

## NÉPBALLADÁTÓL — NOVELLÁIG

(Tanulmányvázlat)

Irodalomtörténetírásunkban mindegyre visszatérnek bizonyos megállapítások, amelyek épp a gyakori ismétlődés folytán már-már a bizonyított igazság látszatát keltik, holott csak irodalomtörténeti közhelyeknek tekinthetjük őket — amíg valóság tartalmukat közelebbről, elemzően meg nem vizsgáljuk. Az irodalmi publicisztikában, sőt a szakirodalomban is ilyen közhellyé vált a „líraiság a prózában”; a kérdésbe számtalan XIX. és XX. századi magyar író életművének kutatója beleült között, általánosabb érvényű, irodalomtörténeti és irodalomelméleti igényű választ azonban nemigen próbáltak, nemigen tudtak adni. Ugyanezt mondhatjuk a „balladai hang”, a „balladisztikus novella” kitételekről (amelyek többé-kevésbé kapcsolódnak a líraiság fogalmához, bár legalább ugyanannyi joggal a drámaiság címszó alatt is tárgyalhatnánk e jelenséget).

A kérdés ismételt felvetése mögött nem valamiféle megszállott skatulyázó vágy rejlik, hanem egy természetes irodalomtörténeti szükséglet felismerése: számos részfeladat elvégzése, irodalomszociológiai alapozású szintézis-kísérletek után, mellett, közben indokoltnak tűnik a magyar próza természetéről, sajátos műfaji-esztétikai—történeti jegyeiről is beszélnünk. S ha éppen a líraiságot vagy — ezúttal szűkítve (és részben tágitva) a kört — a balladai hangoltságot állítjuk figyelmünk középpontjába, ezzel korántsem valami elzárkózóan partikuláris, faji, narodnyik sajátosságot akarunk kiemelni, hanem egy olyan elkülönítő (persze, nem kizárólagos!) jegyet, amely egyúttal össze is kapcsol. Mert akár a líraiságot, akár a balladisztikus hangvételt vizsgáljuk, úgy tűnik, a magyar prózánál nagyobb kört is jellemezhetünk vele: a kelet-európai fejlődés a nyugatitól sokban eltérő vonásokat nemcsak a magyar prózában eredményezett, hanem bizonyára a román, a szerb-horvát, a cseh, a szlovák, a lengyel, sőt az orosz novella- és regényirodalomban is. A legizgalmasabb irodalomtörténeti feladat, kétségtelenül, a jelenség összehasonlító vizsgálata volna, azt azonban itthoni számvetésnek kell megelőznie — hogy megállapításaink ne csupán elviek, hanem anyagszerűek is legyenek.

Induljunk ki egy Benedek Marcell-idézetéből — tudomásom szerint ugyanis az 1946-os Kacsó Sándor-kötethez írt előszó fogalmazta meg a legsarkítottabban a tételt: „Erdély a ballada földje. A balladának prózai testvére a novella. Ez a magyarzata annak, hogy a novella az erdélyi írók igazi műfaja, ebben tudják tehetőségük legjavát kinyilatkoztatni.” Nos, az idézet első mondatának igazságához, legalábbis Kriza gyűjteménye, a *Vadrózsák* óta, nem férhet kétség. És, ha az „Erdély a ballada földje” kitétel a köztudatban elsősorban a székely (és némi földrajzi-történelmi pontatlansággal a csángó) népballadakincsben leli értelmét, a balladagyűjtés és -kutatás jelentős mértékben Kolozsvár örökségéhez tartozik; hiszen nemcsak Kriza János tanult, élt évtizedeken át ebben a városban, de innen indult Gyulai Pál is, majd — nagyot ugorva az időben — 1970-ben itt készült el a *Balladák könyve*, Kallós Zoltán páratlan gyűjteménye. (A közbeeső évtizedek kolozsvári ballada-vonatkozásait, Seprődi Jánostól a *Moldvai csángó népdalok és népballadák* kötetéig, a Faragó József szerkesztette antológiáig és tanulmányokig Szabó T. Attila tudománytörténeti felméréséből gazdagon idézhetnők.)

