

A VÁLTOZÓ DISTANCIA JÁTÉKA*

(Vajda János *Találkozások* című művének narratológiai sajátosságai)

Julia Bacskai-Atkari

A XIX. századi verses regény egyik fontos jellemzője, hogy az elbeszélő fokozottan hangsúlyos szerepet tölt be, kommentálja az általa elmondott történet eseményeit, illetve kitérőket tesz.¹ A szöveg így önreflexívvé válik², mégpedig több szinten is: az elbeszélő képes mind arra, hogy a diegetikus szintre (a tulajdonképpeni történetre), mind pedig arra,

* A jelen szöveg a Tudományos Ösztöndíj Pályázaton első díjat elnyert tanulmányom rövidített változata. A teljes dolgozat a folyóirat online verziójában érhető el.

¹ Vö. IMRE László, *A magyar verses regény*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1990, 15., ill. NÉMETH G. Béla, *Bevezetés = ARANY László Válogatott művei*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1960, 47. Ld. még SZAJBÉLY Mihály, *A délibábok hőse: Egy rendszerelvű megközelítés lehetséges szempontjai = A két Arany: Összehasonlító tanulmányok*, szerk. KOROMPAY H. János, Bp., Universitas Könyvkiadó, 2002, 146. A jelenség természetesen már Byronnál is megtalálható, vö. IMRE, *i. m.*, 15–55. Byron Puskinra gyakorolt hatásáról ld. Viktor ZSIRMUNSKIJ, *Byron és Puskin = A modern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal–VILCSEK Béla, Bp., Osiris Kiadó, 2001, 300–315, vagy Fjodor Mihajlovics DOSZTOJEVSKIJ, *Írók és irányzatok = Uő., A művészetéről*, Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1980, 144–145, vagy Jurij LOTMAN, *Puskin*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1987, 83–84, 101.

² A verses regény önreflexív voltáról vö. IMRE, *i. m.*, 213; az első magyar verses regénnyel, a *Bolond Istókkal* kapcsolatban vö. pl. 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 műszerűsége, 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 természetesen a műfaj inherens jellemzője, és 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.*, 49, 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 Anyegin*nek (és általában a verses regénynek) egyáltalán ne volna története, csak hogy a műfaj a hagyományos történetmondást – nagyon sematikus módon fogalmazva – egyszerre műveli és kérdőjelezi meg.

hogy az extradiegetikus szintre (a történetmondás mikéntjére, a szöveg szövegszerúségére, nyelvi megalkotottságára) reflektáljon.³

Az, hogy a történetmondást mikor kíséri, sőt váltja fel a reflexió, teljes mértékben az elbeszélőtől függ, akinek ily módon lehetősége nyílik arra, hogy az elbeszélte történethez való távolságát időről időre változtassa. Ez természetesen magával vonja azt is, hogy az elbeszélő sajátos módon játszik olvasójával, akit bármikor szembesíthet az olvasott mű fiktív voltával.

A *Találkozások* e tekintetben mindenképpen megfelel az általános műfaji jellemzőknek, hiszen az alapvető narratív struktúrát illetően nincs különbség. Tény azonban, hogy Vajda műve ebből a szempontból sem tekinthető egységesnek: míg a szöveg első felére ez a struktúra nagymértékben áll, addig a szöveg vége felé egyre kevésbé számolhatunk az elbeszélés és az elbeszélte történet távolságának ilyen változásával: az elbeszélő a beszéd gesztusát szinte teljesen alárendeli annak a célnak, hogy a történetet elbeszélje, vagyis a *történetről való beszéd* nagyrészt eltűnik a *történet elbeszélése* mellől. A distanciával való játék megszűnése viszont problematikussá teszi magát a művet, hiszen annak éppen egyik alapvető jellegzetessége, értéke vész el.⁴

A jelen dolgozat célja annak a bemutatása, hogy a fent említett jelenség hogyan figyelhető meg a *Találkozásokban*, és annak bizonyítása, hogy mivel központi szerepet tölt be, az ezt tartalmazó struktúra sérülése az egész mű milyenségére kihatással van. Vizsgálódásunk során a konkrét műre koncentrálnunk, ennek narratív-poétikai lehetőségeit tárgyalva; ugyanakkor az elemzés szükségszerűen utal a műfaj más darabjaira, elsősorban is a korabeli magyar verses regényekre, részben pedig Byron és Puskin műveire.

A dolgozat első két része a narratív makrostruktúra jellegzetességeit tárgyalja, mindenekelőtt a verses regény műfaji kontextusán belül. Az első részben azokat a mű elején szereplő elbeszélői reflexiókat vesszük számba, amelyek alapján az olvasónak kialakulhat bizonyos elvárásrendszere a mű további részét illetően. A második rész ezt az elméleti

³ A jelenségről, ill. a két szint elkülönítéséről ld. Shlomith RIMMON-KENAN, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London–New York, Routledge, 1997, 93.

⁴ A distancia változtatásával való játék a narratív makrostruktúrán túlmenően egyes részletekben, mindenekelőtt a nyelvi játékokban is megfigyelhető: az elbeszélő ugyanis gyakran a szöveg nyelvi megalkotottságára hívja fel a figyelmet, a metaforikus nyelv helyett a metonimikusát hozva be. Az ilyen típusú megoldások Vajda lírai költészetének egy részében is megfigyelhetők, és éppen e darabok modernségéhez járulnak hozzá. Ezzel a kérdéssel – a Vajda-líra tágabb kontextusának figyelembe vételével – a tanulmány teljes verziójának utolsó része foglalkozik.

alapvetést szembesíti a mű (további) szövegével, azt vizsgálva, hogy az mennyiben, milyen mértékben és mely részében felel meg ennek vagy éppen írja ezt felül.

1. Hétköznapiság és olvasói elvárások

Mint mondtuk, a *Találkozások* elbeszélője azáltal, hogy az elbeszélte történetre, illetve annak szövegszerű megjelenésére reflektál, potenciálisan változtatja a távolságot saját maga és a történet között, ezzel lehetővé téve egyszersmind azt is, hogy ironikusan viszonyuljon a történethez. A történethez való ironikus viszonyulás a verses regényre alapvetően jellemző, elsősorban is úgy, hogy az elbeszélő deheroizálja főhősét, kiemeli hétköznapiságát. A *Találkozások* esetében azonban az elbeszélői irónia lehetősége azért is különösen fontos, mert maga a történet egészében véve éppen nem hétköznapi, sőt: egyenesen valószerűtlen, szenzacionális.⁵ Vajda ellentétes irányú megoldása a műfajtól alapvetően idegen, főképpen azért, mert – mint látni fogjuk – az elbeszélői irónia alárendelődik a történetnek.

A *Találkozások* elbeszélője már a mű legelején reflektál a hétköznapiság problémájára. Ezzel egyfelől kialakít egy olyan alapfelállást, amely a későbbiek során megkerülhetlenné válik; másfelől a verses regények narratológiai sajátosságainak kontextusán belül értelmezve Vajda megoldása eleve problémaként jelentkezik.

⁵ Vö. Imre László véleményét Vajdáról: „Hiába talál rá a hétköznapi szintérré, ha ezen rikító, valószerűtlen eseményeket játszat el. Hiába használ fel a *Találkozások* második felében újsághíreket is (...), a történetet ez sem teszi valószerűbbé, mert ezek a kor különös, egyedi epizódjai.” IMRE, *i. m.*, 146. A valószerűtlenségről ld. még SZÉLES Klára, *Vajda János*, Bp., Gondolat Kiadó, 1982, 204, ill. KOMLÓS Aladár, *Vajda János*, Bp., Művelt Nép Tudományos és Ismeretterjesztő Kiadó, 1956, 97. A valószerűtlenség 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; erre a lehetőségre még a későbbiekben visszatérünk.

1.1. A prózaiság igenlése és tagadása

Nézzük meg legelőször is, hogy maga az elbeszélő hogyan reflektál saját művére a költemény elején:

*A Váci utcán, fényes délben,
Úgy fél tizenkettő után...
– Szép olvasónő a vidéken
Ez prózai neked talán?
„A Váci utcán, hol a sarkon,
Mint jelfa a keresztúti parton,
A rendbiztos mereven áll...
Haha... gyönyörű ideál!”⁶*

A fent idézett szöveg szerkezete a következő: az első két sorban az elbeszélő belekezd a történetbe, amelyet azonban a harmadik sorban meg is szakít. A megszakítás gesztusával átmenetileg háttérbe szorul a diegézis, és az elbeszélői figura mintegy előlép saját eddigi szövege mögül. Az első két sorra, illetőleg a folytatás lehetőségére való reflexión túlmenően azonban a szöveget egyúttal vita tárgyává is teszi. E vita résztvevői: az elbeszélő, aki már itt elég egyértelműen szerzőként pozicionálja magát, valamint az olvasó, mégpedig: a *szép vidéki olvasónő*.

Miért képezi az első két sor vita tárgyát? Az elbeszélő feltételezése alapján azért, mert az olvasónőnek vannak bizonyos elvárásai – egyrészt olyanok, amelyek (konvencionálisan) megkívánják, hogy egy mű ne legyen prózai; másrészt olyanok, amelyek (az első két sor alapján) feltételezik, hogy a mű a továbbiakban prózai lesz.⁷ Ezen elvárások alapján az elbeszélő megteremti az olvasónő szövegét, majd arra felelve reagál az elvárásokra is:

⁶ A dolgozatban szereplő idézetek a következő kiadásból származnak: VAJDA János *Összes költeményei*, Bp., Osiris Kiadó, 2004. A megadott oldalszámok is erre a kiadásra vonatkoznak.

