

BÁCSKAI-ATKÁRI JÚLIA

## POLIFON TÖREDÉK

NARRÁCIÓ ÉS NYELV GYULAI PÁL *ROMHÁNYI*JÁBAN

A verses regény műfaji sajátosságai közé tartozik, hogy az elbeszélő közvetlenül megjelenik az elbeszélte történetben, s ily módon kettős szerepben van: egyrészt elbeszélője főhőse történetének, másrészt egy olyan történetnek is, amelynek ő maga a hőse.

A két történet egymáshoz való viszonya komplex. Egyrészt mindkettőben gyakoriak a kihagyások, másrészt nem párhuzamosan futnak egymás mellett, váltakozva kerülnek előtérbe. Ezekből adódóan felmerül a történetek egymásból való értelmezhetőségének kérdése, valamint elbeszélő és főhős kapcsolatában kiemelten fontossá válnak a kapcsolódás és a szétválás csomópontjai. Mindemellett az elbeszélőnek az olvasóval folytatott, szintén megszakításokkal teli párbeszéde is újabb vonulatot, szólamot hoz be; a történet sokfélesége tehát ebből az irányból is nő.

Egy ilyen alapfelállás önmagában véve is felveti a kérdést, hogy az elbeszélőnek tulajdonképpen mi a célja az elbeszéléssel; a verses regényben a probléma pedig mintegy megkerülhetetlen, mivel az elbeszélő szinte kötelezően reflektál is erre.<sup>37</sup> A költemény tárgyának

---

<sup>37</sup> 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 természetesen a műfaj inherens jellemzője, és már Byronnál is megtalálható, vö. Jerome CHRISTENSEN,

kérdése, illetve az elbeszélő–főhős–olvasó viszony(rendszer) kölcsönösen meghatározzák és átértelmezik egymást (hogy csak a legnyilvánvalóbbat említsük: a főhős például egyszerre lehet a költemény tárgya és a viszonyrendszer eleme), ezért szükségesnek tartjuk együttes vizsgálatukat.

Bár e kérdéseket természetesen lehetne általánosságban, a műfajból adódó sajátosságokra koncentrálni vizsgálva, a jelen dolgozat célja mindenekelőtt Gyulai Pál *Romhányijának* a fenti szempontok mentén történő elemzése, nem utolsósorban a vizsgálódásaink során tárgyalandó nyelvi eredetű problémák miatt. A mű részletes elemzését a narráció szempontjából fontosnak tartjuk azért is, mert a *Romhányi* kritikai recepciójában elsősorban vagy a magyar verses regények más darabjaival való összevetések vannak túlsúlyban, vagy pedig az olyan elemzések, amelyek főként Gyulai alkotói pályáján belül jelölik ki valamilyen módon a helyét. A mű töredékességét illetően – akár a kortársak, akár a későbbi kritikusok véleményét nézzük – nagyrészt a töredékesség okaira, mégpedig a Gyulai életéből magyarázható okokra helyeződött hangsúly, holott a töredékesség *milyenségének* vizsgálata magának a meglévő szövegnek a tükrében is elképzelhető, mégpedig a fent említett elbeszélő–főhős–olvasó–költemény tárgya szólamrendszer vizsgálatával együtt.

A jelen dolgozat tehát korántsem a (magyar) verses regény általános jellemzőinek a *Romhányi*ban fellelhető megvalósulásaira vagy

---

*Lord Byron's Strength: Romantic Writing and Commercial Society*, Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press, 1993, 173. Lényegében a *Jevgenyij Anyegin* szövegének önreflexivitására 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 Anyegin* (és általában a verses regénynek) egyáltalán ne volna története, csakhogy a műfaj a hagyományos történetmondást – nagyon sematikusan fogalmazva – egyszerre műveli és kérdőjelezi meg.

módosulásaira koncentrálnak, még kevésbé törekszik a verses regény korabeli vagy általánosabb műfajelméleti státuszának meghatározására. Mindazonáltal érdemesnek tartjuk a *Romhányit* – e tanulmány keretein belül csak részlegesen – összevetni egyes kortárs magyar verses regényekkel, valamint az európai példákkal és párhuzamokkal, elsősorban Byron és Puskin műveivel is, utalva Gyulai regényének egyes műfaji kapcsolataira és specifikumaira is.

### 1. A költemény tárgya – az elbeszélhetőség kérdése

Elbeszélő és főhős egymáshoz való viszonyának meghatározásában elengedhetetlenül fontos a költemény tulajdonképpeni tárgyának vizsgálata. Elsősorban is pedig abból a szempontból, hogy az elbeszélő hogyan határozza meg saját költeményét, és hogy ezek a meghatározások mennyiben állnak a mű egészére, illetve egyes részeire.

Hogy pontosan mi a költemény tárgya, azt a *Romhányi* elbeszélője nem közli – azt azonban mindjárt az elején igyekszik egyértelművé tenni, mi *nem*. Miután ugyanis átfogó képet nyújt Magyarország forradalom utáni állapotáról, ezt mondja:

*De elég ebből immár ennyi,  
Nem speech lesz ez a költemény,  
S a lapokkal mért versenyezni  
A honfi-phrasis mezején?*<sup>38</sup>

A költemény tehát *nem speech*. Az elbeszélő a későbbiekben némileg pontosítja, mit is ért ezen, különösen pedig a *honfi-phrasis*on. Az általa tisztelt szabadságharc ugyanis kortársainak köszönhetően (tehát az elbeszélés idején) eredeti tartalmától megfosztva eszközzé, elkoptatott frázissá válik:

*(...) S im emléked már nem kimélik,  
Mindenre jó eszköznek vélik,  
S hogy szenvedd, mit nem szenvedél,  
Kizsákmányol pártszenvedély.*

<sup>38</sup> Első ének, 2. versszak. A dolgozatban szereplő idézetek a következő kiadásból származnak: GYULAI Pál *Munkái*, I., Bp., Franklin Társulat, 1928.

*Röpiv, hirlap phrasissá nyúzott,  
A kortes téged kiált,  
Dicsőségedre összefűzött  
Nem egy főt és nem egy pohárt.*<sup>39</sup>

Vagyis: adott egy téma (a szabadságharc), amelyet az elbeszélő saját bevallása szerint nem akar megénekelni.<sup>40</sup> 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 elbeszélhetlenné 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).<sup>41</sup>

Az elbeszélés paradoxona éppen a nem-elbeszélendő téma elbeszéléséből fakad. Egyrészt bár az elbeszélő mindig megszakítja a

<sup>39</sup> Második ének, 2–3. versszak.

<sup>40</sup> A szabadságharc, és a nemzet kérdése a magyar verses regények jelentős részében megtalálható, ld. például *A délibábok hőse*, *Bolond Istók*. Mivel a jelen dolgozat célja a *Romhányi* bizonyos narrációs sajátosságainak vizsgálata, a nemzethez kapcsolódó eszméknek a műben, 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* = ÜÖ., *Gyulai Pál és kortársai: Fejezetek egy negyedszázad irodalomtörténetéből*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1977, 364–389.

<sup>41</sup> 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 harmadik fejezetét.) A *Romhányi* intertextuális kapcsolatai több szempontból is kapcsolódnak a korabeli irodalom szövegeihez.

múltról való általánosabb, patetikusabb emlékezést<sup>42</sup>, a megszakítás és a szándékos felülírás nem jelenti a már kimondottak megszüntetését is egyben. A költemény tehát – bár egészében véve csakugyan nem *speech* – több pontján is átcsap a múlt eseményeire való reflexióba. Ilyen például a második ének indítása, amelynek ironikus folytatását fentebb idéztük:

*Oh honvéd, honvéd, hajh! e névben  
Hány honfi-emlék könnye forr!  
Század valál egy rövid évben,  
Dicsőség, fény, gyász és nyomor.  
A honfiszellem szült világra,  
A hon veszélye fölnevelt;  
Erős karodban szabadsága  
A sírig hű védőre lett.  
Küzdöttél a sors ellenére,  
Patakként omlott szíved vére,  
Dicsőit élet és halál,  
Győzőn, legyőzve hős valál!  
Szent örökünk lett hű emléked,  
Egy élő, büszke fájdalom,  
Melyben vigasz, önérzet ébredt,  
S átrezdült szíven és dalon.*

Azon túlmenően, hogy a visszaemlékezés megelőzi a visszaidézés problematizálását, ebben az esetben még mennyiségét tekintve is meghaladja a szabadságharc felhasználásának kritikáját. Ráadásul a felülírás (ismét) úgy jelenik meg, mint az elbeszélő *elhatározása*, hogy nem beszél a múltból, hanem visszatér a történethez:

*Oh jaj! ki tudja még mi vár?  
E zajt lelkem megunta már.  
S örömmel száll a múltba gyakran,  
Hogy megpihenjen és feled...  
Hadd folytassam, ahol elhagytam,*

---

<sup>42</sup> Irónia és pátosz kettősségéről, és ennek műfaji párhuzamairól ld. IMRE, *i. m.*, 208.

*A megkezdett történetet.*<sup>43</sup>

A visszaemlékezést, a szabadságharcról való elmélkedést az elbeszélő itt korántsem olyan radikálisan írja felül, mint a mű elején: nem azt állítja, hogy ez nem a költemény tárgya, hanem sokkal inkább azt, hogy a költemény elsődleges tárgya Romhányi története, amelynek érdekében félre kell tenni az emlékezést.

Másrészt amellet, hogy a nem-elbeszélendő téma többször is direkt módon megjelenik a mű során, a szabadságharc – mivel nemcsak a közösség (a nemzet) szintjén értelmezhető, hanem az egyénén, jelesül az elbeszélőén vagy Romhányiéén is – indirekt módon is folyamatosan jelen van, és ily módon kimondásra kerül.

Versenyzik-e, versenyezhet-e az elbeszélő „*a lapokkal a honfi-phrasis mezején*”? Az első kérdés inkább az, tulajdonképpen mi áll a lapokban. Az elbeszélő feltételezi az olvasóról, hogy ugyanolyan értékű tudással rendelkezik *a lapokat* illetően, mint ő maga, ebből következően nem ismerteti ezeknek tartalmát, stílusát, jellegét. Kritikája a későbbiekben sem kifejezetten ezen szövegeket illeti, hanem sokkal inkább azt a magatartásmódot, amely mind a lapokra, mind pedig saját közösségének egyes tagjaira vagy csoportjaira jellemző. Mégis, a szövegértelmezési probléma a mű adott pontján (ráadásul az elején, amikor nem – még az elbeszélővel kapcsolatban sem – építhetünk előzetes tudásra) jelen van. Egyrészt: az elbeszélő nem konkrét szövegre vagy szövegekre, 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 megegyezik az övével, annyiban legalábbis igen, hogy *honfi-phrasis*on elvethetetlenül ugyanazt fogja érteni. Hogy az elbeszélő feltételezése szerint az olvasó miképpen viszonyul a jelenséghez – az elbeszélőhöz

---

<sup>43</sup> Második ének, 3–4. versszak.

hasnólóan elutasítja azt vagy éppen maga is így gondolkodik –, egyelőre nem tisztázott.<sup>44</sup>

A költemény tárgyának meghatározása mindenekelőtt elhatárolódással kezdődik. Az elbeszélő egyrészt elhatárolódik a fent említett szövegcsoporttól, amely gesztus problematikus abból a szempontból, hogy – mint azt fentebb kifejtettük – ez a szövegcsoport nem egyértelműen meghatározható. Másrészt elhatárolódik egy konkrétan jelenvaló szövegtől, nevezetesen saját korábbi megnyilatkozásától is, hiszen ezt mondja: „*de elég ebből immár ennyi*”. Az *ebből* a költemény indítására, az első versszakra és a második versszak első négy sorára vonatkoztatható:

*És Magyarország újra csendes,  
Nem kelti zaj, nem nyomja had,  
A fecske újra bátran repdes  
S megszáll ahonnan elriadt;  
A holtakat mind eltemették,  
Az élő hallgat biztosan,  
Kit elfogtak, börtönbe tették,  
Egy szóval: rend és béke van.  
Csak a szív zajg és fel-feltámad  
A le nem győzött bosszu s bánat,  
De népek úgy, mint egyesek  
Megszoknak és felejtenek.  
Igy gondolá Bécs bölcsesége,  
És Európa hitt neki,  
Reánk jött éhes vampyr-népe,  
Hogy szívünk vérét szíjja ki...*

Az elbeszélő szavával élve ez volna a *speech* vagy a *honfi-phrasis*, pontosabban ezeknek lehetősége. Ugyanakkor az elhatárolódás nem vagy nem kizárólagosan a ténylegesen megjelenített bevezető szöveget érinti,

---

<sup>44</sup> Mivel e kérdés megválaszolásához elengedhetetlen az elbeszélő–olvasó viszony egész műben való vizsgálata, dolgozatunk későbbi részében foglalkozunk vele.

hanem annak folytatását, vagyis a lehetőség kibontakozását, megvalósulását. Ez azonban ismét egy olyan szöveg, amelyet nem ismerünk. Vagyis: az elbeszélő a költemény tárgyának meghatározásakor indirekt módon jár el egyrészt akkor, amikor valójában azt fejt ki, miről *nem* szól a költemény, másrészt pedig akkor, amikor gondolatmenete során problematikus, nem jól körülhatárolható szövegekre hivatkozik.

