

**Változatok egy elbeszélőre:
Narrációs megoldások Arany László
A délibábok hőse című művében**

SZAKDOLGOZAT

Bacskai-Atkari, Julia

Témavezető:

Dr. Margócsy István

tanszékvezető egyetemi docens (ELTE)

Magyar nyelv és irodalom szak

Kijelentem, hogy a dolgozat saját munkám eredménye. A szöveg
jelölés és hivatkozás nélküli átvételeket nem tartalmaz.

Bacskai-Atkari Júlia

Eötvös Loránd Tudományegyetem

Budapest, 2009

ÖSSZEFOGLALÓ

A dolgozat célja Arany László *A délibábok hőse* című művének narratológiai szempontú vizsgálata a XIX. századi verses regény műfaji kontextusán belül, azt bizonyítva, hogy a fokozottan önreflexív és az elbeszélőt előtérbe állító szöveg egyes narratológiai megoldásai – az elbeszélői makrostruktúra szintjén – inherens műfaji konvenciónak tekinthetők, míg mások (a struktúra konkrét megvalósulásai az egyes művekben) specifikumnak. A vizsgálat alapvetően a mű mibenlétének főképpen az elbeszélés elején és végén exponált problematikáját, illetőleg a kettő közti feszültséget, valamint az elbeszélő–főhős és az elbeszélő–olvasó viszonyt, és ezeknek az elbeszélő általi meghatározását érinti.

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Ezúton szeretnék köszönetet mondani konzulensemnek, Margócsy Istvánnak, aki a kutatásom során mindvégig hasznos tanácsokkal látott el, és akinek a támogatása nélkül ez a szakdolgozat nem jöhetett volna létre.

A dolgozat végleges és korábbi változataihoz fűzött megjegyzéseikért, javaslataikért köszönettel tartozom Gintli Tibornak, Vaderna Gábornak és Tátrai Szilárdnak; a XXIX. Országos Tudományos Diákkonferencián (2009, Szeged) elhangzott előadásomhoz kapcsolódó kérdéseikért Szilágyi Mártonnak, Zentai Máriának és Hermann Zoltánnak szeretnék köszönetet mondani.

Külön köszönet illeti Eisemann Györgyöt, aki Vajda János költészetének modern aspektusaira felhívta a figyelmemet.

A Byronra vonatkozó részek mögött álló háttérmunkáért Csikós Dórának, Péter Ágnesnek és Gárdos Bálintnak köszönöm a segítségét.

TARTALOMJEGYZÉK

Összefoglaló	i
Köszönetnyilvánítás.....	iii
Tartalomjegyzék	v
1. Bevezetés	1
2. Narráció <i>A délibábok hőseiben</i>	3
2.1. Főhős és elbeszélő	3
2.1.1. <i>Az elbeszélő mint szereplő</i>	3
2.1.2. <i>Az elbeszélés mint példa</i>	5
2.2. Az elbeszélő mint szerző	9
2.2.1. <i>Az elbeszélés mint játék</i>	9
2.2.2. <i>Az elbeszélés mint öncsalás</i>	19
2.3. Összegzés	25
3. Hagyomány és újítás a verses regény narratívájában	27
3.1. Elbeszélő és hőse	27
3.1.1. <i>Az elbeszélő mint szereplő</i>	27
3.1.2. <i>Az elbeszélés célja – első megközelítésben</i>	33
3.2. Az elbeszélő mint szerző	44
3.2.1. <i>Az elbeszélés mint játék</i>	44
3.2.2. <i>Az elbeszélés végeredménye</i>	54
4. Összegzés.....	63
Bibliográfia	65

Bácskai-Atkári Júlia

Változatok egy elbeszélőre

1. BEVEZETÉS

A verses regény a XIX. századi műfajkeveredés jellemző példája. A különböző műfaji hagyományok összekapcsolása, elfogadása vagy el nem fogadása elsődleges fontosságú a verses regények elbeszélőinek vizsgálatakor is.

A verses regénynek számos műfaji előzménye van.¹ Leegyszerűsítve a kérdést, egyik oldalon a regényt, másik oldalon a különböző verses elbeszélő műfajokat jelölhetjük meg ilyenekként. Az elbeszélő tekintetében a verses regény a lírai műfajok felé is elmozdul: az elbeszélő hangsúlyossá válik, mintegy szüntelenül „jelen van” az elbeszélésben². Szajbély Mihály ezzel kapcsolatban vezeti be a *kétszintes szerkesztésmód* fogalmát, ekképp műfaji jellemzőnek tekintve azt, hogy „az elbeszélő közvetlenül megszólal, kommentálja az eseményeket, megszólalása azonban nem feltétlenül jelent egyben lírai önvallomást is”.³

A fentiekből kiindulva két fontosabb probléma jelentkezik. Egyrészt az említett jelenlét esetenként olyannyira előtérbe kerül, hogy az elbeszélés témája az elbeszélő, és ezzel együtt gyakorlatilag maga az elbeszélés lesz. Másrészt az elbeszélő „személyének” meghatározása – ami azért válik fontossá, mert az elbeszélő valóban személyként jelenik meg – további problémákat vet fel: ugyanaz az elbeszélő megjelenhet más-más szerepben, nemegyszer felülírva a korábbi információkat, vagyis az olvasót mintegy időről időre arra kényszeríti, hogy figyelme rá terelődjék.

A jelen dolgozat *A délibábok hőse* vizsgálatán keresztül igyekszik tárgyalni a fent vázolt problémákat, az első részben a verses regényekre általánosan jellemző megoldásokon túlmenően a konkrét mű specialitásaira koncentrálna. A problémák rendkívül szerteágazó volta miatt két nagyobb kérdéskört emelünk ki: a főhős és az elbeszélő kapcsolatát, illetve az elbeszélő szerző-voltának hangsúlyosságát, szerepét. Mivel Arany László műve egyértelműen része az európai versesregény-tradíciónak, helyenként szükségesnek tartjuk érinteni Byron és Pus-

¹ A műfaji előzményekről bővebben ld. IMRE László, *A magyar verses regény*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1990, 11–14.

² Vö. IMRE, *i. m.*, 15., ill. NÉMETH G. Béla, *Bevezetés = ARANY László Válogott művei*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1960, 47.

³ Ld. SZAJBÉLY Mihály, *A délibábok hőse: Egy rendszerelvű megközelítés lehetséges szempontjai = A két Arany: Összehasonlító tanulmányok*, szerk. KOROMPAY H. János, Bp., Universitas Könyvkiadó, 2002, 146.

kin műveit, amelyek lényegében kialakították ezt a tradíciót.⁴ A második részben *A délibábok hőse* addig tárgyalt jellemzőit a műfaji hagyományok – elsősorban is a magyar hagyományok – kontextusában vizsgáljuk, részletesebben összevetve Arany László művét Gyulai Pál *Romhányi*, illetve Vajda János *Találkozások* című verses regényével. Célunk nem a szövegek hatástörténeti szempontból való elhelyezése, hanem sokkal inkább annak a kérdésnek a – természetesen csak részleges – megválaszolása, hogy *A délibábok hőse* egyes jellemzői, narrációs megoldásai mennyiben tekinthetők specifikumnak, és mennyiben inherens tulajdonságai magának a műfajnak.

⁴ Vö. IMRE, *i. m.*, 15–55. Byron Puskinra gyakorolt hatásáról ebben a tekintetben vö. például Visszarion Grigorjevics BELINSZKIJ, *Puskin*, Bp., Közoktatásügyi Kiadóvállalat, 1951, 338, illetve általában Byron hatásáról ld. Viktor ZSIRMUNSZKIJ, *Byron és Puskin = A modern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal–VILCSEK Béla, Bp., Osiris Kiadó, 2001, 300–315, vagy Fjodor Mihajlovics DOSZTOJEVSZKIJ, *Írók és irányzatok = Uő., A művészetről*, Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1980, 144–145, vagy Jurij LOTMAN, *Puskin*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1987, 83–84, 101.

2. NARRÁCIÓ A DÉLIBÁBOK HŐSÉBEN

2.1. Főhős és elbeszélő

Az elbeszélő előtérbe kerülésével felmerül a kérdés, hogy az elbeszélő milyen viszonyban van a szereplőkkel: maga is része-e az elbeszélte történetnek, vagy pedig külső szemlélő, aki legfeljebb csak kommentálja az eseményeket, amelyekhez nem kötődik szorosabban. A következőkben látni fogjuk, hogy a verses regényben a két álláspont sajátos módon ötvöződik. Másrészt az elbeszélőre került hangsúly újabb problémát vet fel: az elbeszélés látszólag keretet, a hős pedig ürügyet szolgáltat az elbeszélőnek arra, hogy elbeszéljen. E kérdést illetően az olvasó nyilvánvaló ellentmondásokkal szembesül, ennek kapcsán pedig az elbeszélői megbízhatatlanságra, illetve az elbeszélés voltaképpeni céljára is kitérünk.

2.1.1. Az elbeszélő mint szereplő

A verses regények elbeszélői sajátos módon szereplői is az elbeszélte történetnek. Ugyanakkor itt nem a hagyományos egyes szám első személyű narrációval találkozunk, ahol az elbeszélő nézőpontja éppen annyira redukált, mint bármely más szereplőé. Tisztában van ugyanis a szereplők gondolataival, érzéseivel is, arról viszont, hogy egyes információkhoz hogyan jutott (ami pedig az egyes szám első személyű elbeszélő „hitelességét” volt hivatott bizonyítani például a XIX. századi regények nagy részében), nem számol be. Sőt, azt sem tudjuk meg, voltaképpen ki beszél: hiányzik a bemutatkozás, a szereplőkhöz fűződő viszony pontosabb körülírása, az elbeszélés és az elbeszélte történet idejének hozzávetőleges meghatározása vagy összevetése. Minden, amit mégis megtudunk az elbeszélőről, annak egyes megjegyzéseiből, utalásaiból származik; ezek az utalások azonban a szöveg különböző pontjain találhatóak, nemegyszer a spontaneitás, sőt a véletlenszerűség, a hiba látszatát keltve⁵, vagyis nem alkotnak koherens egészet.

Az, hogy az elmondottak ellenére az elbeszélő mégsem jelentkezik a történetet zavaró tényezőként, részben annak köszönhető, hogy – Tótfalusi István kifejezésével élve – a folyamatos elbeszélői jelenlét a verses regényben *lírai alapállást* tükröz⁶, vagyis az elbeszélő a lí-

⁵ Jellemzően ilyenek az írás körülményeire vonatkozó megjegyzések, amelyekkel a későbbiekben bővebben foglalkozunk.

⁶ Ld. TÓTFALUSI István, *Byron világa*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1975, 208.

rai költemények beszélőihez hasonlóan nagyobb szabadságot engedhet meg magának (például a hosszabb kitérők tekintetében). Ily módon az a kérdés, hogy az elbeszélő külső, mindentudó-e vagy a szereplők egyikének tekintendő, másodlagossá válik, az elbeszélőt elsősorban mint elbeszélői *ént* érzékeljük. Jellemző példa erre mindjárt *A délibábok hőse* indítása:

*Mult évek emléken el-elborongok,
Az ifjúság szép kertjét átfutám (...)*⁷

Másfelől a verses regényekben gyakran elmosódik az elbeszélő és a szereplők (különösen a főhős) közti határ. Aranynál ez leginkább a hangsúly váltakozásán érhető tetten: vagyis, bár a történet középpontjában Balázs áll, időről-időre előfordulnak olyan szövegrészek, ahol mégis az elbeszélő kerül előtérbe.⁸ Nemegyszer pedig a nézőpont mintegy átcsúszik: vagyis a főhős gondolatai és az elbeszélő gondolatai között egy olyan szövegrész áll, amely végső soron mindkettőjükhöz tartozhat.⁹ Más verses regényekben az elbeszélő szereplő-szerűvé válhat azáltal is, hogy hőseinek egy részét ismeri. Így például a *Don Juan* elbeszélője a főhős szüleinek, az *Anyegin* elbeszélője pedig Anyeginnek a barátja.¹⁰

⁷ A jelen dolgozatban szereplő idézetek mind a következő kiadásból származnak: ARANY László, *A délibábok hőse*, Bp., Osiris Kiadó, 1999. A megadott oldalszámok szintén erre a kiadásra vonatkoznak.

⁸ Vö.: „Arany munkájában (...) kifejezetten személyes vallomásokat olvashatunk: ezek fogják keretbe Hübele Balázs történetét, és többször megszakítják a történetmondás folyamatát is. Kissé sarkosan fogalmazva (...) a verses regények szokásos képlete megfordul: nem a hős történetét kommentálja az elbeszélő, hanem az elbeszélő önvallomását kommentálja (sőt: példázza!) a hős.” SZAJBÉLY, *i. m.*, 146.

⁹ Ld. például Első ének, 32–35. versszak (15. oldal): a magány leírása (33–34. versszak) általános érvényénél fogva átvezető funkciót tölt be Balázs (32. versszak) és az elbeszélő (35. versszak) között. A megoldás különösen jellemző a *Childe Haroldra*, vö. IMRE, *i. m.*, 26.

¹⁰ Ld. például *Don Juan*, Első ének, 23–24. versszak, illetve *Jevgenyij Anyegin*, Első fejezet, 45. versszak.

2.1.2. Az elbeszélés mint példa

Térjünk vissza *A délibábok hőse* indítására. A hangsúly itt egyértelműen az elbeszélői énen van, és ez a kilencedik szakaszig változatlan marad. Itt azonban – az utolsó sorban, szinte váratlanul¹¹ – megjelenik Húbele Balázs, akiről megtudjuk, hogy nem más, mint az elbeszélő (szerző)¹² hőse. A megelőző szövegrész funkciója azonban nem pusztán késleltetés: egyrészt az elbeszélő önmagától Balázig lényegében egy logikai sor mentén jut el, másrészt olyan információkat közöl elbeszélő és főhős viszonyát illetően, amelyek a későbbiekben is fontosak lesznek.

A logikai sornak lényegében három eleme van: az elbeszélő, a nemzet és Balázs; vagy másképpen: egyéni–általános–egyéni. A mű az elbeszélő visszaemlékezésével indul: a „mult évek” (1. versszak) illetve „ama hívő kor” (2. versszak) felelevenítésével. Ugyanakkor már az első három szakaszban megjelenik az általános, mégpedig olyanként, ami összhangban van az elbeszélő reményeivel és tapasztalataival. Sőt az is világosan kiderül, hogy az elbeszélő *része* ennek az általánosnak, amelyet a nyolcadik versszak alapján a nemzettel azonosíthatunk. A hetedik versszakban az elbeszélő immár röviden összegzi ifjúkorának „lényegét”, álmodozásának és reménykedésének, vagy mondjuk így: illúzióinak mibenlétét, alaptermészetét. A nyolcadik szakaszban pedig egyértelműen kiderül, hogy a saját illúziói egyben a nemzet illúziói is (így jutunk az egyéniből az általánosba):

*S ez álom nemcsak engem lelkesíte,
A nemzetnek volt az remény-kora (...)*

A kilencedik versszakban ezt a nemzetet (és vele együtt saját magát, amint az a többes szám első személyű alakokból is látszik) jellemzi, mégpedig egy időtlen alapigazság formájában, tételszerűen – és erre a tételre *példa* lesz a főhős (vagyis az általánosból megint az egyénibe jutunk):

*Ezerszer elmondott tapasztalás,
S példája hőszám: Húbelé Balázs.*

¹¹ Vö. IMRE, *i. m.*, 186.

¹² Az elbeszélő a mű egésze során hangsúlyosan és igen következetesen a mű szerzőjeként definiálja magát. A kérdéssel részletesebben a következő fejezetben foglalkozunk.

Balázs tehát példa¹³; mégpedig az elbeszélő által megfogalmazott tételt hivatott igazolni; a mű ily módon a tétel *bizonyításának* tekinthető. Balázs példa-voltával azonban rögtön el is érkeztünk elbeszélő és főhős viszonyának kérdéséhez. Amint az a fent ismertetett logikai sorból is kiderül, mind az elbeszélő, mind pedig Balázs ugyanannak a nemzetnek (a magyaroknak) a tagja, a tétel érvényessége tehát mindkettejükre áll. Az elbeszélő ilyenformán közösséget vállal vele. Ugyanakkor azzal a gesztussal, hogy Balázst példának teszi meg, el is távolítja magától, a kettejük közti viszony hierarchikussá válik: hiszen az elbeszélőnek rálátása van *hőseinek*, Hűbele Balázsnak egész életére. A fennálló hierarchiából viszont az is következik, hogy – bár egyaránt része az általánosnak – a két egyéni (Balázs és az elbeszélő) nem felcserélhető.

A hierarchia mindjárt megmagyarázni látszik azt is, miért van szüksége az elbeszélőnek hőse példájára a tétel bizonyításához, ahelyett, hogy ugyanezt a saját tapasztalatai, emlékei segítségével tenné meg. A saját életére nyilvánvalóan nem lehet ugyanolyan rálátása, mint Balázsra, amelyet külső nézőpontból, tágabb elbeszélői perspektívával tud figyelni. Ráadásul az elbeszélő (mint a verses regényben általában) így kettős reflexióval él: hőse életére (amelyet elbeszél) és saját életére egyaránt reflektál.

De térjünk vissza a fel nem cserélhetőségre. A tétel általánosító jellege mégis azt látszik alátámasztani, hogy a *bizonyítás* szempontjából elbeszélő és főhős felcserélhető; mi több, a tétel bizonyítására a nemzet bármely tagja alkalmas lenne, elvégre ahhoz, hogy valakire igaz legyen az állítás, nem kell más, mint hogy magyar legyen (akkor viszont feltétlenül igaz is rá). Kérdéses azonban, hogy az elbeszélő csakugyan arra használja-e az elbeszélést, hogy Balázssal a nemzetet (és ezzel indirekt módon saját magát) példázza, vagy hogy a tételt bizonyítsa. A mű ugyanis nem bizonyítja a tételt, amelynek Balázs sorsa ellentmond.¹⁴ Hiszen Balázs kudarcai nem saját jellemére, hanem a külső körülményekre vezethetőek vissza. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy nem követ el hibákat (például nem méri fel, hogy az egyetemre való készülés és a drámaírás – olyan intenzitással, ahogyan ő elképzei – nem összeegyeztethető),

¹³ Példaként pedig a nemzeti karakter megtestesítőjeként is felfogható, ld. Z. KOVÁCS Zoltán, *Verses regény, humoros etika*, Irodalomtörténet, 2008/1, 55. Arany művének, illetve általában a verses regénynek a nemzeti narratívához való viszonyáról e tanulmány keretein belül nem áll módunkban hosszabban foglalkozni.

¹⁴ Vö. SZAJBÉLY, *i. m.*, 147–150, illetve Z. KOVÁCS, *i. m.*, 60.

de céljait még mindig elérhetné (hiszen tehetsége megvan hozzá), ha környezete nem lenne idegen ezektől a céloktól (gondoljunk csak az angol minták alkalmazásának kísérletére Magyarországon). Ilyenformán viszont – mint arra Szajbély rámutatott – „nem ő hagyja cserben a céljait, hanem a céljai hagyják cserben őt”¹⁵.

Ráadásul a tétel a nemzet tagjaira – a mű egészének tükrében – nem egyformán érvényes, és nem is lehet az: sokan ugyanis – ha nem a legtöbben – éppenséggel nem kergetnek délibábokat, nem vágnak bele semmi újba, vagy ha igen, akkor sem „Hübele Balázs módjára”; alapvetően megelégszenek jelenlegi helyzetükkel, sőt akarva-akaratlanul még gátolják is azoknak a működését, akik újítani akarnak. Ilyen Balázs egész vidéki környezete, amelyben hazaérkezése után nem találja a helyét; egy jellemző példa a tiszai urak leírása:

*E vasfej a fokoscsapást kiállja,
És éppen oly kemény, makacs belül;
Új eszme vagy reform nem ideálja,
Nagy ügy legyen, miért ő felhevül;
Előbb az eszmét jól belépipálja
Magába, rajta hosszasan elül;
Nem rest, de biz nem is izeg-mozog.
Nem nyargal elv terén, csak úgy kocog.*¹⁶

Balázs ezek szerint nem példa; legfeljebb csak ellenpélda, vagy a szabályt (a tételt) gyengítő kivétel; a mű pedig nem bizonyítás. Mi volna tehát a kilencedik versszak szövegbeli jelentése, szerepe?

Először is tekinthetjük az egész állítást – az olvasó szemszögéből nézve – *elbeszélői félrevezetésnek* vagy legalábbis elbizonytalanító elemnek. A szöveg több pontján is tetten érhető egyfajta megbízhatatlanság az elbeszélő részéről, aki a kommentárok egy részében „mégis azt igyekszik elhítenni az olvasóval, hogy a hős jelleme és cselekedetei nem ellentétesek a nevével”¹⁷. Ilyenkor szándékosan külső nézőpontot vesz fel (vagyis egy felületes szemlélő nézőpontját), holott máskor belső nézőponttal dolgozik (azaz Balázssal együtt mozog). Ez egyfajta játék az olvasóval, aki így rákényszerül arra, hogy Balázst, az elbeszélőt, de különösen Balázs és az elbeszélő viszonyát folyamatosan átértékelje.

¹⁵ *Uo.*, 147.

¹⁶ Negyedik ének, 28. versszak (82. oldal).

¹⁷ SZAJBÉLY, *i. m.*, 148.

Másodszor a mű tekinthető a tétel *pontosításának*. A tétel „*ezerszer elmondott tapasztalás*”, vagyis olyan „alapigazság”, amelyet valamilyen konszenzus alapján egy nagyobb közösség (itt feltehetően a magyar nemzet) elfogad. Az elbeszélő viszont szeretne pontosítani, azaz Balázs példájával megsemmisíti a kijelentés általános érvényességét. Fentebb már szoltunk Balázs „hübeleségének” és a külső, felületes nézőpontnak a kapcsolatáról. Feltételezhetjük, hogy az állítást az tartja életben, hogy azok, akik egyetértenek vele, szintén csak külső nézőpontból ismerik azokat, akikre vonatkoztatják. Az elbeszélő azonban kiemel egy ilyen „céltalan” embert, és megmutatja, mi van a „céltalansága” mögött: egy célt *vesztett* ember, aki a valóban céltalan emberek miatt nem tud érvényesülni.¹⁸ Ebben az értelemben tehát egyfajta leplezésről van szó.

Harmadszor az állítást tekinthetjük az elbeszélő (egyébként igen sajátos) *érzelemnyilvánításának*. Az elbeszélő identitástudatában meghatározó szerepe van a nemzetnek: nem egyszerűen része, hanem – mint az a megelőző szakaszokból is kiderül – valamiféle felelősséget érez iránta, vagy legalábbis együtt érez vele. Ugyanakkor nem egyszerű szeretetről van szó: egyszersmind látja is a nemzet hibáit, és esetenként felnagyítja azokat, azonban a felnagyítás gesztusából sokszor nemcsak az irónia, hanem a keserűség is érződik, amely a fennálló helyzet értelmetlenségének szól. Kritikai észrevételeiben megfigyelhető a változásra, a változtatásra való igény is, ám mivel az elbeszélő alapvetően passzív helyzetben van (ez rezignáltságából következtethető), a tenni akarás a tehetetlenség érzésével párosulva keserűséget eredményez. Erre példa az első énekben:

¹⁸ Gondoljunk például a már említett angol minták alkalmazására. Balázsnak itt nagyon is konkrét célja van, ám környezete (amely egyáltalán nem vágyik reformokra, haladásra) értetlenséggel szemléli egész tevékenységét, aminek következtében Balázs egy idő után valóban feladja, elveszíti célját. A tétel pontosítása tehát kétélű, hiszen nemcsak Balázsról derül ki, hogy valójában nem céltalan, hanem környezetéről (a magyar nemzet jelentős részéről) is, hogy céltalansága passzivitással, nem pedig „hübeleséggel” párosul.