Benedek Marcell megállapításának második feléhez ugyancsak nem férhet kétség: az erdélyi novella-hagyomány a századforduló, Petelei, Thury Zoltán kora óta irodalmunk erős ága, s a két világháború közötti romániai magyar irodalom, főképpen Tamási Aron, Asztalos István, Nyíró József, Nagy István művészetében, hű marad e hagyományhoz; a felszabadulás utáni folytatás, az új prózáiró tehetőségek, Sütő András, Szabó Gyula, Bajor Andor, Bálint Tibor, Páskándi Géza, Bodor Ádám jelentkezése ugyancsak alátámasztani látszik az idézet második részét. A kérdés csupán az, hogy összekapcsolható-e a tétel első és második fele, azaz helytáll-e a középső mondat: „A balladának prózai testvére a novella.” Vagyis: oksági kapcsolatba hozható-e az első és harmadik mondatban megfogalmazott ítélet? Továbbmenően pedig: ha a népballada és a novella között ilyen összefüggés áll fent, vajon általánosítható-e Benedek Marcell tétele a XIX. és XX. század közismerten értelemes magyar novellisztikájára — minthogy a népballadák gyűjtőpontjai behálózák (ha nem is egyforma sűrűséggel) az egész magyar nyelvterületet? A kérdés azonban még tovább gyűrűztethető. A népballada-gazdagság ugyanis nemcsak magyar sajátosság; közvetlen közelből ismerjük a román folklór kiterjedt balladakincsét, nem kevésbé híresek a délszláv népballadák, de ugyanígy más szomszédos népek, szlovákok, csehek, lengyelek balladáit is számon tartja a szakirodalom. Összevetve e népi örökséget az egyes nemzeti irodalmak novellisztikájával, beszélhetünk-e bizonyos közös kelet-európai sajátosságról? Vagy — logikusan végiggondolva a kapcsolódásokat — teljesen le kell mondanunk a ballada—novella összefüggés kelet-európai specifikumáról, minthogy a legrégebb ballada-följegyzések francia, német, angol, dán nyelvterületről valók, s nemigen állítható, hogy a francia, német, angol, skandináv novellisztika gyengén fejlett volna? Maradna még egy lehetőség, hogy a tétel érvényességi körét oly mértékben tágítsuk, ami már egyetemes műfaj történeti általánosítást tenne lehetővé, új oldalról világítva meg a novella genezisét.

Mindaddig, amíg az egyes nemzeti irodalmakon belül külön-külön, majd összehasonlító számokban nem látjuk a különféle novella-típusok arányát, e kérdés-sor logikai játék csupán. A válasz rendkívül nehéz, hiszen már a magyar irodalom viszonylatában is az elvégzendő modellálások és arányítások torony magas feladatai állják útját a valamennyire is pontos következtetéseknek (legalábbis korunk tudománya matematizálódó pontosságának igényeihez mérten). De talán mégsem kell feladnunk az irodalomtörténeti-műfajelméleti lehetőséget — e maximalizmus szellemében; s vállalva a tévedés kockázatát, jellemzőnek tűnő példák, sajátosságok alapján megpróbálkozhatunk bizonyos összehasonlításokkal — a magyar novellisztika határain belül (egy-két utalással a román balladára, illetve prózára).

A kísérlethez bátorítást ad az újabb nemzetközi szakirodalom. René Wellek és Austin Warren 1948 óta sok kiadást megért *Irodalomelmélete* például műfajelméleti vonatkozásban elsőként ajánlja a kutatók figyelmébe az ősi, „primitív” (népköltészeti) és a modern irodalmi műfajok kapcsolatának vizsgálatát. A budapesti „világirodalmi figyelő”, a *Helikon* irodalom és folklór összefüggéseinek szentelt különszámának bevezetőjében (1967. 1.) Ortutay Gyula hasonló szellemű ösztönzést fogalmaz meg: „Természetesen vizsgálnunk kell az irodalom és népköltészet műfajainak genezisénél s kibontakozásuk csúcsein is a találkozásokat, összefonódásokat.” Népköltészet és „mű”-irodalom problémáinak együtt-tárgyalását nemcsak általános műfajelméleti szempontból tartja fontosnak: „A kelet-európai s köztük a magyar irodalom még inkább mutatja a közvetlenebb, összefonottabb kapcsolatokat, hiszen itt a nemzeti irodalom kibontakozása nemcsak az anyanyelv felélesztését jelentette, hanem ezzel együtt a népköltészetre való apellálást is.” Lényeg-

gében hasonló szellemben nyilatkozik G. Călinescu is az akadémiai nagy román irodalomtörténet, az *Istoria literaturii române* 1964-es első kötetében, amely a folklór bemutatásával kezdődik. A neves irodalomtörténész így gúnyolódik a ballada-osztályozókkal: „A műköltészetben kinevetnénk azt, aki Eminescu költeményeit, példának okáért, asztronómiai, erdészeti, tavi költeményekként igyekezne besorolni.“ Tehát Călinescu szerint sem lehet merev határt vonni folklór és irodalom közé. Említett bevezetőjében Ortutay hivatkozik a finn iskola egyik ismert amerikai hívének, Stith Thompsonnak a tanulmányára, amely bebizonyítja, hogy az olasz novella kezdetei, Boccacciótól a XVI—XVII. században élt Basiléig, mennyire elválaszthatatlanok az irodalom és a folklór szimbiózisától.

E különböző irányokból érkező ösztönzések mellett a legfontosabb mégis a személyes tapasztalaté: századfordulói, főképpen azonban e századbéli novellisták műveinek tanulmányozásakor feltűnt ama bizonyos „balladai hang“ ismétlődése — sokszor merőben más körülmények, indíttatások, egyéni-alkati adottságok közepette. A Benedek Marcell-idézet szűkítő, illetve kizárólagossá tágító csábításait legyőzve, próbáljuk meg e két műforma, a népballada és a novella sajátos jegeit szembesíteni, hogy azután a magyar balladisztikus novella néhány kérdésével is szembenézhessünk. Sajnos, a minden lényeges mozzanatra figyelő műelemzésről, azaz a legfőbb esztétikai meggyőző eszközről eleve le kell mondanunk — ehhez könyvnyi terjedelemlre volna szükség.