⁷ Valójában persze a főváros prózai helyszíneként való felfogása is tekinthető egyfajta irodalmi konvenciónak; hasonló megoldás figyelhető meg pl. Petőfi *A négyökrös szekér* című versében is. Másrészt érdemes felhívni a figyelmet arra a körülményre, hogy Vajda elbeszélője a *fővárosi helyszínt* és a *vidéki olvasónőt* állítja szembe egymással, tehát a főváros–vidék szembeállítással is számolnunk kell, amely oppozíció a magyar irodalomban lényegében a reformkor óta megfigyelhető. 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 egyébként máshol is előfordul, ld. pl.: A sétahangversenyben, 13. vsz. (660. o.). A főváros–vidék szembenállás mellett 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

*Valóban kedves olvasónő,
Nem vadregényes ez a tér.
A sziklabérce vadonerdő
Festőbb színpadot ígér.
De mindazáltal én azt mondom,
Kissé időzhetnénk e ponton.
Mert legyen a keret mi szép,
Mégis csak ami fő, a kép.⁸*

Az elbeszélő tehát helybenhagyja az olvasónő (feltételezett) véleményét, de csak annyiban, amennyiben elismeri: a tér, az események *kerete* nem vadregényes – ezzel együtt azonban azt is leszögezi, hogy maguk az események (amelyek a *képet* alkotják) éppenséggel azok. Ráadásul az elbeszélő eléggé önkényes módon elválasztja az eseményeket attól a tértől amelyben játszódnak:

*S a vadonerdő s fellegvára
Ma már csak egy üres keret.
Bősz vajda, hőse – képe tárgya –
Belőle régen kiesett.
A vár mindenható lovagja,
A rengetegnek fenevadja.
A boszorkány – s tündércsoport –
Mind itt ez utcán sürg-forog.⁹*

Vagyis: az olvasó részéről adott elvárásokra az elbeszélő egyaránt, és másképpen reagál. Egyrészt cáfolja, hogy az események szerves kapcsolatban állnának az őket tartalmazó térrel, hiszen ez nem más, mint *keret*, amelyből *kieshetnek* az események résztvevői, és ezzel együtt maga a fabula is. Másrészt viszont azt az olvasói elvárást, miszerint a fabulának – nevezzük így – *vadregényesnek* kell lennie, teljes mértékben helybenhagyja; ily módon azt igyekszik bebizonyítani, hogy az ő regénye minden látszat ellenére meg fog felelni ennek az elvárásnak. Ezt alapvetően a kicserélés műveletével hajtja végre: kicserélhetővé teszi a helyszíneket (a vadonerdő helyett a Váci utcára helyezve a cselekményt), másrészt kicserélhetővé teszi a szereplőket is, pontosabban a szereplők *alakját*:

is megjelenik, amely szerint a nők alapvetően a populáris regisztert olvassák. Erről ld. *Uo.*, 569; ill. GYÖRGY Aladár, *Magyarország köz- és magánkönyvtárai 1885-ben I.*, Bp., Athenaeum, 1886, 330.

⁸ A Váci utcán, 3. vsz. (622. o.).

⁹ A Váci utcán, 4. vsz. (623. o.).

*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.
Diszítmény és jelmezben már ma
Jelleg s alakban más a dráma;
A szakma mindig egyező:
Van hős, szerelmes, cselszövő.¹⁰*

Az elbeszélő tehát *tartalom* és *forma* radikális szétválasztásával azt igyekszik elhitetni az olvasóval, hogy a látszat ellenére megtartható az a konvencionális történet, amelyet az olvasó elvár. Sőt, ennél tovább megy: egyenesen azt állítja, hogy a jelenlegi forma (a Váci utca kerete) szükségszerű folyamat eredménye, ugyanis a mai korban éppen ez a korszerű:

*Regénye megvan minden kornak,
Minden tavasszal nyíl virág.
Az istenek polgárosodnak
És szállanak alább-alább.¹¹*

És ha ez nem volna elég, az elbeszélő később¹² még kifejezettebben állítja, hogy nem is pusztán a *jellege* miatt a legmegfelelőbb a Váci utca, hanem azért is, mert ez az összes lehetséges helyszínek közül a lehető legjobb. Kérdéses, hogy a mindez mennyiben pusztán az olvasónő elvárásainak helybenhagyása, illetőleg a vadregényes tartalom kívánalmának való megfelelés egyfajta alátámasztása. Retorikailag természetesen az; a konkrét argumentációt tekintve azonban inkább a költői ars poeticához közelít¹³, amelynek összegzését az elbeszélő explicit módon meg is adja:

¹⁰ A Váci utcán, 6. vsz. (623. o.).

¹¹ A Váci utcán, 5. vsz. (623. o.).

¹² A Váci utcán, 7–8. vsz. (623–624. o.).

¹³ 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 beszéleink* = GYULAI PÁL *Válogatott művei*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989, 198. Ld. még BARTA János, *Vajda János költői arcképe* = Uő., *Arany János és kortársai II.*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2003, 249–250; ill. IMRE, *A magyar verses regény*, 145–146.

*Azért hát, kedves olvasónő,
Ne kárhoztass el hirtelen,
Ha elbeszélő énekem bő
Tárgyát ez utcán keresem.
Hol egy király ül, bármely zugban,
Az első hely mindenkor ott van.
Ahol a szépség, szerelem,
Költői tárgyam ott lelem.¹⁴*

Mindezek tükrében kétséges, hogy az olvasónőnek tulajdonított elvárásoknak és a szerző-elbeszélő célkitűzéseinek milyen is a viszonya. Az elbeszélő, mint mondtuk, formailag helybenhagyja ezeket az elvárásokat, és éppenséggel azt igyekszik bizonyítani, hogy az ő műve is lehet olyan vadregényes, amelyet az olvasónő kíván. Ugyanakkor egyfelől az olvasónő elvárásai – részben, a keretet illetően legalábbis – parodizálódnak; másfelől az elbeszélő bizonyítása egy idő után átcúszik saját költői ars poeticájának ismertetésébe és védelmébe, tehát az elbeszélő a végső konklúzió levonásakor – amikor is visszatér az olvasónőhöz, újra közvetlenül megszólítja – már korántsem biztos, hogy az eredeti problémára reagál: a költői ars poetica nem *következik* az előbbi gondolatmenetéből, hanem *felváltja* azt.

Leegyszerűsítve a kérdést, azt is mondhatnánk, hogy bár Vajda elbeszélője alapvetően bizonyos irodalmi konvenciók betartása mellett érvel, valójában meghagyja annak lehetőségét, hogy ezeket a konvenciókat a továbbiakban jelentős mértékben átírja vagy felülírja, megkérdőjelezze.

1.2. Vajda megoldása a műfaj kontextusán belül

Mindez azért különösen lényeges, mert ezek a konvenciók elsősorban arra irányulnak, hogy a történet a hétköznapi szintje fölé emelkedjék – így pedig elvész annak lehetősége, hogy az elbeszélő ironikusan/szatirikusan reflektáljon a történetre, hiszen nincs olyan szuperpozíció, ahonnan ezt megtehetné. A verses regényekben már-már konvencionálisan ellentétes irányú célkitűzés jelentkezik az elbeszélő részéről, illetve hogy a hétköznapi szintje fölé emelkedő hősök lehetőségére ironikusan reflektálnak, és elvetik azt.¹⁵

¹⁴ A Váci utcán, 10. vsz. (624. o.).

¹⁵ A számos lehetséges példa közül csak néhányra utalnék. Arany László: *A délibábok hőse*, Első ének 10. vsz.. Gyulai Pál: *Romhányi*, Harmadik ének 50. vsz.. Lord George Gordon Byron: *Don Juan*, Első ének 1. vsz.. Alekszandr Szergejevics Puskin: *Jevgenyij Anyegin*, Első ének 2. vsz.. A verses regények főszereplőinek nem hősies voltáról vö. IMRE László, *Arany László és a magyar verses regény = A magyar irodalom története II.*

Vajda ezzel szemben Virányi Ernő bemutatásakor is hasonló retorikát alkalmaz, mint akkor, amikor a mű elején a Váci utcát választotta helyszínül¹⁶: bizonyos feltételezett olvasói reakciókra felelve cáfolja, hogy a *látszat ellenére* regénye és hőse nem – vagy nem feltétlenül – hétköznapi. Ily módon az elbeszélő csak az elvárások egy részére, mégpedig bizonyos külsőségekre reflektálva teszi nevetségessé az olvasói elvárásokat, illetve bizonyos irodalmi konvenciókat. A lényegét tekintve azonban pontosan ezeknek igyekszik megfelelni, míg a verses regényre alapvetően jellemző, hogy bizonyos irodalmi konvenciókkal, konvenciórendszerekkel, és – direkt vagy indirekt módon – az olvasó elvárásaival is szembehelyezkedik.¹⁷ A verses regényre hagyományosan jellemző egyfajta „realista” esztétika, amennyiben a szerzők a valóságkritériumát a fantasztikummal szemben igyekeznek érvényesíteni; ez a realizmus azonban korántsem (vagy nem feltétlenül) jelenti a – nevezzük így – regényen kívüli világ valóság-hű ábrázolásának kritériumát, még kevésbé

szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály–VERES András, Bp., Gondolat Kiadó, 2007, 512; ill. IMRE, *A magyar verses regény*, 166.

¹⁶ Ld. A Váci utcán, 27., 30–31., 33–34. vsz. (628., 629., 630. o.).

¹⁷ A műfaji játékról vö. IMRE, *i. m.*, 143–144. Hogy az elbeszélő pontosan milyen irodalmi konvenciókkal helyezkedik szembe, és melyeket parodizál, természetesen változó. Byron például rendszerint az eposzi hagyománnyal vitatkozik, ld. pl. *Don Juan*, Első ének 6–7, 200, 202. vsz., Harmadik ének 1. vsz., Nyolcadik ének 138. vsz.. Az eposzi hagyományra való reflexiók természetesen más művekben, így *A délibábok hőseiben* is megtalálhatók, ld. pl.: Első ének 12. vsz. (10. o.), Harmadik ének 1. vsz. (53. o.). 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.

bármilyen dokumentarizmust.¹⁸ Ez a realista beállítottság figyelhető meg a magyar verses regények jelentős részében is¹⁹.