*Okos magyar szokás, hogy hagyni szoktunk
 Efféle árulókat irmagul,
 S ha jól nem üt ki, amit tervbe fogtunk,
 Őket tekintjük érte bűnbakul;
 S midőn merész reményüinkből lebuktunk,
 Lelkünk talán a multon elfogul,
 S titokban vádat is vet önmagára:
 Rárajuk a hibát ezek nyakára.¹⁹*

Az elbeszélő közvetlenül megjelenő tevékenységének, céljainak vizsgálatával azonban el is érkeztünk egy újabb fontos kérdéskörhöz: az elbeszélő szerző-voltához, az írás gesztusának szövegbeli megjelenítéséhez, funkciójához.

2.2. Az elbeszélő mint szerző

Az elbeszélő a történet több pontján is tesz arra utalásokat, hogy ő a mű *szerzője*. Ezzel a verses regényekre általánosan jellemző megoldással ténylegesen is megjelenik a *fiktív szerző* szintje, amely sajátos módon egybeesik az elbeszélőével.²⁰ Ez egyrészt játék az olvasóval, amely egyáltalán nem idegen a műfajtól; és mint ahogy látni fogjuk, az olvasóval való játék szorosan összefügg a műfajokkal való játékkal is. Másrészt az elbeszélő egy sajátos költői ön-vallomásán keresztül ismét eljutunk az elbeszélő történet mibenlétének kérdéséhez, amely ezúttal is megválaszolatlan marad.

2.2.1. Az elbeszélés mint játék

Korábban már volt róla szó, hogy az elbeszélőről való információk szerepe lehet a hitelesítés. A verses regényben azonban mintha ennek éppen az ellenkezőjével találkoznánk: az elbeszélő a szerzőségére vonatkozó megjegyzések jelentős részével eltávolítja az olvasót az elbeszélő történettől. Gyakran aktuális helyzetére, lelkiállapotára utal (legtöbbször a spontaneitás benyomását keltve), mintegy kiemelve azt, hogy ő *hossa létre* (sőt akár *ő találja ki*) a művet; ily módon felhívja a figyelmet a szöveg szöveg-voltára, mondhatni fiktív jellegére.²¹

¹⁹ Első ének, 61. versszak (22. oldal). Ld. még például: Második ének, 37–38. versszak (40. oldal).

²⁰ A fiktív szerző természetesen nem azonos az életrajzi szerzővel. Ugyanakkor a verses regényektől nem idegen az önéletrajzi mozzanatok beépítése sem. A legjobb példa talán a *Jevgenyij Anyegin* (különös tekintettel a szerző saját jegyzeteinek jelenlétére és jellegére).

²¹ Kétségtávol vannak olyan szövegrészek, amelyek az elbeszélő és a szereplők ismeretségére utalhatnak (ahogy arról már fentebb szóltunk). Ezek azonban nem elegendőek a hitelesítéshez vagy az olvasói bizonytalanság meg-

Alapvetően a szöveg írott jellege hangsúlyos²². *A délibábok hőse* elbeszélője így kezdi Balázs bemutatását:

*Ki és mi volt ő? Ím tehát leírom.
Bár nagy nevet, hirt hátra nem hagyott,
S nincsen reá, hogy nyomtatott papíron
Halhatatlanítsuk, semmi más, nagy ok (...)*

Ugyanakkor a szövegnek egyes elemei élőbeszédszerűek vagy legalábbis az írott szöveg esetében fennálló elbeszélő–olvasó kapcsolatnál közvetlenebb kapcsolatot feltételeznek; mindemellett természetesen erősen önreflexív funkciójuk is van.²³ Az első ének például ezzel a sorral ér véget:

De mára tán elég e vers-nyaláb.

Ez az elbeszélői gesztus leginkább a mesemondóéra hasonlít, aki minden nap elmond egy mesét, amely *kellő hosszúságú*. Az énekeknek ily módon való szétválasztása Byronra is jellemző: a *Don Juan* énekei (igen kevés kivétellel) mind ilyen gesztussal zárulnak, ráadásul a

szüntetéséhez, ugyanis abba a tágabb, összetettebb kontextusba vannak ágyazva, amely alapvetően elbizonytalanító jellegű.

²² Vö. IMRE, *i. m.*, 227.

²³ Az önreflexív gesztusok a verses regény műfajához hagyományosan hozzátartoznak. A verses regény önreflexív voltáról az első magyar verses regénnyel, a *Bolond Istókkal* kapcsolatban vö. például Z. KOVÁCS Zoltán, *A „belső kritika” horizontja: A magyar verses regény fejlődéstörténeti megközelítésének lehetőségei = Nympholeptusok: Test, kánon, nyelv és költőiség a 18–19. században*, szerk. SZÜCS Zoltán Gábor–VADERNA Gábor, Bp., L'Harmattan Kiadó, 2004, 308: „A mű műszerűség, irodalmi volta Istók története mellett a *Bolond Istók* egyenrangú témáját képezi (...). A kompozíció szintjén az önreflexív megnyilvánulások, a leíró szünetek és a tisztán a narratív funkció körébe tartozó részek folyamatosan átértelmezik egymást.” Az önreflexivitás mint a műfaj inherens jellemzője természetesen már Byronnál is megtalálható, vö. Jerome CHRISTENSEN, *Lord Byron's Strength: Romantic Writing and Commercial Society*, Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press, 1993, 173. Lényegében a *Jevgenyij Anyegin* szövegének önreflexivására hívja fel a figyelmet Szinyavszkij, amikor azt állítja, hogy „Puskin szándékosan írt olyan regényt, amely nem szól semmiről. A *Jevgenyij Anyegin*-ben állandóan az jár a fejében, miként tud kibújni az elbeszélőre háruló kötelezettségek alól. A regény azokból a figyelmünket a szövegről a margóra irányító kitérőkből áll össze, melyek gátolják az írókat abban, hogy kibontsa a tulajdonképpeni történetet.” Andrej SZINYAVSZKIJ, *Séták Puskinnal*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1994, 97. Ld. még *Uo.*, 99, 101–103. Véleményünk szerint azonban Szinyavszkij kritikája csak akkor volna elfogadható, ha az irodalmi műalkotás elengedhetetlen kritériumának tekintenénk a történetmondást, mégpedig a zavartalan történetmondást – az ugyanis erősen megkérdőjelezhető, hogy a *Jevgenyij Anyeginnek* (és általában a verses regénynek) egyáltalán ne volna története, csakhogy a műfaj a hagyományos történetmondást – nagyon sematikusán fogalmazva – egyszerre műveli és kérdőjelezi meg.

Don Juan elbeszélője különösen hangsúlyozza, hogy mindezt leginkább azért teszi, mert nem kívánja az olvasót fárasztani.²⁴ Byron esetében a megoldást még lehet a folytatásos megjelenéssel magyarázni (hiszen ekkor az elbeszélés valóban megszakad, viszont az elbeszélés megszakítottasága, állandó befejezetlensége és egyben folytathatósága ébren tartja az olvasó érdeklődését), Puskinnál²⁵ (és Arany Lászlónál) azonban nem. Azt mondhatjuk, hogy a byroni hagyomány követéséről van szó, mégpedig kétféle értelemben. Egyrészt mint a történet egyfajta „végtelenítéséről”²⁶, másrészt mint az elbeszélőnek az olvasóval szemben alkalmazott stílusáról.

Az elbeszélői hang újszerűsége a verses regényben nem utolsósorban éppen annak köszönhető, hogy az elbeszélő az olvasóval éppen úgy játszik, mint akármelyik szereplőjével.²⁷ Ezzel a fikatív szerző mellett megjelenik a *fiktív olvasó* szintje is. Az elbeszélő ugyanis nem általánosságban az olvasókhöz (vagy bármely olvasóhoz), hanem végső soron egy személyhez szól. Ez a személy viszont csak részlegesen megformáltnak tekinthető, vagyis az elbeszélői kiszólások nem (vagy nem feltétlenül) keltik azt a benyomást a tényleges olvasóban, hogy az elbeszélő egy harmadik személyhez beszél.²⁸

²⁴ A zárlat mellett az énekek (vagy fejezetek) elején is előfordulhat hasonló jellegű megnyilvánulás, mintegy visszautalásként a történet megszakadt voltára. Ld. például *A délibábok hőse*, Második ének, 2. versszak.

²⁵ Ld. például *Jevgenyij Anyegin*, Harmadik fejezet 41. versszak.

²⁶ Vö. TÓTFALUSI, *i. m.*, 207–208., illetve IMRE, *i. m.*, 176–177, 179, 181. A befejezetlenség és a folytathatóság kérdésével a későbbiekben bővebben foglalkozunk; a kérdésről ld. még IMRE László, *Arany László és a magyar verses regény = A magyar irodalom története II.*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály–VERES András, Bp., Gondolat Kiadó, 2007, 519.

²⁷ Vö. IMRE, *A magyar verses regény*, 27, 32–33. Kétségtelen ugyanakkor, hogy az olvasóval való játék – az elbeszélői szubjektivitás mellett – megtalálható korábbi művekben is, így Ariostónál vagy a komikus eposzokban. Ld. *Uo.*, 12–13. Az olvasóval való dialogikus viszony mint a szöveg meghatározó konstituense már Byronnál és Puskinnál is megtalálható, vö. Jerome MCGANN, *Byron and Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 120, illetve LOTMAN, *i. m.*, 107, 178. Külön kiemelendő az olvasóval való társalgás könnyed hangneme, amelyet Péter Mihály egyenesen „csevegés”-nek minősít. PÉTER Mihály, „*Pár tarka fejezet csupán...*”: Puskin „*Jevgenyij Anyegin*”-je a magyar fordítások tükrében, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999, 112–113. A világirodalmi példák által meghatározott jellegzetesség természetesen a magyar verses regényre általában véve is érvényes.

²⁸ Azt, hogy ennek milyen következményi vannak az olvasási folyamatra nézve, illetve hogy pontosan miben tér el a korábbi hagyományoktól, e tanulmány keretein belül nem áll módunkban vizsgálni. Az *olvasón* tehát a továbbiakban is a *fiktív olvasót* értjük.

Ez az újszerű elbeszélői hang, sőt: figura, ráadásul egy zárt formájú szövegben jelenik meg. A zárt forma egyrészt abból ered, hogy a szöveg verses, másrészt ezen túlmenően abból, hogy a versforma is zárt: stanzák, illetve Puskinnál – formailag – szonettek soraként is leírható szövegekről van szó. A versforma kezdettől fogva egyfajta oppozícióban áll az elbeszélő figurájával, aki folyamatosan kommentálja az elbeszélteket. Pálfi Ágnes a *Jevgenyij Anyegin*-nel kapcsolatban – részben Lotman nyomán – a szöveg költői és prózai „kétnyelvűségéről” beszél, amely „a versformában kezdettől egyfajta szövegen túli, *metanyelvi* jelentésképzés felé orientálja az olvasót. Mégpedig éppen annak köszönhetően, hogy a „hétköznapi” olvasat, a költői szakaszok prózai kommentálásának „fordításnyelve” nem tudja megőrizni azt a többletjelentést, mely a versformának, a költészet ritmizált lexikájának és szintaxisának, teremtett nyelvének hála, kirajzolta az alakok – köztük az alakszerű szerző-elbeszélő – *élményhátterét*, romantikus vagy romantikán túli *tudatállapotát*, a cselekmény pszichológiai motivációsorának e két lényeges összetevőjét. Az ily módon elbeszélői perspektívába állított versforma poétikai szerepköre kettős: fejlődési stádiumuknak megfelelő nyelvet ad az alakok önkifejezésére (...), másrészt viszont distanciálja is ezt a nyelvet mint alaki stíluszintet.²⁹

Az elbeszélői figura olyan konstruktum, amely hangsúlyosan a szövegben, a szöveg által jön létre, hiszen nincs elbeszélő elbeszélte/elbeszélendő szöveg nélkül.³⁰ Az viszont, hogy az elbeszélőt *figuraként* észleljük, már az elbeszélői önreflexivitásnak tudható be, amely – az

²⁹ PÁLFI Ágnes, *Puskin-elemzések: Vers és próza*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1997, 103.

³⁰ Sőt: az elbeszélő alapvetően mint egy történetet, narratívát elbeszélő entitásként fogható fel. A verses regényben is kulcsfontosságú a történet, még akkor is, ha az elbeszélő kitérői nemegyszer határozottan háttérbe szorítják azt. Ennek szemléletes példája található Byronnál: a *Don Juan* elbeszélője nemcsak, hogy számtalanszor kitérőket tesz, de nem egyszer a kitérés témája maga a kitérés, amikor is a narrátor az elmékedéseit maga minősíti a történettől való eltérésnek. Ld. például Harmadik ének, 96., 110. versszak, ahol az elbeszélő – miközben a történet egyik legérdekesebb pontjához érkezett – annak a hajlamának szentel külön kitérőt, hogy szeret kitérőket tenni ahelyett, hogy azzal foglalkozna, ami hőseivel történik. A jelenségről az említett szöveghelyen ld. még Anne BARTON, *Don Juan Reconsidered: The Haidée Episode = Byron*, ed. Jane STABLER, London, Longman, 1998, 195. Hasonló megoldások természetesen a korábbi irodalomban is megtalálhatók, például Fieldingnél; vö. RIMMON-KENAN, *i. m.*, 125–126. Érdekes ebből a szempontból, hogy egy kései verses regény, *Ady Margita élni akar* című műve jelentős részben éppen a tulajdonképpeni történet teljes degradációjából eredően tekinthető műfaji szempontból marginálisnak: az elbeszélő itt inkább csak beszél, mint elbeszél. Ady művének státusáról ld. IMRE, *A magyar verses regény*, 6; illetve IMRE László, *Ady Endre verses regénye = Tanulmányok Ady Endréről*, szerk. KABDEBÓ Lóránt et al., Bp., Anonymus Kiadó, 1999, 147.

elbeszélő szerző-voltából adódóan – magával vonja a az elbeszélte történetre, a diegetikus szintre való reflexió mellett az elbeszélés mikéntjére, az extradiegetikus szintre való reflektálást is; ráadásul oly módon, hogy a váltás (t. i. hogy az elbeszélő éppen melyik szintre reflektál) nem jelölt.³¹

A zárt forma szempontjából ez azzal a következménnyel jár, hogy amennyiben az elbeszélő az extradiegetikus szintre reflektál, úgy – némileg paradox módon – egy zárt formájú szövegre reflektál, azonban továbbra is a zárt formájú szövegben belül, hiszen a szövegből csak úgy reflektálhatja ki magát, hogy a szöveg egy másik (felsőbb) szintjére lép. Az elbeszélői figura tehát mobilis az egyes szintek között, ami a zárt formájú szöveg zártságát nem a versszerkezet szempontjából, horizontálisan bontja meg, hanem vertikálisan.

Az olvasóval való játék forrása lényegében az, hogy az olvasó megformáltsága, az elbeszélőhöz és a szereplőkhöz (különösen a főhőshöz) való viszonya nemcsak kifejtettségének mértékében, de jellegében sem egységes a mű során. Alapvetően kétféle álláspontot különböztethetünk meg, és az ezek közti eltérés jelentős részben leírható az elbeszélői iróniával. A verses regények elbeszélőit jellemző irónia ugyanis nem kizárólag a műben megjelenített társadalomra és a szereplőkre, hanem az olvasóra (a fiktív olvasóra) is irányul.³² A két álláspont pedig: amikor az irónia a szereplők ellen irányul (és az elbeszélő mintegy beavatja az olvasót, együtt mozog vele) és amikor az irónia az olvasó ellen irányul (és az elbeszélő eltávolodik az olvasótól). Az előbbire példa Húbele Balázs bemutatásából:

*Jellemzi főleg az, hogy „jó bolond” volt,
Mint olvasóm belátja nemsoká (...)*³³

A képlet egyszerű: az elbeszélő fölényben van hősével szemben, hiszen azt állítja róla, hogy „jó bolond”; és ha az olvasó ezt belátja, akkor egy szintre kerül az elbeszélővel, azaz szintén fölényben lesz a hőssel szemben. Annál inkább meglepheti viszont az olvasót, amikor a belévetett bizalom (tudniillik hogy ő szintén érteni fogja azt, amit az elbeszélő) átfordul valami

³¹ A jelenségről, illetve a két szint elkülönítéséről ld. Shlomith RIMMON-KENAN, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London–New York, Routledge, 1997, 93.

³² A verses regények ugyanakkor rengeteg utalást tartalmaznak koruk politikai és társadalmi eseményeire, így az irónia nemegyszer a valóságos társadalmat, illetve olvasóközönséget is érintette. Ezzel a kérdéssel ismételtelen nem áll módunkban bővebben foglalkozni.

³³ Első ének, 12. versszak (10. oldal).

egészen másba (amit az olvasó az előzmények tükrében vehet bizalmatlanságnak és fölényességnek egyaránt). Nézzünk egy példát:

*A szerelem tündére... Jaj de, esdek,
Jó olvasóm, ne képzeld azt az Ámort,
Kit a szobrászok annyiszor kinyestek,
Akit Rubens vörös festékbe mártott,
S azóta annyi rossz kontár lefestett,
Pufók arccal, mint egy borissza kántort:
Dicsőn alkotta őt az ősi mult,
Hanem ma már nagyon meghúsosult.*³⁴

Az elbeszélői hang újszerűsége abban rejlik, hogy az elbeszélő belelát, vagy legalábbis *eljátszik* a gondolattal, hogy belelát az olvasó gondolataiba. Feltételezi az olvasóról, hogy Ámort – egy másik művészi (itt elsősorban festészeti) konvenció alapján – ilyennek és ilyennek képzei el (bizalmatlanság annyiban, hogy egyúttal azt is elárulja: egyáltalán nem szeretné ezt, hiszen ezt a konvenciót nevetségesnek tartja) – és részletezi ezt az elképzelt Ámort (főlényesség annyiban, hogy nevetségessé teszi, egyúttal nevetségessé téve azt is, aki valóban ilyennek képzelné el, illetve magát a konvenciót is). A játék lényege az éles váltás, amelynek folytán az irónia az olvasóra is irányul, pontosabban nagymértékben megengedi ennek lehetőségét. Hogy milyen mértékben engedi meg (másképpen szólva: hogy az elbeszélő milyen mértékben feltételezi az olvasóról az adott gondolatot, a konvenció követését/elvárását), az nincs pontosabban meghatározva; ennek eldöntése (vagy az eldönthetetlenség ténye) az olvasóra marad. A játék azonban újabb éles váltással folytatódik: a következő szakaszban ugyanis visszatér a bizalom:

*Ama tündérre gondolj, kit te alkotsz,
Merengve néha csöndes éjjelen (...)*

Az elbeszélő ezúttal csak részben lát bele az olvasó lelkébe (hiszen valami olyasmiről beszél, amit csak az olvasó láthat); viszont újra együtt mozog vele, sőt már-már költői magaslatra emeli (gondoljunk csak az „alkotsz”, „merengve” szavakra). Másrészt: fölényét, illetve fölényének élet csökkenti azzal, hogy az olvasónak megadja a lehetőséget arra, hogy *saját* (sőt egyenesen bensőséges) gondolatai legyenek, ne pedig kizárólag csak olyanok, amelyeket az elbeszélő tulajdonít neki, illetőleg olyanok, amelyek egy eleve adott, ráadásul a klisészerű-

³⁴ Első ének, 75. versszak (25. oldal).

ségbe hajló konvenciórendszerből erednek. Összegezve tehát az eddig elmondottakat: az elbeszélő az olvasóval szemben a lényegében semleges hangnemből az ironikusba, majd a bizalmasba (szinte barátiba) vált át (legvégül pedig természetesen ismét a semlegesbe jut).³⁵

Az elbeszélői játéknak azonban van egy másik vonulata is, mégpedig a műfajokkal való játék.³⁶ Ez nem pusztán a különböző irodalmi műfajokra való rájátszást jelent, hanem egyben (direkt vagy indirekt módon) paródiát is. Az érintett műfajok skálája meglehetősen széles: az eposztól egészen a romantikus kalandregényig (ráadásul annak nem feltétlenül igényes változataiig) terjed. A komikum forrása minden esetben a diszkrépancia: az egyes műfajok konvenciói ugyanis nem teszik lehetővé a reális ábrázolást, vagyis amennyiben a leírt esemény reális (sőt hétköznapi), úgy a konvenciók betartása nevetségesen nagyítja fel az adott eseményt.

A verses regényben talán leggyakrabban parodizált műfaj az eposz, amelynek műfaji konvenciói (különösen a mű elejét illetően) a verses regényénél sokkal kötöttebbek, így annak kötetlenségéből adódóan felborulnak, jelentésük (és tartalmi-formai megjelenésük) módosul. Így például a *Jevgenyij Anyegin* invokációja és propozíciója a hetedik fejezet legvégén található. Ez egyértelműen paródia; de a szövegek tartalmazhatnak a rájátszás helyett egyértelmű kritikát is. A *Don Juan* elbeszélője például egyenesen helytelennek tartja az in medias res kezdést, és ennek megfelelően a történetet az elejéről indítja.³⁷ A *délibábok* hőisében is tetten érhető hasonló igény a linearításra:

³⁵ Hasonló játékkal találkozhatunk a harmadik ének 9–11. versszakában is (55. oldal). Az irónia és a kritika itt az esetleges olvasói várakozással (sőt elvárással) szemben erősebb, ráadásul a semleges hangnembe való visszatérés előtt az elbeszélő nem vált át a bizalmasra.

³⁶ Vö. IMRE, *A magyar verses regény*, 143–144.

³⁷ *Don Juan*, Első ének 6–7. versszak. Vö. IMRE, *A magyar verses regény*, 33. Az eposzi hagyományra való reflexiók természetesen más művekben, így *A délibábok* hőisében is megtalálhatók, ld. például: Első ének 12. versszak (10. oldal), Harmadik ének 1. versszak (53. oldal). Az eposzsal való műfaji játék önmagában véve nem Byron invenciója: a XVII. század óta az angol irodalomban lényegében elterjedtnek mondható, 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. Vö. még SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kubla kán és Pickwick úr: Romantika és realizmus az angol irodalomban*, Bp., Magvető Kiadó, 1982, 86–87. A verses regény műfaji előzményeiről ld. még IMRE, *Arany László és a magyar verses regény*, 511–512.

*De már elég – nem fecsegek felőle,
Mint épikus költők szokták, előre.*³⁸

Az eposzra (és különösen az *Aeneis*re³⁹, illetve a *Szigeti veszedelemre*) való rájátszás a harmadik ének elején a lehangsúlyosabb:

*Ille ego... ki a cypressi berket
Bolyongtam eddig s Tempe ligetét:
Csatákat éneklek, s vitéz serget,
Dobok riáját, harc rémületét.*

Az irónia ebben az esetben nem is annyira az eposzi konvencióknak szól, mint inkább annak az abszurd itáliai helyzetnek, amellyel az olvasó (és Balázs) szembesülni fog. A háborúval szemben támasztott elvárások ugyanis valóban eposzi méreteket és magasságokat feltételeznek – ehelyett azonban Balázs és társai a cseppet sem hősiességben kötnek ki. Az elbeszélői irónia tehát elsősorban saját korának szól, amely csak ilyen „csatákat” (amelyek rendre elmaradnak) és „vitéz serget” (ld. 4–8. versszak) tud teremteni. Az „eddig” és „most” állapotának összehasonlításából úgy tűnik, hogy a nem eposzi első két ének után lényegében egy eposz következik. Az eposz helyett azonban az eposz önfelszámolását kapjuk: az elbeszélőre korábban is jellemző ironikus hangnem nevetségessé teszi a konfliktus okát (2–3. versszak), majd a résztvevőket is (a 4–8. versszak „seregszemléje”).

