



Napút-füzetek

21.

Papp Ágnes Klára

Mese, mítosz és modernség

A modern műmese kétarcúsága



„A tündérmese, amely a gyermeknek még ma is első tanácsadója, mert az emberiség számára is ez volt valamikor, titkon tovább él minden mesében”¹ – írja Walter Benjamin *A mesemondó* című esszéjében, és gondolata nyomán – ha nem az ő következtetései mentén haladunk tovább – egyből felmerülhet a kérdés: mennyiben hasonlít és mennyiben tér el a műmese a tündérmeséktől, és mi ennek a különbségnek és azonosságának a magyarázata.

A sok rész-eltérés mellett van egy, a mese lényegét érintő különbség: az, hogy a mű a maga világában mennyire fogadja el a csodát. A varázsmesékben nem kérdéses a történet valóságossága. Szerepeljenek benne sárkányok, táltsók, boszorkányok vagy tündérek, létezésüket sohasem vonja kétségbe se szereplő, se mesélő – legfeljebb a mai olvasó. Más a helyzet a modern műmesék esetében. A szerző mintha ellenállhatatlan késztetést érezne, hogy megmagyarázza, vagy legalábbis kételkedését fejezze ki a mese valóságával szemben. Ennek formái természetesen rendkívül változatosak: a történetben szereplő felnőttek nevetik ki a csodák közt élő gyereket, mint E. T. A. Hoffmann *Diótörőjében* és *Az idegen gyermekben*; vagy egyszerűen nem hajlandók elismerni részvételüket a varázslatokban, mint P. L. Travers *Mary Poppins*-regényeiben. Máshol a történet allegorikus² magyarázatot kap: ami a gyerek számára mese, az a felnőtt számára elvont tanulság illusztrációjaként jelenik meg. Így van ez Andersen *A Hókirálynőjében* vagy Wilhelm Hauff egyes meséiben. Végül a mese kiemelkedik a hétköznapi valóságból: Milne *Micimackójában* a játék állatok elevenednek meg, Lewis Carroll *Alice-története*i a kislány álmaként interpretálják a csodákat. Ezeknek a műveknek közös vonásuk, hogy a keretük ad magyarázatot a csodára. Hasonló, de mégsem azonos eset F. L. Baum *Oz, a nagy varázslója*, ahol úgyszintén élesen elválik a reális keret a csodás mesétől, csakhogy anélkül, hogy magyarázatot adna. Azt azonban, hogy a modern gondolkodás mégis erre a rugóra jár, remekül példázza az ebből készített amerikai film, amely „korrigálja” a mesét, amennyiben álomként magyarázza a csodás eseményeket.

Az itt következő gondolatmenet elsőként e kettősség hátterét igyekszik felderíteni: létrejöttének okait, az egyes művekben speciális megjelenési módjait. A kérdés több rétegű, mint első látásra gondolnánk: a műmese mitikus gyökereire és varázsmesei kötődéseire éppúgy tekintettel kell lennünk, mint szépirodalmi kvalitásaira. Ezen a csapáson továbbhaladva, a következő rész megint csak egy, a tündérmese világához képest megmutatkozó, következetes eltérést vizsgál: a hős problémáját. A varázsmesében, még ha *kis királyfiról*, *legkisebb fiúról* vagy *kicsi királykisasszonyról* van is szó, a hősök mindig felnőtteként viselkednek, és jutalmuk is a házasság vagy a fele királyság elnyerése.³ Ezzel szemben a műmesék főszereplői hangsúlyozottan gyerekek. Ez már önmagában is messzire

¹ BENJAMIN, Walter: *A mesemondó*. In: *Kommentár és prófécia*. Gondolat, Bp., 1969, 117. o.

² Vö. Tzvetan Todorov allegória-definíciójával, TODOROV, Tzvetan: *Introduction a la littérature fantastique*. Paris, 1970, 68. o. (magyarul: Todorov, Tzvetan: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Napvilág Kiadó, Bp., 2002)

³ Vö. Propp, V. J.: *A mese morfológiája*. Gondolat, Bp., 1975, 92. o., Bettelheim, Bruno: *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek*. Gondolat, Bp., 1985, 176. o.

mutató különbség a két műfaj között. Ehhez járul hozzá az, hogy a gyermekség problémája továbbvezet a felnőtté válás kérdéséhez, amelyet a modern műmesék a tündérmesék gondolkodásmódjától idegen formában vetnek fel.

A harmadik fejezet a mese mozgatórugóit igyekszik feltárni. A csodát és a műmesében hozzá társuló véletlent helyezzük a figyelem középpontjába. A két fogalom közti összefüggéseket, a természetfölötti szerepének és megjelenésének változását elemezzük. Mindezzel párhuzamosan arra próbálunk választ keresni, hogyan működik a mese gondolkodásmódja, mennyiben felel meg a gyermeki és a mitikus látásmódnak, és milyen lélektani problémák merülhetnek fel általa. Ez vezet végső kérdésfelvetésünkhöz, ahhoz a problémához, hogyan ismétli meg a műmese a modern világlátásnak a fikcióval szemben felmerülő kétségeit. Nem feltétlenül irodalmi értékénél fogva – példatárunkban különböző kvalitású művek sorakoznak, és az itt következő elemzés nem ezek esztétikai rangsorolását tűzte ki céljául –, hanem mert képzelet és valóság szembeállítására sarkítottan van jelen ezekben az írásokban.

A műmese kettős világképe

A fantasztikus irodalom és a műmese

Mindenekelőtt az a kérdés merülhet föl bennünk, honnan eredeztethető ez a varázsmese-felépítéstől idegen kettősség. A válaszáért nem kell messzire mennünk. Hasonló jelenséggel találkozunk a fantasztikus irodalom esetében, amelyet Tzvetan Todorov a következő kritériumokkal ír körül: létrejöttének alapfeltétele az olvasó habozása a történet racionális és természetfeletti magyarázata között, ezt a bizonytalanságot képviselheti (és legtöbbször képviseli is) egy szereplő, az olvasónak azonban el kell utasítania a mű allegorikus, illetve költői olvasatát.⁴ A habozás annyira elengedhetetlen követelménye ennek a műfajnak, hogy amint dönt az olvasó valamelyik magyarázat mellett, máris egy szomszédos közegben találja magát: a különösben vagy a csodásban. Ezt a részletes definíciót összevetvén a műmesékkal, néhány nyugtalanító eltérést észlelünk: mert igaz ugyan, hogy ez a modern műmesei kettősség pontosan a természetfölötti létét vagy nemlétét érinti, de itt szó sincs szereplő által képviselt habozásról. A főhős gyerekek biztosak a csoda létében, a felnőttek pedig egyszerűen nem hisznek benne.

Épp így áll ez a befogadóval is: akár gyerek, akár felnőtt az olvasó, az első perctől kezdve tudja, mit fogad el és mit nem, bizonytalanságról szó sincs. Ugyanakkor az allegorikus magyarázat (vegyük csak *A Hókirálynőt*) nem érvényteleníti teljesen a mesét. A kettősség mindezek ellenére létezik. Az eltérésnek az a titka, hogy míg a fantasztikumban a kétféle magyarázatnak

⁴ Todorov: i.m. 28–45. o. (De nemcsak Todorov meghatározásában szerepel a kettősség, mint a fantasztikum előfeltétele. Vö: Maár Judit: *A fantasztikus irodalom elmélete*. in: Maár Judit: *A fantasztikus irodalom*. Osiris, Bp., 2001)

egyszerre kell jelen lennie és ezáltal bizonytalanságot keltenie, addig a mű-mesében ezt a kettősséget két külön szereplőcsoport hordozza, megteremtve magának saját külön világát. A legtisztábban ez az *Oz, a nagy varázsló*ban rajzolódik ki, ahol a szürke Kansasból Oz színes birodalmába repíti a forgószél Dorkát. A *Micimackó*ban a játékok megelevenednek a történetekben, míg a mesélő léte a felnőtt világot érzékelteti. A *Csudálatos Mary*ben a gyerekek fantasztikus helyekre jutnak el, ugyanakkor létezik a Cseresznyefa utca 17-es számú ház, a játszótér, a környező utcák és boltok, a maguk hétköznapi valóságában, és így tovább. A két világ a gyermekeken keresztül kommunikálhat egymással: ez lesz az első oka annak, hogy a gyerekek e történetek szükségszerű főhőse.

Azonban ahogy a mese szereplői és világa kétfelé válnak, úgy oszlanak meg az olvasók is. Ezeknek a modern műmeséknek – és ebben áll a fantasztikustól eltérő kettősségük – kétféle, a szöveg világába kódolt olvasatuk van. A gyermekeknek való – Todorov kifejezésével élve – csodás, és a felnőttnek szóló különös. Az ellentmondásosság azonban annyira a mese felépítésében, hőseiben gyökerezik, hogy nem lehet eltekinteni egyik magyarázattól sem. A kettősségnek ez az explicit mivolta indokolja azt is, hogy a történet allegorikus értelmezése sem zúzza szét a mesés hatást. Csak annyit jelent, hogy a felnőtt olvasat allegorikus jellegű lesz, ami azonban nem vonja kétségbe a gyermek számára a csodákat. (Más a helyzet az ezektől műfajilag is elhatárolható tanmesékkel. Ez esetben az allegorikus magyarázat már részleteiben is átítatja a csodákat, minek következtében egyszerűen megszünteti a csodás olvasatot.⁵)

A gyermeki és a felnőtt világ szembeállítás

A gyermeki és a felnőtt ellentéte azonban nemcsak az interpretációra vonatkozik. Maga a két világ is mint a gyermek és a felnőtt világa jelenik meg a mesében. Ez indokolja a hitetlenkedést, a tagadást, a gúnyt a történetben szereplő felnőttek részéről. Ez indokolja Andersen *Hókirálynőjének* allegorikus voltát: itt nincsenek merőben meseietlen felnőttek, hanem maguk a gyerekek nőnek fel, ők hordozzák magukban a kettősséget. A mese maga a felnőtté válás allegóriája lesz.

A kettősség azonosítása a gyermek és a felnőtt világával azonban a két elv, a csodás és a racionális, illetve az általuk szimbolizált másodlagos jelentések eltávolodásáról árulkodik. A két egymást kizáró gondolkodásmód együttes megléte azt feltételezi, hogy az egyik uralkodik a másik felett. E megkülönböztetés mentén alakul ki a műmesék két nagy csoportja. A felnőtt világot felértékelő mesék, amelyeket *kijózanítónak* fogunk nevezni, a varázsmesékhez állnak közelebb annyiban, amennyiben betöltik azok lélektani, pedagógiai szerepét, és a felnövekedést mint elérendő célt tűzik az olvasó gyermek elé. Bettelheim kifejezésével élve, rájuk is vonatkoztatható a népmesék „optimista haladáselmélete” és „jövőre orientáltsága”.⁶ A másik típus, amelyet *nosztal-*

⁵ Bettelheim: i.m., 38. o.

⁶ Bettelheim, 15. o, 19. o.

gikusnak titulálhatunk, a fantasztikus irodalomhoz áll közelebb. Már az elnevezés is árulkodó: ez esetben természetesen a gyermeki világ tűnik magasabb rendűnek a felnőttével szemben. Ez a viszony elsősorban a racionalitás elutasításában nyilvánul meg. Érthető módon ez a típus nem jövőre orientált, hanem a visszahozhatatlan múltra koncentrál, ezáltal – és ez viszi közelebb a fantasztikumhoz – a gyermeki, csodás történet sokkal több felnőttnek szóló üzenetet hordoz, mondhatni szimbolikus jelentésekkel telítődik. Nem véletlenül nem említettem példákat. Mielőtt e két típus konkrét megvalósulását vizsgálalnánk, feltétlenül szükséges azt tisztázni, hogy e kettősség milyen két világlátásra vezethető vissza.

A műmese pedagógiai funkciója felveti a műfaj társadalmi jelentőségének kérdését. A varázsmese esetében ez a szerep a mítoszi eredettel volt magyarázható.⁷ A kései leszármazott műmesében is fellelhető ez a funkció, azonban – mint ez már a két típusnál is látható volt – nem képezhető le egyszerűen a gyermeknek szóló lélektani üzenettel. Egy ennél tágabb magyarázatot kell keresnünk, amelyben helyet kap a műmesei kettősség is.

A mítosz társadalmi funkcióját Meletyinszkij a következőképpen definiálja: „A mítosz megmagyarázza és szentesíti a fennálló társadalmi és kozmikus rendet, e rendet pedig úgy értelmezi, ahogyan az az adott kultúrára jellemző; úgy magyarázza meg az embernek az őt körülvevő világot, hogy ezáltal fenntartsa a meglévő rendet.”⁸ Ennek az értelmezésnek két összetevője van: a rend megrajzolása és annak helyeslése. A kérdés már csak az, hogy mennyiben vonatkoztatható ez a műmesére, mit jelent ez a kijózanító és mit a nosztalgikus típus esetében.

A rendet a kettősség teremti meg, ami magában foglalja, mint ezt eddig láttuk, a felnőtt racionális és a gyermek szimbolikus gondolkodásmódjának ellentétét. Ennek a lélektani indíttatású magyarázatnak azonban társadalmi konzekvenciája két olyan világlátás megfogalmazása, amely a ráción, illetve a csodán alapszik. Ez a szembeállítás a *mitikus* és a *tudományos világkép* ellentétét rajzolja ki.⁹ A kettősség ellentmondásos jellege abból fakad, hogy a tudományos világkép jelenléte a mitikus gondolkodásmód szerint felépülő mese eszközei által fogalmazódik meg. Ezért van szükség a gyermeki világ ábrázolására, hiszen a modern társadalomban a gyermeki látásmód rokonítható a mitikussal.¹⁰ Ugyanígy a szimbolikus megjelenítés következménye az is, hogy a két világlátás jelképes szereplők és birodalmak, varázserő és csodák révén formálódik meg.¹¹ A tudományos világkép szempontjából pedig a kettősség megjelenítése a reflexió kialakulására ad lehetőséget: arra, hogy

⁷ Vö. Propp, 130. o.

⁸ Meletyinszkij, Jeleazar: *A mítosz poétikája*. Gondolat, Bp., 1985, 217. o.

⁹ Vö. Meletyinszkij: i.m., 213–215. o., Lotman-Uspenszkij: *Mítosz – név – kultúra*. in: *Kultúra és közösség*, 1988/I. 3–4. o.

¹⁰ Vö. Piaget, Jean: *Szimbólumképzés a gyerekkorban*. Gondolat, Bp., 1978, 342. o., Lotman-Uspenszkij: i.m., 8. o.

¹¹ „A szimbólumok és a képek ennek a világnak a kifejezőeszközei, nem pedig a szó...”, Piaget, Jean: *Hat pszichológiai tanulmány*. Piaget-alapítvány, Primo Kiadó, Bp., 1990, 20. o., lásd még Bettelheim: i.m., 102., 116. o.

a modern világban élő ember megfogalmazza a csodához fűződő viszonyát. Kijózanítson vagy vágyakozását, *nosztalgiáját* fejezze ki. Így jutunk vissza a két típushoz és a meletyinszkiji definíció második pontjához, a fennálló rend szentesítéséhez.

Demitizálás és kétirányúság a műmesében

A kijózanító mese, azzal, hogy a felnőtt világot tartja felsőbbrendűnek, azzal, hogy a felnövekvést vonzó célként tűzi hőse elé, azzal, hogy az akadályok legyőzését a varázsmeséhez hasonlóan mitikus megdicsőülésként¹² jeleníti meg, a modern társadalom racionalitását értékeli többre. Hogyan formálódhat meg ez a tanulság a mese csodáinak köszönhetően? A típus legegységelműbb példája Frank L. Baum *Oz, a nagy varázslója* (kisebb mértékben ide sorolhatók még P. L. Travers *Mary Poppins*-történetei, sőt Lewis Carroll *Alice*-meséiben is kimutathatók ilyen vonások). Az *Oz, a nagy varázsló*ban a két világ térbe vetítve jelenik meg: a szürke, csodák nélküli Kansas áll szemben Oz csodálatos birodalmával. A főhősön, Dorkán kívül a szereplők is eszerint oszlanak meg hétköznapi és mesefigurákra. A konfliktust az szolgáltatja, hogy Dorka a csodországból vissza akar jutni otthonába: ez a modern világ felértékelésének első nyoma. Hazajutásához Oztól, a varázslótól akar segítséget kérni, de ahhoz, hogy színe elé járulhasson, sok akadályt kell még legyőznie. Útja során három társra lel, akiknek szintén van egy-egy kívánságuk: az egyik ész, a másik szívet, a harmadik bátorságot akar kapni. E három tulajdonság megszerzése a felnőtté váláshoz elengedhetetlen képességek fontosságát hangsúlyozza. Mindaddig azonban tökéletesen varázsmesei módon és varázsmeséhez illő tartalmak fejeződtek ki a regényben. A fordulatot az hozza, hogy a kislány, miután minden akadályt legyőzött, és kívánsága teljesítésére kerülne a sor, egy véletlen folytán rájön, hogy Oz nem hatalmas varázsló, hanem hétköznapi ember, aki – akárcsak ő – a hétköznapi világból került a csodák birodalmába. Ez az első olyan mozzanat, ahol a racionalitás fölébe kerekedik a csodának, és leleplezi álságosságát. Ha így érne véget a történet, akkor egyszerű tanmese lenne. A kettősség azonban folytatódik: Dorka társainak vágyát (akik hisznek varázsejében) ügyes cselekkel teljesíti Oz, miközben ő maga mondja ki: ezeknek a képességeknek hőseink már birtokában vannak, ő csak szentesíti azok megszerzését. („Nem tudsz nekem eszet adni?... – Nem, de nincs is rá szükséged. Mindennap tanulsz valamit. ... A tudást a tapasztalat hozza meg...”, „Hát az én bátorságommal mi lesz? ... – Csak egy kis önbizalom hiányzik belőled...”)

