véleménye szerint „Az eluralkodó nemesi-nemzeti liberális eszmekörből viszont nagymértékben hiányoztak a korforduló új világképének befogadási feltételei. [...] »Egy avult közösségi eszmény jegyében akadályozta azt az individualizációt, amely eleve nélkülözhetetlen volt egy majdani új közösségi eszmény kialakulásához.«¹⁵ Amikor az európai gondolkodás e periódusában az emberkép forradalmian új átalakulása veszi kezdetét, a magyar irodalom – s benne az epikai világértelmezés – kevéssé támaszkodhat korszerű eszmei felhajtóerőkre. A századvég Jókai, a századforduló pedig annak a Mikszáthnak az epikai csillagzatában áll, akiknél lényegében hiányzik a korforduló individualizációs élménye. Ez a zsánerképes, anekdotikus alakítás határozta meg az epikai jelrendszerről alkotott elképzeléseket, s uralkodott a befogadói ízlésben is, mint a magyar próza »nyelve«. A jelrendszer átfarmálására történtek ugyan már ekkor is (igaz, főként kisépikai) kísérletek, ám a korforduló tartalmaira való inkább csak ösztönös ráérzés nem formálhatta át mindazt, amit egy pragmatikusságában is rangosabb regényírás szavatolt. Pontosan úgy, ahogyan Halász Gábor fogalmazta: »A zsáner volt hát a mosolyogva terjeszkedő ellenség, melyet az újitók hasztalan rohamoztak. Igazi tehetség sajnos nem akadt közöttük; az elemző hajlamúnál megfakult az élet, akadozott a történet; hogyan jöhetett számba Jókai rohanása mellett? A temperamentumos keserű ironiája is maradandóbban, hatásosabban tér vissza a ravaszdi Mikszáthnál.«¹⁶

E vélekedés – habár általánosan elfogadott a magyar irodalomtörténetben – leginkább a kor olvasói-értelmezői horizontját jellemzi. Ezzel a megszorítással élve e véleménnyel feltétlenül egyetérthetünk. Ugyanakkor joggal vehetjük fel azt a kérdést is, hogy Mikszáth az epika szerkesztésének részleges dekonstrukciójával nem hajt-e végre mélyebb, nagyobb léptékű újítást, mint a modern nyugatot követő ifjabb novellista nemzedék. E dekonstrukció a kor olvasói számára bizonyosan figyelmen kívül maradt (sőt, a későbbi irodalomértelmezés számára is), minthogy a korabeli értelmezési szemlélet a klasszikus hangvétel, a történetelvűség szempontjaira figyelt elsősorban, és ezeket a mikszáthi új megoldásokat legfeljebb furcsának, különösnek, egyéni írói „különcségnek” vélte. A mélyebb szerkezeti elemzés rávilágított arra, hogy nem írói extravaganciáról van szó, hanem egy olyan kísérletről, amely arra irányul, hogy valamiképpen visszaadja a modern kor alapvető jellemzőit, a szabálytalanságot, a kiszámíthatatlanságot, a rendezettség-ellen valótságot, a keserűséget, a bizonytalanságot, a dolgok érthetlenségét, mindazt, amivel már a századvégi modern ember is szembesült, de csak a posztmodern korban teljesedik ki, és válik mindenki számára nyilvánvalóvá. De a hagyományörző jegyek e kulcsfontosságú lépés jelentőségét nagymértékben elfedik. Sokkal könnyebb modernnek, újítónak látni azt az ifjú nemzedéket, amely az új, nyugatról érkező minták alkalmazásával, egyéni szerkesztési, stílusbeli és szemléleti újításokkal tör be a magyar irodalmi közéletbe. De ne feledjük, hogy az újdonság ereje nagymértékben annak köszönhető, hogy eltérő, különböző kultúrák eredményei szembesültek. Ezen okból tarthaták Mikszáthot hagyományörzőnek, és foszthatták meg a modern jelzőtől.

1 PÉTERFY Jenő, *Összegyűjtött munkái*, 1–3, szerk. ANGIAL Dávid és SZILÁGYI Sándor, 1901–1903, 1902, 498.

2 „A modernség számára Mikszáth művészete – minden elismerés mellett – gyakorlatilag a múlthoz tartozott, mondhatni eleve múltbeliként született meg. Véleményünk szerint az »ezredfordulóra« alakult ki az a befogadásmód, mely – hosszú kihagyás után – e szövegegyütttest tudatosan önnön jelenének visszanyert múltjaként interpretálhatja. S a lehetőség megvalósítási kísérlete ezért kelti az újrafelfedezés benyomását. Úgy tűnik tehát, Mikszáth művei az irodalmi hatástörténetben előbb a romantika és a realizmus folytatásaként jelentek meg, majd mindkettőnek, sőt bizonyos modern tendenciáknak is a dekonszruálóiként lesznek számon tarthatók.”

– EISEMANN György, *Mikszáth Kálmán*, Bp., 1998, 7.

3 „Az »evokatív« jelen [...] annak ellenére, hogy logikailag egy múltbeli élményre vonatkozik, a két idősíkot látszólag egybeolvasztja, az elbeszélés pillanatában szó szerint »evokálva« (felidézve, megjelenítve) az elbeszélt pillanatot.” – Dorrit COHN, *Áttetsző tudatok*, ford. CSERESNYÉS Dóra = *Az irodalom elméletei*, II, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996, 171.

4 FÁBRI Anna, *Mikszáth Kálmán*, 1983, 83.

5 GREGUSS Ágost, *A balladáról*, Bp., 1886, 137.

6 VARGYAS Lajos, *A magyar népballada és Európa*, Bp., 1976, 122.

7 Az elbeszélés nyitó és záró fejezeteire, a metanarratív eszközökre vonatkozóan vö.: Fr. SCHÜLEIN–J. STÜCKRATH, *Erzählen* =

BRACKERT-STÜCKRATH, *Literaturwissenschaft*, Hamburg, Grundkurs, 1992, 63.

8 GYULAI Pál, *Magyar népköltési gyűjtemény*, I, 1872.

9 Friedrich SCHLEGEL, *Ausgabe 2.* = F. SCHLEGEL és A. W. SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, Bp., 1980.

10 W. C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1963, 211. Idézi: KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Műalkotás – szöveg – hatás*, Bp., 1987, 87.

11 Az általános narrátor nem feltétlenül biológiailag létező lényt jelent, de személyiséggel, karakterrel, határozott látásmóddal, tehát sajátos szubjektummal rendelkező narrátor („mindentudó elbeszélő”).

12 PÉTERFY Jenő, *Válogatott művei*, Bp., 1962, 472.

13 A balladisztikus novella dekonstrukciójának érdekes elemzését olvashatjuk KISS Dávid *Petelei dekonstrukció* című dolgozatában.

14 I. P. SMIRNOV, *A rövidség értelme = Russkaja novella, Problemi tyeorii i istorii*, ford. SZITÁR Katalin, Sankt-Peterburg.

15 NÉMETH G. Béla, *Küllő és kerék*, Bp., 1981, 30. = KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Műalkotás – szöveg – hatás*, Bp., 1987, 30.

16 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Műalkotás – szöveg – hatás*, Bp., 1987, 30–31. A Halász Gábor-idézetet lásd: HALÁSZ Gábor, *Válogatott írásai*, Bp., 1977, 362.