

TARJÁNYI ESZTER

Mikszáth Ruritániája

A populáris irodalom hazai előzménye

I. Mikszáth operettszerűsége

Amikor Péterfy Jenő 1889-ben Mikszáth *A beszélő köntös* című regényéről írt vitriolos hangú kritikájában azzal minősítette a művet, hogy benne az „operett zenéje hallik”, egy hosszú távú befogadástörténetnek teremtette meg a hivatkozási alapját. Egyértelműen lenéző és még magát a regény voltát is tagadó értékítéletet fogalmazott meg, hiszen adomára épülő, mindenféle jellemrajzot, átgondoltságot, korrajzot, lélektaniséget nélkülöző formaként jellemezte.¹ A művet – persze az akkori terminológia kontextusába ágyazva – azokkal a sajátosságokkal írta körül, amelyekkel a későbbiekben a populáris irodalom jellemzőit jelölik. A könnyű fajsúlyú, az alkalmi irodalom szintjére helyezte. Az „operett” ebben a Péterfy-féle kontextusban szinte már a giccset, a tömegkultúrát jelentette, csak akkor még esztétikai szótárunk nem rendelkezett ezekkel a fogalmakkal. Ez a kritika azért fontos állomás, mert jelzi a befogadói tudat kettéválását. Az értékrendjében ugyanis a népszerűség és a magasabbnak tartott esztétikai értékek konfrontálása a meghatározó. Egyértelműen olyan oppozícióra épül tehát, amely a populáris vagy a tömegkultúráról szóló beszéd alapját szokta képezni.² Nem a későbbi irodalmi jelenségek visszaolvasásáról van hát szó, hanem kortársi regisztrálásáról. Az akkor még nem is létező, a későbbiekben populáris kultúrának nevezett fogalomnak valószínűleg nem Péterfy lesajnáló kritikája a legelső kinyilvánítása, de az általa tett behatárolás egyértelmű, így jelzésértékű, és ezért a kétféle szemlélet közötti szétválás/szétválasztás egyik nagyon fontos pontjának tartható.

Péterfy meglátása, értékrendje *A beszélő köntös* operettszerűségéről a későbbi Mikszáth-recepciót is befolyásolta. Ez visszhangzik Kiss Gábor 1910-ben megjelent könyvében, amikor operettfigurát érzékel Lestyák Mihály alakjában.³ Oláh Gábor viszont már egy másik regényre is rávetítette ezt. *A szelistyei asszonyokról* írva említi

¹ PÉTERFY Jenő, *Mikszáth Kálmán: A beszélő köntös* = P. J. *Válogatott művei*, Bp., Szépirodalmi, 1983, 711.

² Frederic JAMESON, *Reification and Utopia in Mass Culture* (Social Text, 1[1979], Winter, 130.) című tanulmányát például ezzel az állítással indítja: „The theory of mass culture – or mass audience culture, commercial culture, »popular« culture, the culture industry, as it is variously known – has always tended to define its object against so-called high culture without reflecting on the objective status of this opposition.” John STOREY hat pontból álló definíciósorozatában, amellyel a populáris kultúra fogalmát próbálja körülírni, ez a szembesítés a második helyen áll (John STOREY, *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, The University of Georgia Press, Athens, 2006⁴, 5–6.)

³ Kiss Ernő, *Mikszáth Kálmán*, Kolozsvár, 1910, 35.

elítelően az „operettszerű ötlet” kiindulópontját.⁴ Schöpflin Aladár a *Beszterce ostroma* értelmezésekor, Pongrácz jellemzésekor tér ki az „együgyű operett”-re emlékeztető különbségre, *A szelistyei asszonyokban* pedig ő is „operett-ízt” érzékel.⁵

Összefügg az operettszerűséggel az a gyakori kifogás Mikszáth műveinek egy vonulatával szemben, amely a népszerűség hajhászására utal. Ambrus Zoltán például a *Szent Péter esernyője* kapcsán a „naiv lelkeket” érdeklő témaválasztást korholja és a komolyságot, valamint a mélységet hiányolja, amelyek szerinte nem „populáris dolgok” és a népek nem ezek, hanem „anekdota kell”.⁶

Péterfy nyomán haladva Király István már egyenesen kihat Mikszáth életművéből egy, az operettszerűséggel behatárolható részt:

Mikszáth egész pályáján végighúzódtak a történelmi tárgyú elbeszélések, igaza volt azonban Péterfy Jenőnek, mikor *A beszélő köntösről* írva megjegyezte, hogy Mikszáth romantikus történelmi idilljeiből az operett zenéjét lehet hallani. Olyan művek, mint *A beszélő köntös*, *A két koldusdiák*, *A kis primás*, *A szelistyei asszonyok*, *Akli Miklós* valóban nem a meggondolkozató, az embert megrázó zeneművek hangját idézték, hanem a könnyebb, súlytalanabb operettmuzsikát.⁷

Barta János az operettszerűséget viszont tágasabb vonatkozási körbe helyezte – a Király István kritikai realista koncepciójával rejtett vitát nyitó, először 1961-ben megjelent – tanulmányában. Az operettet a valóságosság alacsony fokán álló műfajként jellemezte, és a meseszerűséggel hozta összefüggésbe. A kontextus itt már nem olyan elítélő, mint a korábbi és a későbbi véleményekben, mivel Barta János számára erős érvként szolgálhatott Király István leegyszerűsítő szemléletével szemben.⁸

A legkeményebb, legelutasítóbb ítéletet Mikszáth operettszerűségéről azonban nem Király István, hanem Németh G. Béla fogalmazta meg. Az író nem túl sokra tartó, a századfordulón már Peteleit, Gozsdut, Gárdonyit jelentősebbnek értékelő tanulmányában Mikszáth iránti ellenszenvének egyik fő indoka a regények és novellák szereplőinek „operettfigurák”-ká válása, a népszínműszerűség, a lektúr és az anekdotaszerűség eluralkodása.⁹ Nem sorol címeteket, de a *Fili* című elbeszélést azzal értékeli, hogy benne a korszerűtlenné váló Mikszáth a Krúdy-féle világot kevesebb Lehárzenével ötvözi,¹⁰ mint a többi művében – tehát az operettszerű jelleg elhárítása miatt tartja elsősorban jónak.

⁴ OLÁH Gábor, *Mikszáth Kálmán* = O. G., *Írói arcképek*, Bp., 1910, 53.

⁵ SCHÖPFLIN Aladár, *Mikszáth Kálmán*, Bp., Franklin, [1941], 94, 114.

⁶ Ambrus Zoltán kritikáját idézi: MIKSZÁTH Kálmán, *Regények és nagyobb elbeszélések*, 7, 1895: *Szent Péter esernyője*, s. a. r. BISZTRAY Gyula, Bp., Akadémiai, 1958 (Mikszáth Kálmán Összes Művei, 7), 262–263.

⁷ KIRÁLY István, *Mikszáth Kálmán*, Bp., Szépirodalmi, 1960², 354.

⁸ BARTA János, *Mikszáth-problémák*, ItK, 65(1961), 2. sz., 147.

⁹ NÉMETH G. Béla, *Az eszmélkedő kései Mikszáth* = N. G. B., *Századutóról – századelőről: Irodalom- és művelődéstörténeti tanulmányok*, Bp., Magvető, 1985, 118.

¹⁰ *Uo.*, 120.

