

Mikszáth Kálmán esete a dzsentrivel

Tanulmányomban szeretném bemutatni a dzsentribrázolás sajátosan mikszáthi jellegzetességeit, és annak megjelenési formáit a három legismertebb dzsentr tárgyú alkotása tükrében. (*Beszterce ostroma; A gavallérok; A Noszty fiú esete Tóth Marival.*)

A célom, hogy jól láthatóan körvonalazódjon ennek a társadalmi rétegnek a mentalitása, életformája, világhoz való viszonyulása, jellemei sokszínűsége, valamint meglétének jelentősége a magyar irodalom történetében.

A problémát az okozza, hogy a „dzsentr” mint érték kategória került bele a köztudatba, mélyen átítatva esetleges aktuálpolitikai színezettel, amelytől aztán közhellyé vált, illetve közhellyé törpült értékítéletek kapcsolódtak hozzá. Tarjányi Eszter hangsúlyozza, hogy a dzsentrkérdés a magyar irodalom történetének talán egyik leginkább kitüntetett témája, melyet e kiemelt helyzete miatt „ki kellene ragadni az eddigi beszédmódok közül, és meg kellene tisztítani a ráakódott, vagy erőszakkal ráakott jelentéstartalmaktól, hogy nyitottá váljon az új értelmezések előtt. Ezt a tapogatózást a történelemtudomány már elkezdte, de az irodalomtudományban nehezebben megy végre a paradigmaváltás”¹.

Ehhez a folyamathoz szeretnék hozzájárulni írásommal, és rámutatni, hogy a dzsentrkérdés újragondolása jelenkori irodalmunkban elengedhetetlenül fontos, aktuális probléma.

Mikszáth és a dzsentr

A kiegyezés utáni évtizedek újabb akadály elé állították az átalakulóban lévő társadalmat, és gyökeresen megváltoztatták a közfelfogást. A hetvenes, nyolcvanas években a nagyobb földbirtokkal rendelkező középnemesi családok egyre súlyosabb anyagi körülmények közé kerültek, életmódjukon viszont nem voltak hajlandóak változtatni, s bár egyre rosszabb gazdasági helyzetbe kerültek, nem voltak hajlandóak idomulni a polgárosodó, kapitalizáló körülményekhez. Azért vált olyan súlyos problémává ennek a rétegnek a sorsa, mert „a politikában betöltött szerepe szerint épp a nemesi középosztály volt, mely elkezdte a liberális átalakulásért folyó harcot. Az alapvető ellentmondás abban áll, hogy amíg a kapitalizálódás új osztályt juttat hatalomra, addig új uralkodó osztály nem alakul ki. Amíg az állami vezető tisztségeket a dzsentr töltötték be, addig kicsúszott alóluk a gazdasági hatalom, mely már a kapitalizmus fő értékmérőjévé vált”².

1867-től szinte az első világháborúig terjedő időszakot minden problémájával és fonákságával együtt Mikszáth ábrázolja a legnagyobb művészi hitelességgel és életszerűen.³ A dzsentr sorsa így válhatott Mikszáth írásainak egyik leggyakoribb témájává, hiszen eleinte „ebben az osztályban látta a nemzet törzsét, mely ha elvész vele együtt vész el a nemzet is”⁴. „Ez a társadalmi osztály pusztulásra volt ítélt” – tudjuk és mondjuk mindezt közel másfél évszázad távlatából, de ez a 19. század emberének korántsem lehetett ennyire egyértelmű. Mikszáthnak is meg kellett küzdenie azzal a zavarral, amely az egész korszak felfogására jellemző volt. „Általában

nem bántja dzsentrit, kedélyes szatirikus hangja nemcsak ezt a társadalmi réteget teszi felelőssé, hanem rámutat a megváltozott környezet torzító hatásaira is"⁵. Ezzel magyarázhatjuk, hogy amíg *A gavallérok* hangnemére az elnéző megmosolyogtatás a jellemző, addig a „Noszty fiú esetében a dzsentrit már nem védelemre szorulóknak, hanem elpusztíthatatlannak és támadónak látja”⁶.

Voltak, akik kárörömmel nézték, de a többség sajnálkozva tekintett arra az osztályra, mely évszázadokon át a nemzetfenntartó szerepét töltötte be. „Mikszáth belülről, atyafiságos indulattal szemlélte a dzsentrit, hozzátartozónak érezte magát és ebből jogot merített annak bírálataira is. Egy-egy írásában a pusztulás romantikáját emeli ki, nyugodt melankóliával, máskor maga is mulat a dologtalan dzsentri nagyoltságán, legtöbbször viszont éles szatírával mutat rá a hibákra, mint előidézhető okokra. Ezek között az ő ítélete szerint első helyen áll a politika, kártya és a nő. Mikszáth közvetlen közelségből látta, hogy úsznak el vagyonok és ezzel szemben, hogyan tud egy újfajta típusú üzletember meggazdagodni. Bár a dzsentri is megpróbálkozott kapcsolatot teremteni az üzleti világgal, szorgalom és hozzáértés híján inkább kínos ügyekbe keveredett”⁷. S bár anyagi bázisát elvesztette, de az évszázados úri mentalitása segítségével mindig sikerült megőriznie befolyását és évszázados nimbuszát.