\*

Vargyas Lajos így határozza meg a balladát az 1970-es kiadású *Világirodalmi Lexikon* I. kötetében: „Legfontosabb megkülönböztető jege a sűrített (gyakran egyetlen jelenetre összevont) cselekmény, amelyből minden kimarad, ami nem feltétlenül szükséges a megértéshez, ezáltal a balladai elbeszélés szaggatott, izgatón homályos, sodró erejű lesz; izgatott jellegét fokozza, hogy az eseményeket, előzményeit, okait nagyrészt a szereplők szájából tudjuk meg drámai párbeszédék és lírai monológok formájában. A ballada tehát drámai és lírai elemekkel átszőtt elbeszélő költemény.“ Majd a továbbiakban a meghatározást ezzel egészíti ki: „Ami a balladában minden mástól eltérő, alapvetően új vonás, az a társadalmi-lélektani problematika, az embernek lelkiállapotokban, egymáshoz fűződő viszonylatok öszszeütközéseiben való ábrázolása.“ E motívumokat tulajdonképpen már Arany János egyik 1861-es kritikájában megtaláljuk, a következő fogalmazásban: „Természete a balladának (s annál inkább, minél népiesb), hogy nem a *tényeket*, hanem a tények *hatását* az érzelem-világra, nem a szomorú történetet, hanem annak tragicumát fejezi ki, mennél erősebben. Magokból a tényekből s járulékaiból, mint idő, hely, környezet, csupán annyit vesz föl, a mennyi *múlhatatlanul* szükséges, csupán annyit a *testből*, mennyi a *lélek* feltűntetésére okvetlen megkívántatik.“ Annak megjegyzésével, hogy a ballada nem föltétlenül szomorú, tragikus végű történet (bár a balladisztikus novella vonatkozásában a vígballadáról nem szoktak szót ejteni), mások meghatározásai szintén összezsengenek a Vargyastól és Arany Jánostól idézettel.

Anélkül, hogy mélyebben, mintadarabok elemzésén át a részletekig jutván, akarnánk behatolni a népballada világába (ne vegyük el a folkloristák kenyerét), a műfaji sajátosságok legfontosabbikánál időzzünk még egy keveset. Ballada és életvalóság viszonyáról van szó. Gyulai Pál több mint egy évszázaddal ezelőtt megfogalmazta: „A legtöbb népballada valóságos történet alapján keletkezett.“ G. Călinescu az említett irodalomtörténeti szintézisben ezt írja: „Elméletileg a ballada egy időszerű esemény visszhangja [»un ecou al actualităţii«], az énekmondóktól

dalba foglalt és előadott rendkívüli eset.“ A román népballada jellegzetes tulajdonságait tartva szem előtt, Călinescu szerint „a legjobb, sőt a legszerényebb balladák is egészükben az életből kiszakított lapok, mélyen helyi színekkel, részletekben gazdag képekkel — realizmustól duzzadó dokumentumok“. Epikai műformáról lévén szó, természetesen, hogy minden meghatározás az epikus értelemben vett „realizmust“ emeli ki. Csanádi Imre és Vargyas Lajos magyar népballadákat és balladás dalokat összegyűjtő antológiája, a *Röpülj páva röpjélj* (1954) bevezető tanulmányában olvassuk: „A lényeg az: a balladában történnie kell valaminek, legalábbis utalnia kell valami eseményre“; s akár megrázó, akár derűbe forduló a történet, egy dologról nem mondhat le: „a hatásos fordulatról“; „A balladai párbeszéd mindig eseményt sodor tova“. Ortutay idézi a népzene gyűjtő C. J. Sharpot, aki szerint a balladában elbeszélő tartalom egyesül lírai formával.