Eisemann György megnevezetten Péterfy nyomán jár, amikor operettszerűen „sablonos”-nak nevezi *A két koldusdiák*, *A kis prímás*, *A szelistyei asszonyok*, az *Akli Miklós* megoldásait 1998-ban megjelent monográfiájában. A Péterfynél és Király Istvánnál kiindulópontot jelentő *A beszélő köntös* azonban nála kimaradt a könnyűsége miatt elutasított listából. Finomít a hagyományon, hiszen még a *Kísértet Lublón* is ide sorolódik, vagyis az operettszerű, de még a megbocsáthatóan könnyű kategóriájába kerül. Ez a monográfia a behatárolást átveszi, de egy fontos, a recepcióban kiindulópontnak megtett művet kiemel belőle, eggyel pedig mintha – félig-meddig – kiegészítené. Bizonyos fokig így átveszi Péterfy kritikájának lenéző kontextusát is, hiszen az ún. magaskultúra és a tömegkultúra között értékrendi különbséget feltételez, ugyanakkor jelzi egy másfajta értékelés lehetőségét is, amikor korrigálja az operettszerű korpuszt, és amikor Péterfy kritikájának az értelmezésekor „napjaink hasonló elbeszélői önjelmezésének visszaolvasására” int.¹¹

Mindezek a felsorolt és idézett megjegyzések a populáris kultúrára jellemző vonásokat fedeznek fel Mikszáthnak az 1885-ös *A két koldusdiák*tól az 1903-as *Akli Miklós*ig húzható, azaz a kiteljesedett életművet szinte végigkísérő ívben. Szinte egy alternatív Mikszáth-kanon különítődik így el, amely valóban többnyire a populáris irodalomra jellemző értelmezői eljárásokat mozgat. Vagyis az ide sorolható művek tárgyalásmódjára nem annyira az értelmező, mint inkább kárhóztató, a történetietlen anakronisztikusságokat hangsúlyozó, a népszerűség hajhászását, sablonosságát (pl. az udvari bolond visszatérő alakja) és lektúrszerűségét kiemelő, a variációs jelleget hangoztató, a feldolgozásait sorolgotó hozzáállás a jellemző. Az operettszerűnek bélyegzett kis terjedelmű regények recepciótörténete ezért meglehetősen ellentmondásos. Elgondolkodtató például, hogy a csak alig értelmezett és méltatott *A szelistyei asszonyok*ból nemcsak dráma (Ödön von Horváth: *Ein Dorf ohne Männer*) és film (*Mit csinált felséged 3-tól 5-ig?*), hanem hat operettszerű (komikus opera, operett, daltétel, zenés színjáték) feldolgozás is készült.¹²

A Mikszáth életművében kijelölt egység azonban nemcsak ilyen lekezelő összefüggésben jelent meg. *A beszélő köntöst*, az *Akli Miklóst* és *A szelistyei asszonyokat* – kiegészítve az *Új Zrinyiással* meg a *Beszterce ostromával* – már Zsigmond Ferenc is egységbe vonta Jókai-monográfiájában. Ő azonban nem az operettszerűséget emlegette, hanem egy másik szempontot emelt ki, amely szintén nagyon fontos aspektusa az operettszerűséggel vádolt Mikszáth-szövegeknek. Zsigmond Ferenc a történetiség kapcsán fogalmazta meg a kontextus alapján inkább dicséretnek, mintsem elmarasztalásnak tűnő véleményét 1924-ben. A kisebb terjedelmű Mikszáth regényekről alkotott

¹¹ EISEMANN György, *Mikszáth Kálmán*, Bp., Korona, 1998 (Klasszikusaink), 48–49.

¹² Az operetteket felsorolja: MIKSZÁTH Kálmán, *Regények és nagyobb elbeszélések, 12, 1899–1901: A fekete kakas, A szökevények, A szelistyei asszonyok*, s. a. r. BISZTRAY Gyula, Bp., Akadémiai, 1959 (Mikszáth Kálmán Összes Művei, 12; a továbbiakban: MKÖM 12), 257–262. Vö. még KERÉNYI Ferenc, *A Mikszáth-dramatizálások néhány tanulsága* = K. F., *Színek, terek, emberek: Irodalom és színház a 18–19. században*, szerk. SZILÁGYI Márton, SCHEIBNER Tamás, Bp., Ráció, 2010 (Ligatura), 159–181.

értékítélete, sőt még fogalmazásmódja is kísértetiesen emlékeztet a Linda Hutcheon által *historiographic metafiction*ként megnevezett történeti elbeszélésmód leírására,¹³ annyira, hogy Zsigmond Ferencnek ezt a pár sorát szinte annak korai hazai regisztrálásaként is lehetne értelmezni:

A közlés rövidebb menetű cselekményt [...] és könnyebb előadást kívánt; páthosz, komolykodó célzatú alapeszme, adatok tömege, forrásmunkákra való hivatkozás: az ilyesmi méltánylására nem igen ért rá a századvégi olvasó. Mindjobban időszerű lett a Mikszáth-genre, mely mintegy átpréselte a Jókai-témák túlrejt szőlejét, magját-héját eltávolította, az így nyert essenciába egy kis saját találmányú csodaszert vegyített s megalkotta a maga genrejének egyik leghatásosabb változatát: a történelmi szemponttal kacérkodó, ezt gyakran kiparodizáló, fölényes (és takarékos terjedelmű), az adomák berkébe kacsintgató regénykét: *A beszélő köntöst*, *Akli Miklóst*, *A szelistei asszonyokat*, az *Új Zrinyiászt*, *Beszterce ostromát* stb.¹⁴

Zsigmond Ferenc az öt kisregényt a Jókai-féle történetiségét továbbalakító voltában rendelte egymás mellé. Ami most még inkább érdekessé teszi, az, hogy jelzi a populáris elbeszélő eszközök reflektált, a történetiséget kiparodizáló felhasználását, valamint itt az olvasói igényekkel történő szembesítés egyáltalán nem elítélően, hanem éppen a hatásosságát és újdonságvoltát hangsúlyozó összefüggésbe kerül.

A Péterfy-megjegyzés által indított recepciós hullámon kívül konkrétabb jele is van a Mikszáth-művek operettek iránti tájékozódásának. Az 1901-es novella, *A kladovai menyecske* egyik szereplőjében a Johann Strauss-művek hangszerelésében és szöveggönyvében is közreműködő Richard Genée *Der Seekadett* című, 1876-ban Bécsben bemutatott operettjének egyik figuráját fedezte fel az elbeszélés egyik értelmezője.¹⁵ Az *Akli Miklós* sajtó alá rendezője pedig a börtönőr figurájában Johann Strauss *A denevér* című operettjének a fő motívumát vette észre, sőt még hatástörténeti összefüggést is sugallt azzal, hogy az operett hazai ősbemutatóját („Nálunk előbb a Népszínház, majd, 1895-ben az Opera mutatta be”) is kontextusba vonta.¹⁶ Ezek a megfigyelések aztán tetszőlegesen bővíthetők. *A beszélő köntös*ben Cinna alakjában érződik *A cigánybáró* meséjének és cigányképének a hatása. Ez azonban nem biztos, hogy kizárólag az 1885-ben bemutatott Strauss-operett cselekményével, hanem Jókai regényével is párhuzamba vonható. Az operett mindenesetre kedveli a cigányélet egzotikus és társadalmi rétegeket mobilizáló világát (Kálmán Imre: *Cigányprimás*, Lehár Ferenc: *Cigányszerem*).

¹³ Linda HUTCHEON, *Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History = Intertextuality and Contemporary American Fiction*, Ed. Patrick O'DONNELL, Robert CON DAVIS, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989, 3–32.