Dorka az egyetlen, aki belátja, Oz nem segíthet rajta: ráébred a kettősség mibenlétére, és arra, hogy csak maga segíthet magán, nem várhat csodákat. A mitikus eszközökkel élő mesében a racionális megoldás győz, még hozzá mitikus eszközökkel. A három társ elnyeri, amit akar: három, a felnőtté váláshoz elengedhetetlen tulajdonságot – de nem szűnnek meg mesehősök lenni. Hisznek a csodában, és kívánságuk teljesül is, sőt a sikeres beilleszkedést jel-

¹² Frye, Northrop: *Az irodalom archetípusai*. in: *A hermeneutika elmélete*, 2. köt., Szeged, 1987, 562. o.

képező királyságot is elnyerik¹³, azaz mitikus megdicsőülés részesei lesznek. Dorka pedig segítségükkel a modern társadalomban egyedül szükséges hitet kapja meg: a saját erejébe vetett hitet. Ugyanakkor megteremti a racionális társadalom csodától elhatárolódó, reflexív viselkedését. Ami a mese elején még csak szimbolikus, kivetített kettősségként volt jelen, az a végére tudássá válik. A varázsmesei, mitikus társadalmi funkció itt tehát *demitizálást* jelent: a csodák birodalmában, a csodák révén kell ráébredjen a hős, hogy csodák nincsenek.

A kijózanító típus tehát tökéletesen megfelel a mitikus társadalmi funkciónak: a maga kultúráját mint szimbolikus rendet ábrázolja a műben, egyszersmind vissza is igazolja azt. Még akkor is, ha maga a rend lényegében ellenkezik a mitikus gondolkodásmóddal.

A nosztalgikus mese másként ellentmondásos. A gyermeki, a mitikus világot értékeli ugyan többre, de nem tud elszámolni a racionális és a csodás közt tátongó űrrrel. Ennek a típusnak elengedhetetlen feltétele a mese elejétől a végéig jelen lévő reflexió. A távolság és az elérhetetlenség érzékeltetése – ami e csoport meghatározó vonása – nem jöhet létre másként, mint hogy mindkét véglet racionális módon jelenik meg (noha a mesevilág önmagában a csodás elven alapszik). A. A. Milne *Micimackó*ájában ezt a problémát a narráció oldja meg, a szerző az által érzékelteti a mese valótlanóságát. Andersen *A Hókirálynő*jében úgyszintén a keretben rejlik a magyarázat: a történet allegorikus értelmet nyer, a tiszta szívű gyermek ellenpontosodik a rideg felnőtt világgal. (Saint-Exupéry *Kis hercege* azért veszti el meseszerűségét, mert túlhangsúlyozza ezt a tanulságot.) Jung leírása mintha csak erről a mesetípusról szólna: „Tekintettel arra a tényre, hogy az emberiség mindmáig nem szűnt meg kijelentéseket tenni az isteni gyermekről (...) esetleg az emberiség is folyton ellentmondásba kerül gyermekségi feltételével, vagyis az ösztönös állapottal.”¹⁴

Ebből az ambivalenciából következik a nosztalgikus típus *kétirányúsága*. Ezek a művek, mivel mégiscsak mesék maradnak, a gyermek számára továbbra is a beilleszkedés fontosságát hangsúlyozzák, elsősorban olyan történetek vagy próbatételek segítségével, amelyek követendő viselkedési lehetőségeket példáznak. Ezzel párhuzamosan azonban a felnőtt számára a gyermeki világ által képviselt értékek elérhetetlenségét tükrözik. Ebből következik, hogy a megrajzolt viselkedésformák egyben az elidegenedő, rideg-racionális modern világban követhető viselkedési stratégiákkal azonosak. Ennek köszönhető az is, hogy a növekedés nem szimbolikusan, hanem racionálisan fogalmazódik meg (hiszen elsősorban nem a gyermeki, hanem a felnőtt olvasat szempontjából fontos), és nem vonzó célként, hanem a feltartóztathatatlan értékvesztés színében tűnik fel. A reflexió sem a gyermek szintjén fogalmazódik meg: a gyermek még nem rendelkezik vele, és a mese nem is akarja rávezetni, míg a felnőtt számára a kettősség, sőt a távolság, szomorú evidencia. Az olvasatok kétirányúságából következik, hogy a befejezés nem lehet egyenlő a megdicsőüléssel, inkább a belenyugvás formáját ölti magára. Épp ezért ezek a mesék gyakran nem tartalmaznak központi konfliktust, nincs bennük gonosz és jó, hiszen a próbatételek teljesítéséhez, a gonosz legyőzéséhez szükség lenne a

¹³ Propp: i.m., 92.o.

¹⁴ Jung, Carl Gustav: *Mélyseégeink ösvényein*. Gondolat, Bp., 1993, 194. o.

vonzó célra (vö. *Micimackó*). Ha mégis folyamatos a történet, mint *A Hókirálynő* esetében, akkor az allegorikus jelentés biztosítja a csodás világtól való távolságot. Szembeszökő, hogy mennyire hasonló hangnemben fejeződik be ez a két, egyébként alapvetően különböző mese: „Így aztán együtt elindultak. De akárhová mennek, és akármilyen történik velük útközben, az Erdő végében, az Elvarázsolt Völgyben, a kisfiú meg a medvéje mindig játszani fognak.”, „Egymás szemébe néztek. Még elüldögéltek a kisszékeken – felnőttek már, de szívükben gyermekek maradtak.” Ezek a felnőtt szavai: védekezés az elmúlás ellen, vigaszkeresés az örök mesében, az időtlen gyermekiben.

A két típus azonban csak egy skála két végpontja. Az egyes jellemzők különböző arányban vegyülhetnek a művekben. Mi több, a kétféle feloldás párhuzamos is lehet, mint E. T. A. Hoffmann *Diótörőjében*. Ezt a fantasztikus műfajához hajlító bizonytalanságot a többszálú cselekménybonyolítással éri el a szerző. A történetnek, amelyben egyaránt helyet kap az egységes világú és a kettősséget a felnőtt és a gyermek szembeállításával kifejező mese, háromféle befejezése van. Egy csodás: a főhős kislány megdicsőül a játékok világában mint Diótörő megmentője – ezt a másik szálon mint álmot interpretálja a regény. Egy fantasztikus: Marikának nem sokkal később bemutatnak egy fiatalembert, akiről, mikor kettesben maradnak, kiderül, hogy ő maga Diótörő, akit Marika oldott fel a varázs alól. Végül pedig egy különös: ezt az előbbi befejezéshez járuló kételkedő-ironikus hangnem biztosítja (ami a történet folyamán többször is fel-feltűnedezik, és a gyermeki képzelet kérdését egybejuttatja a művészi alkotás problematikájával). Azaz a gyermeki és a felnőtt világ közti távolság kétféle értelmet kap (ez a forrása a történet fantasztikumának is). Egyrészt a felnőtt racionális beállítottságát tükrözi. Ezt a kijózanító hatást szolgálja a csodással szemben megnyilvánuló ironikus magatartás, egyszersmind a varázsmesei feloldás is: példáink közt ez az egyetlen, amelyik – még ha bizonyos fenntartásokkal is – a felnőtté válást beteljesülésként jelképező királysággal és házassággal végződik. Ugyanakkor ez az ironia úgy is felfogható, mint a megdicsőülés értékét kétségbe vonó tényező, vagyis a rációt megkérdőjelező magatartás. A kétféle értelmezési lehetőség együttes jelenlétét példázzák az utolsó mondatok: „Marika *a hír szerint* mái napig is királynője egy olyan országnak, ahol mindenütt tündöklő karácsonyerdőket, átlátszó marcipánkastélyokat látni. Egy szóval a legeslegnagyobb, legeslegcsodálatosabb dolgokat látni, *már akinek szeme van hozzá.*”

A két világ attribútumai

Már a fenti idézetből is kitűnik – ha a nosztalgikus értelmezést vesszük alapul –, hogy a gyermeki világnak mindenekelőtt a *képzelet* az attribútuma. Ez természetesen a felnőtt szempont elsőbbségét kívánja meg, hiszen, ami kívülről nézve színes fantáziavilágnak tűnik, az a gyermek számára hétköznapi valóság. Ezek a művek azonban éppen ezt használják ki: a vágyakozás a csodák természetes mivoltának, azaz reflexiótlanságának szól. Annak az állapotnak, amelyben a külső és a belső valóság (a képzelet) még nem válik el egymástól. (A kérdés lélektani alapja a Piaget által „intellektuális egocentrizmusnak” neve-

zett fejlődési szakasz, amelynek lényege a külső és a belső valóság differenciálatlansága.¹⁵⁾

A képzelet világa mellé szinte automatikusan „a valóságot” társítjuk. A felnőtt szempontnak azonban egyáltalán nem a realitás az attribútuma. (Már az is kérdéses, hogy egy mese esetében mit tekinthetünk valóságnak.) Ez már csak azért sem lehetséges, mert akkor a gyermeki olvasat elveszítené autonómiáját, és a felnőtt céloknak rendelődne alá (mint a tanmesék esetében). Csakhogy e kettős világképű műveknél a kétfelé nyitott befogadás azt feltételezi, hogy más-más (a tudományos, illetve a mitikus diktálta) logika szerint, mást fogadjunk el valóságnak. A hierarchikus viszony pedig nem semmisíti meg egyiket sem, csak valamelyiket a másik fölébe helyezi. Ha viszont a valóság ennyire kétarcú fogalommal válik ezekben a mesékben, akkor mit tekinthetünk a felnőtt világ attribútumának a képzelettel szemben?

Ez a világ tiszta állapotában a mese kezdetében mutatkozik meg; a műmese átveszi a mese keretes szerkezetét, amennyiben (még ha más értelemben is) mindkettő a reálisból jut el a csodásba, és onnan tér vissza a reálisba. („A történet /a meséé/ valóságos, de némileg problematikus helyzetből indul ki”, „A történet végén a hős visszatér a valóságba – a boldog, csodák nélküli valóságba”¹⁶ – állapítja meg Bettelheim.) A befejezésnek a varázsmesétől való eltéréséről már volt szó a nosztalgikus és a kijózanító típussal, illetve a megdicsőülés módosulásával kapcsolatban: ez a különbség túlságosan a kettősség lényegéből fakad ahhoz, hogy a felnőtt világ értelméről bármit meg tudhassunk belőle. A mesekezdés is eltér némileg a varázsmesében szokásostól, de ez az eltérés csak a felnőtt világot érinti. A népmesék a kezdeti realitást mindig elvont, sematikus formában ábrázolják.¹⁷ Már a hagyományos „egyszer volt, hol nem volt” is a mesei és a mindennapi világ eltávolítását szolgálja. Hozzájárul ehhez a hatáshoz még a földrajzi hely elbizonytalanítása („még az üveghegyeken is túl” stb.) és a szereplők általánosítása („volt egyszer egy király”, „egy szegényember” és így tovább). Ez a bevezetés egyrészt a mese világába való belépésre készít fel, másrészt a formák tipikus voltát hangsúlyozza. A műmese ezzel szemben mintha csak arra törekedne, hogy közel hozza az olvasóhoz a történet színterét: pontosan meghatározott, hangsúlyozottan hétköznapi szituációból indul a cselekmény. P. L. Travers *Csudálatos Maryje* e kezdéstípus valamennyi jegyét magán viseli. (A kezdőformula, ami körülbelül a népmese „egyszer volt, hol nem volt, volt egyszer egy szegény ember és annak három fia”-val egyenlő, két teljes oldalt tesz ki.) Először is a pontos földrajzi leírással és a hely jellemzésével kezdi, valóságos útbaigazítást ad, azt a benyomást keltve, hogy mi is felkereshetnénk a történet szereplőit: „Ha a Cseresznyefa utcát keresed, egyszerűen kérdezd meg az utcakeresztesződésnél álló rendőrt. A rendőr majd kissé félrefojtja sisakját...”, és így tovább. A környék, az utca és a ház bemutatása után áttér a családra: a főhősöket és a mellékszereplőket (az-

¹⁵ Piaget: *Hat pszichológiai tanulmány*. 18. o., 22–23. o., Piaget, Jean: *La Représentation du monde chez l'enfant*. Presses Universitaires de France, 1972, 31–33. o.

¹⁶ Bettelheim: i.m., 84. o., 87. o.

¹⁷ Meletyinszkij, Jeleazar: *Az epikus költészet*. in: *Folcloristica*, ELTE Folklór Tsz., 1971/I. 25. o.

az az utca összes lakóját) pontosan, a családot teljes néven mutatja be. Ezek a vonások többé-kevésbé valamennyi eddig említett mesében fellelhetők. A *Diótörő* a család és az alkalom (karácsony este) részletes ismertetésével kezdődik; az *Oz*, a *nagy varázsló* a pontos földrajzi hely megnevezésével, az ott lakók személyre szóló jellemzésével, az Alice-történetek és a *Micimackó* egy-egy hétköznapi szituációval, mindennapi környezettel indít; és még *A Hókirálynő* is – ami itt leginkább kilóg a sorból – a sematizált nagyvároson belül precízen leírja a két kis padlásszoba fekvését, egymáshoz viszonyított helyzetét, a gyerekek addigi életét. Ezek a mesék a felnőtt, reális világot mint hétköznapi valóságot definiálják. A *hétköznapi* világ áll szemben a képzelettel, lévén hogy elutasítja a csodákat, a gyermek fantáziáját kineveti, bezárkózik a maga racionalitásába, és ami ezen kívül esik, azt elutasítja.

A képzelet és a hétköznapiság szembeállításának következményei

Ezzel az ellentéttel magyarázható az, hogy a felnőtt világ racionalitása – mindenekelőtt a nosztalgikus mesékben – a beszűkültséggel, a földhözragadtsággal párosul, szemben a gyermeki képzelettel, amely új világokat nyit fel, mélyebb értelmet ad az életnek. Erről tanúskodik Alice ébredése: „Így ült ott, szemét behunyva, és Csodaországba képzelte magát. De tudta, hogy csak a szemét kell fölnyitnia, s minden unalmas valósággá szűrkül.”

Ez az ellentét magában hordoz egy újabb értelmezési lehetőséget, ami immár csakis a felnőtt olvasatban nyilvánul meg. A hétköznapiság hangsúlyozásából következik az ezek által a mesék által felvállalt társadalmi problematika, ami hol allegorikus, hol ironikus, hol humoros formát ölt. Az Alice-mesékben a viktoriánus kor elevenedik meg. E szempontból akár kulcsregénynek is titulálhatjuk az első történetet, amennyiben a Szív király és a Szív királynő Viktóriát és Albert herceget személyesíti meg. Ugyanakkor Carroll az angol igazságszolgáltatás, iskolarendszer torzképét is megrajzolja. Az *Oz*, a *nagy varázsló*ban társadalmi-politikai konnotációja van a szereplőknek: az észre áhítózó Madár-ijesztő Franciaországot, a szívre vágó Bádóg Favágó Németországot, a Gyáva Oroszlán Angliát, Oz pedig, „a hatalmas és félelmetes” szélhámos, akitől mindannyian kívánságuk teljesítését várják, az USA-t testesíti meg.

A közvetlen jelentéssel rendelkező mesék mellett vannak ironikus utalásokat tartalmazók is. A hétköznapi környezet, a polgári család ábrázolása, szinte hozza magával a finom bírálatot. Még a *Mary Poppins* is, amiről a legkevesbé feltételezi az olvasó a bíráló szándékot, a hangsúlyozottan mindennapi Banks családot választja, és állítja szembe a csodálatos nevelőnővel. A *Diótörő* ugyancsak a hétköznapi élet bemutatásával gyakorol kritikát. Andersen *A Hókirálynő*jében Gerda második állomása, a királyfi és a királykisasszony udvara, tűnik a társadalom kicsinyített képének. Végül Milne valóságos társadalmi tipológiát állít fel művében az egyes szereplők révén.

Mielőtt a két legegységelműbben társadalombíró mű, a *Diótörő* és a *Micimackó* részletes elemzésére térnénk, lássuk a képzelet asszociálta jelentést.

