

PhD értekezés tézisei

Zóka Katalin
A mesetradíció újraértelmezése a huszadik századi magyar
irodalomban

Budapest, 2006.

1. A dolgozat célja, hogy megvizsgálja, miként van jelen egy hagyományos műfaj, tradicionális forma a huszadik századi magyar irodalomban, vagyis nem anakronisztikus műfaj-e a mese. A korszerűség mellett rögtön felvetődik kérdésként a mesék alkotói életműbe való beilleszthetősége.

Gondolatmenetem hangsúlyos pontja a műfaj elméleti megközelítésének kidolgozása: számba venni a különböző tudományok és kutatók módszereit, vizsgálati szempontjait, egymáshoz hangolni a felépített rendszereiket és ebből egy koncepciót kialakítani. A kiinduló kérdéseimre, a műese mint műfaj hagyománnyal és életművel létrejövő dialógusának elemzésére, a morfológiai, poétikai, stilisztikai, világképi elemzési szempontok mellett az intertextualitás, a posztmodernre megalkotott irodalomelméleti kulcsfogalom is alkalmazható vizsgálati szempontként.

A dedukcióval nyert megközelítési szempontok megfogalmazása és az alkotói motivációk, műfajjal való kapcsolatuk bemutatása után térek rá a kiválasztott mesék elemzésére. A kiválasztott szerzők mesével mint műfajjal kapcsolatos viszonya, a meseírás motivációja, illetve a műfaj életművön belül betöltött szerepe, jelentősége különböző: a meseíróként kevésbé ismert Örkény Istvántól az ellentmondásosan fogadott Pilinszky meséken, Mészöly Miklós önálló mesegyűjteményén át haladok a „nagy mesélő” Lázár Ervinig.

Bízom benne, hogy a dolgozat végére kirajzolódik a mese és műese különbségeinek, és azonosságainak poétikai, esztétikai jelentősége, és az anakronizmus hipotézisének cáfolata.

2. A műfajjal kapcsolatos fenntartások okait veszem számba és kívánom elosztatni azokat az alkalmazott pszichológiai, pedagógiai, leginkább direkt didaktikai szempontok kizárásával.

A műfaj fellelhető olyan szerzők életművében, akiket nem meseíróként tartunk számon (Örkény István, Pilinszky János) és olyanokéban is, akiknél ismert a műfajjal való kapcsolat (Mészöly Miklós, Lázár Ervin), a befogadói közeg rétegzettsége. A mesehez, műesehez mint műfajhoz kapcsolódó első asszociáció a recipiensek korosztályi korlátozottsága, mely megmagyarázza mind az irodalomtudományban tapasztalható mostoha, mind az alkotók részéről érezhető ambivalens hozzáállást. A műfaj gyermekirodalmi besorolása egy lehetséges vetület, mely inkább leszűkíti, vagy akár behatárolja a megközelítést, mivel műfajelméleti, esztétikai aspektusok helyett, pedagógiai, pszichológiai szempontokat von be a vizsgálatba. A mese eredendően nem gyerekműfaj, jóllehet a műeséknek van egy nem elhanyagolható számú csoportja, mely eleve e korosztály számára készül. Ezekben a mesékben az esztétikai elvárások mellett, gyakran hangsúlyosabbak a didaktikai szempontok, illetve a gyermekiehez, a vélt vagy valós életkori sajátosságokhoz való igazodás.

A műfaj megítélésének bizonytalansága tetten érhető a témában megjelenő tanulmányokban is. A felütésükben szinte szertartásosan van jelen egyfajta mentegetőzésszerű kanonizációs stratégia, melyben a kutatók kiinduló gesztusa, hogy az elemzett műveket „beemelik” az életmű kanonizált kontextusába, s annak integráns részévé avatják. Ennek segítségével sikeresen leszámolnak a műfajt érintő tudományos ellenérzésekkel, másrészt szerencsésen kizárják az értelmezést torzítható pedagógiai, gyermeklélektani aspektust.

3. A műese megközelítési módjai. A kiindulópont csak a népmese lehet, melynek meghatározása, természetéből adódóan, irreális elvárás. A szakirodalomban meglévő sokszínű, gyakran egymásnak ellentmondó interpretációk feloldására Lovász Andrea „javaslatát” fogadom el, vagyis az elméleteket

érvényesnek tekintve egymást kiegészítve értelmezni őket, mivel csak így adhatnak eredményes, konzekvens megközelítési szempontokat.

A népmese műmese komparatív vizsgálatának kiinduló forrása a Világirodalmi lexikon Martinkó András által írt mese szócikke lehet. A legfontosabb különbségeket a következőkben látja: a műmese már születésekor eltávolodott a vallásos-mitikus-mondai hitvilágtól, a valóságként elfogadott transzcendenciát laicizálja, vulgarizálja, a fantázia világába száműzi; a történetek egyéni szerkesztettségük miatt kevésbé alkalmasak tipologizálásra, strukturalista vagy szemiotikai mesemodellek kidolgozására, mivel kevesebb bennük a klasszifikálásra alkalmas összegyűjthető sztereotípiák.

Martinkó András megállapításait cáfolja az utóbbi évek komparatív mesekutatását inspiráló kutató, Boldizsár Ildikó elmélete, melyet Vlagyimir Jakovlevics Propp varázsmesékre kidolgozott mesemorfológiájára épít.

Propp a varázsmesék szinkrón és diakrón vizsgálatának *sine qua non*-jaként értelmezi a legkisebb mesei alkotóelemek(morféma) megtalálását, hiszen ezek nélkül nem lehet összehasonlító kutatásokat végezni. Propp kiválasztja azokat az invariáns mesei elemeket, amelyek szintagmatikus viszonyaik révén, a mesekompozíció keretein belül a mese struktúráját alkotják és meséről mesére haladva fellelhetők. Kimutatja, hogy a varázsmese specifikumát nem a motívumok adják — más műfajokban is találkozhatunk varázsmesei motívumokkal — , hanem azok a strukturális egységek, melyek körül a mesemotívumok csoportosulnak. Propp megállapítja, hogy a mese állandó, tartós elemei a szereplők funkciói, függetlenül attól, hogy ki és hogyan hajtja végre őket, melyeknek a száma korlátozott. A funkciók száma összesen 31.