¹⁴ ZSIGMOND Ferenc, *Jókai Mór*, Bp., MTA, 1924, 256.

¹⁵ VIGH Péter, *Referenciális és/vagy fikciós közösség? Mikszáth Kálmán: A kladovai menyecske = Az interkulturális kommunikáció Mikszáth Kálmán műveiben*, szerk. ALABÁN Ferenc, Bp., Hungarovox, 2010, 103.

¹⁶ MIKSZÁTH Kálmán, *Regények és nagyobb elbeszélések*, 16, 1903: *Akli Miklós cs. kir. udvari mulattató története*, s. a. r. BISZTRAY Gyula, Bp., Akadémiai, 1959 (Mikszáth Kálmán Összes Művei, 16), 189.

Pár kifejezést kell tisztázni, mielőtt kifejténém álláspontomat arról, hogy *A beszélő köntöst* és azokat a műveket, amelyeket Péterfy nyomán a recepció az operettszerűséggel határolt be, nem biztos, hogy mai nézőpontból ilyen elítélő és lenéző értékítélettel kellene társítani, és így a magyar irodalom komolyan vehető művei közül kiutasítani. Ehhez most elsősorban nem a nyilvánvalóan kínálkozó *historiographic metafiction*ot, hanem a sztereotipikus jelleg megértéséhez jobban használható más műfaj-orientációkat hívok segítségül. Egyrészt az *operett* értékelésében az utóbbi évtizedekben megszületett gondolatmeneteket, illetve ennek az operettszerűségnek megfelelő tethető adekvát irodalmi műfajnak, a *ruritániai románc*nak a fogalmát, harmadsorban – mindezeket keresztülszöve – a populáris irodalom értésmódját. Linda Hutcheon kifejezése most csak annyiban segíthet, hogy észrevehetővé teszi a hasonlóságot. Azt, hogy Mikszáthnak a szórakoztató irodalomként megnevezett fogások és sablonok irányába történő tájékozódása, a történeti kódok játékba hozása a populáris irodalom megjelenésének, de egyben főbb eljárásainak reflektált és intellektualizált felhasználásának tartható. Nem akarom ugyanis gondolatmenetemet egy olyan olcsó, ízetlen és hatásvadász konklúzió felé terelni, amely Linda Hutcheon által a posztmodern történetiség jellemzőjeként megnevezett vonásokat olvasná össze Mikszáth operettszerűnek bélyegzett műveivel és ennek segítségével e Mikszáth-művek modern – ne adj Isten: posztmodern! – voltát bizonygatná.

Először a recepció által már felvetett vonatkozási kör, az operett, majd a címemben is jelzett *Ruritánia* populáris kultúra nézőpontjából láttatott fogalma szorul tisztázásra annak érdekében, hogy az értékpreferenciák bizonytalansága és átrendeződése bemutatható és így újfajta kontextusba ágyazható legyen.

II. Az operett újraértelmezése

Úgy tűnik vége annak az időszaknak, amely számára az operett pusztán a léha látzatvilág mákonyát, a Monarchia haláltáncát jelentette. Egyre kevésbé tűnik különös és természetellenes kulturális kinövésnek, burjánzó mutációnak már ez a színpadi műfaj.

A századfordulós operett az utóbbi évtizedekben egyre feltűnőbb érdeklődést vált ki. A kritikai kultúrakutatás háttérére alapozott tanulmányok (pl. Csáky Móric: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség*, Camille Crittenden: *Johann Strauss and Vienna: Operetta and the Politics of Popular Culture*) a tömegkultúrában ideológiai megnyilvánulást figyeltek meg, és ezért ennek a népszerű műfajnak a társadalom- és ideológiatörténeti jelentőségét vizsgálták. Érdekes hát Mikszáth operettszerűségét ezekkel az újabb megközelítésekkel szembevetni, hiszen ezek már nem lekezelő értékítélettel közelítettek ehhez a jellegzetesen századfordulós zenés műfajhoz, amelynek következtében színlelő, játékos, parodisztikus és ironikus önreflektáló jellege, a jó értelemben vett, vagyis lételméleti értelemmel felruházott felületessége és – végül, de nem utolsósorban – társadalomtörténeti jelentősége tárult fel.

Azt a tanulást szeretném most kiaknázni, amit az alábbi, Stefan Schmidltől vett idézet jelez:

Az operettek jellegzetes kódokkal való strukturálása az apolitikus felületesség mellett egy szemiotikailag ambivalens mélységet nyitott meg (pontosan a „hétköznapi mítoszainak” Roland Barthes-i értelmében), amely a bel- és külpolitika nemzetiségi konfliktusairól szóló korabeli diskurzusban megteremtette a nemzetről való beszéd lehetőségét.¹⁷

Ezt a meglátást azért érdemes idézni, mert nemcsak az operettnek, hanem a ruritániai románcnak, sőt Mikszáth operettszerűséggel megbélyegzett műveinek is sokatmondó, jelentőségteljes aspektusát jelezheti, amelyben a populáris kultúra eljárásmodjai újfajta fénybe kerülhetnek. Ennek értelmében Mikszáth ilyen jellegű műveiben a nemzetről szóló beszéd újabb eljárásmodjával szembesülhetünk, amelynek mitologizmusa már nem az eredetmítoszok, az ősi hagyományra áhító, a millenniumi ünnepségekben már állami rangot is kapó rekonstruáló jellegében, a hősi múlt ígésében nyilvánul meg, hanem játékosan és szórakoztató módon teremt újfajta játszóteret a nemzeti témának, többnyire a parodisztikusságban jelentkező demitologizáló tendenciával együtt. Thaly Kálmán kurucszöveg-teremtése mellé így századfordulón egy másfajta beszédmód is kerül. A nemzeti téma ezekben a Mikszáth-regényekben már nem a nemzeti öntudat ápolásának az érdekében jelenik meg, hanem a nemzet történetének emlékei már egy másfajta modalitással társulnak, belakható keretül, szórakoztató kalandhelyszíneként szolgálnak csupán.

Bizonyos tekintetben az operettszerűségben, ahogy a detektívtörténet felé tett elmozdulásban is, éppen Mikszáthnak azt az újszerűségét kellene észrevenni, amellyel a könnyedség, a sztereotípiák szinte tudatosan rájátszó alkalmazásával, a szinte szándékolt giccszerűséggel a populáris irodalom későbbi formái felé mutat. A sablonok olyan tartalommal töltődnek fel, amely miatt átlényegülhetnek és ebben a folyamatban újszerű jelentésre tehetnek szert. E miatt a maga korában, a 19. század második felében kialakuló újfajta olvasóréteget megszólítani kívánó, a szórakoztató funkcióit bátran felvállaló irodalmiságába egyszerre beleilleszthetőek, ugyanakkor a játékosság miatt az ideologikumtól elidegeníthetőnek és reflektálttá is válnak.

Maga az operett kifejezetten epigonműfajnak is tartható, amely az operát a polgári, a szórakozni vágyó közönség igényeihez alkalmazza, sablonossá teszi, ugyanakkor az operett, ez a – Hermann Broch szavaival – „merő hülyeséggé laposodott utánzat”¹⁸ az ironikus osztrák

önreflexiónak azt a jellemző formáját képviselte, amely a jozefinista kor óta az irodalmi paródiában, a satírában, a travesztiában jutott kifejezésre. A társadalmi különbségek

¹⁷ Stefan SCHMIDL, „Hol minden piros, fehér és zöldben jár!”: A csoportok, az alteritások és a nemzet diskurzusai Ausztria-Magyarország operettjeiben, ford. MIKUSI Balázs, Magyar Zene, 49(2011), 2. sz., 208.