A verses regényre jellemző műfaji játék az elbeszélők által képviselt realista esztétika és a fantasztikus-vadregényes, populáris irodalom között a *Találkozások* esetében lényegében elmarad.²⁰ A populáris regisztert kedvelő *szép vidéki olvasónő* ugyan a mű elején részben parodisztikusan szerepel, azonban, mint láttuk, az elbeszélő jelentős részben elfogadja az általa képviselt olvasói elvárásokat. A kétféle irodalom közötti különbséget sematikusán a következőképpen jellemezhetnénk. A fantasztikus kalandregények alapvetően a korántsem hétköznapi hősökkel való azonosulást feltételezik, mind az elbeszélő, mind az olvasó részéről, akit – mint az az Arany-idézetben is megmutatkozik – a szöveg bevon a mű világába, és a hatása alatt tart. A verses regényben megjelenő realista esztétika viszont egyrészt arra vonatkozik, hogy se maga a főhős, se a vele kapcsolatos események ne legyenek a hétköznapi szférán túlmutatóak; másrészt pedig arra, hogy az elbeszélő mind a főhős vagy az események hétköznapiságára, mind a fantasztikus irodalom lehetőségére ironikusan *reflektál*. Ily módon a verses regények szövegére jellemző reflexivitás, és vele az elbeszélő és a főhős, illetve az

¹⁸ Hasonló értelemben beszél realizmusról Nyilasy Balázs is a *Bolond Istók* szövegével kapcsolatban, amelyet bizonyos, a realizmushoz mint irodalmi irányzathoz kapcsolódó ismérvek alapján Arany „legtisztábban realista” művének nevez, ugyanakkor kiemeli, hogy „a benne megjelenő metapoétikai gesztusok (...) ellentmondanak a realista nyelv- és valóság szemléletnek”. 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. Ld. még *Uo.*, 45. A realista regény és a verses regény kapcsolatáról ld. még IMRE, *A magyar verses regény*, 137–139.

¹⁹ Ld. pl.: Arany László: *A délibábok hőse*, Harmadik ének 9–10. vsz.. (erről vö. IMRE, *A magyar verses regény*, 182.); Gyulai Pál: *Romhányi*, Második ének 36. vsz.;

²⁰ 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, ill. BEDNANICS, *i. m.*, 588. A szakirodalom nagyrészt Vajda deheroizáló gesztusát emeli ki, részben a realista esztétikai kritériumai mentén üdvözölve azt, ld. pl. KOMLÓS, *i. m.*, 96–97, részben összefüggésbe hozva Vajda esztétikájának – főként Gyulai hatásának betudható – változásával, ld. pl. 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.

elbeszélte történet közti distancia²¹ már pusztán abból az esztétikai–elméleti alapvetésből is következik, amelyet a szerző-elbeszélők nagyrészt megfogalmazznak.

2. Hétköznapi történet – kísérlet

A kérdés mindezek tükrében az, hogy Vajda verses regénye – a történet kezdete előtti felvezetés ellenére – képes-e ellensúlyozni a hétköznapiság, illetve a műfaji játékból adódó reflexió hiányát, ezáltal a pusztai történetmondásnál plurálisabb szöveget hozva létre.

Az előző részben tárgyalt elbeszélői fejtegetés kezdettől fogva sajátos oppozícióban áll a címmel (*Budapesti életkép*), amely alapvetően arra utal, hogy az elmondandó szöveg nem rendkívüli esemény leírása lesz, hanem kifejezetten hétköznapi, átlagos, sőt: megszokott, jellemző.²² Az elbeszélő, mint láttuk, a hétköznapiságnak egy szintjét fenntartja, amennyiben hétköznapi helyszínen félig-meddig hétköznapi hőssel kívánja játszani a történetet; másfelől azonban éppenséggel rációval erre.

Ennek tükrében természetesen az alcímnek egyértelműen a hétköznapiságra utaló értelmezése – az életkép mint jellemző vagy hétköznapi kép, narratív szövegben „képsor” – is problematikussá válik. 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. Egy másik szinten pedig a hétköznapi és a rendkívülinek az összefonódása azt jelenti, hogy az elbeszélendő történet szereplői csak *diszítvány és jelmezben* térnek el a többi történet

²¹ Vö. IMRE, *A magyar verses regény*, 170.

²² Vajda címválasztása ebben a tekintetben hasonló Jókai egyértelműen ironikus címadó gesztusához a *Hétköznapiok* című regényben. A cím hétköznapiságot sugalló voltáról vö. SZÉLES, *i. m.*, 202–203. Az életkép „a mindennapi élet valamelyik jellemző, tipikus alakját, helyzetét, eseményét örökíti meg az egyénítést mellőzve, egy-két fő vonást, sajátosságot emelve ki”. *Irodalmi fogalmak kisháza*, szerk. SZABÓ B. István, Bp., Korona Kiadó, 2002. A XIX. században a pesti élet zsánerképszerű megjelenítése – amely a *Találkozásokban* 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 novellairódalomról 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.

szereplőitől, vagyis az irodalom világában tulajdonképpen „hétköznapiak”, konvencionálisnak mondhatók, és a most következő is csak egy regény a sok közül.

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 továbbiak egy részének, amennyiben az elbeszélő kiszólásaival, az olvasónak szóló megjegyzéseivel, személyes véleményével eltávolodik az általa elbeszélte történettől, és ironikusan viszonyul ahhoz. Ezt a megoldást Imre László a „társadalmi valóság” regénybeli jelenlétének nevezi, amely tehát ebben a műben nem magában a történetben, hanem a történetet kísérő elbeszélői kommentárokból van jelen, végső soron a „társadalmi regény deformációjához” vezetve.²³

2.1. Írás, beszéd, (meta)nyelv

Az egyik eltávolító gesztus természetesen maga a fentebb tárgyalt vita az olvasóval, amely késlelteti a tulajdonképpeni történet indítását. Az elbeszélő reflektál is a késleltetés, a kitérés tényére:

*Egyébiránt és utóvégre...
Mivelhogy... és ezek után...
Száz szónak is egy a vége –
Elég is a fenék talán?
Igaz divatszerűbb lehetnék,
Ha kissé én is „szédelegnék”;
Ha ütve-verve a dobot
Csapnék előre nagy hűhót...²⁴*

Ez a reflexió, persze, éppenséggel megszakítja a Váci utcáról való felvilágosítását, amely mintegy átvezethetne az olvasóval való vitából a tulajdonképpeni történetbe. Sőt: a kitérésre való reflexió maga is kitéréssé alakul²⁵ Így a történettől való „horizontális” eltérés mellett az elbeszélő mintegy vertikálisan is eltávolodik: már nem is egyszerűen a történetre, a szöveg diegetikus szintjére, hanem az extradiegetikus szintre, a szöveg szövegszerűségére reflektál, kisebb mértékben a kitérésről való elmélkedésének, de főként a szöveg formai megjelenésére

²³ IMRE, *A magyar verses regény*, 150–151.

²⁴ A Váci utcán, 12. vsz. (625. o.).

²⁵ E kitérés konklúziója: A Váci utcán, 14. vsz. (625. o.).

(„kétszer hat versszak”) való utalásának köszönhetően.²⁶ Az eddig leírtak – legyen szó akár az elbeszélői reflexiókról, akár a tulajdonképpeni történethez szorosabban kötődő részekről – tehát inkább szöveggént, mint átélt/átélhető történetként jelennek meg az olvasó számára. Az elbeszélő ezt követően ugyan rátér a történetmondásra, azonban különösebb átvezetés nélkül, mintegy a lényegét összefoglalva „vezeti” az olvasót a Váci utcára:

*Tehát elvégre... a dologra!
Ünnep, tizenkettő után
Álljunk ki itt e zsibsarokra,
Itt lép el a sok szép leány.*²⁷

Az elbeszélő tehát látszólag az eseményekkel azonos térbe és időbe helyezi saját magát és az olvasót. A látvány-élmény azonban – lévén, hogy az olvasó *valójában* nincsen a Váci utcán – nem közös, tehát ezt az elbeszélőnek kell pótolnia úgy, hogy az olvasó számára indirekt módon hozzáférhetővé váljon. Az elbeszélő ennek megfelelően el is kezdi leírni Etelkét; a leírás lehetőségét azonban egyúttal problematizálja is: a szokványos nyelvi eszközök elégtelenek arra, hogy Etelke szépségét megjelenítsék.²⁸ A tulajdonképpeni leírás mindössze négy sor:

*De ezek a fürtök – beszélnek;
E szép szemek tüzet lövellnek,
Mely valamint a csatatűz
Öl, perzsel vagy rabszíjra fűz.*²⁹

Az elbeszélő azonban nem folytatja ezt a leírást, hanem a következő versszakban ezt mondja:

²⁶ Ez, ill. a „kitérés a kitérésről” jelensége Byronra is jellemző; legtipikusabban ld. *Don Juan*, Harmadik ének 96–101. vsz., ahol az elbeszélő – miközben a történet egyik legérdekfeszítőbb 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, pl. Fieldingnél; vö. RIMMON-KENAN, *i. m.*, 125–126.

²⁷ A Váci utcán, 15. vsz. (625. o.).

²⁸ A metaforikus nyelv problémájára, ill. az azzal való játékra a következő fejezetben térünk ki.

²⁹ A Váci utcán, 16. vsz. (626. o.).

