

Bacskai-Atkari, Julia

Furcsa vitézi versezetek¹

Csokonai és a verses regény

A 19. század második felében megjelenő magyar verses regénynek elsősorban Byron és Puskin szolgált mintául,² és ezt a már-már klasszikusnak számító megállapítást az sem látszik gyengíteni, hogy a műfajnak a magyar epikai hagyományban is voltak előzményei.³ A műfaj monográfiusa, Imre László az előzményeket „különnemű elemeknek” tekinti,⁴ arra utalva, hogy a byroni-puskinai megoldások ismerőssége elsősorban azok magyar szempontból való felismerhetőségében gyökeredzik, nem pedig egyes előzménynek tekintett művek olyan kvalitásában, hogy azok közvetlenül kapcsolódnának a magyar verses regényhez.

A verses regény narratológiáját nézve azonban véleményem szerint nem pusztán sporadikus kapcsolatokról van szó, hanem számolnunk kell olyan előzménnyel, amely önmagában véve is van olyan jelentős, mint Byron számára az angol verses epika (hasonló) előzményei. Ebben a tekintetben két Csokonai-művet szeretnék kiemelni, a *Békaegérharcot* (1792–93), valamint – és nagyobb mértékben – az 1798–99-ben készült *Dorottyát*. Különösen az utóbbiban nem nehéz meglátni azokat a narratológiai megoldásokat – például az eposzi műfajhoz vagy az olvasóhoz való viszony tekintetében –, amelyek a verses regény műfajára alapvetően jellemzőek.

Ugyanakkor ez a lehetőség újabb problémát vet fel: miért bírt Byron és Puskin nagyobb jelentőséggel, mint Csokonai?

¹ Szeretnék köszönetet mondani Margócsy Istvánnak hasznos megjegyzéséiért, valamint azért, hogy Blumauer *Aeneis*ének 1833-as magyar nyelvű kiadását rendelkezésemre bocsátotta. A konferencián elhangzott előadásomhoz kapcsolódó kérdéseikért, megjegyzéseikért Vaderna Gábert és Szilágyi Mártont illeti köszönet.

² Ld. IMRE László, *A magyar verses regény*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990, 15–55.

³ *Uo.*, 56–65.

⁴ *Uo.*, 57.

1. NARRÁCIÓ A VERSES REGÉNYBEN

A magyar irodalomban a verses regény elsősorban a 19. század második feléhez köthető – nem számítva természetesen mai újjáéledését⁵ –, elsősorban is az 1870-es évekhez, amikor sorra jelentek meg újabb és újabb alkotások a műfajban, amely jelenséget Domokos Mátyás találóan „versesregény-dömping”-nek nevezte.⁶ A műfaj ily módon a két nagy európai forráshoz képest látszólag későn jelenik meg: Byron *Don Juanja* 1819–1824 között, Puskin *Jevgenyij Anyeginje* 1823–1830 között született.

A jelentős időbeli távolságot még az is csak elenyésző mértékben csökkenti, ha számításba vesszük, hogy Arany János a *Bolond Istók* első énekével már 1850-ben jelentkezett, vagy hogy Gyulai Pál 1858-ban fogott hozzá a *Romhányi* megírásához: ezek összességében véve sporadikus kísérletek, hiszen Gyulai műve ténylegesen 1869–1872 között jelenik meg, és a *Bolond Istók* esetében az első ének tényleges megjelenése önmagában véve sem ahhoz nem volt elégséges, hogy Arany a megkezdett művet folytassa (hiszen ez csak 1873-ban történik meg), sem pedig ahhoz, hogy a korabeli irodalomban a műfajnak mint olyanak számottevő hatása legyen.⁷ A valódi áttörést Bérczy 1866-os *Anyegin*-fordításának megjelenése hozza, amikor a világirodalmi minta magyarul is széles körben elérhetővé válik.⁸ Mindebből persze az látszik következni, hogy a magyar verses regény elsődleges forrása közvetlenül az orosz, közvetett módon pedig az angol irodalomban keresendő.

Mielőtt azonban erre a kérdésre rátérnék, szeretném röviden vázolni – és néhány prototipikus példa segítségével illusztrálni – a verses regény főbb narratológiai jellemzőit. A következőkben tehát alapvető műfaji tendenciákról lesz szó, eltekintve az egyes művek specifikumaitól, valamint a műfaji szempontból periferikusnak mondható alkotásokról.⁹

Az egyik legfontosabb sajátosság természetesen az elbeszélő hangsúlyos előtérbe kerülése¹⁰ és ironikus hangvétele: a történetmondás mellett gyakran kommentálja e történetet, sőt a diegetikus szinten túlmenően az extradiegetikus szintre is reflektál, ezáltal fokozottan önreflexív szöveget hozva létre.¹¹ A történethez kapcsolódó megjegyzések,

⁵ Ide tartoznak például: TÉREY János: *Paulus* (2001), SZÁLINGER Balázs: *A százegyedik éve* (2008), GÉHER István: *Polgár Istók* (2008).

⁶ DOMOKOS Mátyás, *Utószó* = ARANY László, *A délibábok hőse*, Budapest, Osiris Kiadó, 1999, 102.

⁷ Vö. IMRE, *A magyar verses regény, i. m.*, 66–68.

⁸ A műfajtörténetről ld. IMRE László, *Arany László és a magyar verses regény = A magyar irodalom története II.*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Budapest, Gondolat Kiadó, 2007, 511.

⁹ A problémáról ld. IMRE, *A magyar verses regény, i. m.*, 5.

¹⁰ Vö. IMRE, *Arany László és a magyar verses regény, i. m.*, 513.

¹¹ Ld. például VAJDA János, *Találkozások, A nyaralóban*, 59. versszak. A jelenet bővebb elemzésére itt most nem térek ki, erről ld. BÁCSKAI-ATKÁRI Júlia, *A változó távolság játéka: Vajda János Találkozások című művének narratológiai sajátosságai = Első Század*, 2009/1, 37–45.

¹² A *Bolond Istók* elbeszélője például Istók bemutatása során megemlíti, hogy egyrészt Istóknak nem volt esze, másrészt ez mintegy a homlokán is látszott – e frenológiai összefüggés felvetése után viszont a következőt mondja:

Nincs ostobább, mint a külső idombul

Belbecsre vonni következtetést;

Megengedjen dr. Gall, de bolondul

Keresi hajszálak között az észet,

(A dinnye az csak, mely úgy jó, ha kondul),

S nem mindig hősi termet ad vitézt: ->

közbeszólások természetesen jelentkezhettek kitérésként is:¹² ekkor a narrátori beszéd függetlenedik a történetől, és az időlegesen mintegy tárgyát veszített elbeszélés fecsegő hangnemű beszéléssé válik, amelynek tárgya teljes mértékben az elbeszélői önkény függvénye.