¹⁸ Broch véleményét ismerteti és idézi: CSÁKY Móric, *Az operett ideológiája és a bécsi modernség*, ford. OROSZ Magdolna, PÁL Károly, ZALÁN Péter, Bp., Európa, 1999, 27–28.

parodisztikus feldolgozása a bécsi operett alapvető toposza, de ezek a különbségek itt látványosan újra meg újra meszeszerű harmóniában oldódnak fel, és nehezen kiharcolt társadalmi átjárhatóság, azaz a társadalmi felemelkedés lehetősége itt különösebb fáradság nélkül elérhető egy álruhás jelenet segítségével, egy álarcosbál keretében, ahol a polgárok jellemző módon többnyire egy magasabb társadalmi osztály képviselőiként szoktak fellépni, a nemesek viszont polgárnak öltöztek, [...] ¹⁹

Csáky Móric gondolatmenetében az operett lényegében a bahtyini karneváliság jellemzőit ölti magára, vagyis úgy hülye, hogy tud önmaga hülyeségéről. A történelem az operettben elveszti a súlyát és jelentését, csak staffázsként szolgál. Történetfilozófiai mondanivalója éppen a nagy lélegzetű mondanivalónak a tagadásában nyilvánul meg. Rendszerint az derül ki ugyanis, hogy a politika és a történelem fordulatainak semmi köze az „ész csele” hegeli kifejezéssel jelezhető összefüggésrendszerekhez, hanem egész egyszerűen az asszonyoknak, szerelmi kalandoknak, a véletlennek és a bornak köszönhetőek. A „történelem vége” típusú gondolatmenetet megelőlegező konklúzió pedig nem a lemondás tragikumával, hanem kedélyesre hangolt rezignációval társul.

A ruritániai románcsal való kapcsolódás ebben a motívumban látszódnak, mintha a bécsi operett a Monarchia problémáinak a kezelését jelentette volna, annak többféle értelmében is, tehát könnyű formában történő megszelídítés, feldolgozás, kigúnyolás értelmében egyaránt. A ruritániai románc pedig ennek kívülről való szemléletére világít rá.

Erre a műfajra most azért van szükség, hogy tágabb irodalmi összefüggésbe legyen helyezhető Mikszáth operettszerűsége, hogy ne csak a világgép hasonlósága, hanem az irodalmi kódok műfajteremtő sztereotípiája is láthatóvá váljék. Az operettszerűséggel vádolt Mikszáth-művek ugyanis bizonyos értelemben ruritániai románcnak is tarthatók, és ebből a nézőpontból beszédessé válhat az, hogy mi az, amiben hasonlítanak, és miben nem ehhez a – főleg az angolszász irodalomban kialakult – műfajhoz. Mivel azonban az operetthez képest kevésbé ismert, újraértékelését kevésbé nyilvánvaló jelenségek segítették, és mert kevésbé ismert magyar nyelvterületen, érdemes kissé részletesebben is belemerülni, alaposabban is szemügyre venni ezt a műfajt.

III. A ruritániai románc

A ruritániai románc (*Ruritanian romance*) viszonylag közismert műfajnak számít angol nyelvterületen. ²⁰ Lényegében az operett irodalmi megfelelőjének is tekinthető. Olyan regényfajtát, cselekményalakítási mintázatot értenek alatta, amely egy kis fiktív országban játszódik, mesei elemeket használ, a történetmondás románcszerű, azaz az angolban a *novel* típusú regényfajtaival szemben meghatározható regényműfaj jelent. Többnyire a jelenben játszódik, kalandregényszerű sablonos jellemeket alkalmaz,

¹⁹ Csáky Móric, *i. m.*, 56.

²⁰ A műfaj összefoglalása: David PRINGLE, „Ruritania” = *The Encyclopedia of Fantasy*, ed. by John CLUTE, John GRANT, London, Orbit, 1997. <http://sf-encyclopedia.uk/fe.php?nm=ruritania> (letöltés: 2015. okt. 5.)

gyakori sémaszerű megoldásokhoz folyamodik, általában szerelmi szállal és komikus elemekkel (felcserélt szereplők, személycserék, csak a regény végére kiderülő rangok-kal) társul, és a kis ország udvari intrikái befolyásolják a cselekményt.

A Ruritania helymegjelölés a műfaj alapítójának tartott regényből Antony Hope *The Prisoner of Zenda* című 1894-ben megjelent művéből és annak folytatásaiból (*The Heart of Princess Osra*, 1896, *Rupert of Hentzau*, 1898) származik, amelyek története Ruritánia országában játszódik. Hope regényeit azonban megelőzte a ruritániai románc kezdőpontjának kinevezett Robert Louis Stevenson *Prince Otto* (1885) című regénye, amelynek a helyszíne Grünewald. Ez is fiktív teret jelent, amelyet a narrátor első mondata azzal határol be, hogy hasztalan Európa térképén keresni. Létezett, de elkorhadt és még „határainak emléke sem maradt fenn”.²¹ Az a tény, hogy Hope nem olvasta ezt a regényt, mégis hasonló a világnézet, valamint, hogy *A zendai fogoly* országa az angolok fejében határozott helyszíneként tudott nagyon hamar fixálódni,²² arra utal, hogy a téma és az ilyenfajta térteremtés iránt a századfordulón sajátos igény és készletesség jelentkezett.

Ruritánia olyan fiktív országot jelent, amely az angol regényekben többnyire Közép-Kelet-Európában helyezkedik el, ahol általában németül beszélnek, az államformája puccsal, forradalommal fenyegetett monarchia, azaz lényegében európai jellegű – kis képzavarral kifejezve: királyság formájú – banánköztársaság.²³ Ahogy Vesna Goldsworthy megfigyelte, Ruritánia országa lényegében bizonyos – balkáninak nevezett archetípusok – jelképévé vált.²⁴ A szó valószínűleg azért vált műfajalapítóvá, mert beszélő név, hiszen a latin eredetű ’rurális’ kifejezést idézi fel, és így az ország neve falusiasságot, vidékiességet, a feudalizmushoz köthető, a polgári demokráciával szembeállítható társadalmi és gazdasági sajátosságokat sugall.

A műfajt a tudományos fantasztikus irodalom is számon tartja,²⁵ annak ellenére, hogy nem tartalmaz tudományos jellegű találmányokat, sem elméleteket. A fantasztikus világ- és térteremtése, valamint az elképzelt világot leíró elbeszélés módja miatt hasonlítható az utópia jellegű fantasztikus művekhez, csak hogy e műfaj érdeklődése nem a társadalom modellezése felé, hanem inkább a szórakoztató kalandteremtésre irányul. A képzelte, a fiktív helyteremtés egyik meghatározó – románcszerű kalandregénybe szőtt – változatának tekinthető, ami a *fantasy* műfaja felé mutat.

²¹ STEVENSON Róbert Lajos, *Ottó herce: Történelmi regény*, ford. DÁNI Ede, Bp., Lévai, [1898], 10.

²² James D. HART, *The Popular Book: A History of America's Literary Taste*, Berkeley–Los Angeles–London, University of California Press, 1950, 192.

²³ A banánköztársaság kifejezés egyébként – talán nem véletlenül – egy ruritániai románcból származik, O. Henry 1904-ben megjelent, a címét Lewis Carroll egy sorából vevő, elbeszélésekből szőtt regényéből (*Cabbages and Kings*), amely egy Anchuria nevű fiktív országban játszódik.