*Beszélhetnék ugyan még többet,
Leírva körülményesen
Azt a cégéres dús szemöldöt,
Mely meghajol szemérmesen,
Tán afölötti szégyenébe,
Amit elárul sűrűsége...
Holott szem, pilla, tűzajak
Már úgylis annyit mondanak!...*

Az első sor arra látszik utalni, hogy az elbeszélő – feltehetően azért, mert a nyelvi kifejezőmódot elégtelennek tartja – nem fogja folytatni a leírást; a következő sorok azonban éppenséggel ellentmondanak ennek, hiszen az elbeszélő részletesen (ha ugyan nem körülményesen) leírja Etelke szemöldökét, részben pedig az arcát is. Ez az elhatározása ellenére létrehozott leírás pedig mennyiségét tekintve már önmagában véve is meghaladja azt az előző versszakbeli leírást, amelyet az elbeszélő látszólag véglegesnek szánt. Vagyis: az elbeszélő effektíve *többet beszél*, mind 'továbbra is', mind 'mennyiségileg többet' értelemben. A kezdeti elutasítással, majd az azt cáfoló szövegrésszel az elbeszélő egyrészt ismételten egy olyan lépcsőt iktat be az olvasási folyamatba, amely felhívja az olvasó figyelmét a szöveg megalkotottságára, szövegszerű megjelenésére. Ráadásul ha az újabb leírás történetesen el is feledtetné az olvasóval azt a tényt, hogy írott szöveget olvas, az elbeszélő a következő strófában az újabb elutasítással megint az extradiegetikus szintre reflektál:

*Beszélhetnék, hisz mindezekről
Ki nem beszélne örömet?
De egyrészt a fentebbiekből
Láthatni, hogy fölösleges.*

A „*beszélhetnék*” feltételessége már önmagában véve is alkalmatlan, amennyiben a beszéd valójában már megtörtént. Ráadásul az elbeszélő egyértelmű lezáró gesztust tesz, mondván, hogy a beszéd felesleges – ez azonban állításával ellentétben egyáltalán nem következik „a fentebbiekből”, hiszen egyrészt a fentebbi leírás nem teljes (vagyis a *folytatás* nem felesleges), másrészt Etelke szépségéről mégis kizárólag a fentebbi leírásból értesülünk (vagyis az eddig elhangzott szövegről sem mondható az, hogy felesleges volna). Ennek tükrében az elbeszélő lezáró gesztusa igen radikálisnak és önkényesnek mondható – azonban éppen ő ugyanilyen radikálisan és önkényesen szembe is fordul vele, így folytatván:

*Ha csak nem azt, hogy e kis édes
Arc éppen oly igen beszédes,
Hogy maga elmond, hej sokat,
Mit a költőnek sem szabad.*

Tény, hogy az elbeszélő nem ad olyan leírást Etelkéről, amely adatszerűen megfogható karakterisztikumokból állna, azonban szubjektív benyomását, élményét annál inkább igyekszik megosztani az olvasóval. Ezen a ponton az elbeszélő oda-vissza lépegetése – előrelépés, továbbhaladás a leírás felé, illetőleg hátralépés a hallgatás irányában – már egyenesen komikus, hiszen az elbeszélő következetlensége ekkorra már nyilvánvalóvá válik. Az elbeszélői játék azonban folytatódik:

*De nem beszélek már azért sem,
Mert bármi bájos, szép ez arc,
Találó még se lenne képem,
Aligha lenne hű a rajz,
Ha úgy mutatnám őt be nektek,
Mint aki csak szép, szép a szemnek;
Holott tömérdek kelleme –
Ez mégis a fő érdeme.*

Való igaz, hogy az elbeszélő nem készíti „rajzot” Etelkéről, az azonban semmiképpen sem áll, hogy egyáltalán ne beszélne – különösen, hogy a következő három versszakban Etelke érzékletes, szubjektív leírását adja.

Mindezek ellenére, az a „mégis-leírás”, amelyet az elbeszélő Etelkéről ad, korántsem azonos azzal a szintén lehetséges – és általa elutasított – leírással, amely a nyelvi klisék igénybevételével lényegében konvencionális módon mutatná be Etelkét: a mégis-leírás ugyanis tartalmazza a leírás lehetőségének tagadását is. Ez több szempontból is fontos elbeszélő és történet távolságát illetően.

Először: az elbeszélő eltávolítja magát az elbeszéltektől, és egyrészt a diegetikus szintre (Etelke milyenségére), másrészt az extradiegetikus szintre (Etelke leírásának lehetőségére) reflektál; ez pedig azt eredményezi, hogy a vadregényes történet átélése helyett az olvasó is kénytelen reflexív pozíciót felvenni. Másodszor: az elbeszélő Etelke érzékletes leírásával eltávolodik a klisés irodalomtól is, a szokványos „irodalmi” hasonlatok helyett a hétköznapi élmények (amelyek hangsúlyozottan férfi-élmények) felé tolódva el; vagyis: a hétköznapiság

– a helyszín mellett – immár verbálisan is megjelenik.³⁰ Harmadszor: az elbeszélő reflexióival, kiszólásaival a saját személyét is előtérbe helyezi, mégpedig a tulajdonképpeni történet rovására, amely így – legyen egyébként bármilyen vadregényes – nem bontakozhat ki, és sajátos módon dekonstruálódik. Negyedszer: az eddigiekből, különösen pedig a dekonstrukcióból adódóan a romantikus történet egy komponense – a főhősnő leírása – olyan problémaként jelentkezik, amely átironizálja magát a történetet.³¹

Összegezve az eddigieket: az elbeszélés struktúráját szervező narrátor képes megteremteni annak a lehetőségét, hogy az általa elbeszelt történettől távolságot tartson, és annak potenciálisan „vadregényes” vonulatát átironizálja.

2.2. Különvélemény Virányi Ernőről

Jellemző példája ennek az is, ahogy az elbeszélő – amikor Ernő udvarol – gyakran érezteti az olvasóval, hogy az elmondottakhoz képest különvéleményt formál. Mint kiderül, Ernő a lányos anyák körében igen népszerű; ennek okait az elbeszélő szabad függő beszédben fejti ki egy egész versszakon keresztül – és bár ez potenciálisan tartozhatna az elbeszélőhöz is, mind a hangnemből, mind az előzetes felvezetésből egyértelmű az olvasó számára, hogy a közölt vélemény nem az elbeszélőé, hanem az anyáké. A következő versszak így indul:

*Henyélni nem szeret s bizonynal
– Úgy vélik – célja nagy, komoly.*³²

Az „*úgy vélik*” beszúrása az elbeszélő részéről egyértelműen távolító gesztus: a távolság közté és az anyák között egyértelműen nő, pontosabban az olvasó számára is láthatóvá válik. A távolságon túlmenően azonban az elbeszélő viszonyulása ambiguis, és az is marad: nem derül ki ugyanis, *ő* mit gondol Ernő céljairól, bár az feltételezhető, hogy nem ért

³⁰ Érdemes megemlíteni, hogy a hétköznapi nyelvileg a kifejezetten hétköznapi, élőbeszédszerű kollokvialis fordulatokban is megfigyelhető. Vö. KOMLÓS, *i. m.*, 96–97. Ez természetesen nem jelent végig egyenletes stílust, hiszen, mint Imre László is megjegyzi, „A puskinsi hangnem helyett gyakran a fesztelenség és a romantikus érzelmesség vagy borzalmasság elegyedik nála.” IMRE, *A magyar verses regény*, 43. A kollokvialis hangnemre példák: A Váci utcán, 12–13, 20–21, 25. vsz. (625, 627, 628. o.); A nyaralóban, 5, 15, 59–64. vsz. (640, 643, 654–655. o.); A sétahangversenyben, 1–4. vsz. (657–658. o.).

³¹ Az általunk elemzett elbeszélői játékhoz sok tekintetben hasonló az, amit a második ének végén találunk, amikor az elbeszélő a barlangban történeteket csak félig-meddig írja le; itt nem a nyelvi kifejezés elégtelensége, hanem a konvencionálisan le nem írható dolgok kategóriájára való hivatkozással marad el a leírás, a narráció. Ld. A nyaralóban, 62–65. vsz. (655. o.).

³² A Váci utcán, 52. vsz. (635. o.).

egyed, hiszen akkor éppen nem a távolítás eszközével élne. A megnövekedett distanciából eredő új perspektíva pedig ironikus megvilágításba helyezi az anyák véleményét, amely *lehetséges*, hogy nem helytálló, és az, hogy Ernő céljai komolyak, biztosan nem *következik* azokból az információkból, amelyeket az anyák eddig összegyűjtöttek, hanem sokkal inkább abból fakad, hogy az anyák idealizálják Ernő figuráját, és – mint a következőkben kiderül – még ismert hibáit is igyekeznek elfedni, elfeledtetni más, „nyomósabb” érvekkel. Hogy ez utóbbi eljárás mennyire esetleges, azt mutatja az idézett versszak folytatása is, amely az elbeszélő által előzetesen megteremtett reflexív távolság miatt kifejezetten ironikus:

*Mulatni tud a mulatókkal,
De szépen ír és szónokol.*

Az az ellenérv, hogy Ernő „szépen ír és szónokol”, az anyák szemében a jelek szerint felülírja, elfedi azt a tény, hogy Ernő szokott mulatni. Az elbeszélő eltávolodása erősebben érzékelteti, hogy ez az érv a *mások* ellenérve, nem pedig az övé; ezzel viszont az érv és ellenérv közti távolságot is felerősíti: a szép írás és szónoklás ugyanis egyáltalán nincs közvetlen összefüggésben a mulatással, és ellenérvként csak annyiban enyhít a mulatás tényén, amennyiben ez a pozitív, míg amaz a negatív ellenpólushoz tartozik. Egyébként azonban a köztük lévő kapcsolat önkényes, szinte kollázsszerűen vannak összeillesztve – az összeillesztés vonala (a két érv közti távolság) azonban csak az elbeszélő, rajta keresztül pedig az olvasó számára látható. Hogy az összeillesztés éppen ilyen-e az anyák tudatában is, vagy csak az elbeszélő rendezi így egymás mellé a két érvet, nem derül ki; az elbeszélői ironia viszont mindkét esetben fennáll, ugyanis egyrészt az anyák felfogásától való eltávolodás megtörténik, másrészt viszont az elbeszélő explicit módon sem az Ernőről, sem a lányos anyákról való véleményét nem közli. Az anyák végső konklúziója Ernőt illetően szintén kérdésessé válik:

*Ki féltene ilyen lovagtól
A jól nevelt okos leányt?
Ez egyszerű komoly alakból
Ki olvas csélcsap Don Juant?
Mamának is nagy a bizalma.
Hogy Ernő arca meg nem csalja.
Hisz olyan az, mint szentírás,
Pénzt adna rá az uzsorás.³³*

³³ A Vácit utcán, 55. vsz. (635. o.).