Propp szerint a funkciók sorrendje mindig azonos, mely törvényszerűség az irodalmi mesékre nem vonatkozik. Nem tartalmazza minden mese az összes felsorolt funkciót, de a hiányzó funkciók ellenére a sorrend megmarad. A harmincegy funkció mellett állandó a funkciókat betöltő szerepek száma is. Propp összesen hét szerepet határoz meg (*ellenfél/károkozó, az adományozó, a segítőtárs, a cárkisasszony/az apja, az útnak indító, a hős, az álhős*), melyek meghatározott módon oszlanak meg a sajátos attribútumokkal bíró szereplők között. A hét szerep meghatározott szerepkörrel rendelkezik, vagyis egy vagy több funkció betöltésére alkalmas. Propp tehát két aspektusból vizsgálta meg a mesét, egyrészt a funkciók időbeli sorrendje szerint, másrészt az állandó szerepek szerint. A szerepek, szereplők és a funkciók kapcsolatrendszerének, meghatározott sorrendjük szabályszerűségeinek vizsgálata révén Propp azt a sokat idézett konklúziót vonta le, hogy „szerkezetileg valamennyi varázsmese egy típusú”.

4. Boldizsár Ildikó elméletének két alappillére Propp morfológiája és Honti János műfajelmélete, melyet a *Varázslás és fogyókúra* című könyvében dolgoz ki. A mesét sajátos világgéppel és formai jellemzőkkel bíró műformaként vizsgálja, miközben épít a kutatásban jelen lévő különböző tudományágak eredményeire. A propp által kidolgozott kategóriákat (funkciók, szerepek, szereplők, attribútumaik) nem történet-grammatikai, hanem tartalmi szempontból mélyíti el. A proppi kategóriák alkalmazásakor elsősorban nem a különböző funkciók narratív struktúrában betöltött szerepét, hanem tematikai, tárgyi, szemantikai vonatkozásait vizsgálja, így próbál a morfológiai analízisen kívül új összehasonlítási szempontokat adni. Célja, hogy meghatározza azokat a poétikai jellemzőket, melyek a mesét mesévé teszik, körülírni a mesei alapformát, áttekinteni annak módosult változatait, vagyis a népmese továbbélését az irodalomban. Az összehasonlításban megfigyeli a mesei szerkezet, kompozíciós elemek, a csoda mint műfajképző elem és a mágikus világgép változásait. E szempontok

alapján öt csoportot különít el: alapforma, a szájhagyományozódó tündérmese; át- és feldolgozott tündérmese; deformált tündérmese; helyettesített és inverz tündérmese; asszimilált és specializált tündérmese.

A csoportosítás alapját képező alapformától való eltérés szerint: az átdolgozott mese megőrzi a morfológiai és világképi jellemzőket, a különbség inkább stilisztikai, az inverz-helyettesített mese mind formailag, mind világképileg eltér az alapformától, az asszimilált-specializált esetén a forma változik, a világkép marad.

5. Boldizsár Ildikó mesetipológiáját Timárné Hunya Tünde az idézett tanulmányában további összehasonlítási szempontokkal árnyalja, hogy még pontosabban körülhatárolja népmese műmese különbségeit. Megállapítja, hogy a műmese cselekményvezetése bonyolultabb, az események kiváltója, a főhős elindítója nem egy külső, hanem egy belső kényszerítő (vágyakozás, kívánság, lelki krízis). Míg a népmesében a főhős sorsa kijelöltetett a hiányállapot beállításával, a hős kétely nélkül halad a próbatételekkel kikövezett úton elérendő konkrét célja felé, addig a műmese főhőse bizonytalanokodik, nem cselekedetei jellemzik. A hangsúly a tettek leírása helyett a lélekrajz, a belső vívódások folyamatának rögzítésére kerül, a hős célja is elvontabb, eszményitettebb. A műmesei szereplők már nem egyszerűen kategorizálhatók jókra és rosszakra a népmesei bipolaritás alapján, hanem a korábban említettekől is következően, a műmese jellemei komplexebbek, személyiségük individualizált, nem tipizált. Jellemzésük is változatosabb, a népmesei statikus jellemekkel szemben, akár fejlődésen is átmehetnek. Gyakori, hogy a főhős gyerek, aki magában hordozza a tisztaságot, az ártatlanságot, a természettel való harmonikus viszonyt, a világ megismerése iránti vágyat, mely megnyilvánul a fokozott érdeklődésben, a töprengő attitűdjében. Látásmódja érintetlen, világszemléletét nem béklyózza a felnőtt racionalitás.

A főhős individualizálása hatással van az elbeszélői perspektívára is, a műmesére belső perspektíva, a személyes narráció jellemző, szemben a népmesei imperszonális elbeszélővel, aki független tárgyától, a cselekményt kívülről irányítja. A népmese elbeszélője tőle időben és térben független eseményekről beszél, a műmeséé viszont beleágyazódik a mesei időbe.

Az idő- és tér kezelésében is eltérnek egymástól. A népmese konkrét időhöz, térhez nem köthető, a mese „valóságos” időkeretét meghatározó kezdő- és záróformulák is ezt erősítik, miközben a kalandok sorát képező menetek időstruktúrája a szukcesszív időélmény legalapvetőbb tapasztalatainak mond ellent: a kalandok, próbatételek sorából összefűződő menetek időkezelése a sűrítés, a három idősík koegzisztenciája révén. A népmese időhöz való viszonya kettős: egyrészt a társadalmi lény szukcesszív mindennapisága, illetve a személyiség szubjektív, a három idősíkot koegzisztenciájukban megélő időélménye. A műmese gyakran elhagyja az időt és teret eltávolító kezdő- és záróformulákat, a népmesei jelennel szemben a múlt és a jövő is megfogalmazódik benne, de a lineáris időrend esetleges megbontásával. A mese helyhez és időhöz kötése a valóságra utal, a műmesében megjelenhetnek a reális körülmények, társadalmi, korkritikai, önéletrajzi vonatkozások. A műmesei, gyakran szkeptikus világszemléletből fakadóan a valóságból átemelt részletek bírálata fogalmazódik meg, mely a műfaj ambivalens hangnemét is meghatározza, és lehetővé teszi akár a groteszk, abszurd látásmódot is. Az alkotó olykor pesszimista világképe, egyéni hangneme természetesen a stílusjegyekben is megjelenik, mely elárulja a szerző kilétét. A népmesei szemléletes, egyszerű, szűkszavú, stilizált nyelvet a műmese újabb formai elemekkel gazdagítja: verses forma, nyelvi játék, motívumok szimbolikus jelentéstartalommal való feltöltése.