²⁴ Vesna GOLDSWORTHY, *Inventing Ruritania: The Imperialism of the Imagination*, New Haven, Yale, 1998, 46.: Ruritania „became one of the most widely used symbols of the archetypal Balkan land”.

²⁵ Vö. John CLUTE, „Ruritania” = *The Encyclopedia of Science Fiction*, ed. by John CLUTE, David LANGFORD, Peter NICHOLLS, Graham SLEIGHT, London, Gollancz, <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/ruritania> (letöltés: 2015. okt. 5.)

Az 1885-ben született Stevenson-regény, az *Ottó herceg* magyarul 1898-ban, *A zendai fogoly* pedig az 1894-es angol kiadás után még hamarabb, 1899-ben magyarul is napvilágot látott Tutsek Anna fordításában. A folytatása pedig a *Hentzau Rupert* címen Révész Paula átültetésében jelent meg még ugyanabban az évben Singer és Wolfner legkapósabb sorozatában, az *Egyetemes regénytárban* – árulkodva a korabeli népszerűségéről. A népszerű jelleg nemcsak abban látható, hogy a Ruritániában játszódó angol regényt még 30-szor kellett kiadni az első megjelenése utáni két évben,²⁶ hanem abban is, hogy az alaptörténetet több alkalommal megfilmesítették, amelyek közül talán a két legismertebb az 1937-es és a Peter Sellers főszereplésével 1979-ben forgatott változat.

Mikszáth ismerhette hát ezeket a műfajalapító regényeket, de valószínűleg nem hatással kell számolni, hanem inkább az elbeszélő technika újabb útjait, lehetőségeit kereső, a szélesebb olvasóréteget bevonni kívánó törekvése ösztönözte az ilyenféle regények írására. Az operettszerűnek nevezett Mikszáth-szövegegység nagy része ugyanis már korábban megszületett, mint a *ruritániai románcok* nagyobb része.

A másik műfajszilárdító alapmű George Barr McCutcheon *Graustark: The Story of a Love Behind a Throne* című regénye 1901-ből és a folytatásai. E regények népszerűsége miatt a *ruritániai románc* műfaját néha – főleg az amerikaiak – a *graustarkiai románc* (*Graustarkian romance*) megjelöléssel is szokták emlegetni. Graustark hegyvidéken fekszik a Kárpát-medencében, közel Romániához. A fővárosa Edelweiss, amely Bécsből érhető el vasúttal.

Az utóbbi időben a ruritániai regények egy része azért váltott ki fokozott érdeklődést, mert sajátos, a közép-európai térség nyugati nézőpontú imaginációját, sztereotípiákat és előítéleteket leleplező, mitologizált voltát vették észre a kérdés többnyire a Balkánról származó kutatói (Maria Todorova: *Imagining the Balkans*, 1997, Vesna Goldworthy: *Inventing Ruritania*, 1998). Ruritánia ezért az ún. imagológia kérdéskörének egyik fontos reprezentációjává válhat, és így nem annyira irodalmi vizsgálódásokra, hanem a másíkról, a nehezen identifikálhatóról kialakult mentális kép megjelenítő eszközeként társadalomszociológiai megközelítésekre ösztönöz.

A műfaj magyar nézőpontú és inkább az irodalmiságra figyelő átgondolása még hiányzik. Bár a kérdés szerb származású monográfusa Ruritánia fogalmának továbbélését vizsgálva a recepcióban a Balkánt jelöli meg e regények fő térképzeteként, és olyan regényeket vizsgál alaposabban, amelyek ennek megfeleltethetőek – annak ellenére, hogy elismeri, hogy a műfaji kezdetek inkább németes térképzetekkel operáltak²⁷ –, a magyar olvasó számára a legtöbb mű inkább a hajdani Habsburg-világ hangulatát idézi fel. A műfajalapozó Hope regénye egyértelműen német színtereken játszódik (Ruritánia

²⁶ Jopi NYMAN, *Under English Eyes: Construction of Europe in Early Twentieth-Century British Fiction*, Rodopi, Amsterdam–Atlanta, 2000, 42. James D. HART (*i. m.*, 192.) az első megjelenés évében 26 kiadást említ.

²⁷ Vesna GOLDSWORTHY, *i. m.*, 46.

fővárosa: Strelzau, Drezdába és Párizsba menő vonatút mentén fekszik), a németes helynevekkel élő *Graustark* a szlávok mellett a hunok jelenlétét is hangsúlyozza.²⁸

Ruritánia Közép- és Kelet-Európa *képzeltbeli, narratív kolonizációját* fejezi ki, ahogy Vesna Goldworthy megfigyelte. Wojciech Orlinski viszont arra hívta fel a figyelmet a műfaj több, későbbiekben született darabjával történő számvetésében, hogy a művekben megjelenő sztereotípiák Európa nyugati részének a közép-európai térségről kialakított kulturális képzetének és félelmeinek a kivetülése.²⁹ Közép-kelet Európa ilyen – a *ruritániai románc* műfajára jellemző – képzeltbeli figurálásának hagyománya az 1990-es években tűnt fel izgalmas és alapos átgondolásra méltó kérdéskörként,³⁰ összefüggésben talán az imagológia elméleti megszilárdulásával. Árukkodó azonban, hogy a balkáni térségről alkotott képzetek mellett az Osztrák–Magyar Monarchia angolszász megítélése kevésbé került a látószögbe.

Agatha Christie korai, 1925-es regénye már szinte a parodizálását végezte el a műfaj sablonjainak és utal a térképzett bizonytalanságára. A *Chimneys titkát* a mesterként naivitás túlzásba vitele jellemzi, ami szinte már műfaji rájátszás jellegűvé teszi. Csak a regény végére derül ki az elszegényedett, jóképű, a forradalmakkal szimpatizáló, ugyanakkor igazi angol úriemberként bemutatott elbeszélőről, Antony Caderől, aki egyben a gyilkosság amatőr nyomozója is, hogy ő a balkáninak nevezett kis ország jövődő uralkodója, az Obolovics-dinasztia sarja. A *Chimneys titka* háttértörténete Hercoszlovákiában – az angol verzióban „Herzoslovakia” – játszódik, amely Hercegovina és Szlovákia nevéből tevődik össze. Ebben a detektívtörténetbe ágyazott ruritániai románcban a balkáninak nevezett ország fővárosa Ekarest, amely Budapestre, de talán még inkább Bukarestre utal. A nevek viszont többnyire szláv hangzásúak (pl. Obolovics Mihály, Sztilptics gróf, Borisz Ancsukov vagy a szándékosan nyelvtörő nevű Lolopretjzyl báró), de az egyik mellékszereplőt, Mihály herceg kamarását Andrásynak (Captain Andrassy) hívják. A doveri házba benézve Viktor király hat segédjének jellemzésekor pedig a narrátor megjegyzi, hogy négy közülük „magyar módra ferdén vágott szemű”³¹ („Four of them were big thick set men, with high cheekbones, and eyes set in Magyar slanting fashion”).

A műfaj a hajdani Osztrák–Magyar Monarchia olvasóinak különösen érdekes lehetett, hiszen a fiktív világ nagyon hasonlít a Habsburg-világ tér- és nemzetiség-képzetére. A műfaj ezért egy kissé a *Sissi*-feldolgozások hangulatát előlegezi meg, és

²⁸ George Barr McCUTCHEON, *Graustark*, Tredition, Hamburg (Tredition Classics), é. n. [2011], 76.