Az elbeszélői reflexiók természetesen érinthetik az extradiegetikus szintet is; erre példa *A délibábok hőse* elbeszélőjétől az, amikor először elmondja a főhős szökését úgy, mint ahogy az egy romantikus kalandregényben szerepelhetne, majd a következővel szakítja meg ezt a (potenciális) narratívát: „– – Így mondaná talán el sok regény, / De kérlek, olvasóm, ne hidd, hogy én.”¹³

Az elbeszélő ezen a ponton nemcsak elhatárolódik ettől a lehetőségtől, hanem az elbeszélés (és az elbeszélő–olvasó dialógus) fő témájává az elbeszélés milyenségét teszi, tovább késleltetve ezzel természetesen a tulajdonképpeni történetet is – mind a kitéréssel, mind pedig már azzal, hogy egy általa később diszkvalifikált verziót ad róla.

Az extradiegetikus szintre való reflektálás nem ritkán műfajparódiával jár együtt, mint az részben a fenti példából is látszik. A verses regényben a parodizált műfajok skálája meglehetősen széles: a *Romhányi* például, részben *A délibábok hőse*hez hasonlóan, igen gyakran a – Jókai-féle – romantikus kalandregényeket helyezi ironikus megvilágításba.¹⁴ A leggyakrabban parodizált műfaj azonban talán mégis az eposz, amely – főként komikus változata révén – egyben a műfaj előzménye is.¹⁵ Az eposz műfaji konvenciói persze a verses regényénél sokkal kötöttebbek, így a verses regény kötetlenebb kontextusában felborulnak, jelentésük és tartalmi-formai megjelenésük módosul és ironikus megvilágításba kerül.

Tipikusan ilyen például az invokáció szerepeltetése, amely gyakran meglehetősen sokat késik, s szinte azonnal kérdésessé válik, helyénvaló-e az adott műben – az *Anyegin* invokációja például a VII. fejezet legvégén szerepel; a műben leírt nem éppen eposzi hadsereghez képest azonban meglehetősen problematikus *A délibábok hőse* III. énekének elején szereplő invokáció is, amely formailag, hangnemét tekintve már-már klasszikusnak

¹² (folyt.) Például, ott van a kis törpe lengyel, Szegény! ő meglehetősen majom-ember.

Az elbeszélő az általa amúgy tévesnek ítélt frenológiai elemzést mintegy véletlenül hozta be a megelőző versszakban – ráadásul akkor, amikor Bolond Istókot még csak éppen hogy elkezdte valamelyest bemutatni a tulajdonképpeni történet elindítása előtt. A kitérés ezek után ráadásul többszörös: egy általános érvényű tételből (nincs összefüggés külső és belső tulajdonságok között) Gall nézeteihez, illetve Bem tábornokhoz is elkanyarodik. A hangvétel rendkívül ironikus volta – különösen ami Bemet, a szabadságharc ikonikus figuráját illeti – nem szorul magyarázatra, és ez természetesen már Istók esetében is megmutatkozott (elég csak a főhős nevére gondolni). Érdekes ebből a szempontból (is) összevetni az Arany által használt *kis törpe lengyel* megnevezést Szász Károly versével (*Óda*), amely a *Vasárnapi Újság* 1880. október 17-i – nagyrészt Bemnek szentelt – számában jelent meg az aznapi Bem-szobor leleplezésének ünnepére. Szász versében ugyanez a megnevezés úgy szerepel, mint amelyet az ellenség használt meglehetősen gúnyosan Bemmel kapcsolatban, nem pedig a magyarok. A *Bolond Istók* elbeszélője a következő versszakban egyébként maga is tiszteletre méltónak ismeri el Bemet, ugyanakkor megnevezésével egy olyan nyelvi-kulturális kódrendszert sért (és profanizálja annak tárgyát), amely az ilyen jellegű kritikát teljes mértékben kizárja, hiszen éppen a testi és egyéb (szellemi, hadvezéri stb.) kiválóságok együttességét feltételezi.

¹³ Arany László, *A délibábok hőse*, III. ének, 9. versszak. Az idézet a következő kiadásból származik: ARANY László, *A délibábok hőse*, Budapest, Osiris Kiadó, 1999.

¹⁴ Vö. IMRE, *A magyar verses regény*, i. m., 281–282. A kérdésről bővebben ld. BÁCSKAI-ATKÁRI Júlia, *Polifon töredék: Narráció és nyelv Gyulai Pál Romhányijában* = Első Század, 2008/1 (bővített, online kiadás), 76–77.

¹⁵ Vö. IMRE, *Arany László és a magyar verses regény*, i. m., 511–512.

mondható, és erősen rájátszik az *Aeneis*¹⁶ és a *Szigeti veszedelemre*. Hasonlóan megkésett – egy ének, illetve az elbeszélő szempontjából „tengersok év” után jelentkező –, ugyanakkor önmagában (is) parodisztikus a *Bolond Istók* II. énekének második versszaka:

Oh Múza! kit minden poéta *per te*
Szólít, midőn szülési kínja nagy,
Midőn a szeplő homlokát kiverte
És új Minervától feszül az agy –
Méltóztassál hozzám leszállni, mert te
A versek jóltevő bábája vagy:
Törvényes a sarj, vagy törvénytelen,
Az végre mindegy, csak te légy jelen.

A költő egyértelműen rájátszik a létező eposzi hagyományra, illetve reflektál ennek a hagyománynak a meglétére; ugyanakkor sem a múza megszólításának módja, hangneme, sem pedig a költői alkotás folyamatának és termékének megjelenítése nem felel meg az invokációval szemben támasztott klasszikus elvárásnak, amely mindkét vonatkozásban (nagyobb) tiszteletet feltételez.¹⁷

2. BYRON ÉS A VERSES REGÉNY ELŐZMÉNYEI

Az elmondottak egyébként Byron vagy Puskin műveire is igazak; mint fentebb már utaltam rá, alapvetően ezek a világirodalmi példák határozták meg a magyar verses regény kialakulását. A két forrás közül azonban – bár magyar szempontból sok tekintetben Puskin tűnhet jelentősebbnek – értelemszerűen Byron szerepe nagyobb volt a műfaj kialakításában, hiszen „Puskin már Byron nyomán haladt”.¹⁸ Végő soron tehát a műfaj eredetét – legnagyobbbrészt és közvetlenül – az angol irodalomban kell keresni.