A korabeli társadalomra nagy hatást gyakorolt a dzsentri modora, sajátos becsületkódexe, amely főként a korszak férfiideálját határozta meg. „Ez az eszmény a civil foglalkozású, de a katonai viselkedési mintát követő fiatalember, aki jó családból való, elegáns, bátor, lovagias és nagyvonalú. A pénzzel ugyan könnyelműen bánik, de annál többet ad úri becsületére. Szeret udvarolni, cigányzene mellett mulatozni, és mindig kész az erejét másokkal összemérni. De még a két világháború közötti magyar filmekben is szinte nélkülözhetetlen a »snájdig«, bokacsattogató, dzsentrisen felhúzott könyökkel kezelt fogó fiatalember”⁸. Hiszen a polgári réteg mindent megszerzethetett: vagyont, üzleti összeköttetéseket, sajátos státuszt a gazdaságban, de amit sosem tudott elérni, hogy nemesként tekintsenek rá, s hogy pusztán a származásával tiszteletet váltson ki környezetéből. A polgárság ezt a hiányosságát használta ki a dzsentri, s fordította a maga javára, szórakoztatta magát, s lehetett ez addig, amíg színjátékaival nem okozott visszafordíthatatlan károkat környezetében.

Mikszáth szemlélete is ezen tények függvényében változott, „sajátos demokratizmus fokozatosan fejlődött ki, abban a mértékben, ahogyan a dzsentri iránti rokonszene – annak viselkedése miatt – csökkent és lassan szatírába hajlott”⁹. Mikszáth a „dzsentri útját nem a Kaffka Margit *Szűnek és évek* című regényének a sorok között bujkáló fájdalomával írja le, nem hirdeti a polgári osztályba való beleolvadását sem”¹⁰. Mindezek helyett inkább szórakoztatni kívánta az olvasóközönséget, „nem akart az erkölcsprédikátor szerepében tetszelegni”¹¹, nagyszerűsége abban rejlik, hogy a döntés felelősségét nem vállalja magára, hanem jó író módjára átruházza azt az olvasóra, bízva annak megfelelő ítéletképességében.

A dzsentri, mint irodalomtörténeti kategória

Már a bevezetőben is érintettem azt a problémát, ami a dzsentri fogalmát jellemzi, mégpedig az, hogy érték kategóriaként került a köztudatba, eleve terhelten a téves beidegződésekkel, a hozzá tapadó elavult érvrendszerekkel, ideologizált beszédmódokkal. A téma sajátos helyet foglal el a társadalomtörténetben, s e kiemelt helyzet figyelembe véve megkerülhetetlen, hogy ne foglalkozzunk a téma ezen oldalával is.

Már 1848 előtt is erősen differenciált nemesség jelentős része az ötvenes-hatvanas években elveszítette létalapját. A feudalizmus felszámolásakor hozzávetőleg 130-140 ezer nemesi származású család élt az országban, az 1869-ben készült földbirtok-megoszlási kimutatások adatai azonban azt bizonyítják, hogy a föld csak minden ötödik-hatodik család számára biztosította továbbra is a megélhetést. Az újabb magyar társadalomtörténeti irodalom három fő ismérvet jelöl meg, amelyek alapvetően jellemzik e csoport tagjait: a társadalmi státus, illetve pozíció, az életmód és a mentalitás. Ezekből következően az úri középosztályhoz tartozás leglényegesebb kritériumai: a nemesi cím, a földbirtok vagy valamilyen állami-törvényhatósági hivatal, mindezek hiányában a tisztos polgári vagyon, a diploma vagy legalább az érettségi bizonyítvány, amely már egyéves önkéntesi szolgálatra jogosítja fel, s ezáltal párbajképessé teszi tulajdonosát.¹²

A téma sajátos irodalmi jellege tagadhatatlan: „a magyar irodalomban olyan erős vonulat, regénykorpusz figyelhető meg, amelynek szereplői hagyományosan dzsentrinek tarthatók. A dzsentrizmus elnevezés azonban mára már erős társadalomkritikai állásfoglalást szuggereál, hiszen a dzsentrizmusregények kizárólagos olvasási módjává vált a bíráló megfigyelése, s ennek erőssége alapján történt meg rangsorolásuk, kánonbeli helyük megállapítása”¹³. Ezeket a téves sztereotípiákat erősítik az egyoldalú megközelítésből levont általánosítások, amelyeket kritikus szemmel kell olvasnunk: „Mint a közélet legfeltűnőbb szereplői ők határozták meg a társadalmi ideológia vázát, a közlést és az életmód külső és belső tartalmát. Nacionalizmusuk és antiszemitizmusuk, az ezeréves supremácia gondolata, a haladó eszmék ellenfele lett.”¹⁴ A dzsentrizmus elnevezés, amely a „liberális érában a rendiségre emlékeztető – tehát reakciós felhangú – nemesség fogalmát váltotta fel”, manapság szintúgy rosszízű hangsúllyal párosul.¹⁵