²⁹ Vö. Wojciech ORLINSKI, *Ex oriente horror*, 2000, 2007, 6–7. sz. <http://ketezer.hu/2007/06/ex-oriente-horror/> (letöltés: 2015. okt. 5.)

³⁰ Krasztev Péter a következő neveket sorolja fel, hogy a térség „szimbolikus geográfia”-ja iránt fellendült érdeklődést érzékeltetni tudja: Maria Todorova, David Norris, Vesna Goldworthy, Larry Wolff, Misha Glenni (Péter KRASZTEV, *Vámbéry, Stoker and Dracula: Export of Anxiety from East to West = History of Literary Cultures of East-Central Europe: Types and stereotypes*, ed. by Marcel CORNIS-POPE, John NEUBAUER, Amsterdam, John Benjamins Press, 2010, 325.)

³¹ Agatha CHRISTIE, *Chimneys titka*, ford. KATONA Tamás, Bp., Európa, 2011, 274.

szinte felkelti a várakozást az operettszerű befejezésre, arra hogy a *happy end* jellegű finálékor mindenki dalra fakad, a színpadképre figyelő, csinos és jól rendezett kórusba rendeződve.

A *ruritániai románc*nak több változata is ismert, amely szintén jelzi rugalmasságát és popularitását. Winston Churchill könyv alakban 1900-ban megjelent, de 1897-ben írt *Savrola* című, *Forradalom Laurániában* alcímű regénye annak ellenére sorolódik ide, hogy nem Ruritániában játszódik, hanem – ahogy az alcím is jelezte, hangzásilag rájátszva Hope regényére – Laurániában, és a helyszín sem annyira közép-európai jellegű, hanem inkább a Mediterráneumra emlékeztet. Spanyol jellegűek a nevek, tengerparton fekszik az ország, és afrikai területekért Angliával kialakult konfliktus említődik benne. A kalandosság itt nem a személycserékre fókuszál, hanem a szerző – a későbbi államférfihez illően – inkább a társadalmi kérdésekre, a kormányzás lehetőségeire helyezi a hangsúlyt.

A Ruritánia-fogalom továbbélésére, jelképpé válására jellemző hazai példa Gömöri Györgynek először a Münchenben megjelenő Új Látóhatár című folyóirat 1972. évfolyamának hatodik számában megjelent verse. A szöveg mintha az operettszerűséget és a szocialista Magyarország összejátszását használná ki arra, hogy az emigránslét hazavonzó, de egyben taszító jellegét metaforizálhassa. A szerző később írt versében már ennek a korrekcióját gondolja tovább.³² Ez is jelzi, hogy Ruritánia nemcsak a Balkán vonatkozásában érdemes a figyelemre, hanem egész Közép-Európa topográfiája és története belevonható a kérdés vizsgálatába. Pár magyar nyelvű *ruritániai románc* is született. Heltai Jenő *Kiskirályok* című (erre Margócsy István figyelmeztetett) és Szerb Antal *VII. Olivér* című kalandregénye, sőt talán Rejtő Jenő *Pizkos Fred, a kapitánya* is (a Boldogság Szigetekhez kapcsolódó cselekményszál miatt) idesorolható.

A magyar viszonyok fokozottabb figyelembevételére int az egyik legújabb *ruritániai románc*, a *The Grand Budapest Hotel* című amerikai film (2014, rendezte: Wes Anderson), amely Zubrowka nevű országban játszódik a címben is említett Budapestről elnevezett szállodában. A 20. századi Közép-Európa történetiségéből sajátos montázst építő filmben a szálloda nevéen túl más magyar utalás is van. Az egyik

³² GÖMÖRI György, *Egy utazó feljegyzéseiből*, Új Látóhatár 23(1972), 6. sz., 499: „Ruritániában / nincsen dugó a kádban / az ülőkére nem ülnek de hánynak / káposztaszaga van a hivatalnak / otkolony-szaga a kultúrának / Kitömött vállal túlfesztes zakóban / járkal az író a szó mezején / lehajol egy darab valóságért / megszagolja fintorogva eldobja / csokrot köt harmatos művirágból / hervadhatatlan érdemeiért / még életében fölmagasztaltatik / Ruritániában / nem lehet akárki előtömjénező / csak az akinek múltja és jövője / egyaránt feddhetetlen / fontos dolog az előtömjénezés / bár nem mentesít az utóillatosítástól / Az üzletekben tolong a nép / úgy hírlik nagyobb szállítmány / szókincs érkezett / és állítólag tyé betűt is kapni / megint meg dupla vét is / hááát még hogyha lesz dugó is / meg dörzspapír s nokedliszaggató / Ruritániában akkor / a közmegelegedés árja mindent előnt”. A vers 1997-es újragondolása: GÖMÖRI György, *Utóirat egy régi vershez* = G. Gy., *Váltott hangokon: Szerepversek és újabb versek*, Bp., Kortárs, 2000 (Phoenix Könyvek), 107: „Ruritánia végre a reform útjára lépett / dugig van szókincscsel kirakat és piac / viszont újabban hiánycikk lett az erkölcs / s új üzletág a diszkrét pénzmosás / időközben a tojás ára is fölment / és azonosíthatatlan tettesek / zuhanyrózsákat lopkodnak a kollégiumból”.

szereplő, Vilmos Kovacs nevű ügyvéd (Jeff Goldblum játssza) október 23-án hal meg. A szereplő neve utalás két híres magyar operatőrre (az 1956-os eseményeket filmező Kovács Lászlóra és Zsigmond Vilmosra), akik 1956-ban vándoroltak ki Amerikába.

Ellentétben Thomas Hardy Wessex nevű fiktív, de Dél-Angliát erősen leképző világával vagy Musil Kákániájával, sőt Mikszáth Bontó vármegyéjével, ebben a műfajban nem az ismerős világ fiktív szimulálása, hanem ellenkezőleg, egzotikusabb kalandhelyszínként, a megszokott környezettől eltérő, idegenszerű jellege miatt válik a cselekmény helyszíne nemcsak imagológiai nézőpontból szemlélhetővé, hanem fantasztikus térként is értékelhetővé. Éppen, hogy nem a hasonlóság, hanem az idegenség, az egzotikum hangsúlyozódik ki. Ez a lehetőség a bécsi operettek egyik, a *ruritániai románcra* nagyon emlékeztető vonásában köszön majd vissza.

