

MŰFAJ ÉS SZÖVEGTÉR

(*A tót atyafiak – A jó palócok értelmezéséhez*)

A tót atyafiak és *A jó palócok* sajátos műfajiságának újragondolhatóságát a kilencvenes évek magyar prózájának néhány alkotása, s részben az e művek kapcsán kibontakozott műfajpoétikai diskurzus vetette fel. A mikszáthi novellaciklus egy műfaji paradigma kezdőpontjaként, talán elindítójaként határozatják meg Bodor Ádám *Sinistra körzetének* egyik kritikusanál, valószínűleg nem véletlenül éppen a 18–19. századi magyar irodalmat kutató Szilágyi Mártonnál: „a novellafüzérnek ez a poétikai megoldása nem független az epikai tradíciótól: a 19. század végének elbeszéléskötetei gyöngébb változatban (Gárdonyi Géza: *Az én falum*) és remekmű szintjén (Mikszáth Kálmán: *A jó palócok – A tót atyafiak*) kidolgozták ennek a köztes műfajnak a lehetőségeit.”¹ A novellaciklus műfaja tehát egyszerre folytatódik és konstruálódik újra egyes kortárs szerzőknél, kissé megvalósítva, de egyben az irodalmon belülről utalva az 1987-es Mikszáth-konferencia előadásait tartalmazó kötet recenzense, Csűrös Miklós által a Mikszáth-kutatásból hiányolt megközelítési módot, vagyis azt, hogy az „utókor, a mai magyar irodalom felől vessünk pillantást”² Mikszáthra és műveire. Hasonló ellentmondásról beszél Szilágyi Márton is a nyolcvanas évek magyar prózájában és részben az egykorú irodalomtudományban lezajlott paradigmaváltás kapcsán: míg az ún. „új próza” írói, s közülük is elsősorban a vezéralaknak tekinthető Esterházy megteremt önmaga számára „egy ilyen formában korábban nem létező tradíciót”, s ennek a hagyománynak része lesz Mikszáth, Kosztolányi, Csáth, Ottlik, Mándy, Mészöly, addig az irodalomtudományban – hiába merül fel az „irodalomtörténeti kánon újrendezésének lehetősége is az új irodalom nézőpontjából”³ – éppen Mikszáth lesz az a szerző, akinek átértékelése „jóformán teljesen elmaradt”.⁴ Nemcsak új Mikszáth-monográfia nem született, de az új megközelítési módot alkalmazó, valamely művet vagy részproblémát feldolgozó tanulmányok száma is meglehetősen kevés. Az egyes Mikszáth-műveket vizsgáló, új szempontú, módszerű munkák létrejöttét sürgeti a már említett konferencia bevezető előadását tartó Kerényi Ferenc, s az öt idéző Csűrös Miklós is: „az elsiertett szintézis helyett most egyre növekszik a jelentősége a »részproblémák, új megközelítési szempontok« keresésének”.⁵

¹ SZILÁGYI Márton, *A tárnicsgyökér fanyar illata* = Sz. M., *Kritikai berek*, Bp., 1995, 114.

² It, 1991, 426; a recenzéált kötet: *Mikszáth és a századvég–századelő prózája*, szerk. KOVÁCS Anna, Salgótarján, 1989.

³ SZILÁGYI Márton, *Együtt – egy másért? (A nyolcvanas évek prózája és a kritika)* = Sz. M., i. m., 31.

⁴ Uo.

⁵ Kerényit idézi: CSÜRÖS, i. m., 425.

A kilencvenes évek prózájából általunk kiválasztott három novellaciklus (Bodor Ádám *Sinistra körzete* mellett Gion Nándor *Mint a felszabadítók* és Lázár Ervin *Csil-lagmajor* című műve) a mikszáthi novellaciklus műfajának folytatásával és újraírásával *A tót atyafiak* és *A jó palócok* köztes műfajiságának és a novellák műegésszé szerveződésének kérdését veti fel. Az 1992-ben megjelent *Sinistra körzet* már alcímével (egy regény fejezetei) önmaga köztes, ambivalens műfajiságára mutat rá, s a Bodor-könyvet vizsgáló munkákban is központi kérdésként fogalmazódik meg, hogy a művet „remek novellák füzéréként” (Margócsy István),⁶ közös motívumokkal átszőtt, ciklussá szerveződő írássokként (Reményi József Tamás),⁷ regényszerű novellaciklusként vagy „szétrobbant” regényként (Bán Zoltán András)⁸ kell-e olvasnunk. A *Sinistra körzet* műfaji konstrukciójának paradoxitását legpontosabban talán Simon Attila fogalmazza meg: „Egyrésztől tehát, legalábbis a szerzői intenció szerint, *regényt* olvasunk, egyetlen, koherens epikai alkotást, másrésztől viszont egy megalkotandó, a befogadó által létrehozandó egész *kisepikai* formákba zárt részelemeit.”⁹ A bodori novellafűzér (s tágabb értelemben valamennyi, az elbeszélések lineáris egymásutánjából paradigmaticusan szerveződő szöveg-egésszé, ciklussá formálódó mű) legfontosabb műfajpoétikai sajátosságaként éppen azt jelölhetjük meg, hogy az egység megkonstruálása nagy mértékben a befogadó feladata lesz, vagyis a konstrukció az olvasóban épül föl a „közös helyszín, a főbb szereplők, a sűrű szövésszerű motívikus háló, a gyakori leírások ismétlődő részleteinek”¹⁰ felismerése és egységbe rendezése révén. A *Sinistra körzethez* hasonlóan megkonstruált novellaciklusok egységgé válását tehát nem valamiféle lineáris történet-sorozat biztosítja, sőt Márton László szerint Bodor műve esetében „a fejezeteket vezérfonalként összekötő cselekmény mindenképp a könyv gyenge oldala marad, sőt az utolsó néhány fejezetben már egészen mondvasínálnak érződik”.¹¹

Gion Nándor életművében kitüntetett, központi szerepet kap a novellaciklus műfaja: nemcsak a szerzői intenció szerint „elbeszéléseket” tartalmazó kötetek (mint az *Angyali vigasság* és a *Mint a felszabadítók*), de valamelyest a gioni *regények* is ennek a köztes műfajnak a sajátosságait viselik magukon.¹² A regény és a novellaciklus gioni változata között műfaji szempontból azért nincs jelentős különbség, mert az önállóan is olvasható történeteket a szerző mindkét esetben a narráció (leggyakrabban egy történeteket mesélő énelbeszélő lesz a narrátor) és a motívum- illetve metaforarendszer segítségével szervezi koherenssé. A novellaciklus poétikai tradícióját a narrátor személyének vonatkozásában jelentősen újraírta Gion és Bodor prózája a kilencvenes években: Bodor a „rávetített humanisztikus, erkölcsi töltésű viselkedési normától” fosztja meg a narrátort, lehetővé

⁶ 2000, 1994/2, 61.

⁷ Kortárs, 1992/6, 93.

⁸ Kritika, 1992/7. 46.

⁹ Alföld, 1992/9, 70.

¹⁰ *I. m.*, 71.

¹¹ Holmi, 1992/12, 1875.

¹² ODORICS Ferenc állapítja meg a *Latroknak is játszott* című Gion-regényről, hogy ez a mű „novellák sorozatának is tekinthető”. Részletesebben: Forrás, 1982/11, 91.

téve ezzel az „elbeszélő amoralitásának ábrázolhatóságát”,¹³ Gion pedig sajátos módon egy „áradó közvetlenséggel”¹⁴ mesélő elbeszélőre és egy voltaképpen „írasképtelen”, legalábbis állandóan a megírhatóság kételyével küszködő íróra választja szét a narrátor figuráját. Úgy tűnik tehát, hogy a kortárs próza novellaciklusai elsősorban a koherenciát biztosító motívumrendszer ciklust konstruáló erejét őrizték meg a műfaj poétikai tradíciójából. Gion életműve azonban még egy szempontból rendkívül tanulságos: mintha azt bizonyítaná, hogy a novellaciklus önálló, öntörvényű műfaj, nem valamiféle átmeneti, „hamar elmúló” állapot a novellák véletlenszerűen, akár a keletkezés időrendjében egymást követő sorozata és a regény között. Hiszen könnyen lehet, hogy éppen Mikszáth alkotói pályájának sematizált alakulása, vagyis a különösebb sikert nem hozó, önállóan megjelent novellák, majd az országos népszerűséget kiváltó két novellaciklus, végül pedig a regények időbeli és részben kauzálisnak is tekintett egymásutánja adja az alapot arra, hogy az irodalomtudományi „közvéleményben” látenszen folyamatosan jelen legyen az a vélekedés, hogy a novellaciklusok egy író pályáján voltaképpen csak a regény megszületését készítik elő.

A mikszáthi novellaciklus műfaji hagyományaitól a három kortárs novellafűzér közül Lázár Erviné távolodik el legkevésbé. Elsősorban is azért, mert itt teljesen hiányzik az elbeszéléseket összefűző cselekménysor, vagyis a linearitás helyett a paradigmátikus rendet alkotó tematikus, szüzsés, szó szintű motívumok, illetve a visszatérő szereplők biztosítják az egységet, továbbá pedig azért, mert a Mikszáth-műhöz hasonlóan rendkívül fontos szerepet kap a *Csillagmajorban* a már Bodornál is kiemelten hangsúlyos, ott is címbe emelt táj, az a sajátos epikai- vagy szövegtér, amely a „tétélezett egység legfontosabb konstituáló tényezője”¹⁵ lesz. Kritikájában Fráter Zoltán is a Mikszáth-ciklushoz kapcsolja a Lázár Ervin-kötetet, igaz, kissé nehezen definiálható szempontok alapján, leginkább valamiféle értékítéletet adva ezzel a zárómondatával: „Utoljára a jó palócokról született ilyen egységes, belülről látó és bensőségesen ábrázoló novellaciklus, ilyen fokú lelki és stílári azonosulással írt elbeszélésfűzér, Mikszáth tollából.”¹⁶

A mikszáthi novellaciklusok belső koherenciájának kérdése a Mikszáth-szakirodalomban (ideértve a kortársak kritikáit is) valójában csak *A jó palócok* kapcsán fogalmazódik meg. *A tót atyafiakról* szinte egyöntetűen az a vélemény, hogy csupán a két középső novella alkot valamelyest egységet,¹⁷ s az első (*Az aranykisasszony*) és az utolsó elbeszélés (*Jasztrabék pusztulása*) nem egyszerűen „nem illik”¹⁸ a kötet két „remekművéhez”,

¹³ SZILÁGYI Márton, *A tárnicsgyökér fanyar illata*, i. h.