A kérdés persze az, hogy Byron miben és mennyiben alkotott az előzményektől eltérő művet a *Don Juannal*: a műfaji konvenciók felrúgása, deformálása ugyanis az európai irodalomban már jóval korábban is ismert.¹⁹ Imre László szerint Byron alkotásmódja azért volt annyira provokatív, mivel „a klasszikus eposz objektív tónusával szemben csapongó és lírai mert lenni, annak patetikus hangjával és nagyszabású témájával szemben hétköznapi tárgyról kollokvialis modorban »fecsegett«, s olyan rögtönző, vegyes előadásmódot alkalmazott, amely [...] a maga korában [...] elsősorban a »beleélő« olvasásmód ellen

¹⁶ A pontosság kedvéért érdemes megjegyezni, hogy az *Aeneis* „Ille ego...” kezdetű bevezető sorainak szerzősége (ma) vitatott, azonban kétségtelen, hogy még Arany János is az *Aeneis* részének tartotta őket, tehát az irodalmi hagyomány jórészt Vergilius-allúzióként kezeli. Ld. DÁVIDHÁZI Péter, *Csokonai és az irodalomtörténet feltételessége = „s végre mivé leszel?”: Tanulmányok Csokonai Vitéz Mihály halálának bicentenáriuma alkalmából*, szerk. HERMANN Zoltán, Budapest, Ráció Kiadó, 2007, 13.

¹⁷ Világirodalmi párhuzamként érdemes megemlíteni a *Jevgenyij Anyegin* VII. fejezetének legvégén szereplő invokációt és proposíciót.

¹⁸ IMRE, *Arany László és a magyar verses regény*, 513.

¹⁹ Vö. Uo., 511.

irányult”.²⁰ Ez összességét tekintve valóban a *Don Juan* invenciója, viszont az egyes elemeknek mégis vannak előzményei: a rögtönző előadásmód és az olvasónak a folyamatos reflexióra való kényszerítése már Sterne regényeiben is megvan, elsősorban a *Tristram Shandy*, de részben akár az *Érzelmes utazás* esetében.²¹

Az eposzhoz való viszony – mind a tematika, mind a hangnem vonatkozásában – erősen kötődik a komikus eposzhoz, amelynek az angol irodalomban legjelentősebbnek tartott darabját a Byron által igen becsült, és jelentős részben példaképnek tekintett Pope írta.²² *A fürtrablás* lényegében igazodik az eposzi konvenciókhoz, tárgya azonban – amint arra az elbeszélő részben utal is a mű legelején – arányait tekintve korántsem tételez fel eposzi dimenziókat. Hogy *A fürtrablás* egyszerre eposz is és nem is, arra Pope a *heroic-comical poem* (heroikus-komikus költemény) megnevezéssel utalt: a klasszikus, heroikus eposzi konvenciókat ugyanis folyamatosan keresztezik, illetve felülírják a komikus elemek.

Ismeretes, hogy *A fürtrablás* tárgyául egy korabeli társasági botrány szolgált,²³ melynek részleteit a mű olvasóközönsége nyilvánvalóan ismerte és felismerhette; vagyis a szöveg mellett, hogy a megformáltság és a tárgy közötti diszkrépanciát kezdettől fogva magában hordozza, még egy olyan kontextusba is illeszkedik, amely viszonylag kevés számú szövegbeli utalással is a mindennapi közeghez és diskurzushoz közelíti – az eposz klasszikus változatának rovására, amelynek konvenciói új kontextusukban nevetségessé válnak. A hétköznapi tárgy tehát már Pope esetében is adott, és bár hangneme nem annyira kollokvialis, mint Byroné, kétségtelen, hogy erősen közelít a művelt társasági nyelvhez – különösen, ha a korabeli irodalom nem komikus eposzait vesszük figyelembe.

Pope szövege azonban korántsem olyan csapongó és önreflexív, mint a *Tristram Shandy*, és a *Don Juan* személyes hangvételét vajmi kevéssé lehet *A fürtrablás* követésének betudni. Van viszont Byronnak egy olyan verses elbeszélő költeménye, amely számos hasonlóságot mutat a *Don Juannal*: a *Childe Harold zarándokútja*.²⁴ Ennek elbeszélője fokozottan személyes, olyannyira, hogy a főhős fokozatosan háttérbe szorul, és gyakran valójában az elbeszélő személyes benyomásait, élményeit jeleníti meg a szöveg.²⁵ A főhős és története – már amennyi történet a *Childe Harold* esetében elképzelhető – ilyen értelemben csak ürügy az elbeszélőnek arra, hogy beszélhessen: az ő hangja egyértelműen domináns a szövegben, és a megjelenített látvány általában éppúgy lehet az ő percepciója, mint a főhősé.

A szubjektivitáson túlmenően a *Childe Harold*nak van egy olyan szövegrétege, amely

²⁰ Uo., 511–512.

²¹ Byron és Sterne kapcsolatáról vö. András HORN, *Byron's Don Juan and the Eighteenth-Century English Novel*, Winterthur, Buchdruckerei Geschwister Ziegler & Co., 1962, 28.

²² Ld. Claude RAWSON, *Byron Augustan: Mutations of the Mock-Heroic in Don Juan and Shelley's Peter Bell the Third = Byron: Augustan and Romantic*, ed. Andrew RUTHERFORD, London, Macmillan, 1990, 83–85.

²³ Vö. Norman CALLAN, *Alexander Pope = The New Pelican Guide to English Literature*, ed. Boris FORD, London, Penguin Books Ltd., 1982, 244.

²⁴ A két mű viszonyáról ld. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kubla kán és Pickwick úr: Romantika és realizmus az angol irodalomban*, Budapest, Magvető Kiadó, 1982, 81–82.

²⁵ Ld. például: III. ének, 2. versszak.

reflexívvé is teszi a szöveget:²⁶ Byron jegyzetei.²⁷ Ezek funkciója sok esetben persze a törzsszövegben szereplő helyekhez, személyekhez stb. kapcsolódó kiegészítés, magyarázat,²⁸ azonban ezek egy része terjedelménél²⁹ és/vagy minőségénél fogva meglehetősen elszakad a verses szövegtől. Ilyen az I. ének 26. versszakához fűzött kommentár: a törzsszövegben az elbeszélő megemlíti, hogy Portugáliában a törvények nem védik megfelelően az életet – és mivel ez magyarázatra szorul, a csatlakozó lábjegyzet kitér arra, hogy 1809-ben Lisszabonban rengeteg angol állampolgárt is megöltek – és Byron itt egy személyes emléket közli:

I was once stopped in the way to the theatre at eight o'clock in the evening, when the streets were not more empty than they generally are at that hour, opposite to an open shop, and in a carriage with a friend: had we not fortunately been armed, I have not the least doubt that we should have „adorned a tale” instead of telling one.³⁰

A személyes, ironikus hangvételű szövegrész alapvetően eltávolítja az olvasót a tulajdonképpeni történetől, ugyanakkor a jegyzet szövege folyamatosan párbeszédben áll a verses szöveggel, elválaszthatatlan attól.³¹