Formailag a fent idézett versszak is szabad függő beszédben van, tehát ismételten nehéz elkülöníteni, hogy az elbeszélő mikor és milyen mértékben szólal meg a saját vagy a mások hangján. Ami biztosnak látszik, az az, hogy az 5–6. sor az elbeszélő saját, nem közvetített szövege: itt narrátorként tájékoztat Etelke anyjának bizalmáról.

Az első négy sor azonban még kötődik az anyák általános, eddig részletesebben ismertetett véleményéhez, annak konklúziójaként fogható fel. Az 1–2. sor akár szó szerinti idézetként is felfogható; a 3–4. sor azonban elképzelhetően már nem is az anyák szövege, hanem az elbeszélőé, aki figyelmeztet, hogy Ernő *látszólag* nem Don Juan, nem *olvasható* annak. Ugyanakkor már pusztán Don Juan említése, illetve látszat és valóság lehetséges ellentétének meglebegtetése visszautal az Ernő bemutatásakor részben érintettekre, miszerint: Ernőnek valamilyen nagy bűnről fog szólni, amely feltehetően Ernő szenvedélyességével kapcsolatos, továbbá Ernő csak látszólag érdektelen, valójában „telivér”. A szöveg két pontja közötti kapcsolatot az elbeszélő részben megteremti, azonban a kapcsolat felismerését – és ennek nyomán az értelmezést – teljes mértékben az olvasóra hagyja. Az pedig, hogy a négy sorból mennyi az anyák véleménye, és mennyi az elbeszélő távolító kommentárja, nem egyértelmű, így természetesen az elbeszélőnek a közöltekhöz való distanciája sem pontosan meghatározható. A probléma felismerése mindenesetre egy reflexív távolság felvételére kényszeríti az olvasót.

Másrészről az utolsó két sor Etelke anyjának és az elbeszélőnek a véleményét vegyíti. Mint mondtuk, az 5–6. versszak elég egyértelműen az elbeszélő szövege, amely közvetíti az anya véleményét. Formailag tehát elképzelhető, hogy az utána következő szövegrész az Ernő iránti bizalom okának a kifejtése, szabad függő beszédben. A hetedik sorra ez mind tartalmilag, mind stílusát tekintve igaznak is tűnik; a nyolcadik sor azonban megtöri ezt a lineáris vonalat, és ismét a reflexió felé mutat. Nem valószínű ugyanis, hogy az anya, aki a szentíráshoz hasonlítja Ernő arcát, utóbb azt az uzsorás-hasonlatot produkálná, amely – a szentírás-hasonlattal ellentétben – sem nem konvencionális, sem nem emelkedett, és még asszociációi tekintetében is inkább kellemetlen. A nyolcadik sor meglepő hasonlata ily módon átironizálja a hetedik sor hasonlatát, azzal együtt pedig az anya véleményét. Sőt: látszat és valóság ellentétéhez is kapcsolódik. Az anya számára ugyanis a látszat (Ernő arca) *azonos* az az alatt rejlő valósággal (Ernő jellemével) – akárcsak a szentírás esetében, amely önmagával azonosnak tekintett. Az elbeszélő azonban már többször utalt arra, hogy Ernő esetében a látszat és a valóságos jellem között nemcsak, hogy nincs harmónia, de ráadásul kifejezetten

ellentétes viszonyban vannak; az anya csak a *látszatra* – és némiképpen eddigi tapasztalatára – alapozza a véleményét, amikor bizalmat ad Ernőnek. Ugyanez elmondható az uzsoráról is, aki szintén a *látszatra* ad pénzt és, legyen bármilyen tapasztalt, tévedhet. Vagyis: az azonosulót ismételten felváltja a távolító, a reflexív gesztus.

Az elbeszélő tehát több helyen is úgy szervezi a szöveget, hogy akár a diegetikus szintbe beágyazott reflexiókkal egyszerre, akár nyíltabban az extradiegetikus szinthez tartozóan, de mindenképpen megjelennek olyan mozzanatok, amelyek az elbeszélő és elvart, potenciálisan szentimentális történetesémát átironizálják, távolságot teremtve mind az egyes szövegrészek, mind elbeszélő és szövege, mind pedig olvasó és olvasott szöveg között. Az átironizálás játéka finomsága abból ered, hogy az ironikus megjegyzés és a szentimentális történet viszonya explicit módon nem tisztázott, azaz: az elbeszélő nem *cáfolja* vagy *felülírja* a korábban közölteket, hanem csupán elbizonytalanítja azoknak érvényességét, éreztetve a cáfolat vagy a felülírás *lehetőségét*, ezeknek kibontását azonban jelentős részben az olvasóra hagyva.

A történetnek vagy egyes mozzanatainak ironikus megvilágításba helyezése, netán nevetségessé tétele ráadásul a *Találkozások* szövegében nem esetleges, hanem egyfajta narratív struktúrát alkot. Ez a kettős viszonyuláson alapuló struktúra végigvonul Ernő udvarlása alatt, kezdve Ernő szerelmi vallomását³⁴, majd kulminálódva a leánykérésben³⁵. És hogy Ernő döntése nem teljesen az ő szabad akaratának a következménye, az a második ének elején explicit módon is kiderül. A kettősség legtöbbször alapvetően komikus jellegű; előfordul azonban, hogy az elbeszélő az elkövetkezendő borzalom előrevetítésekor erőteljesebben lép a történettől, és így gesztusa voltaképpen megszűnik kétértelmű, valójában ironikus lenni, mint például az első ének zárlatában.

³⁴ A Váci utcán, 63. vsz. (637. o.). Hasonló megoldás található máshol is, ld. pl.: A nyaralóban, 21–22. vsz. (644–645. o.). Az a feltételezés persze, hogy Ernő esetleg nem az igazat mondaná, az elbeszélő által megteremtett distanciájátéből ered. Az egyetlen, aki számára az elbeszélőnek bizonyítania kellene azt, hogy Ernő viselkedése őszinte, az az olvasó – akiben azonban az ellentétes irányú feltételezés legnagyobbbrészt éppen azért merülhet fel, mert az elbeszélő előzetesen elbizonytalanította mind Ernő jellemét, mind a látottak valóságtartalmát illetően. Vagyis: az ilyen jellegű elbeszélői megnyilvánulások nem kifejezetten egy aktuális beszédhelyzet produktumai, hanem éppen az aktuális beszédhelyzet létrejöttével együtt annak a narratív struktúrának a következményei és megnyilvánulásai, amelyet az elbeszélő lényegében kezdetben felállított.

³⁵ A Váci utcán, 67. vsz. (638. o.).

Az eddig elmondottakból is kitetszik, hogy látszat és valóság ellentéte lényegében végigvonul az első éneken. Ez az ellentét természetesen kapcsolódik ahhoz a látszat–valóság ellentétéhez, amely az elbeszélőnek a mű eleji reflexióiban domináns elem, és amellyel dolgozatunk első részében részletesebben foglalkoztunk. Csakhogy éppenséggel fordított irányú az érvelése. A mű elején arról igyekeznek meggyőzni az olvasót, hogy a látszat mögött az olvasó által elvárt valóság van; tehát, legyen bármilyen meglepő is a díszletezés, a látszat valójában nem ellentétben van a vadregényes tartalom valóságával, hanem lényegileg azonos vele. Ernő viselkedése esetében azonban a látszat mögötti valóságot eltávolítja a látszattól: sem Ernő magatartása, sem arca, sem más egyéb *megnyilvánulása* nincs egységben azzal, amit az elbeszélő tud – és időről időre sejtet – róla. Ahelyett tehát, hogy a mű eleji célkitűzés nyomán létrejönne látszat és valóság szerves egysége a történetmondás struktúrájában, az elbeszélő reflexiói folytonosan kikezdi ezt a lehetséges struktúrát, létrehozva egy olyan szerkezetet, amelynek éppen a reflexió az alapja, a meghatározó komponense.

2.3. Mentegetőzés

Látható tehát, hogy Vajda szövege az előzetesen kiépített elvárásrendszerrel szemben valóban képes elszakadni a vadregényes történettől, egyrészt a hétköznapi elemek beemelésével, másrészt az elbeszélő által létrehozott distancijáték révén. Ezen túlmenően is azonban a *Találkozások* egyes mozzanataiban rendkívül ironikus, mégpedig úgy, hogy képes kilépni az Ernő aktuális viselkedésének és valódi jellemének ellentéte köré szervezett játékból. Erre számos példa akad mind a második éneken, mind – bár jóval kisebb mértékben – a harmadik éneken.