A gyermeki világ, mint már korábban megállapítottuk, a nosztalgikus mesékben az elveszett teljesség szimbólumává válik. Mindazt magában foglalja, amit a racionális látásmód kiszorított az ember életéből. Ha azonban az ezt ellenpontosító világot a hétköznapiság, a földhözragadtság jellemzi, akkor a gyermeki képzelet mint az ésszerűségnél magasabb rendű művészet előképe fog megjelenni ezekben a mesékben. „Végül elképzelte, hogy kishúga felnőtt, de később is olyan tiszta, hű gyermekszíve lesz, mint most. Akkor majd maga köré gyűjti a kisgyermekeket, mesél nekik sok furcsa mesét, talán elmondja ezt a régi mesét is Csodaországról, s azok kíváncsian, csillogó szemmel hallgatják. Ő pedig átérzi együgyű bámulatukat, örömét leli együgyű örömeikben, mert visszaemlékszik majd saját gyermekkorára, s a sok boldog nyári napra.” Ezekkel a szavakkal fejezi be Lewis Carroll az *Alice Csodaországban*t. E gondolat ars poetica-jellege akkor lepleződik le, ha tudatosítjuk magunkban azt a nyilvánvaló tény, hogy az író ezt saját tulajdon történetéről írja. Ezzel az egyszerű hozzátétellel végteleníthető a mondatok értelme, hiszen egyszerre szól Alice-nek, a mesehősnek, a jövőnek, és az elbeszélőnek, az írónak, az ő gyermekkorának, múltjának. Ez a viszony már-már azonosítja a gyermeki és a művészi képzeletet. Hasonló motívumokból tevődik össze *A Hókirálynő* végki-csengése: „felnőttek már, de szívükben gyermekek maradtak”. Azzal a különbséggel, hogy itt nem konkrétan a művészet, hanem általában a képzelet világa dicsőül meg.

A hétköznapiság és a képzelet (átvitt értelemben pedig a művészet) szembeállítás a felnőtt és a gyermek világán keresztül a maga teljességében E. T. A. Hoffmann *Diótörőjében* és Milne *Micimackójában* valósul meg. A két mese mégis alapjában véve különbözik. Mindenekelőtt abban, hogy míg a *Diótörő* konkrét szituációból indul ki, addig a *Micimackó* mesehősökből, a gyermek világában alkotja meg a maga társadalom-modelljét.

A *Diótörő* a társadalom és a gyermek világa közti lehetséges átmeneteket a történet többszálúságával érzékelteti. A Stahlbaum család karácsonyával kezdődik a fantasztikus események sorozata. Csakhogy az egy szálon futó mesével ellentétben, a hétköznapiság nem keretezi a csodás történetet, hanem újra meg újra előtűnik, sőt azzal, hogy megmagyarázza magának a gyerek hihetetlen meséit, folyamatosan jelen van. A második történetszál a fantasztikus: a főhős, Marika játéakai megelevenednek, és élükön Diótörővel, felveszik a harcot a gonosz Egérkirállyal. Diótörő és Egérkirály háborúskodásának okát Drosselmeier keresztapa meséli el Marikának, amikor az betegen fekszik. Ez a varázsmeséhez hasonló szerkezetű, hasonló motívumokból álló történet alkotja a regény harmadik összetevőjét. Végül pedig Hoffmann a megdicsőülést is jelenetezi: Marika állhatatossága jutalmául a Bababirodalom királynője és a szép ifjúvá visszaváltozott Diótörő felesége lesz. Nemcsak azért tér el ez a történet a többi mesétől, mert több szálon fut, hanem azért is, mert a két szempont – a gyereké és a felnőtté – egyaránt megigazul. Mindkét aspektusból megmagyarázható valamennyi esemény. A felnőtt szemével a keresztapa története nem több buta mesénél, Marika álmában látja a fantasztikus harcot csakúgy, mint a Bababirodalmat. A gyermek szemével – Marikáéval – viszont mindez valóság. A kettő közti átmenetet a keresztapa képviseli, és ezért az ő személyéhez fűződik elsősorban a társadalmi és művészi konnotáció: többé-kevésbé írói szócső

lesz. A felnőttek szemében külön, a gyermekeknek azonban fantasztikus alak, egyszerre vonzó és ijesztő. Mindez abból ered, hogy mindkét világot megérteni látszik. Ez pedig – és számunkra ez a fontos – a hétköznapi világ felé a társadalmi rend felett való ironizálást jelenti, a művészet szempontjából viszont a képzelet világának ismeretét, amire azonban a felnőttek között csak kétértelmű utalásokat tesz. Meséje is, amit a gyerekek szülei előtt mond el, satirikus: a király udvara a társadalom kicsinyített képe, rangkórsággal, kicsinyességgel, szűklátókörűséggel, szervilizmussal teljes. Máskor azonban olyan megjegyzéseket tesz, úgy reagál a gyerekek szavaira, hogy még a felnőtteket is zavarba hozza. A hétköznapi világ viselkedéstípusait – az elutasítást és a racionális magyarázatot – példázzák a szülők Marika történetére adott reakciójukkal: „Honnan is szedi a lányka ezt a sok bolondságot – mondta az egészségügyi tanácsos. – Ej – válaszolta édesanya – hiszen élünk a képzelete –, ezek csak álmok, melyeket az erős sebláz szült.” A keresztapa azonban válaszával meghökkenti az egész családot: „Ej, Marika lelkem, hiszen neked több adatott, mint nekem és mindnyájunknak, te született hercegkisasszony vagy, akárcsak Pirlipát, mert szép, ragyogó birodalomban uralkodol.” Ezek a szavak a két világ feletti reflexióról tanúskodnak, aminek nincsen birtokában sem a gyerek, sem a szülők. „Se Marika, se senki más nem tudta, mit akar mondani Drosselmeier ezekkel a szavakkal. Sőt, az egészségügyi tanácsos olyan különösnek találta őket, hogy megnézte a főtanácsos pulzusát és így szólt: – Nagybecsű barátom! Önnek erős vértelülései vannak a fejében! Felírok Önnek valamit. – Csak az egészségügyi tanácsosné nézte elgondolkodva a férjét, és halkan rebegte: – Én sejtem, mire gondol a főtanácsos úr, de világos szavakkal megmondani nem tudom.” Ez a jelenet virtuózan váltogatja a satirikus, a humoros, a fantasztikus írásmódot. A komoly és a komolytalan hangnem között csapongva egyszerre érzékelteti a racionalitás korlátait és a társadalom értetlenségét a képzelet, a csodák világával szemben, az irracionalitás és a művészet rokonságát, egyszersmind a társadalom és a művészet feloldhatatlan ellentétét. Drosselmeier azért válik az író szócsövévé, mert tisztában van a kettősség mibenlétével, mert reflexiót gyakorol mindkettő fölött, ami csak a művészet sajátja. A *Diótörő* csak ebből a szempontból tekinthető nosztalgikus mesének: a gyermeki világ által jelképezett művészet felsőbbrendű a társadalomnál, amennyiben mindkét gondolkodásmód birtokában van, ellentétben a racionális társadalmi tudattal.

Ez a reflexió-fogalom az, ami a *Diótörőt* összeköti a *Micimackó*val. Itt a narrátor kettős tudata az, ami ezt a rokonságot megteremti. Milne azonban más eszközökkel dolgozik. A két szempont – gyermeki és felnőtt – nem egyenrangú, és nem párhuzamos. Mi több, a kettő megsemmisíti egymást: ha a mesét valóságnak fogadjuk el, akkor a játékok megelevenedésére nem adhatunk racionális magyarázatot, és a történet társadalmi utalásai szervesen lesznek. Ha viszont a keretet tartjuk szem előtt, akkor az negligálja a mese világát: a konkrét szituációban (a mesélés aktusában) feloldódnak a csodák. Azaz a *Micimackó* esetében a kettős olvasat a korábban leírt műmesei értelemben valósul meg, ellentétben a *Diótörő*vel, ahol túlsúlyba jut a fantasztikus bizonytalanság, és a két világ jelenléte egyszerre érzékeltetődik. Milne történetében a társadalom és a művészet szembeállítását mégsem intézhető el ilyen röviden, a reflexivitás segítségével. A mese ugyanis még egyszer megismétli ezt az ellentmondást:

a kettősség nemcsak a keret és a tulajdonképpeni történet ellentétében rejlik, hanem a mese dupla értelmezésében is. Hiszen az állatok által képviselt viselkedéstípusok társadalmi szerepeknek felelnek meg. Ezzel magyarázható az is, hogy a varázsmesei tipikus, nem egyénített hősöktől a példatárunkban szereplő műmesék közül épp a *Micimackó* szereplői térnek el a legjobban. Semmiféle mitikus-kozmikus rendbe nem oszthatók ezek a mesefigurák, nem alkotnak rendszert. Ugyanakkor mégsem véletlenszerűek: nem a mesei világképet tükrözik, hanem a társadalmat. A felnőttben a gyermeki (keret-mese) és a gyermekiben a társadalmi (mese-társadalom-modell) koncentrikus szerkezetben létrejön egy még belsőbb kör, amelyet egyedül *Micimackó* alkot. Ő a társadalmi viselkedésformák közt a művészt képviseli: a bölcs belenyugvást az eseményekkel szemben. Ellentétben *Nyuszi* okoskodásával, *Bagoly* körülményes tudálékoskodásával, *Füles* agresszív pesszimizmusával, *Kanga* aggodalmas anyáskodásával. Ezek a szereplők egymás számára viselkednek, bizonyos reakciókat akarnak kiváltani társaikból: *Nyuszi* irányítani akarja a többieket, *Bagoly* azt szeretné, ha okosnak tartaná, *Füles* azt, ha rá figyelnének, ha a középpontban lenne. *Kanga* a családra szorító szűklátókörűséget testesíti meg. Még *Tigris* felelőtlensége is társadalmi felelőtlenség. *Mackó* ellenben csak magát vállalja, nem akar *látszani*, csak önmaga lenni. (Ezért merül fel, hasonlóan *Drosselmeier*hez, itt is az értetlenség: „*Bagoly* köhögött, mint akinek semmi köze a vershez, és nem is találja szépnek, és kijelentette, hogy ha *Micimackó* azt hiszi, ennyi volt az egész, akkor aligha foglalkozhatnak a Menekülés eszméjével.”) Ez különbözteti meg *Malackától* is, akinek szemében éppoly fontos a látszat, mint az *Erdő* többi lakójában, csakhogy ő maga egyszerűen csak elismertetni akarja magát. Nem játszik szerepet, mert nem alakított ki semmilyen szerepet, ezért alárendelt lakója az *Erdőnek*. *Micimackó*ban a társadalom és a művészet távolsága ölt testet, de nem a reflexió révén – ezt a keret és *Róbert Gida* képviseli –, hanem társadalmi jelen nem létében. Számára nincsenek játszmák, nem érti őket. Épp ez a „földhözragadtság” teszi lehetővé, hogy a dolgok szó szerinti értelme mögött megsejtse a művészi lényegét. Ez a kettősség okozza a regény filozofikusan humoros végkicsengését. „Reggel, ha majd felébredsz – szakította meg *Malacka* a csendet – mi lesz az első gondolatod, *Micimackó*? – Reggeli – mondta meggondolatlanul *Mackó*. – Nem erre gondoltál? – Hát nem arra, ami ma történet? – Dehogynem. De az ugyanaz...” A fenti idézet komikuma nyilvánvaló. Mégis érezhető benne a hangulati többlet: *Micimackó* viselkedésében a felnőtt világ, a társadalmi szempontok és elvárások üressége lepleződik le, csak a fizikai szükségletek és a képzelet marad valóságos.

A kettősség felépítése

Mindeddig evidenciaként kezeltünk egy tényt, ami pedig ugyancsak magyarázatra szorul. Érdekes módon valamennyi kettős műmesében a gyermeki képzelet nem egyszerűen színesíti a történetet, hanem világot alkot. Azzal, hogy a csodák világa mi módon épül fel ezekben a művekben, csak a későbbiekben foglalkozunk (l. a *Csodás térfelépítés* című fejezetet). Most arra összpontosítjuk figyelmünket, hogy maga a kettősség, és az általa hordozott jelentések hogyan nyilvánulnak meg ezekben a mesékben.

Mindenekelőtt, az előbbi megállapítás értelmében, valamennyi műben fellelhetjük a két világot: azaz kétféle teret, két szereplőgárdával, egymással szembeállított attribútumokkal. Ennek nyomai különböző mértékben mutathatók ki az egyes történetekben. A *Diótörőben* vagy a *Mary Poppins*ban többnyire a hétköznapi színterek népesülnek be a csodákkal. Azonban még ezekben is nyoma van a térteremtésnek: Marika eljut a Bababirodalomba, Mary Poppins pedig sokszor vezeti olyan helyre a gyerekeket, amelyeknek létezéséről – noha az ismerős környéken vannak – a gyerekek eddig nem tudtak: soha nem látott utcába, a parknak olyan szegletébe, ahol még nem jártak, boltba, ami eltűnik, miután kiléptek onnan, vagy éppenséggel a kandallópárkányon álló porcelántányérra festett képbe. A *Micimackóban* ezzel szemben szinte semmit nem tudunk meg a hétköznapi világról: csak utalás-szerűen szerepel a lépcső és a fürdőszoba a mese keretében. Hasonlít ebben az Alice-regényekhez, csak annyiban tér el tőlük, hogy az utóbbiakban szorosabb összefüggés teremődik mese és valóság között. („...a teáscsésze csengése pedig nem egyéb, mint a bárányok csengettyűje, a Királynő rikácsolása a pásztorfiú hangja, aztán azt is tudta, hogy mihelyt föltekint, a pólyás prűszkölése, a Griffmadár vijjogása s minden különös zaj a közelben sürgő-forgó majorság zagyva lármájává lesz, és az Ál-Teknőc fojtott zokogása csak a tehenek távoli bögése.”) A *Hókirálynőben* ezzel szemben mindkét világ pontosan meg van rajzolva. Az *Oz, a nagy varázsló* ehhez még annyit tesz hozzá, hogy itt mindkettő térfelépítése követi az őt meghatározó elveket: a mesevilág színes, szimmetrikus, kiemelt helyekkel, a hétköznapi viszont szürke, homogén tér.

A kettősség megvalósításának módjai azonban más szempontból is különbözhetnek. Statikusan és dinamikusan is felépülhet a két világ. Ez összefügg a gyermek felnövekedésének a műmesében visszatérő motívumával. Hiszen a felnőtté válás, ami áthidalja a gyermeki és a felnőtt világ közti szakadékot, megjelenhet szimbolikusan, azaz nem folyamatként ábrázolva (azaz statikusan), illetve dinamikusan is, ez esetben viszont önmagában rejti a kettősség lehetőségét. (A statikusság és dinamikusság fogalmát Bahtyin többek közt a metamorfózis kronotopozsának leírása során használja.¹⁸ A fejlődés – aminek a felnövekedés kiemelt esete – és a metamorfózis lényegi összefüggéséről így ír Bahtyin: „A metamorfózis elvének alapján jön létre az emberi élet egészének alapvető fordulópontjain, válságmozzanatain keresztül való ábrázolása: hogyan

¹⁸ Bahtyin, Mihail: *A tér és az idő a regényben*. in: Bahtyin: *A szó esztétikája*. Gondolat, Bp., 1976, 281–283. o.

válík az ember valami mássá”¹⁹. A mesei átváltozás és a felnövekedés különbségéről majd a *Gyermek hős* című fejezetben lesz szó.)

Az elemzést az nehezíti meg, hogy a kettő összefonódhat, és a kijózanító-demitizáló vagy a nosztalgikus végkicsengésnek megfelelő alakzatot hozhat létre. Szempontjaink azzal a kérdéssel bővíülhetnek, hogy az adott műben ez a folyamat szimbolikusan vagy a maga valóságában jelenik meg. Mert A *Hókirálynő*ben teszem azt az út motívuma a felnövekedést térbe vetítve, jelképesen fejezi ki, akárcsak az *Oz* vagy az *Alice Csodaországban*, a történet végén azonban Andersen szükségesnek tartja a tanulság leszűrését: az író szempontot vált, és kilép a mese világából. Az *Oz*, a nagy varázsló viszont, ahol szó sincs racionális magyarázatról, ötvözi a statikust és a dinamikust: a két világot térbe vetítve jeleníti meg, Dorka belátja, hogy varázslat nem segíthet rajta, ugyanakkor jelképes társaival a csodák birodalmában utat tesz meg, ami a felnőtté válást a mese módján fejezi ki. A Carroll-regények sem egyértelműek. Megtaláljuk bennük a kétféle világot: a valóságot és csodáét, a mesehős útjának jelentése azonban homályos, hiányzik belőle a mese egyenesvonalúsága és céltudatossága. Az *Alice Csodaországban* címűben a kislány a kis ajtón át látott gyönyörű kertbe akar eljutni. Ettől sok furcsa esemény tartja vissza. Mikor azonban megérkezik a vágyva vágyott helyre, nem beteljesülés, hanem újabb kalandok következnek. Az *Alice Tükrországban* pedig leír ugyan egy útvonalat (a sakktábla mezői alapján), amit Alice-nek meg kell tennie, hogy királynő lehessen, de a királynővé válás jutalma is – akárcsak a kertbe jutásé – önmagában rejlik, és nem a mesei megdicsőülésben. Azaz, ha az út jelképes értelmét figyelembe vesszük, akkor a felnőtté válást öncélként kell értelmeznünk. Mind Andersennél, mind Lewis Carrollnál az igazi cél a gyermek integrálása a felnőtt világba. Vagyis nem a *felnövekedés*, hanem a *megőrzés*. (Ez a vonás rokonítja a gyermeki világot a művészivel. Ez utóbbit is a társadalmi racionalitáson túli csoda élteti e mesék tolmácsolásában.)