Hogy a szerzői jegyzetek – éppen az ilyen kitérések által – a verses regényekben (is) különösen fontosak, arra a legjobb példa az *Anyegin*, illetve a *Bolond Istók*. A *Don Juan*ban Byron már nem él ezzel a lehetőséggel, azonban a változás mégis a szövegbeli reflexivitás mértékét növeli: a megjegyzések ugyanis a verses szövegben belül, nem pedig különálló szövegréteggként jelentkeznek. Ehhez járul még az eposzi hagyományhoz való viszony is: az elbeszélő egyrészt a művet eposzként határozza meg,³² másrészt az eposzi konvenciókat megkérdőjelezi, nevetségessé teszi,³³ és nem tartja be.³⁴

Byron viszonya az eposzi konvenciókhoz más, mint ami Pope esetében tapasztalható: Pope formailag nagyrészt igazodik az eposz követelményeihez, bár kétségkívül egyben

²⁶ Csekély mértékben akad példa ilyesmire a törzsszövegben belül is; ld. például az I. ének zárlatát, amelyben az elbeszélő a folytatás lehetőségére utalva az elképzelhető kritikák ellenében védelmezi művét, sajátos dialógust folytatva így az olvasóval.

²⁷ Értelemszerűen találkozunk a szövegre való reflexiókkal az első két énekhez írt szerzői előszóban és annak későbbi kiegészítéseiben is. Ez a megoldás azonban, bár kétségkívül fontos szerepe van az olvasás szempontjából is, nem jelentkezik a főszöveg cselekményét vagy mondanivalóját megszakító eseményként.

²⁸ Ld. például az I. ének 1. versszakához fűzött megjegyzést, amely a szövegben említett Delphoi helyének aktuális állapotát írja le.

²⁹ Ld. különösen a II. énekhez tartozó jegyzeteket.

³⁰ Az idézet magyarul: „Egyszer, a színházba tartván, megállítottak este nyolc órákor – az utcák nem voltak néptelenebbek, mint ebben az órában általában – egy nyitott üzlettel szemben, amikor is egy barátommal egy kocsiiban ültük: ha – szerencsénkre – nem lettünk volna felfegyverkezve, semmi kétségem nem fér hozzá, hogy inkább „ékesítettünk” volna egy történetet, mintsem hogy elmondanánk.” (saját fordítás –B-A. J.)

³¹ Az idézet a következő szöveghelyekhez kapcsolódó jegyzeteket: I. ének, 35., 48., 56., 65., 85., 86. versszak, II. ének, 1., 5. versszak, III. ének, 18. versszak, IV. ének 10. versszak.

³² Ld. például I. ének, 200. versszak.

³³ Ld. például a III. énekben szereplő „invokációt”.

³⁴ Az első énekben például az *in medias res* kezdés ellen érvel, és az elbeszélés szigorú lineáris rendje mellett – ami annyiban önironikus, hogy a kitérések révén ezt ő maga sem fogja betartani.

komikus megvilágításba is helyezi azokat; Byronnál az eposz már egészen más módon szervezőereje a kompozíciónak, és a hozzá való viszonyulás nem is annyira a megvalósítás milyenségében, hanem az explicit reflektálásban és elutasításban jelenik meg. Kétségtelen viszont, hogy a komikus eposz Byron számára (is) fontos előzmény, és a *Don Juan* kapcsolata az eposszal jóval szorosabb, mint a későbbi verses regényeké.

3. CSOKONAI ÉS A KOMIKUS EPOSZ

A kérdés mindezek után az, hogy a magyar irodalomban volt-e olyan epikai hagyomány, minta, amely a verses regény narratív struktúrájának előzményeként szolgálhatott (volna). Mint ismeretes, Csokonainak a *Dorottya* mellett van még egy komikus eposza: a *Békaegérharc*; bár ez összességében véve jóval kevésbé jelentős mű a *Dorottyanál* – mind esztétikai minőségét, mind pedig hatását tekintve –, egyes megoldásai egyrészt narratológiai szempontból érdekesek, másrészt a *Dorottya* hasonló megoldásainak előzményei.

A *Békaegérharc* közvetlen mintája Csokonai számára Blumauer *Aeneise* volt³⁵ (amint erre maga Csokonai az alcímbe utal is): ez Vergilius művét írja újra, komikus-parodisztikus, rímes formában – hangneme kollokvialis, nemegyszer kifejezetten trágár. Csokonai valóban sok mindent átvett tőle, így például a formát, illetőleg a kollokvialis(-trágár) hangnemet.³⁶ A paródia milyenségét illetően azonban van egy fontos különbség: a *Békaegérharc* nem egyetlen parodizálandó eposzra épül rá, amely így pretextusként folyamatosan hozzáolvasódna a parodisztikus szöveghez: ellenkezőleg, sokkal inkább az egész eposzi hagyománnyal való általánosabb viszonyról van szó, és ezáltal a cselekményt nem köti semmi. Ha valamihez a *Békaegérharc* ilyen vonatkozásban kötődik, azok leginkább a korabeli – jelentős részben országgyűlési – események;³⁷ ebből kifolyólag természetesen minden parodisztikus megoldásnak aktuálpolitikai vonatkozása is volt.

Amiben viszont Csokonai műve mindenképpen eltér Blumauer paródiájától, az, hogy az elbeszélő hangsúlyosabban van jelen, bár ez az egész szövegre kétségtelenül nem igaz, különösen szembeszökő azonban a költemény elején. Már a költeménynél egyébként később keletkezett *Előbeszéd* is reflektál arra, hogy milyen szöveg következik, illetőleg e szöveg minőségét védi a potenciálisan elutasító olvasói véleménnyel szemben; az elbeszélői közvetlenség azonban az I. ének („pipadohány”) kezdetén még erősebb:

Míg elkezdeném énekem,
Instálom a múzsámat,

³⁵ Ld. SZAUDER József, *Politika és mulattatás a tárgyias műnemben: A Békaegérharc és az állatdialogusok* = Uő., *Az éj és a csillagok: Tanulmányok Csokonairól*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1980, 118–123.

³⁶ Vö. DEBRECZENI Attila, *Csokonai, az újrakezdekés költője*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998, 104. Ennek természetesen a kor közköltészetében is voltak előzményei, ld. KÜLLÖS Imola, *Közköltészeti és folklórhagyományok Csokonai Vitéz Mihály műveiben* = „s végre mivé leszel?”, . m., 243–244.

³⁷ Az ilyen jellegű utalások főként a II. és a III. énekben („pipadohány”) fordulnak elő. Csokonai az egyes énekeket „pipadohány”-nak nevezi, utalva ezzel az írás szituációját megjelenítő kerettörténetre, amelyben az elbeszélő poéta a történet megénekléséhez pipázik.