További nehézséget jelent az elhatárolódás szempontjából az is, hogy a fent idézett szöveg nem egységes. 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*) teljeseedik 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 álláspontú 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-phrasis*-hoz, és – különösen az elhatárolódás ismeretében – egyenesen parodisztikusnak hat. Vagyis az elhatárolódás gesztusa kétértelmű abban az esetben is, ha az elbeszélő által kimondott szövegre vonatkoztatjuk.

Ezután indul a tulajdonképpeni mű. Az elbeszélő a harmadik versszak elején visszautal a korábbiakra, azonban Magyarország csendessége más dimenzióba helyeződik:

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

A szabadságharc utáni állapot ezúttal nem mint a költemény tárgya, hanem mint a majdan kibontakozó cselekmény háttere jelenik meg, pontosabban az elbeszélő annak állítja be, amikor – látszólag legalábbis – felülírja a korábbi szöveget; az „*amint mondtam*” ebből a korábbi



szövegből csupán egyetlen mozzanatot (az ország csendességét) emeli ki.<sup>45</sup> Az első versszaknak ezek szerint ez volna a lényege. És amennyiben a költemény tárgya csakugyan nem a szabadságharc vagy az azt követő időszak, úgy valóban összefoglalható ennyiben. Az első versszak kitételei felfoghatók egy gondolat („*És Magyarország újra csendes*”) variációiként, pontosításaiként, az elbeszélő ironikus megjegyzései pedig bizonyos szempontból egyenesen felesleges kitérésként. Ugyanakkor, bár a szabadságharc utáni állapot leírása ezúttal valóban egy cselekménysorozat háttéréként jelenik meg (amelynek szereplői részben már a harmadik versszakban feltűnnek), az első versszakra való visszautalás, valamint az, hogy a jelen leírás ironikus hangvétele is az első versszakot idézi, felfoghatók egyfajta visszatérésként is, vagyis az elbeszélő ilyen értelemben nem írja felül az első versszak szövegét. Másképpen: a szabadságharc ironikus, indirekt feldolgozásától nem, csak a *speech*-től, az egyértelmű, kinyilatkoztatásszerű állásfoglalástól kíván tartózkodni.

A történetmondás ezen újrakezdése az általánosból egy konkrétabb dimenzióba tolja el a hangsúlyt; az elbeszélői hangnem azonban változatlan marad, hiszen attól, hogy más szemszögből nézi a kérdéses korszak állapotát, véleménye még nem változik, mint ahogy maga az állapot sem. A költemény tárgya az elhatárolódás és az újrakezdés alapján valahol ebben a konkrétabb dimenzióban keresendő. Némi késleltetés után következik Romhányi bemutatása, és az olvasó joggal következtethet arra, hogy az elbeszélés középpontjában ezentúl Romhányi fog állni.<sup>46</sup> Hogy ez mégsem így történik, annak oka egyrészt

<sup>45</sup> Imre László véleménye szerint az „*amint mondám*” egyfajta töltelékszó beiktatása, amely funkciója szerint „a kötetlen, hanyag versbeszéd hangsúlyozója”. IMRE, *i. m.*, 205. Stilisztikai szempontból ez kétségtől igaz is, azonban fontosnak tartjuk e töltelékelem kontextusban való vizsgálatát, amely további értelmezési lehetőségeket nyit meg.

<sup>46</sup> A főhős bemutatásának késleltetése egy rövidebb-hosszabb, netán már eleve kitérőket tartalmazó elbeszélői bevezető után a verses regények jellemzőjének, bár korántsem kötelező érvényűi konvenciójának is mondható. Ld. például *A délibábok hőse* (Arany László) vagy a *Találkozások* (Vajda János) indítását. Ha a főhős megnevezése nem is, de valódi bemutatása, a történetbe való bevezetése késik a *Don Juan*ban is. Ellenpéldaként említhetnénk a *Jevgenyij Anyegin*t, amely egyenesen a főhős gondolataival indul, és

az elbeszélő–főhős viszony pluralitásában keresendő, másrészt pedig abban, hogy a szabadságharc mint téma sem szűnik meg jelen lenni.

Mint korábban már utaltunk rá, Romhányi sorsa egyáltalán nem független a szabadságharctól, így az elbeszélő rajta keresztül, indirekt módon mégis elbeszéli az elbeszélhetetlent. A költemény tárgya ilyen értelemben legalábbis kettős: Romhányi és a szabadságharc; mégpedig úgy, hogy egyrészt a szabadságharc háttér Romhányi sorsához, másrészt Romhányi alakja ürügy az elbeszélőnek ahhoz, hogy a szabadságharcot írja le. Hogy e kettő egymáshoz való viszonya mennyiben tekinthető egyenrangúnak, illetve hogy a kettősséget mennyiben befolyásolja az elbeszélői jelenlét, azt a későbbiekben részletesen vizsgáljuk.<sup>47</sup>

Térjünk vissza az elbeszélhetlenségre. Mint mondtuk, az elbeszélő személyesen (is) kötődik ahhoz a szabadságharchoz, amelyről csak indirekt módon nyilatkozik meg. Az indirekt megnyilatkozás egyik lehetséges módja az, hogy saját, személyes élményein, illetőleg Romhányi életén keresztül – kezdeti önmeghatározása ellenére – a szabadságharcról írjon. Azonban mind saját, mind pedig Romhányi sorsa sokkal inkább a szabadságharc utáni állapotot közvetíti az olvasó felé. Romhányi szabadságharcot megelőző, illetve azt követő életéről jóval többet tudunk meg, mint arról az időszakról, amikor honvédként

---

részben az *Alfréd regényét* (Vajda), ahol az elbeszélő az olvasó „figyelmeztetése” (a költemény *milyenségére* való rövid utalás) után rögtön behozza a szövegbe Alfrédot. A *Romhányi* érdekessége ebből a szempontból az, hogy a Romhányi megjelenése előtti elbeszélői rész nem pusztán a kompozíció lazaságából eredő kitérő, sőt nem is egyszerűen az elbeszélés témájának előrebocsátása, mint például *A délibábok hőseiben* (ahol, nagyon sematikusán fogalmazva: az illúzióvesztés a téma), hanem a nem elbeszélhető, de lehetséges téma elbeszélhetlenségének, nem-elbeszélésének, mégis-elbeszélésének felvetése.

<sup>47</sup> A főhős és a költemény tulajdonképpen tárgyának különállása jellemzi például *A délibábok hőseit*, ahol Hübele Balázs – az elbeszélő meghatározása szerint – az illúzióvesztésre, illetőleg a „délibábok korá”-nak nemzedékére *példa*. A *Romhányi* ennek a felállásnak ellentéte annyiban, amennyiben az elbeszélő nem a főhőst rendeli alá egy elbeszélendő témának, hanem az elbeszélhetetlen, és legfeljebb is csak háttérként szóba jöhető témát a főhősnek. A szabadságharc témája tehát – ahelyett, hogy az elbeszélő és a főhős közös pontját, és ezzel együtt az elbeszélés alapját jelentené, mint Aranyánál – folyamatos negációban van.

ténylegesen harcolt.<sup>48</sup> Az elbeszélő tulajdonképpen a „hétköznapi” Romhányit választja költeménye tárgyául, nem pedig a lehetséges hőst.<sup>49</sup> Saját életéből a bujdosásról számol be, valamint – saját múlt-élményére, továbbá korának múlt-interpretációjára reflektálva – az elbeszélés idejéről is. Természetesen a bujdosás korszakában is benne rejlik a patetikus visszaemlékezés (az elbeszélő szavaival élve *speech* vagy *honfi-phrasis*) lehetősége, azonban a személyesen átélt és megélt, nem sztereotip események reálisabb, hétköznapi, mindenekelőtt hihetőbb történetet eredményeznek.<sup>50</sup>

Az indításban, pontosabban az elhatárolódás gesztusával az elbeszélő azt látszik kifejezni, hogy az, amit nem tud, vagy nem akar elbeszélni, lényegében az eddig elhangzottak folytatása lenne. Ez pedig nem is a szabadságharc, hanem sokkal inkább az azt követő időszak, amelynek nem-elbeszélendő voltáról, illetve megvalósult elbeszélésének paradoxonáról már korábban szóltunk. Az elbeszéletlenség azonban szűkebben kifejezetten a szabadságharcot érinti, és ez a nyelvi hiány eszközével fejeződik ki mindjárt a mű elején:

*És Magyarország újra csendes,  
Nem kelti zaj, nem nyomja had,  
A fecske újra bátran repdes  
S megszáll ahonnan elriadt;  
A holtakat mind eltemették,  
Az élő hallgat biztosan,  
Kit elfogtak, börtönbe tették,  
Egy szóval: rend és béke van.*

A 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

<sup>48</sup> Ez szigorúan véve: Első ének, 59–60. versszak. A mű több pontján található még utalások arra, hogy Romhányi kiváló katona volt, így például: Második ének, 4. versszak.

<sup>49</sup> A verses regények főhősei konvenciószerűen antihősök, ld. például a *Don Juan* indítását vagy *A délibábok hősébe*n Hübele Balázs bemutatását.

<sup>50</sup> Ld. Második ének, 36–38. versszak.

temetni stb.). Az elbeszéletlenség nyelvi megjelenítése – a már említett elhallgatáson túlmenően – a kezdő és szóban rejlik: a szöveg nem pusztán értelmét tekintve a folytatása valaminek, hanem grammatikailag is. Sőt: az elbeszéletlenség nem egyszerűen nyelvileg megjelenített, hanem jelentős részben nyelvi természetű, a nyelvből eredő.<sup>51</sup> A szüntelen ismétlés, a folytonos újramondás kortársai részéről azt eredményezi, hogy az eredeti tartalomtól megfosztva a szabadságharc pusztá jelszóvá válik, amelyet fel lehet ugyan használni különböző, zömmel politikai célokra, azonban a lényegyet ily módon nem sikerül megragadni:

*Könyv, naptár lopja neved ékét,  
Költő halálra énekel,  
A sírodban sem hagynak békét,  
Száz cifra szónok ünnepel.  
Rólad vitáznak alatt és fent  
És neveddel takarnak mindent.*<sup>52</sup>

A sajátos paradoxon az, hogy az újramondás a közösségi (nemzeti) emlékezet eszköze lehetne, amennyiben az ismétlés, az újra-átélés folyamatosan életben tartaná a szabadságharcot, mint ahogy feltehetően ez a célja azoknak is, akikre az elbeszélő fentebb utal – jelen esetben azonban éppenséggel arról van szó, hogy a nyelv teszi holttá az emléket, fosztja meg élményszerűségétől és valódi emlék-voltától.<sup>53</sup> Ugyanakkor a

<sup>51</sup> A nyelv problémája, illetve a nyelvre való reflexiók a verses regény alapkérdéseinek tekinthetők, ld. például *Don Juan*, Harmadik ének 88. versszak, vö. Fiona MACCARTHY, *Byron: Life and Legend*, London, Faber and Faber Ltd., 2003, 42. A nyelv és a jelentés problémája lényegében a *Don Juan* egészére kiterjeszthető, ld. Peter J. MANNING, *Byron's Imperceptiveness to the English Word = Byron*, ed. Jane STABLER, London, Longman, 1998, 191. A probléma a korszak más epikus műveiben is megjelenik, vö. IMRE László, *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1996, 169–174. Gyulai megoldása tehát sem alapjában véve, sem pedig a konkrét témaválasztást (a szabadságharc) illetően nem nélkülözi a tágabb értelemben vett irodalmi kontextust. Amiért a *Romhányi* mégis különlegesnek tekinthető, és amiért indokolhatóan tartjuk a kortárs művekkel való összevetés nélküli elemzést, az az a tény, hogy a *Romhányiban* a nyelv és az elbeszélhetőség, a kimondhatóság kérdése nem egyszerűen megjelenik, hanem az egész elbeszélés alapvető, folyamatosan jelenlévő és újragondolt kérdését jelenti.