¹⁴ DOMOKOS Máttyás kifejezése: Jelenkor, 1991/5, 470.

¹⁵ SIMON, i. h.

¹⁶ Kortárs, 1997/4, 107.

¹⁷ Reviczky Gyula a „kötet bélése” (357) nevezi a középső két elbeszélést, Szana Tamás pedig ezt írja róluk: „Az a fekete folt és Lapaj, a híres dudás sok tekintetben rokon termékek. Mindkettőn valami csendes borongás ömlik el, s mindkettő érzelmes oldaláról mutatja be a tót természetet.” (359.) Itt és a továbbiakban csak oldalszámmal hivatkozunk a következő kötetre: MIKSZÁTH Kálmán *Összes művei*, szerk. BISZTRAY Gyula, KIRÁLY István, 32. kötet, *A tót atyafiak, A jó palócok*, szerk., jegyz. BISZTRAY Gyula, Bp., 1968.

¹⁸ A kötet bírálói a *Jasztrabék pusztulását* műfaji meghatározásokkal is igyekeznek elkülöníteni a másik három elbeszéléstől: Ambrus Zoltán „jelentéktelen apróságnak” titulálja (míg a másik három elbeszélésnek –

de esztétikai értéke is sokkal csekélyebb, s különösen a *Jasztrabék pusztulása* „nem méltó az előbbiekhöz”.¹⁹

A *jó palócok* belső egységessége a Jókaiival való szembeállításban határozottan meg a kötet sajátosságaként Porzsoló Kálmán Figyelő-beli cikkében: „míg Jókainál a nagy tárgy lazán szétterjeng, addig Mikszáth kis meséje kerek kompozícióba gyűl” (388). Ambrus Zoltán „csak a tárgyban, a hangban és az előadási módban” lát a „különálló egészek” közt „némi rokonságot” (377). Rubinyi Mózesnél már felbukkan kettő *A jó palócok* szakirodalmában mindmáig leggyakrabban emlegetett, koherenciát biztosító tényezők közül, vagyis a „közös hely” és a „közös alakok”, amelyeknek köszönhetően „mintha azonagy regénynek önállósult genre-képei volnának e rajzok”.²⁰

A kötetkompozíciók megváltoztathatatlanságáról tanúskodik a kritikai kiadás szöveg-gondozását végző Bisztray Gyula álláspontja is, aki nem az egyes darabok megjelenésének időrendjében, hanem a „két nagy hírű gyűjtemény változatlan egységében közli Mikszáth írásait”, s ezt a hangsúlyozottan kivételes eljárást a következőképpen indokolja meg: „Olyan tartalmi (témabeli) és formai egység – vagy legalábbis valamelyes belső egységre törekvés – mint ebben a két kötetben: sem korábbi, sem későbbi gyűjteményeiben nem található” (205).²¹

Mindezek alapján kissé meglepőnek tűnhet, hogy egyet kell értünk az egyik legfrissebb Mikszáth-tanulmány szerzőjével, *A jó palócok* kompozícióját vizsgáló Vadai Istvánnal abban, hogy „ezt [a kompozíció kérdését – Sz. Zs.] valamilyen érthetetlen oknál fogva a szakirodalom ez idáig igencsak elhanyagolta”.²² Hiszen ahogy az idézett megállapítások is jól mutatják, a „valamelyes” egység konstatálásánál alig lépett tovább a Mikszáth-kutatás; a legalaposabban kétségtelenül Bisztray Gyula tárta fel az egység néhány fontos tényezőjét a kritikai kiadás szerkesztőjeként, így például *A jó palócok* seregszemléjét adva rámutat a több novellában is visszatérő, már Rubinyi által is emlegetett „közös alakokra”. Vadai a novellák kettős olvasatának lehetőségét hangsúlyozza, vagyis azt, hogy „kiragadva”, egyenként és együttesen, egy „tematikusan erősen szervezett novella-fűzér” elemeiként is olvashatók *A jó palócok* darabjai, s emellett felveti az ún. „naiv olvasat” feltételezhetőségét is, amely „regényként is érzékelheti Mikszáth művét”.²³

361); Reviczky Gyula és Szana Tamás pedig „jóízűen kibővített” (357), illetve „inkább csevegéssé, mint rajzzá bővített” (358) adomának nevezi.

¹⁹ Jól példázza ezt a valóban szinte általánosnak mondható vélekedést *A tót atyafiakat* a Koszoruban méltató Szemere Attila eljárása, aki a kötetből – ahogy Bisztray Gyula megállapítja – „csak a két remekművet elemzi, a másik kettőt annyira gyöngének tartja, hogy – baráti tekintetből – nem is szól rólok.” (368.)

²⁰ RUBINYI Mózes: *Mikszáth Kálmán élete és művei*, Bp., 1917, 30.

²¹ A regényszerűséget, sőt a két ciklus elválaszthatatlanságát hangsúlyozza *A tót atyafiak – A jó palócok* egyik legújabb kiadásának szerkesztője, Praznovszky Mihály is, a mindenkori olvasó és a kiadó szempontjából közelítve a Mikszáth-műhöz: „mindenki együtt olvassa a kettőt; egy könyvnek, mi több, egy regénynek tartja, amelynek 19 fejezete van. A kiadók rendszeresen együtt jelentetik meg a kettőt.” MIKSZÁTH Kálmán, *A tót atyafiak – A jó palócok*, szerk., utószó PRAZNOVSZKY Mihály, Bp., 1993, 225.

²² VADAI István, *A majornoki hegyszakadék (Mikszáth Kálmán: A jó palócok)*, Tiszatáj, 1997/1, 67.

²³ *I. m.*, 68. Ezt a „naiv olvasatot” rcalizálja az a húszas években megjelent Mikszáth-kötet is, amely a kötetkező címet viselte: *A jó palócok: Regény*, Bp., [192?].

A két Mikszáth-ciklus köztes műfajiságának pontos fogalmi definiálhatatlanságát jelzi az, hogy Vadai *A jó palócok* esetében a *regény* meghatározást (jogosan) a „naiv” befogadás körébe utalja, a *novellafűzér* definíciót pedig láthatólag nem érzi kielégítőnek, ezért írja le a kötet műfaját a terminusnak már nehezen nevezhető „tematikusan erősen szervezett novellafűzér” műfaji definícióval.²⁴

Vadai tanulmánya hármasszempontrendszerben szemléli *A jó palócok* kötetkompozícióját, az általa „gyanútlan olvasónak” nevezett befogadóban megkonstruálódó egység magyarázatát keresve, s alapos filológiai és részben szövegelemző vizsgálódásai alapján azt a végkövetkeztetést vonja le, hogy „sem az időben, sem a térben, sem az alakok között nem sikerült természetes rendet találnunk.”²⁵ Hiszen a novellaciklusban szándékosan össze van zavarva az időrend; az első kiadásban közölt illusztratív térkép nem a szerzői elgondolás része, mivel a ciklus cselekménytere nem azonosítható a tényleges Palócfölddel; a kötet szereplői nem etnográfiai pontossággal megrajzolt palócok. Vadai mindezek alapján azt állapítja meg, hogy mintha Mikszáth „tudatosan törekedett volna arra, hogy ezek a novellák laza rendben maradjanak, nem szötte olyan szoros rendbe a szálakat, hogy regénnyé szerveződjön a szöveg.”²⁶ Ez a megállapítás is csak a regényhez képest tételezi meghatározhatónak a novellaciklust, holott a regényként történő befogadás az előzőekben már a „naiv olvasó” hatáskörébe utaltatott; eléggé nyilvánvaló az is, hogy *A jó palócok* akkor sem vált volna regénnyé, ha az időrendben, a cselekménytérben és a palócok megrajzolásánál alkalmazott etnográfiai következetességben nem bukkannak fel a Vadai által is szándékosnak, tudatosnak minősített ellentmondások. A tanulmány legfontosabb tanulsága tehát nem ez az állítás, hanem az a pusztán látszólag negatív eredmény, amihez Vadai a kötetkompozíció vizsgálatával jut el. A novellaciklus műfajának öntörvényűsége az egyik ki nem mondott állítás, amelyet Vadai elemzésének „negatív eredménye” generálhat. S talán még ennél is fontosabb az, hogy vizsgálódásának „eredménytelensége” rámutat arra, hogy *A jó palócokat* (s véleményünk szerint vele együtt *A tót atyafiakat*) nem egyszerűen (s talán nem elsősorban) a palócokat (tótokat) bemutató novellafűzérként kell olvasnunk, vagyis a ciklus referenciája nem pusztán a valóságban is létező Palócföld („Tótország”), hanem legalább ennyire a szöveg által teremtett önnön szövegtér, vagy – ahogy Vadai István mondja – „sajátos palóc mitológiai tér”, következésképpen ezt a két Mikszáth-kötetet autoreferenciális szerveződésként is kell olvasnunk.²⁷

²⁴ Vadainál is felmerül a mikszáthi novellaciklus műfaji paradigmát elindító szerepe: „Olyan tematikusan erősen szervezett novellafűzérnek elődje, mint amilyen majd Kosztolányi *Esti Kornélja*, vagy Krúdy *Szindbádja* lesz.” I. h.

²⁵ I. m., 74.

²⁶ I. h.

²⁷ Ezt már csak azért is fontos leszögeznünk, mert számos Mikszáth-kortárs és -követő csak a referencialításra koncentráló olvasata indította el a múlt század nyolcvanas éveitől az elbeszélő irodalomban a regionalizmusnak azt a divathullámát, amelynek veszélyeire már 1885-ben Szana Tamás s az őt idéző Dobos István is figyelmeztet. Lásd DOBOS István, *Alaktan és értelmezéstörténet: Novellatípusok a századforduló magyar irodalmában*, Debrecen, 1995, 59.