Ha azonban a magyar népballadák felől közeledünk az általános műfajelméleti meghatározáshoz, az epikum mellett mindenekelőtt a drámaiságot kell hangsúlyoznunk. Jellemző, hogy Greguss Ágost ez utóbbinak adja az elsőséget maig híres ballada-meghatározásában: „tragédia, dalban elbeszélve.“ Századunk első felének megbecsült stilsztikai és verstani szakírója, Zlinszky Aladár a Dézsi-féle *Világírodalmi Lexikon* 1931-es kötetében így foglalja össze a ballada hármasesegységét: „A ballada epika annyiban, hogy eseményt beszél el; líra, mert nem epikai objektivitással, hanem lírai szubjektivitással beszél el, azaz a költő nem a háttérben áll, hanem érzelmeit kifejezésre juttatja, sőt olykor beleszól az események folyásába. [...] Ez a lírai izgatottság okozza a ballada siető, kevés szóval sokat mondó, olykor hézagos előadásmódját. Líra a szakos, rövidsorú, rimes, dalolható forma is s a balladától kedvelt felkiáltások. [...] Dráma, az eseményeknek mint a jelenben történőknek előadása s a dialogikus forma, melybe öltöztetve vannak: azaz a költő nem annyira maga beszél, mint inkább személyeit beszélteti, akik minden bevezetés nélkül pattannak ki a színtérre éppúgy, mint a drámai személyek a színpadra.“ Érdekesen — s témánk, a balladisztikus novella szempontjából különösen figyelemre méltón — kapcsolja össze Csanádi—Vargyas a drámaiságot és lírai jegyeket; miután leszögezik, hogy a ballada fő jellemzője a drámaiság, az események feszült, megállás nélküli előadása, gondolatmenetüket így folytatják: „Annál sürűbben s annál indokoltabban szövédik a ballada stórfái közé több-kevesebb sornyi líra, hogy a drámaian futó eseményt kísérje, vagy éppen összefoglalja. A cselekményt nem törli meg, hiszen kizárólag a szereplők szájáról hangzik, s van az események drámaiságának olyan pillanata, amikor már cselekménnyel nem fokozható, csakis az emberi szavakból kicsapó lírával. Ezekből a lírai betoldásokból nemegyszer a nagy költészet igézete süt.“ Végül pedig utaljunk a szakirodalomnak arra a részére, amely az epikus, drámai és lírai elemek balladán belüli, történetileg megfigyelhető belső mozgására figyelmeztet: „legbeszédesebbek“, azaz a leginkább epikusak az új balladák, minthogy nem mentek át a több évszázados közösségi használat tömörítő folyamatán, amely a régi balladákat oly drámaivá tette; másrészt viszont „az úgynevezett balladás dalok az epika felől már nemcsak külső formában, hanem tartalmilag-műfajilag is a líra felé közelednek, a ballada és a dal határán állanak“ (Faragó József bevezetője a *Jávorfaj-muzsika* című, 1959-es népballada-gyűjteményhez). Epikus, drámai és lírai mozzanatok e vertikális (történeti) mozgása mellett szólnunk kell horizontális mozgásukról is. A *Magyar népballadák* 1968-as kiadását kísérő tanulmányában Ortutay Gyula a belső építőelemek számbavétele során említi a balladai jelzők kiemelkedő mondattani és költészeti értékét, az igék változatos, nemegyszer halmozó használatát, a balladai mondat hajlékony alakulását, feszességét, kemény felcsapását a drámai balladákban, lírai lágyágát másutt.

Ilyenformán bonthatjuk hát fel e Vargyas-féle tömör lexikoni meghatározást: „A népballada lényege a tipikus társadalmi helyzetek, lelkiállapotok stilizáltan általánosított ábrázolása.“

És mi a novella?

A válasz erre a kérdésre jóval nehezebb, azon egyszerű oknál fogva, hogy ugyancsak több évszázados útja során a novella műfaja lényegesebb változásokon ment át, mint a népballada vagy akár a belőle kialakult műballada. Bóka László aforizmája a novella könyörtelenségéről poétikai összefoglalások és novellaelméleti szaktanulmányok végigolvasása után is — sőt akkor igazán! — megalapozottnak tűnik. A novella, Bóka szerint „még a kötött formájú versnél is kegyetlenebb: ritmus nem segíti, rím nem díszíti, s nincs olyan vastörvény, mely határát megvonná. Az a kicsi szabadság, ami a novellaíró sajátja, csak arra jó, hogy örök bizonytalanságban maradjunk a novella törvényei felől. Minden novellának más a törvénye, magát a törvényt nem ismerjük, de halálos biztonsággal megérezzük mégis, ha vét ellene az író“ (*Tamási Áron novellái*, 1942.). Viktor Sklovszkijnak, az orosz formalista iskola egyik legjelentősebb képviselőjének a szépprózáról írt, könyvnyi „véleménye és fejtegetése“ szinte annyiféle novella-körülírást ad, ahány szerzővel foglalkozik; közülük a leginkább általánosító — nyilván a legtagabb is: „A novella az életben meglevő ellentmondásokon épül, melyek másféle esemény vagy eseménysorozat révén más-más kapcsolatba kerülnek ugyanazzal a jelenséggel, és az elbeszélésben jelennek meg.“ A módszertani következetesség kedvéért másoljuk ide Zlinszky lexikon-szövegének főbb pontjait is: a novella „kisebb terjedelmű költött történet, melyben a képzelet az uralkodó, de mégis közelebb szokott állni a valóhoz, mint a regény. [...] A novellának koncentrált cselekvényt, kerek jellemzést kell adnia; elbeszélő módja élénk, a lényegre szorítókozó, kitérésre, nincs hely és idő. Van tehát a novellában valami drámaiság...“ És zárjuk az idézet-sort Lukács György *Mai szocialista realizmus* című, 1965-ös tanulmányának igényes, körültekintő meghatározásával: „A novella [...] az egyedi esetből indul ki és — a megformálás immanens extenzitálásában — meg is marad mellette. A novella nem lép fel azzal az igénnyel, hogy a társadalmi valóság egészét ábrázolja, s azt sem tűzi ki célul, hogy teljességét egy alapvető és időszerű probléma szemszögéből tárja fel. Igazsága azon alapszik, hogy egy — többnyire extrém — egyedi eset egy bizonyos társadalomban meghatározott fejlődési fokon lehetséges, és pusztán lehetősége jellemző arra a társadalomra. Ezért le tud mondani az embereknek, kapcsolataiknak és azoknak a helyzeteknek a társadalmi geneziséről, amelyekben az emberek cselekszenek...“