<sup>52</sup> Második ének, 3. versszak.

<sup>53</sup> Bár a nyelvre való reflektálás a verses regények jellemzőjeként fogható fel, a nyelvhez való szkeptikus viszony korántsem kötelező érvényű. Hogy egy ismert példát említsünk:

nyelvi kifejezés elégtelensége nem okvetlenül abban keresendő, hogy a nyelv mint olyan elégtelen médium volna, vagy hogy a szabadságharc lenne eleve elbeszélhetetlen téma. A probléma inkább az, hogy a szabadságharc a nyelven keresztül vált politikai eszközzé (például a korteseknél) vagy árucikké (könyv, naptár): ezt fejezi ki a *név* egyfajta elértéktelenedése is. Ily módon egy olyan diskurzus teremtődik, amelyben az elbeszélő a jelek szerint nem akar részt venni, hiszen „*e zajt*” lelke „*megunta már*”. Ezzel együtt azonban az ő személyes visszaemlékezésének a módja sem más, mint a nyelv: nem egyszerűen reflektál arra, hogy lelke „*örömmel száll a multba gyakran*”, hanem emlékezése, gondolatmenete a szövegben játszódik le (itt a második ének első három versszaka).

Akármilyen is nyelv, visszaemlékezés és újra-átélés viszonya a műben, tény, hogy az elbeszélő kénytelen *mégis* nyelvben kifejezni az élményeit, hiszen ez az egyetlen médium, amely közte és a kétségkívül megszólítani kívánt olvasók között kapcsolatot teremthet – már csak azért is, mert a nyelv az a médium, amely elbeszélőt és olvasót teremt vagy tesz lehetővé. A későbbiekben még foglalkozunk a kérdéssel; jelenleg azt a fontos megállapítást tehetjük, hogy a fent vázolt problémák már a mű elején jelentkeznek, és a mű olvasása során folyamatosan átértelmez(het)ik a közölt szöveget.

Visszatérve egy korábbi kérdésfelvetésünkre: versenyzik-e, versenyezhet-e az elbeszélő a kortársakkal „*a honfi-phrasis mezején*”? Olyan értelemben kétségkívül nem, hogy az általa sejtetett „műfaji konvencióknak” nem tesz eleget. Azonban az általa választott megoldás felfogható a hazafias (vagy hazafiaskodó) retorika alternatívájaként is: a személyes szférában – akár a saját, akár Romhányi sorsában – megjelenített élmény és kötődés reálisabb, egyszersmind pedig valódibb tartalommal bíró képet eredményez.

---

*A délibábok hőse* elbeszélője számára például éppen a visszaemlékezés, az egykor átéltek nyelv által kifejezése biztosítja az újraélést (ld. Negyedik ének 91. versszak).

Összefoglalva az eddig elmondottakat: az elbeszélő a mű elején kijelöli elbeszélése tárgyát, pontosabban azt, hogy mit *nem* tekint annak; azonban a továbbiakban, sőt részben már a bevezető részben kiderül, hogy teljesen nem tud elhatárolódni a témától. Az elbeszélés – jelentős részben nyelvi – paradoxona abból fakad, hogy az elbeszélő által nem-elbeszélendőnek minősített téma végső soron elbeszélésre kerül. A szabadságharcot (illetve az azt követő időszakot) azonban nem elvont entitásként, és nem is idealizált hősök, hanem saját és főhőse sorsán keresztül mutatja be. Kettejük egymáshoz viszonya meglehetősen komplex; a továbbiakban ezt a kérdést vizsgáljuk.

## 2. Elbeszélő és hőse

A verses regényről általánosságban elmondható, hogy az elbeszélő maga is szereplője az elbeszélte történetnek, jelenléte hangsúlyossá válik. Az elbeszélés középpontjában ily módon nem a főhős (jelen esetben Romhányi) vagy az elbeszélő áll; sokkal inkább azt mondhatnánk, hogy két többé-kevésbé egyenrangú szólamról van szó. A *Romhányi* ebben a tekintetben nem tér el a byroni, puskin hagyománytól.<sup>54</sup> Az elbeszélő-főhős viszony érdekessége a költemény tárgyának kérdéséhez kapcsolódó tágabb kontextusban, valamint a kettejük szólama közötti versengésben válik nyilvánvalóvá.

Az első ének, a bevezető részt leszámítva, Romhányi életútját tartalmazza, egészen első megjelenésének pontjáiig visszakanyarodva.<sup>55</sup> Az elbeszélő a jelek szerint tehát megtalálta költeménye tárgyát, pontosabban rátért arra; a bevezető ilyen szempontból pedig csak a történethez szorosan nem kapcsolódó, lényegi információt nem

<sup>54</sup> Byron Puskinra gyakorolt hatásáról ebben a tekintetben vö. például Visszarion Grigorjevics BELINSZKIJ, *Puskin*, Bp., Közoktatásügyi Kiadóvállalat, 1951, 338, illetve általában véve Byron hatásáról ld. 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.

<sup>55</sup> A visszakanyarodás természetesen egyben azt is jelenti, hogy Romhányi története tulajdonképpen kétszer indul. Ez a megoldás figyelhető meg például a *Jevgenyij Anyegin*ben is, erről ld. BOJTÁR Endre, *Az irodalom gépezete: Puskin és Esterházy* = Uő., *A kelet-európeér pontossága: Esszék irodalomról és az irodalom elméletéről*, Bp., Krónika Nova Kiadó, 2000, 83.

tartalmazó rész, tulajdonképpen kitérő. Hasonló mondanivalóval kezdi azonban az elbeszélő a második éneket is, néhány versszak után ismét felvéve előbb Romhányi, majd Ilonka történetének fonalát. Romhányi tehát egyrészt háttérbe szorul amiatt, hogy Ilonka életének változásairól közel olyan részletes beszámolót kapunk, mint az övéről. Mindehhez vegyük hozzá, hogy mindkettejük élettörténete előzményként van jelen az elbeszélő történet elsődleges szintjén (vagyis Romhányi menekülése idején), ekképp meglehetősen hosszú késleltetések árán jutunk előre a történetben, amely elvileg érdekesítő ponthoz érkezett el.<sup>56</sup> Az elbeszélő márpedig még a lázas Romhányit is „magára hagyja”, amennyiben az általa leírt állapotról mintegy eszébe jut alapvető irodalmi álláspontja, tudniillik, hogy mit kíván ábrázolni és mit nem, ezzel kapcsolatban pedig megemlíti, hogy mindazt, amit az imént leírt, a saját szemével látta. Ez azonban nem egyszerűen hitelesítés; sokkal inkább egyfajta ürügy arra, hogy saját magáról kezdjen el beszélni, hogy ismét emlékezzen, hiszen Romhányit innentől kezdve mintegy kiiktatja.

Helyébe lép a személyes emlékezés és a megörökítés. Az elbeszélő ugyanis beépíti művébe az egykori geryeszegi megmentőinek szánt köszönetét. Vagyis: amennyiben az elbeszélőnek a költeménnyel való célját akarjuk meghatározni, úgy kétségtől ezzel is számolnunk kell. Az elbeszélés köszönetnyilvánító *dal* lesz, pontosabban az elbeszélő – a történetnek e pontján legalábbis – annak igyekszik beállítani. Ezt természetesen nem zárja ki azt, hogy az elbeszélésnek egyben más célja is legyen, például az előző fejezetben tárgyalt szabadságharc megjelenítése, annak valamilyen formában történő feldolgozása. Az elbeszélő azt állítja, hogy az ő dala „nem halhatatlan”, ilyen értelemben tehát valóban nem tudja olyan értelemben meghálálni az egykori szívességet, hogy egyben halhatatlanná tenné azokat az embereket,

<sup>56</sup> Ez természetesen része az olvasóval való játéknak is, amellyel a következő fejezetben foglalkozunk. Hasonló megoldással él például Byron is, amikor az elbeszélő a *Don Juan* harmadik énekében ismétlődő kitérőkkel, majd az ének befejezésével magára hagyja hősét és annak szerelmét, éppen akkor, amikor feltehetően halálos veszedelemben vannak. Erről ld. még A. BARTON, *Don Juan Reconsidered: The Haidée Episode = Byron*, ed. J. STABLER., London, Longman, 1998, 195.

akikről szó van; vagyis a költészet egy hagyományos felfogása, a múltó érték örökkévalóvá tétele, nem teljesül. Az elbeszélő ugyanis nem hisz ebben a lehetőségben; az azonban nem egyértelmű, hogy ez a részéről egyfajta irodalomelméleti álláspont vagy pusztán csak a saját szövegére vonatkoztatott, azzal szemben megfogalmazott vélemény. A paradoxon viszont az, hogy az elbeszélő ennek tudatában és ennek ellenére mégis „énekel”, mégis megkísérli a lehetetlent. A ki nem mondottságnak – akárcsak, mint korábban láttuk, a szabadságharc esetében – azonban talán ismét legalább olyan fontos szerepe van, mint a ténylegesen elhangzó szövegnek.

*Oh ez a dal nem halhatatlan,  
De híven érzi kebelem;  
Mind od'adnám, amit adhattam,  
Hogy mennyit ér, nem kérdezem.<sup>57</sup>*

A dal nem halhatatlan, de ami valójában fontos, az nem is annyira magában a szövegben rejlik, hanem abban, amit az elbeszélő – általában véve, de főképpen a dal éneklésekor, átélésekor – érez. A kimondottakból persze következtethetünk ennek az érzésnek (hálának, szeretnek) a természetére, alapvető jellegére, azonban a lényeg, a személyes tartalom (amellyel viszonzná megmentői kedvességét) nem mondódik ki. Pontosabban: az a *vidám dal*, amelyet a kezdősor alapján feltételezhetnénk, nem jön létre; a záró sorokban azonban egyfajta köszönetnyilvánítás mégis szerepel:

*Vén kastély a Maros völgyében,  
Vén fák között, a parton épen,  
Kékes ködőddel, Gernyeszeg,  
Jó tetted, Isten áldja meg!*

A köszönetnyilvánítás azonban szorosan véve csak az utolsó sor; ez a köszönetnyilvánítás értékéből nem von le, viszont az a *dal*, amelyet az elbeszélő anticipált, még mindig hiányzik. A kérdéses versszak felépítése a következő: tényközlés (hogy a szállást annak idején nem fizette meg), a

---

<sup>57</sup> Második ének, 39. versszak.



meghálálás ígérete, az elvileg elhangzandó dal jellemzése (kisebbitése), Gernyeszeg megszólítása (és rövid leírása), köszönetnyilvánítás. Lényegében az egész strófa a köszönetnyilvánításra van felfuttatva, amely azonban csak egyetlen sorra sikerül, némileg azt a benyomást keltve, hogy éppen csak belefért a zárt, és tudvalevőleg utolsó szakaszba. Az elbeszélő, akinek célja egy köszönetnyilvánító dal létrehozása, a tulajdonképpen dalba csak a kilencedik sorban kezd bele. A dal pedig lényegében egyetlen bővített mondat, amelynek háromnegyed részét a megszólítás teszi ki.

A költő-elbeszélő célja tehát meg is valósul meg nem is, az utolsó pillanatban (amikor már hangja elhal, illetve amikor a strófa a végéhez közeleg) énekel is dalt meg nem is. A versszak szerkezeti felépítése párhuzamos az utolsó pillanatban éneklés tartalmával és expliciten megnyilvánuló problémájával. Az elbeszélő számára a kitűzött cél megvalósításának a módja jelent megoldhatatlan problémát, és ezzel a problémával, illetve a megoldhatatlanság tényével annyit foglalkozik, hogy végül eleve elvágja magát attól a lehetőségtől, hogy terveit megvalósítsa.<sup>58</sup> Pontosabban terveit nem úgy valósítja meg, ahogy az a rákészülés arányai alapján várható volna. Az, hogy az elbeszélő a végül létrejövő szöveggel mennyire elégedett, hogy továbbra is bizonyos szempontból elégtelennek tartja-e a dalt, nem derül ki, hiszen utólag már egyáltalán nem reflektál rá: elhallgat.