A *szövegtér* fogalmát itt az orosz (pontosabban a tartui–moszkvai) szemiotikai iskola egyik legjelentősebb alakja, a sok szempontból egyedi elméleti rendszert építő V. Ny. Toporov nyomán kíséreljük meg bevezetni.²⁸ A szöveget mint *szervezett szemantikai teret* a toporovi felfogásban a hagyományos szemiotika, illetve a narratológia által tételezett lineárisan, az időben kibomló szöveggel szemben egyfajta paradigmaticus rendezettség jellemzi. Ez a paradigmaticusság azt eredményezi, hogy a műalkotásban a különböző szövegszinteken realizálódó motívumok segítségével rekonstruálható valamiféle, akár a szüzsének vagy a narrációnak ellent is mondó, gyakran mitikus *belső szöveg*. Ezt az igen jelentős elméleti és szövegvizsgálati eredményeket felmutató megközelítési módot azonban a Mikszáth-ciklusra való alkalmazhatósága szempontjából megkíséreljük több ponton is tovább-, illetve újragondolni. Hiszen ez a felfogás elmosza a műfajhatárokat, esetünkben pedig éppen egy műfaj önállóságának körülírhatósága látszik az egyik fontos feladatnak; voltaképpen teljesen ignorálja az egységet biztosító tényezők közül az elbeszélőt, a mikszáthi novellaciklusok esetében azonban az elbeszélő koherenciateremtő szerepe nem kérdőjelezhető meg. A novellaciklus egységét biztosító tényezők között a narrációval, az alakrendszerrel és a motívumhálóval kell elsősorban számolnunk. E két utóbbi tényező esetében a paradigmaticus rend vizsgálata mellett mindenképpen tekintetbe kell vennünk a motívumoknak, illetve az egyes szereplők felbukkanásának lineáris sorrendiségét is, hiszen ha a mikszáthi ciklust pusztán térszerűségében vizsgálánk, ezzel azt is állítanánk, hogy a ciklusban felcserélhető az egyes novellák sorrendje – aligha tagadható azonban, hogy például a visszatérő alakok ismételt megjelenésekor a hősök alakjának „olvasatát” első előfordulásuk már előzetesen meghatározza.

A továbbiakban tehát a szövegegész paradigmaticusságát²⁹ bizonyító sokrétű motívikus háló szerepét kívánjuk megvizsgálni a két Mikszáth-ciklusból létrejövő közös egységben. A célunk azonban nem valamiféle rejtett, *belső szöveg* feltárása, hiszen – a toporovi felfogással ellentétben – úgy véljük, az irodalmi műben a szüzsé, a narráció és a motívumrendszer nem egymástól elkülönítve létezik, így a három szövegszint együttes és egyidejű vizsgálatával történhet csak a műelemzés. A novellaciklus sajátos műfajiségének meghatározásakor a különböző szövegszinteken (a téma, a szüzsé vagy akár a szó szintjén) realizálódó motívumok vizsgálatával látszik bizonyíthatónak a térszerűség és

²⁸ Toporov elméletét lásd В. Н. ТОПОРОВ, *Миф, ритуал, символ, образ: Исследования в области мифопоэтического*, Moszkva, 1995.

²⁹ A Belkin-elbeszéléseket, a mikszáthi novellaciklushoz műfaji értelemben közelálló puskini ciklust vizsgálva Wolf Schmid, a nyugat-európai russzisztika egyik vezéralakja, a linearitást a próza-, a paradigmaticusságot pedig a versnyelv sajátosságaként határozza meg. Schmid rendszerében azonban nem valamiféle strukturális fogalom a próza és a vers, hanem sokkal inkább sajátos érték kategória: ilyen értelemben valamennyi irodalmi szöveg a próza és a vers közötti skálán mozog, tehát a próza is mutathat paradigmaticus rendezettséget (ilyen Schmid szerint pl. a puskini próza), vagyis kiléphet a mondatok és a szavak szintaktikai egymásutánjából és a motívumok révén létrehozhat egy új, paradigmaticus rendet, vagy másképpen szólva egy sajátos, „lirizáló” prózaszöveget. Schmid elképzelése így ellentétben áll a lotmani felfogással, amely szerint a prózában nem érvényesülhet a versnyelvre jellemző paradigmaticus rendezettség. Schmid gondolatrendszerét lásd Wolf SCHMID, *Puškins Prosa in poetischer Lektüre: Die Erzählungen Belkins*, München, 1991; В. ШМИД, *Проза как поэзия: Статьи о повествовании в русской литературе*, Szentpétervár, 1994.

tűnik elkülöníthetőnek ezáltal a műfaj a „nagy narratívától”, hiszen bár ott sem csekélyebb a motívumok szerepe, a novellaciklusban a linearitás korlátozottabb szerepe és az egységes szűzsé hiánya miatt még nagyobb jelentősége lesz a paradigmaticus szöveg-szerveződés egységkonstruáló erejének. (Az egység létrejöttében természetesen igen fontos szerep jut a visszatérő szereplőknek is, a ciklus megszerveződésének ezt a vonatkozását azonban külön nem tárgyaljuk, hiszen az alakrendszer feltárását már rendkívül alaposan elvégezte Bisztray a kritikai kiadás jegyzeteiben, illetve Vadai István a már idézett tanulmányában.) Meg kell jegyeznünk azonban, hogy a magyar irodalomban a vélhetően Mikszáthtól induló novellaciklus műfaji paradigmájában, úgy tűnik, két markánsan elkülönülő műfajváltozat figyelhető meg: *A tót atyafiak*–*A jó palócok* esetében a térszerűség az uralkodó, s így a paradigmaticus rendben elhelyezkedő motívumok talán még a narrációnál is fontosabb szerepet kapnak az egység megteremtésében; *Szindbád* és az *Esti Kornél*-típusú novellafüzérben azonban a linearitás is igen hangsúlyos szerepet kap, az elbeszéléseket összefűző főhős-narrátornak köszönhetően. A mikszáthi novellaciklus egységének vizsgálatában nem kap minden egyes novella azonos hangsúlyt, sőt néhány elbeszélést egyáltalán nem említünk meg. Ezzel semmiképpen sem valamiféle értékrendet szeretnénk sugallni, pusztán az általunk kiválasztott, az egység létrejöttében kiemelt szerepet játszó motívumkörök mentén közelítünk a ciklus darabjaihoz; természetesen a motívumrendszer további feltárásával a novellák összefűzésének s a most kevésbé vizsgált novellák műegészbe kapcsolásának új szempontjai is felmerülhetnek majd.

A két ciklusból létrejövő közös szövegteret vizsgálva mindenképpen szembe kell néznünk azzal, hogy *A tót atyafiak* négy elbeszélése nem egyenlő mértékben kapcsolódik be a paradigmaticus rendbe: a „kötet bélése”, vagyis az *Az a fekete folt* és a *Lapaj, a híres dudás* motivikusan számos ponton elválaszthatatlan *A jó palócok* darabjaitól, *Az aranykisasszony* és a *Jasztrabék pusztulása* azonban szinte nem is látszik a szövegteréből kiszakíthatatlannak. A két utóbbi elbeszélésnek a szövegegészben játszott szerepét azonban csak akkor tudjuk megragadni, ha eltekintünk a (valóban aligha tagadható) „minőségbeli” és műfaji különállásuktól, tehát a két ciklus közös egészét megbonthatatatlannak tételezzük fel,³⁰ és a kötet látszólag „gyöngébb” darabjainál is megkíséreljük az egészben betöltött lehetséges funkciót megtalálni.

Az aranykisasszony számára mindenképpen kitüntetett szerepet biztosít a lineáris rendben elfoglalt pozíciója. Mivel a paradigmaticus rend csak a lineáris sorban történő befogadás után konstituálódhat meg, az egymásutánosságban éppen ezért kulcspozícióba kerülhetnek a nyitó-, illetve zárónovellák, voltaképpen esztétikai önértéküktől függetlenül.³¹ Ennek a nyitóelbeszélésnek tehát a novellafüzér egészében (a továbbiakban már

³⁰ Ezért nem tartjuk elfogadhatónak Vadai István felvetését, aki *A jó palócok* elbeszéléseiről azt mondja, hogy „számukat akár szaporítani is lehet, hiszen írt [Mikszáth – Sz. Zs.] három olyan novellát is, amelyek minden további nélkül beilleszthetők a kötetbe.” *I. m.*, 74.

³¹ Ez történik például a Lázár Ervin-kötetben, amelynek nyitódarabja, *Az óriás*, nem tartozik ugyan a *Csillagmajor* legsikerültebb darabjai közé, de mindenképpen kulcsfontosságú a novelláskötet egésze szempontjából, hiszen itt szembesülhetünk néhány, a ciklust egészében meghatározó tényezővel, így a narrátor

egy egységként emlegetjük a két ciklust) talán az a legfontosabb, bár nem könnyen felfedezhető funkciója, hogy a szövegre magára, a történetek keletkezésére és irodalmiságára hívja fel az olvasó figyelmét, szinte „beléptetve” őt a szövegtérbe: Csutkás tanár úr és Luppán lovag alakjában a talán legsajátosabban mikszáthinak tartott két elbeszélői mentalitásjegy személyesül meg és válik ezáltal ironikussá – az anekdotikusság, a töredezettség, illetve a valóságos, megtörtént események irodalomba emelése. Csutkás és Luppán a történetmesélő, pontosabban a mindig ugyanazt az *egy* történetet mondó elbeszélő két alakváltozata: Csutkás Petőfi „regényes selmebányai legendáját” meséli el úgy, hogy „mindig olyan messze távozik el az alapgondolattól, melyből kiindult, hogy mire oda visszatérne, addig elálmosodik” (14),³² Luppán pedig felesége és gyermekei halálát mondja el „a meghatottság legőszintébb jeleivel”, tökéletesen hitelesen és valóságghűen, holott „az egész dologból egyetlen szó sem történt meg” (14). Azt is mondhatjuk tehát, hogy történet és elmondhatóság, valóság és fikció kérdését állítja előtérbe az elbeszélés szereplőiben megtestesülő kétféle elbeszélésmód, s egyben az *egész* ciklus autoreferenciális jellegét és irodalmi voltát mutatja meg. Különösen a Luppán alakjában perszonalifikálódó problémakör fontos *A tót atyafiak–A jó palócok* vizsgálatokor, hiszen ez a figura ugyanazt „mondhatja el” az olvasónak, mint a szövegfilológia nyelvén Bisztray Gyula a kritikai kiadás jegyzeteiben: „hosszú éveken át végzett filológiai munkálataink arra az eredményre vezettek, hogy bizony ezeknek az »epikai hitelű« felső-magyarországi és palóc történeteknek egy része nem ott történt, nem így történt vagy meg sem történt, bár – Ady szavaival élve – ott is és »így is történhetett« volna...” (209).³³

A tót atyafiak utolsó elbeszélése nem pusztán egy ciklus záródarabja, de voltaképpen be is vezeti *A jó palócok* történeteit, ironikussá téve a több elbeszélésben felbukkanó csoda, legenda tematikus motívumot. Hiszen míg Gerge István csendbiztosról az terjed el, hogy „megkente szemeit a Szent György-napja előtt talált százesztendő gyík májával,

pozíciójával, a cselekménytér sajátosságaival, a novellák ambivalens, mese és valóság határán egyensúlyozó szövegvilágával. Részletesebben: SZILÁGYI Zsófia, *Csöndpuszta*, Alföld, 1997/3, 77.