Az egyes művek értelmezésekor ugyan látható a dzsentrizmus értelmezések megkerülése, de „a dzsentrizmus övező, makacsul hagyományozódó, egyre inkább egyoldalúnak és hamisnak látszó értékrendszer átfogó felszámolása még nem történt meg. Nem szabad, hogy a dzsentrizmus továbbra is úgy éljen a köztudatban, mint a nemzet testének kóros elváltozása, s ezt a tudatot az irodalomtörténet még tovább erősítse. Nem elég pusztán, társadalomtörténeti illetve irodalomtörténeti szempontból vizsgálni a témát, engedni kellene, hogy az olvasó a saját kritikai érzékére támaszkodva ítélje meg a társadalmi réteg jó és rossz tulajdonságait, s előre közvetített ideológiák ne befolyásolhassák az olvasás élményét. Sajnos mára a dzsentrizmusról szóló értékítéletek a zsigerekbe ivódtak, irodalmi művek olvasataiként evidenciává válhattak. „A hajdani elvek felett eljárt az idő, de hatásuk még nem enyészett el, talán azért is, mert hiányzik a hagyományos beszédmódot felszámoló egyértelmű artikuláció. Nemzedékek oltódtak és oltódnak be a dzsentrizmus elnevezésével, szinte egyetlen kizárólagos olvasásmóddá szegényítve Mikszáth főbb műveinek értelmezését”¹⁶.

Az álcázás művészete

Ahogy az állatvilágban is lépten-nyomon találkozhatunk a létüket féltő, bujdosó, valamilyen álcát felvevő élőlényekkel, addig a 19. század társadalmában sem nélkülözött a mimikrit, mely létének alapelemévé vált, és sokáig a belső romlást, üszkösödést is jótékonyan eltakarta. De az állatvilággal ellentétben, ahol a préda igyekezett menteni a bőrét az ellenség megtévesztésével, a magyar viszonyokban a helyzet épp

fordítottan alakult; hiszen épp a ragadozó volt az, mely egy jól megválasztott jelmez segítségével ejti csapdába áldozatát. A dzsentrí-mimikri olyan természetes velejárója lett a mindennapi életnek, hogy lassan az álcát viselő sem tudta már, melyik az álca és mi a valóság. Sokkal nehezebb dolga volt az átlagembernek, aki ritkán látott át a jól elmaszkírozott valóságon, és gyanútlanul sétált bele a megrendezett színjátékba.

A dzsentrí-nemesi léthez a kezdetektől hozzátartozott egyfajta szertartásos, színházias jelleg, a dzsentrí lecsúszásával, ha a vagyont nem is sikerült megtartani, legalább a külsőségekben igyekeztek a maximumot nyújtani. Ahogyan *A gavallérok*ban is elhangzik: „Mert mi sárosiak nem érünk rá a szegénységünkre gondolni, ahelyett örökké abból tartunk főpróbákat, hogyan csinálnánk, ha gazdagok lennénk. És ha sikerül az előadás, örülünk neki, tapsolunk magunknak, s ha látjuk, hogy valóságnak tartja az idegen, tudjuk abból, hogy hiba nélkül játszottunk.” (Gav. 126: 31–35) A három mű közül leginkább *A gavallérok* vezérmotívuma a leplezés, amelyben a menyegzői multság az elejétől a végéig egy hatalmas színjáték, kitűnő színészi alakításokkal és megfelelő jelmezekkel. De a mű magának a századvégi magyar társadalomnak is a leleplezése, hiszen a keletkezési időpontja a millennium idejére esik, a honfoglalás ezeréves évfordulójára, amely ünnep szinte jelentőségét veszítette, és végül csak a túlfeszített ünneplés, nagyzás és a múlttal való kérkedés maradt, mely célja a korábbi századok szégyenfeltájtainak eltakarása lett.¹⁷ A szereplők azt mutatják fel a tettetésben, amivé lenni szeretnének: jómódú, nagyvonalú, pompakedvelő hölgyek és urak, nem pedig lecsúszott, filléres gondokkal küszködő hivatalnokok.¹⁸

A misztikus színpadiasság a mítosz időszerűtlenségébe emeli a történéseket, és ezzel azt szemlélteti, hogy a dolgok a mindennapi események felett játszódnak.¹⁹ A játékhoz szükség van díszletre (négylovas hintó, fejedelmi vacsora, pazar ékszerrek, sok ezret érő kötvények) és jelmezekre. „Gubó legyek, ha ez nem az úgynevezett „sárosi-órszem”-nek a szeme, ki arra vigyáz a park szélén, hogy befordul-e a jegenyefák periferiájába vendég, mely etetben bekiáltja a kastély népének „Chlapci do liberiji” (libériába gyerekek), s egy szempillanat alatt finom kiborotvált komornyikká változik az öreg béres, ki még az imént trágyát hordott, s fehér szakácskában és kalapban habot ver az ámbituson, mint kukta a mindenés, aki előbb még fát vágott.” (Gav. 94: 31–37) Ám, hogy a színjáték ne veszítse el minden realitását, és ne támadjon fel az olvasóban/szemlélőben az az érzés, hogy irrealitás, amit olvas (vagy éppen lát), Mikszáth gyakran ad a szereplők szájába olyan mondatokat, melyekkel elodázzák a megjátszott pompa jelentőségét, bagatellizálják saját erőfeszítéseiket, s ezzel a cseles dramaturgiai elemmel az olvasó, vagy épp szemlélő elbizonytalanodása helyett, annak további érdeklődését, csodálatát keltik fel. „Szegények vagyunk, így élünk közönségesen, és végre is azt eszik az ember, amije van. Nem szeretem a flancot. Úgyis azt fogják ránk, szegény sárosiakra, hogy nagyozunk. Az ember rá se mer már gyújtani egy jóra való szivarra.” (Gav. 100: 3–6)