Az elhallgatás persze nem kizárólag arra vezethető vissza, hogy az elbeszélő a lehetőségek időbeli határához érkezett el. Ha nem is az a dal jött létre, amelyet az olvasó várhatott, illetve amelyet az elbeszélő az egykori élményhez, emlékhez méltónak talál, *ennek ellenére* valamilyen dal mégis létrejött, és az, ami kimondhatatlannak tűnt, valamilyen formában mégis kimondódott – ezzel a kitűzött feladat valamilyen módon mégis megvalósult. Az elbeszélő nem elsősorban esztétikai értelemben

---

<sup>58</sup> Részben hasonló jelenséggel fogunk találkozni a szabadságharc elbeszélhetőségének ismételt vizsgálatakor: a mű végén szereplő Kossuth–Görgy szembeállítás, illetőleg annak kiegyenlítése több ponton is rokonságot mutat a most vizsgált szöveghellyel, amelynek részletesebb elemzését ezért is fontosnak tartjuk.

viszonyul költeményéhez, hanem mint olyanhoz, ami képes valamilyen módon kapcsolatot teremteni a múlttal, mégpedig mindenekelőtt az ő személyes múltjával – az emlékezés, a múlt visszaélése<sup>59</sup> révén. A kimondott szöveg milyenségénél fontosabbá válik a kimondás gesztusa, a ténylegesen létrejött szövegénél a mögöttes tartalom, amelyet a sorok elsődleges címzettjei (a geryeszegi megmentők) feltételezhetően értenek – és éppen ez az, ami lehetővé (és bizonyos értelemben szükségessé) teszi az elhallgatást. Az elsődleges információ alapja azonban nem a nyelv, hanem a közös múltbeli élmény, amelyet a szabadságharchoz hasonlóan nem lehet nyelvileg kifejezni.

A költészethez, a jelen költeményhez, illetve a nyelvhez való viszony azonban egy olyan tágabb kontextusba van ágyazva, amely további problémákat vet fel. Az elbeszélő az aktuális szöveghelyen a költészetnek gyakorlati funkciót tulajdonít, amely az irodalmon kívüli világban nyer értelmet; a jelen költeményt köszönetnyilvánító dalnak tekinti, amelynek többé-kevésbé konkrétan meghatározott címzettje, valamint kontextusa van; a nyelvet pedig nem tekinti elégségesnek arra, hogy bizonyos belső tartalmakat megjelenítsen. Teszi ezt egy olyan költeménybe ágyazva, amelynek állítólag nincs gyakorlati funkciója (hiszen nem *speech*); amelynek főhőse van, akinek a történetét annál is inkább illő volna folytatnia, mivel az éppen fordulóponthoz érkezett; és amely költemény az imént megszólított olvasóra nem tud másképpen hatni, nem tud másképpen kapcsolatot teremteni vele, mint a nyelven keresztül.

Mindez azt mutatja, hogy az elbeszélő nem egyszerűen félbeszakítja Romhányi történetét (szólamát) azért, hogy a saját szólama előtérbe kerüljön: a két szólam közötti váltás sokkal radikálisabb ennél. Az elbeszélő lényegében *kiiktatja* Romhányi szólamát, és ezt azért is könnyen megteheti, mert – mint hangsúlyozza is – ő a költemény szerzője, tehát a szólamkezelés alapvetően tőle függ. Romhányi

---

<sup>59</sup> Ld. Második ének, 37. versszak.

szólamának időleges kiiktatása persze mindemellett komikus kontextusba is kerül:

*Jó olvasóm, tán így fogsz szólni,  
Ki vártál nagy jelenetet,  
Romhányi hogy' fog szónokolni...  
Nem kínozzom a beteget.<sup>60</sup>*

Az elbeszélő eljátszik a szerző-szereppel, illetve annak – jelen esetben legalábbis – paradoxikus voltával. Mitől függ Romhányi megszólalása – szólam-értelemben és beszéd-értelemben egyaránt? Az egyik eset az, hogy az elbeszélő egyszerűen csak *leírja* azt, ami történik, vagyis az, hogy Romhányi kíván-e lázasan szónokolni, végső soron Romhányi döntése, és az elbeszélő legfeljebb megtagadhatja ennek a szónoklatnak a közlését. A másik megoldás az, hogy az elbeszélő kitalálja, *megírja* a történetet, tehát Romhányi potenciális szónoklata teljes mértékben az ő döntésének a függvénye.

A valódi paradoxon nem is az, hogy az elbeszélő két olyan szerzői szerepet ölt *egyszerre* amelyek kizárják egymást, hanem azt, hogy ezek a szerepek – pusztán a jelen szöveget vizsgálva – önmagukban, egyenként sem állják meg a helyüket. Az elbeszélő kizárólag abban az esetben kínozhatja Romhányit, ha ő irányítja, írja Romhányit – Romhányi azonban csak akkor kínlódhat valami olyasmitől, ami egy cselekvés (jelen esetben a beszéd) mellékterméke, ha önálló személy, ami pedig csak akkor lehetséges, ha az elbeszélő nem megírja, hanem leírja azt, ami vele történik.

Az elbeszélő a kettősséget a továbbiakban is fenntartja, hiszen először ezt mondja:

*Ha nagy, csodás és szörnyű szép kell,  
A Jókai regényét nyisd fel;  
Én ezt meg nem tanulhatám,  
Nincs hozzá sok phantasiám.<sup>61</sup>*

<sup>60</sup> Második ének, 36. versszak.

<sup>61</sup> Második ének, 36. versszak.

Másodszor pedig ezt:

*Mit láttam, átéreztem, éltem,  
Egyszerűn csak azt rajzolom,  
Ekkor tájt a vidéken éltem,  
Rom vett körül és fájdalom.*<sup>62</sup>

A Jókai-regényekre való utalással hangsúlyozza szerző-szerepét, ráadásul a *phantasia* szó szerepeltetése a műalkotás fikció-voltát erősíti. A rákövetkező gesztus azonban, amely a látás, átérzés, (át)élés mozzanatára utal, éppenséggel a költemény nem-fikció voltát hangsúlyozza.

Az elbeszélő nem egyik *vagy* másik szerepet ölti magára, hanem a kettőt együtt, illetve leginkább azt helyzetet, amely a két szerep együttesének paradoxonából fakad.<sup>63</sup> Ez része az általunk később tárgyalandó olvasóval való játéknak is, de egyben fontos eleme a Romhányihoz való viszonyának. A saját maga és Romhányi közti távolságot ha nem is változtatja folyamatosan, de ezt *bármikor* megteheti. És ezt a képességét, potenciálját éppen akkor érzékelteti a legradikálisabban, amikor a tulajdonképpeni történetben fordulóponthoz, vagy legalábbis annak közelébe jutottunk.

Romhányi szólamának háttérbe szorítása tehát egyrésztől radikálisnak mondható, másrészt ugyanakkor sajátos játék is, amely, bár kétségkívül többértelmű gesztus, valamelyest mégis tompítja a szólam elvágásának váratlanságát és élességét. Mégpedig azért, hogy az elbeszélői játék könnyed (ön)íroniája eltereli a figyelmet arról a tényről, hogy Romhányi szólamát az elbeszélő teljesen önkényes módon iktatta ki: attól ugyanis, hogy Romhányi lázában nem tud beszélni, még lehetne továbbra is vele vagy legalábbis Ilonkával foglalkozni. Az elbeszélő azonban az esztétikai kérdésektől eljut saját emlékeihez, és a már tárgyalt dalnál végzi be az éneket, lényegében egy asszociációs sor mentén

<sup>62</sup> Második ének, 37. versszak.

<sup>63</sup> Éppen ezért, bár az elbeszélő megnyilvánulása Jókai regényeit, illetve az átéltek rajzolását illetően nagyjából lefedhető a realista esztétika fogalmával, a kontextus problematikusságából eredően nem tartjuk szerencsésnek e megnyilvánulás kiterjesztését az egész műre, hiszen ez éppen a szöveg többértelműségét vesz el. Ld. például PAPP Ferenc, *Gyulai Pál* = GYULAI Pál *Irodalmi emlékei*, Bp., Franklin Társulat, 1926, 24.

haladva: az olvasó által elvárt esztétika, az elbeszélő saját élményeire épülő esztétika, az elbeszélő saját élményei és emlékei, egy konkrét emlék, párbeszéd a korábbi emlékekkel.

Az elbeszélő és Romhányi szólamának versengése azonban úgy is megjelenhet, hogy az elbeszélő kevésbé domináns a szólamkezelésben. A harmadik ének az ősz leírásával indul, majd egyes szám első személyben az elbeszélő az őszhöz való saját, személyes viszonyát írja le. Ez utóbbi részre visszautalva következik a harmadik versszak:

*Ezt én mondom, és nem Romhányi,  
De így érzett ő is talán;  
Föltámadtak emléki, vágyi  
Az ősz merengő sugarán,  
Amint amott a parkban ülve  
Egy kőpadon, hársfák alatt,  
Elnézi mélyen elmerülve  
A hulló halvány lombokat,  
Négy napja, hogy felkelt az ágyból,  
Ma jött ki elsőbb' a szobából  
Már nem beteg, csak érdekes,  
De ily hatást most nem keres.*

Az elbeszélő az előző szövegrészt lényegében kisajátítja azzal, hogy hangsúlyozza: ezt ő mondja, és nem Romhányi; pontosabban egyértelművé teszi az olvasó számára, hogy melyikük gondolatairól, érzéseiről van szó. Erre nyilvánvalóan csak akkor van szükség, ha az olvasó joggal feltételezhetné, hogy Romhányi beszél – amely feltételezés alapja leginkább csak az lehet, hogy Romhányi az elbeszélt mű főhőse, akinek elvileg a középpontban kellene lennie, és akinek a története az előző ének végén félbemaradt. Formailag ugyanis a második versszak az elbeszélőhöz tartozik: egyenes folytatása az elsőnek, nem idézet. Hogy mégis egyenes idézet lenne Romhányitól, vagy éppen olyan szövegrész volna, amely mind az elbeszélőhöz, mind a főhőshöz tartozhat, azt a főhős középpontba állításának kritériuma mellett még egyfajta gondolati azonosság is sugallhatja, amely elbeszélő és hőse között fennáll. Az

elbeszélő azonban a szöveg kisajátításával éppen ezt a gondolati azonosságot, közösséget utasítja el, a *mi* helyébe az *én* és az *ő* kettősségét, illetve a kettő különbözőségének tényét léptetve.

A verses regényre alapvetően jellemző, hogy bizonyos szövegrészek mind az elbeszélőhöz, mind a főhőshöz tartozhatnak. Arra, hogy az olvasó a főhősnek tulajdonítson egy olyan részt, amely valójában az elbeszélőhöz tartozik, leginkább egy olyan kontextusban volna esély, ahol előzőleg a főhős gondolatai szerepeltek, vagy legalábbis ő volt a fókuszban, és (el)várható, hogy reflektáljon az eseményekre. A harmadik ének indító kontextusa azonban éppenséggel nem ilyen: az első versszak kifejezetten elbeszélői jellegű<sup>64</sup>, amennyiben az ősz nem személyes leírását adja, kijelölve a cselekmény idejét és körülményeit:

*Szép hosszú ősz volt, a lég tiszta,  
A nyáj még zöld füvet tapos;  
Mintha tavasz mosolygna vissza,  
Minden derengő, aranyos.*

A leíró rész után következik az elbeszélő személyes reflexiója, amely – mint mondtuk – formailag nem válik el, gondolatilag pedig egyértelműen a leírás folytatása: témája továbbra is az ősz, és az elbeszélőnek a leírásról mintegy eszébe jutottak saját érzései, emlékei is. Ennek tükrében a harmadik versszak elutasító gesztusa kifejezetten radikálisnak mondható, hiszen nem egy félreértést oszlat el, hanem a saját előtérbe kerülését hangsúlyozza, megteremtve és lerombolva a lehetséges félreértés kontextusát.<sup>65</sup>

Az elbeszélő szándékosan eltávolítja magát Romhányitól, és saját szólamának előtérbe kerülését azzal is érzékelteti, hogy utólag elbizonytalanító gesztussal hozzáteszi: *talán* Romhányi is úgy érzett, mint

<sup>64</sup> Az elbeszélői jellegen jelen esetben azt értjük, hogy egyértelműen az elbeszélőhöz tartozó szövegről van szó. Tónusát tekintve „tisztán lírai célzatú” (IMRE, *A magyar verses regény.*, 184); az ilyen részek azonban az egész mű során az elbeszélőhöz tartoznak.

<sup>65</sup> Éppen fordított irányú megoldással találkozhatunk az *Anyegin* elején, ahol az elbeszélőnek tulajdonítható szöveg a második strófában a (leendő) főhőshöz kerül. Itt azonban mivel a felülírás inkább helyesbítés, nem pedig negligálás, elbeszélő és főhőse közelebb kerül egymáshoz, míg a *Romhányi* esetében távolság teremtődik.