6. Az irodalmi alkotás, a szöveg nem önálló, autonóm egység, hanem más szövegekkel fenntartott viszonyrendszerben létezik. E megállapításra építve Jenei Teréz kijelenti, hogy a népmesék műmesék közötti különbség leginkább az eltérő nyelvhasználatban, stilisztikai másságban ragadható meg, ezért javasolja az intertextualitás mint irodalomelméleti kulcsfogalom bevonását a vizsgálatba. Az intertextualitás a szövegek, műfajok sajátos létmódjaként értelmezhető, utal azok egymáshoz, a hagyományhoz való viszonyukra. E szerint az irodalmi alkotás nyitott struktúraként a befogadó aktív interpretációs tevékenysége során zárul be. Ez nem konkrét művek egymásra gyakorolt hatását, hanem a befogadói tudatban meglévő norma- és konvenciórendszerek egymásnak feszülését, vagyis az absztrakció révén létrejövő, invariánsként elfogadott szupertextus és a hozzátartozó variánsok, a szövegtípusok permanens „összehangolását” jelenti. A műnemi, műfaji differenciálás a szöveg nyelvi momentumaira, a nyelvi anyag megszerkesztettségére, a mélystruktúra különbségeire építhető fel. A befogadó szövegtípusra vonatkozó ismeretei egyszerre globálisak és morfológikusak, melyek az interpretáció során folyamatosan (horizontálisan és vertikálisan) hatnak egymásra.

Az irodalmi műfajokat is szövegfajtaként értelmezve a vizsgálatba bevont meséket az absztrahált műfajtypus konkrét variánsaként foghatjuk fel, ezzel az induktív módszerrel meghatározható a műfaj és variánsainak a megelőző hagyományhoz való viszonya, a hagyományok rétegződése.

7. Az első alkotó, akinek a meséit vizsgálom Örkény István. Őt nem meseíróként tartjuk számon, nem írt gyerekeknek, kivétel a saját gyerekeivel folytatott meselevezés, mely 1999-ben kötetben is megjelent. De azért a mese mint műfaj többször is felbukkan az életműben: egyszer tündérmeseként (*A beszélő hársfa*), majd „egypercesbe bújtatva” (*Fiaink, A nagy menetelés*), illetve kicsit didaktikus, hajmosásra buzdító gyerektörténetként (*Szombatesti mese*). Megírásuk motivációjában lehet külső és belső okokat is találni, az utóbbi az érdekesebb, mely összefügg nála az íróiszerep-meghatározással. Örkény írói világszemléletének alapvető ellentmondása: a „puritán próza”, a „kikezdetlen érvényességű mondatok” írásának szándéka, illetve az emberi nyelv, a kifejezés, az írói hivatás, a hagyományos formák iránti szkepszis. Az egyetlen lehetőség a „megkapaszkodásra”, az önkifejezés, a szövegalkotás, melynek eredménye a szöveg, tükrözi ezt a szemléletbeli kettősséget.

Örkény a megrendelésre írt tündérmeséjében (*A beszélő hársfa*) nem sematizálja a varázsmesei elemeket, hanem képes egyéni tartalommal megtölteni azokat. Betartja az ősi műfaj „szabályait”, kihasználja a „forma” kínálta lehetőségeket, nem sztereotipizál, hanem releváns életproblémákban gondolkodik, ezért sikerül hiteles műfajvariáns megalkotnia. Tiszteli a hagyományt, mégis képes egyéni hangvételt, világszemléletet belevinni a történetbe, mely egyértelműen elárulja írójának kilétét. Így bizonyítja az ősi műfaj érvényességét, cáfolja annak anakronisztikusságát.

A tündérmesei forma mellett más mesefajtypakat (csalimese /*Fiaink*/, láncmese /*A nagy menetelés*) is felhasznál Örkény, melyekben játszik a forma kínálta adottságokkal és teljes mértékig kihasználja a különböző műfajok, formák keresztezésében rejlő architextuális lehetőségeket: Továbbfokozza az interpretációs feszültséget, hogy nem pusztán műfajokat keresztez, hanem mindezt „egyperces” terjedelembé szorítja. Az egyperces novella elnevezésben már megelőlegeződik a két elem ellentmondásos, szinte egymást kizáró viszonya, melyet a végletekig feszítenek a mese immanens szintagmatikus elváráshorizontja és a hozzá kapcsolódó kvantitatív kompozíciós jellemzők.

Örkény átlátja és kamatoztatja a hagyományos formákhoz, műfajokhoz tapadó konvenciók és az epikus formálás tradicionális eszközeinek (narráció, dialógus, jellemrajz, leírás) szélsőséges redukciójából fakadó ambivalencia groteszkumát. Az így létrejövő intertextuális kontraszt nem egyszerű paródiát eredményez, hanem kiváltja a befogadói tudatban konstituálódott konvenciók permanens korrekcióját erősítve a megoldásból, a szövegből egyszerre áradó szkepszist és a hitet az (ön)kifejezés kényszerének kikerülhetlenségében.

Az egyik ilyen egypercesre transzformált mese a *Fiaink* című, melyben több mesecsoport jellemzői is felvillannak: egyrészt a formulamesék közül a csalimese történetmesélés illúzióját keltő játéka, másrészt a tündérmesei sztereotípiák. A csalimese legkarakterisztikusabb vonása a rövidege, vagyis a mesekezdő-formulával az érdeklődés sikeres felkeltése után a történet hirtelen elvarrása váltja ki a hatást. Mindez összevág az egypercesek révén megfogalmazott művészi célkitűzéssel, miközben ellentétes a tündérmesei jellemzőkkel.

Ugyanezt a módszert alkalmazza már a végeletekig feszítve az egyik egypercesében, *A nagy menetelésben*. Az „átdolgozott” mesetípus /csalimese/ önmagában hordozza a feszültséget, mivel pusztán imitálja a történetmesélést. A cselekmény helyett a láncmese ismétlésre, halmozásra épített retardációs szerkezetét használja, ezzel teremti meg a mese illúzióját.

A forma (láncmese) kínálja a szereplőszaporítás lehetőségét, kimondatlanul benne van a folytatás, de azonnal beugrik ennek értelmetlensége is. Erre a külsőformai-sajátosságra szervesen épül rá a belsőformai ~: állítás és tagadás párhuzamossága. A rejtett cél: felmutatni az emberi élet (irodalom, irodalmi kifejezésformák, történelem, civilizáció, technika, sport...) értékeinek „színét és visszáját”.

A novella rövidege ellenére intenzív élményt kelt: történetmesélés helyett csak illúzió, szereplők által felidézett asszociációs kör s mindezek hiábavalósága, cselekmény helyett a teljes emberi civilizáció ok és cél nélküli menetelése.