³² Érdemes itt felidézni, hogyan mutatja be Mikszáth sűrített formában ezt a folyton elkalandozó elbeszélői technikát, parodisztikussá téve ezzel az ún. anekdotikus elbeszélésmódot: „évek óta mindig szőnyegre kerül a Petőfi múltjának ezen kalandos és homályos része, bele is kezd az érdemes férfit, mindannyiszor elmondván, hogy a boglyas Petrovics ott lakott a liceum fölötti hegyen az öreg Muszurnál, a kamarai hajdúnál, akinek nemrég jött meg a fia Olaszországból a légiótól, honnan kitüntetésül vizit-kártyára ragasztva egy darab tépést hozott abból a rongyból, mellyel a megsebesült Garibaldí véres lábát borogatták. Micsoda? Hát lehet ennél különb érdemrend? Vagy van-e Garibaldínál nagyobb hős akár az ó- akár az új-világ történetében? Nincs, ki mondja, hogy van? Senki sem meri mondani. De nem is tanácsolná Csutkás úr, mert annak övele, az ő argumentumaival gyűlnék meg a baja. Mert az argumentumok nagy fegyver... Aki nem hiszi, annak ezt be is bizonyítja. Nézzük pl. Katalin cárné egy esetét...” (13–14.) Az asszociációs sor tehát a következőképpen írható le: Petőfi – az öreg Muszur – Muszur fia – Garibaldí – argumentumok – Katalin cárné.

³³ *Az aranykisasszony* funkciójáról elmondottak kissé megcserélhetik Csűrös Miklós szavait: „Mindazonáltal modernebb, korszerűbb (és egyre korszerűbb) írónak tartom Mikszáthot, mint amit olvasok róla. [...] Mikszáth nem csevegő, nem anekdotista, nem az epizódokat felületesen összeszövő bűvész. Akkori korszerűségének és mai aktualitásának lényegét abban sejtem, hogy érdeklődése a cselekménytől az elbeszélés mikéntje – módja, technikája – felé fordul, hogy szándékosan választ jellegtelen, ismétlődő, közismert, akár parodiálható témát; csak a megírás érdekli.” *I. m.*, 426.

azokkal az emberi testen keresztül belát a szívekbe s ott elolvassa a láthatatlan betűket, melyekkel a cselekedetek vannak felírva” (91–92), addig pusztán arról van szó, hogy „beépített emberén”, Matyejen keresztül tudja meg Jasztrabék viselt dolgait; míg Jasztrab örögnék látja Gerge uramat, hiszen „nem fogja a golyó”, addig a csendbiztos pusztán egy cselnek és „bámulatos lélekjelenlétének” köszönheti, hogy sebezhetetlennek tűnik. *A Jasztrabék pusztulása* így *A kis csizmákban*, *A bágyi csodában*, a *Gálandané asszonyomban*, *A góizoni Szűz Máriában* megjelenő csodamotívum befogadását szinte előzetesen meghatározza, ezektől a megmagyarázhatatlannak tűnő, csodás történésektől elválaszthatatlan lesz a kétféle olvasat, hiszen egyszerre láthatjuk bennük a „túlvilágiságot” és a csoda „reális” magyarázatát. Legszebben talán a csodát címszereplővé emelő elbeszélés példázza ezt, hiszen úgy tűnik, akkor következhet be a „bágyi csoda”, vagyis a patak visszafordulása, ha Vér Klára szíve „elfordul férjétől” és odaadja magát Gélyi Jánosnak, valójában azonban azért fordul vissza a bágyi patak, mert a Vér Klárára vágyakozó Gélyi János megvesztegeti a molnárlegényt, hogy állítsa meg a malomkereket, s így a víz átcsap a gáton. Ok és okozat tehát felcserélődik, a „csoda” nem előzménye, hanem mintegy következménye lesz a házasságtörésnek. S hogy még egy példát idézzünk, hasonlóképpen változik a „csoda”, vagyis Szűz Mária megjelenése „valósággá”, Szűz Mária Kovács Marissá *A góizoni Szűz Mária* című elbeszélésben.

A Jasztrabék pusztulása azonban *Az aranykisasszonyhoz* hasonlóan a ciklusról mint szövegről, irodalmi alkotásról szóló metaszöveggé is olvasható: Gerge uram a tót nép szemszögéből úgy íratik le, hogy „belát a szívekbe, s ott elolvassa a láthatatlan betűket” (92, kiemelés tőlem – Sz. Zs.), s ez a meghatározás lehetőséget ad arra, hogy Gerge alakjában a metaszöveg síkján az emberi lelket titokzatosan, túlvilági segítséggel feltáró „írót” lássuk megszemélyesülni (hiszen Gerge nem pusztán „olvas”, de utána el is mondja az „olvasottakat”) a tót nép mint „befogadó” nézőpontjából. A csodát azonban pusztán furfanggal és egy szemtanú segítségével előidéző Gerge egyidejűleg a saját élményeit, tapasztalatait, de legalábbis a hiteles szemtanú által látottakat történetté, tágabb értelemben irodalmi szöveggé formáló író figuráját is megtestesíti, megszemélyesítve ezáltal a novellaciklus narrátorának, s talán egyben a Mikszáth által önmagából megkonstruált íróalaknak a kettősségét, az egyszerre titokzatos és „életközeli” író.

Részben a lineáris sorban elfoglalt különleges helyzete miatt kap kitüntetett jelentőséget a Bisztray által a „kötet legkevesbé igényes és jelentős darabjának” (343) tartott *Hova lett Gál Magda?* című cikluszáró elbeszélés is. „Összefoglaló szerepét” megemlíti már Bisztray is, s valószínűnek tartja, hogy ezt az elbeszélést Mikszáth „közvetlenül a gyűjtemény kötetzáró darabjául írta” (343). Ez a novella kulcsszerepet játszik a linearitás paradigmatis renddé változtatásában azáltal, hogy a szerelem, a bűnbeesés tematikus és szüzsés motívumának a ciklusban előforduló eseteit *visszamenőleg* egy motívumkórré rendezi, s így egyrészt az egész szöveg újraolvasását (vagy legalábbis újragondolását) generálja, másrészt pedig kiemel egyes elbeszéléseket a lineáris sorból, és egy új, paradigmatis rendbe illeszti őket: „Olyan vékony itt a fehérnép erkölce, mint a suhogó nád, koronája hajló, töve mocsárba vész. S ennek is csak, váltig bizonyítom, az a kút az

oka. [...] *Ott van, hogy ne is említsem Vér Klárát, Péri Juditot... elég abból a szelíd Gál Magda esete.*" (168, kiemelés tőlem – Sz. Zs.)

A *bűnbeesés*, a *szerelem*, az *erotika* tematikus motívuma azonban nemcsak a Vér Kláráról és Péri Juditról szóló elbeszélésekben bukkan fel, hanem az egész cikluson végigvonul, tehát a három pont (...) grafikai jel itt utal mindazokra a nem említett, de a motívumkörbe feltétlenül bekapcsolandó elbeszélésekre, amelyekre Négyesy László megjegyzése vonatkozhat: „A mesék erotikuma forró, egészséges, éreztetése kissé érzéki.” (400.) A szerelem motívumát kibontó elbeszélések körén belül egy még szorosabban összetartozó novellacsoportot kell látnunk: azt az öt elbeszélést, amelyben a különböző alakváltozatokban élénk lépő elcsábított, bűnbeesett fiatal lány története, vagyis Olej Anika, a kislányát Lapajra hagyó névtelen öngyilkos anya, Péri Judit, Filesik Terka és végül Gál Magda „esete” köré szerveződik a szüzsé.

A *tót atyafiak* két elbeszélésére a név említésével nem utal ugyan vissza a *Hová lett Gál Magda?* szövege, de a novella (s így egyben az egész ciklus) utolsó mondata a *leány* és a *madár* motivikus összekapcsolásával szinte előhívja a szó szintű madármotívummal többszörösen összekapcsolt Olej Anika alakját, megmutatva az adott tematikus motívumkör műbeli kezdőpontját: „No, csak kár azzal a kúttal dicsekedni a bodokiaknak. Jobb bizony, ha behányának, betaposnák a földre... Hogy alant repültek, sok apró *madárnak* lett a temetője... temetőnél rosszabb sok bodoki *lánynak*.” (173, kiemelés tőlem – Sz. Zs.)

Anika a szövegben először apja hozzá intézett válaszában, megszólításként nevezetik „madárnak” („kis fecském”³⁴), majd saját, az elbeszélő által idézett gondolataiban, végül Olej Tamásnak a herceghez szóló szavaiban: „A leány arra gondol, minek is van a világon herceg, mikor olyan szép az, hogy a *gerlicemadár* nem mondhatja párjának: különb *madár* vagyok, fényesebb tollam van, nem szerethetlek. Olyan nagyon szép az, hogy a *gerlicemadár* mind egyforma *madár*.” (52, kiemelés tőlem – Sz. Zs.) „Azt akarom mondani, hogy ott az akol környékén vadászat ezentúl, bár a puskáját csak *madársöréttel* tölti, könnyen megeshetik, *madár* helyett medvével áll szemben.” (53, kiemelés tőlem – Sz. Zs.)