Pindusi dohánnyal nekem
Töltse meg a pipámat,
Hogy kezdhessek énekembe,
Melyet minap hevertembe
Firkáltam a térdemen.³⁸

Az idézett rész nyilvánvalóan kifordítja az eposzi konvenciókat (ez egyébként a továbbiakban folytatódik); a műzsa illetően „leparancsolása” egyébként nem kirívó, és a gesztust Csokonai is megjeleníti a „fűzfapoéta” Csikorgó figurájában.³⁹ Ugyanakkor a műzsa itt nem a mitológia kontextusában jelenik meg: a hangsúly ugyanis nem rajta, hanem az elbeszélő figuráján van, akinek a jelek szerint a műzsa csak egy mellékes feladatra kell – a pipa megtöltésére az ének *elmondásához*, nem pedig *létrehozásához*, mivel az ének már korábban létrejött. Ráadásul a költemény megírására is alapvetően a spontaneitás gesztusával utal az elbeszélő: ez és természetesen a hangnem közvetlensége meglehetősen rokonságot mutat a verses regény fentebb tárgyalt narratológiai sajátosságaival, mindenekelőtt a vegyes és rögtönző előadásmóddal, és itt akár Byron, akár Arany János szövegére utalhatnánk (különösen azoknak indulására).

Tény, hogy a *Békaegérharc* a költemény elején kívül nemigen utal az elbeszélő személyére, ezek a megjegyzések pedig jórészt az olvasóval való nemzetközösség perspektívájából értelmezhetők, mivel az elbeszélő sokkal inkább az általános magyar – politikai, kulturális – helyzetre reflektál, mint a saját személyére; igaz, a kettő természetesen valamelyest összefonódik, amint az a záró strófából is látszik, ahol az elbeszélő visszautal a pipázás nyitó gesztusára, ezzel mintegy az írás-történetmondás történetének keretébe foglalva magát az elbeszélő történetet.

A kollokvialis előadásmódnak időnként része az olvasóhoz való kiszólás is;⁴⁰ ezen kívül még része az olvasóval való dialógusnak Csokonai jegyzetanyaga is, amely – az *Előbeszédhez* hasonlóan – későbbi, és mivel kéziratban maradt fenn, a Márton-féle kiadásban keveredik Márton feltehetően saját jegyzeteivel is.⁴¹ A jegyzetek túlnyomó része egyébként pusztán szómagyarázat, így narratológiai szempontból nem különösebben érdekes. Van azonban két kivétel; az első a II. pipadohány 39. versszakához fűzött jegyzet, nevezetesen a *serbedli* szóhoz: „Serbedli, serbli, a magyarnak nincs, és így neve sincs. Hagyjuk meg hát serblinek ezt az éjjeli edényt.” A jegyzet magyarázó értéke – legalábbis a többi jegyzettel összevetve – erősen kérdéses, és alapvetően a játékos-ironikus hangnem sokkal inkább eltávolítja az olvasót a törzsszövegben közölt történettől, mint egy – akár bővített – szómagyarázat.

A másik jegyzet (a III. pipadohány 45. versszakához) ténylegesen dialogizál az

³⁸ Az idézet a következő kiadásból származik: CSOKONAI VITÉZ Mihály, *Összes művei I-II.*, s. a. r. DEBRECZENI Attila, Budapest, Osiris Kiadó, 2003.

³⁹ *A méla Tempefői*, III. felvonás, 7. jelenés.

⁴⁰ Erre példa az a III. pipadohányt záró megjegyzés, amelyet az elbeszélő a Magrág nevű egeret ért lövés után tesz (a hasonló incidensek elkerülése érdekében).

⁴¹ Ld. Debreczeni Attila jegyzeteit a 2003-as kiadáshoz.

olvasóval⁴² – az apropó ebben az esetben Jupiternek az a szövegbeli kijelentése, mely szerint Pallas templomában Magyarországon csak egerek laknak:

Amit itt a Jupiter szájából hallunk, meg ne ütközz rajta, jámbor magyar olvasó. Azt mondja ő, az ő égében, amit akar – az ő szemei már igen elgyengülvén, újságot is alig olvas, nemhogy egyebet. Az ilyeneket kétségkívül a nagyobb assemblékba hallja külföldön: – ott is elég Jupiternek s Merkuriuskák vannak, akik hazánkról és nemzetünkről így gondolkoznak[...]

Az ironikus szerzői megjegyzések és kitérések alábbi jegyzetekben nagymértékben hasonlítanak arra, amit Byron esetében láttunk. Ez a lehetőség a törzsszövegben szereplő megoldásokkal együtt ráadásul nem maradt kizárólag a *Békaegérharc* sajátja: mindezeknek számottevő folytatása-továbbélése van a *Dorottyában* is. A *Dorottyát* illetően természetesen közismert Pope, különösen pedig *A fürtrablás* hatása (melyre Csokonai Tasso és Boileau komikus eposzai mellett utal is az *Előbeszéd*ben), ugyanakkor ezt érdemes inkább számottevő műfaji mintaként kezelni, mint olyan pretextusként, melyet a *Dorottya* pusztán átírna, újraírna. A két mű közötti alapvető különbségek tárgyalása során Petrőczy Éva elsősorban a hangnembeli eltérésre hívja fel a figyelmet, kiemelve azt, hogy Csokonai szövege egyértelműen közelebb áll a hétköznapi-kollokvialis diskurzushoz, és ebben a tekintetben lényegében meghaladja mesterét.⁴³ A mi szempontunkból a különbség azért (is) lényeges, mert Csokonai ebben a vonatkozásban közelebb áll a verses regény megoldásaihoz, mint Pope, vagyis potenciális műfaji előzményként való kezelése mindenképpen indokoltnak látszik.

De mi valójában a *Dorottya*? Csokonai később, 1803-ban *Előbeszédet* (pontosabban: *Előbeszédeket*) írt a műhöz: ez részben megalapozza az olvasóval való dialogikus viszonyt (amely tulajdonképpen folytatódik a mű szövegében), kiemeli a szöveg fiktív karakterét, és a mű mibenlétének problémáját explicit módon tárgyalja.⁴⁴ A meglehetősen hosszás (bár kétségkívül élvezetes) szerzői fejtegetésre Csokonai meglatása szerint azért (is) van szükség, mert ez a mű „a maga nemében magyar nyelvünkön első próba”, mint azt az *Előbeszéd* későbbi részében érzékelteti is egy fiktív szerző–olvasó dialógusban: a műfaj mint olyan lényegében ismeretlen. A szerző művét egyébként a „furcsa vitézi versezet” terminussal nevezzük meg, és rögtön e dialógus után magyarázatot is ad az elnevezésre, amely némi túlzással egy irodalmi állatorvosi ló benyomását keltheti a járatlan olvasóban. A „vitézi versezet” a mai terminológiában nem más, mint az eposz; a „furcsa” pedig

⁴² Tény, hogy ez „Csokonainak egy levélben fennmaradt jegyzete”, amely nem került bele a Márton-féle kiadásba (ld. Debreczeni Attila vonatkozó jegyzetét az Osiris-féle kiadáshoz), azonban abból a szempontból, hogy Csokonai számára milyen megoldások voltak elképzelhetőek, ez a kérdés lényegében irreleváns. Ugyanakkor az kétségtelen, hogy a későbbi irodalmi hagyomány számára ez a szöveghely gyakorlatilag „láthatatlan” maradt, és nyilvánvalóan nem szolgálhatott mintául.