A nyelvi heterogenitás is az álcázás különleges módozataira hívja fel a figyelmet, az eltérőnek bizonyos mértékben való egybeolvadása. Egyfajta nyelvi multiplikáció, mely tulajdonképpen a nyelv olyan mérvű „átöltöztetése”, ami leginkább képes a karneváli jelleg fenntartására.²⁰ „– Ozaj dusa moja! (Ugyan lelkem!) hova gondolsz? Hiszen az anyakönyvvezető és a pap már egy órája várnak. Hiszen a párizsi

ruha már itt van, és én szeretném is, ha rajtatok volna ha már egy szer kifizettem. De végre is a családban vagyunk, ruha ruha. Um Gottes Willen, most csak nem kezdek levetkőzni és újra felöltözni. Daj pokoj, Annuska! (Hagyj békét, Annuska!)” (Gav. 109: 28–33) Mikszáth finom utalása – „Ilyenkor, ha elhagyta magát, és nem vigyázott, igen rosszul beszélt magyarul, de ha összeszedte magát, alig ejtett jelentékeny hibát.” – a szerepből való kiesésre tovább erősíti a színjáték jelleget, de előrevetíti annak a lehetőségét is, hogy elérkezik az idő, amikor legördül a függöny, lekerülnek a jelmezek, és az alkalmi színészek visszatérnek a valóságba, a régi életüket folytatva, de újabb darabokra készülve.

„Hová lettek fényes, nyalka ekvipázsok. Csak vagy négy kocsi jött, de mind kétlovas, s azokon hatan-heten ültek, összegyömösözölve, mint az arató tótok. A hetyke ragyogó nevű urak, a Kevinczkyek, Pruszkayak, Nedeczkyek, Niczkyek, akik mind külön fogaton mentek tegnap, s úgy indultak vissza ma. Hát csakugyan valami gonosz dzsinn nyelte el a prüszkölő, tüzes lovaikat, társonyos, cifra huszáraikat, útközben, ahogyan Bogozy mesélte.” (Gav. 124: 20–26) Mikszáth ugyan eufemisztikusan egy dzsinnre fogja az átalakulást, a hirtelen leszegényedést, de mindenki tudja, hogy a humoros megjegyzés mögött milyen kegyetlen igazság rejlik.

Kevésbé egyértelmű a *Beszterce ostroma* főhősének megítélése, abból a szempontból, hogy ki, hogyan, mikor és miért játszik el egy szerepet. Mikszáth többször utal arra, hogy nem egyértelmű a tény, hogy Pongrácz István színleg bolond-e, vagy valóban megtévelyodott, s ebből következik, hogy az sem egyértelmű, hogy bolondként valóságosnak véli-e az őt körbevevő színjátékot, vagy tébolyt színlelve csak önmaga szórakoztatására talál ki és követel meg várúri rituálékat. „Bolond volt-e Pongrácz István? Ki tudja! A vélemények megoszlottak efelett a környéken. Bolond-e valaki azért, mert úgy él, mint egy király?

Normális agyvelő volt-e, egy kis különködéssel, vagy pedig tényleg hiányzott egy kereke? Meglehet, hogy az embereknek nemcsak a sorsát gyúrják át a viszonyok, hanem az agyvelejét is.

De különben az örültség relatív dolog. Az abnormális embereknek a rendes ember látszik különösnek. S az abnormális emberek volnának többségben, akkor talán a rendes eszűeké volna a Lipótmező.” (Beszterce 17: 10–15)

Mikszáth okfejtésében itt sem az elítélő hangnem kerül fölénybe, ehelyett szelíd megértéssel és következetes magyarázattal mintegy elismeri, hogy bármilyen a gróf állapota, az nem kizárólag az ő hibája, hanem egy sor körülmény tehető felelőssé érte.

A nedeci várúr és a gavallérok álcázásában a sok közös vonás mellett jelentékeny különbségek is fellelhetők. A gavallérok tettetése csak akkor válik sikeressé, ha ezzel a külső szemlélőt a legteljesebb mértékig el tudják kápráztatni, hiszen mindannyian tisztában vannak a másik anyagi helyzetével, egymás előtt nem kihívás a produkció, olyan lenne, mintha üres nézőtérnek játszanának. Ellenben a nézőközönség elismerése, ámulatba ejtése indukálja a még hitelesebb színészi játékot. Pongrácz Istvánnak pedig nincsen szüksége nézőkre, de színjátékra annál inkább, hiszen a történelemből való kiesés érzete mindinkább arra ösztönzi a gróft, hogy minél hitelesebb eszközökkel bizonyítsa elsősorban magának, másodsorban környezetének, hogy a saját maga által kreált világ az a valódi életközeg, melyben biztonságban érezheti magát. Annak eldöntése pedig, hogy megbomlott-e az elméje vagy nem, azért válik megválaszolatatlanná, mert számára eltűnik a válaszvonal

a valódi és a játszott lét között, s miközben környezete tisztában van a különbséggel, addig a gróf már nem képes – s egy idő után már nem is áll szándékában – eldönteni, melyik pólus milyen viselkedésmintát követel meg. Mindenesetre olyan másletet, másik pozíciót képvisel, amely a többiek felől „különcnek” tűnik, miközben a többiek számára is az önmeghatározás lehetőségét nyújtja.²¹