Ez a leány–madár azonosítás természetesen nem a szereplők, még csak nem is az elbeszélő megnyilatkozásainak szintjén alkot motívumkört, hanem a megnyilatkozások *poétikai funkciójának* (ahogy a nyugat-európai és orosz russzisztikában mostanában ezt a rendkívül megterhelt fogalmat használva mondják, a *diskurzusnak*) a szintjén, ezért vonhatók egy körbe ezek a megnyilatkozások szintjén különmeműnek látszó példák. (Bár, ahogy a példákban látható, nem egyszer maguk a szereplők vagy az elbeszélő is szimbolikus értelemben használja a *madár* szót.) S így kapcsolható még ide a *Péri lányok szép hajáról* egy mozzanata is:

³⁴ Vö. a következővel a *Hová lett Gál Magda* című elbeszélésből: „a verebet, *fecskét*, ha nem magasan röptül el fölötte, megkábítja, megfojtja, úgyhogy az halva bukdácsol le a levegőből.” (167, kiemelés tőlem – Sz. Zs.)

„Judit leoldá a fejeről a kendőt és a fészekre terítette. [...] Pista azonban elvette onnan és a keblébe rejté. Beh édes kendő volt. Égette, csiklandozta. Rajta volt még a kis *madárfiak melege* s annak a *selyemhajnak az illata*. [...]

– De jó dolga is van a *madárnak!* – sóhajtott fel Pista. Judit nem kérdezte meg, miért van jó dolga. Hallgatott.

– Más *fészket rakhat*, ha az egyiket megunta.” (108, kiemelés tőlem – Sz. Zs.)

A *madár* mint a fiatal lány motivikus párhuzama az idézett részletekben szinte kibontja önnön műbeli jelentését: egyik attribútuma a fészekrakásra való képesség lesz, így válik a házasság előtt álló lányok szimbólumává, a másik pedig az elkerülhetetlen pusztulás,³⁵ s így lehet a nem feleséggé, hanem szeretővé tett, elcsábított lányok jelképévé. S a hasonlítóként, a megnyilatkozások szintjén vagy az egyes elbeszélések szűzséjében előkerülő madarakra mindig valamilyen külső erő (pl. a kút) hozza a pusztulást, nem egyszer éppen abban a férfiban megszemélyesülve, aki a lányok csábítója lesz, megerősítve ezzel is a madár–lány összekapcsolást. (Gondoljunk csak Pistára, aki lekaszálja a madaraknak védelmet nyújtó bűzát, majd még az időlegesen árnyékot adó kendőt is elveszi, illetve a hercegre, akinek madársöréttel töltött puskája van.) A madarakat elkábító és megfojtó kút tehát párhuzamba kerül a csábító férfiakkal, akik azért hoznak hangsúlyozottan vagy sejtetőleg tragikus véget a lányokra, mert nem veszik/vehetik őket feleségül, hiszen vagy „fiatal uraságok” (ahogy Nyilasy Balázs mondja, „más szférából, magasabb társadalmi rétegből”³⁶ jöttek) vagy nők emberek. A lányok sorsának hasonlóságát és így a csábítás szűzsés motívummá válását erősíti meg *Az a pogány Filcsik* ciklusba került, végleges és első, folyóiratban megjelent változata közti különbség is, hiszen az első verzióban Filcsik Terka feleségül ment a város írnokjához (a „bűne” itt pusztán annyi volt, hogy ahhoz ment hozzá, akit szeretett, és nem ahhoz, akinek az apja szánta), a ciklusban azonban a szolgabíró szeretője lett.³⁷

Az elcsábított lányok története köré szerveződő novellák szűzséje voltaképpen egymást értelmezi, egészíti ki: *A tót atyafiak* két elbeszélése esetében ez olyannyira igaz, hogy az Olej Anika jelenét, vagyis a csábítás megtörténtét középpontba helyező *Az a fekete folt* után következő *Lapaj, a híres dudás*ban szinte Anika tételezhető múltja és lehetséges, tragikus jövője villan föl. A Lapajnál hagyott kislány és Anika párhuzamként jelölhetjük meg az anya hiányát, a hallgatag, zordnak látszó (nevelő)apát, az állatok (bárányok, kecskék) és a gyermek szinte testvéri viszonyát. A két alak összekapcsolását erősítheti meg az elemzőben (s a ciklus hajdani első kiadásának olvasójában) a *Lapaj, a*

³⁵ Nemcsak az *Az a fekete folt*ban emlegetett madársöréttel megtöltött puskára és az apró madarat elkábító, majd megfojtó savanyúvizes kútra kell itt gondolnunk, hanem a Péri Judit kendőjével betakart, pusztulásra ítélt madárfiókákra is: „Karikában nyiszál a sarló az aratók kezében, ropog a kalászszar, nagyobbodik a tarló s nyitva marad rajta a madárfészek; a picike sárga fűrjek kíváncsian nézegetik, hova lett az árnyékos szalmaerdő? Hát még szegény anyjuk, hogy elcsodálkozik majd!” (107–108.)

³⁶ NYILASY Balázs, *A jó palócok, tót atyafiak*, Tiszatáj, 1997/1, 63.

³⁷ A két verzió különbségére KIRÁLY István is rámutat (*Mikszáth Kálmán*, Bp., 1952, 96), azt bizonyítva ezzel, hogy a főhős, Filcsik a második változatban már nem komikus figura.

híres dudás későbbi kiadásából Mikszáth által kihagyott, de a folyóiratközlésekben és az első kiadásban egyaránt szereplő záróbekezdése:

„És azóta sok év múlt el, de a Lapaj kunyhója most is ott áll a hlinai lazokban. A halina is rendesen ott függ a homlokzatán, a pásztortűz is ott ég előtte, esténkint s az öreg Lapaj ül mellette meg egy szép karcsú leány, öreg napjainak két szemevilága.

Lassankint a többi pásztortűz is kigyúl az öreg Fáttra mentén, a Lapaj dudájától elszokott néma táj megtelik dallal, költészettel, messze elhangzó pásztorfurulyák méla szavával. Száz epedő szerelmi vallomás: egytől egyig annak a délceg hajadonnak szól, ki még olyan nagyon, nagyon kis lány, hogy csak az ő édesapját, a Lapajt szereti. Talán azért is szólnak oly szomorún a furulyák, amiért olyan kicsi még!” (267.)

Anika lehetséges tragikus jövőjét pedig az öngyilkos fiatal anya alakja mutatja meg, akit vélhetőleg a „fiatal uraság” csábított el, ejtett teherbe és kergetett ezzel a halálba:

„Meg ne dézsmáld a fiatal uraság barackfáját a »Tövises«-ben, mert meg van olvasva! – A fiatal uraságét? – kacag föl a leány fájdalmasan, görcsösen. – Verje meg őt az Isten, amikor ébren van és amikor alszik!” (75.)

„Istók azon vette magát észre, hogy gondolkozik s hogy visszaidézi a lány szavait. Mondta, hogy hosszú útra megy (Igaz a!), *megátkozta a fiatal uraságot (már hiszen ezt sem valami nehéz megfejteni)*” (76, kiemelés tőlem – Sz. Zs.).

A novellák szüzséje alapján úgy tűnhetne tehát, hogy pusztán a szerelem tragikuma kapcsolja össze az elbeszéléseket (ebben a vonatkozásban természetesen idevonható Vér Klára és Timár Zsófi története is), s nehéz nyomát találni a Négyesy László által emlegetett erotikumnak, érzékiségnek. Az erotika, a szexualitás, a szerelmi aktus valóban nem a szüzsé szintjén realizálódik, hanem a ciklus szövegébe épülő folklórszimbólumokban. A búza ilyenfajta szimbolikus jelentéstartalmára a *Péri lányok szép hajáról* szövegében egyértelmű utalást találunk, ahogy ezt Hódosy Annamária is kiemeli,³⁸ hiszen Pista a következőt gondolja az első csók után: „ha már egyszer peregni kezd a kalász szeme, megérett egészen” (108). A búza, s vele együtt a többi kalászos Vargyas Lajos kutatásai szerint a női genitáliák jelképeként szerepel a magyar népdalokban, valószínűleg a „képi emlékezés”, „képi hasonlatosság” miatt. Ahogy Vargyas a népdalokról megállapítja, „ha egy úgynevezett »természeti kép« vagy valami más olyan dolog szerepel az első sorban, aminek a közönséges fogalmak szerint nincs kapcsolata az egész versszak mondanivalójával, de abban szerelmet, szeretőt emlegetnek, akkor az első sor bizonyára valami – nekünk rejtett – erotikus-szerelmi kapcsolatban van az utána következővel, tehát erotikus szimbólumot tartalmaz.”³⁹ Vargyas a következő népdalrészleteket hozza fel példaként a búza erotikus szimbólum voltának igazolására:

³⁸ Hódosy a következőt írja: „az aratás csak és kizárólag a defloráció előrejelzésévé válik, amit a szöveg azzal is nyomatékosabbá tesz, hogy a Judittól kicsikart első csókról Pista a következőképpen elmélkedik: »Ha már egyszer megérett a búza szeme, peregni kezd egészen.«” HÓDOSY Annamária, *Mixát: Hair*, II, 1994, 7. Hódosy az általam kiemelt Mikszáth-mondatot ebben a formában, tévesen idézi.

³⁹ VARGYAS Lajos, *Szerelmi-erotikus szimbolika a népköltészetben = Erősz a folklórban: Erotikus jelképek a néphagyományban*, szerk. HOPPÁL Mihály, SZEPES Erika, Bp., 1987, 29.

Kipattant a búza szeme,
Nem tom rózsám, szeretsz-e te
Így tedd rá, úgy tedd rá.