Nincs egyértelmű üzenet, a történet maga egy provokatív kérdés, melynek „kegyetlenségét” a humor finomítja. A választ a befogadónak kell megtalálnia. De talán nem a válasz a fontos, hanem a lét alapvető ambivalenciájának felvillantása, érzékeltetése, s szembesíteni ezzel egy pillanatra az olvasót.

8. Pilinszky János Kormos István felkérésére kezd verses meséket írni gyerekeknek. 1957-ben *Aranymadár* címmel négy (*A naphajú királyleány*; *A madár és a leány*, *Aranymadár*, *Ének a kőszívű királyról*) verses meséje jelenik meg. 1974-ben pedig *A nap születése* címmel, két (*A nap születése*, *Kalandozás a tükörben*) újabb mesével kiegészítve, jelenik meg mind a hat meséje. A két említett meseköteten kívül egy meséje (*Ég és föld gyermeke*) című antológiában jelenik meg 1961-ben, de ez nem kerül bele az 1974-es kötetbe.

Meséinek kritikai fogadtatása ellentmondásos. Talán tiszteletből, talán tapintatból, vagy egyszerűen bizonytalanságból az irodalomtörténet nem tudja meghatározni a mesék (érték)helyét Pilinszky életművében. Maga Pilinszky is fokozza a mesék megítélésének bizonytalanságait azzal, hogy elkülönítette őket a „felnőtt” életműtől, perifériusnak ítélve őket. Talán úgy érzi, hogy a felkérésre írás, a megélhetés kényszere nem szülhet magas színvonalú műveket? Felmerülhet okként a gyermekmese mint nem irodalmi műfaj megítélése. Másrészt az ő meséi nem szoríthatók be a mesei elvárásokba, mert nem mindegyikben áll helyre a világ megbomlott rendje, illetve némelyikhez elengedhetetlenül szükséges a felnőtt élettapasztalat.

A dolgozat egyik célja, hogy eloszlassa ezeket a bizonytalanságokat, és közelítsen egy objektív értékeléshez.

A vizsgálat alapja a tradíció jelenléte az irodalmi mesében (műmesében), hogyan kapcsolódik össze a hagyomány az alkotó saját jel- és stíluskészletével.

Az elsőként elemzett meséjéről (*A naphajú királyleány*), Pilinszky többi meséjét is figyelembe véve, megállapítható, hogy itt még ragaszkodik a mesélés epikus formáihoz, miközben átsejlik költészetének gondolatvilága és kifejezésformája, mellyel a prózai mesélést a líra felé lebegteti. A mese nem epikusságában más, hiszen Pilinszky hűen asszimilálja a népmesei fordulatokat, hanem a verseiben is megnyilvánuló „interszubbektivitásban, mellyel lelki- és világállapot leírása helyett a pilinszkysen animizált táj fejezi ki a kimondhatatlant, a megfogalmazhatatlant, az érzések, élmények és a léthelyzet komplexitását.

A madár és a leány című meséje mintha az előbbi megállapítások cáfolata lenne. Antitézis az epikusságot, a népmesei hagyományokat, ősi szerkezetet tekintve. Nincs cselekmény, szemben *A naphajú királyleány* epizódfüzérével. Egy szimbolikus térben, időben lezajló szimbolikus folyamatot láthatunk, hagyományosan helyreálló világrend nélkül, nyitva hagyott befejezéssel. A mese tragikumuma nem a kapcsolat lehetőségének felvillantásában s annak végleges elszalasztásában rejlik. Pilinszky nem zárja le végérvényesen a madár és a lány szimbolikus történetét. Ezt a feltevést erősíti: a mese újakezdése (da capo a fine), és az évszakok ciklikus váltakozása, jobban mondva „pilinszkysen” csak két évszak (tél és nyár) változása, egymásba játszása, mely nem egy folyamatot, hanem két véglet közötti, szenvedéssel terhes ingadozást jelent. A komplex, a szélsőségesen ambivalens létérzés kifejezésében egyenrangú ez a mese verseivel: a létezés felkínálja a beteljesedés lehetőségét, de ez csak pillanatokra megragadható. Többszörösen összetett az ehhez kapcsolódó fájdalom is: permanens hiányérzet az egyedüllétben, társ utáni vágy, az érzelmek kifejezhetetlensége, az önállóság, szabadság elvesztésétől való félelem, a megkésve megértett alkalmak elpazarlása miatti szomorúság. Van, aki trilógiának tekint az első három mesét, nem is ok nélkül, mivel mindhárom mese a népköltészeti műfajok formai eszközeit használja: *A naphajú királyleány* népmesei, *A madár és a leány* balladisztikus. Az *Aranymadár* is szorosan köthető a népmesékhez, mivel a *Sárkányölő* szüzséjével rokonítható, mely szerintem kiegészül a *Hálás állatok* típus elemeivel.

Látszólag ez a mese simul bele leginkább a népmesei tradícióba, de mind az alkalmazott képekben, mind a cselekményépítésben, szereplők jellemzésében „átvérik” Pilinszky sajátos világképe, szimbólumrendszere. A népmesei cselekményszerkezet ismétlődő elemekből való építkezése, vagyis a főhős cselekedetei helyett helyzeteket és lelkiállapotokat állít sorba a fokozatosság és lélektani hitelesség alapján: A nehezedő próbatételek Mihályt nem egyszerűen a királylányhoz, a boldog beteljesüléshez juttatják el, hanem önmaga megismeréséhez, döntéseinek tudatos vállalásához. Érdekes, hogy a lélekrajz ellenére az emberi alakok nem beszélnek, kivéve egyetlen egyet, a saját és országa sorsába lemondóan beletörődő királyt. A változó lelki folyamatok hiteles háttere a kiemelt helyzetű verskezdet és vég közötti képek láncolata, a két szélsőséges pólus közötti átmenet a kiinduló helyzet reménytelenül sötét éjszakájától a zárlat örökkévaló aranyfényességéig.

Ének a kőszívű királyról tematikájában és műfajában is jobban elragaszkodik a mesei hagyománytól, mint a korábban elemzettek: központi témája a bűn és bűnhődés, a megtisztulás lehetősége, műfaja pedig közelebb áll a balladához. Világképében, a felvetett morális tartalmakban inkább Pilinszky költői életművével rokon, ha egyáltalán szabad e kettőt elkülöníteni egymástól.