ő. Nemcsak, hogy ő maga nem biztos benne, hogy Romhányi érzései milyenek voltak, hanem bizonyos szempontból nem is érdekli: *lehet*, hogy úgy érzett, ahogy ő, *lehet*, hogy nem – a lényeg az, hogy az elhangzott szöveg biztosan nem az övé.

Az eltávolítás azonban nem jelenti egyben azt is, hogy az elbeszélő kiiktatná Romhányit. Épp ellenkezőleg: az elbeszélő ezzel a mozzanattal hozza vissza. A szólamok versengése során tehát a domináns elbeszélő szólama nem nyomja el Romhányiét, legfeljebb időlegesen háttérbe szorítja. Sokkal inkább arról van szó, hogy az elbeszélő szövegszerűen elválasztja őket egymástól, ugyanakkor gondolati-tartalmi szinten mégis összeköti őket: Romhányi *talán* ugyanazt érezte, mint az elbeszélő, ráadásul az a kép, amelyet róla kapunk, ezt látszik megerősíteni. A mozzanat érdekessége továbbá, hogy az elbeszélő a szöveg kisajátításával egyszerre érzékelteti saját dominanciáját (tudniillik azt, hogy helyzetéből fakadóan *megteheti*, hogy háttérbe szorítja Romhányit) és azt, hogy az ő szólama és Romhányié *verseng* egymással – versengeni márpedig csak akkor lehet, ha kvalitásukat tekintve azonosak, ami természetesen nem zárja ki azt, hogy egyik vagy másik szólam domináns legyen.

Romhányi tehát nem lényegtelen az elbeszélő számára sem; a hangsúly azon van, hogy Romhányi a maga szerepében, értékében lényeges. Az elbeszélő az elválasztó gesztussal tulajdonképpen ki is mondja a kettejük közti különbség legfontosabb elemét: nem egyszerűen két személy választódik el, hanem *én* és *Romhányi*. Ha elfogadjuk, hogy az elbeszélő és Romhányi szólama nagyjából, az elbeszélő dominanciája ellenére is kvalitását tekintve azonos értékű, akkor úgy tűnik, hogy az elbeszélő a maga abszolút önértékében, *énként* szerepel, míg Romhányi egy valamilyen módon megkonstruált, körülhatárolható személyként, *Romhányiként*. Erre utal az is, hogy Romhányinak neve van, valamint hogy az elbeszélő bemutatta a mű elején, tehát megfogható, megnevezhető, körülírható szubjektum. Az elbeszélőnek ellenben nincs neve, és a róla való információk csak esetlegesen kerülnek az olvasó elé, vagyis nem pontosan meghatározható vagy lehatárolható, ugyanakkor énvoltában személyként érzékelhető entitás.

A *Romhányi* elbeszélője a műnek ezen a pontján a verses regény egyik legalapvetőbb jellemzőjét teszi szövegszerűen láthatóvá: az elbeszélőt *én*ként érzékeljük, akinek folyamatos jelenléte hangsúlyossá válik.<sup>66</sup>

Összegezve az eddig elmondottakat: a *Romhányi* elbeszélője, bár a mű elején azt sejteti, hogy a költemény tárgya Romhányi lesz, a szöveg későbbi pontjain többször is a saját szólamát helyezi előtérbe, ráadásul – különböző módokon – Romhányi (lehetséges) szólamának megszakítását ki is emeli. Bár a két szólam nagyrészt egyenrangúnak tekinthető, az elbeszélő személyként egyértelműen fölényben van hősével szemben, hiszen a szólamkezelés és a személy körülírása, definiálása az ő kezében van. Az elbeszélői reflexiók kapcsán kitértünk az elmondhatatlanság elsősorban nyelvi eredetű problémájára, valamint az olvasóhoz való viszonyra is, amellyel a következőkben részletesebben foglalkozunk.

---

<sup>66</sup> A byroni mintával, a *Don Juannal* kapcsolatban Tótfalusi István e jelenséget lírai alapállásként határozta meg. Ld. TÓTFALUSI István, *Byron világa*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1975, 208.



### 3. Elbeszélő és olvasója

A verses regény alapvető jellemzőjeként tartható számon az is, hogy az elbeszélő a mű olvasójával közvetlen kapcsolatban van olyan értelemben, hogy gyakran kiszól hozzá, sőt szinte társalog is vele, amennyiben ismeri vagy ismerni véli az olvasó gondolatait, elvárásait.<sup>67</sup> Vizsgálódásunk során nem kifejezetten e kapcsolat alapvető vonásait kívánjuk körüljárni a *Romhányiban*<sup>68</sup>, hanem sokkal inkább arra keressük a választ, hogy az elbeszélő konkrétan milyen módon játszik az olvasóval, és hogy az olvasó szólamát mindennek tükrében hová helyezhetjük el az elbeszélőéhez és Romhányiéhoz képest.

Az olvasói elvárások kérdése lényegében már a mű elején felmerül, amikor az elbeszélő ezt mondja:

*De elég ebből immár ennyi,  
Nem speech lesz ez a költemény,  
S a lapokkal mért versenyezni  
A honfi-phrasis mezején?*<sup>69</sup>

Az elbeszélő elhatárolódása saját korábbi szövegétől, valamint egy potenciális szövegtől az olvasó irányában nem tisztázott, csakúgy mint az olvasó viszonya a lapokat illetően. Az elhatárolódás lehet az olvasó megnyugtatása is, hogy a szöveg nem úgy fog folytatódni, ahogyan elkezdődött, vagy ahogyan a lapoktól megszokhatta, amely lapokhoz az olvasó ebben az esetben feltehetően ugyanúgy – elutasítóan – viszonyul, mint az elbeszélő. A másik esetben az elbeszélő felülírja az olvasónak azt a kifejezett elvárását, hogy a szöveg *legyen* olyan, ahogyan elindult, vagy

<sup>67</sup> 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...”: Puskín „Jevgenij 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.

<sup>68</sup> Az olvasói elvárások lényegében folyamatos felülírásának hagyománya lényegében Byronra vezethető vissza, vö. IMRE, *A magyar verses regény*, 33–34.

<sup>69</sup> Első ének 2. versszak.

ahogyan a lapokban megszokhatta, tehát az olvasó ekkor éppen ellentétesen viszonyul a lapokhoz, mint az elbeszélő.

Annak a kérdése, hogy az olvasó *speechet* vár-e vagy sem – nagyvonalakban – két irányba vezet el: az olvasó szöveghez való esztétikai viszonyához, illetve az olvasó szabadságharchoz való személyes vagy politikai viszonyához. A következőkben először az olvasó esztétikai álláspontjával, tágabb értelemben: a szöveggel kapcsolatos elvárásaival, és az elbeszélő erre való reflexióival foglalkozunk; a politikai jellegű dialógust a fejezet második felében tárgyaljuk.

### 3.1. Esztétikai dialógus

Az olvasóval való játék, illetve az elbeszélő–olvasó viszony ambiguitása a szövegnek fent tárgyalt indításában még nem kifejezetten hangsúlyos, hiszen az elbeszélő nem direkt módon szól ki az olvasóhoz, inkább csak a költemény milyenségén keresztül vetődik fel az olvasói elvárások és az elbeszélői *ars poetica* ükőzésének lehetősége.

Az olvasóval való társalgás ráadásul nem sokkal később szintén nem kiélezett módon jelenik meg:

*De vaj' ki ő, kit így üldöznek?  
Mi rangja és mi érdeme?  
Vajon mit szolgált a nemzetnek,  
Vezére vagy minisztere?  
Tán képviselő, tán vészbíró,  
Avagy épen főrend vala?  
Tán kormánybiztos, hírlapíró,  
Vagy csak egyszerű katona?  
Ennyi kérdésre hogy feleljek,  
Sok névre egy szót hogyan leljek?  
Csak azt tudhatnám mondani:  
Mindebből volt ő valami.<sup>70</sup>*

---

<sup>70</sup> Első ének, 5. versszak.

Az elbeszélő itt lényegében az olvasó (lehetséges) kérdéseit imitálja, és azokra felel, pontosabban egyelőre csak reagál; ha kizárólag elbeszélni akarná a megkezdett történetet, akkor ez a kitérő meglehetősen felesleges volna, hiszen a választ nyilvánvalóan ismeri. A hangsúly azonban nem azon van, hogy Romhányit a lehető legegyszerűbb úton bemutassa, hanem azon, hogy tudja: az olvasó dialogikus viszonyban van a szöveggel, és azon keresztül vele magával is. Az olvasó szólamának előtérbe hozása tehát időlegesen háttérbe látszik szorítani Romhányiét; az elbeszélőnek azonban az a gesztusa, hogy az olvasó felvetéseire reagálva azt mondja: Romhányi ezen felvetések *mindegyikének* tekinthető, az olvasó elsődleges szöveg felett elhangzó textusát beépíti az elsődleges szövegbe, Romhányi jellemzésévé téve azt, ami eredetileg a jellemzés hiányára utalt.

Ezzel kapcsolatban ismét felvetődik a nyelv problémája. Az elbeszélő ugyanis *sok névre keres egy szót*, azaz tulajdonképpen Romhányit, aki e sok név denotátumát egyesíti magában, nyelviileg szeretné meghatározni, leírni, megnevezni. Mégpedig oly módon, hogy az olvasó számára egyben funkciója, más szubjektumokhoz való viszonya is világossá váljék, egyfajta kontextusba kerüljön. Az elbeszélő többértelmű válasza sajátos módon egybefoglalja, és részben egymás mellé rendeli az olvasó által kizáró *vagy*-gyal elválasztott lehetőségeket. A többértelműség jelentős részben azon nyugszik, hogy az elbeszélő azt mondja: „*mindebből* volt ő *valami*”, azaz: nem *mindez* volt *egyszerre*, hanem tetszőleges mértékben mindegyik meghatározás érvényes rá – hogy mennyire, azt nem árulja el. Romhányi meghatározása történetének elmondásával jöhet létre, és elsősorban az olvasóra marad.<sup>71</sup> Az tehát,

---

<sup>71</sup> Hogy ismét az egyik nagy világirodalmi előzményre, Puskinra utaljunk: a *Jevgenyij Anyegin* elbeszélője mindjárt a költemény elején igen erőteljes gesztussal *naplopó*ként határozza meg hősét; az olvasóra a későbbiekben az a feladat hárul, hogy ezt a meghatározást finomítsa, netán felülírja. Ez még akkor is igaz, ha az eredeti szöveg kifejezése kevésbé pejoratív, erről ld. PÉTER, *i. m.*, 22–23. Az elbeszélő–főhős viszony egyik alapvető vonását (a fölényt) azonban az *Anyegin* elbeszélője már a regény elején megadja. Ld. *Jevgenyij Anyegin*, Első fejezet 2. versszak. A meghatározhatatlanság olyasfajta problematikája tehát, amely Gyulainál tapasztalható, nem szükségszerű

amit az elbeszélő el akar mondani, nem az elbeszélő által kimondott szövegben keresendő, hanem az elbeszélő és olvasója közötti dialógusban, amelyben a hallgatás, a kimondhatatlanság problematikája központi szerepet játszik.

Mindkét eddig vizsgált szöveghelyen megfigyelhető azonban az, hogy az olvasó és az elbeszélő – a szövegen keresztül való kommunikáció közvettségét leszámítva – közvetlenül dialogizál, hiszen az elbeszélő a születésben lévő vagy éppen a születendő szövegre reflektál, és a szöveg olvasása a leírás, sőt itt: a *kimondás* gesztusa után közvetlenül, szinte azzal azonos időben történik. Ennek a felállásnak a módosítása található az első ének végén, amikor előbb Romhányiról szólva ezt mondja az elbeszélő:

*Nyomába jönnek a zsandárok,  
Nagy volt rá nézve a veszély,  
De megsegíté a jó árok  
És a korom-sötétü éj.  
Futott, futott, bár nagyon fáradt  
És beteges, kiéhezett...  
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 elbeszélő az elbeszélte időt és az elbeszélés idejét sajátos módon egymásba játszatja, mégpedig úgy, hogy párhuzamot von saját maga és Romhányi között: *ő is* kifáradt, és *őt is* zsandárok üldözik. Az élethelyzet hasonlósága nem feltétlenül jelent egyben azonosságot is; mégis, a szövegnek ezen a pontján ez az eshetőség is fennáll, vagy legalábbis az elbeszélő eljátszik vele. Más kérdés, hogy a mű egészében véve

---

velejárója a verses regény műfajának, vagy a műfajra jellemző elbeszélő–főhős viszonynak sem.

ellentmond annak, hogy az elbeszélő a bujdosás alatt írná költeményét: a visszaemlékezés, a visszaidézés mozzanata jóval erősebb<sup>72</sup>, és ez minden esetben problémamentesen kapcsolódik a második ének végén szereplő információhoz<sup>73</sup>, mely szerint az elbeszélő idő és az elbeszélés ideje között húsz év különbség van.