Mindez azonban még nem, vagy csak korlátozottan ad nosztalgikus felhangokat a mesének. Mit tesz akkor Milne a *Micimackó*ban? A statikus kettősséget elválasztja a felnőtté válás kifejezésétől. A mesevilágban történt események nem formálnak utat, egyetlen körben keringenek. A felnövekedés pedig a *Micimackó kuckója* utolsó fejezetében kap metaforikus megfogalmazást, az Elvarázsolt Völgyben, ami „az egyetlen hely az Erdőben, ahol az ember gondtalanul megpihenhetett anélkül, hogy rögtön fel kellett volna kelnie és mással törődni”, ahol is Róbert Gida búcsút vesz Micimackótól. Ez a búcsú tükrözi a két világ áthidalhatatlan távolságát nosztalgikus-ironikus hangszerelésben. A *Mary Poppins*ban szintén nem szerepel út, a szereplők mindig ugyanabban a körben mozognak. Itt azonban nem a nosztalgikus felfogás eredményezi ezt a formát. Ebből a meséből úgyszólván kimaradt a felnőtté válás motívuma: egyedül az érezteti, hogy a csodálatos nevelőnő végleg otthagyja a gyerekeket (bár a számos „ráadás” gyakorlatilag elhomályosítja ezt a jelentést).

¹⁹ Bahtyin: i.m., 283. o.

A műmese hősei

Kérdésfelvetések

Mindenekelőtt az a kérdés merülhet fel az elemzés tárgyával kapcsolatban, hogy miért a hős problémájával kezdjük a műmese összetevőinek vizsgálatát, amikor Propp és nyomában Meletyinszkij is megállapítja, hogy a mesét – el-
lentétben a hősepikával – a szűzsége és nem a hőse határozza meg.²⁰ A magyarázat benne rejlik a definícióban: a hősök változása kevésbé érinti a mese lényegét, ezért azok mobilitása nagyobb lesz, így pontosan a műmesék szereplőin mutathatók ki azok a törvényszerűségek, amelyek a műmesét általában is meghatározzák.

Vegyük tehát sorra a jelentős eltéréseket. Mindenekelőtt a műmesének sokkal több (és többféle) szereplője van, mint a varázsmesének. A főhősön és a jó és gonosz csodás lényeken kívül (akik a mesében lehetnek tündérek, boszorkányok, sárkányok, ördögök, varázslók, szellemek, törpék és óriások, hogy csak a leggyakoribbakat említsem) megjelennek a hétköznapi szereplők és a csodás világot a mindennapival összekötő személyek. Az abszolút mesealakok, ha egyáltalán vannak, megváltoznak. A legfeltűnőbb eltérés azonban maga a főhős átalakulása. Nem felnőtt vagy ifjú többé, hanem gyermek.

A műmese szereplői és a kettősség

Feltételezzük tehát, hogy a mese hőseinek megváltozása törvényszerűségeket takar. Mindenekelőtt tehát a szereplők és az eddig egyedül vizsgált törvényszerűség, a kettősség viszonyát kell szemügyre vennünk. A kettősség a műmese világképére mutat rá. A mesealakoknak tehát olyan tipográfiáját kell felállítanunk, amely e szempontból sorolja be őket. Ebben lesznek segítségünkre Marie-Louise von Franz kategóriái: ő a meseszereplőket a vallási képzeteknek megfelelő és úgynevezett kompenzatorikus figurákra osztja. Ez utóbbit a következőképpen definiálja: „Gyakran viszont (a mesealakok) úgynevezett kompenzatorikus képzeteket tartalmaznak, azaz olyan elképzeléseket, amelyek a tudati világ eszméinek valamely egyoldalúságát igyekeznek kiegyenlíteni...”²¹ Ez a meghatározás rámutat arra, hogy sokkal többről van itt szó, mint a vallási képekkel összeegyeztethetetlen szereplőkről. A szerző azért csak erről beszél, mert csak a népmesékkel foglalkozik. A műmeséknél a „tudati világ eszméit” a tudományos világkép határozza meg. E két kategóriát ezek szerint a mi esetünkben a tudományos világképnek megfelelő és a hiányosságait pótló, az azt kiegészítő

²⁰ Vö. Meletyinszkij: *Az epikus költészet*. 27. o.

²¹ Franz von, Marie-Louise: *Női mesealakok*. Európa Kiadó, Bp., 1992, 17. o. (A kompenzatorikus figurák hátteréhez l. még az „árnyék” fogalmát. Jung, Carl Gustav: *Aión*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1993, 14–16. o., Franz von, Marie-Louise: *Az árnyék és a gonosz a mesében*. Európa, Bp., 1998, 7–26. o.)

figurák fogják létrehozni. Ez így nagyon egyszerűnek tűnik, pedig korántsem olyan könnyű eldönteni, mi mond ellent a racionalitásnak, és mi nem. Ennek oka abban keresendő, hogy maga a mese mint műfaj és mint gondolkodásmód, a tudományos világképnek ellentmondó, önmagában is kompenzatorikus jelenség (jól tükrözi ezt a műfaj nosztalgikus érzéseket ébresztő felhasználása).

Ha a mesét egy gondolkodásmód adekvát formájaként értelmeznénk, akkor a tudati világnak (a racionalitásnak) megfelelő szereplőknek a nem egészen mesefigurákat kellene tartanunk: azokat, amelyek többletjelentést hordoznak a mese világához képest. Például Milne megelevenedett játékeit, mert nem mesei, hanem racionális a jelképiségük, mert nem egyéni, hanem társadalmi viselkedésformákat tükröznek. Vagy Carroll művében a Szív királyt és a Szív királynőt, hasonló okokból kifolyólag. Eszerint kompenzatorikus figuráknak lennének nevezhetők az olyan abszolút mesealakok, mint az *Oz*, a *nagy varázslóban* a boszorkányok és Dorka társai, a Hókirálynő maga, az Egérkirály (párja, Diótörő már nem egészen, mivel a történet végén kilép a mesefigurák sorából, és a hétköznapi életben látogatja meg Marikát), vagy a Mary Poppins azon szereplői, amelyekkel csak a nevelőnő és a gyerekek találkoznak. Ez a felfogás a figurák interpretációs lehetőségeire helyezi a hangsúlyt, és figyelmen kívül hagyja az egyes alakok lélektani szimbolikáját – pedig Marie-Louise von Franz mindenekelőtt erre gondolt.

Felfoghatjuk azonban úgy is a mesét – a mélylélektani értelmezéshez hűen –, mint a két világkép közt az emberi tudatban kialakuló viszonyt tükröző művet. Eszerint a tudományos világképet erősítő, azaz a kijózanító, demitizáló mesék és ezek hősei felelnek meg a „tudati világnak”. Teszem azt Dorka az *Ozból*. A nosztalgikus értelmet is hordozó mesék központ figurája ezzel szemben a racionális ellensúlyozását szolgálja. Az elveszett teljességet szimbolizáló gyermek így válik a műfaj jellegzetes kompenzatorikus szereplőjévé.

A többhősű műmese

Miután a kettősség és a mesealakok közvetlen, de ellentmondásos kapcsolatát megvizsgáltuk, térjünk át az egyes szereplőtípusok elemzésére. Utaltunk már a varázsmesékben is előforduló és az attól eltérő figurákra. Induljunk ki ebből a megkülönböztetésből.

A varázsmese szereplői jókra és gonoszokra, csodás segítőkre és démonikus akadályozókra oszlanak²². A hős köztük teszi meg útját, hogy a gonoszok legyőzése révén célt érjen. Az abszolút varázsmesei szereplők azonban csak helyi-közzel találhatók meg a műmesében, és a legtöbbször formájukban is eltérnek őseiktől. Mindazonáltal előfordulnak az *Oz*, a *nagy varázslóban*, a *Diótörőben*, a *Hókirálynőben*. Ezek „kihalásával” eltűnik a mese ősi alapkonfliktusa is: a jó és a gonosz harca.²³ Azonban az ezt az alapkonfliktust nélkülöző mesékben is találunk olyan szereplőket, amelyek csak a csodák világában élnek:

²² Meletyinszkij: *Az epikus költészet*. 32. o.

²³ Vö. azzal, amit Boldizsár Ildikó ír a műmesék hőseiről. Boldizsár Ildikó: *Varázslás és fogyókúra. Mesék, mesemondók, motívumok*. JAK-Kijarat Kiadó, Bp. 1997, 46–47. o.

Micimackó erdejének lakóit, Mary Poppins csodálatos ismerőseit, Alice álmának szereplőit. Ez utóbbiak azonban, mivel nem kell megfelelniük a hagyományos varázsmesei bonyodalom követelményeinek, mivel nem igazgatják őket azok a törvényszerűségek, sokkal inkább eltérnek a hagyományos mesefiguráktól. Míg az Ozban jó és gonosz boszorkányok uralkodnak, és a Hókirálynő lényegében egy gyönyörű, gonosz tündér, aki a hideg birodalmát uralja, addig az *Alice Csodaországban* vagy a *Micimackó* szereplői társadalmi-politikai szabályszerűségeknek engedelmeskedve formálódnak meg. Figyelembe véve azonban azt, hogy ezek a figurák nem törnek ki a csoda világából, akárcsak a varázsmese alakjai, valamennyit azok leszármazottainak tekinthetjük.

A csak a varázslat birodalmában és a hétköznapiakban élő szereplők közt áll a műmese két jellegzetes hőse: a gyermek és a mindkét világban otthonos felnőtt. E három típus: az abszolút mesefigura, a kettősséget megélő gyermek és a kettősség tudatában lévő felnőtt alkotja a műmese jellegzetes felállítását. E két utóbbi ráadásul csak itt fordul elő. Emellett szerepelhetnek még értetlenkedő, hitetlenkedő, a csodákra süket és vak hétköznapi figurák e művekben, ők azonban mindig a háttérben maradnak: Dorka szülei, Banks mama és papa meg a Cseresznyefa utca összes lakója, Alice nővére, Kay és Gerda nagymamája és a Stahlbaum szülők. Mint láthatjuk, szinte mindig a főhős családtagjairól van szó: ők is a hétköznapiok megfestésének, az otthonosság megteremtésének eszközei. A másik három típus fontosságát bizonyítja, hogy a mesék címe általában az ő neveik közül válogat. A gyermek hős neve alatt futnak az Alice-regények; a mesefiguráról kapta címét a *Diótörő és Egérkirály*, a *Micimackó* és a *Hókirálynő*; a kettős felnőttet emeli ki a *Csudálatos Mary* és az *Oz*, a nagy varázsló.

E három hőstípus (mert mindhárom lehet hőse a mesének) azonban nem feltétlenül szerepel együtt: az *Alice*-ből és a *Hókirálynő*-ből hiányzik a kettős felnőtt figurája. Más mesékben vagy meseelemekkel élő modern művekben pedig átmeneti hősökkel találkozhatunk. Saint-Exupéry *Kis Hercege* és Hoffmann *Idegen gyermeke* mindhárom típus jegyeit magukon viselik: csodás világból érkeznek, gyermekek, és tudatában vannak a világ kettősségének.

A gyermek figurája a műmesében

A gyermek archetípusa. A gyermek, mint már megállapítottuk, az ártatlanságot és az ártatlanságban rejlő erőt testesíti meg, illetve alakja a mitikus teljességet jelképezi. Már szerepében is kettősség jellemzi, még ha ennek nincs is tudatában: a hétköznapi világban közönséges gyermek, a mesék birodalmában azonban főhős lesz, vagy – mint a *Micimackó*-ban – meghatározó, tekintélyes figura. Mindez azonban még nem adja meg a választ az eredeti kérdésre, arra, hogy miért szükségszerű hőse ezeknek a történeteknek a gyermek.

Ebből a szempontból érdekes a gyermek alakjának ősi, az emberiség történetében öröklődő szimbolikája. C. G. Jung a következőket írja archetípusának lényegéről: „A gyermekmotívum a kollektív lélek tudat előtti gyermekaspektusát reprezentálja.”²⁴ Ha ezt a megállapítást összevetjük az eddig tárgyalt me-

²⁴ Jung, Carl Gustav: *Mélyiségeink ösvényein*. 193. o.

séssel, akkor láthatjuk, hogy kétszeresen is okunk van azt feltételezni, hogy a gyermek szerepeltetése archetipikus jelentőséggel bír. Ez a szimbólum ugyanis kétszeresen is kompenzatorikus jellegű: egyrészt az irracionálist, a mitikusat jelképezi a racionálissal, a tudománnyal szemben, másrészt elfojtott tudattalan tartalmat hoz felszínre²⁵. Azaz a tudattalan tartalma és működésmechanizmusa, az irracionalitás egyaránt a gyermek figurájában ölt testet.

A motívum archetipikus jellege azonban nemcsak lényegében, de részleteiben is tetten érhető. A figura egyik meghatározó vonása: a kicsiség, a gyengeség és az erő, a hatalom összekapcsolása is fellelhető a modern mesében. Az *Oz, a nagy varázsló*ban jól megfigyelhető ez a jelenség. Dorka többször is kijelenti, hogy ő csak „egy gyöngye kis leányka, aki a légynek se vét...”, ugyanakkor leküzdí az útjába kerülő akadályokat, legyőzi a hatalmas és gonosz Nyugati Boszorkányt, és végül eléri célját. Alice is diadalmaskodik az álomfigurák fölött, minden kezdeti ijedtsége és ügyetlensége ellenére, és Gerda is hazahozza játszópajtását, Kayt a Hókirálynőtől. Ez a vonás a mesebeli gyermek attribútumaként kezelhető, és tulajdonképpen varázsmesei örökségnek is tekinthető. Az archetípus múlt- és jövőjellege azonban sajátos jelentésekkel telítődik a most vizsgált művekben. Múltbelisége a mitikus teljességet jelképező funkciójával magyarázható: a személyes és a kollektív múlt kapcsolódik össze a racionális és szimbolikus gondolkodásmód szembeállítására révén. Jung a következőket írja az álomban látott gyermekről: „Ilyesfajta vizionárius élmények (...) a tapasztalatok szerint csak abban az esetben adódnak, ha előzetesen disszociáció vágtat el egymástól a jelenlegi és a múltbeli állapotot.”²⁶ Ugyanennek a disszociációnak a nyomait fedezhetjük fel a műmesékben: a magabiztos racionalitás árnyoldalát mutatják meg ezek a művek.

Míg a nosztalgikus mesékben az archetípus múltjellege dominál, addig a kijózanítóban a jövőjelleg ölt testet. Ezen a vonáson nem a felnőtté válást értjük, hanem annak lehetőségét. („A gyermek a potenciális jövő.”²⁷) Ebből a szempontból is a teljesség hordozója a gyermek. Csakhogy nem kompenzatorikusan, hanem a szintézis értelmében: „Az individuációs folyamatban azt az alakot anticipálja, amely majd a tudatos és tudattalan személyiségelemek szintéziséből tisztul ki.”²⁸ Ez rejlik *A Hókirálynő* vagy az *Alice Csodaországban* befejezésében, ahol a hangsúly a gyermekinek a felnőtt világba való integrálására tevődik.

Még ennél is jobban teljesíti ezt a követelményt az *Oz, a nagy varázsló*. Az út motívumának elemzésekor már fény derült arra, hogy a történet szimbolikusan a felnőtté válás folyamatát rajzolja meg. Épp ennek a szimbolikus gondolkodásmódnak köszönhetően lesz összeegyeztethető a gyermek archetípus

²⁵ Megfontolandó ebből a szempontból az, amit M.-L. von Franz ír a mese gyerek-műfajjá válásáról: „Hogy manapság úgy tartjuk: a mesék a gyermekhez szólnak, ez jellemző felfogásról árulkodik – de voltaképp azt is mondhatnánk, ez egyenlő társadalmunk egyfajta meghatározásával is –, ugyanis arról van szó, hogy az archetipusos infantilisnak számít.” In: M.-L. von Franz: *Az árnyék és a gonosz a mesében*. 16–17. o.

²⁶ Jung: *Mélyiségeink ösvényein*. 194. o.

²⁷ Jung: *Mélyiségeink ösvényein*. 196. o.

²⁸ Jung: *Mélyiségeink ösvényein*. 196. o.

jövőjellege és a felnövekedés ábrázolása. Hiszen a mesében a főhős gyermek marad, a magasabb szintre jutást az akadályok legyőzése és bizonyos képességek, tulajdonságok megszerzése jelképezi. Dorka – mint ezt már láttuk – a modern társadalomban elengedhetetlen reflexív látásmód és az önmagába vetett hit birtokába jut, ebben nyilvánul meg Baum regényének demitizáló jellege. A kislány társai azonban mesei módon fejezik ki a felnőtté válás folyamatát: mindhárman, kívánságukkal – ész, szív, bátorság – egy-egy a felnőtté váláshoz elengedhetetlennek tartott alaptulajdonságot képviselnek. Ez azonban nem felnőtt módon értelmezett jelképiség formájában jelenik meg, hanem az egyes viselkedésformák vagy tulajdonságok köré alakok formálódnak. A mese gondolkodásmódjának ez a vonása a gyermek ún. externalizációs képességére vezethető vissza: arra, hogy a belső tudati tartalmakat kivetíti, illetve mesehallgatás közben a szereplőknek tulajdonítja.²⁹ A felnőtté válás az Ozban tehát négy részre osztva megy végbe: Dorkában magában és a három kísérőben. („Sok mesében a személyiség különféle vonásait külön-külön figurák testesítik meg.”³⁰) Ezt a folyamatot érzékelteti a történet idejének fellazulása is. Az első nagy egységben (Propp kifejezésével élve menetben³¹), amely addig tart, amíg elindulnak a gonosz Nyugati Boszorkányhoz, minden napot események jelölnek meg. Attól kezdve azonban, hogy letérnek a sárga útról, egyre jelöltebbé válik az idő. Mind több és több idő telik el a regény ugyanakkora terjedelmű leírása alatt. Ugyancsak a felnőtté válásra utal az, hogy Dorka a Mumpicoktól indul, akik „sokkal kisebbek voltak, mint a felnőttek, akik közt addig élt, de azért nem voltak törpék. Körülbelül akkorák voltak, mint Dorka maga...”, és végül a Déli Boszorkányhoz jut el, aki ismeri az örök ifjúság titkát, és Dorkát hazasegíti.