Az elemzés hangsúlyos pontja a mese temporális vonatkozásainak vizsgálata, mivel a népmesei időszerkezetre rétegz rá Pilinszky a saját, morálisan elkötelezett időfelfogását: az idő számára nem biológiai kényszerűség, hanem alapvető tényezője a világra irányuló kognitív folyamatnak. Az etikusan élő ember nem

elszenvedi az idő múlását, hanem az elmúlás nagy egészben való elhelyezésével teremt kapcsolatot múlt és jövő között, s csak így képes a perszonális, a földi és a kozmikus idő összehangolására.

Pilinszky egyik legvitatottabb meséje *A nap születése*. Az irodalomkritikai visszajelzések mind az értelmezésben, mind az értékelésben ellentmondanak egymásnak. Van, aki bibliai teremtéstörténetként értelmezi, van, aki tagadja a keresztény mitologikus tartalmat.

Értelmezésem szerint másról és többről van szó. Nem eredetmítosz-parafrázis, mely megállapítás az elvégzett elemzésből következik, hanem mert beleillesztve a mesét az életmű kontextusába, megállapítható, hogy a világ ebben az esetben is az ember belső világa: a környezet, a külvilág, a lélek tükre, a lélek drámaiságának színtere. Dialektikus szemléletű a mű, hiszen az álmos homály téziséből, a nap születése ünnepének antitéziséből új szintézis keletkezik: az idő ritmusa által megszabott rend, ahol helye van a fénynek és sötétségnek egyaránt, ahogy az éjszakát a nappal, az életet a halál követi.

A mű nyitottsága az értelmezések sokaságára akkor megkérdőjelezhetetlen, ha a mű első felét nem szűkítjük le egyszerű allegóriára. A csillagok önfeláldozó egyesülése a közös cél érdekében értelmezhető egy szent ügy szolgálataként, a lélek homályának megváltó fordulataként, illetve a Teremtés válaszaként, mely az emberi utak, életek látszólagos divergens céltalanságát ellenpontozza. Mindezek fényében érthető csak az ember meg- és felvilágosodása a mese drámai menetében.

Meséiben megfigyelhető tendencia, a költészetének végletekig redukált formáival szemben, a barokkos burjánzás a képalkotásban, a nyelvi világban, a versmondatokban. Ebben a meséjében is egyre jobban fellazítja a szabályos strófákba komponált versformát, a rím- és ritmusképletet. Ha a lírája „lepárolt szűkszavúságát” kérjük számon meséin, akkor arra a hibás következtetésre jutunk, mint Kovács Lajos, aki tartalmilag és formailag a legsikerületlenebbnek tartja ezt a mesét.

A *Kalandozás a tükörben* Pilinszky egyik legrejtélyesebbnek ítélt meséje, mely látszólag távol áll a mesei tradícióktól.

A mesei szerkezet lineáris felépítése bizonyos mértékig követi a hagyományos tündérmesei szerkezetet. A strukturális és az elbeszélői függetlenségben azonosságokat mutat a tündérmesével, viszont a mese költői valóságának megteremtésében nagyobb szerepe van az egyéni „látomásos” és szimbolikus képeknek, mint bármely hagyományos mesei elemnek. Pilinszky úgy használja a tündérmese alapmotívumait, hogy transzformálja, illetve átkódolja őket a stíluseszközök más módon való használatával.

Az ambivalens szimbólumok, az ellenpontosztás szerkezet kifejezi a világ dualitását: az ember alávetségét a mechanikus szükségszerűségeknek s az ezek alóli felszabadulás extatikus pillanatait, egymásra rétegi a különböző értelmezési variációkat: a párválasztás lehetetlensége a szabadság korlátozásával, a fantázia kötöttsége az alkotás nehézségeivel, a gyermeki lét az alkotói léttel.

Sorsában különleges mese az *Ég és Föld gyermeke*. Ez a mese az 1974-es gyűjteményes kötetből kifejejtett mese. Nem tudjuk, hogy szándékosan hagyta-e ki, vagy egyszerűen megfeledkezett róla a szerző.

A mese elnyújtott retardáció, hiszen a fiú története csak a 35. szakaszban kezdődik el. Az erőteljes hangsúlyeltolódás oka: a teljes, hiteles előkészítés, motiváció a „gyermek” sorsának megértéséhez. A kisfiúval a szimbolikus mese horizontja kitágul, mivel a sípján játszó fiú mint művész szívét anyjától örökölte, de apja természete, a Föld visszahúzza. Így lesz sorsa még reménytelenebb, mint tragikusságában is teljesebb sorsú szüleié. A szülők sorsa, hogy életükben nem egyesülhetnek csak gyermekükben, fiuké pedig az ambivalenciából fakadó, egymás kiegészítéséből születő tehetség minden örömeinek és fájdalmának megélése, megéneklése.

Pilinszky talán ebben a mesében beszél a legszemélyesebben magáról. Nem is fájdmáról, tragikus világlátásáról, hanem helyzetéről, feladatáról. Talán ez magyarázza mostoha sorsát, hogy „megfelekedett” róla a költő.

Pilinszky mesében (is) olyan, mint versben. Meséi elválaszthatatlanok a költészetének látás- és gondolkodásmódjától, mellyel sikerül megteremteni a változatos műfajok ellenére is az életmű homogenitását.

9. Mészöly Miklós meséinek interpretációjában, életműben való elhelyezésében könnyebb a dolgunk, mint Örkény István és Pilinszky János meséivel kapcsolatban, mivel Mészöly interjúból, esszéjében is kifejti a műfajra vonatkozó nézeteit, illetve azok irodalomkritikai recepciója is egyértelműbb. A mesék értelmezését, kanonizálását segíti az alkotó műfajt integráló gesztusa, a mesére vonatkozó reflexiói, illetve a kötet szerkesztésben megnyilvánuló tudatosság, alaposság.

1955-ben jelenik meg első önálló mesekötete *Hétalvó puttonyocska* címmel, majd 1964-ben *A hű Cserép-királykisasszony*, melyet 1965-ben egy gyűjteményes mesekötet *Az elvarázsolt tűzoltózenekar* követ. A Móra Könyvkiadó 1976-ban *A pipiske és a fűszál*, 1977-ben pedig a *Kerti hangverseny* című köteteket adja ki. *Az elvarázsolt tűzoltózenekar és más mesék* című gyűjteményes mesekötete 1980-ban lát napvilágot. Az 1995-ben összeállított életműsorozat terve szerint 1998-ban megjelenik a *Mesék* címet viselő reprezentatív gyűjteményes kötet, mely a mészölyi meseírás keresztmetszetét adja.