Kipattant a búza szeme.
Gyere babám az ölembe.⁴⁰

A búzaszem kipergése a lány érettségét,⁴¹ „ esetleg a szerelem megtörténtét”⁴² is jelzi, az aratás pedig magát a szerelmi aktust is jelképezheti:

A szuhai kertek alatt
Barna legény zabot arat.
Zabot arat a lovának,
Szeretőt keres magának.⁴³

Azt is mondhatjuk tehát, hogy a Mikszáth-elbeszélésben az aratás és a hajlevágás válik a szerelmi aktust jelképező kettős szimbólummá, hiszen a novella szövegében a búza és a szőke haj (Pista Judit iránti vonzalmának legfőbb oka) szinte azonosítódik, nemcsak az olvasó, de maga Pista számára is: „kibontott úszó haja is éppen olyan volt káprázó szemében, mintha aranyfelhővé változott búzakéve lenne”; „Aztán meg a búzakévék lettek olyanok, mintha mindenik a Péri Judit szőke haja volna” (107). A hajlevágás és az aratás párhuzamát a másik Péri lányról, Katáról szóló elbeszélői megnyilatkozás is megmutatja, amely pusztán hasonlatból a búza és haj levágását összekapcsoló szimbolikus kijelentéssé válik a megnyilatkozások poétikai funkcióinak diszkurzív szintjén: „lehajtott a szép fejét, mint a búzakaralász a sarló alá.” (110.)

A *Hova lett Gál Magda?* című novellában az eltört korszó lesz a szerelmi aktus szimbolikus realizációja – a korszót a lány, sőt a női szeméremtest jelképeként határozza meg munkáiban Lükő Gábor⁴⁴ és Vajda Mária.⁴⁵ Lükő az „addig jár a korszó a kútra, míg el

⁴⁰ *I. m.*, 30.

⁴¹ A búza hasonló szimbolikus jelentést kap a Mikszáth-kötetnél alig pár évvel korábban született *Tengerihántásban*, aminek fölidézése már csak azért is indokoltnak látszik, mert *A jó palócok* elbeszéléseit igen gyakran érezték a balladákhoz közelállóknak:

„Deli karcsú derekában a salló,
Puha lábán nem teve kárt a talló;
Mint a búza, piros, teljes,
– Téli a hold, most búvik fel –

Az egész lány ugyan helyes.” ARANY János *Összes költeményei*, I, Bp., 1967, 383.

⁴² VARGYAS, i. h.

⁴³ *Magyar néprajz*, V, *Népköltészet*, főszerk. VARGYAS Lajos, Bp., 1988, 490.

⁴⁴ LÜKŐ Gábor, *A magyar lélek formái*, Bp., 1942, 151.

⁴⁵ Vö. a következővel: „A női szeméremtest »fedőnevc« a vizet, tejet, nedvet tartalmazó edény: findzsa, csupor, köcsög. Pl. »az anyja köcsöge«. Nagymártonfalván még ma is gyakran odakiáltják a kocsisnak, ha nőket visz – »de sok findzsát felraktál a szekérrel!« Az egyik tréfás balmazújvárosi mesében így fejezi ki az

nem török” közmondást is úgy magyarázza meg, hogy a kút mint a lányok és legények „rendes találkozóhelye” maga is szerelmi jelképpé válik, s ott sokszor „baj” történhetett a lányt szimbolizáló korsóval. Az elbeszélés, amelyet Bisztray Gyula éppen azért tart a „kötet legkevesbé igényes és jelentős darabjának”, mert „végeredményben nem egyéb, mint egy közmondás illusztrálása” (343), ilyen értelemben nem egyszerűen „illusztrál” egy közmondást, hanem – ha hihetünk Lükő Gábor magyarázatának – visszaállítja a közmondás eredeti, a szerelmi szimbolikában gyökerező kontextusát.⁴⁶

A *Timár Zsófi özvegyiségében* elsődlegesen a szöveg maga ad lehetőséget a *torony* motívum szerelmi szimbólumként való értelmezéséhez. Timár Zsófi férje a két asszony (a feleség és a szerető) közül egyet lenne kénytelen választani, s így először a feleséget hagyja el a szeretőért, majd a szeretőt a feleségért – ezt a döntésképtelenséget szimbolizálhatja a Péter lezuhanását megelőző történés leírása:

„– Ide most azt a keresztet! – kiáltá aláhajolva –, hadd tegyem föl szaporán. [...]

Amott jön! Zsófi az!

Szíve nagyot dobban, majd összeszorítja valami, keze megreszket, szeme elhomályosul.

– Hohó, Péter! Föltetted-e már?

Zavartan, remegő hangon felel vissza:

– *Melyik gombra tegyem föl?*

A vén ács elsápadt a torony-ablakban, keresztet vetett magára s szomorúan dübnyögé:

– Teheted már akármelyikre!

Nem volt ott több gomb egynél. Azt a szédülő ember láthatja csak kettőnek, háromnak.” (118, kiemelés tőlem – Sz. Zs.)

A jelenet jelképi ereje aligha tagadható: a csak a szédülő ember szemében többnek látszó egyetlen templomtorony a Péter által egyszerre szeretett feleség és szerető szimbólumává válik. A *torony* asszonyszimbólumként való szerepeltetése meglepőnek és egyedinek tetszhet, Lükő Gábor azonban idéz a könyvében olyan népdalt, amelynek alapján kijelenti, hogy „a magyar népköltészet és díszítőművészet jelképrendszerében a templom, illetőleg annak a tornya [...] az embert, helyesebben a lányt és az asszonyt jelöli”.⁴⁷

Felsőöri magas torony,
Beleakadt az ostrom,
Akaszd ki kedves angyalom,
Sej, piros orcád megcsókolom.⁴⁸

anya, hogy lánya elveszítette a szüzességét: »olyan csuprot tört el, amit nem lehet megcsinálni.«” VAJDA Mária, *Hol a világ közepe? Parasztvallomások a szerelemről*, Kecskemét, 1988, 15.

⁴⁶ LÜKŐ a következő szokást is felidézi álláspontja alátámasztásául: „Ezt [a közmondást – Sz. Zs.] jelképezi az a szokás is, hogy lakodalom másodnapján vizet hozatnak a kútról az új menyecskével, s közben igyekeznek összetörni a korsóját. Nagy öröm aztán, ha a menyecske mégis hazaviszi a korsót.” I. h.

⁴⁷ LÜKŐ, *i. m.*, 275.

⁴⁸ *I. m.*, 276.

Nem tűnhet meglepőnek, hogy a legtöbb erotikus szimbólum éppen a két elbeszélésben is szereplő „forróvérű szépasszonyhoz”, a szép molnárnéhoz, Vér Klárához köthető. Először *A bágyi csoda* című elbeszélésben találkozunk vele, amelynek helyszíne, a malom és általában a molnár munkája, a búzaörlés (amelyet Vér Klára irányít katonáskodó férje helyett) egyaránt többretegű szerelmi szimbólum, hiszen egyrészt „a dörzsölés és a nyomában kifolyó liszt adta a képi párhuzamot” a szerelem és a malom szoros kapcsolatahoz, másrészt azonban azt is megkockáztatja Vargyas, hogy „valóságos társadalmi alapja is lehetett a malom ilyen jelentésének”, hiszen „a malom az összejövétel, a hosszú, üres várakozás, az időtöltés helye volt” (ahogy ezt a Mikszáth-elbeszélésben is látjuk), tehát „lehetett alkalom a szerelemre is”.⁴⁹ A második Vér Klárához kapcsolódó erotikus szimbólum a már az elbeszélés szövegében is hangsúlyozottan jelképpé váló bágyi patak (hiszen a patak megfordulása voltaképpen Gélyi János és Vér Klára szerelmének beteljesültét jelzi, s a *visszafordulás a régi szeretők újbóli egymásra találását is szimbolizálja*), vagyis a folyó víz, amit Vajda Mária a magyar folklórban „gyakran előforduló szexuális szimbólumként” határoz meg.⁵⁰

A *Szegény Gélyi János lovai* című elbeszélésben címszereplővé tett lovaknak a női princípiumot, a testi szerelmet szimbolizáló voltát szintén felfedezhetjük külső kontextus bekapcsolása nélkül is: „Maga nevelése mind a négy, a szemei előtt nőttek fel ilyen gyönyörűségnek, [...] kis-csikó korukban meg is csókolgatta. Most már nem csókolja, mióta menyecske került a házhoz. [...] Kilenc vármegyében tudják, ötvenkettőben mesélik a lovaik szép növését, vékony lábaikat, módos csipőiket, gyönyörű nyakukat.” (159.)

Az elbeszélés szövegében tehát mintegy Vér Klára szimbolikus alakmásaivá válnak a lovak, s ezt még a szüzsé szintjén különösen megerősíti a lovak és az asszony sorsának végzetes összefonódása, együttes halála is – a halálba vágatás voltaképpen Gélyi János halálba forduló, szenvedélyes szerelmének jelképe lesz.⁵¹ A ló hasonló erotikus jelentéstartalma nem ismeretlen a magyar folklórban, sőt Lükő Gábor egyenesen azt állítja, hogy „nálunk a ló mindig szerelmi jelkép és azonos az egyik szerelmmel. A másik szerető a ló gazdája vagy lovasa.”⁵²

Az *Az a fekete folt* című elbeszélésben a szexualitás szimbólumává a herceg már emlegetett madársöréttel töltött puskája válik, s ez a puska a herceg legfontosabb attribútu-

⁴⁹ VARGYAS, *i. m.*, 36; vö. még a következő népdallal (Vargyas idézi ugyanott):

Dunaparton van egy malom
Bánatot örölnék azon, ihaja
(Búbánatot örmek azon)
Nékem is van búbánatom,
Odaviszem, lejáratom. lhaja.

⁵⁰ *I. m.*, 15.

⁵¹ A Mikszáth-elbeszélésben semmiképpen sem a cselekmény szintjén kell a lovak asszonyt helyettesítő szerepét keresnünk, tehát még véletlenül sem valamiféle „nemí eltvelyedésre” kívántunk itt célozni, már csak azért sem, mert Gélyi János négy lóva hangsúlyozottan nem kanca, hanem csődör.