Az irónia (és vele együtt a komikum) eszmény és valóság ellentétéből ered.⁴⁰ Ennek szinte szó szerinti megfogalmazását maga az elbeszélő adja meg az első énekben: a magány

³⁸ Első ének, 12. versszak (10. oldal).

³⁹ 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 hagyományban jórészt Vergilius-allúzióként kezelhető. Ld. DÁVIDHÁZI Péter, *Csokonai és az irodalomtörténet feltételelessége*, Alföld, 2006, 47.

⁴⁰ Schiller hasonlóan írja le a szentimentális költészet egyik válfaját, a szatirikus költészetet: „Szatirikus a költő akkor, ha a természettől való eltávolodást választja tárgyául (ami az elmére gyakorolt hatást illeti, a kettő meg egyezik). E tárgyat azonban kezelheti azonban kezelheti komolyan és indulattal, s kezelheti tréfásan és derűvel aszerint, hogy az akarat vagy az értelem területén időzik-e. Az előbbi történik a *feddő* vagy patetikus, az utóbbi a *tréfás* szatírában. (...) A szatírában a valóság mint fogyatékos szembeállítatik az eszménnyel mint legfőbb realitással. Egyébként az utóbbit egyáltalán nem is szükséges nyíltan megnevezni, elég, ha a költő képes földézni az elmében; ezt azonban okvetlenül meg kell tennie, máskülönben a hatás a legkevésbé sem lesz költői. Itt tehát a valóság szükségképpen az ellenszenv tárgya, de a döntő az, hogy maga ez az ellenszenv szükségképpen a valósággal szemben álló eszményből fakadjon.” Friedrich SCHILLER, *A naiv és a szentimentális költészetéről* = Uő., *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, Bp., Atlantisz Könyvkiadó, 2005, 289–290.

leírásában (33–35. versszak) erősen lírai és idilli képet fest (egyes vonásaiban például egyenesen Berzsenyit idézi), amelyet azonban megtör a zárlat:

*És lelkem egy-egy eszményvilágba száll át...
Jaj, jaj, – csak a szomszéd ne verne skálát.*⁴¹

A líraiság (a hősiességhez hasonlóan) a valóság keretein belül tehát illúzió (déliab) marad. Hasonlóan írja felül az elbeszélő az alföldi táj szépségéről való elképzeléseket⁴², a „szép eszményi rajzokat” (60. versszak) is: a „prózát” hívja segítségül (61. versszak), hogy a valódi képet le tudja festeni, hiszen:

*A képzelet nem lesz sehol se testté,
Alföld sem oly szép, mint Petőfi festé...*⁴³

A költészet ebben az értelemben nem több egyszerű csalásnál, szemfényvesztésnél, amelyet az elbeszélő most leleplez, vagy legalábbis leleplezni látszik. Az elbeszélő saját módszerét, megközelítésmódját itt nem költészetnek, hanem prózának nevezi; mindezt teszi (változatlanul) a költészetben belül, költő-elbeszélőként. Ez látszólag ellentmondás, ám valójában inkább az következik belőle, hogy az elbeszélő szerint kétféle költészet van: a képzelet költészet (amelyet például Petőfi művelt, és amely – bármilyen „szép” is – szükségszerűen hamis, tehát csalás, sőt: öncsalás) és a valóság költészet (amelyet ő maga is művel, és amely prózai ugyan, de „igaz”).⁴⁴ Ezek között pedig hierarchikus viszonyt állít fel; így kapunk egy újabb olyan viszonyt, amelyben az elbeszélő dominál.

A hierarchia azonban nem esztétikai eredetű; az elbeszélő a valóságábrázolás szempontjából állítja fel (és ez igaz az eposz esetében is). A paródia tehát kétélű: a műfaj mellett az ábrázolt valóságot is érinti. Kivétel természetesen ebben a tekintetben is akad. Balázs a harmadik énekben megszökik a seregétől; a nevezetes eseménynek két variánsát adja az elbeszélő. Az első:

⁴¹ Első ének, 35. versszak (15. oldal). Vö. IMRE, *A magyar verses regény*, 205.

⁴² Második ének, 55–59. versszak (44–45. oldal).

⁴³ Második ének, 61. versszak (46. oldal).

⁴⁴ Vö. IMRE, *A magyar verses regény*, 88. Imre László itt lényegében hasonló distinkciót tesz a 61. versszak alapján valóság és irodalom között, azzal a fontos megállapítással, hogy „Balázs (...) nem a valóság, hanem az irodalom, az írott szó bűvöletében él, s részben ezzel magyarázhatók csalódásai, botlásai, úttévesztései”. Arra, hogy mi ezt az ellentétet az irodalmon, sőt a költészetben belül helyezzük el, a következő fejezetben még visszatérünk.

*Majd észrevették, s a tenger fokáig
Egész csapat zsandár üldözte őt;
Itt víz alá bukott, úszott sokáig,
Utána ötven cső hiába lőtt;
És úszik egyhuzamban Anconáig,
Hol egy halásztanyán nyer új erőt...⁴⁵*

Balázs valószínűtlen kalandjai (amelyek nem illenek össze az eddigiekkel) már önmagában is azt sugallják, hogy paródiával van dolgunk. A versszak utolsó két sora ezt támasztja alá:

*Így mondaná talán el sok regény,
De kérlek, olvasóm, ne hidd, hogy én.*

Kinek, minek szól a paródia? Egyrészt „sok regénynek”, amelyeket fentebb már a romantikus kalandregény nem feltétlenül igényes változataként említettünk. A meghatározáson némileg módosítunk: *alapvetően* a romantikus kalandregényről van szó, de lényegében bármely regényben szerepelhetnek hasonlóan irreális kalandok. A kritika tehát *bármely ilyen* művet illet; az elbeszélő ily módon nyitva hagyja a pontosabb meghatározást. Másrészt a paródia a (fiktív) olvasónak is szól, hiszen az olvasói elvárások irrealitása miatt lenne irreális a történet is:

*Tőlem ne várj kaland-okozta lázat;
Ha borzadályt kívánsz, vérbóditót,
Ha véred petyhüdt, hogy forgásba rázzad,
Keress kötélháncost, cirkuszt, bitót (...)⁴⁶*

Az elbeszélői játék az olvasónak szóló kritikát is nyitva hagyja, hiszen feltételes módba teszi: *ha* a fent leírtak igazak rá, akkor őt is illeti a kritika – *ha* nem, akkor az olvasó ismételen az elbeszélővel együtt mozogva a műfajparódiát, illetve a *más* olvasók ironikus jellemzését kapja. A pontosabb meghatározás ebben az esetben az olvasóra marad. Az elbeszélő pedig a következő szakaszban Balázs szökésének második variánsát adja elő, mely szerint Balázs

*Ábrándozó bár, mégsem oly bolond volt,
Hogy vízbe szökjék hűvös tavaszon (...)*

Ha az elbeszélő valódi hősnek (sőt: szuperhősnek) akarná beállítani Balázst, akkor ez a racionalitás nyilvánvalóan kiábrándító lenne. Azonban az elbeszélő állásfoglalása egyértelmű: amit „sok regény” hősiességeként tüntetne fel, azt ő hősködésnek, sőt bolondságnak (és természet-

⁴⁵ Harmadik ének, 9. versszak (55. oldal).

⁴⁶ Harmadik ének, 10. versszak (55. oldal).

sen lehetetlenségnek) tartja. A második variáns felülírja az elsőt; a valóság ismét az eszmény fölé helyeződik.⁴⁷

Az pedig, hogy a szerző-elbeszélő minden esetben így jár el, ha műfajparódiával él, egyfajta írói programot is sejtet. Mint az már a mű elején is kiderül, az elbeszélő egy korszakot kíván ábrázolni, illetve (sőt tulajdonképpen ebből az alkalomból) Balázs életét. Azt is megtudjuk, hogy mindkettőt az illúziók jellemezték; ugyanakkor az elbeszélő azt állítja, hogy

*Az eszményt, azt nem érzük el sehol (...)*⁴⁸

A műfajparódia éppenséggel ezt látszik alátámasztani; továbbá azt, hogy az elbeszélő célja az adott korszak és Balázs immár illúziómentes bemutatása. Pontosabban: az elbeszélő elhatárolódik azoktól az illúzióktól, amelyeket az ábrázolás során megjelenít, sőt az ironia (ezen belül pedig például a műfajparódia) eszközével némelyiket nevetségessé is teszi. Ez (és mindaz, amit az elbeszélés játék-voltáról elmondtunk) az elbeszélő egyértelmű fölényét feltételezi. A következőkben az elbeszélői fölényrel, illetve annak felülírhatóságával foglalkozunk.

2.2.2. Az elbeszélés mint öncsalás

Az elbeszélői fölény mindenekelőtt érinti az elbeszélőnek a főhőshöz (tágabb értelemben pedig a szereplőkhöz) és az olvasóhoz való viszonyát, de meghatározó fontosságú az elbeszélői hangnem és magatartásmód, valamint a szerző-elbeszélő írói álláspontja szempontjából is.

Térjünk most vissza elbeszélő és főhős viszonyához. A mű elején az elbeszélő hangsúlyozza a saját sorsa és a Balázsé közti hasonlóságot; és bár Balázs példa-volta erősen megkérdőjelezhető, a hasonlóság az elbeszélés folyamán végig fennáll. Az elbeszélőt úgy ismerjük meg, mint egy tapasztalt embert, akinek valaha voltak illúziói, de már nincsenek; Balázst pedig úgy, mint egy tapasztalatlan fiatalembert, akinek még vannak illúziói. Az elbeszélő ennek megfelelően fölényben van hősével szemben, vagyis a hasonlóság mellett a hierarchikus viszony is egyértelmű: az elbeszélő jóval tapasztaltabb, bölcsebb hősénél, és az idősebb felnőtt vagy a tanár türelmével *elnézi* hőse hibáit, tévedéseit.⁴⁹

⁴⁷ Vö. IMRE, *A magyar verses regény*, 181–182.

⁴⁸ Első ének, 4. versszak. Hasonló megoldásokkal természetesen sok más verses regény él, mint a tanulmány második részében látni fogjuk.

⁴⁹ Az ironiáról és az elbeszélő és hőse közti távolságról vö. IMRE, *A magyar verses regény*, 170.

Az olvasói feltételezés (és elvárás) ebből eredően az, hogy Balázs különböző délibábok kergetése után eljut arra a pontra, ahol az elbeszélő is van: vagyis maga is rezignált, illúzióvesztett ember lesz. Az öncsalás így módon véges folyamat, amely egy idő után szükségszerűen kiábrándulásba, dezillúzióba torkollik. A történet az utolsó pillanatig e feltételezést látszik alátámasztani: az elbeszélő változatlan helyzetből kommentálja Balázs történetét – Balázs pedig sorra elveszti illúzióit, eljutva oda, hogy

*Mint vágyat egykor, most meg bút feled,
S marad szívében száraz bölcsélet.*⁵⁰

Balázs ezek szerint célba ért, s az elbeszélő a következő versszakban már egyenesen azt állítja, hogy az a boldog, aki „nem futott ábránd után”. A továbbiakban (83–88. versszak) az illúziók nélküli embert bölcsnek és boldognak mutatja be, a passzív és rezignált létállapot pedig életfilozófiaként fogalmazódik meg. Mindebből arra következtethetnénk, hogy főhős és elbeszélő egy szintre kerülésével elérkeztünk a mű konklúziójához.

Az elbeszélő azonban mindezt váratlanul felülírja: vagyis azt állítja, hogy éppen az boldog (sőt: „százszor boldogabb”), aki nem veszti el az összes illúzióját (89. versszak).⁵¹ Ezzel eleve lehetetlenné teszi annak a lineáris struktúrának az érvényesülését, amely a történet végpontjaként az illúzióvesztést, illetve az abba való belenyugvást jelölte volna ki. Belenyugvás ugyanis éppenséggel nem tapasztalható az elbeszélő részéről; sőt, mint kiderül, még a teljes illúzióvesztés sem jellemzi:

*Hisz én is, ennyi tarka-barka rímmel
Mért bíbelődtem, s pöngetém dalom?
Miért merengtem egy mesén örömmel:
Nem-é: mert azzal enmagam csalom.*⁵²

Az elbeszélés ebben az értelemben tehát öncsalás.⁵³ Eredetileg a visszaemlékezés a le-tűnt korszakra való olyan *rálátást* jelentette volna, amely a kvázi-történelmi nézőpontot és a

⁵⁰ Negyedik ének, 82. versszak (95. oldal).

⁵¹ Vö. Z. KOVÁCS, *i. m.*, 63–64, 70. Nem ennyire élesen, de hasonló gondolatmenettel találkozunk Puskinnál: az elbeszélő az első ének 46. versszakában még úgy nyilatkozik, mintha az illúzióvesztés a gondolkodó emberhez természetes módon hozzátartozna, ráadásul ekkor még magát is Anyeginhoz hasonlóan kiábrándultnak állítja be (45. versszak). Később azonban kiderül, hogy különbözik hőstől, sőt egyenesen örül is ennek a különbségnek, és a legkevésbé sem kiábrándult (56. versszak).

⁵² Negyedik ének, 91. versszak (97. oldal).

múlt lezártágát feltételezi; azonban az elbeszélő a mű végére *egyértelműen részesévé válik* a leírt korszaknak, vagyis – eredeti céljával ellentétben – nem tud távolságot tartani tőle. A végeredmény ismeretében a mű elején leírtakat tekinthetjük félrevezetésnek is, és így az elbeszélő fölény egyfajta megnyilvánulásának. Másrészt azonban lehetséges az is, hogy eddig a pillanatig (amikor is „meg kell válnia” az elbeszéléstől) maga ez elbeszélő sincs tisztában azzal, hogy elbeszélése (emlékezése) öncsalás. Pontosabban: az elbeszélés *miértje* akár célként (*avégett* történik, hogy az elbeszélő önmagát csalhassa, azaz hogy a számára alapvetően kellemes illúziókban ringassa magát), akár okként (*amiatt* történik, mert az elbeszélő már eleve csalja önmagát) értelmeződik, az a felismerés, hogy az elbeszélés öncsalás, csak a mű végén következik be – egészen addig pedig az öncsalás folyamata mintegy eltakarja az öncsalás tényét. Az utóbbi feltételezést támasztja alá az is, hogy az elbeszélő hang az egész mű során magabiztos, fölényről árulkodó, valamint az, hogy az elbeszélő az utolsó két versszak során többször nekifut a történet befejezésének, mintegy nehezeire esik megválni tőle (gondoljunk például az „*Am elég!*” felkiáltásra, amellyel végül lezárja a történetet).

Másképpen: míg az elbeszélő a történet során nagyjából együtt mozgott az olvasóval (abban az értelemben, hogy mindketten ráláttak Balázs életére, illetve egy adott korszakra), addig a mű befejezésében az elbeszélő mintegy ellép az olvasótól. Egyrészt azért, hogy kiderül róla: neki is vannak (és nemcsak voltak) illúziói, mintegy beemeli magát az elbeszélte történetbe, a szöveg diegetikus szintjébe, szereplő-voltát hangsúlyozza. Másrészt sajátos módon kívül is marad: szerző-voltának hangsúlyozásával megmarad a szöveg extradiegetikus szintjén, és ezúttal már nem csak az *elbeszélte történetre*, hanem magára az *elbeszélésre* is reflektál.

Az elbeszélő felülírja saját korábbi írói attitűdjét is: hiszen ha az elbeszélés (az *ő* elbeszélése) öncsalás, akkor az *ő* költészete is öncsalás, vagyis a költészet alkalmatlan arra, hogy illúziók nélküli visszatekintésként funkcionáljon, hiszen éppen hogy jelenvalóvá, és ezzel illuzórikussá teszi a múltat.⁵⁴ A korábban felállított distinkció a képzelet költészete és a valóság

⁵³ Vö. Z. KOVÁCS, *i. m.*, 63–64.

⁵⁴ Itt visszatérnénk irodalom és valóság lehetséges szembeállítására (ld. 4144. jegyzet). Az elbeszélő önvallomása szerint szintén „nem a valóság, hanem az irodalom, az írott szó bűvöletében él”, ily módon tehát a (korábban még feltételezhető) szövegen belüli valóság szintje ugyanúgy az irodalom szintjére helyeződik. Valóság és iroda-

költészete között eltűnik, a költészet ily módon általánosságban véve is öncsalásnak minősül.⁵⁵

Véges folyamat-e az öncsalás? Az elbeszélő esetében a kiábrándulás nem következik be, vagyis a folyamat nem *szükségszerűen* véges, sőt az elbeszélő számára végtelen: olyan létállapot, amely mindig újabb illúziót generál.⁵⁶ Balázs látszólag végleg kiábrándult – valójában ebben sem lehetünk teljesen biztosak. Kétségtelen, hogy az elbeszélő erről igyekszik meggyőzni bennünket – azonban ezt nagyrészt még azelőtt teszi, hogy saját korábban hangsúlyozott illúziótlanágát felülírná. Az elbeszélő és a főhős közti hasonlóság alapján következtethetünk arra, hogy Balázs nem ábrándult ki véglegesen, és számára maga az illúziótlanág az újabb illúzió. Ezt a feltevést alátámaszthatja az is, ahogyan az elbeszélő elbúcsúzik hőstől:

Isten veled, szegény bohó Balázs.

Balázs lehet „szegény bohó” azért, mert az öncsalás számára (az elbeszélőhöz hasonlóan) soha véget nem érő folyamat, vagyis bármikor kiderülhet, hogy látszólagos illúziótlanága hamis: az illúziótlanág is csak egy illúzió a sok közül.⁵⁷ A „szegény bohó” kifejezés ráadásul önmagában véve is problematikus, mindenekelőtt az elbeszélői attitűd szempontjából. A „szegény” azt sugallja, hogy az elbeszélő sajnálja Balázst – akár azért, mert még mindig délibábokat kerget, akár azért, mert elvesztette illúzióit. A „bohó” viszont sokkal inkább arra utal, hogy bár Balázs talán bizonyos szempontból éretlen, mégsem feltétlenül boldogtalan – akár azért, mert nem vesztette el illúzióit, akár az illúzióvesztés ellenére. A *bohó* egy korabeli meghatározása is arra látszik utalni, hogy Balázs nem vesztette el az illúzióit: ’a *bolond* szónál

lom egybemosódása természetesen más verses regényekben is megtalálható, így például a *Jevgenij Anyeginben* is, vö. BOJTÁR, *i. m.*, 85–86. Mindazonáltal szerencsésebbnek tartottuk a költészetben belüli megkülönböztetést, mert bár a distinkció eltűnik, a kétféle költői attitűd szövegbeli jelenléte, illetve megjelenítése vitathatatlan.

⁵⁵ Ebbe a képbe tökéletesen beleillik Balázs költői próbálkozása is, amely szintén illúzió.

⁵⁶ Vö. Z. KOVÁCS, *Verses regény, humoros etika*, 63. Németh G. Béla szerint az utolsó szakaszban az elbeszélő „elégikus iróniával végleges búcsút vett a maga korábbi, szubjektív indulattal bíró romantikus magatartásától is, s helyette egy, a magyar realitáson alapuló, általános érvényű objektív és konstruktív magatartás követelményét állította föl”. Ld. NÉMETH G. Béla, *Arany László = NÉMETH G. Béla, Mű és személyiség: Irodalmi tanulmányok*, Bp., Magvető Kiadó, 1970, 113–114. Az elbeszélő szándéka nyilvánvaló, azonban e szándék sikeressége és megvalósíthatósága a megelőző versszak tükrében nem egyértelmű.

⁵⁷ Imre László (IMRE, *A magyar verses regény*, 96.) szerint az utolsó versszak Balázstra vonatkozó részei egyértelműen a végleges illúzióvesztésre utalnak. Kétségtelen, hogy Balázsnak az a korszaka, amikor illúziói egymást váltották, véget ért, azonban az általunk említett lehetőség sem zárható ki.

valamivel lágyabb, szelídebb értelmű, s am. aki természeténél fogva együgyű, ostoba, eszte- len, vagy gyermekes ötleteivel, és tetteivel nevetséget gerjeszt'.⁵⁸ Az elbeszélő tehát minden- képpen meglehetősen fölényes, amikor hőstét „szegény bohó”-nak nevezi, de a két jelző vi- szonya nem tisztázott. Egyszerre vannak jelen és tartoznak Balázshoz: az elbeszélő nem oldja fel a köztük feszülő ellentétet, ami az eldöntetlenség mellett nem-eldöntendőséget is jelezhet, hiszen az illúziókergetés és az illúzióvesztés egyaránt és egyszerre lehet boldogság és boldog- talanság forrása. Mindez azonban csak lehetőség: Balázs története befejezetlen, nyitott marad. Az elbeszélő a kérdések eldöntését az olvasóra bízta.

Még hozzá arra az olvasóra (a fiktív olvasóra), aki azáltal, hogy az elbeszélő beavatta sa- ját (és azon keresztül Balázs) illúziójának világába, maga is részesévé vált egy illúzióknak. Az elbeszélés (az olvasott történet) nem más, mint egy illúzió, vagy legalábbis annak lenyomata. Az olvasás illúziója tulajdonképpen ugyanonnan ered, mint az elbeszélés illúziója: az elbeszélésnek van egy eredetileg kitűzött célja, amely nem valósul meg – az olvasó számára ugyanez a cél elvárásként jelentkezik, amely helyett azzal kell szembesülnie, hogy az elbeszélés szin- tén csak egy a – lehetségesen létező – délibábok közül. Ebben az esetben az olvasás is déli- báb: az olvasónak van egy hozzávetőleges elképzelése a szöveg mibenlétéről (illúzió), ame- lyet a mű végén kénytelen felülírni (illúzióvesztés). Leegyszerűsítve azt is mondhatnánk, hogy az olvasó ahelyett, hogy bepillantást nyerhetne egy adott korszakba, valójában jóval in- kább az elbeszélő illúziójába, szubjektív tudatába lát bele. Vagyis az a potenciális olvasói el- várás, miszerint az elbeszélő kvázi-történészként kellő távolságtartással leír egy korszakot, nem teljesül; ehelyett az elbeszélő visszaemlékezése fokozottan személyessé válik, sőt: lehet, hogy valójában már kezdettől fogva az. Mindez természetesen nem zárja ki, hogy az olvasó egyszersmind az elbeszélő által emlegetett korszakról („a délibábok koráról”) is képet nyer- hessen, hiszen az elbeszélő – saját bevallása szerint – Balázssal együtt éppen ennek a kor- szaknak a reprezentánsa.