Noha a klasszikus boccacciói novellától Maupassant drámai tömörségéig, a csehovi lélekrajzig, Theodor Storm lírai novelláig vagy a short story modern képviselőiig rendkívül széles a műfaji skála, egy-két, többé-kevésbé közös, **formai jegyre** — szintén gondolatmenetünk továbbvitele érdekében — hasznos lesz még kitérnünk. Mindenekelőtt a fordulópont, a döntő fordulat szerepére a novellában, amely Paul Heyse ún. sólyom-elméletében, a Falken-Theorieban vált a legismertebbé. Eszerint a novella cselekményében lennie kell egy döntő fordulatnak, amelyben az egyes mint általános nyilatkozik meg. A novella újabbkori fejlődésében feltűnő a párbeszéd előtérzése, amely ugyancsak megteremtette a maga teóriáit.

Nincs szándékunkban újabb novellaelméletet felállítani, ám a műelemzéstől, az irodalomtörténeti gyakorlattól a műfajelméleti általánosítások, meghatározások labirintusába tévedve, lehetetlen nem észrevennünk azt a sok hasonlóságot, amely a balladát és a novellát rokonítja. A modern irodalomtudomány egyre inkább feladja a hagyományos poétikai besorolásokat (Emil Staiger például líra, epika, dráma

helyett lírairól, epikusról, drámairól beszél híres *Poétikájában*), s napjainkban igazán nem kelthet különösebb megbotránkozást egy meglehetősen következetes verses és egy prózai műfaj (műforma) párhuzamainak felvillantása. (Wellek és Warren irodalomelmélete regisztrálja, hogy az újabb műfajelméletek általában tagadják a próza és a költészet közti különbséget.) Egyébként nemcsak a novella, e meglehetősen (majdnem a regény állhatatlanságához foghatóan) proteuzsi forma indítja el gondolatainkat a ballada irányába, hanem a jóval hagyománytisztelőbb népballada is lehetségesnek mutatja ezt a kapcsolást. Ortutay beszél „a ballada prózai szerkezet felé való formálódása”-ról, arról, hogy például a *Kömvés Kelemenné* a mese szerkezetét vette fel. Benedek Marcell, bizonyos novellafajtát részesítve előnyben (s meglehetősen mostohán kitagadva a magyar novellának kiterjedtségével talán a legtekintélyesebb, anekdotikus és ugyancsak központi szerepet játszó, elsősorban lírai tartományát), *Irodalmi hármaskönyvében* egyenesen meghatározás-rangra emeli a műformai rokonságot, amikor így ír: „A novella az események világos, rövid exponálásával, gyors és lüktető menetével hasonlít a drámához vagy a balladához. [...] Az európai novella kezdeti verses alakjukkal világosan mutatják, hogy ez a műfaj nem olvasókhöz, hanem hallgatókhoz szól.” Ugyancsak a hallgatókhoz szólás bizonyítékát látja a novella bizonyos kötöttségeiben.

Ezzel a — tudomásunk szerint meglehetősen magányos — véleménnyel szemben a novellát a mai poétikák is az anekdotából, legjobb esetben az ősi mesekincs-ből származtatják (Ungvári Tamás 1967-es kézikönyve sem kivétel), novella és folklór kapcsolatát legfeljebb a népmesére korlátozzák. Pedig — az újabb, XIX. vagy XX. századi példaktól függetlenül is, ahol a közvetlen kapcsolat kimutatható — el lehetne gondolkozni ballada és novella alapvető tartalmi-formai sajátosságainak összehangzásán. Mind a népballada, mind a novella az időszerűség, a „realizmus” műfaja: sokszor követhetően kapcsolódik egy-egy rendkívüli esethez; a körülmények részletezése nélkül, mindkettő az eseményre koncentrálni, s a „tipikus társadalmi helyzetek, lelkiállapotok stilizáltan általánosított ábrázolása”-ban is felismerni rokon vonásokat: a fordulatot, párbeszédet, drámaian fokozó előadásmódot, lírai monológot, a drámai hatás lírai nyomatékosítását. S ha a novella és a ballada kezdeteit tekintve, a jövőbeli kutatás nem is tudna genetikus kapcsolatot megállapítani a két műforma között, funkcionális rokonságukat akár ma is bizonyítottan tekinthetjük.