Az elbeszélői játékot tehát értelmezhetjük úgy is, hogy valójában az elbeszélő másért fáradt ki, mint Romhányi (logikus, és a verses regény hagyományával összhangban lévő feltételezés az, hogy az elbeszélésben, a történetmondásban fáradt ki<sup>74</sup>), és az őt üldöző durva zsandárok – a sokféle gonddal és bajjal egyetemben – nem a szabadságharcot követő bujdosás időszakába, hanem későbbre tehetők. Mindkét mozzanat elsődleges jelentősége abban áll, hogy az írás folyamatát megszakítják; a Romhányi sorsával való párhuzamosságuk kizárólag azért kerül előtérbe, mert az elbeszélő így dönt. Ez természetesen semmit nem von le az olvasóval való játék értékéből, sőt: éppen kiemeli a szöveg írott jellegét, és ezzel összefüggésben azt is, hogy az elbeszélő és az olvasó közötti dialógus mindenkor és kizárólagos színtere az írott szöveg. A kimondás, a szóbeliséget imitáló elbeszélői megnyilvánulások mind ebben a kontextusban helyezkednek el.

Felmerül a kérdés, hogy mit jelent a *könyv* megszakítása. Érthetjük rajta azt, hogy az elbeszélés mellett az olvasás is szakaszos, vagyis az olvasó nem egészben jut hozzá a szöveghez – ebben az esetben azonban tulajdonképpen nem is beszélhetünk olyan könyvről, amely a megszakítás előtti és utáni részt is magában foglalná. Ez az önreflexió lényegét tekintve olyan paradoxon, amilyennel már a beteg Romhányi magára hagyása kapcsán találkoztunk. Emellett azonban az elbeszélő jelen megnyilvánulása azt is kifejezi, hogy elbeszélő és olvasó írott szövegben való találkozása olyan nyelvben való találkozás, amelynek létrehozója – az, aki nyelvileg közöl – pusztán a megszakítás *kimondásával, leírásával*

<sup>72</sup> Ld. például második ének eleje, negyedik ének, sőt az első ének eleje is.

<sup>73</sup> Ld. még kevésbé explicit módon: Második ének, 2. versszak is.

<sup>74</sup> Ld. például: *Jevgenyij Anyegin*, Harmadik fejezet 41. versszak, vagy a *Találkozások* zárzata.

valóban véget vet a találkozásnak, függetlenül attól, hogy ennek a mozzanatnak a szövegen kívüli világban van-e megfelelője, azaz hogy a kimondott szó referenciális-e.<sup>75</sup>

Az olvasóval való játékot erősíti az idézett szöveghely erősen ironikus, parodisztikus jellege. Először is az elbeszélő, miután kellőképp hangsúlyozza Romhányi veszélyes és szorult helyzetét, könnyed modorban kiszól az olvasóhoz, önkényesen megszakítva a szöveget. Ennek a könnyedségnek mintegy ellensúlyozásaképp az elbeszélő saját szorult helyzetét kezdi el ecsetelni, azonban az enyhén patetikus stílus arra enged következtetni, hogy paródiáról, a valóságos – az olvasó számára természetesen ismeretlen – élethelyzet felnagyításáról, paródiába torkolló heroizálásáról van szó<sup>76</sup>. Ezzel párhuzamosan Romhányi története bizonyos értelemben deheroizálódik, amennyiben az elbeszélő nemcsak, hogy radikálisan elvágja, hanem paródiára futtatja ki, és amennyiben mind a megszakítás, mind pedig a paródia eltávolítja az olvasót az átélhető történettől.

Az olvasó kifejezetten esztétikainak minősülő álláspontjának kérdése<sup>77</sup> egy általunk más szempontból már vizsgált szöveghelyen érhető tetten:

---

<sup>75</sup> Ez a megoldás jellemzi például a *Don Juant* is, amelyben az énekek többsége az elbeszélőnek ilyen búcsúzó, a párbeszédet (és ezzel együtt a történetet) megszakító gesztusával zárul.

<sup>76</sup> A megoldás sok hasonlóságot mutat az első ének első két versszakával, ahol az elbeszélő iróniája vált speech-re (vagy speech-paródiára).

<sup>77</sup> Az esztétikai dialógus a verses regényben egyfajta műfaji játékot is jelent. A leggyakrabban érintett (és jelentős részben parodizált) műfaj az eposz, ld. például a *Don Juant* vagy *A délibábok hőseit* (utóbbiban különös tekintettel a harmadik ének indítására), de természetesen egy verses regényen belül is több műfajjal vagy konkrét művel találhatunk kapcsolatokat; a *Jevgenyij Anyegin* e megoldásáról ld. SZINYAVSZKIJ, *i. m.*, 48–49.

*De rá nem ismer, oly nagy láza,  
S ismét behunyja 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.<sup>78</sup>*

Az elbeszélő az idézet harmadik és negyedik sorában az olvasó véleményét közli, ugyanúgy a „saját” szövegébe ágyazva, mint amikor az olvasó kérdéseit imitálta Romhányi bemutatása előtt. Grammatikailag nézve azonban a jelenleg tárgyalt megnyilvánulás nem semleges: *értelme* szerint az olvasóhoz, *nyelvileg* azonban az elbeszélőhöz tartozik, hiszen az elbeszélő *regényemet* mond, és nem pedig regényt. Ráadásul az az értelmezés, amely végső soron az olvasónak ítéli a kérdéses sorokat, csak e sorok kimondása *után*, a strófa ötödik sorával kapja meg létjogosultságát. Az olvasóval való közvetlen dialógus lehetőségét lényegében kizárja az, hogy a két sor nem tekinthető egyenes idézetnek, hiszen az olvasó elég sokféleképpen szólhat, de éppen így és ilyen formában semmiképp sem. Ha az értelmi és a nyelvi hovatartozást valamilyen módon össze akarjuk egyeztetni, akkor kizárólag a függő idézet lehetősége marad – azonban egy olyan függő idézeté, amely látható módon nincs elválasztva az elbeszélő szövegétől, és éppen ezért első olvasatra mindenképpen ahhoz tartozónak mutatkozik. Ennek tükrében tehát az, hogy a szöveg kihez tartozik, mindenképpen kérdésként merül fel, és a válasz többértelműsége még az utólagos felülírás mozzanatával sem szűnik meg.

---

<sup>78</sup> Második ének, 36. versszak.

A vizsgált szöveg ambiguitása azonban nem merül ki ennyiben. Az elbeszélő ugyanis a kérdéses két sort egy *tánnal* utalja az olvasóhoz, lehetővé téve ezzel azt is, hogy e sorokat kvázi-nemlétezőként értékeljük: az olvasó vagy így szól, vagy nem. Más kérdés, hogy ez az elbizonytalanítás csak a két sor elhangzása *után*, ismét felülírásként jelentkezik, vagyis egyrészt a felülírás pillanatáig a két sor van érvényben, másrészt a felülírás sem változtat azon, hogy a két sor már kimondódott.

Az olvasóval való játék másik fontos eleme tehát – a szöveg nyelvi értelemben vett hovatarozásának többértelműsége mellett – a feltételeesség meghagyása, amely később is megfigyelhető, amikor az elbeszélő a *ha* beiktatásával megadja azt a lehetőséget az olvasónak arra, hogy a lehetséges – az irodalmi művel szemben támasztott – elvárást a magáénak fogadja el, de egyszersmind arra is, hogy az olvasó ugyanezt az elvárást elutasítsa.

A bizonytalanságnak azonban van egy harmadik eleme is. A *tán* elbizonytalanítása ugyanis kizárólag a kimondásra vonatkozik, nem pedig arra, hogy az olvasó egyáltalán nagy jelenetet vár. Az olvasó lehet, hogy éppen így fog szólni, lehet, hogy másképpen, sőt az is lehet, hogy egyáltalán semmit sem fog mondani; ez azonban független attól a ténytől, hogy nagy jelenetet vár. A *ki vártál nagy jelenetet* mellékmondatot az elbeszélő már nem teszi bizonytalanná. A mellékmondat tehát mindenképpen vonatkozik az olvasóra; a bizonytalanság mindössze a vonatkoztatás milyenségét illeti. Ha a mellékmondat nem-korlátozó, akkor *minden* olvasóra vonatkozik, akiket az elbeszélő a kiegészítésnek nevezhető mellékmondatral *jellemez*; ha pedig korlátozó, akkor az olvasóknak csak egy *meghatározott részére* vonatkozik, akiket az elbeszélő a kijelölő, pontosító szerepű mellékmondatral *körülír*. Egyrészt tehát ismételten nem derül ki, hogy az elbeszélő milyen mértékben, mennyire általánosan véve vélekedik valahogyan az olvasói elvárásokról. Másrészt pedig ha a meghatározás az olvasóknak csak egy részére áll, akkor az elbeszélő nem pusztán arra ad lehetőséget, hogy az olvasó egyik vagy másik csoportba sorolja magát, hanem arra is, hogy a másik



csoportra valamilyen módon reflektáljon, ahhoz képest (is) meghatározza magát.

Az elbeszélő az általunk vizsgált helyen fölényben van az olvasóval szemben. A fölény eredete a szólamkezelés szempontjából az, hogy bár sem az elbeszélő, sem az olvasó szólama nem állandó, helyhez kötött, az olvasó szólamát – akárcsak Romhányiét – az elbeszélő irányítja, vagyis az olvasó mozgásterét is ő szabja meg (egyelőre meglehetősen lazán). A fölény tompításaként fogható fel – a nem túl éles hangnem mellett – az, hogy az elbeszélő a lehetséges olvasói elvárásoknak való meg nem felelést saját hiányosságának tulajdonítja: nincs hozzá elég fantáziája – majd a következő versszakban elmondja, hogy „egyszerűn csak azt rajzolja”, amit átélt. A megnyilvánulás az elbeszélő esztétikai értékrendjének ismeretében természetesen ironikus színezetet is kap, hiszen a Jókai névvel fémjelzett irodalom típusa alapvetően alárendelődik a sajátjának.<sup>79</sup> Mégis, saját magának a kisebbitése részben a kétféle irodalom mellérendelése felé visz el – nem esztétikai szempontból, hanem sokkal inkább az elbeszélőnek az olvasóhoz való viszonyulása tekintetében.

Hasonló problémával találkozunk a harmadik ének végén is, amikor a kastély lakóiról ezt mondja az elbeszélő:

*Játszták az élet színjátékát,  
Miképen játszom én, te, más;  
Az ember, bár kerülje sorsát,  
Nem egyszer mily komédiás.  
Mily ritkán az, aminek látszik,  
Jól vagy rosszul, szerepet játszik...  
De hol marad történetem?  
Majd folytatom, csak türelem.  
Annyit megmondok most előre,  
Hogy hőszám nem lesz Don Juan,  
Anyégin sem válik belőle,*

<sup>79</sup> Vö. IMRE, *A magyar verses regény*, 281–282.

*Szegény Romhányi ő csupán.  
Magyar szülött, bírálóim bár  
Tagadják s becsmérlik nagyon,  
Hanem gúny rajtam ki nem fog már.  
Munkámat félbe nem hagyom.  
Nem csüggeszt balga vád, ítélet,  
Nem ösztönöz hiú dicséret...  
Ne kiméld gyöngé oldalát,  
De várd el végét legalább.*

Az elbeszélő Romhányi sorsának kommentálásakor – nem először – kitérőt tesz. Az általánosítás az élet színjátékáról egyaránt vonatkozik az elbeszélőre, az olvasóra és másokra, pontosabban: ebből az általánosságból összesen két személy, elbeszélő és olvasója emelkedik ki. Az elbeszélő különállása már korábban is hangsúlyos volt; az érdekesség az, hogy itt az olvasót is mintegy magához emeli, aki itt nem is olvasóként, hanem *te*-ként szerepel, tehát lényegét tekintve ugyanúgy önértékén, mint az elbeszélő *énje*.<sup>80</sup>

Ezt a kitérőt azonban megszakítja az elbeszélő kérdése, amely alapvetően az olvasó kérdését hivatott imitálni – csakúgy, mint ahogy azt a Romhányi bemutatása előtti részben láttuk. A dialógus, az elbeszélő részéről az olvasó szólamának háttérbe szorítása (a kérdés félresöpzése) azt mutatja, hogy az olvasó bármilyen közel is kerüljön az elbeszélőhöz, az *én* és a *te* távolsága – akárcsak a kitérő elején *nyelvileg* – mindig megmarad. A *mi* közössége nem jön létre; az általános közösség (*az emberek*) elvileg tartalmilag és nyelvileg is egybefoglalhatná például az elbeszélőt és az olvasót, ez azonban nem jelent olyan élményközösséget, amely a távolság teljes feloldását hozná magával.