Az, hogy a mű – a főhős története, a fabula befejezetlensége, illetve folytathatósága mellett – a lezáratlanság érzését kelt(het)i, részben az elbeszélő–olvasó viszony tisztázatlan- ságából ered. A korábban uralkodó elbeszélői fölényt felválthatja egyfajta *olvasói fölény* is: hiszen az olvasó végeredményben mégiscsak kívülálló, így képes megfelelő távolságot tartá-

⁵⁸ CZUCZOR Gergely–FOGARASI János, *A magyar nyelv szótára*, Bp., Emich Gusztáv, 1862–1874, I–VI.

ni, az illúziók őt tehát – az elbeszélővel ellentétben – nem érintik. Másodszor az olvasó számára az olvasás éppúgy lehet illúzió, mint az elbeszélőnek az elbeszélés, ily módon tehát *egy szintre kerülésről* beszélhetünk. Harmadszor – az elbeszélői megbízhatatlanságból kiindulva – azt is feltételezhetjük, hogy a mű végén szereplő önvallomás valójában *játék*: vagyis a felülírás helyett mellérendelésről van szó, így tehát a meglehetősen cinikus elbeszélő egyszerűen újabb szerepben mutatkozik, mielőtt végleg magára hagyná olvasóját (és ebben az esetben az elbeszélői főlény természetesen megmarad). A három változat sajátos módon egyszerre van jelen a szövegben, sőt nem is zárja ki egymást: az olvasó bevonódása a történetbe részleges (hiszen az elbeszélő hol távolítja, hol közelíti ahhoz, illetve saját magához), így illúziója is lehet részleges; az elbeszélő részéről pedig az önvallomás igazsága nem zárja ki a játékot, amely a váratlan önvallomás gesztusából ered.

A többszörös ambiguitás mindenesetre lezáratlanságot eredményez⁵⁹; ugyanakkor mivel az elbeszélői szerep (mint ahogy azt már a korábbiakban láttuk) eleve magában hordozza a többértelműséget, teljes mértékben összeegyeztethető a történet többi részével. A felmerülő kérdésekre azonban az elbeszélő már nem ad választ, annak kikövetkeztetését az olvasóra bízva, akit éppen úgy magára hagy, mint nem sokkal előtte hőst, Húbele Balázst.

⁵⁹ Vö. Z. KOVÁCS, *i. m.*, 70.

2.3. Összegzés

Dolgozatunkban eddig *A délibábok hőse* narrációs megoldásait, elsősorban a történetben megjelenített elbeszélést, illetve az elbeszélői személy meghatározásának problémáit vizsgáltuk. Láttuk, hogy az elbeszélő részben maga is szereplője a műnek, ugyanakkor szerző-volta kezdettől fogva hangsúlyos. Szerzőként egyrészt az írás idejére és körülményeire, saját intencióira utal, másrészt az olvasás idejére és az olvasó esetleges elvárásaira, recepciójára. Emellett pedig az elbeszélés mibenlétére is megpróbál választ adni: a legfontosabb a példa és az öncsalás volt. Mivel a válaszadás az elbeszélő részéről a mű egészének tükrében meglehetősen többértelmű, ezen megnyilvánulásait inkább kérdésfelvetésnek érdemes tekinteni. Bővebben foglalkoztunk az elbeszélői játékkal, valamint az elbeszélői megbízhatatlansággal is, amelynek elbeszélő és főhős, illetve elbeszélő és olvasó relációjában is kitüntetett szerepe van. Összefoglalóan elmondható, hogy az elbeszélő sok (egymással összefüggő, egymást potenciálisan kiegészítő és felülíró) szerepben jelenik meg a mű során, és az elbeszélés mibenlétére (részben ennek következtében, részben ettől függetlenül is) több lehetséges értelmezést kap.

3. HAGYOMÁNY ÉS ÚJÍTÁS A VERSES REGÉNY NARRATÍVÁJÁBAN

Dolgozatunk előző részében Arany László verses regényének narrációs megoldásait vizsgáltuk. A következőkben eddigi megállapításainkat a műfaj kontextusában értelmezve megpróbálunk választ adni arra a kérdésre, hogy Arany művének általunk tárgyalt jellemzői közül melyek és mennyiben tekinthetők sajátosságnak, és melyek azok, amelyek a műfajt meghatározó tényezőknek tekinthetők.

3.1. Elbeszélő és hőse

Mint korábban láttuk, a verses regény elbeszélője egyrészt maga is része az elbeszelt történetnek, másrészt külső szemlélő, aki csak kommentálja az eseményeket, amelyekhez nem kötődik szorosabban. Ily módon az elbeszélés keretet, a hős pedig ürügyet szolgáltat az elbeszélőnek arra, hogy (el)beszéljen. Ezzel kapcsolatban vetettük fel az elbeszélői megbízhatatlanság kérdését, amelyet a verses regény általános jellemzőjeként határoztunk meg. Az elbeszélés voltaképpen célja azonban Arany László művében – bár kétségkívül sok hasonlóságot mutat a műfaj más darabjaival – inkább speciális; elsődleges feladatunk ebben az esetben éppen ezért elsősorban a műfaj adta további lehetőségek vizsgálata, illetve összevetése a narráció más szegmenseivel.

3.1.1. Az elbeszélő mint szereplő

Az elbeszélő szereplő-voltával kapcsolatban két fontosabb kérdéskört érintenénk: az elbeszélő személyéről és az elbeszélés körülményeiről való információk forrásait, valamint az elbeszélő és a főhős nézőpontjának egymáshoz való viszonyát, illetve egymásba csúszását.

Az elbeszélő személyének meghatározatlansága a lírai alapállással van összefüggésben. Az elbeszélői én hangsúlyossága kezdettől fogva jelen van, ugyanakkor az elbeszélőről való pontosabb kép kialakítása az egész költeményen nyugszik, egyrészt azért, mert az információkat nem egyszerre, hanem részletekben kapjuk meg, másrészt pedig azért, mert az újabbak nemegyszer felülírják, módosítják vagy legalábbis problematizálják a korábbiakat.

Vegyük például Gyulai *Romhányiját*. A történet során egyrészt kiderül, hogy az elbeszélő egykor maga is honvéd volt, ily módon Romhányi sorsához, illetőleg a szabadságharchoz

való viszonyáról árnyaltabb képet kapunk, továbbá hitelesebbé is válik. Másrészt azt is az olvasó értésére adja, hogy Romhányi életének bizonyos mozzanatait – jelesül a hős lázát – saját szemével látta:

*Mit láttam, átéreztem, éltem,
Egyszerűn csak azt rajzolom,
Ekkor tájt a vidéken éltem,
Rom vett körül és fájdalom.⁶⁰*

Az elbeszélő egyik fajta viszonya Romhányihoz tehát szemtanúság, és valamelyes ismeretség. Nem világos persze, hogy az általa leírtakról mégis honnan van tudomása: hiszen attól még, hogy *a vidéken* élt, nem feltétlenül kellene ismernie Romhányi akkori életének apróbb mozzanatait, sőt: gondolatait és múltját is. Nem derül ki, pontosan milyen kapcsolatban volt Romhányival *akkor tájt – a vidéken* élt, de nem *ugyanott*, ahol Romhányi; vagyis helyzete lényegét tekintve meghatározatlan marad – a történetben benne is van meg nem is.

⁶⁰ *Romhányi*, Második ének, 37. versszak. Dolgozatunkban a mű következő kiadását használtuk: GYULAI Pál *Munkái*, I., Bp., Franklin-Társulat, 1928. A jelen tanulmány keretei között nem áll módunkban részletesebben foglalkozni a *Romhányira*, vagy a verses regényekre általában jellemző nyelvi játékok kérdéseire. Ilyen a fent idézett versszak rom–Romhányi anagrammája. A szöveg elsődleges jelentése természetesen az, hogy az elbeszélőt rom vette körül, és az elbeszélő szándéka szerint ez a jelentés referenciális: nem kizárólag a szövegen, a nyelven belül érvényes. Az anagramma viszont rájátszik egy másik jelentésre, miszerint az elbeszélőt kvázi Romhányi „vette körül” (és ez az elbeszélő állításával, miszerint a vidéken élt, ahol Romhányi, egybecseng); ennek referencialitása attól függ, hogy Romhányit olyan figurának tekintjük-e, akit az elbeszélő egyszerűen leír, vagy pedig olyannak, akit az elbeszélő talál ki – az utóbbi lehetőség, amennyiben az olvasás során asszociációként aktivizálódik, lényegében dekonstruálja a „rom vett körül” kijelentés referencialitását, netán értelmét is. Romhányi neve ezen felül még potenciálisan rájátszik a romhányi csatára (1710. január 22.), amelyben a II. Rákóczi Ferenc vezette kuruc sereg győzelmet aratott a császáriak felett, és amely a kurucoknak az utolsó győztes csatája volt a szabadságharc során; erről ld. SZAKÁLY Ferenc, *Magyarok Európában II.: Virágkor és hanyatlás, 1440–1711*, Bp., Háttér Lap- és Könyvkiadó, 1990, 304. Romhányi sorsában a szabadságharcos csatáknak kiemelten fontos szerepe van, hiszen, mint kiderül, itt találja meg a helyét, ahonnan hazáját is szolgálhatja, illetőleg ez az az aspektus, amely az elbeszélő szemében mintegy hőssé teszi – a romhányi csatára való rájátszás lehetősége ennyiben tehát adekvát (ld. *Romhányi*, Első ének, 58–60. versszak). Természetesen, mint mondtuk, a nyelvi játékok más verses regényekben is megtalálhatók; a *Találkozások* esetében például különösen fontos a metaforikus költői nyelv, illetve a nyelvi kifejezés problematizálása, melynek során az elbeszélő a metaforikus és a szó szerinti jelentést gyakran összejátszatja. Amiért ez Vajda esetében mindenképpen fontos, az az, hogy ezzel a *Találkozások* a Vajda-költészet egy kifejezetten modern vonulatához kapcsolódik; erről ld. EISEMANN György, *Átmenet vagy fordulat? = A magyar irodalom története II.*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály–VERES András, Bp., Gondolat Kiadó, 2007, 540–541.

Másrészt az elbeszélő szerzőként is viszonyul Romhányihoz, aki ebben a felállásban az ő általa teremtett figura:

*Jó olvasóm, tán így fogsz szólni,
Ki vártál nagy jelenetet,
Romhányi hogy' fog szónokolni...
Nem kínozom a beteget.⁶¹*

Vagyis: Romhányit ezek szerint az elbeszélő *beszélteti*, karakterét, a műben betöltött szerepét ő alakítja, aminek ironikus megnyilvánulása az, hogy Romhányi szónokoltatásával effektíve *kínozná* a beteget. Ezt az elbeszélői önjellemzést elvileg felülírja a következő szakasz, melynek elejét feljebb idéztük. Ezek együttese arra enged következtetni, hogy az elbeszélő nem Jókai módjára kitalált eseményeket ír le⁶², hanem valóban megtörténteket; sematikusán fo-

⁶¹ *Romhányi*, Második ének 36. versszak.

⁶² Hogy az elbeszélő pontosan mit ért a – nevezzük így – Jókai-fogalom alatt, a szövegből nem derül ki egyértelműen; kétségtelen viszont, hogy Gyulai ezzel az utalással bekapcsolja a szöveget mind a korabeli szabadságharc-témát feldolgozó művek, mind pedig az ezekkel kapcsolatos esztétikai viták kontextusába. Érdeemes megemlíteni, hogy Jókainak a szabadságharcot feldolgozó elbeszélései, regényei nem feltétlenül állnak olyan éles oppozícióban a *Romhányi* esztétikájával, mint az a mű szövegéből látszik. Mint Fábri Anna kimutatta, Jókai elbeszéléseiben kettősség figyelhető meg: „Nem tagadja el – sőt olykor zavaró felnagyítottságban mutatja meg – a kivételesség, a nagyszerűség jegyeit, de óvakodik attól, hogy kiterjessze őket mindenre és mindenkire. A köznapiság prózai képeit is olvasói elé tárja, s így kerül egymás mellé hősiesség önfeláldozás és alig leplezett önérvényesítés, nagyság és kicsiség, rettenet és derű, végzet és csoda, hit és józan emberi számítás.” FÁBRI Anna, *Az értelmesség változatai és nehézségei = A magyar irodalom története II.*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály-VERES András, Bp., Gondolat Kiadó, 2007, 334. Ugyanakkor a hétköznapiság egyre inkább háttérbe szorul, mégpedig a színadiasság előretörésével párhuzamosan: „A hétköznapiság (...) felfüggesztődését – szinte kezdettől fogva a színadiasság előretörésének folyamataként is megjelenítik a Jókai-művek. 1848–1849-es regényeinek hősei sokszor mintha maguk is tisztában lennének azzal, hogy már pusztán megjelenésükkel vagy fellépésükkel is hatást kell elérniük, és fokozottan érvényes ez szavaikra és tetteikre. Az éles szemű Gyulai Pál egy alkalommal nemcsak az író magát, hanem hőseit is színészkedéssel vádolta meg, s nem is alaptalanul (...). Azt azonban már nem vette észre (és nem is vehette észre, mert csak az életmű egészéből látszik tisztán), hogy Jókai az idő múlásával egyre inkább a színadiasság korának látta (és láttatta) saját korát, beleértve 1848–1849 dicső hónapjait is.” *Uo.*, 336–337. Látható tehát, hogy a *Romhányi* általunk vizsgált szöveghelye (is) egy, a korabeli irodalom szempontjából kiemelkedő fontosságú irodalmi vitába kapcsolódik be, elsősorban abba a kritikai hagyományban illeszkedve, amely Jókai műveiben „a mitizálást s vele a csaknem kétely nélküli értékiemelést” tartja Jókai legfontosabb vonásának. *Uo.*, 339. A Jókai-életmű egy tekintélyes – és a *Romhányi* olvasóközönsége számára feltehetően ismert – hányadát (mintegy kilencven százalék) Barta János „hordalék”-nak minősíti, és jellemzése nagyrészt egybeesik Gyulai elbeszélőjével: „Válogatott excentricitások és szörnyűségek papír-dimenziója ez, a kor vagy a közelmúlt szokvány-romantikájának bővületében, olykor a gyermeki naivság szintjén, de minden művészi hitel

galmazva: az első írói módszert elveti, és a másodikat alkalmazza, amiből annak kellene következnie, hogy Romhányi vele azonos valóságsíkon van vagy volt, és nem az ő fantáziájának a szüleménye. És fordítva: a 37. versszak gesztusa lehet annak a realista esztétikának a megvalósítása, amely a második írói módszerből következik (tehát nem felülírás): az elbeszélő bizonyos személyes múltbéli tapasztalatok alapján alkotja meg Romhányit, aki ilyenformán mégiscsak az ő fantáziájának a szüleménye, csak éppen szándékoltan – vagy éppen az elbeszélő fantáziájának fogyatékosága okán – valószerű.

Más szemszögből nézve viszont sokkal inkább úgy tűnik, hogy a kétféle elbeszélői önjellemzés nem is annyira hierarchikus, mint inkább mellérendelő viszonyban áll egymással, és az elbeszélő felülíró gesztusa (amely a kettőt hivatott összekötni) szintén csak egy a sok lehetőség közül, amelyekkel élhet, és él is. A narrátor lényegében ki-be járkal az általa elbeszélte történetben, és hol szereplőként, hol szerzőként (és nemegyszer mindkettőként egyszerre) viselkedik.⁶³ A kétfajta szerep egészen radikális megnyilvánulására és egyben ütköztetésére példa az idézett két versszak.

Arany művéről korábban azt mondtuk, hogy az elbeszélő szereplőkhöz való közelsége elsősorban a hangsúly váltakozásában, illetőleg az olyan szövegrészekben érhető tetten, amelyek akár az elbeszélőhöz, akár Húbele Balázshoz tartozhatnak.⁶⁴ Arany műve Gyulaiéhoz képest kevésbé radikálisan él az elbeszélő szereplő-voltának lehetőségével, hiszen az elbeszélő leginkább a nemzet (és egy adott generáció) közösségét vállalhatja Balázssal, ám szó sincs olyan konkrét találkozás lehetőségéről, mint a *Romhányi* esetében.

nélkül.” BARTA János, *Az élő Jókai* = BARTA János, *Arany János és kortársai II.*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2003, 161–162. Ld. még *Uo.*, 163–164.

⁶³ Az elbeszélő történetből való kilépésére jellemző példa még a mű végén található személyes jellegű eszmefuttatása Kossuthról és Görgeyről (Negyedik ének, 19–22.), amely az elbeszélte történetben szereplő vita, különösen Romhányi megnyilvánulása *kapcsán* vetődik fel, azonban az elbeszélő *költőként* (ld. a 18. versszak *széreny lantom* kifejezését) nyilatkozik, a saját véleményét fejt ki, és a legkevésbé sem lép diskurzusba a (többi) szereplővel.

⁶⁴ Ehhez hasonló a *Romhányi*ban például: Harmadik ének, 2. versszak, amely szöveget az elbeszélő a következő versszakban mintegy „kisajátít”, elutasítva a Romhányival való gondolatazonosságot, pusztán potenciálissá (és az elbeszélő számára részben érdektelenné) téve azt. Ezzel éppen ellentétes irányú megoldást mutat a *Jevgenyij Anyegin* eleje, ahol az elbeszélőnek tulajdonítható szöveg a második strófában a (leendő) főhőshöz kerül. Itt azonban mivel a felülírás inkább helyesbítés, mint explicit negligálás, elbeszélő és főhőse közelebb kerül egymáshoz, míg a *Romhányi* esetében távolság teremődik.

Az elbeszélő szereplő-voltának sok tekintetben egészen más megvalósulását mutatja Vajda János *Találkozások* című munkája. Itt az elbeszélő szerzői funkciója sokkal hangsúlyosabban jelen van, és nem derül ki, milyen kapcsolatban van a szereplőivel. Ugyanakkor a főhőshöz való viszonyát aránylag egyértelművé teszi (szemben Gyulaival): ő a *lejegyzője* Virányi Ernő életének (pontosabban annak egy részének), vagyis a költemény elején (és később is) közölt *ars poetica* nem annak szól, hogy milyennek *alkotja* a szereplőit, hanem hogy miképpen *valósítja meg* az ő ábrázolásukat, illetve a történet elmondását. Ennek szemléletes példája *A sétahangverseny* eleje, ahol az elbeszélő megpróbálná eltéríteni Ernőt attól a szándékától, hogy a Váci utcán sétáljon:

*S csak ma ne mennél, csak ne mostan!
Míg a veszély oly szörnyü nagy.
Ott ama kígyózó sodorban,
Hah, mondtam, úgy-e? Fogva vagy!
Hja, már most, én édes barátom,
Én hasztalan beszélek, látom;
Én most már nem segíthetek...
Eszeveszett! úgy kell neked!*⁶⁵

Nem tudjuk meg viszont – akárcsak *A délibábok hőse* esetében –, hogy a főhősről való információi honnan származnak. Ismerheti közvetlenül, de a záró strófák alapján úgy tűnik, hogy csak annyira, amennyire ez ahhoz szükséges, hogy Ernő történetét el tudja beszélni:

*De mindegy... legalább nekem már!
Élsz, halsz, beteg vagy óriás,
Hajh! az idő fölöttem eljár;
Jövőd, ha lesz, megírja más.*

Az elbeszélő egyik fontos kitétele az, hogy Ernő jövőjét megírhatja más is. Ez (is) arra utal, hogy az elbeszélőnek tulajdonképpen nincsen személyes kötődése Ernőhöz, bizonyos távolságot tart tőle – szemben Arany vagy Gyulai elbeszélőjével (nemzedék és dezillúzió, illetve honvéd-múlt és a szabadságharc vezéralakjaihoz való viszonyulás közössége). Másrészt az elbeszélő egyértelművé teszi, hogy életkorát tekintve is van távolság közte és Ernő között. Ezen információ megkérdőjelezhetősége szintén a verses regény jellemzőjének tekinthető, hiszen sem a mű

⁶⁵ *Találkozások*, A sétahangversenyben 3. versszak (657. oldal). A dolgozatban szereplő idézetek a következő kiadásból származnak: VAJDA János *Összes költeményei*, Bp., Osiris Kiadó, 2004. A megadott oldalszámok is erre a kiadásra vonatkoznak.

elején nincs olyan bemutatkozás⁶⁶, amely elárulná az elbeszélő életkorát, sem pedig a mű során nem derül ki ennyire egyértelműen.

Az életkorbeli eltérés nagysága viszont szintén megerősíti, hogy nem lehet olyan mértékű élményközösségre számítani elbeszélő és főhős viszonylatában, mint a másik két általunk tárgyalt verses regényben. A generációs különbség Vajdánál megmutatkozik abban is, hogy az elbeszélő nemegyszer fölényben van hősével szemben⁶⁷:

*Szegény, szegény fiú, megvallom,
Bár nem kicsinylem vétkeidet,
Én büntetésedet sokallom
S a gyógyulástól féltelek.*⁶⁸

A fölény (erkölcsi fölény) komikus jellegű megjelenésére, tréfás jellegére is akad példa:

*Egyébiránt biz ő nem is szent;
S hiába, amit ezután tett –
Hja, már ha erre gondolok,
Én magam is dühös vagyok.*

Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy a *Találkozások* elbeszélője teljes mértékben távolságot tart Ernőtől; hiszen például a két nő – Etelke és Leona – csodálatában osztozik vele, vagyis előfordulhatnak olyan szövegrészek, amelyek gondolatilag bármelyikükhöz tartozhatnak.⁶⁹

A lírai alapállás – az, hogy az elbeszélőt elsősorban mint elbeszélői *ént* érzékeljük, illetve hogy gyakran előtérbe kerül, és nem annyira az elbeszélő történet, mint inkább a saját szempontjából fontos kitérőket tesz – természetesen a fentebb tárgyalt két verses regényre is igaz; ez megerősíti Tótfalusi megállapítását, miszerint ez általános és alapvető műfaji jellemzőnek tekinthető.⁷⁰

Összegezve az eddig elmondottakat: az, hogy az elbeszélő *A délibábok* hősében jelentős részben ismeretlen, és a róla való információk csak fokozatosan jutnak el (ha egyáltalán eljut-

⁶⁶ A már korábban is emlegetett ars poetica tekinthető egyfajta bemutatkozásnak, azonban ez az elbeszélőt elsősorban mint költőt mutatja be, és nem mint személyt.

⁶⁷ Ez a fölény potenciálisan értékelhető fölényességként is, azonban elbeszélő és főhős viszonya alapvetően ambivalens – az elbeszélő gesztusa ebből eredően lehet kvázi-apai és némileg lekezelő megnyilvánulás is.

⁶⁸ *Találkozások*, A Dunán 82. versszak (697. oldal).

⁶⁹ Ld. például: *Találkozások*, A nyaralóban 63. versszak (655. oldal).

⁷⁰ Ld. TÓTFALUSI, *i. m.*, 1975, 208.

nak) az olvasóhoz, valamint hogy az elbeszélő gyakran előtérbe kerül, a verses regény műfaji sajátosságai közé tartozik. Azonban az elbeszélő–főhős viszony jellemzői – a tisztázatlanság felismerésén túlmenően – az egyes művekben nem azonosak: az elbeszélő lehet hőse a saját elbeszélésének úgy is, hogy szinte kizárólag szerzőként, költőként jelenik meg (*Találkozások*), de úgy is, hogy emellett gyakran a főhőssel egy szintre kerül (*A délibábok hőse, Romhányi*). Utóbbi esetben a folyamatos váltakozás mértéke és minősége különböző lehet; legradikálisabb megfogalmazására Gyulainál találtunk példát.