Változás és átváltozás. Mit kezdünk azokkal a műmesékkel, amelyekben a felnőtté válás konkrétan jelenik meg, azaz sem szimbolikus-meseszerűnek, sem archetipikusnak nem nevezhetjük ezt a motívumot? A kérdésnek ráadásul ez csak az egyik oldala. Amikor a kettősség és a felnövekedés, az út motívumának kapcsolatát vizsgáltuk, akkor a problémát csak a térteremtés aspektusából világítottuk meg. Felmerült azonban a felnövekedés és a metamorfózis³² összefüggésének kérdése is, amit akkor elhárítottunk. Fel kell vennünk tehát az elejtett fonalat, és kibogozni, mi a különbség a mesékben oly gyakori átváltozás és a felcseperedésben rejlő változás-fogalom között.

A metamorfózis, mint Bahtyin írja, az azonossággal áll összefüggésben. „Az átváltozás és az azonosság a folklór emberábrázolásában szorosan összefügg egymással. Ezt az összefüggést legvilágosabb formában a népmese őrizte meg.”³³ A mesék hőse ugyanis statikus személyiség, így az átváltozások ellené-

²⁹ Bettelheim: i.m., 16–17., 176. o.

³⁰ Bettelheim: i.m., 116. o.

³¹ Propp: i.m., 132–137. o.

³² A különböző típusú varázs- és műmesei átváltozásokról és azok értelmezéséről I. Boldizsár Ildikó összefoglalását *A mesei metamorfózisok* című tanulmányában. Boldizsár: i.m., 135–154. o.

³³ Bahtyin: i.m., 281. o.

re megőrzött önazonossága nyilvánvaló. A műmesei felnövekedésnél azonban éppen az azonosság elvesztéséről, a folytonosság megszakadásáról van szó, illetve éppen a gyermeki integrálása, az identitás megőrzése a tét. Azaz átváltozás és azonosság viszonya átalakul. Ezzel azonban még nem írtuk teljesen körül a kétféle változás különbségét.

A második eltérésre akkor fogunk magyarázatot kapni, ha a metamorfózis és az idő viszonyát kezdjük kutatni. Maga az átalakulás is – mint Bahtyin megállapítja – az időaspektus egy meghatározott formája: nem egyenes vonalú, hanem sűrített, ugrásszerű. „Ennek az eszmének (a metamorfózisnak) az összetétele azonban szerfőlött bonyolult, ezért belőle több időtípus is kiindul.”³⁴ Lássuk tehát, milyen időtípust rajzol meg a mesei alakváltás, és milyet a felnövekedés ábrázolása. A csodák világa elvont, a történeti időt nem ismeri. (A varázsmese éppenséggel térbe vetítve, cselekménnyel érzékeltetve ábrázolja a múltó időt. Jól lemérhetjük ezt a kivételeken. Ahol az idő önálló ábrázolására kerülne a sor, ott egyből irreális válik, amit jól mutatnak az erre használatos nyelvi klisék: három nap lesz egy esztendő, hét nap, hét éjjel repül a hős, míg céljához ér stb.) A legtöbb műmesében érezhető is a valóság és a mese ideje közti zökkenő. Az *Oz, a nagy varázslóban* például a csodák birodalma változatlan, minden ott lejátszódó változás a hétköznapiakból érkező Dorkához fűződik. Ezzel szemben Kansasban változással telt valós idő folyik: új ház épül a régi helyén, mire Dorka hazakerül. A *Micimackó* befejezése is azt érzékelteti, hogy a játékok világa örök és változatlan, csak a gyerek, ahogy felnő, lép ki belőle. Lewis Carroll pedig egyenesen az idő és a tér relativitásával játszik az *Alice Tükörországban* elején: „A dologban az volt a legkülönösebb, hogy a sok fa és minden egyéb körülöttük végig egy helyben maradt: bármilyen sebesen száguldottak nem hagytak maguk mögött semmit. »Vajon ezek mind velünk rohannak?» – töprengett magában szegény, megzavart Alice.” Azért elvont a mese ideje, mert a csodában az átváltozás elvont lényege ölt formát: a csoda a metamorfózis esszenciája. A felnövekedés ezzel szemben a valós, történeti, biografikus időben játszódik. Épp ezért tér el az *Oz, a nagy varázsló* a többi történettől, mert ott szimbolikusan, a mese idejében megy végbe ez a folyamat. A felnőtté válás és a kétféle idő találkozása Andersennél érhető tetten leginkább: „Minden a régi helyén állott és ugyanúgy tiktakolt az óra, ugyanúgy vándoroltak a mutatók. És ők csak akkor vették észre, hogy felnőttek, mikor be kellett menniük az ajtón, már alacsony volt nekik.”

Az átváltozás kérdése azonban más oldalról is megközelíthető. Todorov a fantasztikumban szereplő átváltozást az anyag és a szellem közti határ áthágásával magyarázza³⁵. Többek közt a kisgyermekkori gondolkodásmóddal rokonítja, amennyiben az sem képes különbséget tenni külső és belső valóság, alany és tárgy, anyag és szellem között.³⁶ A felnőtté válás azonban, mint ebből is kitűnik, nem fantasztikus átváltozás: épp azért tér el a mese gondolkodás-

³⁴ Bahtyin: i.m., 281. o.

³⁵ „Les métamorphoses forment donc à leur tour une transgression de la séparation entre matière et esprit” (Az átváltozások tehát áthágják anyag és szellem határát.) Todorov: i.m., 119. o.

³⁶ Todorov: i.m., 124 o., Piaget: *Szimbólumképzés a gyerekkorban*. 353. o.

módjától, mert az idő múlásának valós biografikus oldala mutatkozik meg benne.

A metamorfózisok elemzése során szinte kötelező kitérőt tennünk az *Alice Csodaországban* felé. Míg más mesékben az átalakulások mindig jól értelmezhető funkcióval bírnak: védekezés, büntetés vagy jutalmazás eredményei, addig itt tökéletesen öncélúnak és véletlenszerűnek hatnak. Ez a látszólagos öncélúság ráadásul a történet felépítésére éppúgy vonatkozik, mint működtetésére. Carroll a hagyományos meseszerkezetet használja fel: hősnének valahonnan valahová el kell jutnia, ami elvileg magában rejtje a megdicsőülés lehetőségét. A befejezés azonban, mint ezt már korábban megállapítottuk, korántsem nevezhető beteljesülésnek. Ezen túl nincs is olyan hagyományos alapkönfliktus ezekben a regényekben (például harc jó és gonosz között valaminek a megszerzéséért vagy valakinek a kiszabadításáért), ami összefűzné a történetet alkotó epizódokat. Ennek értelmében mind a felépítés, mind pedig a csodák felhasználása kaotikusnak látszik. Ez a kaotikusság azonban nem véletlen: a cél a kiismerhetetlenség, a bizonytalanság és a rajtuk való felülemelkedés szimbolikus megfogalmazása. Ez három területre vonatkozik: egyrészt az önismeretre, másrészt az eligazodásra a külvilágban, ami jelenthet egyes embereket, és jelenthet társadalmat. (Ez utóbbihoz kapcsolódik a korábban már tárgyalt szatirikusság.) A két könyv, az *Alice Csodaországban* és az *Alice Tükörországban*, két fejlődési stádiumot mutat be. Az elsőben az önazonosságra kerül a hangsúly. Ez a történet gyakorlatilag a gyermekkor azon szakaszának lelki folyamataira épül, amikor az én és a külvilág különválása még nem teljesen alakult ki³⁷. A második a relativitásról, az okszerűségről, a véletlenszerűségről és ezeknek a nyelvben betöltött szerepéről fogalmaz meg véleményt. Ez már fejlettebb művelleti struktúrákat feltételez: a külső és belső valóság magabiztos elhatárolását és a logikus gondolkodás képességének kialakulását³⁸. Ennek következtében az *Alice Csodaországban* az átváltozásra helyezi a hangsúlyt (akár a hősére, akár a külvilágéra), és az epizódok álomszerű kaotikussággal következnek egymásra. Az *Alice Tükörországban* ellenben a szabályszerűség köré szerveződik: már a felépítés is egy szabályjáték formáját ölti magára, azaz a véletlenszerűen felsorakozó részek mögött rejtélyes értelmű kauzalitás körvonalai rajzolódnak ki. Ugyanakkor – megint csak a káosz és a rend fogalomkörében – a relativitás ténye kerül középpontba, a felállított szabályok általános érvényűsége kérdőjeleződik meg: Tükörországban az írás jobbról balra tart, Alice épp az ellenkező irányba jut, mint amerre elindul, és ha teljes erejéből fut, az is épp csak ahhoz elég, hogy egy helyben maradjon: „A mi országunkban – mondta Alice még mindig lihegve –, ha az ember ilyen sokáig ilyen gyorsan szalad, mint mi az előbb, akkor rendszerint egy másik helyre jut. – Lassú egy ország lehet – mondta a királynő.”

Visszatérve a metamorfózisok értelméhez, arra kell ráébrednünk, hogy azért tűntek öncélúaknak, mert nem terhelődnek meg másodlagos jelentésekkel, implicit értelmük valósul meg ebben a regényben. Azaz nem egyszerűen eszközei a meseszerű írásmódnak, hanem rájuk épül a történet. Az önazonosság kérdése az alakváltozásokkal ellentételeződik (a Hernyó kérdésére: „– Hát te

³⁷ Piaget: *Hat pszichológiai tanulmány*. 15–31. o.

³⁸ Piaget: *Hat pszichológiai tanulmány*. 31–48. o.

kicsoda vagy?... Alice félénken rebegette: – Ezt e percben aligha tudom. Csak azt tudom, hogy ki voltam ma reggel, amikor fölébredtem. De azóta már rengetegszer megváltoztam.”). A metamorfózisok sora azonban elvezet a magabiztos énkép kialakításához, a mese megfogalmazásában az eredeti alak visszanyeréséhez. Szintén a külső és belső valóság differenciálatlanságának állapotát tükrözik Alice önmagával folytatott párbeszédei: „Alice rendszerint jó tanácsokat adott önmagának, de sajnos, ritkán követte őket. Néha meg annyira összeszidta magát, hogy sírva is fakadt miatta. Egyszer – emlékezett – pofon is ütötte önmagát, mert csalt, amikor önmagával krockettet játszott.” A bahtyini értelmezés, miszerint a metamorfózis és az azonosság egymástól elválaszthatatlanok, ez esetben egybehangzik a todorovi definícióval, ami a fantasztikus átváltozásokat az anyag és a szellem, a külső és a belső differenciálatlanságából eredezteti.

A gyermek hős lélektani értelmezése. Az átváltozás tehát speciális pszichológiai jelentést hordoz Lewis Carrollnál: nem (vagy nemcsak) a bettelheimi értelemben exteriorizál bizonyos tudati tartalmakat, hanem a gyermeki világlátás abszurdításának görbe tükrében mutat rá a felnőtt világ és gondolkodásmód visszásságaira. Térjünk azonban vissza a hagyományos mesei szimbolikához és annak lélektani értelmezési lehetőségeihez. Marie-Louise von Franz, a jungiánus iskola követője, a következőképpen ír a mesehősről: „Képi modell, amely a gyökereitől elszakadt énnnek megmutatja, viselkedés milyen legyen vagy lehetne, hogy igazán előmozdítsa azt az érlelődési és önmegvalósítási folyamatot, amely ott munkál minden emberben.”³⁹ (Ezt az értelmezést könnyű összehangba hozni az *Alice Csodaországban* központi problémájával is. Különösen ha a jungi személyiségmodellnek arra a frappáns megfogalmazására gondolunk, miszerint az én egyike az ember komplexusainak.⁴⁰)

Azokban a mesékben azonban, ahol nem a pszichológiai jelentés az elsődleges, csak természetes velejárója a műfajnak, más – közvetettebb – eszközökön keresztül nyilvánul meg a hősök szimbolikussága. Ezek közé tartozik a történet szerkezete: a főszereplő szinte mindig a maga akaratán kívül kerül a bonyodalomba, attól kezdve azonban tevékeny és kezdeményező szerepet játszik. Azaz az elfojtott tudattartalomnak megfelelő magatartásminta valamilyen külső hatásra aktivizálódik, attól kezdve azonban önállósága érvényesítésére törekszik. Ebből a szemszögből nézve megmagyarázhatóvá válik az is, hogy miért nincs egyetlen folyamatos történet, illetve miért hiányzik a megdicsőülés (sőt nem egyszer a szokásos mesebeli happy end helyett miért zárul szomorú vagy zavarba ejtő jelenettel a könyv) azokban a mesékben, ahol nem szerepel a felnőtté válás, vagy ambivalens a jelentése (*Mary Poppins*, *Micimackó*). A kijózanító vagy a gyermeket a felnőtt világába integráló (megőrző) mesékre azonban érvényes az előbb felvázolt struktúra. Dorka valósággal átalakítja Oz birodalmát: elpusztítja a két gonosz boszorkányt, segít újdonsült útítársainak kívánságuk teljesítésében, sőt királysághoz juttatja őket, és végül saját akaratát is véghezviszi, és hazajut Kansasbe. (A varázscipő ennek a megoldásnak ellentmondani látszik, hiszen a kislány nem saját erejéből kerül haza, hanem varázs-

³⁹ M-L. von Franz: *Női mesealakok*. 20–21. o.

⁴⁰ JUNG, Carl Gustav: *Analitikus pszichológia*. Göncöl Kiadó, Bp., 1987, 19. o.

lat segítségével. A motívum toposzjellege azonban feloldja az ellentmondást: a cipőt Dorka a történet elejétől kezdve viseli, de csak a mese végén szerez tudomást a benne lakozó varázserőről. Ez azt a megoldást sugallja, hogy kívánsága teljesüléséhez nem támaszt kell keresnie, hanem magán kell segítenie. Vagyis megint kivetítéssel, externalizációval állunk szemben.) Andersen Gerdája segít Kaynak, elmegy érte a Hókirálynő birodalmába és kiszabadítja. A Diótörőben a többszálú cselekményvezetéshez híven többféleképpen magyarázható a regény. A mesében azonban (a gyermeki olvasat szerint) Marika győzedelmeskedik. E két utóbbi esetben kiemelkedő az *áldozat* szerepe: mindkét kislánynak fel kell áldoznia valami szívéhez közel álló tárgyat (Gerdának a piros cipőjét, Marikának játékait és édességeit), hogy célt érjen. Azaz a mese arra figyelmeztet, hogy az önmegvalósítás érdekében lemondásokra kényszerülünk.

A kettős felnőtt figurája

A lélektani háttér. A kettősség tudatában lévő, egyszerre hétköznapi és csodás felnőtt alakja kettős eredetű. Részben a mesélő figurája elevenedik meg benne: „Aki mesét hallgat, sőt valamelyest még az is, aki csak olvassa, ott van az elbeszélő társaságában” – írja Walter Benjamin⁴¹. Innen származik kettőssége, reflexív magatartása. Részben pedig a varázsmese csodás, démonikus lényekének leszármazottja – éppúgy, ahogy a gyerek hős az eredeti mesehőse. Innen erednek természetfeletti képességei.

A narráció kérdése szempontból is érdekes lesz, úgyhogy lássuk előbb, mi áll a varázserejű lények titokzatos felnőtté alakulásának háttérében. Mindenekelőtt azt kell leszögeznünk, hogy míg a tündérmesében a csodás szereplők vagy jószágosak, vagy gonoszak⁴², addig a műmesének ezen figurái mindig ambivalensek. Pedig mindkét hőtípus a felnőtt szimbolikus képmása. „A szülők és a környezetben élő felnőttek eddig is nagy és erős lényeknek számítottak (...) Most azonban fény derül ugyanezen lényeknek gondolatvilágára és akaratára, és ez a szféra kezdetben hallatlan vonzó erőt és páratlan varázslatot áraszt magából” – írja Piaget⁴³. A további különbség a varázs- és a műmese háttérében álló gondolkodásmód különbsége: a jó és a rossz eltérő megjelenítése (polarizált vagy ambivalens) abból fakad, hogy a varázsmese tökéletesen a gyermek látószögébe helyezkedik bele (pontosabban fogalmazva: a varázsmese egy olyan, a mai világban a gyermek gondolkodásmódjához közel álló világlátást képvisel, amely nem elvont, racionális fogalmakban, hanem jelképes alakokban fogalmaz⁴⁴), míg a műmese számára a gyerek nézőpontja, látás-

⁴¹ W. Benjamin: i.m., 114. o., lásd még Kirk, G. S.: *A mítosz*. Holnap Kiadó, Bp., 1993, 71. o.