Amikor a múlt század közepén magyar költők, kritikusok, nagyközönség figyelmébe a ballada felé fordult, ebben semmiképpen sem csak a folklórizmus divatja győzedelmeskedett. Reviczkynek, Tolnai Lajosnak bizonyára megvolt az oka, hogy a „ballada-járvány”, a „ballada-kór” ellen szót emeljen, ám a népballada felfedezésének jelentőségét nyilván nem az epigonok, a fél-dilettáns műballada-szerzők dömpingjén, hanem — a *Vadrózsák* megjelenésén és Arany János balladáin kell mérni. S Arany balladáit említve, a paraszttárgyú *Vörös Rébék*, a *Tengeri-hántás* lélektani remeklése mellett gondoljunk *A walesi bárdok* korabeli időszerűségére s még inkább a *Hidavatásra*, amelyet a kapitalizmus haláltánc-tematikájának nyitányaként tart számon az irodalomtörténet!

Folkloristák és irodalomtörténészek (kevés kivétellel) a Vörösmartyval és Arany Jánossal messzevilágítón indult sort a költészetben még többé-kevésbé számon tartják, bár Ortutay értelme inkább a kutatás hézagait, semmint eredményeit emeli ki; „... irodalomtörténeti tény — olvassuk a *Magyar népballadák* bevezetőjében —, hogy a magyar népballada, felfedezése óta, nemcsak a népköltészetnek egyik legcsodálatosabb, legváltozékonyabb tartományaként ismeretes, hanem kísérője, ihletője nagy költőinknek is. [...] Feladata lenne különben irodalomtörténet-

írásunknak, hogy a ballada tónusát — a zenetudománytól kölcsönzött kifejezéssel: intonációját — kimutassa Ady Endre, József Attila vagy akár ma Nagy László költészetében is. Ez már nem a folklorista feladata. De rá kell mutatnunk arra, hogy Ady Endre is nemegyszer választja a költő intuitív tudatosságával a ballada belső formáját költői mondanivalóinak kifejezésére, s József Attila verseiben is rábuknunk a népballada hangjára, szerkesztési elveire.“ A névsort megtoldhatjuk: a novellista Adyval, Móricz Zsigmonddal, Tamási Áronnal, Sánta Ferenczel vagy Szabó Gyulával — sőt Kosztolányival, Gellérel, talán még Déryvel is. Egy évszázad novellisztikáját kellene végigolvasnunk és elemeznünk, ha a teljességhez ragaszkodnánk. Be kell érünk hát jelzésekkel, tovább kutatandó jelenségek felvázolásával.

A magyar balladisztikus novella monográfiájának megírásakor legalábbis az anekdotikus novelláig kell majd visszamenni. Mielőtt ugyanis a századforduló novellisztikájában a balladai hang megjelenne, a ballada-témák hódítani kezdenek a prózában. Eldöntendő kérdés, van-e szerepe és milyen szerepe van ebben Arany János példájának, a műballada fokozódó divatjának; mindenesetre, aligha tekinthető véletlennek, hogy abban az évben (1877), amikor Arany János a *Tengeri-hántást* is a *Vörös Rébék*et írja, balladába illő történet ragadja meg Mikszáth figyelmét is, s a brezina-i számadó juhász tragikus történetéből megszületik *Az a fekete folt*. Ez a jellegzetes korai Mikszáth-novella mutat ugyan egy-két balladainak minősíthető mozzanatot (a halott asszonynak az erdő fái közt megszólaló hangja vagy maga a novellacím), előadásmódjában, szerkezetében azonban nem különbözik a korabeli anekdotikus hangütésű többi Mikszáth-írástól. A *Timár Zsófi özvegye*ge mindössze három oldalon tulajdonképpen balladát mesél el, sűrű párbeszédekkel — ám *elmesél*, és nem drámai tömörítéssel ad elő, ahogy azt a nép- vagy műballada teszi.

De a drámai látásmód, a kiéleződő társadalmi konfliktusokra érzékeny írói alkat sem hozza szükségszerűen magával a balladisztikus novella megjelenését. Thury Zoltán novellái például eléggé sötét tónusúak — nevezhetjük ezt naturalizmusnak vagy realizmusnak —, mégsem mondhatjuk legsűrítettebb tárcanovelláit, a *Káldváriát* vagy a *Gondviselést* sem balladai hangolásúaknak. A századforduló, a gyorsuló ütemű kapitalizálódás városban és falun egyaránt bőven ontja a tragikus történeteket, s e korszak írói felismerik a novellába kívánczó, társadalmi-életmunka súlyú életanyagot. A múlt század végétől kezdődően egyre gyakrabban jelenik meg a magyar prózában a faluból kiszakadó, a városban kiszolgáltatott cseléd, akinek sorsa igen gyakran fordul balladába, ám ezek a történetek is többségükben részletező naturalista vagy realista módon, hol drámai, hol lírai felhangokkal formálódnak novellává — a balladisztikus novella lehetőségei kihasználatlanul maradnak. Maga Bródy Sándor is, e novellaforma első mestere, leghíresebb cseléd-históriájában, az *Erzsébet dajkában* az epikus, a drámai és a lírai elemeket a novella-füzér egyes darabjaiban sorra használja, nem pedig balladai egységben. Ugyanígy végigkövethetnénk a szintén kor-jellemző pénz-motívum fejlődését a századfordulói és XX. század eleji novellisztikában — az eredmény nagyjából hasonló volna. Móricz Zsigmond, aki később a *Barbárok*ban a balladisztikus novella világirodalmi szintű példáját teremti meg, első remeklésében, a *Hét krajcárban*, a lírai és drámai elemek jelenléte ellenére, alapjában véve még hű a mikszáthi örökséghez, így a novellában az anekdotikus részletezésé marad a döntő szó. (Természetesen nem értékítéletéről van szó: a maga sajátosságain belül a *Hét krajcár* éppolyan antológia-darabja a móríci életműnek, mint a *Barbárok*.)