A mesének mint műfajnak a jelentőségéről nemcsak a fentebb felsorolt mesekötetek tesznek tanúbizonyságot, hanem a elbeszéléskötetekbe beszerkesztett mesék is bizonyítják ezt: az 1957-ben megjelenő *Sötét jelek* elbeszéléskötetben 15 elbeszélés mellett 9 mesét is találunk; az 1975-ben kiadott első reprezentatív elbeszélésgyűjteményben, az *Alakúásokban* is megjelenik 6 mese; az 1985-ben publikált *Merre a csillag jár* elbeszéléskötet keretének nyitó története egy mese és az 1991-es *Az én Pannóniám* című gyűjteményes kötetben is megtalálható a versek, próza- és esszé-részletek között két mese. Meseköteteiben gondosan külön fejezetbe rendezi a felnőtteknek és a gyerekeknek írt meséit. Ez utóbbiak a felnőtteknek szánt mesék közül valók.

Regényeiben is fellelhető „betétként” a mese mint műfaj.

Az egyik ilyen említett mesebetét *Az atléta halálában* található. Az amúgy hűvös, tárgyias, reflexiómentes elbeszélésbe ágyazott mese szerepe ambivalens, egyrészt az atléta és a szereplők közti viszonyok értelmezése szempontjából a regény reflexív pontja, másrészt a felidézett tradíció cáfolata a tanulság megfogalmazásának hiányával, lehetetlenségével. A regényben Mészöly Miklós nem kívánja kétségbe vonni az élet értelmezhetőségét, de a hagyományos elbeszélői eszközöket elégtelennek tartja erre. Szándéka, hogy kizárja mindazt, ami nem köthető szorosan a regény hősének aktuális élményvilágához, amit „közérzetnek” nevez. Ennek a „létezés-élménynek”, „közérzetnek”, az emberi realitás tárgyiasulásának hiteles megjelenítése „a mese a regényben” (→ történet a történetben, film a filmben), mely lehetőség a kétdimenziós átélés mindennapos gyakorlatának művészi sarkítására, „a magány dramatizálására, lakályosítására, az elidegenedés kétségbeesett humanizálására”.

A *Saulusban* szintén a regény kulcstörténete az elveszett juhot kereső megvakuló koldus parabolája. A mese szűkszavú dialógusból építkezik, mégis rávilágít, értelmezi a regény szereplőinek viszonyát, egy epizódba, egy példázat helyett álló mitologikus töredékbe sűríti.

A már korábban említett, 1995-ben összeállított életműsorozat terve és ez alapján 1998-ban publikált, *Mesék* című kötet segíti leginkább a tájékozódást arról, hogy Mészöly mely meséit és milyen formában tartotta fontosnak kiemelni. A kötet szerkezete a mesélés idejét három napszakra bontja, így következnek egymás után a reggel, a délután és az este meséi.

A „Reggel meséi” a legkisebbekhez szólnak, ennek megfelelően terjedelmük rövid, szerkezetük egyszerű (gyakran láncmesei → *A pipiske és a fűszál* vagy a kiszámolók formája → *Kerekecske-dombocska*, *A tíz testvér*, *Hovámész*), hősei a gyermeki gondolkodásnak megfelelően antropomorfizált állatok, animizált tárgyak, gyerekek.

Az állattörténetekben a hagyományt követve az állatok emberi tulajdonságokat személyesítenek meg, s csattanójuk mindig az elnéző humorral árnyalt tanulság, mely megmenti e történeteket a szándékolt didaxis megfogalmazásától (*A róka meg az ugorka*, *A bánatos medve*, *Mese a vörösbegyőről meg a két harkályról*).

A tárgyakról szóló mesék érzékenyen, a népmesei optimizmussal áthangolva folytatják az anderseni tradíciót. Megelevenedik a népmesei útravaló Vakarocskaként, saját keletkezéstörténete főszereplőjévé válik. A kemencében versengő, kevélykedő, puffogó kenyerek közül végül a kecskerágtá káposztalevélen formás-rücskösre ropogósra sült Vakarocská lesz az anyai szeretet csodatévő talizmánja. Így a történet ott végződik, ahol a mesék bonyodalmas kalandjai indulnak: az útnak indulásnál.

A gyerekhősű történetekben gyerekek indulnak vándorútra háziállatukkal, játékuikkal, s együtt érik őket kalandok. Ezek a történetek poétikai értelemben nem felelnek meg a mesei követelményeknek, hanem a befogadói korosztály életkori sajátosságaihoz igazított játékos, kalandos történetek. Ezekben a gyerekeknek nem kell felnőtt módra nézni a világot (*Kiskati meg a napernyő*, *Hogyan járt Guru. A Duna-parton?*).

A reggeli mesék mind nyelvi, mind tárgyi szinten erősen kötődnek a néphagyományhoz, helyszínük a falusi környezet, vagy a természet, világképük a népmesei tradícióhoz hűen optimista. Nemcsak világképükben, hanem a népköltészeti műfajok (népdalok, mondókák, kiszámolók) forrás és formaként való használatában is őrzi Mészöly a hagyományt. Stílusa érzékletes, szemléletes, szókészlete eleven, a gyerek és felnőtt számára is gyakran ismeretlen tájnyelvi szavakkal fűszerezi a történeteket, melyek ismerősek lehetnek a felnőtt prózájából.

A „Délután meséi” a néphagyománnyal való kapcsolat alapján két csoportra oszthatók: az egyik csoport meséi hűen idézik fel és alkalmazzák a népmesei motívumokat a cselekményszövegben, a másik csoportba a műmese vagy irodalmi mese más fikciós~ és elbeszéléstechnikára épített történetei tartoznak. Az első csoportba tartozó mesék a tündérmese műfaji szabályait követik: a hagyományos mesekezdő és záróformuláktól, a tündérmesei cselekményszerkezet építésével a bipoláris értékszerkezettől az optimista, vágyteljesítő világképig. „Eredetiségüket” nem a mesei szüzsé újdonsága adja, hanem a mészölyi érzékletes nyelv.

A másik csoportba tartozó mesék varázslatának forrása a néphagyomány hiedelmei, babonái, melyek a falusi környezet reális dimenziója fölé egy mágikus dimenziót teremtenek. A mindennapi élet és a babonás hiedelmek varázsvilága közötti kapcsolat, átjárás természetes, nem kérdőjeleződik meg a teremtett mesei világ érvényessége.