⁴² Vö. Bettelheim: i.m., 17. o.

⁴³ Piaget: *Hat pszichológiai tanulmány*. 17. o.

⁴⁴ „A primitív gondolkodást jellemzi az is, hogy absztrakt fogalomalkotása igen fejletlen... ennek következtében a klasszifikáció és a logikai elemzés meglehetősen nehézkesen folyik, konkrét tárgyi képzetek segítségével, amelyek azonban – anélkül, hogy konkrét voltukat elveszítenék – képesek jelszerűvé, szimbolikus jellegűvé válni.” Meletyinszkij: *A mítosz poétikája*. 211. o.

módja és figurája a mű formanyelvének kérdésévé válik. (A jót és rosszat élesen szembeállító tündérmese azért tud utat találni a gyermekhez, mert ezek a fogalmak a gyermek számára sem elvontan, hanem a maguk konkrétságában, alakokká formálva jelennek meg. Az absztrakció csak később alakul ki éppen e figurák nyomán. Ez indokolja azt, hogy a mesékben a két princípium egymással szembenálló birodalmakon uralkodik és varázserővel küzd egymás ellen⁴⁵.) Csakhogy ez a felállítás a műmesékben csak helyel-közzel található meg, és általában sokat veszít hatásából. Példáink között az *Oz, a nagy varázslóban* és *A Hókirálynőben* figyelhető meg ez a polarizáló tendencia. Annál inkább jellemzi ezeket a műveket az ambivalens felnőtt figurája. Az ambivalens kifejezés kétszeresen is indokolt: egyrészt mert ez a szereplő tagja a hétköznapiak, egyszersmind a csodák világának, másrészt mert vonzó és taszító, akadályozó és segítő egy személyben. Ez a kétarcúság arra vall, hogy a műmese kevésbé tud a gyermek fejével gondolkodni: szimbolikus formában jeleníti ugyan meg a felnőttet, hatalmas, varázserejű lényként, de a morális értékrend kialakulásának erre a fokára már nem képes visszalépni. A köztes stádiumot – az elvont értékfogalmat megelőlegező konkrét alakokkal megformált szélsőségeket és az összetettséget két ellentétes erő harcaként felfogó gondolkodást – átlépve a kettősséget kettősségként jeleníti meg.

Ez az ambivalencia két formában nyilvánul meg. A csodálatos felnőtt lehet a hétköznapi világból kiemelkedő figura, mint Mary Poppins vagy Drosselmeier keresztapa. Élhet azonban a csodák birodalmában, mint Oz, és ott is lelepleződhet: „...én igazán nagyon jó ember vagyok, csak rossz varázsló” – mentegetőzik Oz.

A narráció kérdése. Ezzel a tipológiával azonban nem térképeztük még fel valamennyi, a hétköznapi világából kiemelkedő felnőtt figuráját. Hiszen a *Micimackóban* is szerepel egy megértő felnőtt, aki ugyan kívül marad a csodák világán, mégis részesévé válik azáltal, hogy ő találja ki a történetet. Visszaérkeztünk tehát a narrátor problémájához, ami szorosan összefügg a mese feloldásának kérdésével. Hiszen azokban a mesékben, ahol a mesélő megjelenik, nem okoz gondot az sem, hogyan értelmezzük a csodás történetet. Egyszerű kitalációnak kell felfognunk – ezt sugallja az, hogy az író kiemeli a mindennapi világból.

Mi a helyzet azokkal a történetekkel, ahol nem szerepel az elbeszélő? Mindenekelőtt meg kell állapítanunk, hogy a műfaj eredeti szóbeliségének az ereje⁴⁶ olyan nagy, hogy valamennyi vizsgált írásban fellelhetjük nyomait. A Mary Poppins-regények minden egyes kötetében és a *Diótörőben* is egy-egy betétet mond el egy szereplő (mégghozzá a csodás felnőtt). A többi mesében pedig a szerzői kiszólások biztosítják a közvetlenséget. Ez indokolja, hogy a meséhez majdnem mindig harmadik személyű elbeszélés járul, ellentétben a fantasztikummal, aminek, mint ezt Todorov megállapítja, az első személyű narráció az

⁴⁵ Bettelheim: i.m., 16–17., 176. o.

⁴⁶ A népmese, illetve a folklórműfajok szóbeliségének és tipikus formáinak kapcsolatáról l. Jakobson és Bogatirev közös tanulmányát. Jakobson, R.–Bogatirev, R.: *A folklór sajátos alkotásmódja*. in: Jakobson, R: *Hang – Jel – Vers*. Gondolat, Bp., 1972, 381–398. o.

adekvát kifejezési formája.⁴⁷ (Ez logikus is, ha belegondolunk a két műforma által keltett hatás eltérésébe. Todorov szerint azért felel meg különösképpen az első személyű elbeszélés a fantasztikum igényeinek, mert elősegíti az olvasó azonosulását a hőssel, és így tovább fokozható a bizonytalanság. A műmese ezzel szemben két egyenrangú olvasat lehetőségét feltételezi, amit az elbeszélő – a szóbeli mesélés helyzetét idéző – kívülállása is képvisel.) Az viszont, hogy a narrátor mindinkább szereplője lesz a történetnek, a két műfaj közeledésére utal: a mese veszít elvont, tipikus jellegéből, illetve felmerül vele szemben is az igazság igénye. Ezt biztosítja a jelen lévő mesélő, aki a csodák és a modern világ közti távolságot érezteti. Ezt látjuk megvalósulni a *Diótörőben*, ahol a keresztapa előadja ugyan Piriipát hercegnő történetét, de kineveti Marikát, amikor elhiszi. Mikor azonban a kislány meséli el a vele megesett csodákat, elhinni, igazolni látszik azt, és minden jelenlévő előtt rejtélyes kijelentéseket tesz a „csodák birodalmáról”, ahol Marika uralkodik. Ezen a ponton kapcsolódik a korábban már vizsgált művészet-problematika a narráció kérdéséhez.

A kettős felnőtt viselkedése tehát közvetlen összeköttetésben áll a történet feloldásával. Ez adhat választ arra az első ránézésre gyermetegnek látszó, de sokat eláruló kérdésre, hogy végső soron valóban megtörténtek-e a csodák, vagy sem. Azok a mesék, amelyek nem magyarázhatók másképpen, mint azaz, hogy varázslatok vannak, a gyermek világába zárkóznak be: a kettősség ezek számára mindössze háttér. Ilyenek Travers regényei – nem véletlenül épp ezekben nem szerepel semmilyen formában a felnőtté válás. A másik véglet az, amelyik, mint a *Micimackó*, a racionális szempontot részesíti előnyben a narráció megszemélyesítésével. Hasonlóak lennének Lewis Carroll Alice-regényei, ha az író nem bizonytalanítana el a lezárással. Az *Alice Tükörországbán* utolsó fejezetének címe nem más, mint a *Ki álmodott?* kérdése, amit a vers világszemléletté tágít: „ringatóznak lassú áron, / a fény rájuk glóriát fon: / mi az élet, ha nem álom?”

⁴⁷ Todorov: i.m., 87-91.

A csoda és a véletlen szerepének átalakulása a műmesében

Kérdésfelvetések és a lélektani háttér felvázolása

A mesékben a csoda: valóság. Ennek háttérében a szimbolikus gondolkodásmód áll. A műmesék elbizonytalanító effektusaival is kibővítvé vizsgálódásunk terét, megállapíthatjuk, hogy nagyon sokfelé vezet el ez az egyetlen kijelentés. Mindenekelőtt ahhoz a kérdéshez, milyen lélektani jelenségek indokolják a természetfeletti események és lények elfogadását, honnan ered e történetek csodássága. Ezt a problémát mind a gyermeki, mind pedig a mitológikus tudat szempontjából meg kell vizsgálnunk, hogy a kétféle gondolkodásmód hasonlóságára is rálátásunk legyen. Másodjára azt a kérdést kell megvizsgálnunk, miben nyilvánul meg ez a jellegzetesen mesei látásmód, teszem azt milyen válfajai vannak a csodáknak, milyen funkciót töltenek be a történetben. Csak ez után kerülhet sor a műmesék eltérő elemeinek és az eltérések okainak kutatására, hogy ezen keresztül eljussunk a véletlen szerepének elemzéséhez.

Ez a hosszas kérdésfelvetés azonban még nem ad választ arra a, már a címbe benne foglalt problémára, hogy mi köze van a csodának a véletlenhez. Amikor Todorov, aki a természetfeletti események okait a fantasztikus irodalomban részletesen elemzi, az átváltozások és a csodás lények funkcióit és eredetét vizsgálja, akkor kapcsolatot terem a két fogalom közt. Azt írja, hogy a csodák háttérében a hiányos kauzalitás áll, azaz a véletlen ok-okozati viszonyként való értelmezése⁴⁸. A lélektan ezt a pszichikai jelenséget finalizmusnak nevezi, és a gyermeki gondolkodásmód egyik alapvonásaként tartja számon⁴⁹. Ugyanezt a jelenséget a mitológia oldaláról Meletyinszkij világítja meg (aki maga is foglalkozik a mitikus és a gyermeki gondolkodásmód hasonlóságával): „...ennek a látásmódnak a gyökerét a kezdet és a princípium, az időbeli és az ok-okozati összefüggések mitológiai azonosítása jelenti, s az, hogy a mitológia az okozati folyamatot anyagi metamorfózisnak tekinti...”⁵⁰ A csoda és a véletlen tehát ugyanarra a kérdésre adott két válasz, a mitikus és a tudományos gondolkodásmód válasza. Ezért érdekes megvizsgálni, mi lesz a sorsa e jelenségeknek a kettősséget tükröző műmesében.

Az általánosított okszerűség azonban nem minden esetben indokolja a csodát. Tovább kell mennünk a szimbolikus látásmód vizsgálatában, hogy ezt is megérthessük. Todorov a fantasztikus jelenségeket a szellemi és az anyagi határának áthágásából eredezteti. A mesei és a fantasztikus csodák közt az a különbség, hogy a mese háttérében álló szimbolikus gondolkodásmód nem „áthágja” ezt a kettő közti határt, hanem egyszerűen nem érzékeli még. Ahogy nem választja el tisztán egymástól a gyerek a külső és a belső világot, úgy

⁴⁸ Todorov: i.m., 116. o

⁴⁹ Piaget: *Hat pszichológiai tanulmány*. 21. o. Bővebben erről a kérdésről Piaget *La Représentation du monde...* című tanulmányának a *Causalité enfantine* c. fejezetében ír.

⁵⁰ Meletyinszkij: *A mítosz poétikája*. 221. o.

tulajdonít emberi képességeket tárgyakká (animizmus) és von párhuzamot a természeti jelenségek és az emberi tevékenységek közt (artificializmus)⁵¹. A műmesei csodák kétarcúságát tükrözi az a tény, hogy a *Diótörőben* a játékok kétféle elevenséggel bírnak. Az egyik a játék-élet: a gyerekek ugyan maguk is tudatában vannak, hogy a bábák nem élnek, mégis úgy tesznek, mintha valószínű emberek lennének. A másik a fantasztikus elevenség, amikor valóban életre kelnek a bábok. Jól tükrözik ezt Hoffmann gyerek hőséneke ambivalens érzései: „Mióta tudta, hogy az ő Diótörője tulajdonképpen az ifjú Drosselmeier, a törvényszéki főtanácsos unokaöccse, azóta nem hordozta a karján, nem ölelgette-csókolgatta többé, sőt valami féltékenység még azt sem engedte, hogy gyakran hozzáérjen; most azonban nagyon óvatosan kivette a polcra (...) De mit érzett, mikor észrevette, hogy Diótörő megremegek a kezében és megmozdul?!”

A név kérdése a tündérmesében és a műmesében

Ez a gondolkodásmód megmutatkozik a név mesei felhasználásában⁵². Még az általunk leírt műmesék legtöbbjében is megfigyelhető, hogyan tulajdonnevezülnek a köznevek: a *Micimackóban* az állatok neve (például Nyuszi, Bagoly, „Öreg Szürke Csacsi, Füles néven közismert”). Az *Oz, a nagy varázslóban* is a Nyugati Boszorkánytól kezdve a Bádóg Favágón át a Szárnyas Majmokig minden mesefigura elnevezése névnek számít. Ugyanígy az Alice-ban: Nyuszi, Ál-Teknőc, Szúnyog, Egyszarvú és így tovább. Ez a vonás önmagában a varázsmesei, mitikus örökség, egyszersmind a gyermeki gondolkodásmód alapvető tulajdonsága. („A nyelv minden egyes szavának személynévként való felfogása, a megismerésnek a megnevezés műveletével való azonosítása” – a mítoszi és a gyermeki tudat közös jellemvonása Lotman és Uszpenszkij tanulmánya szerint⁵³.) Ezek a mesék azonban kettősségükhöz híven reflektálnak is erre a jelenségre. A *Micimackó* tudatosítja: „...Mért hívod Micinek? – Nem én hívom... – De hát azt mondtad. – Mert úgy hívják. Nem érted, hogy úgy hívják?”

Az *Alice Tükkörországban* – amely, mint már mondtuk, későbbi fejlődési stádiumot tükröz, mint az *Alice Csodaországban* – újra meg újra problematikussá teszi a jelölő és a jelölt kapcsolatát. A Szúnyoggal folytatott beszélgetésben a jel véletlenszerűsége és társadalmi szerepe fogalmazódik meg fonák módon: „De egypárnak (rovárnak) tudom a nevét. – És persze hallgatnak a nevükre, igaz? (...) – Arról nem tudok, hogy hallgatnának rá. – Hát akkor mi haszna, hogy nevük van, ha még csak nem is hallgatnak rá? (...) – Nekik nincs is hasznuk belőle – mondta Alice –, hanem azt hiszem, csak az embereknek, akik a nevüket adták.” Ezután következik „az erdő, ahol a dolgoknak nincs nevük”.

⁵¹ Piaget: *Szimbólumképzés a gyerekkorban*. 421–423. o.

⁵² A gyermekkori névfelfogás kérdéséről lásd Piaget: *Szimbólumképzés a gyerekkorban*. 425–428. o.

⁵³ Lotman–Uszpenszkij: i.m., 7. o. (A mitikus/mágikus gondolkodásmódot és jelrendszert Alekszandr Potebnya pontosan a név által a dologról megformált elképzelés és a dolog – tk. a jelölt – azonosításával jellemzi. Vö. Kovács Árpád: *A szó diszkurzív poétikája*. in: Helikon, 1999/2., 12. o.)

A nyelvfilozófiai eszmefuttatás a Dingidungival folytatott beszélgetésben éri el csúcspontját. Dingidungi a jelölő és a jelölt szubjektív, közvetlen formai kapcsolatának csalóka logikáját vallja. (Bókay Antal Dingidungit a „belső jelentés urának és ismerőjének” titulálja, és szembeállítja az általa képviselt belső nyelvet a nyelvészet, a logika és a modern nyelvfilozófia által vizsgált, a külvilággal való kommunikációra szolgáló nyelvel⁵⁴.) Dingidungi megjelenése is ezt a véleményt sugallja: „...amikor pedig közel ért hozzá, már tudta, hogy ez maga DINGIDUNGI »nem lehet más! – gondolta magában – olyan biztosan tudom, hogy ő az, mintha a neve az arcára volna írva!«” Dingidungi a továbbiakban emellett a gondolkodásmód mellett áll ki (amelyben itt a nyelvre vonatkoztatva figyelhető meg az okszerűség általánossá tétele, a finalizmus): „Ha én használok egy szót – mondta Dingidungi megrovó hangsúllyal – akkor az azt jelenti, amit én akarok, sem többet, sem kevesebbet! – Az a kérdés – hitetlenkedett Alice –, vajon engedelmeskednek-e a szavak.” Carroll ily módon párbeszéddé formálja a nyelvfilozófiai problémát. Története mégsem példázatszerű, mivel egy tudatosulási folyamatot exteriorizál, éppúgy, mint előző regényében az átváltozások segítségével az önazonosság kérdését.

A csodák tere

A tér felépítésének mitikus vonásai. A mesében a megnevezés a térbeli eligazodást is szolgálja. A már idézett, Lotman és Uszpenszkij tollából kikerült tanulmány külön foglalkozik a mitikus tudat által kialakított térfelfogással. Eszerint a mitikus tudat a teret „nem egy jelszerű kontinuumként képzelel el, hanem mint különálló, személyneveket viselő objektumok összességét”.⁵⁵ Ugyanerre a jelenségre más szemzőgből világít rá Mircea Eliade, aki a „profán” és a „szent” világát mint heterogén és homogén teret, mint káoszt és kozmoszt értelmezi.⁵⁶ Ezt a világfelfogást látjuk megnyilatkozni a varázsmese egyes motívumaiban, aminek nyomait őrizi a műmese. Természetesen mindenekelőtt a korábbiakban már elemzett kettősség (vö. káosz-kozmosz) megjelenítésében – akár két világ, akár az út szimbóluma által – nyilvánul meg a mitikus hatás. A térbeliség jelképes értelemmel való felruházásának van azonban egy további folyománya, amire eddig még nem tértünk ki. A tér a mesében szimbolikus tartalmak hordozója lesz: azon felül, hogy lelki folyamatokat jelenít meg, exteriorizál, nem független a morális értékrendtől és az alkotó közösségének világfelfogásától sem.