⁵² *I. m.*, 89.

ma Anika és Olej számára is.⁵³ Anika és a herceg szerelmének szimbóluma pedig a magyar folklórban is gyakori szerelmi jelkép,⁵⁴ a *tűz* lesz: a herceg először Anika szívét „gyújtja fel” „égő tűzből szőtt” szavaival, majd – szimbolikus értelemben – ez a tűz nő még nagyobbra, és pusztítja el a brezinai aklot. A tűz tehát a halálba vágató lovakhoz hasonlóan a „halálos”, vagyis halált hozó szenvedélyes szerelem jelképe lesz,⁵⁵ és ebben a jelentésében szorosan összefonódik az egész cikluson végigvonuló, külön kiemelésre is méltó motívumkörrel, amelyet a *fekete* és a *vörös* (veres, piros) színjelölő szavaknak az egyes novellákban történő felbukkanása alakít ki.

A színeknek a népi szokásrendszerben, hiedelmekben, népdalokban tapasztalható jelképi ereje a folklórkutatás gyakran vizsgált területe. A vörös és a fekete szín szimbólumalkotó képessége a Mikszáth-ciklusban sem kétséges – nem szabad azonban megfedkezünk arról, hogy a műegészben a vörös és a fekete színt mint két, a szövegben előforduló motívumot kell megvizsgálnunk, vagyis nem a két szó által az olvasóban előhívott színeképzet a fontos elsősorban, hanem a két színjelölő szónak a műegész alapján kibontható szemantikai tartalma, s ennek érintkezési pontjai a vörösnek és a feketének a folklórkutatók által föltárt jelentéstartományával.

A *fekete* és a *vörös* mint két végpont jelenik meg az *Az a fekete foltban*: a *veres* fedelű akol, Anika lakhelye, a tűz hatására *fekete* folttá változik. A vörös, amely gyakran a tűz és a szerelem jelképe egyszerre, a halált, a pusztulást jelképező feketévé változik az elbeszélésben – a szerelem és a halál már több vonatkozásban tárgyalt műbéli elválaszthatatlanságát mutatja meg a két szín *együttese*, amelyről a népi színszimbolikát vizsgáló egyik alapmunkában is azt olvashatjuk, hogy „tragikusan drámai jel lehet.”⁵⁶ A fekete és a vörös, illetve a halál és a szerelem összefonódását láthatjuk a *Timár Zsófi özvegységében* is, ahol maga az elbeszélő hívja fel a figyelmünket a fekete kendő jelképpé válására.

⁵³ Vö. Olej Tamásnak a madármotívum kapcsán idézett szavaival és azzal, hogy a herceg megjelenése Anika számára a hajdani Szent György-napi ólomöntéskor kirajzolódott dudás figurát *visszamenőleg* puskás alakká változtatja:

„– Nem is dudu volt – ellenvété Anika –, hanem...

– Hanem? – hörgé Matyi.

– Puska, ha éppen tudni akarja kend.” (45.)

„– Nem megyei úr az, nagyon fiatal ő még ahhoz. Olyan az arca, mint a patyolat, tán még szél sem érte.

– Van-e puskája? – kérdé a bacsa.

– De még milyen!” (46.)

A VAJDA Mária kötetében található parasztvallomásokban a *lövés* is szerepel a szerelmi aktus eufemisztikus megnevezéseként: *i. m.*, 69.

⁵⁴ LÜKŐ a következő közismert népdalt hozza fel példaként (*i. m.*, 28.):

Megrakják a tüzet	Rakd meg babám rakd meg
Mégis elaluszik	Lobogó tüzedet
Nincs az a szerelem,	Hadd melegítsem meg
Aki el nem múlik.	Gyöngé kezeimet.

⁵⁵ Az *égető* szerelem képzete az *Az a pogány Filcsikben* is megjelenik: „A szerelem éget csak, őt már elégette, a szeretet melegít s ő sohasem fázott ilyen nagyon.” (123.)

⁵⁶ ERDÉLYI Zsuzsánna, *Adatok a magyar népköltészet színszimbolikájához*, Ethnographia, 72(1961), 414.

A novella elején még akár pusztán a tetszenivágyást is kifejezheti az, hogy az állandóan fekete kendőt viselő Zsófi a Péterrel való találkozáshoz „piros olajos” kendőt köt fel („ez Péter kedvenc színe”), az elbeszélés végére azonban nyilvánvalóvá válik, hogy a két szín ezúttal is szimbólummá lett: „Mégis csak a fekete kendőt kellett volna elhozni ehhez a találkozáshoz”, jegyzi meg az elbeszélő Péter lezuhanásának kapcsán. S az elbeszélőnek ez a mondata már felidézheti az olvasóban, hogy voltaképpen már a novella elején sem volt a két különböző színű kendő csupán „ruhadarab”, hiszen a piros kendőről már itt is azt olvashattuk, hogy „illőbb is ehhez a szép naphoz”. Zsófi piros kendője tehát a szerelem napjának *jele* lehetett volna, a szerelem azonban gyásszá változott, s ennek már a fekete szín a szimbóluma. A *Két major regényében* a két családfő gyűlölködése akadályozza meg a két fiatal szerelmét, s okozza tulajdonképpen a szerelmesek halálát – a Bisztray által a *Rómeó és Júlia* „falusi változatának” titulált történetben a két szembenálló apa a *fekete*, illetve a *vörös* major juhásza. A fekete és a vörös együttes felbukkanása tehát valamennyi novellában a tragédiát hozó szerelem jelképe lesz, talán nem utolsósorban azért is, mert a vörös szín már önmagában is ambivalens jelentéstartalmú, hiszen nemcsak a szerelem, de az ördög, a vér, sőt – éppen a tótoknál és a palócoknál⁵⁷ – a gyász színe is lehet.

A vörös színnek éppen ez az ambivalens jelentéstartalma bomlik ki Vér Klára alakjához kapcsolódva. Az asszony veres haja egyrészt Gélyi János iránta érzett szerelmének legfőbb oka („Verje meg hát az Isten azt a csillogó, veres hajadat, mely a nyugalmamat megint elsöpörte” – 129), másrészt a voltaképpen a közvéleményt megszemélyesítő Pillérné szemében Vér Klára „rosszféleségének” *jele* lesz: „Ámbátor a molnárnéért magam sem teszem a kezem tűzbe, mert a veres haj... hej, az a veres haj...” (127.) Ez a vélekedés valójában a „vörös kutya, vörös ló, vörös ember egy se jó” megfogalmazásban ismert népi bölcsességet ismétli meg, amelynek magyarázatát Fél Edit szerint abban kell keresnünk, hogy a vörös a kísérteteknek,⁵⁸ az ördög ruházatának, a boszorkány hajának vagy harisnyájának színéként szerepelt a népi hiedelemvilágban.⁵⁹

A veres haj, Vér Klára legfőbb attribútumaként, az önmagát és másokat is elpusztító, szinte „túlvilági” vonzerő és szerelem jelképe lesz, s egyben az asszony nevének szemantikai tartalmát ismétli meg,⁶⁰ hiszen a vörös egyrészt a vérrel áll rendkívül szoros

⁵⁷ FÉL Edit, *Adatok a gyászszínekhez és párhuzamok*, Ethnographia, 46(1935), 10; MANGA János, *Palóc-föld*, Bp., 1979, 152.

⁵⁸ Vér Klárát, meglepő módon, éppen kísértet alakjában látjuk először a ciklusban, hiszen a lineáris sorban *A bágyi csodát és a Szegény Gélyi János lovait* is megelőző *Az a pogány Filcsik* című elbeszélésben a következőt olvashatjuk: „a majornoki hegyszakadéknál (ott, ahol éjente, mint mondják, a Gélyiné lelke nyargal megriadt lovakon) megbotlott valaminiben a gyalogúton.” (125, kiemelés tőlem – Sz. Zs.) Vadai egyébként ezt a szövegrészletet említi a ciklus alakrendszerében megfigyelhető szándékos ellentmondások közül legfontosabbként.

⁵⁹ *I. m.*, 14.

⁶⁰ Nagy Miklós Mikszáth írói névadásáról szóló munkájában az író kevés számú beszélő nevet viselő hőseinek egyikeként említi Vér Klárát. A „beszélő név” meghatározás azonban csak a fogalom erőteljes kitégítése esetén alkalmazható e név esetében, hiszen ez az elnevezés sokkal inkább szimbolikusnak tekinthető. Vö. NAGY Miklós, *Mikszáth írói névadása*, ItK, 1987/1988, 451.

kapcsolatban (pl. a vörös gyász esetében a vörös a vér színe), másrészt pedig „jelképe a napnak, tűznek, villámnak”,⁶¹ s a Klára név jelentése: világos, fényes, ragyogó.⁶²

A Vér Klára alakja, sorsa, neve és legfőbb attribútuma közti szoros és motivált kapcsolat jól példázza a Mikszáth-ciklusnak azt a sajátosságát, amelyet talán a nevek újraszemantizálódásaként határozhatnánk meg. Hiszen ha elfogadjuk a Mikszáth-filológia és Mikszáth Kálmánné által is gyakran hangoztatott, s valóban nehezen cáfolható állítást, hogy az író ebben a művében az alakok többségét nem kitalált, hanem a valóságban is létező nevekké látta el,⁶³ akkor azt mondhatjuk, hogy számos figura esetében Mikszáth megteremtette az alak és neve közti motivált, nem véletlenszerű kapcsolatot, vagy másképpen szólva, olyan művilágot hozott létre, amelyben helyreállt az ember és neve közti eredeti, motivált szemantikai viszony. A Péri név esetében (alapvetően az apához kapcsolva ezt a vezetéknevet) Hódosy Annamária beszél a hős és a neve közti viszony motiváltságáról: „a »Péri«, a novellabeli Atya neve, aki mintegy ítéletszerűen kimondja azokat a szavakat, amelyek a Létező és a Fogalom között szentesítik a szakadékokat, a mesék *Gonosz szellemének* török megfelelője.”⁶⁴ A Péri név azonban nem pusztán (s talán nem is elsősorban) az apa, hanem a lányok neveként szerepel az elbeszélésben, s éppen ezért az általa a műben aktivizált mitológiai képzetkör még tovább bővíthető. A *péri* számos keleti nép (iráni, török, kaukázusi) mitológiájában a szellemek egyike, az égből lezuhanó, leggyakrabban rendkívül szép nőnemű lény, aki elbűvöli az embert, sőt szexuális kapcsolatba is léphet vele.⁶⁵ Péri Juditnak, s különösen a hajának égi, emberfölötti voltáról a következőket olvashatjuk: „azt hitte volna a föld, ahova leesett egy-egy szál, hogy *mennyei fű*” (107); „Bosszúálló kéz feldobta az egész csomót a levegőbe, szellő felkapta s *mintha egy széthasogatott üstökös csillag foszlányai lennének*, pajkosan szétszórta a hajszájakat.” (109, kiemelések tőlem – Sz. Zs.) A *péri* gyakran szerepel zoomorf alakban, leginkább szép madárként (gondoljunk Péri Judit és a többi elcsábított lány, illetve a madár közti szoros motivikus kapcsolatra). S a bűnbeesett lánybukott angyal párhuzam érdekes módon még egy ízben felbukkan a ciklusban, Filcsik Terkával kapcsolatban: „Egy a földtől búcsúzós angyal. Vajon hová siethet? Hiszen az égből már lebukott egyszer!” (125.)