A délután meséinek ciklusát a *Jelentés egy sosevolt cirkuszról* különös elbeszélése zárja. Kompozíciójában inkább rokonítható Mészöly novelláival, mint a hagyományos mesei szerkezettel. Ebben az elbeszélésben Mészöly történeteinek mindkét ábrázolási módja megragadható. A metafizikus szemlélet, melyben a hétköznapi logika szabályait felrúgva fűzi egymáshoz a történet mozaikjeleit, a motiváció teljes

mellőzésével éri el a rejtélyes atmoszféra megteremtését, melyben összeérnek a mindennapi élet jelenségei az embertől független világ törvényeivel.

A következő „meseciklust” az „Este meséi” adják, a napszakok szerinti metaforikus korosztályi tagolásnak megfelelően a felnőtteknek mesélt történetek, melyek megjelentek az elbeszéléskötetekben is. Az ide tartozó történetek többségének szembetűnő jellemzője, hogy nem áll helyre bennük a megbomlott rend, a vágyteljesítő optimizmus hiányzik, szerkezetük is balladaszerű. Ihletőjük igen gyakran egy népdal, gyerekdal, szerepjátszó mondóka, mely szervesen beépül a történetbe.

A harmadik ciklus változatos meséinek elemzése után kijelenthető, hogy Mészöly minden lehetséges változatában kipróbálta a mesét mint műfajt. Tudományos pontossággal haladt a népmesei hagyományban a hangsúlyok eltolásával a modern elbeszélésig a befogadóra bízva annak eldöntését, hogy meseként vagy elbeszélésként olvassa őket. A tradicionális műfaj egyszerre kiindulópont és flexibilis forma az érvényes kifejezési módok megtalálásához.

10. Lázár Ervin életművében a mese ugyan a meghatározó műfaj, de nem lehet műveit felosztani novellákra, elbeszélésekre és mesékre. E megállapítás fényében a *Csillagmajor* novelláskötetet, novellaciklust elemzem a mesei jellemzők szemszögéből.

A kötetbe foglalt novellák elsődlegesen világgépük és nem a rögzült mesei szerkezet miatt elemezhetők a mesetradíció aspektusából. Habár az egyik legfontosabb mesei elvárásnak mindegyik történet eleget tesz: a megbomlott rend a természetfölötti erők közreműködésével helyre áll. A műben uralkodó világgépnek szerves része a csoda mint mindennapi tapasztalat, a világ élhetővé, érthetővé tételének eszköze, mely leggyakrabban a világ tökéletlenségeit korigálja, a remélt helyes igazságszolgáltatást működteti. Ezt a világgépet a novellaciklus szereplői testesítik meg, akik még őrzik a gyermeki mágikus gondolkodásmódot. A mindig életszerűen realistán induló történetek hősei tudják, hogy hihetetlen világába átlendült események szembemennek a tapasztalataikkal, az észérvekkel, mégis természetes jelenségként élük meg őket, mint ahogy azt is, ha a csoda szertefoszlik.

A mű mesékkel rokon világgépe: a valóság és a mese szerves összefonódása, a kompozíciós alapelve a történelmi idő és az időnkívliség, az öröklét és múlandóság ambivalenciája.

A meseregény mint műfaj egyértelmű meghatározása is nehézkes, mivel a szóösszetétel két elemére sincsen pontos definíció.¹ Mindkét műfaj jellemzőit figyelembe véve kísérhető meg körülírása. A regény felől tekintve a rögzült tündérmesei szerkezet (a kár, veszteség feloldása a jó és gonosz küzdelméből fakad, az előbbi győzelmével) kibővül további feszültségfokozó kalandokkal, mely magával hozza a tér-idő kiterjesztését, esetlegesen a világszemlélet ambivalenciáját és a hős alakjának komplexitását. A kompozicionális törvényszerűségek mellett tükröznie kell az emberi élet alapviszonyait, a meseteremtő folyamatok univerzalitása miatt konkrét időtől, tértől független, az archetipikus motívumok, az absztrakció révén a megteremtett világ a valóság szimbólumaként értelmezhető. A meseregényben a mese szimbolikus értéke nem sérülhet, inkább

¹ „A meseregény fogalm meghatározására azért nem teszek kísérletet, mert a szóösszetétel két ismeretlennel is operál: az irodalomtudományban létező számtalan definícióváltozat ellenére nemcsak a regény, de a mese fogalma is meghatározhatatlan. Induktív alapon meg lehet ugyan határozni e két fogalom extenzióját, de ez is kérdéses eredményességgel történhet, ugyanis az elváráshorizontok, kánonképző folyamatok alakulása miatt folyamatosan változik az akár intuitíven sejtett/tudott differencia-háló. A mese és regény fogalma között és függvényében tételeztem meseregény az „olyan regény, ami mese” és az „olyan mese, ami regény” kibontást is megengedve, sokkal inkább egy harmadik lehetőségként, mint a „mese és regény egyben” mellérendelő kapcsolatban megnyíló „hibridműfaj” fogható be fogalmilag.” Lovász Andrea: *A meseregény kora – vázlat a meseregény megközelítéséhez* –. In: Bálint Péter (szerk.): *Közelítések a meséhez*. Didakt, Debrecen, 2003. 191.

kiegészül az alakok lélektani ábrázolásával (a lelki folyamatok is a leírás tárgyává válhatnak), új cselekvésmotivációkkal, ismeretlen, nem szokásos helyszínekkel.

A kettős műfaj értékelésében a műfaji jellemzők komplementaritása révén megszülető többletet kell figyelembe venni: egyrészt a tündérmesei hagyománnyal való viszonyt, s annak alapfilozófiáját, a vágyott világ egyensúlyát, másrészt az elbeszélő aktuális valóságát.

A *Szegény Dzsoni és Árnika* kapcsán a műfaj-meghatározás az első feladat. A meseregény mint műfaj körülírása kettős természetéből fakadóan nehézkes. Mindkét műfaj jellemzőit figyelembe véve kísérelhető meg körülírása. A regény felől tekintve a rögzült tündérmesei szerkezet (a kár, veszteség feloldása a jó és gonosz küzdelméből fakad, az előbbi győzelmével) kibővül további feszültségfokozó kalandokkal, mely magával hozza a tér-idő kiterjesztését, esetlegesen a világszemlélet ambivalenciáját és a hős alakjának komplexitását. A kompozicionális törvényszerűségek mellett tükröznie kell az emberi élet alapviszonyait, a meseteremtő folyamatok univerzalitása miatt konkrét időtől, tértől független, az archetipikus motívumok, az absztrakció révén a megteremtett világ a valóság szimbólumaként értelmezhető. A meseregényben a mese szimbolikus értéke nem sérülhet, inkább kiegészül az alakok lélektani ábrázolásával, új cselekvésmotivációkkal, ismeretlen, nem szokásos helyszínekkel.