3.1.2. Az elbeszélés célja – első megközelítésben

Az elbeszélő–főhős viszony kérdésével lényegében el is érkeztünk a mű mibenlétének a problémájához, melyet *A délibábok hőse* kapcsán elsősorban az elbeszélés példa-jellegének vizsgálatán keresztül tárgyaltunk, érintve természetesen elbeszélő és főhős párhuzamosságát és különbözőségét is. A következőkben Gyulai és Vajda verses regényét nézzük meg abból a szempontból, hogy a művek elején szereplő elbeszélői meghatározás szerint az elbeszélő történet minek tekinthető, illetve hogy az elbeszélőnek mi a célja az elbeszéléssel, valamint hogy mindez hogyan kapcsolódik elbeszélő és főhős már tárgyalt viszonyához. Kitérünk arra is, hogy ez az elbeszélői meghatározás mennyiben érvényes a mű egésze során.⁷¹

A Romhányi elbeszélője alig több mint egy versszak (Magyarország forradalom utáni állapotának leírása) után rátér a mű meghatározására: azt ugyan nem közli, hogy pontosan mit is tekint a költemény tárgyának, azt azonban sokkal inkább igen, hogy mit *nem*:

*De elég ebből immár ennyi,
Nem speech lesz ez a költemény,
S a lapokkal mért versenyezni
A honfi-phrasis mezején?*⁷²

A költemény tehát *nem speech* vagy *phrasis*. Az elbeszélő a későbbiekben⁷³ némileg pontosítja, mit is ért ezen, különösen pedig a *honfi-phrasis*on. Itt azonban megelégszik ennyivel,

⁷¹ Egyelőre azonban nem foglalkozunk a mű végén szereplő elbeszélői értékelésekkel, kommentárokkal; erre a tanulmány utolsó fejezetében térünk rá.

⁷² *Romhányi*, Első ének, 2. versszak.

⁷³ Ld. *Romhányi*, Második ének, 2–3. versszak. Itt jegyeznénk meg, hogy a *speech* a reformkori angol átvételek egyike, és – igen sok más szóval együtt – a politikai élet terminológiájához tartozik; denotatív jelentésében tehát 'beszéd'. Viszonylag hamar kialakult azonban konnotatív jelentése, a pejoratív értelmű 'hangzatos beszéd' is.

vagyis lényegében arra hagyatkozik, hogy az olvasó pontosan tudja, mit, milyen jelen-ség(ek)et takar a két fogalom, hogy ezek miért keltenek visszatetszést az elbeszélőben. Sőt: az „ebből elég” gesztusából még az is kikövetkeztethető, hogy az elbeszélő arra is számít, hogy az olvasó vele azonos véleményen van, tehát éppenséggel neki is elege van a *speech*ből (vagyis az említett gesztus egyfajta megnyugtatóként értelmezhető).⁷⁴

Ld. ORSZÁGH László, *Angol eredetű elemek a magyar szókészletben*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1977, 28. A szó jelentése, illetve a jelentéseknek az egymáshoz való viszonya a szöveg későbbi értelmezése során kulcsfontosságú. Másrészt meg kell említeni, hogy a *phrasis* (*frázis*) latin jövevényszó (XVI. század); jelentése 'közhely', a latinban 'szónoki kifejezés', a hazai latinban 'szólásmód', pejoratív értelemben 'üres szólam', ld. *Etimológiai szótár: Magyar szavak és toldalékok eredete*, főszerk. ZAICZ Gábor, Bp., Tinta Könyvkiadó, 2006. A denotatív és a konnotatív jelentés viszonya tehát hasonló, mint a *speech* esetében. Az, hogy az elbeszélő mind a *speechtől*, mind pedig a *phrasistól* elhatárolja magát, lényegében kétféle politikai retorikától – a liberális, angol orientáció-júttól és a konzervatív, hagyományokra épülőtől – való elhatárolódást jelent. Ez azért fontos, mert, mint látni fogjuk, az elbeszélő később is mindkét politikai oldaltól igen határozottan elhatárolódik. A különbségtevés és az egybefoglalt elutasítás tehát már a költemény elején nyelvileg bennfoglalt. Gyulai a *Romhányiban* sok idegen eredetű, sőt idegen szót használ, ami a verses regény általános jellemzőjének tekinthető, ld. IMRE, *A magyar verses regény*, 257–262.

⁷⁴ A kérdésre még visszatérünk az olvasóval való játék vizsgálata során is. Érdekes azonban megjegyezni, hogy az elbeszélő elhatárolódása igen sokrétű. Egyrészt nem konkrét szöveg(ek)re, hanem szövegek egy csak hozzávetőlegesen meghatározott, alapjában véve bizonytalan és heterogén csoportjára (*a* lapokra) hivatkozik. Másrészt feltételezi, hogy az olvasó ebből a hozzávetőleges meghatározásból kiindulva ugyanarra (vagy legalábbis *nagyjából* ugyanarra) a szövegcsoporthoz asszociál. Harmadszor feltételezi, hogy az olvasó recepciója e szövegcsoporthoz illetően megegyezik az övével, annyiban legalábbis igen, hogy a *honfi-phrasison* elvéthetetlenül ugyanazt fogja érteni. Az elhatárolódás ezen felül vonatkozik az első másfél versszakra, valamint ennek lehetséges folytatására (ez a szöveg azonban természetesen ismeretlen). Ez pedig azért is problematikus, mert – a meg nem valószínűsíthető lehetséges folytatást most mellőzve – ez a szöveg korántsem homogén. Az első versszak, különösen ami az első nyolc sort illeti, rendkívül ironikusan fejt ki, hogy Magyarország miért csendes, amely irónia a nyolcadik sor összegzésében (*rend és béke van*) teljesedik ki. Az elbeszélő ezzel az iróniával *éreztet*i a véleményét, ám nem mondja ki egyenesen, *elhallgatja*. Ezzel szemben a második szakasz elején egyértelműen megformált, világos állásponthoz jutó vélemény mondódik ki, amely azonban nem biztos, hogy az elbeszélőé. Tartalmát tekintve egyezhet az elbeszélőével, sőt nagy valószínűséggel egyezik is; hangvételében azonban markánsan eltér: az elhallgatásból (is) eredő finom irónia hiányzik, helyette viszont nyílt módon és olyan pozícióból (egy közösség szószólójaként) beszél, amely közelebb hozza a *speech*hez és a *honfi-phrasishoz*, és – különösen az elhatárolódás ismeretében visszaolvasva – egyenesen parodisztikusnak hat.

Vagyis: adott egy téma (a szabadságharc), amelyet az elbeszélő saját bevallása szerint nem akar megénekelni.⁷⁵ Kérdés azonban, mit nem akar valójában. Kétségbe vonható ugyanis, hogy egyáltalán nem *akarná* megénekelni a szabadságharcot, hiszen a téma időről időre felbukkan a mű során. Az elbeszélő ellenkezése inkább a megéneklés *mikéntjének* szól. Ugyanis valahányszor belekezd, mindannyiszor szinte azonnal abba is hagyja, arra való hivatkozással, hogy nem kíván egy sorba kerülni az elkoptatott frázisokkal. A múlt ily módon elbeszélhetetlenné válik abban az értelemben, hogy az elbeszélő a témát letiltja, nem elbeszélendőnek minősíti: ennek megfelelően vagy hallgat róla, vagy ha mégsem, akkor pedig csak úgy jelenítheti meg, hogy lényegében hamis képet ad róla (pontosabban: a felszínen semmi sem fogja megkülönböztetni az ő emlékezését az üres frázisoktól).⁷⁶

Hogy az elbeszélő *része* ennek a múltnak, az már viszonylag korán kiderül, hiszen Bécsről szólva így fogalmaz:

(...) *Reánk jött éhes vampyr-népe,*
*Hogy szívünk vérét szíjja ki...*⁷⁷

⁷⁵ A szabadságharc, és a nemzet kérdése a magyar verses regények jelentős részében megtalálható, ld. például – *A délibábok hőse* mellett – a *Bolond Istókot*. Mivel a jelen dolgozat célja bizonyos narrációs sajátosságok vizsgálata, a nemzethez kapcsolódó eszméknek a verses regényben, illetve a kortárs művekben való megjelenését nem kívánjuk ismertetni. Erről ld. IMRE László, *A magyar verses regény*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1990, 116–136, illetve más szempontból SOMOGYI Sándor, *Nacionalizmus az önkényuralom és a dualizmus korának magyar irodalmában* = Uő., *Gyulai Pál és kortársai: Fejezetek egy negyedszázad irodalomtörténetéből*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1977, 364–389.

⁷⁶ Az állítás természetesen csak a *Romhányi* kontextusán belül értendő. A szabadságharc önmagában nem minősül elbeszélhetetlen vagy nem elbeszélendő témának, hiszen a kortárs művek jelentős része ezt dolgozza fel. Hogy csak két ismert példát említsünk: *A kőszívű ember fiai* (1869) a szabadságharc, *Az új földesúr* (1862) a Bach-korszak témájához köthető. Jókai példája azért is releváns, mert azon túlmenően, hogy – hatását tekintve is – a korabeli irodalom egyik központi alakja, a *Romhányi* későbbi részén (Második ének, 36. versszak) az elbeszélő –explicit módon utal a Jókai-féle irodalomra, azzal vitatkozik. (Erről ld. bővebben a jelen tanulmány következő fejezetét.) A téma letiltása, elbeszélhetlensége a *Romhányi*-ban a mű elején a nyelvi hiány eszközével fejeződik ki: egyrészt az első versszakban leírt állapot feltételez bizonyos korábbi eseményeket, amelyek implicit módon jelen vannak a szövegben (Magyarország *újra* csendes, tehát korábban nem volt az, a holtakat eltemették, tehát valamiért volt kit temetni stb.). Másrészt a kezdő *és* szó miatt a szöveg nem pusztán értelmileg, hanem grammatikailag is folytatása valaminek. Ennek a kérdésnek a vizsgálata a nyelv problémáját vonná be, amire a jelen tanulmány keretein belül nem vállalkozhatunk.

⁷⁷ *Romhányi*, Első ének, 2. versszak.

Az elbeszélő tehát indirekt módon utal arra, hogy ő is része a szóban forgó közösségnek (amelyet egyelőre – további információk híján – a „Magyarország” címkével láthatunk el). A későbbekben az is kiderül, hogy az elbeszélő – Romhányihoz hasonlóan – honvéd is volt. Mindez két okból fontos. Egyrészt azért, mert az elbeszélő azáltal, hogy a szabadságharcról nem általánosságban („frázisokban”) ír, hanem saját és Romhányi sorsán keresztül, mégiscsak elbeszéli az elbeszélhetetlen témát. Másrészt azért, mert – ahogy azt Arany művében láthattuk – elbeszélő és hőse között egyfajta élményközösséget sejtet.

Egy lényeges különbséget azonban ki kell emelnünk: Arany elbeszélője a mű kezdetén elsősorban azt hangsúlyozza, hogy a saját és Balázs sorsa egy generáció (sőt: egy nemzet) közös sorsának tekinthető – ezért is tekinti Balázs életét, ezen keresztül pedig az elbeszélendő történetet *példának* –, és így az adott korszakhoz való személyes viszonyulását nem is nyomja el, sőt hangsúlyosabban (előbb és hosszabban kifejtve) szerepelteti.⁷⁸ Gyulai technikája ettől gyökeresen eltér: az elhatárolódás gesztusával ugyanis az általános képbe (első olvasatban) nem beilleszkedik Romhányi sorsa, hanem *felváltja* azt. A váltást egyrészt a már említett *elég ebből* gesztusa jelenti, másrészt az, hogy az elhatárolódás (2. versszak) után az elbeszélő *visszatér* a tulajdonképpeni történethez (3. versszak), ezzel mintegy zárójelbe téve a közösség, a nemzet szabadságharcáról való általános elmélkedést. Ezt megerősíti az is, hogy az elbeszélő maga reflektál a visszatérésre, mégpedig a költemény első sorához való visszatérésre:

*Az ország csendes, amint mondám,
Negyvenkilencnek ősze volt;
Felhők borognak az ég boltján,
Ki sem pillant a vaksi hold.*

A téma látszólagos zárójelbe tévése azonban nem felel meg annak, ahogyan a műben később mégis szerepel. Mint már említettük, Romhányi (és részben a saját) sorsának elbeszélésén keresztül mégiscsak a szabadságharcról ír. És úgy tűnik, nem arról van szó, hogy a szabadságharc egyszerűen *háttér* lenne Romhányi történetéhez⁷⁹; sokkal inkább Romhányi alakja

⁷⁸ Ld. Első ének, 27. versszak.

⁷⁹ A fent idézett versszak, persze, éppen ezt sugallja: a szabadságharc utáni állapot nem önértékén, a költemény tárgyaként jelenik meg, hanem a majdan kibontakozó cselekmény háttéréként. Az elbeszélő az „*amint mondám*” gesztusával a korábbi szövegrészből csak az ország csendességét emeli ki, mintegy azt hangsúlyozva, hogy ez az első versszakbeli szöveg *lényege*. Azonban éppen az első versszakhoz való visszatérés – mind tematikusan, mind

mondható *ürügynek* arra, hogy az elbeszélő a szabadságharcot énekelje meg. Egyrészt a téma még az általános szinten is időről időre felbukkan a műben⁸⁰, másrészt a mű zárlatában egyenesen ez válik uralkodóvá.

Vagyis: az elbeszélő egy olyan, tulajdonképpen negatív meghatározással indít, amelyet a későbbiek során maga a mű fog felülírni. A felülírás azonban nem jelent megsemmisítést is: az elbeszélő ugyan a szabadságharc témáját nem kerüli ki, sőt az általános emlékezés is fel-felbukkan, azonban mindvégig elkerülni igyekszik a *speech*be vagy a *phrasis*ba való átcsúszást.⁸¹ Az elbeszélő reflexiója a költemény elején tehát egy olyan radikálisabb álláspontot képvisel, amelyet a mű egésze pontosít, és részben tompít.

Ez a megoldás jelentős részben egyezik Aranyéval: ott a műegész az elbeszélés példajellegére cáfol rá. A főhős beillesztése a felvázolt keretbe azonban eltér. Arany elbeszélője a nagyvonalakban felvázolt téma (a magyar nép karaktere, illetve egy nemzedék története) kifejtése érdekében tér rá Balázs történetére; Gyulai elbeszélője viszont a ki nem fejtendő, a csak lehetőségként felvetett téma *helyett* hozza be Romhányit. Éppen ezért tűnik úgy, hogy Romhányi története csak ürügy az elbeszélőnek arra, hogy a szabadságharcról írjon, ami részben igaz is, ugyanakkor Romhányi sorsa nem pusztán *egy honvéd* sorsa (a sok vagy az összes közül), hanem a maga sajátosságában (is) érdekes.

A főhős egyfajta deheroizálása, nem pedig individualitásának tagadása vagy elvevése figyelhető meg Aranyánál, aki példának (véletlenszerűen kiválasztott egyednek, nem példaképnek) választja Balázst. Gyulai ezzel a lehetőséggel az elbeszélés témájának meghatározásakor nem él; Romhányi deheroizálása mindenekelőtt bemutatásában (a 6. versszaktól) fi-

a finom irónia tekintetében – értékelhető úgy is, hogy az elbeszélő pusztán a második versszakbeli kinyilatkoztatástól, nem pedig a szabadságharc-téma feldolgozásától határolódik el. A korábbi, nem patetikus beszédmódhoz való visszatérést mutatja az „*amint mondtam*” kollokvialis jellege, ld. IMRE, *A magyar verses regény*, 205.

⁸⁰ Ld. például a második ének indítását – a visszaemlékezés itt ismételtelen megelőzi a visszaidézés problematizálását, amely (ismét) úgy jelenik meg, mint az elbeszélő *elhatározása*, hogy nem beszél a múlttól, hanem visszatér a történethez.

⁸¹ Ezt fejezi ki az is, hogy Romhányiból nem csinál hőst – például azzal, hogy eleve nem is ténylegesen harcoló honvédként szerepelteti (ez legfeljebb az Első ének 59. versszakára áll), hanem éppenséggel a hősi cselekedetek lehetősége előtt vagy után. Ugyanakkor bizonyos értelemben mégis hősnek tartja (ld. Első ének, 59. versszak, Második ének 4. versszak), azonban ennek ellenére vagy éppen ezért nem úgy jeleníti meg, akárcsak magát a szabadságharcot.

gyelhető meg. Ráadásul Romhányi antihős (vagy legalábbis hétköznapi hős) volta nem következik egyenesen abból, hogy egy adott csoportoz (nemzethez vagy nemzedékhez) tartozik, hiszen az, hogy részt vett a szabadságharcban, éppenséggel hőssé tehetné abban az értelemben, amely az elbeszélő által elutasított *speech*-hez közelítené. Húbele Balázs viszont egy olyan csoport képviselőjeként lép elénk, amely eredendően cselekvésképtelen, illetőleg hiányzik belőle a kitartás; antihős voltára pedig csak ráerősít az, hogy a címben is a kissé paradoxikus „déliabok hőse” megnevezést kapja.

Aranyétól jelentősen eltér Vajda gesztusa: a *Találkozások* alcíme (*Budapesti életkép*) alapvetően arra utal, hogy az elmondandó szöveg nem rendkívüli esemény leírása lesz, hanem kifejezetten hétköznapi, átlagos, sőt: megszokott, jellemző.⁸² Az elbeszélő fejtegetése a történet elkezdése előtt is tulajdonképpen azt hivatott elhíttetni az olvasóval, hogy ami következik, az teljesen hétköznapi, viszont (és éppen azért) érdekes, sőt érdekesebb, mert eredetibb azoknál a történeteknél, amelyek – az elbeszélő állítása szerint – a korszakban elterjedtek, illetve amelyeket az olvasó(nő) elvárna.

A *Találkozások* elbeszélője azonban alapvetően mégsem teljesen deheroizáló, hiszen éppenséggel azt igyekszik bebizonyítani, hogy a budapesti mindennapok forgatagában is lehet rendkívülit, költői érdeklődésre érdemeset találni. A mű így indul:

*A Váci utcán, fényes délben,
Úgy fél tizenkettő után...
– Szép olvasónő a vidéken
Ez prózai neked talán?*

Vagyis: az elbeszélő elkezd a történetet, majd szinte azonnal félbe is szakítja, az eddig elmondottakra reflektálva – azonban nem a saját, hanem az olvasó (a szép olvasónő) szemszögéből. A budapesti életképhez kapcsolódó értékítélet (a prózaiság) tehát valójában nem az elbeszélőé.⁸³ Ő mindösszesen csak helybenhagyja az olvasónő megállapítását:

⁸² Vajda címválasztása ebben a tekintetben hasonló Jókai egyértelműen ironikus címadó gesztusához a *Hétköznapiak* című regényben.

⁸³ A fővárosi élet szembeállítás a vidéki elvárásrendszerrel, illetve maga a főváros–vidék szembeállítás olyan oppozíció, amellyel a magyar irodalomban lényegében már a reformkor óta számolhatunk. Ld. BEDNANICS Gábor, *A magyar főváros lírai megjelenítésmódjai = A magyar irodalom története II.*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály–VERES András, Bp., Gondolat Kiadó, 2007, 585–586. A szembeállítás Vajda elbeszélőjénél máshol is előfordul, ld. például: *Találkozások*, A sétahangversenyben 13. versszak (660. oldal).

*Valóban kedves olvasónő,
Nem vadregényes ez a tér.*⁸⁴

A (buda)pesti élet deheroizálásának persze megvan a maga irodalmi konvenciója: az elbeszélő helybenhagyása és az olvasó(nő) értékítélete így akár klisének is tekinthető, de mindenképpen kapcsolódik más szövegekhez, például Petőfi *A négyökrös szekér* című verséhez, amelynek felütése egybevág Vajda gesztusával:

*Nem Pesten történt, a mit hallotok.
Ott illy regényes dolgok nem történnek.*⁸⁵

Az azonban, hogy a *tér* konvencionálisan nem vadregényes, még egyáltalán nem jelenti azt, hogy nem történhetnek benne – nevezzük így – vadregényes dolgok.⁸⁶ Az olvasó által feltehetően keresett *tartalom* átvándorolhat egyik *formából* a másikba, a megszokott keret nem része a keretezett képnek:

*S a vadonerdő s fellegvára
Ma már csak egy üres keret.*⁸⁷

Ennek megfelelően a költői mű tárgya is más-más környezetben, szférában lelhető fel, attól függően, hogy melyik korról van szó:

*Regénye megvan minden kornak,
Minden tavasszal nyíl virág.
Az istenek polgárosodnak
És szállanak alább-alább.*⁸⁸

⁸⁴ *Találkozások*, A Váci utcán 3. versszak (622. oldal)

⁸⁵ Az idézet a következő kiadásból származik: PETŐFI Sándor *Összes költeményei IV.*, Bp., Akadémiai Kiadó, 2003.

⁸⁶ Ebből a szempontból nem teljesen pontos Imre László meghatározása, aki szerint „Vajda a *Találkozásokban* (...) előrebocsátja, hogy a romantika hőseinek kora lejárt, csak a főváros mindennapi élete lehet művének tárgya”. IMRE, *A magyar verses regény*, 22. Tény, hogy ez az elbeszélői attitűd erőteljesen kapcsolódik az általunk is tárgyalt deheroizáló byroni hagyományhoz, azonban az elbeszélő gesztusa éppenséggel a másik irányba mutat, sajátos módon egyszerre tagadva és igenelve az általa vadregényesnek nevezett műfajt. Az igenlést pedig a regény további része, különösen a záró jelenet, fel is erősíti, vö. *Uo.*, 166, illetve BEDNANICS, *i. m.*, 588. A szakirodalom nagyrészt Vajda deheroizáló gesztusát emeli ki, részben a realista esztétikai kritériumai mentén üdvözölve azt, ld. például KOMLÓS Aladár, *Vajda János*, Bp., Művelt Nép Tudományos és Ismeretterjesztő Kiadó, 1956, 96–97, részben összefüggésbe hozva Vajda esztétikájának – főként Gyulai hatásának betudható – változásával, ld. például BÓKA László, *Vajda János*, Bp., Franklin Társulat, 1941, 182. A pesti élet effajta „mítoszvesztése” egyébként a kor jellemző irodalmi jelensége, erről ld. BEDNANICS, *i. m.*, 588.

⁸⁷ *Találkozások*, A Váci utcán 4. versszak (623. oldal)

Az elbeszélő ars poeticája szerint a lényeg állandó, egyedül a külsőségek változnak:

*Csak más a név, a mód s a fegyver,
Csak más az eszköz, a divat.
Alatta mindig egy az ember,
A szenvedély s az indulat.
Diszitmény és jelmezben már ma
Jelleg s alakban más a dráma;
A szakma mindig egyező:
Van hős, szerelmes, cselszövő.⁸⁹*

És amennyiben ez a tétel csakugyan igaz, úgy a Váci utcára is érvényes, amint azt az elbeszélő a következő szakaszban ki is fejti.

A költői ars poeticából⁹⁰ az következik, hogy a költő feladata *megtalálni* a költemény tárgyát, amelynek lelőhelye és megjelenési formája a korszakok függvénye. Hogy ez jelen esetben miért éppen a Váci utca, azt a következőképpen indokolja:

*Ahol a szépség, szerelem,
Költői tárgyam ott lelem.⁹¹*

Tulajdonképpen ez, és a következő három versszak tekinthető egyfajta témamegjelölésnek. Valójában persze az elbeszélő keveset mond: gyakorlatilag éppen csak annyit, hogy a költemény – illetve általában az ő költészetének – témája a szerelem, tehát a tényközlésen túlmenően nem sok információval szolgál. Ez a tényközlés ugyanakkor a már korábban tárgyalt ars poetica kontextusán *belül* történik; ezért is különösen fontos az elbeszélő költészetet illető álláspontja.