Mikszáth nem ismerte ezt a műfajfogalmat, valószínűleg az érdeklődést felcsigázó jellege miatt azonban a *ruritániai románc* alapsémája rendre megjelenik nála, főleg azokban a művekben, amelyeket leginkább az operettszerűséggel jellemeztek és különösképpen éppen ezekben az „alternatív történelem”, azaz képzeletbeli történeti szituáció kerül a középpontba. Mikszáth operettszerű műveiben azonban nem a heterosztereotípiára helyeződik a hangsúly, nem a másikról alkotott előítélet a meghatározó, hanem inkább az önmagáról alkotott kép, az ún. autosztereotípiá. ³³ Pontosabban az autosztereotípiákat leleplező jelleg (pl. az igazságos Mátyás helyett a nőbolond bemutatása). Árulkodó az is, hogy míg a ruritániai románc ritkán játszódik történeti időben (a műfaj korai változatai közül *A zendai fogoly* trilógia második része, az 1730-as éveket megelevenítő *The Heart of Princess Osra* című ilyen, amelynek a 8. fejezetében a kitekintő narrátori szólam értesít arról, hogy az 1848-as forradalomban leégett a Fehér Palota), bár szívesen eljátszik a fiktív térképzet történeti előzményeivel, addig Mikszáth szövegkorpuszára – ahogy Zsigmond Ferenctől vett idézet is jelezte – egyértelműen a történetiség jellemző. Ez a *ruritániai románc*tal is kapcsolatba hozható, néha annak előzményeként említett Mark Twain-regényekre jellemző sajátosság (pl. *Egy jenki Arthur király udvarában*, *Koldus és királyfi*) válik dominánssá az operettszerű kisregényekben. A Mikszáth-művekben tehát nem annyira a tér a kitalált, hanem a történelem, ami miatt a ruritániai regény mellett az ún. „inventing tradition”, a *kitalált hagyomány* elképzelésével világíthatóak meg. Eric Hobsbawm fogalmával, amellyel egyébként Csáky Móric is behatárolta az operett történelemképét. ³⁴ Ennek „valóság”-teremtő erejét pedig Wojciech Orlinski a Drakula-turizmus létrejöttében figyelte meg. ³⁵

³³ A fogalmak jelentéséről és alkalmazási módjáról: TAPODI Zsuzsanna Mónika, *Imagológia: Egy ősi gyakorlat megújuló megközelítésben*, *Létünk*, 41(2011), 4. sz., 45.

³⁴ CSÁKY, *i. m.*, 91–93.

³⁵ ORLINSKI, *i. m.*

IV. Összefüggések

A *ruritániai románc* és az operett között valószínűleg erős – talán organikusnak is nevezhető – kapcsolódási pontok léteznek, emiatt ezek elbeszéléstechnikai, kultúraszemléleti összefüggései még alaposabb vizsgálat elé néznek. Offenbachnak a *Gerolsteini nagyhercegnő* című operettje már lényegében a *ruritániai románc* előzményének is tartható, bár a helyszín valós, és a cselekménye jóval kevésbé naiv, mint az irodalmi műfajé. Árukkodhat a fiktív térképzés kulturális összetettségéről, hogy Stevenson *Ottó herceg* című regénye Grünwaldot Gerolsteinnel és – talán Shakespeare *Téli regéjének* a hatására – a cseh tengerparttal határolja be.³⁶ Az első teljes bécsi operett, Johann Strauss *Indigó avagy a negyven rablója* szintén a ruritániai románc szellemiségét jelzi, egy fiktív szigeten játszódik, udvari intrika található benne, a meseszerűséget az *Ali baba és a negyven rablóra* emlékeztető rájátszás jelenti.

A műfaj operettszerűsége abban is látszódik, hogy Lehár Ferenc *A víg özvegynek* (1905) a története például szintén ruritániai románcnak tartható. A cselekmény Pontevedro (Montenegróra tett utalás) párizsi nagykövetségén indul. Vesna Goldworthy is a ruritániai művek egyikeként tárgyalja.³⁷ Csáky Móríc viszont mint operettet vizsgálta, és egyértelműsítette Pontevedro politikai társadalomtörténeti áthallásait, amelyben nemcsak az idegen, hanem önmaga állapotának a bemutatását is belelátta.³⁸ Vagyis az idegenség és az ismerőség travesztia jellegű ötvözését figyelte meg benne. Az operett mintha abban hasonlítana és válna el a *ruritániai románctól*, hogy a távoli, egzotikus és a többnyire nem túl stabil államforma idegenszerűsége nem marad meg Angliától távol eső ország különlegességeként, hanem rávetül az ismerőse, a saját világra is. Egyszerre jelenik meg benne a kritikai és az önkritikai vonatkozás.

A Mikszáth-művek történetisége érdekes alternatívája a *ruritániai románc*nak. A történeti anakronizmus, a kisszerű, feudalisztikus és machiavellisztikus hatalmi pozíciók kijátszása bizonyos mértékben mindegyikre jellemző. Különbség viszont, hogy az operettszerű Mikszáth-művek nem annyira egy fiktív világteremtéshez, a kelet-közép-európai tájakra történő idegenségképzet kivetítéséhez, hanem a nemzeti

³⁶ STEVENSON, *i. m.*, 10. „Éjszak és kelet felé a grünewaldi erdős dombok, változatos körvonalakkal lapultak le a nagy síkságba. Ezen oldalon terjednek el a szomszédos főbb kis államok határai, melyek közé az azóta szintén megsemmisült Gerolstein nagyfejedelemség is tartozott. Dél felé feküdt a viszonylag hatalmas Cseh-Tengerpart királysága [...]”.

³⁷ GOLDSWORTHY, *i. m.*, 47.

³⁸ CSÁKY, *i. m.*, 83: „Talán nem nagy merészség feltételezni, hogy párhuzamok találhatók Montenegró és a dunai Monarchia között, hogy »Pontevedró«-ban a Monarchia politikai és társadalmi állapotaira lehetett ráismerni. Fontosnak tartom, hogy kiemeljük *A víg özvegy* szellemes gúnyolódásainak ezt a kettős síkját, és ne essünk naivan áldozatául az idegen, egzotikus, nevetséges balkáni ország szembezőkő, klisészerű délibábjának, csupán a napi sajtó csúfondáros híreit azonosítva ezzel a képpel, csupán egzotikumot és idegenséget gyanítva a zenei kifejezésben is [...]. Az operett általában, a bécsi operett pedig különösen gyakran élt ezzel a kettőzött iróniával, jelen esetben pedig elsősorban a travesztia-szerű elidegenítéssel.”

történelemhez kapcsolódnak. Vagyis nem az idegenség, hanem az ismerősség a meghatározó, a referenciális történelem ismerős morzsái rendeződnek össze ismeretlen, de otthonos világgá. Mikszáth a magyar történelemből alakít fiktív világot. Mikszáth Ruritániája a nemzeti történelem tere, amelyet demitologizál. Ez a legjobban Mátyás király alakjában érzékelhető, hiszen *A szelistyei asszonyok* és *A kis primás* úgy mesél mesés történetet, hogy eltávolít a mesei hagyománytól. Hangsúlyozza, hogy ha Mátyásról szóló történetek igazak lennének, akkor nem maradt volna ideje a kormányzásra és a politikára. A meséből ismert motívumokra csak ironikusan célozgat, helyettük inkább a király szerelmi életére, zsémbességére és szeszélyeire koncentrálnak.