Az olvasói elvárásokat az elbeszélő ezúttal nem Jókaiival, hanem két verses regénnyel hozza összefüggésbe, mégpedig úgy, hogy Romhányit még ezek főhőseihez képest is deheroizálja annyiban,

---

<sup>80</sup> Ez a gesztus azért is különösen fontos, mert az elbeszélő ezt azután teszi, hogy az általunk később tárgyalandó politikai dialógus során a radikális eltávolodás lehetőségét éppúgy felvetette, mint a véleményazonosságát.

amennyiben valamilyen értelemben alájuk rendeli. Hogy milyen értelemben, azt éppenséggel nem árulja el. Az olvasó persze, *ha* ismeri e műveket, következtethet például arra, hogy Romhányi Ilonkával szemben nem fog Don Juanként viselkedni, illetve hogy Ilonka és Romhányi szerelmének története nem úgy végződik, mint Anyeginé és Tatjanáé. Az *Anyegintől* való eltérés azért is különösen érdekes volna, mert a *Romhányi* – elsősorban a Romhányi–Ilonka szíját illetően – az *Anyegin* újraírásának tekinthető.<sup>81</sup> Az olvasó azonban csak következtethet, találgathat – ráadásul éppen az nincs benne a regényben, hogy mi lett (volna) Romhányival a továbbiakban: a meglehetősen rövid negyedik ének nem viszi előrébb a cselekményt, amely így félbemarad.<sup>82</sup>

Az elbeszélő mindössze annyit mond, hogy Romhányi nem Don Juan, és nem Anyegin, hanem – Romhányi. Romhányi tehát önmagával azonos; és hogy a továbbiakban mi lesz belőle, az is leginkább csak saját magával foglalható össze. A meghatározás nyelvi problémája a szövegnek ezen a pontján lényegét tekintve azonos azzal, amit a Romhányi bemutatása előtti részről elmondtunk. Bizonyos értelemben Romhányi is a saját önértékén szerepel: nem olyan abszolút önértéken, mint az elbeszélő, hiszen Romhányi *megnevezhető* – viszont nem

<sup>81</sup> Vö. IMRE, *A magyar verses regény*, 42, 44–46, 48–49. Papp Ferenc megállapítása szerint „a két költői alkotás csak a cselekvény főbb vonásaiban mutat megegyezést. Hőseik egykor könnyedén elvetették a szerelmes hölgy vonzalmát, hogy mikor az elhagyott nőt férje oldalán látták viszont, annál emésztőbb érzéssel epedjenek az egykor elvesztegetett vonzalom jeleiért. E közös mozzanaton kívül azonban teljesen különböző a két költői világ.” PAPP Ferenc, *Gyulai Pál*, Bp., Magyar Tudományos Akadémia, 1941, II., 160. Véleményünk szerint a két mű valóban jelentősen eltér egymástól, ez azonban főképpen azt mutatja, hogy a *Romhányi* nem Puskin regényének utáizata, hanem újraírása, vagyis a cselekménybeli eltéréseknek is jelentéssel bíró fontossága lehet, mégpedig éppen a különbségből adódóan. Másrészt meg kell említenünk azt, hogy Puskin elbeszélője hasonló gesztussal él akkor, amikor Anyegint például Childe Haroldtól határolja el (*Jevgenij Anyegin*, Nyolcadik fejezet 8–12. versszak). Erről ld. még BELINSZKIJ, *i. m.*, 354.

<sup>82</sup> Az elbeszélői reflexiók felülírása, felülíródása természetesen nem idegen a verses regény műfajától. A *Don Juan* elbeszélője például a születendő mű hosszáról nyilatkozik igen ellentmondásosan, utoljára lényegében végtelenítve a lehetséges szöveget. Vö. Richard ACKERMANN, *Lord Byron*, Heidelberg, Carl Winter’s Universitätsbuchhandlung, 1901, 150.

*meghatározható.* Ennek része az is, hogy nem típusfigura; az elbeszélő éppen ezért is tarthatja szükségesnek, hogy Don Juantól és Anyegintől elhatárolja: Romhányi nem válik az olvasó számára is felismerhető előképek kópiájává.

Don Juan és Anyegin említésével az elbeszélő műfaji kontextusba is helyezi a szöveget. A verses regényeket ugyanis, amelyekre utal, nem illeti kritikával, sőt: az, hogy Romhányi valamilyen oknál fogva kisebb, szegényebb, mint Don Juan és Anyegin, Romhányi magyar voltának tudható be, nem pedig annak, hogy a másik két hős fantasztikus regényekben szerepelne. Romhányi Don Juannal és Anyeginnel *együtt* szerepel egy műfaji kontextusban, vagyis amennyiben az olvasó elvárásai egybeesnek e műfaj valamelyest talán meghatározható kritériumaival, akkor az olvasó elvárásai nagyvonalakban adekvátak. Az elbeszélő inkább csak konkrétan Romhányi sorsát illetően pontosít.

Az elbeszélő attitűdje éppen ellentétes azzal, amit a Jókai-regények kapcsán megállapítottunk. Feltételezi az olvasóról, hogy ismeri ezeket a műveket, illetve hogy esztétikai elvei nagyvonalakban megegyeznek az övével. A Jókai-regényeket illetően egyrészt eleve bizonytalanná tette, hogy valójában mit feltételez az olvasóról, másrészt nem abból indult ki, hogy az olvasó a Jókai-regények ismeretében azokat ilyennek és ilyennek találja, hanem abból, hogy az olvasónak olyan elvárásai lehetnek, amelyeknek éppen a Jókai-regények felelnek meg. A potenciális elvárára tehát úgy reagált, hogy az olvasót a Jókai-regényekhez *irányította*.

Ami pedig a bírálókat illeti: az elbeszélő, amikor egyáltalán megemlíti, hogy vannak bírálói, még mindig az olvasóhoz beszél; és bár az utolsó két sor olyan kiszólás, amely *a könyvet olvasó* bírálókhoz és a korábban megszólított olvasóhoz egyaránt szólhat, a két csoport egybeesése nem indokolt. Pontosabban: lehetőségként természetesen fennáll, hogy az olvasó magát a bírálók táborába sorolja – ezt azonban az elbeszélő teljes mértékben az olvasóra bízta.

Az elbeszélő és az olvasó közötti esztétikai dialógusról összességében az mondható el, hogy bár az elbeszélő alapvetően és meghatározóan fölényben van, a többértelműsége való törekvés a nyílt

konfrontáció elkerülésének is az eszköze, aminek eredményeképpen az elbeszélő tetszőlegesen képes változtatni mind az olvasótól való távolságát, mind a hozzá való viszonyát.

### 3.2. Politikai dialógus

Az elmondottaknak mintegy ellenkezője figyelhető meg az olvasó szabadságharchoz való viszonyát, tágabban értve politikai nézeteit illetően: ez a dialógus – bár az ambiguitás szintén jellemzi – jóval konfrontatívabb.<sup>83</sup>

Telegdi hazafiasságáról írva például az elbeszélő az olvasóhoz is kyszól:

*Hiúság, önzés, hon szerelme  
Szívén egy érzéssé vegyült,  
Nem az első kitünő elme,  
Aki honáért így hevült.  
Sőt olvasóm különb te se vagy,  
Hű honfiszágod bármilyen nagy;  
Legalább így tapasztalom  
Nagy részt, jobb és baloldalon.*<sup>84</sup>

Majd valamivel később:

*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.*<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> A politikai élet satírája természetesen a verses regény egyik jellemző – ha nem is kötelező – eleme. Ez, és a satirikus ábrázolás általában, egészen Byronig vezethető vissza (vö. IMRE, *A magyar verses regény*, 19.), és számos más magyar verses regényben is megtalálható (gondoljunk csak *A délribábok hőse* Hübele Balázsára, aki a hazai viszonyok közt próbálja alkalmazni az angol mintákat).

<sup>84</sup> Második ének, 13. versszak.

<sup>85</sup> Második ének, 15. versszak.

A korábbiakban azt tapasztaltuk, hogy az elbeszélő elég tágan jelöli ki azt a kört, amelyen belül az olvasó mozoghat, vagyis az olvasó szólama nem teljesen körülhatárolt. Itt éppen ennek ellenkezőjével találkozunk: az elbeszélő egyértelműen kimondja, hogy milyen álláspontot tulajdonít az olvasónak, sőt még vitatkozik is vele. Ezzel megszünteti azt a lehetséges felállást, miszerint az olvasó, akit az elbeszélő az egész mű során *vezet*, lényegében mindent az elbeszélő szemszögéből lát, és vele ért egyet. Az olvasóval való társalgás már korábban is afelé mutatott, hogy az olvasónak önálló szólamot kell tulajdonítanunk; a jelenleg tárgyalt szembehelyezkedés pedig éppen ennek a radikális megfogalmazása. Amikor az elbeszélő pusztán Telegdit, majd vele együtt a többi hasonlóan gondolkodó „kitűnő elmét” kritizálja, akkor az olvasó elvileg még érezheti úgy, hogy az elbeszélővel együtt fölényben van azokkal szemben, akiket a kritika illet.

Az elbeszélő azonban megszünteti az olvasó fölényét, és pedig nem pusztán azzal, hogy a kritikusok oldaláról áthelyezi a kritizáltak oldalára, hanem azzal is, hogy az olvasót ért kritika különösen éles. Éles, mert hangnemében erőteljesen szókimondó és nyers, amikor például az olvasóról azt mondja, hogy ő sem *különb* a Telegdi-féle embereknél – ráadásul ezt éppen az olvasóval való szembefordulás gesztusaként mondja. De éles a kritika azért is, mert az olvasó demokratizmusát politikai *divatnak* nevezi, ezzel tulajdonképpen azt fejezve ki, hogy az ilyen gondolkodás nélkülöz minden mélyebb meggyőződést, mivel az idő és a körülmények függvényében változó és változandó. Az elbeszélő fölényét tovább növeli az, hogy a kritika után a Telegdi-féle arisztokraták és az olvasó-féle demokraták közt mintegy igazságot tesz, olyan megoldást, meggyőződést közölve, amely mindkét csoport nézetein képes felülemelkedni:

*Immár melyik a nagyobb érdem,  
A nemtelen vagy nemes? kérdem.  
Nekem mindegy, jer, tarts velem,  
Csak honfi és ember legyen.*<sup>86</sup>

Az olvasót ért kritika élességéhez, illetve az elbeszélő–olvasó távolság növekedéséhez az is hozzájárul, hogy az elbeszélő az olvasó attitűdjét kicsinyes kérdésekben kimerülő politikai viaskodásokhoz, bizonyos ál-hazafiassághoz kapcsolja, amely pedig természetesen egybefonódik a *speech* és a *honfi-phrasis* által fémjelzett ál-hazafiassággal.<sup>87</sup> 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. Hogy az elbeszélő az olvasót miért kizárólag az oppozíció vele ellentétes oldalán helyezi el, nem derül ki.

Pontosabban egy hivatkozási alapja mégis van: a tapasztalat. Lényegében ez a mozzanat az, ami az egész elbeszélő–olvasó szembenállás egyértelműségét kijelölheti, és az olvasónak mozgásteret adhat. Mindaz, amit az elbeszélő általánosításként az olvasóra is alkalmaz, pusztán arra épült, amit ő eddig *tapasztalt*, ráadásul amit *nagyrészt* tapasztalt. Vagyis egyrészt ha az olvasó történetesen úgy érzi, hogy mindaz, amit az elbeszélő az ő felfogásának nevezett, nem igaz rá, akkor ezt betudhatja annak, hogy az elbeszélő eddigi tapasztalatába – amely nyilvánvalóan korlátozott mennyiségű információból áll össze – ő éppen nem illik bele. Másrészt az elbeszélő azzal, hogy elismeri: tapasztalata *nagyrészt* ez, egyben azt is érezteti, hogy pontosan tisztában van azzal, hogy nem mindenkire érvényes gondolkodási sémáról van szó.