Melyek azok a minimális követelmények, amelyeknek a csodás események színhelye meg kell feleljen? Ezeket a követelményeket az átláthatóság

⁵⁴ Bókay Antal: *A lélek nyelve*. in: Műhely, Győr, 1992, *Pszichoanalízis – A belső nyelv tudománya*. 32–33. o.

⁵⁵ Lotman–Uszpenszkij, 7. o.

⁵⁶ „A hagyományos társadalmak egyik jellegzetessége a számukra magától értetődő ellentét az általuk lakott terület, és az azt körülvevő ismeretlen és meghatározatlan tér között. A terület, amelyen élnek, a ’világ’ (pontosabban a ’mi világunk’), a kozmosz; a többi már nem kozmosz, hanem egyfajta ’másik világ’, idegen, kaotikus tér.” Eliade, Mircea: *A szent és a profán*. Európa Kiadó, Bp., 1987, 23. o. (L. még: 56–60. o.)

és az ismertség egymással összefüggő kritériumai alakítják ki. Erre a különféle műmesék különbözőképpen törekednek. Nevek és tulajdonságok hozzárendelésével, szimmetriával, események általi megjelöléssel, de még olyan nem mesei eszközökkel is, mint a térkép a *Micimackó*-ban. A közös vonások azonban így is megtalálhatók: a zártság, a körülhatárolhatóság egyrészről; kiemelt helyek – elsősorban a középpont – megjelölése másrészről. Még az olyan hétköznapi térben mozgó történetek is, mint a *Csudálatos Mary* és folytatásai, eleget tesznek ezeknek a követelményeknek. Az otthonosság – Eliade szerint – még a profán térnek is egyfajta inhomogenitást kölcsönöz.⁵⁷ Ez az otthonközponthoz szemlélet különösen érvényes a gyermekre, akinek az otthon az egész világot jelenti (azaz a gyermek gondolkodásmódja a modern világban is közelebb áll a primitív, mitikus tudathoz, mint a racionálishoz) – ezt tükrözi a *Mary Poppins*.

A másik végletet képviseli Baum meséje, az *Oz, a nagy varázsló*. Itt már-már mitikus módra megalkotott kozmosszal találjuk szembe magunkat: a zártság és a szimmetrikus tagolás nemcsak berendezésében, hanem az értékek hozzárendelésében is e világ jellemzője lesz. „Oz birodalmában mindössze négy boszorkány volt, és azok közül kettő, az Északi meg a Déli, jó boszorkány (...) A Keleti meg a Nyugati csakugyan gonosz volt...”, „Akkor el kell menned Smaragdvárosba. (...) Hol van ez a város? (...) Az ország kellős közepén. Oz uralkodik benne, a Bölcs, Nagy Varázsló.” A mítoszoknak gyakori vonása a négy égtáj és a közép összekapcsolása csodás lényekkel: „Az antropomorf vagy zoomorf lények, istenségek vagy más mitikus lények, amikor az őr szerepében jelennek meg, számos esetben a négy világtájat személyesítik meg, tehát a horizontális világmodell négy sarkát.”⁵⁸ E világmodell szükségszerűen zárt: „...a síkba vetítve a világmindenség központjának ellentétét a kultúra által meg nem hódított »vad« periféria jelenti.”⁵⁹ Ezt a szerepet az Oz birodalmát minden oldalról körülölelő sivatag tölti be. A csodás tér szimmetrikus elrendezése és az értékhierarchiának való megfeleltetése mellett érvényesül még a műben egy játékos szimbolika is az országok és színek egymás mellé rendelésében (mumpicok – kék, Smaragdváros – zöld, nyugorok – sárga, kvarangyok – piros, boszorkányok – fehér), aminek nincs önmagán túlmutató jelentése, csak a tér megjelölésére szolgál. Ez a csodavilág a gyermek számára érthetően, szimbolikus formában vetíti elénk a teret és vele összekapcsolva az erkölcsi értékeket. Négyszögletessége, szimmetrikussága a teljességet jelképezi⁶⁰, ellentétben az üres, szürke, behatárolatlan Kansasszal. („Ha Dorka kiállt az ajtóba, és körül nézett, nem látott egyebet, csak a nagy szürke prérít mindenfelé. Egyetlen fa, egyetlen ház sem bontotta meg a nagy lapály egyhangúságát, mely mindenfelé addig terjedt, ameddig csak a szem ellát.”) Ebben a környezetben az egyetlen kiemelt hely a középpontot jelentő ház, az otthon. Nem csoda, hogy maga a ház el is jut a csodák birodalmába. (Az otthon kiemelt jelentőségének írói fo-

⁵⁷ Eliade: i.m., 17–18. o.

⁵⁸ Meletyinszkij: *A mítosz poétikája*. 277. o., vö még Ivanov, Vjacseszláv: *Myelv, mítosz, kultúra*. Gondolat, Bp., 1984, 284–285. o.

⁵⁹ Meletyinszkij: *A mítosz poétikája*. 278. o.

⁶⁰ Vö. Jung, Carl Gustav: *Alión*. 186. o.

gássá szelídült maradványai megtalálhatók Travers műveiben is, ahol az élet-telen környezetben egyedül a ház elevenedik meg időnként.)

A *Diótörőben* Hoffmann egy hasonlóképpen mesés birodalmat ír le. Csak-hogy ez esetben a birodalom önmagában nem áttekinthető, a benne megtett út nem egy cél elérését szolgáló másodlagos tényező, hanem a tér megismerésének, felfedezésének eszköze. Az út során tárulnak Marika szeme elé a csodás tájak: a Karácsonyerdő, a Limonádéfolym, Mézeskalácsfalva és Tortavár. Mint a példákból is kitűnik, ez a világ nem mitikus, hanem játékos. Nem erkölcsi értékrendet, nem a teljességet jelképezi. A tájak és a városok jórészt nyaláncságokból állnak, nem a rend teszi őket meséssé, hanem kíváncsiságuk (a színek, ízek, illatok, hangok kiemelt jelentőségűek ebben a fejezetben). Nem úgy szólnak a gyermekekhez, hogy a világot számukra érthető módon ábrázolják, hanem hogy az ő vágyaiknak megfelelő világot teremtenek. A leírás szimbolikus jelentőségét a kontextus, a fantasztikus-mesés kettősség biztosítja.

A *Hókirálynő* annyiban hasonlít Hoffmann regényéhez, hogy a csodás világ megteremtésében itt is az út játssza a főszerepet. Az egyes állomások azonban szimbolikus lélektani-társadalmi értelemmel vannak felruházva. Gerda először a boszorkányos öregasszonyhoz tér be, aki magánál akarja tartani a kislányt, elfeledtetni vele útjának célját. Ez a fejezet a felelősséget helyezi középpontba. A második állomás a királylány és a királyfi udvara. Ennek a résznek társadalombíráló, szatirikus jellegét már kiemeltük. A harmadik állomás Gerda kalandja a rablóvezér lányával. Ez a próbatétel többféle tanulság levonására ad lehetőséget: a bátorságot, a félelem legyőzését éppúgy példázhatja, mint a nevelés, a viselkedés és a valódi belső értékek függetlenségét. Mindez azonban nem tartozik szorosabb értelemben véve a tér megjelöléséhez, csak egy lehetséges – lélektani indíttatású – interpretációja Gerda próbatételeinek. Andersen egyetlen eszközt használ fel következetesen a tér, az idő és a morális értékek szimbólumaként: az évszakok motívumait. Ezt tükrözi már maga a Hókirálynő alakja is, akinek hidegségében szívtelenség rejlik. Ezt példázza az első állomás, a boszorkány virágoskertje is, ahol örökös, hamis tavasz uralkodik, ami elfeledteti eredeti célját: „...és körülnézett. S hát, uramfia, a nyár már elmúlt, késő ősze járt. A szép kertben nem látszott, hiszen ott örökké sütött a nap, és minden évszak virágai egyszerre nyíltak.” Itt kapcsolódik össze az értékszimbolika az idő múlásával, ami a későbbiekben kiemelkedő jelentőségűvé válik a hazatérés leírásában: „amerre csak elhaladtak, zöld pázsitos, virágpompás tavasz fogadta őket”, és a lezárásban: „Nyár volt újra, boldog, meleg nyár” egyaránt. Az évszak-motívum jelentéséhez azonban hozzá kell tennünk, hogy a Hókirálynő alakjának megrajzolásán túl hiányzik belőle a tündérmesét, illetve a mitikus gondolkodásmódot jellemző elvontság és a polarizáló jelleg. A tulajdonságokat nem tipikus szereplők segítségével absztrahálja, nem elvont fogalmakat konkretizál, hanem emberi tulajdonságokat jelenít meg szimbolikus formában.

Reflexió a csodára: az Alice-mesék térfelépítése. Hogyan viszonyulnak ehhez a térfelépítéshez Lewis Carroll regényei? Ezekben a két világ élesen válik el egymástól. A csodáknak azonban elsősorban nem a tér, hanem az idő szab határt, az álom ideje. (Ezt jeleníti meg a mese térbe vetítve.) Ennek a világnak ráadásul, a meghatározással ellentétben, éppen nem az áttekinthetőség a jel-

lemzője, hanem a kiismerhetetlenség, az állandó változás. Még a második mesében is (*Alice Tükrországban*), ahol pedig egy óriási sakktáblán kell lépéseket tennie a hősnek, és ezt a királynő előre el is mondja neki, váratlan események sokasága történik vele. Ennek ellenére kiemelt helyek és szimbolikus szereplők jelölik meg ezt a teret. Mi tehát a jelképes értelme ennek a tér-képzetnek?

Abból a feltevésből kell kiindulnunk, hogy ezek a mesék világmodellek, vagyis a bennük megkonstruált tér a tudományos világkép által kialakított viszonyokat tükrözi. Ennek értelmében itt kifordított kettősségről beszélhetünk: a csodák birodalma nem kompenzatorikus jelentésű, nem a mítoszi teljességet szimbolizálja a racionális tudat egysíkúságával, korlátoltságával szemben, hanem annak torzképét vetíti elénk. A gyermeki, szimbolikus látásmód itt annyiban világteremtő, amennyiben a modern élet jelenségei átszűrődnek rajta, és a gyermeki logika szerint rendeződnek el, leleplezve önnön fonákságukat. Ezt sugallja az is, hogy az *Alice Csodaországban* végén a kislány álmának hangjait megfellelteti a környező zajoknak, vagy hogy az *Alice Tükrországban* elején olyan gondolatok merülnek fel Alice-ban, amelyek álmában visszatérnek.

Ha abból indulunk ki, hogy a mese nem a gyermeki világ teljességét tükrözi, hanem a felnőtt társadalom torzképévé formálódik, egyből érthetővé válik, miért ábrázolja azt az álomországot átláthatatlannak és kaotikusnak. Az emberi kapcsolatok és viselkedésformák esetlegessége az *Alice Csodaországban* visszatérő témája, míg a társadalmi szabályok, a közmegegyezés, szükség-szerűség és véletlenszerűség fogalmára kérdez rá az *Alice Tükrországban*: „Komolyan mondom, olyan ez, mint egy nagy sakktábla! – mondta végül Alice. – Valahol itt kell lenniük a figuráknak... Ott is vannak ni! (...) Hiszen egy nagy sakkjátszma folyik itt az egész világon át, mármint, ha valóban a világ ez, amit látok.” A tanácsok pedig, amikkel a Fekete Királynő látja el Alice-t, e szabályok konvencionálisát karikírozzák: „Ha angolul nem jut eszedbe valami, beszélj franciául, járás közben kifelé fordítsd a lábad, és ne felejtsd el, ki vagy!”

A királynő utolsó intelve a filozófiai gondolatmenetet összekapcsolja a lélektani értelmezéssel. Hiszen, mint erről már az *Alice Csodaországban* esetében volt szó, ezek a történetek a pszichés fejlődés egyes stádiumait tükrözik. Az első regény az átváltozások, az önazonosság problémáját helyezi középpontba. Az *Alice Tükrországban* ezzel szemben a névvel való azonosság kérdését veti fel. Lélektani szempontból a társadalmi identitás megszerzésének folyamatát szimbolizálja a név viselése. Ennek teremt háttérrel a szó, a név, a dolog és a fogalom viszonyának többszöri kétségbevonása. (Itt is – akárcsak a viselkedési szabályok esetében – a közmegegyezésre kerül a hangsúly.)

Ha e kérdések felvetésének formáját vizsgáljuk, akkor arra a következtetésre jutunk, hogy Carroll – akárcsak a nyelvvél a nyelvvel – a csodával a csodára magára, és a véletlenszerűséggel a véletlenre reflektál. A kalandok furcsaságát jórészt az okozza, hogy véletlenszerű vagy konszenzushoz kötött jelenségek törvényszerűnek tűnnek, amin Alice maga is csodálkozik. Ez pont az ellenkezője a varázsmese technikájának: ott a hős elfogadja a csodás eseményeket, a természetfeletti lényektől is legfeljebb megijed, vagy szépségükön, rútságukon, nagyságukon ütközik meg, nem létüket vonja kétségbe.⁶¹ Alice azonban

⁶¹ Lüthi, Max: *Megjegyzések a meséről*. in: *Folcloristica*, ELTE Folklór Tsz., 1971/I. 115. o.

mindig a csodán magán lepődik meg, akárcsak a *Mary Poppins*, a *Diótörő* vagy az *Oz* hősei. A modern világ távolságtartásának ez a legegyszerűbb kifejezőeszköze, de az állandó rácsodálkozás teszi alkalmassá Alice-t a társadalmi fonákságok bírálataira is.

A csoda terének felépítése azonban minden kaotikussága ellenére is mutat szabályszerűségeket Lewis Carroll regényeiben. Mindenekelőtt a káosz megteremtésének eszközeit. Az első mesében az epizódok és a hozzájuk rendelt terek álomszerűen tűnnek el és jelennek meg újra. Ezeket a helyszíneket egyedül a keresés – a gyönyörű kertbe vezető út keresése – fűzi össze. Ennek a szerkesztési elvnek következtében két hely különös hangsúlyt kap: a kerek előcsarnok, ahonnan sok ajtó nyílik, többek közt a kerté, illetve maga a vágyott kert. E kettő azért bír különleges jelentőséggel, mert az egész történetet meghatározó gondolatokat, érzéseket exteriorizál, és mert ezeknek olyan letisztult formáját adja, hogy már-már archetipikusnak nevezhetjük őket. A kert a maga elérhetetlen szépségében a vágyódást jelképezi (az aranykor és édenkert motívumokkal való rokonsága nyilvánvaló). Az előcsarnok pedig a választás helyzetét szimbolizálja. Ezek úgynevezett funkcionális szimbólumok, azaz nem egy gondolati tartalom képei, hanem magát a gondolkodás működését szemléltetik.⁶²

Az Alice *Tükörországban* nem visszatérő helyek strukturálják, hanem a sakkjátszma. A játékszabályok a törvényszerűség látszatát adják a véletlenszerűen egymásra következő kalandoknak. Az igazi térteremtő tényező azonban – amiről nyugodt lélekkel kijelenthetjük, hogy jelképes értelmű – a tükörvilág maga. Mindennek a fonákját, a torzképét adja vissza a mese: Tükörország látszólag megegyezik a másik világgal, valójában azonban annak fonákját mutatja a szó szoros és átvitt értelmében. Leglátványosabban ez a fordított írás és a kifordított értelmű (!) szöveg jelenségében nyilvánul meg. A kifordítás művelete irányítja a relatív és az abszolút fogalmára a figyelmet. Először az *irányok* állandósága szűnik meg: Alice a dombra akar feljutni, de hiába indul el feléje, mindig ugyanoda érkezik vissza. A következő jelenetben a sebesség fogalma válik kérdésessé: („A *mi* országunkban – mondta Alice még mindig lihegve –, ha az ember ilyen sokáig, ilyen gyorsan szalad, mint mi az előbb, akkor rendszerint egy másik helyre jut. – Lassú egy ország lehet. (...) Minálunk, ha teljes erődből rohansz, az épp csak arra elég, hogy egy helyben maradj. Ha máshová akarsz jutni, legalább kétszer olyan gyorsan kell futnod!”) A tér után az időviszonyok kerülnek sorra. Előbb az idő egyirányúsága (a Fehér Királynő kijelenti, hogy visszafelé él, minek következtében kétfelé működik az emlékezete), majd feltartóztathatatlansága válik kérdésessé. Ezeknek a jeleneteknek az a kulcsa, hogy a korábban leírt csoda-technikával szemben, itt éppen az abszolút törvényszerűségek tűnnek véletlenszerűnek, az irreverzibilis folyamatok megfordíthatóak. A relativitás-probléma egy változatának tekinthető a mesét keretbe foglaló *Ki álmodott?* kérdés is. Csakhogy itt a megfordítás nem játékos, hanem filozófiai értelemmel telített.