Pongrácz szerepjátszása a gavallérokéhoz képest mélyebben átélt, ezért tragikusabb. A gavallérok alakjai nem olyan robosztusak, az „ábránd teremtette nagyság is hiányzik belőlük”²². A történelmi színjátékjelleg is többféleképpen értelmezhető. Egyrészt a korral való összeférhetetlenséget szimbolizálja, ahol „a múlt még mindig élőbbnek és megmentésre érdemesebbnek tűnik”²³, mint a jelen, másrészt a jelen és a múlt irreális együttesét, összeférhetetlenségét mutatja, melyben a „megjátszók és megjátszottak örökös kényszerben élnek; folyvást helyettesítenek valami: jelenükkel a múltat, a múlttal jelenüket”²⁴. A Pongráczot környező szereplők a látszatteremtés jegyében működik, olyan helyzet előállításán buzgólkodik, amelyben az „örült” rögeszmék kielégülnek, tápot nyernek, az „élethazugság” fenn tud maradni.

Különleges mikszáthi bravúr az „ostrom” utáni jelenet leírása, melyben minden létező szereplő, tárgy és rituálé végtelenül nevetségessé válik, s egyszerű, jelentéktelen, minden értéktől megfosztott színházi kellékekké amortizálódnak. A szerződés megpecsételésére szolgáló rituáléelemek, a víz, a fű és a besztercei föld a nagy honfoglalás-mítoszt parodizálják. A fűvet a győztes vezér lovacskája meglegedetten ropogtatja, a földet Pongrácz a földre szórja, és a győzelem jeléül lábával megtapossa, a rossz, poshadt vízzel éppen csak megnedvesíti a száját.²⁵

Amíg a gavallérok és Pongrácz gróf családja inkább tekinthető öncsalásnak, mint a másokat megkárosítani szándékos színészkedésnek, addig a Behenczy urak és Noszty Feri az utóbbi kategóriába tartozik. A szereplők itt saját önös céljaikat előtérbe helyezve képesek arra, hogy másokat megtévesszenek. Noszty Feri az egész család segíti, hogy megszerezze Tóth Mari vagyonát. Olyan nagyszabású színjátéknak lehet az olvasó szemtanúja, melyben minden szereplőnek megvan a testre szabott feladata, de a fő cél mégiscsak az ifjú Noszty hozományhoz juttatása. Kopereczky Izrael Izsák feladata, hogy Feri szolgabírói állásba emelje, hogy a biztos egzisztencia látszatát keltve a milliomos lányának közelébe jusson. Bubenyik, a ravasz tót komornyik vándorórássá maszkírozza a huszárhadnagyot, hogy bejuthasson a mezernyei szanatóriumba. S mint ahogyan a színdarabból nem hiányozhat a fő intrikus sem, ezt a szerepet esetünkben Homlódyné Labikán Amália tölti be, aki azt tanácsolja unokaöccsének – aljasul kihasználva a női lélek rejtelseit, érzékenységét –, hogy hitesse el Tóth Marival, hogy a lányt nem a milliói miatt szerette meg, hanem saját szépségéért, önmagáért. Ez ezért vált, olyan lényegessé a tettetés során, mert Marinak az volt a rögeszméje, hogy csúnyának képzelte magát, ezt a rögeszmét próbálta saját hasznára fordítani Noszty Feri. A csel sikerült, Mari csapdába esett, pont úgy, ahogyan a Noszty-család forgatókönyve megkövetelte. Drenken Fruzsi mamának boldogan mesél, képeleg, meghatottan vesztí tudomásul, hogy az ismeretlen leány, akiről Noszty oly nagy szeretettel beszélt, ő maga. Feri pedig „oly természetesen adta a meglepetést, hogy egy nagy színésznek is becsületére vált volna.”

A színjáték azért hajlik drámába, mert Mari önérzete, sértetlen bája, őszinte léte szöges ellentétbe áll a huszárhadnagy léha, hozományvadász viselkedésével. Noszty

bűne azért nagyobb mindegyik dzsentri szereplőénél, mert a csalás és az álcázás olyan erkölcsiséget akar megrontani, mely ellenkezik a jóérzés törvényeivel, így szükségszerűen bukásra van ítélve, mind a színdarab, mint a főszereplő. Bár az alakítás kitűnőre sikerült, de az évezredek szabályoknak nem lehet ellentmondani, hiszen a rossz nem győzhet a jó fölött. De a felelősség nem elsősorban Ferit terheli, ő csupán egy folyamat elindítója (váltóhamisítás), mely után már nincs lehetőség arra, hogy kikecmeregjen a család és az ismerősök által megszőtt pókhálóból. S előre menekülni még mindig könnyebb, mint visszafordulni, mert bármi baj éri is, a sikeréből hasznot remélők úgymint megtalálják a módját, hogy elhárítsák az akadályokat.

Így lehetséges az, hogy egy dzsentrinek még mindig kényelmesebb másokra bízva magát egy színjáték részévé lenni, észrevétlenül elaljasodni, mint kapcsolatait, önnön találékonyságát, furfangját kihasználva, munkával biztosítania saját egzisztenciáját.