⁶¹ FÉL, i. m., 14.

⁶² LADÓ János, *Magyar utónévkönyv*, Bp., 1982, 72.

⁶³ Lásd pl. a kritikai kiadás jegyzeteiben: BISZTRAY, 208; illetve a már idézett 1993-as Mikszáth-kiadás utószavában: PRAZNOVSZKY, 227.

⁶⁴ HÓDOSY, i. m., 8.

⁶⁵ *Mitológiai enciklopédia*, II, Bp., 1988, 138, 308, 524. A *perik* szerepelnek az 1854-es Ipolyi Arnold-féle *Magyar mythológiában* is mint az emberekhez lezálló, velük elvegyülő „ártatlan vagy megtért” keleti tündérek. Érdekes módon Ipolyinál szinte egyértelműen pozitív alakokként szerepelnek a *perik*, míg a *Mitológiai enciklopédia* hangsúlyozza negatív vonásaikat is. A mitikus alak mikszáthi realizációja tehát érezhetően közelebb áll az Ipolyi-könyv felfogásához, amit egyébként valószínűleg Mikszáth maga is ismert. Lásd IPOLYI Arnold, *Magyar mythologia*, Pest, 1854 (reprint kiadás), 57–58, 67–68.

A Péri vezetéknev tehát a keleti mitológia segítségével⁶⁶ szemantizálódik újra a ciklusban, több szereplő nevéként, igen sokrétűen. Kissé más a helyzet Baló Ágnes esetében, akinek a keresztnéve kap a szövegben motivációt: az Ágnes névnek két lehetséges származtatása ismeretes, a görög *hagnosz* szó jelentése szent, tiszta, szemérmes, szűzies, a latin *agnus* pedig bárányt jelöl.⁶⁷ Aligha lehet véletlen, hogy nem a bárány gazdája viseli az Ágnes nevet, hanem az idősebb lány, hiszen míg Baló Borcsának „csak” bánatot okoz az állat eltűnése, addig Ágnes és a bárány sorsa szinte végzetesen fonódik össze, csaknem egymást ismétli meg. A bárány pusztulásával egyidőben eltűnő láda talán visszafordíthatatlan változást okoz Ágnes sorsában, hiszen a láda számára a házasság záloga, s láthattuk: a mű világában a lányok számára igen gyakran a halált jelentheti, ha valamilyen okból nem mennek férjhez.

Galandáné címmé is tett nevének legfőbb sajátossága az, hogy voltaképpen nem is magára a „boszorkány hírében álló” özvegyasszonyra, hanem – az asszonynev szerkezetéből következően – a férjére utal. Galandáné azonban az elbeszélés jelen idejében nem valamiféle Galand vagy Galanda, hanem szegény Palyus „felesége”, azaz nem is annyira az övé, mint inkább a ruhájáé: „Ez a Galandáné mosott a szegény Palyusra. Ez a szó *mosott*, nem jelent talán a szalonokban semmit, de a köznépnél az egy viszony. Aki az agglegényre mos, az annak az agglegénynek a mindene, az a kíséző árnyéka: megbecsüli, ha él, megsiratja, ha meghal. Egy házasság ez, melyet nem az eskü, hanem egy csomó gúnya köt össze.” (138.)

Galandáné nevének ’zsinór, keskeny szalag, paszomány’ jelentésű, így szorosan a ruházatkódhoz kötődő *galand* eleme⁶⁸ tehát, úgy tűnik, éppen ezt a sajátos, a „gúnya” segítségével megkött házasságot jelzi.

Jasztrab betyár esetében tulajdonképpen beszélő névvel van dolgunk, hiszen a név és az alak kapcsolata az eddig feltártaknál kevésbé összetett, a sajátossága pusztán az, hogy ez a név nem magyarul, hanem szlovákul „beszél”: a *jastrab* szó ott héját jelent. (Hasonló a helyzet Lapaj neve esetében, amelynek szlovákul csibész, csirkefogó, huncut a jelentése.) Beszélő névnek azért nevezhetjük, mert nem a szöveg, a név és az alak kölcsönös egymásravezetetéséből, hanem magából a névből olvasható ki a jelentés – igaz, a csak magyarul tudó s a név lehetséges jelentését nem firtató olvasó számára ez a név is „néma” marad, a véletlenszerűség azonban aligha tételezhető fel a kétnyelvű környezetből származó Mikszáth művében.

A Jasztrab-héja, Ágnes-bárány, továbbá madár-lány, ló-asszony párhuzamok már utaltak az állatok kiemelt szerepére, nem pusztán a ciklus cselekményében, szüzséjében, de szövegterében, a diszkurzív rendben is – különösen igaz ez *A tót atyafiak* két középső elbeszélésében. Az állati léttel azonos ritmusban folyó emberi élet, az állat- és emberala-

⁶⁶ Az életműben nem egyedülálló a keleti mitikus és folklórképzetek felbukkanása, ahogy ezt Scheiber Sándor e témának szentelt kötetéből is tudhatjuk: SCHEIBER Sándor, *Mikszáth Kálmán és a keleti folklore*, Bp., 1949.

⁶⁷ LADÓ, *i. m.*, 18.

⁶⁸ *Új magyar tájszótár*, II, Bp., 1988, 588; *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, I, Bp., 1967, 1017.

kok közelsége változtatja szinte időn kívülivé a ciklus szövegterét – ha Bodor Ádám művében „történelem utáni” tájjal találkozunk,⁶⁹ akkor itt csaknem történelem előtti vagy történelmen kívüli epikai térben mozgunk, a politika csak dalokban, a „levegővel” szivárog be ebbe a világba. Mind Lapajhoz, mind Olejhez közelebb állnak az őszinte, könnyen megismerhető állatok a kiszámíthatatlan embereknél – a természet rendje szerint viselkedő Olej Tamás „Anikát ugyan nem sokkal szerette jobban, mint kedvenc bárányát, de azért ha már egyszer az Isten nyakában felejtette a kis porontyot, nem tehetta ki a farkasoknak, a gyepre, dajkát fogadott mellé és fölnevelte” (40); Lapaj hasonló természetességgel vállalja a ráhagyott gyermeket: „szeme merően szegeződött a földre, a néma fekete rögre, mintha attól akarna tanácsot kérni, ki az eldobott búzaszemre ráborul, fölneveli.” (82.) A ciklus egészét tekintve egy sajátos, hármas tagolású világgal van dolgunk, ahol egymásra épül, de egyben elválaszthatatlanul össze is fonódik a három szint, vagyis a természet, az emberi és az emberfölötti világ. Ez a túlvilág jól kivehető módon a keresztény és a népi, mitikus képzetek szövedékeként jön létre: megjelenik a novellákban Szűz Mária és a haragvó Isten, de egy boszorkány, a Pokolka nevű bárány bőréből készült csaknem „túlvilági” erejű dudu, Vér Klára kísértete s a Palyussal „kontraktust” kötő ördög is. Ebben a különös (Vadai kifejezését kölcsönözve) „mitológiai térben” az emberi lét alapvetően a természet ciklikussága szerint tagolódik, de a túlvilág is általában természeti erők vagy állatok képében mutatja meg magát: gondoljunk csak a Bizi apó keresztjét összetörő villámra, Pokolka bárányra vagy a boszorkányt kutyák alakjában szétszaggató ördögre.⁷⁰ S ezt az időtlenségbe fordult világot kívülről érkező emberek rombolják vagy rombolhatják szét: különösen nyilvánvalóvá válik ez Olej esetében, hiszen az ő világának végleges eltűnését jelképi erővel is jelzi a birkák pusztulása.

Azt is mondhatnánk tehát, hogy ez a ciklikusságon alapuló, de az emberi idő linearitásából teljesen kilépni nem tudó sajátos epikai tér szinte leképezi a linearitást paradigmatiszta renddől fordító, de a linearitást természetesen soha feladni nem tudó novellaciklus műfajosságát – talán az epikai tér és a műfaj voltaképpen egyenlőségűsége is indokolja *A tót atyafiak–A jó palócok* műfaji paradigmát indító erejét.

A kortárs irodalom és irodalomtudomány felől nézve tehát sajátos ambivalenciát mutat a novellaciklus műfaja: míg az irodalomban a műfaj folytatódni látszik, addig a kritikákban és tanulmányokban megkérdőjelezzük a műfaj önállósága, és voltaképpen hiányzik pontos fogalmi definíciója is. Ez az ellentmondás vélhetőleg összefügg azzal is, hogy mind a Mikszáth-mű, mind a kortárs irodalom három említett novellaciklusa esetében az *elbeszélések* vagy a *novellák* szerzői meghatározás szerepel a kötetben (ha tartalmaz ilyen egyáltalán), vagyis a szerzők nem segítenek a terminus megtalálásában, nem utalnak rá, hogy önálló műfajjal kellene szembesülnünk. S ha az általunk is csak *novellaciklus*, *novellafüzér* meghatározásokkal illetett műfaj lehetséges új elnevezését ugyan nem sikerült megtalálnunk, a műfaj öntörvényűségének bizonyításához remélhetőleg sikerült hozzájárulnunk.

⁶⁹ MÁRTON László megállapítása: Holmi, 1992/12, 1873.

⁷⁰ Barta János a ciklus mesei szemléletének egyik gyökereként nevezi meg az animizmust, a *Lapaj, a híres dudást* említve példaként. Lásd BARTA János, *Mikszáth-problémák* = B. J., *Költők és írók*, Bp., 1966, 177–178.