Nagyon sematikus fogalmazva lényegében arról van szó, hogy Ernő egyes cselekedetei azon a morális kódrendszeren belül, amely mind az olvasó, mind pedig az elbeszélő számára ismert, negatívnak minősülnek; ezekre az elbeszélő részben utal, részben pedig a felelősséget megpróbálja elhárítani magától, mintegy mentegetőzve az olvasó előtt, aki elképzelhetően ragaszkodik bizonyos normák betartásához.

Az elbeszélő még a nyaralóban való kirándulás előtt egyértelműen jelzi, hogy Ernő vőlegényként is ugyanolyan szemtelen Etelkével, mint közvetlenül a leánykérés előtt, és Etelke ellentétes irányú próbálkozásai hasztalanok – a következő versszakban pedig Ernő konklúzióját olvashatjuk:

*Már maga Ernő is belátja,
Hogy ez tarthatatlan állapot.
S ha tőle függ, percet se várva,
Hivatná rögtön a papot.*³⁶

Az olvasónak nem sok kétsége maradhat afelől, hogy Ernő immáron miért siettetné annyira a házasságot, amely azonban azért nem kerülhet előbbre, mert Etelke anyja a „régí jó szokásokra” hivatkozva nem engedi ezt. Az elbeszélő mindenestre később is jelzi, hogy a házasság Ernő számára nem elsődleges fontosságú:

*Övé Etelke, kell-e több?
Isten, s ha kell, a pap előtt!*³⁷

Ennek tükrében viszont meglehetősen ironikus az a „háztűznéző”, ahová Ernő – a hivatalos verzió szerint – Etelkét hívja. A nyaralóba való kirándulás ellen az anya egy darabig tiltakozik, ám Ernő lassacskán meggyőzi, a háztűznéző hagyományára hivatkozva³⁸. A gesztus – ezúttal Ernő, nem pedig kifejezetten az elbeszélő részéről – ironikus, mert Ernő lényegében kifordítja az anya érvelését: *látszólag*, formailag ugyanarra hivatkozik – *valójában*, tartalmát tekintve azonban neki a régi szokások csak eszközként funkcionálnak, amelyeknek számára eredeti tartalmuk jelentés nélküli, míg az anya számára természetesen mindezek jelentéssel, még hozzá „eredeti, autentikus” jelentéssel bírnak. Ernő inautentikus használatában persze az egész háztűznéző teljesen más jelentéssel bír – az adott kontextusban pedig éppenséggel ez a jelentés tekinthető használhatónak, vagyis az eredeti distinkció autentikus és inautentikus kódhasználat között lényegében eltűnik. Az olvasó számára az irónia természetesen érzékelhető, mivel az elbeszélő bepillantást enged Ernő gondolataiba, amelyekből világosan kiderül, hogy a nyaraló paradicsomi helyszíne az ő értelmezésében erősen az erotikumhoz kötődik³⁹.

Ehhez természetesen még hozzáadódik minden olyan ismeret, amelyet az olvasó eddig Ernőről szerzett, és amelyek mind ellentétesek az anya véleményével. Ernő érvelése – a régi hagyományokra való hivatkozáson túlmenően – végül meggyőzi az anyát, akinek interpretációja a következőképpen összegződik:

³⁶ A nyaralóban, 15–16. vsz. (643. o.).

³⁷ A nyaralóban, 40. vsz. (649. o.).

³⁸ A nyaralóban, 31. vsz. (647. o.).

³⁹ Ld. A nyaralóban, 29. vsz. (646. o.). Vö. BARTA János, *Vajda János szerelmi lírája* = Uő., *Arany János és kortársai II.*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2003, 303–304.

*E házias, családiás kép
 Megszédítette a mamát.
 Ez maga a szent egyszerűség!
 Ám teljék benne kedve hát.
 Mily nagy a lánya szerencséje!
 Ha ez sem a jó férj eszménye,
 No, akkor aztán nem lehet
 Már e világon senkinek.⁴⁰*

Míndezek következtében az anya ironikus megvilágításba helyeződik, amit az elbeszélő a *megszédítés* fogalmának behozásával is erősít. A hangsúly viszont ebben az esetben nem azon van, hogy amit Ernő esetleg el fog követni, az morálisan elítélendő vagy legalábbis negatív, hanem sokkal inkább azon, hogy pusztán a látszat alapján ítélő környezete nevetségessé válik. Vagyis: a distancijátékból eredő komikum nagyobb teret kap azáltal, hogy az elbeszélő mintegy elfeledkezik Ernő bűnéről, a lehetséges tragikumról, és ahelyett, hogy szembehelyezkedne vele, ezúttal nem egyszer kifejezetten szimpatizál vele.

Hogy az elbeszélő ezúttal mennyire bagatellizálja, félresöpri az eljövendő tragédiát, azt mutatja az a jelenet is, amikor Etelkét hirtelen baljós sejtelem fogja el. Etelke gondolatait az elbeszélő – látszólag – az azonosulás hangján közvetíti:

*És hátha mégis... megcsalódik!
 Ó, szívrepesztő gondolat!
 S remegni kezd tetőtől talpig
 Mint szél, ha rázza, patyolat.
 Ah, hogyha mindez csak káprázat?
 S valóban mintha erdőt, házat
 Forogni látna hirtelen...
 O, kinos ádáz sejtelem!⁴¹*

Elvileg tehát itt is adott annak a lehetősége, hogy az elbeszélői hang a tragikusba forduljon, sőt: ezúttal fokozottan, hiszen a majdani tragédia itt először – Etelka gondolatain keresztül – nevének neveződik, az elbeszélő nem pusztán csak utal *valamilyen* tragédiára, illetve az Ernő–Etelka szerelem *valamilyen* végére. Azonban az elbeszélő minden eddiginél jobban a komikumba fordítja az egész jelenetet, amelyben Ernő „meggyógyítja” Etelkét. Persze ha elfogadjuk az elbeszélőnek azt az állítását, hogy ő csak *leírja* a történetet, „úgy, amint

⁴⁰ A nyaralóban, 35. vsz. (648. o.).

⁴¹ A nyaralóban, 49. vsz. (651. o.).

esett”⁴², akkor a történet *alakulása* természetesen nem az ő műve; ezen alapfelállásban tehát nem is maguk az események miatt emelendő ki az elbeszélő megoldása. Sokkal inkább azért, mert egyrészt eltekint a tragédiára való további utalásoktól, másrészt az általa egyébként korántsem tragikusnak tekintett jelenbeli eseményeket helyenként igencsak felnagyítva közli, egyúttal vitatkozva is az olvasóval, aki előtt részben mentegetőzik a történetekért. Mindjárt a jelenet elején – miután Etelke rosszullétének okait találgatta – így szól:

*(...) Meglátva a színváltozást,
Mint ahogy illik jó lovaghoz,
Ernő mit is tehetne mást?
Föllépve, mint egy házi orvos,
(Egyébiránt is – óh, fondor sors!
A mama is, én istenem!
Épp itt e percben nincs jelen...)*⁴³

Az elbeszélő zárójeles megjegyzése egyértelműen a diegetikus szinttől távolodó, reflexív gesztus. A distancia oka másrésztől pedig az elbeszélői megjegyzés kétértelműsége. Az elbeszélő ugyanis felvesz egy olyan hangot, amely a történetekhez – most és a későbbiekben is – morálisan viszonyul; nemegyszer kétségbeesett reakciói azonban komikusnak hatnak, és megmutatják, hogy az elbeszélő valójában felvett hangon szólal meg, ezáltal azonban egy olyan szerepbe kerülve, amely alapvetően távol áll tőle, és amelyet nem tud hitelesen játszani.⁴⁴ Ráadásul Ernő végül nem is a tanyára, hanem a barlang elé viszi Etelkét – hogy miért, arra az elbeszélőnek két társadalmilag elfogható válasza van:

*Már sorsuk ezt így rendelé.
Szándék-e vagy véletlenség-e?
Elérnek a barlang elé.
A hűs patak valódi gyógytár,
S holott a jó mohágy is ott vár,
Honn a mamát ijessze meg?
Hogy lenne egyből két beteg!*⁴⁵

⁴² A Váci utcán, 33. vsz. (630. o.).

⁴³ A nyaralóban, 51. vsz. (652. o.).

⁴⁴ Már önmagában az is ironikus, hogy az elbeszélő Ernőt ebben a helyzetben jó lovaghoz, ill. háziorvoshoz hasonlítja, hiszen az olvasó már ezen a ponton is tisztában van annyira Ernő jellemével, hogy egyik szerepben sem tekint(het)i hitelesnek. A szerepek fenntartásában azonban az elbeszélő sem következetes, és az orvos–beteg hasonlatot (a valósághoz közelítve) felváltja a keselyű–galamb hasonlat. Ld. A nyaralóban, 52. vsz. (652. o.).

⁴⁵ A nyaralóban, 53. vsz. (652. o.).

Mindkét variáns természetesen Ernőt védi. Az első szerint a barlang elé való érkezés a sors rendeltetése, tehát olyan, ami ellen Ernő akkor sem tehetne semmit, ha történetesen akarna. A második szerint pedig Ernő racionális, sőt morálisan igazolható megfontolásból nem viszi Etelkét a tanyára, hiszen nem akarja megijeszteni az anyát. Mindkét variáció ironikus, hiszen már csak az előzmények ismeretében is nehéz elhinni, hogy az elbeszélő szó szerint értené azt, amit mond. Ez a felvett hang nem feltétlenül azonos azzal, amelyik fentebb zárójelben sopánkodott, hogy Etelke anyja nincs jelen: az közelebb volt a külső szemlélőhöz, aki a moralitás, a társadalmi normák szempontjából ítél, míg itt inkább Ernő mentegetéséről van szó, egy Ernőhöz viszonylag közeli szempontból nézve az eseményeket. Az elbeszélő ezek szerint pusztán felvett szerepeit tekintve is *mozog*, nemcsak a történettől való távolságát, hanem aktuális tartózkodási pontját és hangját is változtatva.