⁴³ PETRŐCZI ÉVA, *Csokonai Dorottyája és Pope Fürtrablása, avagy miért jobb a friss gyümölcs, mint a kandírozott?* = „*š végre mivél leszel?*”, i. m., 144–150. Ennek természetesen a közköltészetben van számottevő hagyomány, ld. KÜLLŐS, i. m., 243, 251. Ld. még GINTLI TIBOR, SCHEIN GÁBOR, *Az irodalom rövid története I.: A kezdetektől a romantikáig*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2003, 415. A két mű közti különbségek részletesebb tárgyalását a jelen tanulmány keretein belül nem kísérem meg, erről ld. Petrőczy előbb idézett tanulmányát, illetve két, a Csokonai-val foglalkozó irodalomban klasszikusnak számító elemzést: JULOW VIKTOR, *Csokonai Vitéz Mihály*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1975; illetve VERSÉNYI György, *Csokonai Dorottyája s Pope Fürtrablása* = ItK, 1898, 104–427.

⁴⁴ Vö. ONDER Csaba, *A klasszika virágai*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2003, 194–199.

Csokonainál 'komikus' jelentésben szerepel – a *Dorottya* tehát komikus eposz (éppúgy, mint Pope heroikus-komikus költeménye), amely Csokonai szerint kvázi hiánycikk a magyar irodalomban, legalábbis ami az eredeti műveket illeti.

A „furcsaság” persze utalni látszik a versezet különösségére is; Csokonai a komikus legfőbb forrását abban látja, „hogya a történetet, mely magában nevetséges”, úgy adja elő, „mint nagy és fontos dolgot”. Ez a leírás viszont nagymértékben hasonlít arra, amit Imre László a byroni verses regény egyik alapvető jellemzőjeként írt le; kétségtelen, hogy ennek a megoldásnak az előzménye már a *Békaegérharcban* is fellelhető, ugyanakkor a *Dorottya*ban mégis összetettebb módon jelenik meg. Nem meglepő módon Csokonai a furcsa vitézi versezet formáját a populáris regiszterhez igazítja: „ha vitézi epepeát írtam volna, a hexameterre esett volna választásom; egy ilyen populáris és csupán mulattató époszhoz jobbnak tartottam a szokott kettős strófákat.”

A *Dorottya* elbeszélője hangsúlyosan jelen van a szövegben, bár kétségkívül nem végig. A propozíció és az invokáció tekintetében az egyes szám, első személy használata önmagában nem kirívó, és nagyrészt nem is nagyon tér el a klasszikus eposzi hagyománytól, azonban egyes pontokban mégis személyesebbé válik, például a propozícióban:

Oly lármát, zendülést, viadalt beszélek,
Amilyet nem láttam miolta csak élek,
Amilyet nem említ semmi istória,
Meg nem merne tenni maga a francia...

Az olvasó számára valójában a harmadik sornak van tényleges referenciaértéke: az elbeszélendő-olvasandó történet ahhoz ugyanis viszonyítható, hogy korábban milyen más történeteket jegyeztek fel, ennél viszont már jóval gyengébb és szubjektívabb referenciapont az, hogy mit merne megtenni a francia – az pedig minden kétséget kizáróan ellenőrizhetetlen és szubjektív, hogy az elbeszélő mit látott eddigi életében. Az elbeszélői-szerzői figura azonban ennél is hangsúlyosabbá válik az invokációban:

Fársángi jó borral habzó BUTELLIA!
Melytől a múzsákban gyúl a fantázia,
Te tölts bé engemet élő spiritussal,
Hadd danoljak harcot én is Enniussal.
És te, NANÉT! tőlem szívességgel vedd el,
Ha munkámnak becsét szerzek szép neveddel:
Legalább, ha könyvem végig nem olvasod,
Megpróbálhat'd rajta frizérozó vasod.

Az eposzi konvenció parodizálása és sajátos újraértelmezése nyilvánvaló: az elbeszélői kompetencia növelése nem a múzsának, hanem az alkoholnak köszönhető, ily módon tehát a múzsa megszólítása feleslegessé válik. Ami pedig a Nanétnak szóló ajánlást illeti: ez az elbeszélő és egy olvasója közötti személyes dialógust feltételez, az eposzokban megjelenő általános érvényű poétaszerep tehát ilyen értelemben személyes tartalommal töltődik meg, és generikusból specifikusba vált át. Ráadásul a kiszólás az olvasó Nanét személyét is érinti,

hiszen az elbeszélő ironikus kiszólása a frizérozó vasat illetően korántsem a megszólított absztrahálásának irányába hat.⁴⁵

Persze az elbeszélő személye, a *Békaegérharchoz* némileg hasonló módon, nem marad végig ugyanilyen mértékig hangsúlyos; a hasonló gesztusok azonban időről időre felbukkannak, ilyen például az elbeszélés másodszori indítása (közvetlenül a Fársáng bevonulásának leírása előtt),⁴⁶ vagy a híres jelenet, amikor a poéta a Pegazus hátán utazik, mivel a dámák nem veszik fel a szánba – némi személyes vonatkozással vegyítve a leírást: „Óh miket láttam én! óh miket csudáltam! / Kivált sok trompózbe⁴⁷ ha lekukucskáltam.”