A kettős műfaj értékelésében a műfaji jellemzők komplementaritása révén megszülető többletet vettem figyelembe: egyrészt a tündérmesei hagyománnyal való viszonyt, másrészt az elbeszélő aktuális valóságát.

A műfajképző elemeket tekintve – a forma és szerkezet (kezdő és záróformulák), ismétlődő elemek, a szimmetrikus szerkesztés, ismétlés, fokozás retardáció), a csoda természetes jelenléte, a megfogalmazott világkép – kijelenthető, hogy Lázár Ervin meseregényében hű a mesei elvárásokhoz úgy, hogy képes az egyéni világlátást, az aktualizált valóságot is becsempészni a szövegbe, s ezzel mese és valóság kettősségét, komplementaritását megéreztetni a befogadóval.

A *Hétfejű Tündér* című mesekötet 22 meséje nagyon változatos. Van közöttük a hagyományos népmesei jellemzőket vizsgálva olyan, mely e szempont alapján nem mese, mivel a tündérmesei elemek közül csak néhányat használ fel inspiráló motívumként, s majd a hagyomány kifordításával alakít belőle „gyerektörténetet” *Álmos Palkó, Mese Julinak, Szökevény szepelők, A kislány, aki mindenkit szeretett*.

A következő csoport a gyermekmondókák, kiszámolók, sorolók, csúfolók ismétlődő szerkezetét, annak (akár a nonszenszig fokozott) nyelvi játékosságát követő történetek: *Mese Julinak, Mese –reggelre, Ödönke és a tízemeletes, Virágszemű, Ha háromlábbon gyábokorsz*. A hétköznapi logikától elrugaszkodott, leginkább az ismétlésre, az alliterációkra, rímekre, a szavak hangalakjára, hangulatára épülő játék és a titkos nyelv az örömforrás.

Az anderseni animizáló hagyományt folytató történetekben (*Mit ugrálsz, Hideg?, A Kék meg a Sárga, A lyukas zokni, Két reggel*) humorral és elnéző szeretettel karikíroz emberi gyarlóságokat. Titkuk a szemléletesség, az egyszerűség és az elfogadó szeretet.

Filozófikus, parabolisztikus történetei (*Nagyapa meg a csillagok; A molnár fia zsák búzája; A kislány, aki mindenkit szeretett*) az emberi létezés alapkérdéseivel (halál, szeretet, elhibázott döntések) foglalkoznak. Érdekes különösségük az akár tragikusan is értelmezhető nyitott végük. Nem kész válaszokat adnak, hanem mindannyiunkat megmozgató kérdéseket tesznek fel, melyekre mindenkinek magának kell megtalálnia a választ. Az író dolga, hogy szembesítsen ezekkel a kikerülhetetlen érzelmekkel, értelmezendő élménnyel.

A kötetben megtalálható állatmesék (*Az igazságtevő nyúl, A fába szorult hernyó, A hazudós egér, A Nyúl mint tolmács, A nagyravágyó fekete rigó*), mintha a fentebb leírtak szintézise lenne. A fabulákhoz híven emberi tulajdonságokkal, főként (szerethető) gyengeségekkel felruházott állatok kínálják számunkra, emberek számára az „okos”, „független” kívülálló nézőpontját, aki rálát, de nem azonosul a felvázolt karakterekkel. A mindent átszövő humor megkíméli a történeteket a hagyományos didaxistól, de az üzenet célba ér, nem fájdalmasan, de eltalálja az olvasót.

A tündérmesei szüzsé kompozicionális magvát őrző mesék (*Szurkos kezű királyfiak, Rácegresi, Pácegresi, A Hétfejű Tündér*).

A Szurkos kezű királyfiakban megjelennek a tündérmesei attribútumok, de a mesezárlat formailag és tartalmilag is elüt az elvárásoktól: nincs visszavezető záróformula, feszültségoldó megoldás, csak a megválaszolatlanul hagyott kérdés.

A kötet végén mintegy forma és tartalom összefoglalásaként találjuk *A Hétfejű Tündér* című mesét. A címbe és a történetbe benne van jó és rossz, előítélet és megismerés, kudarc és siker, vágy és valóság, illúzió és realitás ambivalenciája. A jól ismert motívumok és az ismétlődésre épülő szerkezet emlékeztet a tündérmesei előzményekre.

11. A zárófejezetben összefoglalom a levonható következtetéseket, bizonyítom a dolgozat elején megfogalmazott feltételezéseket az elemzések alapján.

A népmesei hagyomány felől nézve megállapítható, hogy a vizsgált mesék –alkotótól függetlenül – a transzcendenciát nem racionalizálják, s ezzel megőrzik a műfaj természetes világvilágát, az általa közvetített szemléletet. Mivel a funkciók sorrendjét általában betartják, ezért támadható a tipizálásra, strukturalista megközelítésre vélt alkalmatlanságuk. A tradícióban megszilárdult szintagmatikus kapcsolatokat felbontják, átkódolják, s ezzel a gesztussal a zárt struktúrát kinyitják, de a világvilágból fakadó csoda természetességét megtartják. Az absztrahált elemek átkódolása az alkotó és a műfaj saját belső törvényszerűségei szerint formailag látszólag eltávolodhatnak a feltételezett alapformától, de világvilágileg nem, megőrizve a mese bölcsességét. Az alapforma gazdagodhat az alkotó egyéni stílus- és jelkészletével, verses formával, a nyelvi játékkal, a ironikus látásmóddal, a motívumok szimbolikus jelentéstartalommal való feltöltésével.

Ezek a modern mesék a tradicionális műfaj szövegvariánsaként megközelíthetők a hagyomány felől (morfológiailag, poétikailag, stilisztikailag, világvilágileg), az eddigi művek összessége alkotta „intertextuális univerzum” szemszögéből mint a világvilágértés nyelvi megvalósulása., illetve az életmű kontextusa felől.

Az alkotók életművének olykor komor alaptémái, motívumai, visszatérő kérdései, melyek felszínesen szemlélve idegenek a műfajtól, mind konzekvensen felfedezhetők meséikben. A hagyományos műfaj egyszerre kínálja a sajátos architektonikája révén a rendezési elveket, az alaptémákat, a világ rejtett összefüggései megértésének gesztusát és a szabad szárnyalás lehetőségét, az egyéni szín „belekeverését”, önmagában rejti az anakronizmus vádjának cáfolatát.