Amikor viszont az epika, a dráma és a líra csábításai közel egyforma erővel hatnak, a magyar prózában új minőség kér hangot: a balladisztikus novella. Születését év szerint rögzíteni kockázatos volna, mindenesetre a múlt század utolsó

évtizedében már olyan kitűnő írással büszkélkedhet, mint a *Tuza Istvánné*, Bródy Sándor novellája. Noha időben más balladai hangvételű Bródy-novellák is megelőzik (például a szintén katona-tárgyú *Kaál Samu*), a *Tuza Istvánnét* jelképes kezdetnek tekinthetjük — már csak korszerűen továbbvitt Kómíves Kelemenné-motívuma miatt is (az asszony felkerekedése férje keresésére — s a Bródy-novellában megforduló viszony: akaratlanul is ő okozza férje vesztét). De a lélekrajz észrevétlen beépítése a történetbe, az érzelemgazdagság, a drámai fokozás, a balladai ismétlődő motívumok kimért arányai a Kómíves Kelemenné-utalás nélkül is rangos helyet biztosítanak a *Tuza Istvánnénak* kisepikánkban. És számítsuk hozzá a formai erényekhez a legfontosabbat, ami ezt a prózai balladát kortörténetivé teszi: a tudatlan tisztaság és jóság kerül tragikusan szembe egy rideg, meg nem értett világ törvényeivel. „Tipikus társadalmi helyzet, egy lelkiállapot stilizáltan általánosított ábrázolása” — ez Tuza Istvánék Bródytól megírt balladája.

Hasonló módon elemzésre kínálkoznak Petelei István falusi és kisvárosi történetei, a *Parasztsszégyen*, a *Boros Samu háza* — vagy társaik, melyekben a ballada csupán töredékesen érvényesül. Néhány Ady-novella, a Petelei-írók tónusára emlékeztető *A Szárca és Feri*, még inkább a *Szelezsán Rákhel kísértete*, *A Dóm körül*, a *Judit és Holofernes* kapcsán érdemes elgondolkoznunk, vajon valóban csupán az Ady-versekre is annyira jellemző biblikus tömörség (ahogy Bustya Endre eredezteti e sajátságot), vagy inkább a balladai formálás érvényesül bennük.

**A Barbárok**, ez a régi balladák puritán csiszoltságával mérkőző Móricz-remekmű nem támaszt ilyenfajta kétségeket. Talán a novella elismert rangjának köszönhetően, több tanulmány foglalkozott már a *Barbárok* keletkezéstörténetével, feltételezhető forrásaival; a már tisztázott és még tisztázásra szoruló kérdések újabb külön tanulmányban volnának összefoglalhatók, s ugyancsak hosszú oldalakat venne igénybe a ballada-módra tökéletes szerkezet elemzése. Amiről viszont itt is, a problémák vázlatos számbavételekor szólnunk kell, az a folklorizmus jelensége. Balladisztikus novelláink egy része, közöttük a *Barbárok* is, közvetve vagy közvetlenül népballadával áll vagy hozható kapcsolatba. Bizonyítottnak tűnik a *Barbárok* alap-történetének szegedi eredete — mint ahogy nem fér kétség ahhoz, hogy Sadoveanu elbeszélése, *A balta*, a leghíresebb román népballadára, *A báránkyára* vezethető vissza. No de e Móricz—Sadoveanu-találkozás nem is valamiféle feltételezett kölcsönhatás szempontjából érdekes (egyébként *A balta* a korábbi mű), hanem annak bizonyosságaként, hogy a ballada megőrzése, új művészi feldolgozása nem anakronizmus, nem múltba-fordulás — épp ellenkezőleg, a legjobbak kezében népi, közösségi feladatvállalás lehet. A *Barbárok* epika, dráma (s kisebb mértékben líra) esztétikai értelemben tökéletes harmóniájával egy anakronisztikus, barbár világról, a magyar Ugarról szól, döbbenetes erővel, mozgósító eredménnyel. Ez a novella az urbánus Kosztolányit is mélyen megrendítette, s „a gondolatok sajátságos, utánozhatatlanul keleti tagolása” — forró hangú cikkben — állásfoglalásra készítette. (Elemzésre vár a *Káin* című, 1918-ban megjelent Kosztolányi-novella, mely bizonyos szerkezeti, hangvételi közelséget mutat a *Barbárokkal* — sajátosan „urbánus”, egyetemesen emberi kérdéssel szembe; a Kosztolányi-cikk „Nem tudják, mit műveltek” mondata, a *Barbárok* főmotívumának kiemeléseként, illetve a „mesterember a mesteremberhez” kitétel támpont lehet Kosztolányi *Barbárok* kapcsán kifejtett rokon-érzésének megfejtéséhez.)