Másrészt kétségtelen, hogy az elbeszélői figura az esemény résztvevője, és esetleges kiszólásai – például ami a magyar táncot illeti⁴⁸ – is időről időre képesek átszubszektíválni az elbeszélést (főleg, mivel az elbeszélő gyakran a többes szám, első személyű megszólalást választja). Ráadásul az esemény résztvevőjeként egyben lejegyző is, mint arra többször utal⁴⁹ – igaz, nem okvetlenül tud vagy írhat le mindent, amint arra a III. könyv csatái kapcsán utal is.⁵⁰

Az elbeszélői reflexiók, kiszólások önmagukban is jelentősek, és a *Békaegérharc*nál szembetűnőbben jelennek meg; azonban ezek mellett Csokonai itt is használ lábjegyzeteket, mégpedig korábbi művénél jóval szélesebb funkcióban.⁵¹ A szómagyarazatok természetesen itt is megvannak, bár kétségtelenül bővebbek annál, semhogy pusztá fordításnak lehetne őket tekinteni. Emellett azonban gyakoriak az olyan lábjegyzetek, amelyek (ezen túlmenően) személyes véleményt fejeznek ki, például a frizérozó vas kapcsán:⁵² „A FRIZÉROZÓ VASAT, mint sok olvasó nálam is jobban tudja, elébb holmi hányt-vetett papíronson próbálják meg, hogy nem éget-é nagyon? Ez is elég szerencséje [sorsa – B.-A. J.] sok verses könyvnek.” A szövegbeli ajánlás ironiáját ebben az esetben a jegyzet még jobban kiemeli, és egyben a törzsszövegben mondottak kapcsán el is távolít az ott olvasottaktól, lényegében a kitérés kitérése lesz – a megoldás nagymértékben emlékeztet a verses regények kötetlen elbeszélésmódjára, amelyre fentebb már utaltam.

A kitérés egyébként történhet teljesen szubjektív módon is; a IV. könyvben például megemlíti egy Pámpám nevű kutya; ehhez pedig a következő jegyzet tartozik: „PÁMPÁM nevű pudlija volt Somogyban egy uraságnak, kinek házánál esmeretségben voltam. Furcsa kutya volt!” Nem nehéz belátni, hogy ennek a történet olvasása szempontjából

⁴⁵ Az olvasóval való diskurzus természetesen a verses regényekben is kiemelkedően fontos – a korábban idézett példák közül lehetne Arany Lászlót vagy Byront említeni, de hangsúlyozottan általános műfaji jellemzőről, tendenciáról van szó.

⁴⁶ Ez alapvetően az invokációs formára játszik rá, akárcsak a III. könyv seregszemléjének kezdete.

⁴⁷ A *trompóz* Csokonai meghatározása szerint „magyarul »csaliruha«, olyan patyolat-domb, amelyet kebeleikre az olyan dámák tesznek, akiknek nincs ott mit mutatni.”

⁴⁸ Ld. a II. könyvben. Vö. DEBRECZENI, *i. m.*, 142–143. A magyar kultúrára, illetve annak meglehetősen hiányosságaira már, mint láttuk, a *Békaegérharc*ban is történik reflexió; és a nemzetet érintő kérdések hasonló taglalása a magyar verses regénynek is jellemzője – rengeteg ilyen példát tartalmaz *A délibábok hőse* vagy a *Romhányi*.

⁴⁹ Ld. például a zárójelenetet, amelyet hangsúlyozottan a saját szemével látott.

⁵⁰ Az elbeszélői licenck (ön)korlátozásának hasonló taglalása figyelhető meg a *Találkozások* második énekében.

⁵¹ Ezeknek (többek közt) a történetről való elidegenítésben van szerepük, amire már Imre László is utalt. Ld. IMRE, *A magyar verses regény, i. m.*, 63.

⁵² Hasonló példával találkozunk a *trompóz* vagy a *Springer* magyarzatában – előbbinél a jelenségre, utóbbinál az elnevezésre reflektál a szerző. Az egyik legterjedelmesebb jegyzetet Csokonai egyébként a magyar táncnak szenteli, a frizérozó vashoz hasonlóan továbbgondolva egy törzsszövegbeli utalást (amely ráadásul önmagában véve is elég terjedelmes kitérő).

nincs különösebb relevanciája, ugyanakkor olyan (sőt erősebb) eltávolító gesztus, mint amilyennel a *Childe Harold* esetében találoztunk.

A jegyzet szövege ily módon sajátos diskurzusba kerülhet a törzsszöveggel; ennek legkomikusabb példája az, amikor a IV. könyvben Dorottyia az elbeszélő poétára hagyna némi örökséget, mondván:

Továbbá, ha ama költő jó kedvébe,
Aki most itt mulat ebb' a vármegyébe,
Leírná a dámák mellett tett harcomat,
S hattyúi szárnyain zengné halálomat,
Mínthogy, amint mondják, eddig minden nagyok
Üresen bocsáták: – néki fundust hagyok.

A jegyzetben azonban Dorottyának ezzel a kijelentésével a poéta vitatkozik: „Ha mások ezt mondják, nem jól mondják[...]”, majd felsorolja eddigi jelentősebb pártfogóit. A konklúzió lényegében annyi, hogy: „Méltatlan panasz az, hogy nemzetünkben mecénások nincsenek; vagynak igenis, csak az íróink vagy importunusok ne légyenek, vagy sordinusok.”⁵³ A poéta saját ügye itt egyértelműen előtérbe kerül, mégpedig a nem egészen mellékes módon látszólag haldokló Dorottyia rovására; a történettől való elszakadás ebben az esetben a különböző szövegrétegek közötti viszonyt is mozgásba hozza, illetőleg az élettrajzi szerzőre történő utalásokkal tovább bonyolítja a struktúrát – mely utóbbi megoldás egyébiránt szintén jelentős a verses regényekben, különösen Byron vagy Puskin esetében, de említhető akár a *Bolond Istók* II. énekének eleje is.

A narratív struktúra vonatkozásában annyi mindenképpen megállapítható, hogy Csokonai komikus eposzai, különösen pedig a *Dorottyia*, több tekintetben is a verses regény előzményeinek tekinthetők, és lényegében mindaz, amit a *Don Juan* esetében Pope és a *Childe Harold* előzményként jelenthetett, az Csokonainál fellelhető. Vagyis: a magyar verses regénynek a külföldi minták mellett *volt* lényeges előzménye a magyar irodalmi hagyományban.

4. CSOKONAI A 19. SZÁZADBAN

Mégpedig ez az előzmény *lényeges* volt; hogy a magyar epikai hagyományban bizonyos elemek megléte miatt a verses regény nem volt teljesen idegen, arra már Imre László is rámutatott.⁵⁴ Azonban Csokonainál a kérdéses megoldások jóval koncentráltabban vannak jelen, mint azokban a példákban, amelyek a magyar verses epikában még előzménynek számíthatnak.⁵⁵ A probléma tehát az, hogy amennyiben Csokonai önmagában potenciálisan annyira előzmény, mint Pope és a *Childe Harold* – sőt Byron Magyarországon már az 1830-

⁵³ *Importunus*: 'alkalmatlan'; *sordinus*: 'süket'.

⁵⁴ IMRE, *A magyar verses regény*, i. m., 56.