⁶² Vö. Piaget: *Szimbólumképzés a gyerekkorban*. 336. o.

A csodás események és a véletlen funkciójának átalakulása

A funkciók átértelmeződése. A természetfelettihez fűződő reflexív viszony, amit a kettősség mellett a rácsodálkozás is érzékeltet, a csoda szerepének átalakulására tereli figyelmünket. Most azonban ne a megjelenésének módzatait kutassuk, hanem koncentráljunk funkciójának átalakulására és annak okaira. Todorov, amikor a fantasztikus események és a történet felépítésének összefüggéseit vizsgálja, megállapítja, hogy a csoda a történet mobilizálásának leghatékonyabb eszköze.⁶³ Sokkal hathatósabb, mint akár a véletlen, mert meglepőbb fordulatokat hozhat, illetve célratörőbben, az elemi valósághűség szabályai által sem korlátozva viheti végbe a cselekmény követelte változásokat („hipp-hopp ott legyek, ahol akarok” stb.). A tündérmese természetesen a már tárgyalt pándeterminista szemlélete következtében is előnyben részesíti a racionális szemmel nézve váratlan fordulatokat.

A műese ezzel szemben gyakran alkalmaz véletlenszerű elemeket, ráadásul a csodát is sokszor „nem rendeltetésszerűen” használja. Mindkét jelenség oka a mese modern felfogásában rejlik, a természetfelettitől való örökös elhatárolódni akarásban. A laikus felfogás szerint, amint erről Max Lüthi mese-definíciója is utal, a mese egyszerűen csodás eseményeket is tartalmazó történet. Nincsen benne szó arról, milyen szerepet kéne játszék a természetfölötti. Ez az elgondolás tükröződik abban, hogy a műmesék többségében a csoda egyfajta „dekoratív” funkciót is betölt. Teszem azt a *Diótörő* Bababirodalmának leírásában, a Mary Poppins egyes jeleneteiben, vagy a színek és országok egymás mellé rendelésében az Ozbán.

Az átmenetek pedig nem tükrözik a gyermeki világlátás általános okszerűségét, Todorov kifejezésével élve pándeterminizmusát. Elindító, aktivizáló elemként gyakran szerepel ezekben a művekben véletlen esemény. Például *A Hókirálynőben*, ahol a víz elsodorja Gerda csónakját, így indul Gerda kereső útjára; vagy az *Oz, a nagy varázslóban*, ahol a forgószeél röpíti Dorkát a csodák birodalmába, és szintén kicsin múlik, hogy Dorka lemarad a léggömből, nem utazhat Ozzal. Ezek a történések azonban – a mese szigorú szerkezetébe ágyazva – azt sugallják, hogy ennek így kellett lennie, ez így volt törvényszerű, azaz a véletlen a mesebeli finalizmusnak rendelődik alá. Ezt tükrözi Andersen fantasztikus-elbizonytalanító technikája is: Gerda a cipőjét „áldozatként” bedobja a patakba, hogy az vezesse Kayhoz. A véletlen, a mese kettős kódolása következtében, úgy is felfogható (a mese animista ábrázolásmódjának következményeként), hogy a patak teljesíti a kislány kérését, ezért sodorja el csónakját. Ezek szerint az *út* motívuma a mesében nem választások eredményeként létrejövő útvonalként definiálódik, hanem visszafelé, a végcél elérésének adekvát eszközeként. Ezt a törvényszerű véletlen-értelmezést támasztja alá az elindítás aktusának lélektani jelentősége is.

Carroll ezzel szemben más technikával él: nála nem a véletlen rendelődik alá a törvényszerűségnek, hanem a véletlen meglétét interpretálja törvény-

⁶³ Todorov: i.m., 173. o.

szerűségként a mű. Ez tükröződik az *Alice Csodaországban* asztal-kulcs jelenetében is, amikor Alice vagy olyan nagy, hogy nem tud kimenni az ajtón, vagy olyan kicsi, hogy nem éri el az asztalkán lévő kulcsot. Ezt az értelmezést alátámasztja az út motívumának átalakulása. Az *Alice Tükrországban* harmadik fejezetében Alice, amikor megpillantja a röpködő elefántokat, szeretne odamenni, de ettől visszatartja a kötelesség: engedelmeskedni az előírt útitervnek. Tehát a szerkezet és vele együtt az idő- és térfelépítés szükségszerű jellege megbomlik. A másik lehetőség felbukkanása azt sugallja, hogy nem belső, hanem külső kényszernek engedelmeskedik a mesehős, és vele együtt maga a mű. A törvényszerűségek világát a lehetőségek világa váltja fel. Ez a mese-struktúra önreflexiója, a véletlen és a közmegegyezés fogalmának bevezetése a mese gondolkodásmódjába.

A véletlenszerűség mint a mese központi eleme Milne *Micimackójában*. Egy mesében, Milne *Micimackójában*, a véletlen nem alárendelt, hanem főszerepet játszik. Ha a többi mesében a törvényszerűségekkel magyaráztuk a véletlent, és a csodával állítottuk párba, akkor szemet kell szúrjon az, hogy ebben a történetben nem az okszerűség áll a középpontban.

Először is, ha eltekintünk attól, hogy a játék állatok megelevenednek és beszélnek, akkor nem találunk további csodás elemeket Milne regényeiben – e tekintetben a *Micimackó* nem annyira a tündérmesék, mint inkább a fabulák leszámazottja. A történet se mesés módon épül fel: nem harcol benne a jó a gonosz ellen, nincs elérendő cél, nem strukturálja a kalandokat, próbatételeket út. A szereplők se mesebeli, hanem társadalmi tipológiának felelnek meg. Milne tehát nem a csodás, hanem a hétköznapi világot jeleníti meg szimbolikusan. A mesefigurák által képviselt viselkedési stratégiák a modern társadalomban igazítanak el. E viselkedésmodellek közül emelkedik ki Micimackó, aki a gyermekhez közel álló művészi magatartást képviseli, ami a társadalmi valóság derűs tudomásulvételével jellemezhető. „Bölcs butaságával” a belső világ, a képzelet felsőbbrendűségét ismeri el. Ebből a szembeállításból következik a párbeszéd kiemelkedő szerepe a könyvben. Az elcsépelet frázisok, a mellébeszélés, a társasági csevely fonákját mutatják a mese dialógusai. Az ironikus hangnemet viszont együttérző humor váltja fel Micimackó szemlélődő magatartásának és verseinek leírásakor.

A világot igazgató véletlenszerűség szimbolikus megjelenítéseként értékelhető az a tény is, hogy a tér nem rendeződik kozmoszá, és a benne élő mesefigurák összetett jellemek. A mese tere nem mitikus értelmű, hanem egyszerűen csak a játék helyszíne, és mint ilyen, otthonosan ismert és áttekinthető. Nem tükröz azonban elvont értékrendet, csak lelket lehel a tárgyakba. A varázsmese és a műmese csodáinak ez az egyik megkülönböztető jegye. Mindkettő a szimbolikus látásmódot tükrözi, csak hogy míg az előbbi ezt egy világrend megalkotására használja fel, addig az utóbbi csak elevenséget kölcsönöz a tárgyi világnak. Az első a tündérmese mitikus logikája, a második a játék gondolkodásmódja. Megfigyelhetjük, hogy ezekben a művekben jórészt játékokból vagy állatokból válnak mesefigurák (lásd a *Micimackón* kívül még a *Diótörőt*, a *Mary Poppins* egyes fejezeteit, az Alice-meséket), általában hiányoznak a természetfeletti jó és gonosz lények. Ez is a mitikus világ távolságát, a felnőtt, a

racionális szempont elsőbbségét takarja: a tudományos gondolkodásmód csak a gyermek világaként fogadja el a csodát.

A műmesebeli csoda tehát sajátos módon megreked a véletlenszerű és a törvényszerű, a hihető és a hihetetlen közti úton. Ez azzal magyarázható, hogy kollektív és egyéni alkotás közt átmeneti formát hoz létre. Hiszen olyan varázsmesei szabályszerűségek érvényesülnek benne, amelyekről mindmáig nem tudott megszabadulni. (Különösen vonatkozik ez a felnőttnek szóló konnotációtól többé-kevésbé mentes, szépirodalmi babérokra nem pályázó művekre. Mert Hoffmann vagy Andersen írásait természetesen tanulmányozhatjuk a mese műfajától függetlenül is.) Ugyanakkor nem tekinthetünk el a szerző személyétől, az írásban való rögzítés következményeitől, és különösképpen az alkotót körülvevő világ szemléletétől. „A népmese tipikusan kollektív tulajdon. A szellemi kultúra szocializált részei, mint például a nyelv vagy a népmese, sokkal szigorúbb és uniformizáltabb törvényeknek vannak alárendelve, mint azok a területek, amelyekben az egyéni alkotás érvényesül.”⁶⁴ Jakobson meghatározása értelmében az egyéni alkotás következménye a mesét igazgató törvényszerűségek fellazulása, a tipikusság, a funkcionalitás háttérbe szorulása. Az eredet azonban érezteti hatását: a más elveken alapuló világot, annak ellentmondásosságát megjeleníti szimbolikus formái segítségével, véletlenszerűségét törvénnyé alakítja.

E két erő, az alkotói egyéniség és a folklóralkotásokra jellemző szabályszerűség összecsapásaként is értelmezhető a mese csodáinak ambivalens értékelése a befogadásban, amelyet az elfogadás és a meghazudtolás egyszerre jellemez. A kétféle kötődés (amely a műmese formáit megszabja) a mitikus és a tudományos világkép ellentétéhez vezethető vissza. A tündérmese az előbbit tükrözi, ahol „a világ objektumai egy ugyanolyan, hozzájuk hasonlatosan felépülő világon keresztül íródnak le”.⁶⁵ Ez az úgynevezett „egynyelvűség” nem fordítható le egy az egyben a tudományos világkép „többnyelvűségére” (ahol az egyedi jelenségeket elvont, differenciált, kategóriákba sorolható jelek írják le). A mitikus gondolkodásmódban azonosságok jönnek létre a képes, konkrét leírás során („a cselekmény nem absztrahálódik a tárgytól, hanem eggyé válik hordozójával”⁶⁶), amelyek a tudományos gondolkodásmód szempontjából – ha a mitikus leírást egyszerűen belehelyezzük a tudományos kontextusba – *hazugságnak* minősülnek.

A tudományos látásmód azonban a mindennapi gondolkodást is átítatja. „A felnőttek szemében és a tudomány szempontjaiból a mesék válaszaiban több a fantasztikum, mint az igazság. Sok felnőtt, kinek számára a gyermek világfelfogása már teljesen idegen, a mesék megoldásait helytelennek tartja, és ellenzi, hogy a gyermeket ilyesmikkel »félrevezessék«”⁶⁷ – állapítja meg

⁶⁴ Jakobson, Roman: *Az orosz tündérmesékről*. In: Roman Jakobson: *A költészet grammatikája*. Gondolat, Bp., 1985, 66. o.

⁶⁵ Lotman–Uspenszkij: i.m., 3. o. (Innen merítettem az „egynyelvűség” és a „többnyelvűség” terminust is). A kérdésről lásd még Meletyinszkij: *A mítosz poétikája*. 213–215. o.; Kirk: i.m., 295. o.

⁶⁶ Lotman–Uspenszkij: i.m., 8. o.

⁶⁷ Bettelheim: i.m., 66. o.

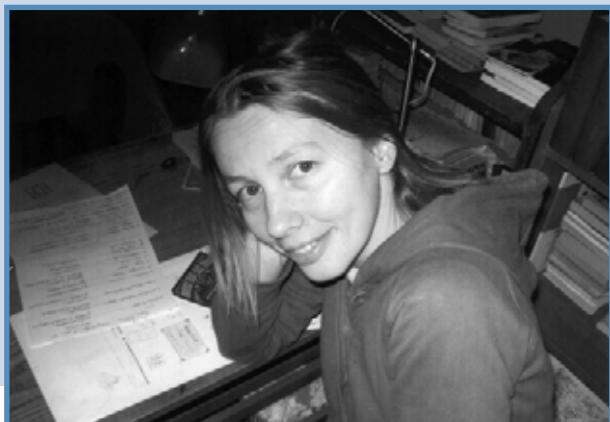
Bettelheim. Ezért ambivalens viszony alakul ki a mű és szerzője, illetve felnőtt olvasója közt. A mese „eszközzé” válik, amivel – noha helytelen módon, de – az igazságként megélt tudományos világkép fejezhető ki (a kijózanító típus esetében), vagy amelybe belevetíthető a modern ember vágyódása a gyermeki, a mitikus teljesség iránt (a nosztalgikus típusnál).

Az eszköz és cél ellentmondásosságára kétféle válaszreakció létezik. Az egyik a célnak alárendelni magát az alkotást: ezt nevezzük tanmesének. A másik megőrizni a mű autonómiáját, és újratereíteni az ambivalenciát a művön belül. Ez a kettősség vonatkozik az alkotás technikájára: az írónak hagynia kell működésbe lépni a mese hatásmechanizmusait, mégpedig úgy, hogy a maga világlátása fogalmazódjék meg általa; vonatkozik magára a mesére: az alkotás kettőssége révén ez a reflexív magatartás beszívárog a mű szerkezetébe, átalakítja a cselekmény felépítését, a szereplőket, még a csodát is a maga igénevei szerint formálja; és vonatkozik a befogadás módjára is: ez tükröződik a műmese kettős olvasatában.

A fikció problémája a kettős világképű műmesében

A fentiek értelmében megállapíthatjuk, hogy a műmese látszólag a tudományos világkép diktálta törvényszerűségeket fogadja el igaznak. Azaz a mesében – éppen annak pedagógiai funkciói folytán – kialakul egyfajta kifelé irányulás. A mű veszít autonómiájából, amennyiben az igaz és hamis kategóriáit akarja érvényesíteni a maga világában.

Ugyanakkor azok a mesék, amelyekkel itt foglalkoztunk, megőrizték szuverenitásukat azáltal, hogy magát a csodákkal szemben érzett fenntartást is integrálták a műbe, sőt a történet során reflektáltak a két világlátás eltávolodására. Ezáltal a kettősséget tükröző műmesék azon túl, hogy a tudományos látásmód tanulságát – miszerint az az igaz, ami valóságos – vonják le, a csodák, a gyermek világának leírásával egy másik gondolkodásmód létezésére is utalnak. Az utalás módja azonban értelmének megfelelően irracionális. Nem explicit tanulság, hanem a mese létében rejlik: egy olyan világ megteremtésében (már maga a teremtés is gesztus értékű: nem csoda, hogy ez maga is sokszor integrálódik a műbe), amelyben a csoda érvényes. A mese műfajának a modern világban való újraterejtése már önmagában sarkítottan jeleníti meg – a művészet egészére vonatkozó – valóságosság és érvényesség ellentmondását. A csoda megigazulása a fikció öntörvényűségét erősíti meg. Mindez pedig a műforma kétarcúságához híven a racionális tanulság mögött bújk meg.



A mese sajátos képződmény a műfajok sorában. Hiszen azon túl, hogy mindazokon a történeti átalakulásokon, osztódásokon, variációkon keresztülment, mint „műfajtársai”, sok speciális probléma is felmerül vele szemben. Hiszen itt nemcsak az irodalom berkein belül játszódnak le ezek a változások, hanem a mai értelemben vett autonóm művészet határain túl nyúlnak a problémák ágai-bogai. Mindenekelőtt a mese eredeti, irodalom előtti formái irányába: a varázsmesék, a folklór birodalma felé. De éppígy meghosszabbíthajuk a kérdéseinket a gyermekmese, és ezen keresztül a mesei hatásmechanizmus irányába, vagy a bennünk élő örök emberi tapasztalat, az archetípusok és a mélylélektani meseelemzés felé.

Mindezek a kérdések önmagukban is elég izgalmasak, hát még, ha az egymáshoz fűződő kapcsolataikat nézzük: hogyan függ össze a mítikus és a gyermeki

gondolkodásmód, miért talál mindkettő megfelelő formanyelvre a mesében? Miért használnak fel mesemotívumokat modern szerzők, hogyan élnek ezzel az örökséggel, miben (és főleg: miért) térnek el a varázsmesék gondolkodásmódjától, jellemző elemeitől, szimbolikus tanulságaitól? Hogyan alakítja át az irodalom autonómmá válása a mese csodáit? És viszont: mivé lesznek a csodák modern világunkban?

A fenti írás ezekre a kérdésekre keresi a választ néhány olyan, mára már klasszikussá vált mese összehasonlító elemzésével, mint a *Diótörő és Egérkirály*, *A Hókirálynő* vagy a *Micimackó*.

Papp Ágnes Klára kritikus és irodalomtörténész. A kolozsvári Babeş–Bolyai Egyetem magyar tanszékének vendégtanáraként és a Pázmány Péter Katolikus Egyetem oktatójaként világirodalommal, mesekutatással foglalkozik.

Napkút Kiadó Kft.
1014 Budapest, Szentháromság tér 6.
Telefon/fax: (1) 225-3474
E-mail: napkut@gmail.com
Honlap: www.napkut.hu

Felelős szerkesztő: Szondi György
Szerkesztő: Bognár Antal
Szöveggondozó: Kovács Ildikó
Tördelőszerkesztő: Szondi Bence