A folklorizmus kérdése még nyomatékosabban s nem ellentmondásoktól mentesen tevődik fel a székely írók esetében. Tamási Áront, Nyíró, részben Kacsó Sándort nem lehet megérteni a székely népballada ismerete nélkül. (Nem az olvasói, közvetlen megértésről, hanem szerepük, jelentőségük felfogásáról van szó.) Nyíró



Józsefnek szinte az egész korai novellisztikája — művének talán legértékesebb része — az élő népballadához csatlakozik; nemcsak előadásmódban (a *Rapsóné rózsája* olykor szabályos ballada-sorokba rendeződik), hanem egy magatartásforma hirdetésében is (*Ezer lej*, a *Kopjafák* első darabja). Legjobb balladisztikus novellái a mostoha természeti-társadalmi feltételek között erejükön felül vállaló szegények tragikus pusztulását mondják el, sajnos azonban nem idegen Nyírőtől a sorsszerűség mitizálása, a faji kódósítás sem. A Tamási-balladák tisztább, egyértelműbb képet nyújtanak, bár formailag sokszor Nyíróval egy utat járnak. (A *Szép Domokos Anna*, a *Rapsóné rózsájához* hasonlóan, ritmusában is őrzi az ősi balladát.) De azok a bizonyos „liturgikus novellák“ többségükben nagyon is evilágiak, ballada-cselekményük, szimbolikájuk a lehető legföldközelibb, különösen az írói indulás éveiben, a *Szász Tamás*, a *pogánytól*, a *Tűzet vegyenek* és a *Siratnivaló székely* novelláin át az *Erdélyi csillagok* időszerű üzenetéig; a székely lány és a román csendőr szerelmi tragédiája a gyűlölet légkörében olyan katartikus erőket szabadít fel 1929-ben, mint évszázadokon át a *Kádár Kata* balladája.

Lehetséges példáink többsége ilyen vagy olyan módon a parasztságnak elkötelezett írók novellái közül kerül ki, ebből azonban korai volna arra következtetni, hogy a balladisztikus novella csupán a falura korlátozódhat. Ha nem is olyan tiszta formákban, mint Tamási Áronnál, az epikus, drámai és lírai elemek szilárd ötvözetét jellegzetesen városi, sőt munkásírók műveiben is felismerhetjük. Gelléri Andor Endre egyik novellájában, a *Kömvészekben* például a munkásszolidaritás jelzéseként sejlik fel a *Kömvés Kelemennéből* a befalazás motívuma. Igaz, itt a Gelléire máskor hangsúlyozottan jellemző líra háttérbe szorul, sőt mondhatni teljességgel hiányzik, akárcsak Nagy Lajos párbeszédre épített drámai novellájából (*Farkas és bárány*) vagy Nagy István potenciális balladájából, *Az öreg Máté és a „stop“* című elbeszélésből; Déry Tibor viszont, az analitikus novella legrangosabb XX. századi magyar képviselője a *Philemon és Baucis*ban a lírának és drámának egyformán teret engedő, megrázó erejű modern balladát ír.

A balladisztikus novella ugyanis változatlanul az időszerűség műfaja lehet. Ahogy az anekdotikus-lírizálóknak ismert Asztalos István a magánparaszti gondolkodásmód lehetséges következményét lírai-drámai balladába írta (*A kis Szabó Ilus*), az művészi és társadalmi tettként egyaránt jelentős. A nyilvánvalóan Tamási-hatás alatt indult Sánta Ferenc a *Sokan voltunk* patriarkális paraszti világtól jutott el a *Nácik* parabola felé mutató, de a *Barbárokkal* kapcsolatot őrző balladás kifejezéséhez. Szabó Gyula újabb novelláinak modern lélektaniséga ugyan csak a balladákéval rokon; a *Laczkó Rózsa balladájában* többször is idézik *A halálra táncoltatott leány* sorait, de nem emiatt, hanem az elbeszélés szemlélet szerkezeti sajátosságai miatt kell Szabó Gyulának ezt az írását mai balladisztikus novelláink között említenünk; a *Mátyuska macskája* eredeti következtetéseket kínál mondjuk a *Szép Domokos Annával* lehetséges összehasonlításban: a háború pusztításának régi és új balladás megjelenítése egy hagyományörző műforma érdekes változásaira vetne fényt. De idevenném Bálint Tibor *Bölcsődalát* is — bármennyire is távol álljon az ősi paraszti balladától. A példák listája nem zárható le.

A következő lépés már az elemzésé. Meggyőződésem, hogy az eredmény az anekdotikus és az analitikus novella mellett a lírai-drámai, e kategórián belül pedig a balladisztikus novella irodalomtörténeti fontosságát fogja alátámasztani prózánk fejlődésében. Ezt az eredményt kellene azután szembesíteni a kelet-európai novella összképével.