Az elbeszélő állítása lényegében a következő: mindaz, amit az olvasó elvár, és amit a költemény első két sora látszólag azonnal megsemmisít, valójában az első látásra prózainak tetsző tér- és időbeli környezetben *is* fellelhető, sőt: a jelen állapotában a *legjobban éppen ott*

⁸⁸ *Találkozások*, A Váci utcán 5. versszak (623. oldal)

⁸⁹ *Találkozások*, A Váci utcán 6. versszak (623. oldal)

⁹⁰ Az elbeszélő hasonló jellegű argumentációja máshol is fellelhető Vajdánál, így az *Alfréd regénye* verses előszavában is. Mint Gyulai rámutatott, Vajda ezen gondolata Taine-re vezethető vissza, melynek lényege: „Az ízlés módosul; az iskolák és korok divatos szabályai változók, de az örök szép lényege változhatatlan. (...) A költő mindent merhet, de a természethez és az emberi szívhez, amelyet rajzolni kell, nem lehet hűtelen, s a célt, amelyet maga elébe tűzött, csak oly eszközökkel érheti el, amelyek azzal nincsenek ellenkezésben.” GYULAI Pál, *Újabb költői beszédeink* = GYULAI Pál *Válogatott művei*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989, 198.

⁹¹ *Találkozások*, A Váci utcán 10. versszak (624. oldal)

lelhető fel. Az állításhoz kapcsolódó fejtegetés hivatott igazolni a voltaképpeni történetet. Másrészt pedig a történet hivatott igazolni magát az állítást.

Ennek tükrében természetesen a *Budapesti életkép* alcím korábban felvetett értelmezése – az életkép mint jellemző vagy hétköznapi kép, narratív szövegben „képsor” – is problematikusává válik.⁹² Érthető ezen az, hogy az Ernő történetéhez hasonlóak csakugyan tömegesen és összesűrűsödve fordulnak elő a világnak ezen a pontján (amely ezáltal kvázi fantasztikus helyszínné válik), és ilyen értelemben tekinthetők megszokottnak, vagyis a rendkívüli és a hétköznapi közé ebben a sajátos környezetben egyenlőségjel kerül.⁹³ Egy másik szinten pedig a hétköznapiak és a rendkívüliek az összefonódása azt jelenti, hogy az elbeszélendő történet szereplői csak *diszítvány és jelmezben* térnek el a többi történet szereplőitől, vagyis az iroda-

⁹² A cím hétköznapiságot sugalló voltáról vö. SZÉLES Klára, *Vajda János*, Bp., Gondolat Kiadó, 1982, 202–203. Az életkép „a mindennapi élet valamelyik jellemző, tipikus alakját, helyzetét, eseményét örökíti meg az egyénitést mellőzve, egy-két fő vonást, sajátosságot emelve ki”. *Irodalmi fogalmak kyszótára*, szerk. SZABÓ B. István, Bp., Korona Kiadó, 2002. A XIX. században a pesti élet zsánerképszerű megjelenítése – amely a *Találkozások*-ban leginkább az első énekben érhető tetten – más művekben is megjelenik, pl. Petőfi 1845-ös *Pest* című versében. Vö. BEDNANICS, *i. m.*, 585–586. Egyik legismertebb képviselője Nagy Ignác, aki 1841-ben *Budapesti élet* címmel adott ki sorozatot; Vajda alcíme a reformkorban kedvelt műfaj mellett elképzelhetően erre a sorozatra is rájátszik – közös vonás továbbá, hogy mind Vajda műve, mind pedig a műfaj hangsúlyosan a fővároshoz kötődik. A műfajról és elterjedéséről ld. *A magyar irodalom története III.*, szerk. PÁNDI Pál, Bp., Akadémiai Kiadó, 1984, 638–641, a reformkori novellairodalomról ld. SZAJBÉLY Mihály, *Vélemények az 1830-as évek magyar prózájáról = „A mag kikél”: Előadások Kölcsey Ferencről*, szerk. TAXNER-TÓTH Ernő, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 1990, 58–66.

⁹³ A valószínűség és a valószínűtlenség kettősségének sajátos problematikájára utal Imre László is, amikor Vajdáról szólva ezt mondja: „Hiába talál rá a hétköznapi szintérre, ha ezen rikító, valószínűtlen eseményeket játszat el. Hiába használ fel a *Találkozások* második felében újsághíreket is (...), a történetet ez sem teszi valószínűbbé, mert ezek a kor különös, egyedi epizódjai.” IMRE, *A magyar verses regény*, 146. Az alapvető probléma az, hogy Vajda egyfajta szenzációra törekvő megoldása lényegében a verses regény műfajától idegen, hiszen a verses regényre inkább egyfajta „realista esztétika” jellemző, erről ld. NYILASY Balázs, *Arany János: románc és realizmus: Gondolatok Arany verses epikájáról és balladisztikájáról = A két Arany: Összehasonlító tanulmányok*, szerk. KOROMPAY H. János, Bp., Universitas Könyvkiadó, 2002, 43, 45; ill. IMRE, *Arany László és a magyar verses regény*, 512; ill. IMRE, *A magyar verses regény*, 166. (Ugyanakkor az elbeszélői ironia a verses regény hagyományához kapcsolódik.) A valószínűtlenségről ld. még SZÉLES, *i. m.*, 204, illetve KOMLÓS, *i. m.*, 97. A valószínűtlenség adott esetben értelmezhető paródiaként is, amint az az *Alfréd regénye* kapcsán felmerült, erről ld. TAMÁS Attila, *Vajda János Alfréd regénye című műve és a magyar romantika néhány alapproblémája*, Szeged, Szegedi Ny., 1965.

lom világában tulajdonképpen „hétköznapiak”, konvencionálisnak mondhatók, és a most következő is csak egy regény a sok közül.⁹⁴

A kétféle olvasat szintézise helyett azonban elképzelhető egy olyan képlet is, amelyben a hétköznapiság szintje folyamatosan átironizálja a vadregényes történetet. Ez lényegében meg is felel a továbbiaknak, amennyiben az elbeszélő kiszólásaival, az olvasónak szóló megjegyzéseivel, személyes véleményével eltávolodik az általa elbeszélte történettől, és ironikusan viszonyul ahhoz.⁹⁵

Az általunk vizsgált három verses regény meglehetősen különbségeket mutat az elbeszélő által a mű elején közölt költői célkitűzést – de nem a célkitűzést „végrehajtó” költői retorikát – illetően. Mégis, úgy tűnik, hogy *A délibábok hőse* bizonyos sajátosságai kifejezetten műfaji eredetűek. Így például az általunk kutatott költői célkitűzés már a költemény elején is ellentmondásokkal terhelt jelenik meg, és a későbbiek során felülíródik – ugyanakkor a továbbiakban olyan, egyértelműen körülhatárolható és koherens megoldást sem kapunk, amely ennek a *helyébe* léphetne, és ezért inkább végtelen számú variáció lehetőségét magában rejtő, és egyben feloldhatatlanul plurális (meta)textust kapunk.

A költői előrevetítésből – mindhárom esetben – az is világosan látszik, hogy az elbeszélő által választott főhős (vagy általában a hősök) mellett más, az elbeszélő által valamilyen okból fontosnak tartott téma vagy témacsoport is központi szerepet játszik a műben – Arany megoldása tehát, amikor is az elbeszélő a mű elején a múlthoz kapcsolódó személyes reflexióját közli, nem vagy nem önmagában kirívó. Amiért mégis egyfajta specifikumról beszélhetünk, az mindenekelőtt az, hogy az elbeszélő az élmény (egy korszak, „a délibábok kora”) kö-

⁹⁴ A irodalmi konvenciókhoz való viszonyról a későbbiekben még lesz szó. Itt annyit jegyeznénk meg, hogy a konvenciók, illetőleg a korabeli elvárások felül is íródhatnak: erre példa Ernő jellemzése: *A Váci utcán*, 28–30. versszak (629. oldal).

⁹⁵ Erre a szövegben számos példát találunk. Ld. például a nászútról való véleményét: *Találkozások*, *A nyaralóban* 5–7. versszak (640–641. oldal); illetve Ernő indoklását, amikor Etelkét „háztűznézőbe” invitálja: *A nyaralóban* 31. versszak (647. oldal). Ezt a megoldást Imre a „társadalmi valóság” regénybeli jelenlétének nevezi, amely tehát ebben a műben nem a történetben van jelen, végső soron a „társadalmi regény deformációjához” vezetve. IMRE, *A magyar verses regény*, 150–151. Ugyanakkor, mint korábban már említettük, az elbeszélői kiszólások, reflexiók aránya a szövegben változik, és míg a mű első felében a hétköznapiság–vadregényesség ellentét, illetve problematika egyértelműen központi helyet foglal el, addig a kérdés a mű végére mindenképpen perifériára szorul annyiban, amennyiben a hétköznapiság mint lehetőség, illetve a történethez való viszonyulás ironikus volta kérdésesség, ha ugyan nem lehetetlenné válik.

zössége által különösen közel helyezi magát hőiséhez, ugyanakkor azzal a gesztussal, hogy példának teszi meg, egyszersmind radikálisan el is távolítja magától. Az elbeszélő–főhős viszony ezen ambivalenciája az egésze mű során jellemző lesz, és különös fontosságot nyer a mű végén szereplő elbeszélői értékelésben. Másféle ambivalenciával találkozunk Gyulainál: ott a narrátor amellet, hogy elbeszéli hőse történetét, egyben *mellette* is elbeszél, amikor lát-szólag felesleges kitérőket tesz. Vajda elbeszélője alapvetően nem a főhőshöz való viszonyában, hanem a hozzá kapcsolódó értékelésében többértelmű: hangsúlyosan és mindvégig szerzőként, vagyis hőse *felett* állóként viselkedik, és inkább az elbeszélte történetbe *beleereszkedve* közli a véleményét⁹⁶, mintsem valóban személyes reflexiókat tenne – ilyen értelemben tehát, legalábbis e három verses regény közül – a *Találkozások* bír a legkevésbé személyesen megjelenő elbeszélővel.

Összegezve tehát az eddig elmondottakat: az elbeszélőnek a mű elején megjelenített viszonyulása az elbeszélendő szöveghez, illetve ennek a viszonyinak problémaként való prezentálása a verses regény műfaji konvencióihoz tartozik.⁹⁷ Ennek tartalma azonban igen széles skálán mozoghat, és elsősorban a mű témájától, a főhős életének kontextusától (dezillúzió, szabadságharc, vadregényes történet stb.) függ. *A délibábok hőse* mindenekelött azzal emelkedik ki, hogy az elbeszélő reflexiója fokozottan személyes, hiszen az indító kilenc, de főképpen az első hét strófa *anélkül* tartalmaz személyes visszaemlékezést, hogy egyáltalán utalna a tulajdonképpeni történetre (Gyulai elbeszélője egy közösség tagjaként, esetleg képviselőjeként szólal meg, nem individuumként, Vajdáé pedig magával a történettel indít, és azt „csak” félbeszakítja). Ennek funkciója a zárlatban szereplő reflexió tükrében válik világossá, amelylyel dolgozatunk végén foglalkozunk.

⁹⁶ Ld. például A Váci utcán 13., illetve 20–21. versszak (625., illetve 627. oldal).

⁹⁷ Ez igaz a magyar verses regény mintául szolgáló világirodalmi alkotásokra is. Ld. például a *Childe Harold* ajánlását (*Janthéhoz*) és első versszakát, a *Don Juan* első hét versszakát, illetve a *Jevgenyij Anyegin* ajánlását és második strófáját. Az általunk vizsgált verses regények a mű mibenlétének explicit tárgyalása okán leginkább a *Don Juannal* mutatnak rokonságot.

3.2. Az elbeszélő mint szerző

Az elbeszélői bevezetők elemzésekor több helyen is utaltunk arra, hogy az elbeszélő szerzőként – az adott mű szerzőjeként, illetőleg általában véve költőként – jelenik meg, ami döntően befolyásolja a főhőshöz való viszonyát. A szerző-probléma vizsgálatakor először az elbeszélés játék-jellegére térünk ki, utána pedig visszatérünk a mű mibenlétének kérdéséhez, ezúttal a mű végén található költői reflexiókat elemezve.

3.2.1. Az elbeszélés mint játék

Korábban, *A délibábok hőse* vizsgálatakor az elbeszélés játék-jellegét az olvasóval és a műfajokkal való játékon keresztül mutattuk be, kitérve emellett az olyan elbeszélői megjegyzésekre, amelyek a szöveg írott jellegére, illetve az írás körülményeire utalnak. A következőkben ezeknek meglétét, illetve milyenségét nézzük meg Gyulai és Vajda regényében.

Az, hogy az elbeszélő több helyütt is hangsúlyozza a szöveg írott jellegét – mint korábban utaltunk rá –, a műfaj sajátosságának tekinthető; mint ilyen, természetesen a *Romhányi*-ban és a *Találkozásokban* is megtalálható. Vajdánál a mű elején megszólított „szép olvasónő a vidéken” már egy kész szöveget (könyvet) olvas, az elbeszélő pedig a regény végén hangsúlyozottan az írást (Ernö történetének írását) fejezi be. Gyulai elbeszélője – Aranyéhoz hasonlóan – a múltat, legalábbis annak egy szegmensét, kívánja megjeleníteni; az elbeszélés idejének és az elbeszélő időnek a távolsága lényegében állandó (mint megtudjuk, húsz év⁹⁸), és bizonyos értelemben *lezárt*, a vele való kapcsolat tere mindenekelőtt (ha ugyan nem kizárólagosan) az emlékezés.⁹⁹ Ezt mindösszesen csak az első ének zárlatában töri meg, ahol az elbeszélés idejét és az elbeszélő időt feltételesen egymásba játszatja:

*De, olvasóm, ezer bocsánat!
Itt megszakítom könyvemet.
Mert kifáradtam én is immár.
Üld engem is sok durva zsandár;
Sokféle gondok és bajok,
Csak néha, lopva irhatok.*

Az, hogy az elbeszélőt éppen úgy üldözik, mint Romhányit, nem természetesen jelenteni egyben azt is, hogy a pusztá hasonlóságnál többről, effektíve azonos élethelyzetről lenne

⁹⁸ *Romhányi*, Második ének 37. versszak.

⁹⁹ Ld. például: Második ének 1–4., illetve 37–39. versszak.

szó. Sőt: az is lehetséges, hogy a „sok durva zsandár” korántsem szó szerinti értelemben veendő, hanem metaforikusan (a „gondok és bajok” szinonimájaként). Az elbeszélt időnek és az elbeszélés idejének távolsága nem íródik felül, mindenesetre az elbeszélő a történetnek ezen a pontján – amikor még egyelőre nincs tudomásunk arról, hogy húsz évvel korábbi eseményekről van szó – eljátszik a lehetőséggel. Akárcsak a metaforikus–nem metaforikus nyelvhasználat kettősségével, amely játék az olvasóval annyiban, amennyiben a feltehetően később jelentkező metaforikus olvasat nemcsak potenciálisan felülírja a nem metaforikusot, hanem egyben nevetségessé is teszi.

A gesztus egyébiránt kapcsolódik ahhoz a byroni hagyományhoz¹⁰⁰, amelyet az énekek végén való hangsúlyos megszakításaként határozhatunk meg, és amellyel Arany Lászlónál is találkozunk. Éppen ez a gesztus hiányzik Vajdánál, aki a *Találkozások*at lényegében tematikus fejezetekre osztotta, ekképp azt érve el, hogy az egyes fejezetek önmagukból következően, önmagukban zárt egységek. A cím is erre látszik utalni: *találkozásokról* van szó, tehát nem egy összefüggő történetfolyamról, hanem abból kiragadott mozzanatokról, szegmentumokról – vagy éppen fordítva: az egyes mozzanatokból konstruálja meg az olvasó, esetleg már maga az elbeszélő, az összefüggő történetet. A verses regény Vajdánál, ha nem is önmagát írja, de mindenesetre történetcentrikus, amennyiben a mindenkori elbeszélés (az egyes részek, illetőleg az egész) hosszúságát a történet, nem pedig az elbeszélő szabja meg.¹⁰¹ Ehhez képest nevezhetnénk Arany és Gyulai (valamint Byron és Puskin) verses regényeit elbeszélőcentrikusnak, hiszen itt az elbeszélő az elmondott történet eseményeitől eltérő mó-

¹⁰⁰ A jelen dolgozat keretein belül természetesen nem áll módunkban a byroni minta részletesebb ismertetésére, ugyanakkor a teljesség kedvéért érdemes megjegyezni, hogy a *Don Juan* szövege is számos változatban tartalmaz példákat az elbeszélői hangsúlyos megszakításra, illetőleg a szöveg önkényes (újra)strukturálására. A kérdéssel bővebben egy korábbi tanulmányomban foglalkoztam: BÁCSKAI-ATKÁRI Júlia, *The Ironic Hero: Narration in Lord Byron's Don Juan*, Első Század, 2008/1, 70–78.

¹⁰¹ A *Találkozások* történetcentrikus voltával kapcsolatban fontos megemlíteni, hogy a mű a történethez való viszony tekintetében sem egységes: míg az első két énekben meghatározó a *történetről való beszéd*, a reflexivitás, addig a harmadik, de főként a negyedik énekben a *történet elbeszélése* válik uralkodóvá, és az elbeszélő feladatköre ezzel jelentősen redukálódik. Ekképp Vajda verses regénye nemcsak a kezdeti felállás tekintetében tér el az általunk tárgyalt másik két műtől, hanem lényegében az elbeszélésben előrehaladva még jobban eltávolodik az elbeszélőcentrikus elbeszélés fentebb tárgyalt modelljétől.

don is szegmentálhatja a történetet, adott esetben radikálisan kettévágva azt.¹⁰² A fenti distinkció alkalmazható a már tárgyalt elbeszélői bevezetőkre is, magyarázatot adva arra, hogy egyik vagy másik elbeszélő miért tekinthető személyesebbnek vagy éppen személytelenebbnek.

Az olvasóval való játék forrása *A délibábok hőse*ben mindenekelőtt az, hogy az elbeszélő bármelyik pillanatban megváltoztathatja az olvasóhoz való alapvető viszonyát, és – részben ezzel összefüggésben – az olvasói elvárásokat is másmilyennek állíthatja be. Utóbbihoz kapcsolódik a műfaji játék is, amely az aktuális szöveg és a műfaji konvenciók és/vagy az olvasói elvárások diszkrepanciájában ragadható meg.

A *Romhányi* elbeszélője, mint korábban már láttuk, egy olyan szöveggel (vagy egy olyan szöveg lehetőségével) indít, amelyet később felülír; ez a felülírás azonban nem feltétlenül jelenti egyben az olvasói elvárások felülírását is, mindenekelőtt azért, mert az olvasói elvárások sem tisztázottak. Az elbeszélő hiheti (és egyben sejtetheti) azt is, hogy az olvasó az általa nem pártolt *speechet* várja, ekképpen tehát a mű meglehetősen korai pontján, a volta-képpeni történet elkezdődése előtt, az elbeszélő *szembekerül* az olvasóval. A másik lehetséges képlet természetesen az, hogy az elbeszélő azt feltételezi, hogy olvasójának éppen úgy elege van a *speechekből*, és a *honfi-phrasistól* hemzsegő lapokból, mint neki: felülíró gesztusa ebben az esetben egyfajta megnyugtatás.

A *Romhányi* elbeszélője azonban az olvasóhoz való viszony tisztázatlansága mellett azal a lehetőséggel is él, hogy nyíltan szembefordul olvasójával, akinek nézeteiben *biztos*, és élesen kritizálja is:

*Sőt olvasóm különb te se vagy,
Hű honfiságod bármilyen nagy;
Legalább így tapasztalom
Nagy részt, jobb és baloldalon.*¹⁰³

Illetve:

¹⁰² Ld. például *A délibábok hőse*: első ének vége (Balázsról éppen csak kiderül, hogy szerelembe esett); *Romhányi*: első ének vége (éppen Romhányi üldözésekor szakad meg az elbeszélés, vagyis egyrészt akkor, amikor elvileg érdekesítő részhez érkeztünk, másrészt akkor, amikor az elbeszélő visszatért oda, ahonnan a kezdet kezdetén elindult), illetve harmadik ének vége (49–50. versszak). A kettévágás radikális gesztusát mutatja a *Don Juan* harmadik énekének zárata.

¹⁰³ *Romhányi*, Második ének 13. versszak.

*Ne sértse democrata szíved',
 Jó olvasom, e nézet itt,
 Hiszen te is és sok más híved
 Valljátok a gróf elveit.
 Csak megfordítva uj divatra:
 Azaz csak az, ki nem nemes,
 Illik valóban kormánypadra
 És bizalomra érdemes.¹⁰⁴*

A kritika különösen éles azért, mert az olvasó attitűdjét bizonyos ál-hazafiassághoz kapcsolja, amely pedig természetesen egybefonódik a *speech* és a *honfi-phrasis* által fémjelzett ál-hazafiassággal.¹⁰⁵ Még hozzá azért, mert az olvasó itt valójában a nemzet egészét jelenti (éppen ezért beszél jobb- és baloldaltól): azt az egészet, amely megosztott ugyan, ám az elbeszélő egyetlen fogalom alatt képes integrálni, illetőleg amelyen belül az elbeszélő mindkét irányzatot elutasítja (akárcsak a *speech*től és a *phrasistól* való kettős elhatárolódás gesztusában a mű elején)¹⁰⁶. Vagyis: az elbeszélő az olvasót szándékosan egy olyan, kezdettől fogva jelen levő oppozícióban helyezi el, amelyben az elbeszélő kibékíthetetlenül áll szemben *valakikkel*, akik nem értik a szabadságharcot, hanem használják – és az olvasó éppen ezeknek a *valakiknek* a csoportjába kerül. Az elbeszélő támadása a szabadságharcot nem értők ellen tehát nem kifejezetten egy szűkebb csoportnak (akik teljesen nyilvánvaló módon, alapvetően politikai célokra használják a szabadságharcot) szól, hanem lényegében mindenkinek (ad absurdum a nemzet egészének), aki nem osztozik az élmény közösségében, hiszen ők nem értik a szabadságharcot, egész egyszerűen azért, mert nem élték át. Az olvasóról nem tudni, miért, de mindenképpen azt feltételezi, hogy az említett oppozícióban kizárólag a vele ellentétes oldalon foglalhat helyet.¹⁰⁷ Ez lényegében kizárja az olvasóval való játék egy olyan folytonos ambiguitását, amilyenek Arany Lászlónál találkoztunk.

¹⁰⁴ *Romhányi*, Második ének 15. versszak.

¹⁰⁵ Vö. IMRE, *A magyar verses regény*, 9.

¹⁰⁶ A kettős elutasítás és a kettősség elutasítása mellett ugyanakkor az elbeszélő részéről megfigyelhető egyfajta integráló szemlélet is, amely az egyes csoportok nézetein igyekszik felülemelkedni, ld. *Romhányi*, Második ének 15. versszak.

¹⁰⁷ Ennek radikális példája: *Romhányi*, Harmadik ének 22–23. versszak, ahol az elbeszélő egy „szájas honfítárs”-sal vitatkozva, vele szemben védi Romhányit. Az olvasóhoz való viszony kétértelmősége ebben az esetben abból ered, hogy vagy azonosítjuk az olvasót és a szájas honfítársat, vagy a szájas honfítársat csak egy olvasónak tekintjük a sok lehetséges közül.