⁵⁵ Például Verseyhy Rikóti Mátyása, Vörösmarty Szép Ilonkája vagy Kisfaludy Sándor *Kesergő szerelem* című lírai ciklusa. Ezekről ld. *Uo.*, 56–59., illetve a Kisfaludy-mű narratívájáról ld. még ONDER, i. m., 199–206., 215–228.

as években is ismert⁵⁶ –, akkor a magyar verses regény miért csak 1850-ben indul el, és az igazi áttörést miért Bérczy 1866-os *Anyegin*-fordítása hozza. Illetőleg: ha byroni-puskini értelemben vett verses regény nem volt a reformkor magyar irodalmában, a Csokonai-féle komikus eposznak miért nem volt szignifikáns továbbélése (amely akár szintén előzmény lehetett volna).

Ezzel kapcsolatban két fontos körülményre szeretnék utalni: mindkettő a Csokonai-szövegek – jelentős részben narratológiai – jellegzetességeivel és ezeknek reformkori státusával, megítélésével hozható összefüggésbe.

Az egyik probléma a kollokvialis hangnemben rejlik, amely lényegében mindkét fentebb tárgyalt Csokonai-műre jellemző: a populáris, esetenként akár trágár regiszterbe hajló nyelvezet, illetoleg a többé-kevésbé tabunak számító témák érintése ugyanis a 19. század népies-nemzeti irányzata szempontjából póriának, alantásnak minősül.⁵⁷ A *Békaégérharc* sorsa egyértelműen ez: ennek stílusa és tárgya is szélsőségesen elüt a magas irodalommal szemben támasztott kívánalmaktól,⁵⁸ és a 19. század közepéig marginalizálódik.⁵⁹ A *Dorottya* ilyen szempontból kevésbé szélsőséges, azonban egyrészt ez sem mentes a kollokvialis gesztusoktól,⁶⁰ másrészt irodalmi mintaként való funkcionálása épp ezáltal problematikussá vált.

Másrészt mind Csokonai komikus eposzai, mind pedig a verses regény szemben állnak a klasszikus eposz műfajával, annak konvencióit parodizálják, dekonstruálják. A magyar romantikában azonban a magas irodalom egyik aspirációja éppen a (komoly) nemzeti eposz megteremtése – itt említhető akár a *Zalán futása*, akár Arany János kísérletei, illetve a vele szemben támasztott elvárások. Az egyetlen nemzeti eposz megteremtésének igénye önmagában is a műfajon belüli diverzitás ellenében hatott,⁶¹ és természetesen a műfajt kikezdő próbálkozások még inkább szembekerültek e koncepcióval – ezt igazolja a *helység kalapácsának* nem túl kedvező fogadtatása is, illetve az a körülmény, hogy a 19. századi teoretikusok jó része számára az alapvető irodalomtörténeti jelentőségű kérdés Csokonai komoly eposzának milyensége, illetve annak hiánya (nem pedig a *Dorottya*).⁶²

Mindezek a hatások meglehetősen erősen voltak jelen a reformkorban, és egyrészt önmagukban is hozzájárulhattak ahhoz, hogy bizonyos narratológiai megoldások ne érvényesüljenek, másrészt ezek a megoldások természetesen adott szövegben jelentek meg, amelynek más jellemzői ugyanakkor nem feleltek meg az elvárásoknak.

⁵⁶ Ld. IMRE, *A magyar verses regény*, i. m., 68.

⁵⁷ Ld. MILBACHER Róbert, *A népmemzeti program elméleti alapvetése = A magyar irodalom története II.*, i. m., 220–233.; Uő., „...Földben állasz mély gyökökkel...”: *A magyar irodalmi népiesség genezisének akkulturációs metódusa és póriás hagyományának vázlata*, Budapest, Osiris Kiadó, 2000; ld. még S. VARGA Pál, *A nemes magyar nemzet szépliteratúrája = A magyar irodalom története II.*, i. m., 368–381.; a népiességgel kapcsolatos felfogásokról ld. Uő., „Népies-nemzeti”, *„nemzeti klasszicizmus” – a nemzeti irodalom hagyományközösségi szemlélete = A magyar irodalom története II.*, i. m., 456–459.

⁵⁸ Erre utal az a körülmény is, hogy – más populáris regiszterbe tartozó verssel együtt – több népi verseskötvénybe is bekerült. Ld. LUKÁCS László, *Csokonai a néphagyományban*, Budapest, Ráció Kiadó, 2007, 69.

⁵⁹ Ld. SZAUDER, i. m., 114–119.

⁶⁰ Amint arra Csokonai maga is utal az előszóban; és az általa hozott példákknak szintén jelentős közköltészeti háttere van, ld. KÜLLÖS, i. m., 247.

⁶¹ Ld. GERE Zsolt, *Nemzettörténet és mitológia határpontjai = A magyar irodalom története II.*, i. m., 138–141.

⁶² Ld. DÁVIDHÁZI, i. m., 12–30. A tervezett eposzról ld. még DEBRECZENI, i. m., 149–151.

A recepciótörténet felől nézve tehát, úgy tűnik, magyarázható egyrészt az a jelentős időbeli távolság, amely Csokonai és a magyar verses regény között fennáll, másrészt az a tény is, hogy a magyar verses regény sokkal inkább Puskinban találta meg közvetlen előzményét, mint a meglévő epikai hagyományban. Ez azért különösen fontos, mert a narratív struktúra szempontjából Csokonai olyan jelentőségű előzmény lehetett, amilyen az angol irodalomban Byron számára adott volt. Mindenesetre a magyar verses regény irodalomtörténeti státuszát tekintve a Csokonai-előzmény figyelembevétele valamelyest átértékeli azt a képet, amely egyébként kialakulni látszott a műfajt illetően.

Heroi-comical poems Csokonai and the novel in verse

My study aims at exploring the relationship between the epic poetry of the Hungarian author Mihály Csokonai Vitéz and the 19th-century novel in verse, focussing on the question of to what extent specific narrative techniques used by Csokonai can be related to those of the novel in verse; and, seen in this light, how much Hungarian mock-epics may be considered predecessors of the novel in verse. Contrary to the prevalent assumptions, that the Hungarian epic tradition was naturally subsidiary to the later influence of Byron and Pushkin, I claim that Hungarian mock-epics do show a considerable number of narrative techniques characteristic of the novel in verse. First and foremost, these are to be found in two mock-heroics of Csokonai, the *Batrachomyomachia* (1792–93) and the *Dorottya* (written 1798–99). The techniques in question involve the foregrounding of the narrator, an increased amount of reflexivity (both concerning the diegetic and the extradiegetic level), an ironic – sometimes even colloquial – mood, and the fact that other genres (chiefly the epic) are often subject to parody. Csokonai in this sense could have been the forerunner of the novel in verse, in much the same way as was Pope for Byron; why such a direct connection cannot, however, be expected is to be attributed to 19th-century reception and expectations with respect to the epic – rather than to the entire lack of suitable examples.