Ráadásul az elbeszélő a korábban már felvetett orvos-hasonlatot is továbbviszi, ezúttal egy látszólag komoly, már-már tárgyilagos hangot véve fel, amely Ernő szakszerű eljárását hivatott igazolni⁴⁶. Az elbeszélői hang átváltozása azonban ezzel sem ér véget, hanem újabb átváltozásokon keresztül újabb variánsokat produkál⁴⁷; amikor ugyanis Etelke rendbe jön, akkor Ernő lesz „beteg”, amit az elbeszélő így ír le:

*Nagy, szörnyü nagy, halálos a baj.
S ez nem szeszély, nem tréfa, ajjaj,
Szörnyet hal ő egyszerre itt,
Ha rajt Etelke nem segít.*⁴⁸

Az elbeszélő látszólag itt is komolyan veszi a történeteket, azonban a hang a tárgyilagosból átvált egy erősen érzelmeiket kifejezőbe, amely a borzalmakat ecseteli. Azonban ez a hang semmiképpen nem azonos azzal sem, amelyet Etelke balsejtelmeinél alkalmazott az elbeszélő: ott ugyanis még hihetőbb a hanggal, a felvett szereppel való azonosulása, itt ellenben egyértelműen látszik, hogy az elbeszélő valójában távolságot tart tőle, akárcsak a morális-sopánkodó hang felvételekor. A valódi morális hang felvétele persze akkorra tehető, amikor Ernő céljai nyilvánvalóvá válnak. Az elbeszélő legelőször is elismeri, hogy Ernő számára az alkalom csak ürügy; majd ezt mondja:

⁴⁶ A nyaralóban, 54. vsz. (653. o.).

⁴⁷ A verses regény stiláris sokszínűségéről – a *Találkozásokban* is – ld. még IMRE, *A magyar verses regény*, 234–236.

⁴⁸ A nyaralóban, 56. vsz. (653. o.).

*Denique Ernő egyre „golyhóbb”:
De hát ily állapot s eset,
Én istenem, hát ennyi s ily csók
Vajh, kit nem részegítne meg?
Egyébiránt biz ő nem is szent;
S hiába, amit ezután tett –
Hja, már ha erre gondolok,
Én magam is dühös vagyok.⁴⁹*

Az elbeszélő első reakciója újfent Ernő mentegetése, aki kvázi a körülmények áldozatává válik; tette így morálisan elfogadhatóvá válik, legalábbis az elbeszélő érvelése arra irányul, hogy az olvasó ezt elfogadja. Azonban rögtön utána következik annak elismerése, hogy Ernő tette – amiről az elbeszélő viszonylag kevés információt ad – morális szempontból mégiscsak felháborító, és az elbeszélő ennek fényében mintegy felháborodik. Ismételten az figyelhető meg azonban, hogy a felvett hang (a felháborodás) *mögül* valójában részben kihallható az elbeszélő valódi hangja, és így a felháborodás gesztusa ironikussá válik.

Az elbeszélő mentegetőzése, magyarázkodása – amely vagy Ernő valódi céljának palástolására, vagy Ernő kimentésére, vagy éppen az elbeszélőnek a történettől való távolságtartására irányul – természetesen jelentős részben az olvasónak szól. Az elbeszélő ezen a ponton⁵⁰ ténylegesen ki is szól az olvasóhoz, elhárítva magától a felelősséget a törtétekért, sőt azért is, hogy az olvasót ilyesmikkel kénytelen szembesíteni – korábban már előrebocsátott egyet s mást Ernő jelleméről, amely információk alapján az olvasó tulajdonképpen sejthette volna, hogy mi fog történni; esetleges (és az elbeszélő által valószínűsített) felháborodása ennek tükrében inadekvát és anakronisztikus.

A felelősség elhárításán túlmenően azonban az elbeszélő még azt a gesztust is megteszi, hogy az Ernőre eső felelősséget elosztja Ernő és Etelke között, így folytatván a fentieket:

*És most e fenevad fölébredt...
S Etelke kelté föl, mi több:
Tüzes vasával szépségének
– Kérem – még sütögette őt!
Igaz, hogy tette akaratlan,
És ebben ő szegény, ártatlan.
Hanem, hogy szép volt, szép nagyon,
E bűnét nem tagadhatom.*

⁴⁹ A nyaralóban, 59. vsz. (654. o.).

⁵⁰ A nyaralóban, 60. vsz. (654. o.).

Az elbeszélői gesztusrendszernek fontos következménye van a szentimentális–vadregényes történetsémára nézve is. A séma szerint ugyanis Ernő egyrészt bűn követ el, amikor elcsábítja Etelkét (sőt: egyáltalán azzal, hogy eljegyzzi, udvarol neki), másrészt Etelke ebben a helyzetben egyértelműen az áldozat szerepét kellene, hogy kapja. Az elbeszélői ironia, a történethez való kettős viszonyulás azonban azt eredményezi, hogy a sematikus szerepek megváltoznak: Ernő nem csak mint csábító, és Etelke nem csak mint áldozat jelenik meg, hanem Etelke a szépsége (és nem túl nagy ellenállása) révén maga is csábítóvá válik, Ernőből pedig ilyenformán áldozat is lesz. Mindezt pedig úgy, hogy az elbeszélő a módosult szerepekhez is ironikusan viszonyul, vagyis az elkövetkező tragédia lehetőségként is háttérbe szorul, elfelejtődik.

A komoly–szentimentális séma komikus felülírása részben még működik a harmadik énekben is, amikor Ernő eddigi bűneit tetézi a Leonának való udvarlással. Az ének azzal indul, hogy az elbeszélő megpróbálja meggyőzni Ernőt arról, hogy ne menjen a Váci utcába, ahol alkalmasint kísértésbe fog esni. Végül kénytelen ráhagyni a dolgot, így szólván:

*Csak gyere hát a magad útján!
Hiszen való, ami való
(Gaz kópé! még irigylem is tán),
Hej, ez uton sok, sok a jó...⁵¹*

Az elbeszélő, bár *elvileg* elítéli azt, amit Ernő tesz, a gyakorlatban mégis szimpatizál vele, és ezt ezúttal – nem úgy, mint Etelke rosszullétekor – explicit módon ki is nyilvánítja. Ez ismét a szentimentális történetsémától való eltávolodást jelenti, ugyanakkor az is igaz, hogy ebben az énekben már ekkor is jóval több a tragédiát sejtető mozzanat és előreutalás, mint korábban.

Szintén komikus megvilágításba kerül a Városligetbe való kirándulás is, amely kvázi véletlenként, a körülmények összjátékaként állítódik be⁵², és az elbeszélő a felelősséget látszólag a kocsisra tolja, holott az előzményekből világosan kiderül, hogy Ernő és Leona már sok tekintetben szerelmespárként viselkedett.⁵³

Mindezek alapján levonható az a következtetés, hogy az elbeszélő képes magát oly módon eltávolítani a történettől, hogy egyrészt annak szentimentális–vadregényes vonulatát

⁵¹ A sétahangversenyben, 4. vsz. (658. o.).

⁵² A sétahangversenyben, 21. vsz. (662. o.).

⁵³ Ennek a kocsis számára is nyilvánvaló voltáról ld. A sétahangversenyben, 23. vsz. (662. o.).

felülírja, és akár egyenesen komikussá teszi, másrészt az elbeszélés mikéntjére, az elbeszélői szerepek folyamatos váltogatására hívja fel a figyelmet.

2.4. Végeredmény

Összegezve a hétköznapi történet narrációjának kísérletéről elmondottakat: az látszik, hogy bár a *Találkozások* elméleti alapvetése szerint az elbeszélőnek a történettel való azonosulás gesztusát kellene fenntartania, valójában a mű viszonylag jelentős hányadában éppen nem erről van szó. Egyrészt az elbeszélő már az elméleti alapvetéssel párhuzamosan tesz bizonyos ellentétes irányú gesztusokat, amelyek a vadregényes történetet a hétköznapiság irányába tolják el, illetőleg amelyek még a voltaképpeni történet indulása előtt az olvasónak az olvasott szöveghez való viszonyát fokozottan reflexívvé, nem pedig azonosulóvá teszik. Másrészt Ernő jellemének ismeretében az elbeszélő korántsem mindig kizárólag az elkövetkezendő tragédiát sejtető hangon szólal meg, hanem igen gyakran ironikusan, ismételten távolságot teremtve mind a szöveg lehetséges jelentései, mind önmaga és a szöveg, mind pedig az olvasó és a szöveg között. Harmadrészt az elbeszélő a távolságtartás tényén túlmenően is növeli a reflexivitást, ugyanis a történetet kommentáló hang gyakran valójában nem az elbeszélőé, hanem felvett, az így kapott szerepeknek pedig akár az elbeszélőhöz, akár egymáshoz való viszonya komikus hatást ér el, ismételten felülírva az eredeti történetsémát. Mindezek együttesét neveztük distancijátéknak, amely tehát a *Találkozások* első, és főleg második énekében igen erőteljesen jelen van, részben pedig a harmadik énekben is megtalálható.

Probléma viszont, hogy a distancijáték, és az annak nyomán keletkező reflexivitás a harmadik énekre már csak igen kevésbé – és egyre kevésbé – jellemző, a negyedik énekben pedig egyenesen eltűnik. Mint az első részben láttuk, az elbeszélő részéről a mű elején kifejtett elméleti alapvetés az olvasói elvárásokat csak formai szinten, de nem a tartalmat tekintve utasítja el; és bár a mű nem jelentéktelen hányadában éppen ennek a sémának a felülírását kapjuk, összességében és a végeredményt tekintve a *Találkozások* megfelel a klisés olvasói elvárásoknak. Az elbeszélő végső soron elhagyja az ironikus, a távolság változtatásából eredő reflexiókat, és az azonosulás hangját veszi fel.⁵⁴ Természetesen ez nem

⁵⁴ 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 pl. Balogh Zoltán *Alpáriját*, Endrődi Sándor *Alkonyát*. IMRE, *A magyar verses regény*, 208. Az azonosulás felülkerekedése amúgy pl. a

jelenti azt, hogy egyáltalán ne reflektálna akár a diegetikus, akár az extradiegetikus szintre: azonban ezekben a reflexióiban már korántsem ironikus, nemhogy komikus, játékos.