Szimbólumok, satirikus jelképek

„Apró, púpos emberke volt, nyájasan mosolygott, amikor bemutattam magamat. Hogy megkínáljon kivette szivartárcáját a zsebéből, melyen egy méh, a takarékoság jelképe volt emailokkal kirakva. Olyan furcsa volt a sok címeres tárca után, melyeken griffek, sasok, zergék és oroszlánok ágaskodtak, ez a méh... Egy méh? Sárosban? Mit szemtelenkedik itt egy méh?” (Gav. 127: 13–18)

Valóban szemtelenségnek hathat egy olyan fenségesen pazar színjáték után egy méh képével találkozni, mint amelyet Mikszáth maga is átélt. A szorgalom, a takarékoskodás szimbóluma nem épp Sáros nevéhez köthető, mint ahogyan Kubányi Sámuel igazgató urat sem lehet egy lapon említeni a már megismert gavallérokkal.

Amíg dzsentri kishivatalnokaink minden apró részletben nemesi eleganciát próbálnak sugározni, addig a háttérben mindez csak koplalás, nélkülözés árán lehetséges. Ezzel áll szemben az apró, púpos emberke, aki minden tekintetben kilóg a nagyzó társaság közül, talán még nemes felmenője sincs, de szivartárcáján lévő méh mindig emlékezteti arra, hogyan jutott el odáig, ahol egykor a dzsentri állt. S ahogyan a dzsentri kihasználta Mikszáth tájékozatlanságát, úgy Kubányi úr is magából a dzsentriből él és használja ki azt a mentalitást, amely a züllés szélére jutatta az egykor nagyreményű társadalmi osztályt.

A Mikszáth-szövegekben oly gyakorta előforduló darázs (méh) sokszor közheles és elcsépelet jelképes használata azonban ebben a szövegben egy metaforasort, mitopoetikus szimbólumrendszert alkot. Feltűnése a szövegben (a történet végén) a dzsentri állapotáról, létmódjáról sugall egy metaforikus történetet. A számos nép hagyományában, meséjében – sok más mellett – az emberi lelket is megtestesítő vagy a közvetítő szerepét betöltő méh, más esetben Krisztus-szimbólum, a dzsentri színváltozásának is egyfajta kifejeződésére is utalhat.²⁶ A csalás és öncsalás Sáros vármegyében jól jövedelmező foglalkozássá nőtte ki magát. Nem véletlen, hogy a megye neve tulajdonnévként és az azt minősítő melléknévként is értelmezhető,²⁷ ugyanúgy, mint Bontó vármegye elnevezése, mely az erkölcsi normák feltartóztathatatlan bomlására igyekszik felhívni a figyelmet.

Várdai megfogalmazása szerint olyan ez a mű, mint egy szimmetrikusan kigyúló, majd kialvó tűzijáték, melyben a tűzijáték pompás fényei oda hullnak vissza, ahonnan magasba szálltak: a sárból. Az esküvői pompa és annak levedlése is egy

szimmetrikusan felépülő folyamat metaforikus átértékelése. Az vőlegény kocsikon, a honfoglalás kori vezérek neveit hangoztató barátok, rokonok társaságában indul el a menyasszonyért, csodás hintókon, melyekben, ahogy a nemesi illem megkívánja, nem lehet kevesebb, mint négy ló befogva. Így közelednek a kényszerű végkifejletéhez, melyben a tűzijáték összes rakétája felrobbant, s a darabokra tört szilánkok szédületes erővel hullnak vissza a sárosi földre. Az esküvői pompa mintegy levedlik róluk, összezsúfolódva kocsikon, szekereken igyekeznek a hajnali szürkességbe, vissza a hivatalnok²⁸ életükbe. Nem marad semmijük, csak a nevük, mely nem más, maga is szimbólum.

„Folyt hát a tánc, a játék, az ivás egész a kakasok megszólalásáig. Akkor kezdünk aztán egyszerre hazakésmálódni...” (Gav. 121: 1–2) Mint a népmesék motívumai, melyben a kakas figyelmezteti a gazdát, hogy szövetsége az ördöggel hamarosan megpecsételődik, a gonosz eljön a jussáért, és már nincs menekvés, nincs szerződészegés.

A természetleírások egy része külön metaforasorként is olvasható: a természet ősi ritmusát, de főként annak megbomlását sugalló tájleírások egyben a természettel, a babonákkal szerves egységben élni tudó régi világ, társadalmi intézmények, szokásrend eltűnése felett érzett fájdalomról beszélnek.²⁹ Ezt támasztja alá napszakok szimbolikája, a ködös, homályos reggel, mely előrevetíti a hivatalnoki lét hétköznapjainak szürkességét. A környezetrajz érezteti, hogy itt nincs helye elítélő humornak, szatírának, itt egy dráma expozíciójáról, egy társadalmi osztály haláltáncáról van.³⁰ Olyan kegyetlen haláltáncról, mely szimbolikusan a Königgratz apó halotti céduláin van jelen.