Az operettszerű Mikszáth-regények nem a térség képzeletbeliségével, hanem a történelem képzeletbeliségével érnek el hatást. A magyar Ruritániának a történetisége válik fontosabbá és imaginatívabbá, mintsem a geopolitikai jellemzői. Mindegyik operettszerűnek nevezett kisregénye labilis erőviszonyú, ingatag hatalmi erőviszonyokkal jellemezhető világban játszódik. A *Kísértet Lublónban* Kaszparek és Csernyiczky unokatestvérek és a két Mihály kísértetiesen hasonlít egymásra éppen úgy, mint *A zendai fogolyban* a két Rudolf. A cselekmény egy szála a királyi udvar pikáns kalandjához kapcsolódik, Erős Ágost király szerelmei köré fonódik. *A szelistyei asszonyokban* a bolondjával magát helyettesítő álruhás Mátyás király adja a szerepcsere sablonját és itt is a király titkolt szerelmi élete tűnik fel, amikor a történet végén a narrátor a „szép székelly asszonyhoz »vizitákba«”³⁹ járó királyról számol be. A szintén Mátyás király figuráját megelevenítő *A kis primás* címszereplője is az udvari ármánykodások között cserél szerepet Gregorióval, a talján fiúval. Az udvari bolond rangjában álló Akli Miklós az udvari intrikák keresztútjába kerülve kalandokon át nyeri el a szerelmét. Ferenc király alakja pedig szinte egy ruritániai regényből léphetne elő, ahogy Apafi Mihály is *A két koldusdiákban*. A gyenge képességű uralkodó gyakori a ruritániai regényekben, mert a társadalmi és hatalmi konfliktuslehetőséghez kínál motivációt. *A beszélő köntösben* szintén a felcserélhetőség, a helyettesíthetőség dominál, a királyi udvar intrikái helyett Kecskemét város belpolitikája adja meg a hatalmi erőviszonyok labilitását kifejező hátteret, ami a kiszámíthatatlan és véletlenszerű erők által kormányzott történelemképet jelenti. A szerepcsere itt is megvan, Lestyák Mihály lelki konfliktusa abból adódik, hogy engedte maga helyett a cigánylányt menni a törökhöz követségbe. *A két koldusdiákban* Apafi udvara adja az udvari környezetet, Bercsenyi Rozsomák néven, álruhában kémkedik, Veres Pista Magday István néven vesz részt a harcokban előbb a kuruc, majd a labanc oldalán.

A zendai fogoly az angol középosztálybeli fiatal lányok alapolvasmányának számíthatott románcszerű, példásan viktoriánus erkölcsé miatt, ahogy ezt Agatha Christie *A frankfurti utas* (*Passenger to Frankfurt: An Extravaganza*, 1970) című kémregényének az egyik szereplője, Lady Matilda kifejti. Mikszáth Ruritániájának az erkölcsisége nem ilyen naiv és eszményesítő. *A zendai fogolyban* és folytatásában a királyt

³⁹ MKÖM 12, 200–201.

helyettesítő Rudolf például lemond Flaviáról, ruritániai királynévá lett szerelméről. A Mikszáth-történetekben ilyen szempontból életszerűbbek – mondhatni bujábbak – a szituációk. Mátyás király számára három asszonyt ajánlanak fel azért, hogy háromszáz férfit küldjön Szelistyére és a három közül az egyiket megtartja szeretőnek. A beszélő köntösben négy lányt visznek a kecskemétiak a török császárnak, hogy megnyerjék a jóindulatát, ami aztán a köntösben fog realizálódni. A *Kísértet Lublónban* Jablonszkaja Máriát egyáltalán nem zavarja, hogy elhunyt férje helyett annak féltestvérével éljen tovább. Az Akli Miklósban pedig Szepešy István báró vezetésével 280 férfi akarja elfoglalni a lánynevelő intézetet egyáltalán nem feddhetetlen célzattal. Az eszményesítő erkölcsiség csak az ifjúsági olvasmánynak szánt *A két koldudiákban* és *A kis primásban* jelenik meg, bár ezekben sem olyan naiv módon, mint a műfaj névadó művében.

Mikszáth ugyan szívesen él a *ruritániai románc* operettszerűségére emlékeztető fogásokkal, de megjelenítő technikája az általa nem ismert műfaj jellemző fogásainak a reflektív elsajátítására utal. Hope műfajnévteremtő regényében például az önreflexió csak a regény elején az én-elbeszélő egy kitérésében merül fel („ha egy történetet olvasok, rendszeren át szoktam lapozni a magyarázatokat. De most, hogy én is írok egyet, úgy látom, csakugyan nem lehet elkerülni. [...] Tehát nem marad más hátra, mint újra föltálatni azt a régi fatális históriát, amelyet lady Burlesden véleménye szerint legjobb volna elfeledni⁴⁰), a cselekmény azonban aztán célirányosan – különösebb kitérők nélkül – a kalandosság irányában halad. Mikszáth viszont gyakran megszakítja a történet fonalát, eltereli a figyelmet a cselekményről. Csak egy példát hozva most fel erre: *A kis primás* elbeszélője így szakítja félbe önmagát, jelezve, hogy kimerült a mondanivalója: „de nem akarok pletykázni, pedig rám férne a szószaporítás, mert ötszáz esztendőš guzsalyról, ami keveske aranyos kendert leltem, már mindjárt lefonom⁴¹. Vagyis nemcsak önmaga megírtságára, hanem a valóságosságát és a kitaláltságát jelző fikcióképzés közötti határterületre is felhívja az olvasó figyelmét. Az a stílus, amelyet az esetében anekdotikusnak szoktak nevezni, lényegében arra is alkalmas, hogy a cselekményvezetés kalandos, népszerűségre kacsintó jellegét ellenpontozza, alternatív történetiséget teremthessen általa és az irodalmiságáról tudó szövegfajtajává alakíthassa.

Péterfy azért utálta *A beszélő köntöst*, mert sekélyesnek tartotta, Király István azért nem tarthatta jelentősnek Mikszáth operettszerűnek nevezett műveit, mert nem talált bennük társadalomkritikát, Németh G. Béla az ürességet és felületes ábrázolásmódot kárhoztatta. Ha a *ruritániai románc* nézőpontjából nézzük, akkor viszont azt mondhatjuk, hogy szórakoztató és könnyed formában burkolt társadalom- és ideológiakritikai mondanivaló igenis található bennük, ha éppen erre lenne szüksége az olvasónak,

⁴⁰ Antony HOPE, *A zendai fogoly*, ford. TUTSEK Anna, Bp., Singer és Wolfner, 1899 (Egyetemes Regénytár, XV. évf., 17), 4.

⁴¹ MIKSZÁTH Kálmán, *Regények és nagyobb elbeszélések, 4, 1891–1892: Galamb a kalitkában, A kis primás, Farkas a Verhovinán*, s. a. r. BISZTRAY Gyula, Bp., Akadémiai, 1956 (Mikszáth Kálmán Összes Művei, 4), 108.

csak nem beolvasó tónusban, nem egyértelmű társadalomkritikát kifejezve, hanem megszelídítve, megértő, könnyedén társalkodó, olvasmányossá tett módon.

Mikszáth Ruritániájában egy újfajta történeti tudat érdekében a történelem ironikus és szórakoztató formában történő átírása a meghatározó. Ez sokban hasonlítható az anekdotikus elbeszélésmódhoz, amelyben szintén nem a történelmi hűség, hanem a poentírozás, a feszes megformáltság kívánalma szerint teremtett történetiség kialakítása tűnik fontosabbnak,⁴² csak itt – ellentétben a hazai anekdotával – az irónia eltávolít attól, hogy nemzettudatot ápoló funkciót láthassunk bele.

Mikszáth operettszerű ruritániai románcái nem merészkednek el sem Alfred Jarry *Übü királyának* (*Ubu roi*, 1896) – amely Lengyelhon fiktív királyságában játszódik –, sem Gombrowicz *Operett* (*Operetka*, 1966) című darabjának abszurditásáig. A magyar író nem ilyen nyilvánvaló rájátszást alkalmaz, hanem jóval rejtettebben, a történetmondást érvényben tartó módon nyúl az operettekbe illő témákhoz, azaz nem provokálja, hanem kiszolgálja az olvasói, a befogadói beidegződéseket.

⁴² Ezt részletesebben *Az egyszerű forma bonyolultsága: Az anekdota mint ellentörténelem és Tóth Béla Anekdotakincse* című dolgozatom *Az anekdota történetiségéről* szóló fejezetében fejtettem ki (Literatura, 36(2010), 1. sz., 28–32)