Szemléltetésül nézzünk meg egy példát az elbeszélői reflexiók e kései típusára:

*Etelke meghal s Ernő él még.
Bár rajta nem mult, az való;
De ah, mi látvány ez, minő kép,
Hogy fesse ezt már pusztá szó!
Nincs, nincs olyan! Nincs más mód benne,
A szíves olvasó képzelme
Szinezze, egészítse ki,
Mit el nem mondhatok neki.⁵⁵*

A nyelvi kifejezés problémája itt is megjelenik ugyan, azonban ez egyáltalán nem hasonlítható ahhoz a játékosághoz, amelyet Etelke leírásának problematizálásakor láthattunk. Az idézett részlet elég jól példázza Imre László korábban már említett megállapítását Vajda elbeszélőjéről, miszerint „a puskinii hangnem helyett gyakran a fesztelenség és a romantikus érzelmesség vagy borzalmasság elegyedik nála”.⁵⁶ Az elbeszélő a fenti szöveghelyen a borzalmasság, a tragédia érzékeltetése végett az azonosulás gesztusával szólal meg.

Tény, hogy Ernő történetének végkifejlete eredendően diszkrepanciában lenne egy olyan elbeszélői attitűddel, amely az ironikus viszonyulás, sőt a komikum fenntartására törekszik, és a *Találkozások* végkifejlete sokkal inkább a borzalomba hajlik, mint az általunk összehasonlításuképpen felhozott verses regények bármelyike. Azonban a verses regények zárlatára (amennyiben az elbeszélő tesz valamilyen lezáró gesztust) éppenséggel az irónia fenntartása jellemző, és ezért a befejezés alapvetően tragikomikus; az tehát, hogy a diegetikus és az extradiegetikus szint között ellentét keletkezik, korántsem akadály.

Vajda lezáró gesztusa azonban, mint utaltunk rá, azonosuló; az egyetlen távolságtartó mozzanat a főhőstől való elválás, amely azonban csak a szerző-elbeszélői figura különállását mutatja, de nem ironikus:

Romhányi esetében is problémaként jelentkezik, lévén hogy az elbeszélésben egyébként mindvégig jelen lévő kettősség játéka (a szabadságharcról való beszéd, ill. ennek elutasítása) vész el. Más szempontból nézve a változás azzal a következménnyel jár, hogy a szövegben mindvégig meglévő potenciális didaxis előtérbe kerül, eluralkodik; a didaktikus „lényegről” ld. *Uo.*, 108. Ld. még SZÉLES, *i. m.*, 203–204.

⁵⁵ A Dunán, 54. vsz. (690. o.).

⁵⁶ IMRE, *A magyar verses regény*, 43.

*Mi lesz a vég, mi vár reád,
Nincs még hátra tragédiád?*

*De mindegy... legalább nekem már!
Élsz, halsz, beteg vagy óriás,
Hajh! az idő fölöttem eljár;
Jövőd, ha lesz, megírja más.
A föld színén, vagy bár alatta:
Szívemben el vagy már siratva.
Élő, halott, vagy – rettegek! –
E kettő egyben – ég veled!*

Sőt: az elbeszélő valójában nem ismeri Ernő történetének további alakulását, ennek tükrében viszont mindaz a borzalom, amit ezzel kapcsolatban sejtet, lényegében az olvasóra gyakorolt minél erőteljesebb hatás, a sokkolás céljával történik.

Vajda megoldásával párhuzamba állítható Arany Lászlóé; Hübele Balázst ugyanis, miután részegen erőszakot próbált elkövetni szerelmén, szintén önvád gyötri az egész életet beárnyékoló meghasonlás lehetősége tehát itt is adott; azonban az elbeszélő Balázs rezignáltságának, illúzióvesztésének távolságtartó, a legkevésbé sem szenzacionális vagy érzelmi hatásra törekvő leírásával a történetet (ismét) a hétköznapiság szintjére helyezi.⁵⁷

Vajda megoldása tehát alapvetően műfajidegen. Ez természetesen önmagában véve nem feltétlenül jelentene problémát; az azonban, hogy a szentimentális–vadregényes vonulat végül és összességében véve megmarad, sőt fel is erősödik a szövegben, már az. Ezzel ugyanis – a hétköznapiságon túlmenően – azoknak a narratív játékoknak a lehetősége is elvész, amelyek egyfelől a verses regény műfaját különlegessé teszik, másfelől amelyek Vajda művének nem elhanyagolható részében is fellelhetők, és éppen az olvasott szöveg összetettségét, sokszínűségét eredményezik.

⁵⁷ Ld. A délibábok hőse, Negyedik ének 80–82. vsz.. Érdeemes megemlíteni, hogy éppen ez a dezillúziós befejezés volt az, amit a kortárs kritika egy része – lévén, hogy a népies-nemzeti irodalom konvenciórendszerével ellenkezett – kifogásolt. Ld. SZAJBÉLY, *A délibábok hőse: Egy rendszerelvű megközelítés lehetséges szempontjai*, 151–152. Ráadásul az elbeszélőnek a főhőshöz való viszonya, a főhős értékelése – a *Találkozásokkal szemben* – *A délibábok hőse* végén a legkevésbé sem szentenciózus, sőt egyenesen többértelmű. Vö. Z. KOVÁCS Zoltán, *Verses regény, humoros etika*, Irodalomtörténet, 2008/1, 63–65, 70. Szintén nem azonosul hősével a *Jevgenyij Anyegin* elbeszélője sem, ld. Nyolcadik fejezet 48. vsz..

Összegzés

Dolgozatunkban a *Találkozások* egyes narratológiai sajátosságait vizsgáltuk, arra keresve a választ, hogy a narratív struktúra, illetőleg annak megváltozása mennyiben befolyásolja a mű olvashatóságát. Láttuk, hogy a szöveg tartalmaz olyan jegyeket, amelyek a verses regényre mint műfajra alapvetően jellemzőek; ilyenek az elbeszélői jelenlét hangsúlyossága és bizonyos (ön)reflexív tendenciák. Ugyanakkor a mű korántsem egységes, és nagyjából a szöveg felénél kijelölhető egy olyan – természetesen nem élesen körvonalazható, mint inkább hatásaiban érzékelhető – cezúra, amelynek mentén a makrostruktúra megváltozik.⁵⁸

A költemény elején szereplő elméleti alapvetés az elbeszélő részéről olyan elvárásokat alakít ki a történettel, a tulajdonképpeni művel kapcsolatban, amilyen elvárásokat a verses regények hagyományosan elutasítanak. Másfelől ezek az elvárások az elbeszélői reflexiók szerepének csökkenését is feltételezik, miáltal is egyfajta játéklehetőség potenciálisan elvész. Ugyanakkor kimutatható, hogy a szöveg nem jelentéktelen része, nagyjából az első fele, éppenséggel ellentmond ennek az elméleti alapvetésnek annyiban, amennyiben egyrészt a hétköznapiság több szinten is folyamatosan jelen van, másrészt pedig az elbeszélőnek a történettől való távolságának változtatása révén kialakul egy olyan distancijáték, amely fokozottan (ön)reflexív szöveget hoz létre. A szöveg második felében azonban ez a játék már megszűnik, és egyfelől így a mű összességben véve megfelel az elbeszélő elméleti alapvetésének, másfelől ismételen és hangsúlyosan eltér a verses regény bizonyos műfajspecifikus narratológiai konvencióitól.

Összegezve elmondható, hogy bár a *Találkozások* szövege, narratív struktúrája számos olyan elemet tartalmaz, melyek alapján a mű mind a byroni-puskini verses regény konvencióinak, mind bizonyos modern tendenciáknak megfelelhetne, a szerkezetben van egy olyan cezúra, amely ezeket a jegyeket megszünteti, és pusztán kísérleti jellegűvé redukálja.

⁵⁸ A tanulmány teljes verziójának utolsó része foglalkozik a szöveg mikrostruktúrájával, és ebből kiderül, hogy bizonyos, a (poszt)modern olvasatok számára kiemelten fontos jegyek, amelyek részben a hétköznapisághoz járulnak hozzá, részben pedig a szöveg nyelvi megalkotottságára való reflexiók sajátos típusaként értelmezhetők, a makrostruktúrabeli distancijátékkal párhuzamosan vannak jelen, és azzal párhuzamosan tűnnek is el.

Bibliográfia

- A magyar irodalom története III.*, szerk. PÁNDI Pál, Bp., Akadémiai Kiadó, 1984.
- BARTA János, *Vajda János költői arcképe* = Uő., *Arany János és kortársai II.*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2003, 216–260.
- BARTA János, *Vajda János szerelmi lírája* = Uő., *Arany János és kortársai II.*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2003, 261–321.
- 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.
- 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.
- Fjodor Mihajlovics DOSZTOJEVSZKIJ, *Írók és irányzatok* = Uő., *A művészetről*, Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1980.
- 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* = Uő. *Válogatott művei*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989, 197–208.
- 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, *A magyar verses regény*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1990.
- Irodalmi fogalmak kieszótára*, 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.
- 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.
- 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.
- Shlomith RIMMON-KENAN, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London–New York, Routledge, 1997.
- 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.
- 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 alapproblémája*, Szeged, Szegedi Ny., 1965.
- 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.