Az egyes szimbólumok használata egyfajta értékmegvonást közvetít, melyet Mikszáth sok esetben gúnyos szólamokkal erősít: az ifjú Behenczy által lőtt „ártatlan borjú”, mely az éhhaláltól mentette meg a báró urakat, olyan ironikus utalás mely azokra az időkre emlékeztet, melyekben a nemesek csupán kedvtelésből vadásztak, s kedvükre válogathattak a nemes vadak közül. Nem kevésbé ironikus, már-már szatírába hajló a pók és a Noszty fiú rejtett párhuzama, nem véletlen, hogy a huszonharmadik fejezet egy szimbolikus értelmű címet kapott: *Mit csinál a pók, ha a hálóját összetépi.*

A hozományvadászat tulajdonképpen egy hálókészítési folyamat, melyben egymásra szövődnek a szálak, s egyre nehezebb a belőle való szabadulás, egészen addig, amíg egy olyasvalaki nem fut bele (Tóth Mihály), aki bátorsága és a birtokában lévő erkölcsi meggyőződés segítségével ki tudja tépni magát belőle, és azokat a kisebb, gyengébb áldozatokat is megmenti, akik nem voltak ilyen körülmények, s a vergődésük során kisebb-nagyobb mértékben meg is sérültek. Bár a pók és a Noszty fiú közötti összefüggések tagadhatatlanok, hiszen őt is a préda becserkészése villanyozza fel, ugyanakkor az első kiszámított lépéseknél mégis lelkiismeretfurdalása támad, de sikeresen elúzi magától ezeket az érzelmi alapokra épülő gondolatokat, mert a környezete által sugallt szemlélet fölébe kerekedik ezen eltévelyedéseknek.³¹ Sokkal jobban jellemzi Ferit a magára öltött vadászjelmez, melyben Tóth Marit igyekszik meghódítani. A vadász-szimbólum itt inkább az érzelmi síkon mozgó férfi karakterét emeli ki, a szebbik nem utáni férfiúi vágyat, mely az állandó prédalésben jelentkezik, mintha belső lénye öltene testet a jelmezben. Ezzel szemben Mari parasztlány öltözéke a valódi énjének takarására szolgál, egyfajta

duplicitást eredményez. A két jelmezbe bújt fiatal találkozása így már előrevetíti a regény végén beigazolódnó összeférhetetlenséget.

Egyfajta összeférhetetlenséget sugall Pongrácz István alakja is, akiről a regény végéig nem derül ki egyértelműen, hogy valóban őrült, vagy csupán egy különc, őrültségnek látszó rigolyákkal. Az előző fejezetben az őrültség mint színpadi kérdés került előtérbe, s mint színészi teljesítményt vizsgáltam, de az őrültség, mint érték kategória egyfajta metaforikus szimbólumértelmezést is hordoz. „Bolond volt-e valóban, vagy csak játszott néha a bolondot azt magam sem óhajtottam teljesen eldönteni. Hadd maradjon ez is titoknak. Elfér a többi között.” (Beszterce 171: 8–10) Azzal, hogy egy viselkedésmódot bolondságnak minősítünk, megszűnik problémának lenni. Akiről sikerül bebizonyítani, hogy őrült, azt be lehet zárni a bolondok házába, ki lehet iktatni a világból, következésképpen az általa képviselt viselkedés- vagy látásmódokkal többé már nem kell foglalkozni.³²

Ha vizsgálódásaink során az őrült szót kicseréljük a dzsentrivel, nem sok különbséget tapasztalunk a megállapításban. Ennek megvan a megfelelő magyarázata is; Mikszáth nem szerette a didaktikus, „erős mondanivalójú” műveket³³, ehelyett csupán árnyalatokkal dolgozott, melyek inkább sugalmaztak, mint konkretizáltak. Ezek közé tartoznak a metafizikai szorongásérzetet kifejező egyetemes jelképek: kígyó, ördög, Isten, nap, hold, csillagok. A gróf úgy hiszi, hogy egy kígyó él benne, az ördög közellététől retteg, Istennel kártyázik, a hold helyett a nap ellopására biztat, az elkövetkező örök éjre készül.³⁴ Nem célom a teljesség igényével vizsgálni a Mikszáth-művek jelképi- és szimbólumvilágát, de vizsgálódásaim arra engednek következtetni, hogy az író által használt jelképek és szimbólumok minden tekintetben a művek mélyszerkezeti mondanivalójával szoros összefüggésbe alkotják azt az értelmezési struktúrát, amely ismerete egy-egy regény elemzéséhez elengedhetetlenül fontos.

•

A mikszáthi életmű rendkívül érdekes és gazdag, még akkor is, ha csak egy szeletét emeli ki a vizsgálódás. A dzsentr-problémát a szakirodalom megosztott nézőpontból kezeli, egyes, máig élő sztereotípiák befolyásolják az értelmezést. Dolgozatomban igyekeztem szövegközpontú elemzéssel rámutatni a dzsentr fő jellemzőire. Ebben a tekintetben termékenynek bizonyult a szereplők és jellemelek vizsgálata, kiderült számomra, hogy Mikszáth a dzsentrít sosem egysíkúan ábrázolja, hanem rendkívül árnyaltan, emberközelien. Maga sosem von le egyoldalú, általánosító következtetést, és az olvasóját is óvja ettől. Mindezt a humor nyeli eszközeivel, teszi érzékletessé a szemlélő számára. Gondoljunk csak arra, hogy a mai olvasó több mint egy évszázad távlatából látja a mikszáthi Magyarországot, de ennek ellenére az semmit sem veszít időszerűségéből. Tulajdonképpen, amikor a dzsentriről van szó, voltaképp egymást követő korok, és azokba gyökeresedett életszemléletek, mentalitások tűnnek fel.