Ez természetesen nem jelenti azt, hogy ilyesmire egyáltalán ne lenne példa. Egyrészt a fenti részletekben is megfigyelhető a kritikai él egyfajta tompítása (ilyen például a *jó olvasóm* megnevezés, illetve a megszólításnak egyfajta rezignáltsága, amely nem támadó szándékú kritikát feltételez), illetve némi elbizonytalanító mozzanat. Utóbbira példa az, hogy az elbeszélő a *tapasztalatára* hivatkozik, vagyis kimondja, hogy véleményét az eddig tapasztaltakra alapozza, és ettől a tapasztalattól természetesen az olvasó el is térhet: általánosító kinyilatkoztatás helyett tehát inkább a nyilvánvalóan véges tapasztalatok egyfajta összegzését kapjuk.

Másrészt – és ez már a műfaji játékhoz vezet el¹⁰⁸ – a lázas Romhányi leírásakor így szól ki az olvasóhoz:

*De rá nem ismer, oly nagy láza,
S ismét behunyja a szemét...
Hát ily sovány regényem váza,
S mily prózai, szokott beszéd.
Jó olvasóm, tán így fogsz szólni,
Ki vártál nagy jelenetet,
Romhányi hogy 'fog szónokolni...
Nem kínozom a beteget.
Ha nagy, csodás és szörnyű szép kell,
A Jókai regényét nyisd fel;
Én ezt meg nem tanulhatám,
Nincs hozzá sok phantasiám.*¹⁰⁹

Az elbeszélő először az olvasó lehetséges véleményét közli: mint nem sokkal később kiderül, elvileg az olvasó szemszögéből – grammatikailag azonban ez az értékelés is az elbeszélő nézőpontjából, kvázi az ő részéről hangzik el: *regényemet* mond, nem pedig *regényt*, vagyis a közölt vélemény nem tekinthető egyenes idézetnek, ugyanakkor nem is az olvasóval való dialógus formájában jelenik meg. Az első elbizonytalanító (és egyben kétértelmű) mozzanat tehát ez: kihez is tartozik voltaképpen a szöveg, legalábbis az elbeszélő szerint. A második pedig az, hogy bár az kiderül, hogy elvileg az olvasóhoz, az elbeszélő ezt egy *tánnal* toldja meg, lehetővé téve ezzel azt is, hogy az elhangzott két sort kvázi-nemlétezőként értékeljük. Más kérdés, hogy ez az elbizonytalanítás csak a szöveg kimondása *után*, felülírásként jelentkezik, vagyis a felülírás pillanatáig a regény kritikája van érvényben. Az elbizonytalanítással

¹⁰⁸ Vö. IMRE, *A magyar verses regény*, 281–282.

¹⁰⁹ *Romhányi*, Második ének 36. versszak.

ellentétes irányban hat az, hogy az elbeszélő az olvasót így határozza meg: *ki vártál nagy jelenetet* – és mivel ezt a meghatározást az elbeszélő nem teszi elbizonytalanítottá, úgy tűnik, hogy a *talán* nem annak szól, hogy az olvasó egyáltalán nagy jelenetet várt, hanem pusztán csak annak, hogy így fog szólni. A bizonytalanság ennek tükrében sokkal inkább a vonatkozó mellékmondat milyenségét illeti: nem-korlátozó, vagyis *minden* olvasóra vonatkozik, akiket az elbeszélő a mellékmondattal mintegy kiegészítésként *jellemez* – vagy korlátozó, tehát az olvasóknak csak egy *meghatározott részére* vonatkozik, akiket az elbeszélő a mellékmondattal pontosítva *körülír*.¹¹⁰

Az elbizonytalanítás gesztusa nagyban hasonlít Aranyéra, akárcsak a strófa későbbi részében annak részletezése, amit az olvasó egy irodalmi műtől elvár¹¹¹ – ez pedig a *ha* által válik pusztán feltételelessé. Utóbbi esetben a hasonlóság az olvasói elvárások jellemzését illetően is igaz; Arany megoldása annyiban radikálisabb és a hagyományhoz képest újszerűbb, hogy az olvasó által potenciálisan elvárt szöveget az elbeszélő ténylegesen közli is, majd ennek felülírásakor nem egyszerűen *sok regénnyel* állítja szembe a sajátját, hanem a valós életből vett, tehát nem irodalmi, és a legkevésbé sem emelkedett szórakozásformákkal.¹¹² Esztétikai kérdésekben mindkét elbeszélő, úgy tűnik, hogy akkora mozgásteret olvasójának, hogy az velük azonos vagy ellentétes véleményen is lehet¹¹³; Aranynál azonban – általánosabb szinten is – a lehetőségek szélesebb skálája található, és ezzel összefüggésben az olvasóval való játék hangsúlyosabb.

A műfai játék szintén sokszínűbb Aranynál. Nála több műfaj is parodizálódik (eposz, romantikus kalandregény); a hangsúly nem pusztán a *több műfajon* van, hanem azon, hogy ezek a műfajok effektíve parodizálódnak, hiszen az elbeszélő – az olvasót némileg félrevezetve – mindkettőbe belekezd, mintegy ízelítőt adva belőlük.¹¹⁴ Gyulainál nem is annyira paródi-

¹¹⁰ A lehetséges olvasói elvárások természetesen kapcsolódnak a korszak elsősorban Jókaihoz kapcsolódó esztétikai kérdéseéhez, irodalmi vitáihoz is, amelyekkel a korábbiakban már esett szó.

¹¹¹ Az olvasói elvárások felülírásának byroni hagyományáról a verses regényben vö. IMRE, *A magyar verses regény*, 33–34.

¹¹² Ld. *A délibábok hőse*, Harmadik ének 9–10. versszak (55. oldal).

¹¹³ És mindketten a valóságábrázolás kritériumát érvényesítik, jelen esetben ld. *A délibábok hőse*, Harmadik ének 11. versszak (55. oldal), illetve *Romhányi*, Második ének 37. versszak.

¹¹⁴ Ld. *A délibábok hőse*, Harmadik ének 1., illetve 9. versszak.

áról, mint inkább egy sajátos kétpólusú játékról van szó, amelyben a paródia jóval kifejtetlenebb marad, mint Aranyánál, a szembehelyezkedés viszont hangsúlyosabb szerephez jut; ráadásul nála a sajátjával szembeállított műveknek egy szűken meghatározott csoportját („Jókai regénye”) kapjuk. Aranyánál az olvasóval való játék abból is ered, hogy az olvasónak kell ráismernie a *más műfajra* az adott szövegen (az elbeszélő „saját” szövegén) *belül*, illetőleg az elbeszélő az olvasó előzetes tudására hagyatkozik – vagyis hogy *képes* lesz ráismerni az eposzra, és konkrétan a *Szigeti veszedelemre*, továbbá hogy a *sok regény* meghatározás is mondani fog neki valamit. A *Romhányi* elbeszélője nem épít ilyen előzetes – és az elbeszélőével részben közös – tudásra: az olvasó akkor is érteni fogja (igaz, másképp) a szöveget, ha történetesen nem tudja, ki az a Jókai.¹¹⁵

Az olvasóval való játék más válfaját mutatja a *Találkozások*. Az elbeszélő itt sokkal konkrétan lehatárolja, milyen olvasóhoz szól, mint Arany vagy Gyulai, és az olvasóval való társalgása már a mű elejétől fogva jelen van:

*A Váci utcán, fényes délben,
Úgy fél tizenkettő után...
– Szép olvasónő a vidéken
Ez prózai neked talán?*

A megszólított (és egyben elvárásaiban, ízlésében parodizált *csoport*) nem egyszerűen *az olvasó*, hanem *a szép olvasónő a vidéken*.¹¹⁶ Ezzel a leszűkítő gesztussal az elbeszélő vagy kiválasztja a lehetséges olvasóknak azt a csoportját, amelyhez a továbbiakban szólni kíván (vagy akikről azt feltételezi, hogy a művét olvassák), vagy pedig összes olvasójának választja ki egy kisebb csoportját, akikhez a történet *aktuális* pontján szól. Hogy a kettő közül melyik lehetőség állja meg inkább a helyét, egyelőre nem tisztázott; és az, hogy a későbbiekben eset-

¹¹⁵ Ez természetesen nem jelenti azt, hogy *A délibábok* hőséiben ne lennének konkrét utalások is, amelyek – a nem konkrét utalásokkal együttesen talán még Gyulaiénál is jobban – intertextuálissá teszik a szöveget. Ilyen például a már tárgyalt: Második ének, 61. versszak (46. oldal), illetve Második ének, 55. versszak (44. oldal).

¹¹⁶ A főváros–vidék szembenállás kontextusáról korábban már esett szó; fontos még kiemelni, hogy Vajda elbeszélője ezen a ponton a női olvasóközönséghez szól ki. Ennek egyik oka lehet az, hogy a korban a szépirodalmat olvasók dominánsan nők voltak. Ld. GYÁNI Gábor, *Az olvasás kultúrája = A magyar irodalom története II.*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály–VERES András, Bp., Gondolat Kiadó, 2007, 569. Másrészt elképzelhetően az a korabeli kritika is megjelenik, amely szerint a nők alapvetően a populáris regisztert olvassák. Erről ld. *Uo.*, 569; illetve GYÖRGY Aladár, *Magyarország köz- és magánkönyvtárai 1885-ben I.*, Bp., Athenaeum, 1886, 330.

leg tisztázódik, nem változtat azon a tényen, hogy az olvasó (ön)meghatározásának a problémája a tárgyalt szöveghelyen (ráadásul éppen a mű elején) jelen van.

Az olvasóval való dialógust folytatva az elbeszélő egészen odáig megy, hogy másfél versszaknyi szöveget ad az olvasónő szájába, aki a legelső két sor alapján továbbfűzi a verset. Az elbeszélő tehát a saját maga által közölt szöveg, és az általa az olvasónőnek tulajdonított értékítélet (prózaiság) alapján modellálja azt az olvasási folyamatot, amely bizonyos mennyiségű információ alapján egyfajta elvárasi horizontot állít fel (vagy éppen felülír egy korábit), az olvasás folyamatába ily módon beépítve az írást és az újraírást is. Az olvasói reakció azonban nem pusztán feltételezéseként jelenik meg, hiszen az elbeszélő ténylegesen dialogizál az olvasóval, amikor igazat ad neki:

*Valóban kedves olvasónő,
Nem vadregényes ez a tér.¹¹⁷*

Az első versszak *talánjától* eljutunk oda, hogy az elbeszélő biztosnak állítja be az olvasónő reakcióját; az olvasónő szövege a bizonytalan és a biztos közé van beékelve. Hogy az elbeszélő utóbbi reakciója miért nem kelt váratlan hatást, annak az az oka, hogy az olvasónő szövege hangsúlyossá válik, mindenekelőtt azért, hogy az elbeszélő addigi szövegénél jóval hosszabb.

Egy fontos különbség Arany és Gyulai művéhez képest már itt megmutatkozik. Az olvasó elsődleges elvárása az elbeszélő feltételezése szerint minden esetben az, hogy a történet *ne* legyen prózai. Arany és Gyulai elbeszélője ezt az elvárást keresztezi a felülírás, paródia, szembehelyezkedés lehetséges gesztusával. A *Találkozások* elbeszélője azonban éppen arról igyekszik meggyőzni az olvasót, hogy ennek az elsődleges elvárásnak a közlendő szöveg *alapjában véve* meg fog felelni.¹¹⁸

¹¹⁷ *Találkozások*, A Váci utcán 3. versszak (622. oldal).

¹¹⁸ És, különösen ami a mű befejezését, záró fejezetét illeti, valóban meg is felel. Ez lényegében magyarázatot is ad arra, miért nem találunk Vajdánál műfaji játékot: az elbeszélő éppen azokhoz a műfajokhoz helyezi közel művét (és önmagát), amelyeket a verses regény eredendően parodizál vagy legalábbis megkérdőjelez, mindenekelőtt a valóságábrázolás kritériuma mentén. Ez összefüggésbe hozható azzal is, hogy Vajda műve a kezdeti puskin hangnemet nem tartja végig, vö. IMRE, *A magyar verses regény*, 43: „A puskin hangnem helyett gyakran a fesztelenség és a romantikus érzelmesség vagy borzalmasság elegyedik nála.”

Az elbeszélő később felülírja a *szép olvasónő a vidéken* megszólítás kizárólagosságát is. Olvasójához kiszólva ezt a megjegyzést teszi:

*S a szobalányok közt akad
– Igaz-e? – Hej, sok jó falat...*¹¹⁹

Illetőleg valamivel később Etelke leírásánál:

*El nem találod – hogy is mondjam –,
Szemed vagy szád ingerli jobban?
És hamarjában nem tudod,
Csókolni avagy enni jobb?*

*Sőt, hogyha már az igazságot
Kimondanom tisztára kell:
Ha volna épp e szabadságod,
Azt se tudnád, hol kezdjed el?
Öleld-e vagy csókold, s hol és mit?
Kis lábait vagy kezecskéit?
Ez egy kis kellem-tömkeleg
Hogy nem tudod, hol a fejed?*¹²⁰

Az idézett részekben az elbeszélő az olvasóhoz szól ki (megerősítést kér, illetve neki magyarázza el, milyen is Etelke); azonban kevésbé valószínű, hogy ez az olvasó a szép vidéki olvasónő lenne. Mindkét esetben ugyanis az elbeszélő egy olyan közös véleményre, élményre alapoz, amely alapvetően férfi-élmény, és a nőkre irányul (szemben a korábban megszólítottként szereplő olvasónő elvárásainak megjelenítésével): éppen ebből a felállásból az elbeszélő–olvasó viszony a szövegnek ezen pontján erősen bizalmassá (netán egyenesen bizalmaskodóvá) válik. Nyilvánvaló, hogy a szép vidéki olvasónőnek pusztán neméből adódóan (tehát minden erkölcsi értékítélőtől, neveltetéstől stb. függetlenül) sem jutna eszébe a szobalányokra mint jó falatokra, illetőleg arra gondolni, hogy Etelkét hol és hogyan csókolja.¹²¹

¹¹⁹ *Találkozások*, A Váci utcán 13. versszak. (625. oldal).

¹²⁰ *Találkozások*, A Váci utcán 20–21. versszak (627. oldal).

¹²¹ Hasonlóan, bár jóval kevésbé élesen szól ki a férfi olvasóhoz az elbeszélő pl.: *Találkozások*, A sétahangversenyben 36–37. versszak (666. oldal); nem sokkal később viszont ismét a „szép olvasónő” lesz a megszólított, ld. 45. versszak (668. oldal). Az olvasóközönség ilyenfajta megosztása egyébiránt, bár korántsem a verses regényekre feltétlenül jellemző konvenció, nem Vajda újítása: hasonló példákkal találkozhatunk Byronnál is, ld. például *Don Juan*, Második ének 5. versszak.

Ez viszont azt mutatja, hogy az elbeszélő azon gesztusa, amikor a mű elején a szép vidéki olvasónő(k)höz szól, választása nem ennek a csoportnak a kizárólagossá tételét jelenti, hanem sokkal inkább azt, hogy szélesebb olvasóközönségből *ez alkalommal* ezt a csoportot választja ki, *más alkalommal* pedig egy másikat. Mindezekből következően Vajdánál az olvasóval való játék kiegészül azzal, hogy az elbeszélő tetszése szerint beszél egyik vagy másik csoporthoz, negligálva az összes többit, *elbeszélve mellettük*.¹²²

Az olvasótábor ilyesfajta megosztása aránylag egyértelműnek mondható, és lényegében az elbeszélő szabja meg, hogy melyik olvasó melyik oldalra, csoportba kerül. A gesztus alapjában véve hasonlít arra, amit a költemény elején tapasztaltunk: az elbeszélő ott is meglehetősen határozottan állítja, hogy szerinte mi az olvasó álláspontja. Az olvasó szerepkörének ilyen éles körülhatárolásával Aranyánál nem találkoztunk. Az ő megoldása összetettebb annyiban, hogy lényegében az olvasóra bizza azt, hogy melyik csoportba sorolja magát (például hogy szeretné-e, ha Balázs valóban átúszná az Adriai-tengert vagy sem), és saját – mind az elbeszéléshez, mind pedig az olvasóhoz képesti – pozíciójának változtatásával éri azt el, hogy az olvasó vele együtt vagy vele szemben mozogjon, illetve hogy egyikből a másikba váltson.

Az eddigiekből összegezve azt a következtetést vonhatjuk le, hogy *A délibábok* hőisében tapasztalt olvasóval és műfajjal való játék a verses regény műfaji jellemzője, és az elbeszélő–olvasó viszony alapvető felállása (mindenekelőtt e felállás időről időre történő megváltozása és megváltoztatása) az általunk vizsgált három regényben meglehetősen hasonló. Arany megoldásának egyediségét elsősorban abban látjuk, hogy a műfaji játék során a szöveg – létező vagy fiktív – más szövegekkel inkább intertextuális viszonyban van, mint a másik kettő, illetve hogy az olvasó személyének és értékítéletének nagyobb mozgásteret ad, ezáltal erősebben többértelmű, rafináltabb szöveget hozva létre.

¹²² Az elbeszélői pozíció önkényes változtatása természetesen nem kizárólag az olvasóval szembeni viszonyban, illetve annak szorosabb értelmében figyelhető meg. Jellemző példája ennek az, amikor a második énekben Ernő udvarlásának leírásánál, de különösen a barlangi jelenetnél az elbeszélő Ernő szándékait illetően kétértelműen nyilatkozik, és bár sokszor látszólag azt igyekszik elhíttetni, hogy Ernő szándékai tisztességesek, folyamatosan érezteti, hogy valójában különvéleményen van; az eltávolodás a megjelenített hangoktól és véleményektől különösen éles (és egyben komikus) a barlangi jelenetben. A kérdésről bővebben ld. BÁCSKAI-ATKARI Júlia, *A változó distancia játéka*, Első Század, 2009/1, 32–45.

3.2.2. Az elbeszélés végeredménye

Arany László művének vizsgálata során kitértünk mind a mű végén szereplő költői (ön)reflexiókra, mind pedig a befejezetlenség kérdésére. Mindkét probléma felmerül a *Romhányi* és a *Találkozások* esetében is; míg viszont a befejezetlenség egyértelműen a műfaj sajátossága, és az aktuális megvalósulás szintjén is nagyrészt hasonló a konkrét művekben, addig az elbeszélői reflexiók kizárólag az egyes művek egészének tükrében értelmezve mutatnak – elsősorban szerkezeti – hasonlóságot.

A történet befejezetlensége és folytathatósága byroni, illetve puskinsi hagyomány a verses regényben. A *Don Juan* befejezetlensége, töredékessége természetesen Byron halálára is visszavezethető¹²³; tény azonban, hogy a mű hangsúlyos lezárás nélküli szerkezete az állandó, szinte végtelenített folytathatóságot generálja.¹²⁴ A fabula effajta lezáratlansága jellemző még akkor is, ha az elbeszélő történetesen valamilyen lezáró gesztust tesz. A *Childe Harold* elbeszélője a szöveg végén mint a művét éppen befejező szerző szerepel. A *Jevgenyij Anyegin* elbeszélője mind Anyegintől, mind az olvasótól elköszön – sőt, mind Bojtár Endre bizonyítja, egyben az *Anyegin* című verses regénytől is.¹²⁵

Kétségtelen viszont, hogy a történet – de nem a mű – befejezetlen marad. az elbeszélő a főhőst életének olyan pontján hagyja magára adott esetben meglehetősen önkényesen, ahol története még kétségkívül folytatható lenne. Ahogy Bojtár Endre írja a *Jevgenyij Anyegin*ről: „Puskin a két főszereplő, Tatjana és Anyegin sorsának szálait elvarratlanul hagyja. A mesét egyszerűen megszakítva a *Jevgenyij Anyegin* című verses regénynek vet véget, nem pedig annak a történetnek, amiről a könyv szól.”¹²⁶ Azt is mondhatnánk, hogy az elbeszélés nem azonos az elbeszélt történettel: a történet, a fabula és az elbeszélés, a szüzsé elválhat egymástól. Az *Anyegin* végén az elválás kettős: egyrészt a fabula véget ér akkor, amikor az elbeszélő ön-

¹²³ Bővebben ld. a kritikai kiadás vonatkozó jegyzeteit: Lord George Gordon BYRON, *Don Juan*, London, Penguin Books Ltd., 2004; illetve Fiona MACCARTHY, *Byron: Life and Legend*, London, Faber and Faber Ltd., 2003, 446.

¹²⁴ Vö. TÓTFALUSI, *i. m.*, 207–208., illetve IMRE, *A magyar verses regény*, 176–177, 179, 181. Lényegében ezt a byroni mintát követi Arany János is, amikor a *Bolond Istók* végén a történetet megszakítja az ének lezárásával – a töredékesség azonban éppen azáltal válik hangsúlyossá, hogy az éneket zárja le, nem pedig a művet.

¹²⁵ BOJTÁR Endre, *Az irodalom gépezete: Puskin és Esterházy = Uő., A kelet-európeér pontossága: Esszék irodalomról és az irodalom elméletéről*, Bp., Krónika Nova Kiadó, 2000, 85.

¹²⁶ BOJTÁR, *i. m.*, 83.

kényesen „elhagyja” főhősét, miközben a szüzsé még tart, hiszen az elbeszélő másról beszél – másrészt a szüzsé véget ér a szöveggel, ugyanakkor nyilvánvaló, hogy a fabula ezzel nem ér véget.

Mind *A délibábok hőse*, mind pedig a *Találkozások* elbeszélője hasonló megoldással él, amikor a főhöstől elbúcsúzik; azonban kétségtelen az is, hogy Hübele Balázs és Virányi Ernő élete egyaránt olyan ponthoz érkezett, ahol a fabula megszakítása nem tekinthető radikálisnak. A *Romhányiban* ellenben nemcsak, hogy a főhős a jelek szerint sokkal inkább fordulópont előtt áll, mint utána – hiszen az Ilonka-szerelem még további lehetőségeket tartogat –, hanem ráadásul az elbeszélés egy jelenet kellős közepén szakad meg, illetve az elbeszélő az utolsó versszakban visszatérést emleget, tehát a szüzsé szerkezetileg megkívánná a folytatást. A történet megszakításának időzítése hasonló ahhoz, amit Puskinnál láttunk, hiszen Anyegin az elbeszélő egy feltehetően kínos jelenet közben – vagy inkább előtt – hagyja magára. Az elbeszélői retorika azonban éppen ellentétes: a *Jevgenyij Anyegin* elbeszélője az elbúcsúzás mozzanatával lezáró gesztust tesz, a *Romhányi* elbeszélője viszont egyértelműen a folytatásra utal, amikor visszatér hőiséhez.¹²⁷ Éppen ezért a *Romhányi* az általunk vizsgált verses regényekhez képest – a *Don Juant* leszámítva – nemcsak a lezáratlanság, hanem a töredékesség érzetét is kelti.¹²⁸ A fabula befejezetlensége, megszakítottsága azonban mindhárom magyar verses regényre, valamint Byron és Puskin műveire is jellemző; a befejezetlenség tehát önmagában véve nem tekinthető *A délibábok hőse* specifikumának.

Térjünk rá az elbeszélői reflexiókra. *A délibábok hőse* vizsgálatakor arra a következtetésre jutottunk, hogy a mű végén szereplő elbeszélői megnyilvánulások mind a költemény elején, mind pedig a mű egésze során található elbeszélői reflexiókat, illetőleg az elbeszélő és főhőse vagy az olvasó közötti viszonyt erősen problematizálják. Ráadásul mindemellett az a

¹²⁷ Ezen felül az elbeszélő a harmadik énekben egyértelműen utal arra, hogy Romhányi története még valamilyen módon folytatódni fog.