Munkámat nem vezérelte, és nem is vezérelhette a teljesség igénye. A szakirodalom által kevésbé érintett témákat akartam felvillantani, melyek további szemlélődésre ösztönöznek, és elősegítik Mikszáth írásművészetének feltárását.

Jegyzetek

- ¹ TARJÁNYI Eszter: *A dzsentri exhumálása*. Valóság, 49. évf. 2003. 5. szám. 38. (Továbbiakban: Tarjányi. i.m.)
- ² FÁBRI Anna (1983): *Mikszáth Kálmán*. Budapest. 141–142. (Továbbiakban: Fábri i.m.)
- ³ BISZTRAY Gyula (1961): *Mikszáth Kálmán 1847–1910*. Magyar Helikon. 20–21. (Továbbiakban: Bisztray i.m.)
- ⁴ VÉBER Károly (1997): *Mikszáth Kálmán élete és művei*. 73. (Továbbiakban: Véber i.m.)
- ⁵ LENGYEL Miklós (1971): *Dickens hatása Mikszáth elbeszélő művészetére*. Palócföld. 1972/1. 32. (Továbbiakban: Lengyel Miklós i.m.)
- ⁶ FÁBRI i.m. 144.
- ⁷ SCHÖPFLIN Aladár: *Mikszáth Kálmán*. Franklin Társulat. 99. (Továbbiakban: Schöpflin i.m.)
- ⁸ NAGY Ildikó (1998): *Az úri középosztály – A dualizmus korában*. Rubicon. 9. évfolyam 7. szám. (Továbbiakban: Nagy Ildikó i.m.)
- ⁹ BISZTRAY i.m. 23.
- ¹⁰ KATONA Jenő: *Mikszáth Kálmán*. In: *Tanulmányok*. 14. számú tanulmány. Egri Főegyházmegyei Könyvtár. 258.002/14-es jelzet. 727.
- ¹¹ SCHÖPFLIN i.m.101.
- ¹² NAGY Ildikó i.m. 55.
- ¹³ TARJÁNYI i.m. 38.
- ¹⁴ KISS Aurél (1972): *A dzsentriábrázolás néhány stílusproblémája Mikszáth műveiben*. Nógrád Megyei Múzeumi Közlemények. 1972/18. 5–24. 7.
- ¹⁵ HANÁK Péter (szerk.): *Magyarország története 7*. Budapest. 1978. 449.
- ¹⁶ TARJÁNYI i.m. 39.
- ¹⁷ ARATÓ László (1999): *Mikszáth, a nagymester*. Iskolakultúra. 1999. 9. évf. 12. szám. 20–28. 21.
- ¹⁸ EISEMANN György (1998): *Mikszáth Kálmán*. Budapest: Korona Kiadó.
- ¹⁹ ARATÓ i.m. 21.
- ²⁰ EISEMANN i.m. 107.
- ²¹ EISEMANN i.m. 76.
- ²² KOZMA Dezső (1977): *Mikszáth Kálmán*. Kolozsvár. 109.
- ²³ VÉBER Károly (1997): *Mikszáth Kálmán élete és művei*. Nesztor.
- ²⁴ EISEMANN i.m. 78.
- ²⁵ NYILASY Balázs (2006): *A komikus románc két arca (Mikszáth Kálmán: Szent Péter esernyője, Az aranykisasszony, Beszterce ostroma)*. Hitel, 2006. (19. évf.) 5. sz. 104–118. = <http://www.hitelfolyoirat.hu/dl/pdf/20060518-77593.pdf>
- ²⁶ BÉNYEI Péter (1999): *Egy irányregény „iránytalansága” – Relativizmus és metaforikuság Mikszáth Kálmán Különös házasságában*. Irodalomtörténeti Közlemények, 1999. 3–4. sz. 291–313. = <http://epa.oszk.hu/00000/00001/00009/benyei.htm> (2007. április 10. 14.30). (Továbbiakban: Béneyei i.m.)
- ²⁷ EISEMANN i.m. 103.
- ²⁸ MÁRVÁNYI Judit (1996): *Kopott gavallérok*. In: Márványi Judit: *Arcok fényben és sötétben*. 7.
- ²⁹ BÉNYEI i.m.
- ³⁰ BENEDEK i.m. 19.
- ³¹ VÁRDAI i.m. 141.
- ³² HAJDU Péter (2002): *Két kronotoposz találkozik az úton (Mikszáth Kálmán: Beszterce ostroma)*. Irodalomtörténeti Közlemények, 2002. 5–6. sz. = <http://epa.oszk.hu/00000/00001/00011/hajdu.htm> (2007. április 10. 14.30)

³³ BÉNYEI i.m.

³⁴ NYILASY Balázs (2006): *A komikus románc két arca* (Mikszáth Kálmán: *Szent Péter esernyője; Az aranykisasszony; Beszterce ostroma*). Hítel, 2006. (19. évf.) 5. sz. 104–118. = <http://www.hitelfolyoirat.hu/dl/pdf/20060518-77593.pdf> (2007. április 10. 14.30) (Továbbiakban: Nyilasy Balázs: *A komikus románc két arca*)