¹²⁸ A *Romhányi* befejezetlenségét a Gyulai életében bekövetkezett változásokkal szokás magyarázni, erről ld. IMRE, *A magyar verses regény*, 69, 179–180; némileg más szempontból ld. HATVANY Lajos, *Az ember: Emlékezés Gyulai Pál estéjéről* = Uő., *Gyulai Pál estéje: Tanulmányok, emlékezések*, Bp., Gondolat Kiadó, 1960, 74–124, különösen 100–109; illetve SOMOGYI Sándor, *Gyulai Pál* = Uő., *Gyulai és kortársai: Fejezetek egy negyedik század irodalomtörténetéből*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1977, 437.

lehetőség is felmerül, hogy maga az elbeszélés (és vele együtt az olvasás) is pusztán illúzió, ily módon Arany verses regényének központi kérdését az elbeszélés szintjére is beemeli.

A *Romhányi* elbeszélője, mint láttuk, úgy kezdi költeményét, hogy előre megmondja: az nem *speech/phrasis* lesz. A szabadságharc témájának kerülése a mű során nem valósul meg teljesen¹²⁹, azonban az elbeszélő valóban nem foglalkozik a témával direkt módon és általános szinten, így valóban nem tűnik *speech*nek vagy *phrasis*nak – sem a szó értékminősítő konnotatív jelentésében (‘hangzatos beszéd’), de még értéksemleges denotatív jelentésében (‘beszéd’) sem. Ez azonban a költemény végén megváltozik, amikor az elbeszélő kifejti véleményét Kossuthról és Görgeyről. Ez az első olyan eset, hogy ennyire direkt és nem személyes módon (tehát a saját életére vonatkozólag) reflektál a szabadságharcra – korábban a szabadságharcot az elbeszélés idejével szembeállítva jelenítette meg csak ilyen általános, az egész közösséget érintő szinten, ily módon kritikája is saját korának szólt.

Az utolsó éneket teljes egészében a Kossuthról és Görgeyről való vitának szenteli: az első két szakasz a korabeli véleményeket közli Bach és Schmerling, illetve saját koráról, majd szembeállítja negyvenkilenc őszével, telével, és az általános szintről eljut az egyénire (Romhányi, illetve a kastélyban összegyűlt társaság). A Telegdinél vitatkozó társaságot egyebek közt így jellemzi:

*Valóban itt is, mint gyűlésen,
Minden pártnak van szónoka,
És új-új hévvel küzd a résen,
Ha nő a szenvedély foka.*¹³⁰

Vagyis: a résztvevő felek nem egyszerűen *vitatkoznak*, hanem *vitát rendeznek*, mégpedig úgy, hogy mindenki *szónok*, következésképp beszédet kell tartania. Hogy ezek a beszédek mennyire a parlamenti szónoklatokra, *speech*ekre hasonlítanak¹³¹, az kiderül az utolsó strófa ezen sorraiból is:

¹²⁹ Sőt: Z. Kovács Zoltán értelmezésében kiemeli, hogy a *Romhányi* „eseményeit is a szabadságharc körüli dilemmák szervezik”. Z. KOVÁCS, *i. m.*, 55.

¹³⁰ *Romhányi*, Negyedik ének 8. versszak.

¹³¹ A költemény elején használt *speech* szó – elsődleges jelentésében – fokozottan alkalmas a parlamenti vitára való asszociáció felkeltésére, hiszen az angol szó – mint korábban láttuk – kifejezetten a parlamenti élet közege-höz kötődik. Az elbeszélés vége tehát ily módon is, asszociatív kapcsolatban van a költemény elejével, amelyet az elbeszélő a negyedik ének végén részben felülír.

*A nők, kik eddig hallgatának
S csupán tapsoltak olykoron
Egy-egy szónok heves szavának,
Mint hajdan fenn a karzaton (...)*

A vita során produkált bármely szöveg tehát beszéd, azaz – ebben az esetben persze értéktélettől mentesen értve a fogalmat – *speech*. Az elbeszélő szövege pedig ebbe a kontextusba kerül be, még akkor is, ha ő kívülálló marad abban az értelemben, hogy az ő szövegére a többiek nem reflektálhatnak, hiszen nem is az övékével azonos idősíkon beszél.¹³² Véleménye tehát *speech*, és ezt a kontextuson felül még az is mutatja, hogy Kossuthról és Görgeyről nem távolságtartó módon beszél, hanem maga is a nemzet tagjaként:

*Hogy nyomorultan el nem veszünk,
S két szörnyű vést kibírhatónk,
És nemzetül nagyobbá lettünk,
Győzön, legyőzve egyaránt:
Köszönjük Kossuth lángszavának,
És Görgei erős kardjának.¹³³*

Lényegében az egész negyedik ének az elbeszélőnek erre a *speech*-ére fut ki. És hogy ez az egész költeményre nézve is igaz, azt az mutatja, hogy bár az elbeszélő a *speech* után egy szakasz erejéig még visszatér a tulajdonképpeni történethez, elbeszélését meg is szakítja. A hangsúly tehát a negyedik ének során Romhányi életéről fokozatosan áttevődik valami másra, ami a költemény legvégén mint az elbeszélő személyes véleménye bontakozik ki.¹³⁴ Az elbeszélő tehát az elbeszélhetetlen téma mégis-elbeszélésével zárja művét, ily módon felülírva a költemény elején szereplő gesztusát. Ugyanakkor a mű hangsúlyozott töredékessége, befeje-

¹³² Ld. Negyedik ének, 18. versszak.

¹³³ *Romhányi*, Negyedik ének 20. versszak.

¹³⁴ Az elbeszélés szerkezetét tekintve tehát kezdettől fogva bifokális: Romhányi története az explicit téma, a szabadságharc pedig a latens téma. A kettő közötti viszony a költemény végén válik diszharmonikussá, amikor a latens téma dominánssá válik, és már nem pusztán mint kitérő jelentkezik. Ez persze megkérdőjelezi a folytathatóság lehetőségét annyiban, amennyiben a latens témával való finom elbeszélői játék ezen a ponton megszűnik, és már nem az elhallgatás alapesztusához kötődik. Ez a szerkezeti váltás részben magyarázhatja a *Romhányi* töredékességét is.

zetlensége¹³⁵ – hiszen, például *A délibábok hőisével* ellentétben semmilyen lezáró gesztust nem tesz – arra is utalhat, hogy Romhányi története és az elbeszélendő szabadságharc (a *speech/phrasis*) között inkább mellérendelő viszony van, ráadásul az elbeszélő legutolsó megnyilvánulása éppen a történethez való visszatérés, és az elhangzott *speech/phrasis* enyhén cinikus, részbeni negligálása¹³⁶:

De messze tértem, térjek vissza.

Az elhangzott *speech/phrasis* ennek értelmében *kitérő*, sőt: a történettől, a lényegtől való *elkanyarodás*. Az elbeszélő záró gesztusa tehát kettős: egyrészt a költemény lényegének is tartjuk az általa elmondott beszédet, másrészt ugyanezt kitérőnek is értékelhetjük. A mű elején felvázolt probléma, hogy mi is tekintendő a költemény tárgyának, nem oldódik meg. Sőt, éppenséggel újabb problémát generál: ezúttal már nemcsak elméleti szinten, a megvalósíthatóság szempontjából jelentkezik, vagyis mint ami az elbeszélés *milyenségét* szabja meg, hanem az elbeszélés *mibenlétét* alapozza vagy kérdőjelezi meg.

Ilyen mélységű és minőségű váltás, illetve problémafelvetés nincs a *Találkozások* végén. Az elbeszélő záró gesztusa különösebben nem módosít az előzőeken, inkább csak kiegészíti azokat: itt tudjuk meg, hogy „az idő eljár felette”. A költeményhez, illetve a főhőshöz való viszonya azonban változatlan marad: ő *lejegyző*, akinek – mint korábban már említettük – a történethez való viszonya alapvetően nem személyes. Az Ernő irányában érzett és kifejezett sajnálat a történet bármely olvasójáé is lehet egyben: véleményt mond mind Ernő viselkedéséről, mind pedig sorsáról, összeveti a kettőt, és levonja a konklúziót. És bár a történetet abban az értelemben befejezetlenül hagyja, hogy Ernő élete egy darabig még nyilvánvalóan folyta-

¹³⁵ Ennek magyarázatát általában a Gyulai életében bekövetkezett változásokkal szokás megadni, ld. például IMRE, *A magyar verses regény*, 69. A jelen tanulmánynak nem célja a szerzői szándék vizsgálata; fontosabbnak tartjuk a befejezetlenség szövegből eredő kérdésének szövegre alapozott lehetséges válaszainak vizsgálatát.

¹³⁶ Imre László a verses regények egyfajta típusaként említi azt a változatot, „amelyben az elutasításon az azonosulás, az irónián a pátosz kerekedik felül”, ide sorolva a *Romhányit* vagy például Balogh Zoltán *Alpáriját*, Endrődi Sándor *Alkonyát*. IMRE, *A magyar verses regény*, 208. Ezt az állítást teljes mértékben elfogadhatónak tartjuk, azonban azzal a fontos kitételrel, hogy a *Romhányi* elbeszélője – mint korábban, de különösen a jelenleg vizsgált szöveghelyen láttuk – a váltást ellenkező irányban is véghez viszi, vagyis patetikusból ironikusba, sőt önironikusba vált vissza.

tódik, hiszen *elképzелhető*, hogy „nincs még hátra a tragédiája”¹³⁷, az elbeszélő sajátos módon, a maga (és ezzel az olvasó) számára mégis lezárni igyekszik a történetet:

*A föld színén, vagy bár alatta:
Szivemben el vagy már siratva.
Élő, halott, vagy – rettegek! –
E kettő egyben – ég veled!*

Az elsiratás, a temetés mozzanatával radikálisan lezárja és befejezettnek nyilvánítja Ernő történetét. Emellett pedig bizonyos értelemben egyenlőségjelet tesz az *élő*, a *halott* és az *élő halott* közé, amennyiben búcsúzása *akármelyiknek* szól: az ő szempontjából, aki nem mondja tovább a történetet, lényegében *mindegy*, hogy Ernő a három közül melyik, amint azt a strófa elején explicit módon közli is:

*De mindegy... legalább nekem már!
Élsz, halsz, beteg vagy óriás,
Hajh! Az idő fölöttem eljár;
Jövőd, ha lesz, megírja más.*

Az eldöntetlenség – a fabula lezáratlanságával egyetemben – különösen problematikus az *élő halott* opció szempontjából, hiszen ez önmagában véve sem teljesen tisztázott, hogy mit takar.

Amellett, hogy az elbeszélő alapvető viszonya a történethez, illetve a történet mibenléte nem változik, az elbeszélői fölény is megmarad. A személyes önvallomás persze némileg módosít rajta, hiszen lényegében csak itt nyilvánul meg olyan személyként, aki nem az általa elbeszélt történetre, hanem saját magára reflektál.¹³⁸

Az elbeszélői fölény megmaradásával jellemezhetjük a *Romhányit* is: az elbeszélő által elmondott *speech* mintegy elnyomja a történetet, hiszen a kastélyban zajló vita legjavában kezd bele, és mire befejezi, addig a vita *már* véget is ér:

*A társaság kifáradott,
Már enyhítő theáját issza,
Bevégzé a heves napot.*

Az elbeszélő elhagyhatja úgy a történetet, hogy fölénye ezzel együtt (esetleg éppen ezért) megmarad – akár véglegesen, mint a *Találkozásokban*, akár egy időre, mint a *Romhá-*

¹³⁷ *Találkozások*, A Dunán 82. versszak (697. oldal)

¹³⁸ Vö. IMRE, *A magyar verses regény*, 47.

nyiban. Éppen ennek ellentétére mutattunk rá *A délibábok hősében*, amennyiben ott legalább a lehetősége megvan annak, hogy az elbeszélő elveszíti fölényét.

A legnagyobb különbség azonban mégsem ebben mutatkozik; és még csak nem is abban, hogy a költemény indító gesztusa felülíródik, hiszen ez a *Romhányiról* is elmondható. Arany művének specifikuma abban rejlik, hogy az elbeszélő sajátos módon a költemény mibenlétét is az elbeszélés témájává, központi kérdésévé alakítja. Vajdánál legfeljebb a költemény *milyenségének* problémájával találkozhatunk, amely kérdés elsősorban esztétikai, hatásesztétikai, és mindenekelőtt abban nyilvánul meg, hogy az elbeszélő az olvasót meggyőzze arról, hogy a költemény *szórakoztatni* fogja. Gyulai ennél jóval bonyolultabb képletet prezentál, hiszen itt már a költemény *funkciója* is kérdésessé válik: speech-e, amelynek feladata a meggyőzés, Romhányi életének krónikája-e, vagy éppen az elbeszélő személyes hálájának kifejezésére írott dal stb.

A *Romhányi* elbeszélője azonban a költemény mibenlétének problémáját csak a költészet síkján maradva veti fel: a kérdés alapvetően (és leegyszerűsítve) az, hogy az ő műve olyan költemény, amely speech, vagy pedig olyan költemény, amely nem speech. Ezzel szemben *A délibábok hőse* elbeszélője a költemény (sőt: a költészet) mibenlétét alapjaiban teszi kérdésessé, és nyilvánítja illúzióknak. A mű illúzióként való felfogása ugyanis afelé mutat, hogy a költeményt végső soron nem mint irodalmi művet kell értékelnünk, hanem mint olyan szellemi terméket, amely egy szubjektum belsejébe visz bennünket. Azonban nemcsak a mű írása válik illúzióvá, hanem az olvasása is; vagyis Arany műve végén maga az elbeszélő kérdőjelezi meg azt az elbeszélő–olvasó–főhős felállást, amelyre az egész struktúra, illetőleg az olvasásstratégia épült: a szerepek közti határok elmosódnak azáltal, hogy az illúzió és a nem-illúzió közti határ is elmosódik.

Ami tehát a mű mibenlétét, illetve az elbeszélőnek a műhez való viszonyát illeti: meglátásunk szerint *A délibábok hőse* abban speciális, hogy az elbeszélő nemcsak az elbeszélés milyenségét, illetve a mű mibenlétét teszi költeménye tárgyává, hanem az elbeszélés legalapvetőbb gesztusának értékét, és saját szubjektumához való viszonyát. Ezáltal egyrészt sokkal hangsúlyosabban problematizálja a fenti kérdéseket a másik két, általunk vizsgált verses regénynél, másrészt a problematizálás nem egyszerűen hozzáadást, mellérendelést, vagy adott

esetben felülírás-értékű dialogizálást jelent, hanem az elbeszélés és egyben az olvasás újabb szintjének létrehozását.

4. ÖSSZEGZÉS

Elemzésünk során *A délibábok hőse* narrációs megoldásait vizsgáltuk, egybevetve olyan más magyar verses regényekkel, mint a *Romhányi* és a *Találkozások*, elsősorban arra keresve választ, hogy az Arany-mű általunk kiemelten fontosnak tartott jegyei mennyiben tekinthetők specifikumnak, és mennyiben inkább műfaji eredetűek.

A műfaji konvenciók bizonyos alaprétege mindhárom műben megtalálható volt (ilyenek például az elbeszélőről való információk megkésettisége, az elbeszélő lírai alapállása és gyakori előtérbe kerülése, illetve az elbeszélő–főhős viszony bizonyos tisztázatlansága). Ugyanakkor a konvenciók egy másik része csak oly módon van jelen, hogy konkrét megvalósulásának lehetősége igen széles skálán mozog; ilyen például az elbeszélő–főhős viszony milyensége, az elbeszélő szöveghez való viszonyának problémája (elsősorban is a mű elején és végén), valamint játék az olvasóval és a műfajokkal.

Arany művéről összefoglalóan elmondható, hogy a hagyomány követése és variálása mellett jelentős egyéni sajátosságokat is mutat, amelyek elsősorban a szöveg önreflexivitásában mutatkoznak meg, akár az olvasóval és a műfajokkal való játékot, akár a mű mibenlétének meghatározását tekintjük.

BIBLIOGRÁFIA

- A magyar irodalom története III.*, szerk. PÁNDI Pál, Bp., Akadémiai Kiadó, 1984.
- BÁCSKAI-ATKÁRI Júlia, *The Ironic Hero: Narration in Lord Byron's Don Juan*, Első Század, 2008/1, 45–89.
- BÁCSKAI-ATKÁRI Júlia, *A változó distancia játéka*, Első Század, 2009/1, 15–53.
- BARTA János, *Az élő Jókai* = BARTA János, *Arany János és kortársai II.*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2003, 161–175.
- Anne BARTON, *Don Juan Reconsidered: The Haidée Episode* = Byron, ed. Jane STABLER, London, Longman, 1998, 194–203.
- BEDNANICS Gábor, *A magyar főváros lírai megjelenítésmódjai = A magyar irodalom története II.*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály–VERES András, Bp., Gondolat Kiadó, 2007, 583–597.
- Visszarion Grigorjevics BELINSZKIJ, *Puskin*, Bp., Közoktatásügyi Kiadóvállalat, 1951.
- BOJTÁR Endre, *Az irodalom gépezete: Puskin és Esterházy* = UŐ., *A kelet-európai pontossága: Esszék irodalomról és az irodalom elméletéről*, Bp., Krónika Nova Kiadó, 2000, 71–88.
- BÓKA László, *Vajda János*, Bp., Franklin Társulat, 1941.
- Jerome CHRISTENSEN, *Lord Byron's Strength: Romantic Writing and Commercial Society*, Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press, 1993.
- CZUCZOR Gergely–FOGARASI János, *A magyar nyelv szótára*, Bp., Emich Gusztáv, 1862–1874, I–VI.
- DÁVIDHÁZI Péter, *Csokonai és az irodalomtörténet feltételelessége*, Alföld, 2006, 46–65.
- Fjodor Mihajlovics DOSZTOJEVSZKIJ, *Írók és irányzatok* = UŐ., *A művészetéről*, Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1980, 106–193.
- EISEMANN György, *Átmenet vagy fordulat? = A magyar irodalom története II.*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály–VERES András, Bp., Gondolat Kiadó, 2007, 540–547.

- Etimológiai szótár: Magyar szavak és toldalékok eredete*, főszerk. ZAICZ Gábor, Bp., Tinta Könyvkiadó, 2006.
- FÁBRI Anna, *Az értelmezés változatai és nehézségei = A magyar irodalom története II.*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály–VERES András, Bp., Gondolat Kiadó, 2007, 330–340.
- GYÁNI Gábor, *Az olvasás kultúrája = A magyar irodalom története II.*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály–VERES András, Bp., Gondolat Kiadó, 2007, 560–571.
- GYÖRGY Aladár, *Magyarország köz- és magánkönyvtárai 1885-ben I–II.*, Bp., Athenaeum, 1886.
- GYULAI Pál, *Újabb költői beszélyeink = Gyulai Pál Válogatott művei*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989, 197–208.
- HATVANY Lajos, *Az ember: Emlékezés Gyulai Pál estéjéről = Uő., Gyulai Pál estéje: Tanulmányok, emlékezések*, Bp., Gondolat Kiadó, 1960, 74–124.
- IMRE László, *Arany László és a magyar verses regény = A magyar irodalom története II.*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály–VERES András, Bp., Gondolat Kiadó, 2007, 511–520.
- IMRE László, *Ady Endre verses regénye = Tanulmányok Ady Endréről*, szerk. Kabdebó Lóránt et al., Bp., Anonymus Kiadó, 1999, 147–157.
- IMRE László, *A magyar verses regény*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1990.
- Irodalmi fogalmak kisszótára*, szerk. SZABÓ B. István, Bp., Korona Kiadó, 2002.
- KOMLÓS Aladár, *Vajda János*, Bp., Művelt Nép Tudományos és Ismeretterjesztő Kiadó, 1956.
- Jurij LOTMAN, *Puskin*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1987.
- Fiona MACCARTHY, *Byron: Life and Legend*, London, Faber and Faber Ltd., 2003.
- Jerome MCGANN, *Byron and Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- NÉMETH G. Béla, *Arany László = NÉMETH G. Béla, Mű és személyiség: Irodalmi tanulmányok*, Bp., Magvető Kiadó, 1970, 42–166.
- NÉMETH G. Béla, *Bevezetés = ARANY László Válogatott művei*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1960, 5–109.
- NYILASY Balázs, *Arany János: románc és realizmus: Gondolatok Arany verses epikájáról és balladisztikájáról = A két Arany: Összehasonlító tanulmányok*, szerk. KOROMPAY H. János, Bp., Universitas Könyvkiadó, 2002, 39–49.

- ORSZÁGH László, *Angol eredetű elemek a magyar szókészletben*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1977.
- PÁLFI Ágnes, *Puskin-elemzések: Vers és próza*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1997.
- PÉTER Mihály, „*Pár tarka fejezet csupán...*”: Puskin „*Jevgenyij Anyegin*”-je a magyar fordítások tükrében, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999.
- 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, 82–116.
- Friedrich SCHILLER, *A naiv és a szentimentális költészetéről = Uő., Művészet- és történelemfilozófiai írások*, Bp., Atlantisz Könyvkiadó, 2005, 261–351.
- Shlomith RIMMON-KENAN, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London–New York, Routledge, 1997.
- SOMOGYI Sándor, *Nacionalizmus az önkényuralom és a dualizmus korának magyar irodalmában = Uő., Gyulai Pál és kortársai: Fejezetek egy negyedszázad irodalomtörténetéből*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1977, 364–389.
- SOMOGYI Sándor, *Gyulai Pál = Uő., Gyulai Pál és kortársai: Fejezetek egy negyedszázad irodalomtörténetéből*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1977, 408–440.
- SZAJBÉLY Mihály, *A délibábok hőse: Egy rendszerelvű megközelítés lehetséges szempontjai = A két Arany: Összehasonlító tanulmányok*, szerk. KOROMPAY H. János, Bp., Universitas Könyvkiadó, 2002, 121–154.
- SZAJBÉLY Mihály, *Vélemények az 1830-as évek magyar prózájáról = „A mag kikél”: Előadások Kölcsey Ferencről*, szerk. TAXNER-TÓTH Ernő, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 1990, 58–66.
- SZAKÁLY Ferenc, *Magyarok Európában II.: Virágkor és hanyatlás, 1440–1711*, Bp., Háttér Lap- és Könyvkiadó, 1990.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kubla kán és Pickwick úr: Romantika és realizmus az angol irodalomban*, Bp., Magvető Kiadó, 1982.
- SZÉLES Klára, *Vajda János*, Bp., Gondolat Kiadó, 1982.
- Andrej SZINYAVSZKIJ, *Séták Puskinnal*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1994.

TAMÁS Attila, *Vajda János Alfréd regénye című műve és a magyar romantika néhány alap-problémája*, Szeged, Szegedi Ny., 1965.

TÓTFALUSI István, *Byron világa*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1975.

Z. KOVÁCS Zoltán, *Verses regény, humoros etika*, Irodalomtörténet, 2008/1, 52–70.

Z. KOVÁCS Zoltán, *A „belső kritika” horizontja: A magyar verses regény fejlődéstörténeti megközelítésének lehetőségei = Nympholeptusok: Test, kánon, nyelv és költőiség a 18–19. században*, szerk. SZÜCS Zoltán Gábor–VADERNA Gábor, Bp., L'Harmattan Kiadó, 2004, 303–314.

Viktor ZSIRMUNSZKIJ, *Byron és Puskin = A modern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal–VILCSEK Béla, Bp., Osiris Kiadó, 2001, 300–315.