Az általánosító kinyilatkoztatás helyett eszerint tehát az elbeszélő (eddigi) tapasztalatainak összegzését kapjuk. Az olvasó szólama éppen ezért a szövegnek ezen a pontján sem teljes mértékben lehatárolt; az

<sup>86</sup> Második ének, 15. versszak.

<sup>87</sup> Vö. IMRE, *A magyar verses regény*, 99.

azonban meglehetősen problematikus, hogy egyáltalán ne volna lehatárolt. Egyrészt az elbeszélő elbizonytalanító, tompító szerepű gesztusa az olvasóval való radikális szembehelyezkedés *után* következik: a szembehelyezkedés szélsőségességének módosításaként, felülírásaként, mintegy visszavonásaként – ami azonban nem változtat sem azon, hogy a szembehelyezkedés megtörtént, sem pedig azon, hogy radikálisan történt meg. Másrészt a tapasztalatra való hivatkozást *követően* hangzik el a másik általunk idézett kritika, amely az olvasót éri. Az elbizonytalanítás tükrében utóbbit persze értelmezhetjük úgy is, mint olyat, ami nem feltétlenül vonatkozik az olvasóra, hiszen lehetséges, hogy ez is csak az elbeszélő tapasztalataira épül. Azonban a szövegben nem található egyértelmű utalás arra, hogy az elbeszélő a demokratákra vonatkozó kritikáját ilyen tapasztalatokra építené – és még ha így is van, akkor is azt állítja, hogy az olvasó és „sok más híve” így gondolkodik, függetlenül attól, hogy egyébként nagy átlagban mit tapasztalt. A tapasztalatra való hivatkozás mentegetőzés-jellege a tizenharmadik versszakban hat, és két versszakkal később már nem feltétlenül van érvényben, annál is inkább, mivel az elbeszélő az olvasóval szemben ugyanazt a „hibát” követi el: a sematizmusba hajló sarkos megfogalmazással egyértelműen kijelöli a helyét.

Az elbeszélő és az olvasó szólama tehát nemcsak a dialogikus viszony miatt válik el szükségszerűen, hanem azért is, mert álláspontjuk nem – és talán nem is lehet – azonos. Az olvasónak azért tulajdoníthatunk önálló szólamot, mert az elbeszélő a szöveg bizonyos pontjain kényszerűen érez rá, hogy dialogizáljon, vitatkozzon az olvasóval, hogy megvédje saját álláspontját az olvasóéval szemben, amely azonban nyelviileg nem, vagy csak az elbeszélő közvetítésével jelenik meg. Leegyszerűsítve azt is mondhatnánk, hogy az elbeszélő a mű elején közelebb állt az olvasóhoz, mint Romhányihoz, hiszen akkor még a Romhányival szembeni fölényben az olvasó is osztozott; később azonban, mivel az elbeszélő az olvasót is az alapoppozíció vele ellentétes oldalán helyezi el, az elbeszélő előbb elszigetelődik, majd tulajdonképpen felfedezi Romhányival való közösségét (ami természetesen nem jelenti a fölény megszűnését, csupán



annak kevésbé erőteljes hangsúlyozását). Az olvasóval való radikális szembehelyezkedésre példa a következő rész, amely Romhányi jellemzésével indul:

*Mint államférfi s had vezére,  
Lépett hazája küzdterére,  
S kitünt im a vész idején,  
Hogy legfeljebb jó közlegény.  
S ez egy mégis vigasz szívének,  
Mégis betöltött egy helyet,  
És használt annyit nemzetének,  
Amennyit kis körben lehet.  
Ezért ne nézd le hőszám' mindjárt,  
Te büszke, szájas honfitárs,  
Ki oly uton vagy, melyen ő járt,  
S tán még nagyobb jövőre vársz.  
Mert nem tudom, hogy pályád végén,  
Túl a képzelgők tört reményén,  
Hol nincs már rózsza, csak tövis,  
Lelsz-é vigaszt, csak annyit is.<sup>88</sup>*

Az vitathatatlan, hogy az elbeszélő a honvéd-Romhányit tiszteli<sup>89</sup>: erre már a mű korábbi pontjain is egyértelműen utal.<sup>90</sup> Az általunk idézett hely azért emelhető ki ezek sorából, mert itt az elbeszélő nem egyszerűen összehasonlítja „szájas honfitárs” kortársaival, hanem egyenesen egy ilyen szájas honfitársat szólít meg, és vele vitatkozva, vele szemben védi meg Romhányit.

Az elbeszélőnek az olvasóval való egyre radikálisabb szembehelyezkedése tükrében, illetőleg annak folytatásaként az elbeszélő e kiszólása értékelhető úgy, hogy gyakorlatilag az olvasót nevezi szájas honfitársnak. Elképzelhető azonban egy másik megoldás is, amely tulajdonképpen az elbeszélő–olvasó viszony egyfajta helyreállításának

<sup>88</sup> Harmadik ének, 22–23. versszak.

<sup>89</sup> Vö. IMRE, *A magyar verses regény*, 102.

<sup>90</sup> Ld. például: Első ének, 59. versszak, vagy Második ének, 4. versszak.

nevezhető. A korábbi esetekben, amikor az elbeszélő szembefordult az olvasóval, nyelvileg is teljesen egyértelművé tette, hogy hozzá szól: „*sőt olvasóm különb te sem vagy*”, illetve „*ne sértse democrata szíved, jó olvasom (...)*”. Korábban tehát egyértelműen az olvasóhoz szólt, akit azután ilyennek vagy olyannak nevezett; itt inkább egy „büszke, szájas honfitárs”-hoz szól, aki *a szöveget olvassa*.

Korábban is<sup>91</sup> láttunk példát arra, hogy az olvasótábort az elbeszélő potenciálisan megosztja. Az olvasó ennek értelmében az elbeszélő kritikáját magára veheti: ebben az esetben a kétféle pozíció – az olvasóé, és a szöveget olvasó szájas honfitársé – egybeesik. A másik lehetőség az, hogy az olvasó az elbeszélő kritikáját nem saját magára, hanem egy másik olvasóra vonatkoztatja: ebben az esetben a két pozíció nyilvánvalóan eltér, sőt az elbeszélői kritika nyomán még hierarchikus viszonyban is áll egymással. Az elbeszélő–olvasó viszony szempontjából ez azt jelenti, hogy az olvasó lehetségesen még jobban eltávolodik az elbeszélőtől; ekkor az a séma érvényesül, amely szerint az elbeszélő az olvasó rovására kerül egyre közelebb Romhányihoz, illetve szigetelődik el vele együtt. Az olvasó azonban lehetségesen közelebb kerül az elbeszélőhöz, hiszen a kritika ezúttal nem *az olvasónak, aki szájas honfitárs* szól, hanem csak a *szájas honfitársnak, aki lehet, hogy szintén olvassa a művet*. A közelebb kerülés erőssége pedig nem is pusztán abban áll, hogy az elbeszélő nem támadja az olvasót, hanem abban, hogy az olvasóval egy oldalon állva *másokat* viszont támad. A már említett elbeszélői én–mások opozícióban tehát az olvasó lehetségesen átkerül a mások, valakik oldaláról az elbeszélőére.

Az elbeszélő–olvasó viszony ambiguitása tehát fennmarad, sőt tovább erősödik. Az elbeszélő nemcsak annak eldöntését hagyja az olvasóra, hogy az olvasók mely csoportjába sorolja magát, hanem azt is, hogy egyáltalán lehetségesnek fogadja-e el a szöveg egy plurális értelmezését.

---

<sup>91</sup> Ld. a második ének 36. versszakának elemzését.

Összegezve az eddig elmondottakat: az olvasóhoz való viszony kérdése, illetve az olvasó szövegben való jelenléte a mű kezdete óta hangsúlyos, és bár a szöveg több pontjának vizsgálata azt látszik igazolni, hogy az elbeszélő–olvasó reláció a költemény során nem egységes, annyi mindenesetre elmondható, hogy éppen a sokféleség, a többértelműség az, ami bizonyos értelemben állandónak mutatkozik. Ezzel összefüggésben pedig az, hogy az elbeszélő időről időre szükségesnek látja megszólítani az olvasót, dialogizálni vele, ily módon létrehozva egy korántsem egységes olvasói szölamot (vagy szölamokat).

#### **4. Töredék és mégis-elbeszélés**

A költemény tárgyának problematikája, mint láttuk, már a mű elején is megjelenik, mégpedig igen sajátos formában: az elbeszélő kizárólag azt mondja meg egyértelműen, hogy művének tárgya mi *nem* lesz. És bár az olvasó joggal következtethet arra, hogy a mű középpontjában Romhányi fog állni, láttuk, hogy ez a szöveg egészének tükrében (is) kérdéses marad. Csakugyan Romhányi-e a költemény tárgya, vagy az elbeszélő személyes reflexiója, vagy inkább az elbeszélő és Romhányi, netán az elbeszélő és az olvasó viszonya? A szöveg egésze inkább azt mutatja, hogy a számtalan lehetőség közötti viszony nem vagylagos, hanem egyszerre vannak jelen és érvényben; a szöveg pedig éppen ezért tekinthető polifonnak.

Mindez azonban nem oldja meg azt a problémát, hogy az elbeszélhetetlennek tekinthető téma, a szabadságharc *mégis* elbeszélésre kerül. Az elbeszélő általunk korábban már tárgyalt megoldásait indirektnek minősítettük: a szabadságharc vagy Romhányin, vagy saját, személyes és egyéni élményein *keresztül* van jelen, tehát tartalmilag leszűkítve (hiszen a *speech* lehetőségével szemben nem tud egy egész közösségről és egy egész közösséghez szólni), nyelvileg pedig közvetítve. A szabadságharcra való közvetlen reflexiók csak

korlátozottan vannak jelen, és ezeket mindig az elbeszélés idejének állapotával, az ál-hazafisággal állítja szembe az elbeszélő.<sup>92</sup>

Az utolsó ének azonban azt mutatja, hogy az elbeszélő direkt módon foglalkozik a szabadságharc témájával. Ráadásul éppen az első ének indításának, az ott félbeszakított vagy elmaradt *speech* folytatásáról van szó. Hogy mennyire visszatérés ez, azt az elbeszélő az ismétlés eszközével is kifejezi.<sup>93</sup> A költemény első strófájában ez áll:

*Csak a szív zajg és fel-feltámad  
A le nem győzött bosszu s bánat,  
De népek úgy, mint egyesek  
Megszoknak és felejtenek.*

A negyedik ének második versszakában pedig ez:

*Ha sorsuk egyszer jobbra válik,  
A népek úgy, mint egyesek,  
Szenvedtek bár sokat sokáig,  
Oh mily hamar felejtenek!*

A felejtés motívuma újra előhossa azt a problémát, hogy a nemzet közös élménye miképpen maradhat élő, a közös emlékezet, hagyomány része. Az elbeszélő azon véleménye, hogy a nyelvi kifejezés végső soron fals és elégtelen, úgy tűnik, továbbra is fennáll – az elégtelenséghez vezető út kiindulópontja pedig állítása szerint valójában nem is a (közös) múlt:

*A jelent nem a multhoz mérik,  
Lelkők képzelt jövőben él,  
S ha mind azt könnyen el nem érik,  
Mit büszke vágyuk hõn remél:  
Megszállja õket a bú-bánat,  
Egy pár könnycsepp tengerré árad  
S oly fájó, átkos a panasza,*

<sup>92</sup> Ld. például – a költemény indítása mellett – Második ének, 1–3. versszak, Negyedik ének, 1–3. versszak.

<sup>93</sup> Hasonló ismétlődés figyelhető meg a második ének első versszaka és a negyedik ének huszadik versszaka között.

*Mintha való kín volna az.*<sup>94</sup>

Ezzel szembeállítható az élményközeliség nyelv által vissza nem adható állapotával:

*Nem így, sőt nem is beszélünk  
Negyvenkilenc őszén, telén.  
Szent Isten! mily időket értünk!  
Könny-s vérbe fült hit és remény.  
Mi szent a honfiszívnek, dülva,  
Bennünk, körülünk mennyi rom,  
Oh mennyi minden porba hullva  
S mi mély és néma fájdalom!  
S amit már most csak mondunk szóval,  
Siralmas hangon, nagy hűhóval,  
Mintegy rajt' kapva is talán:  
Akkor éreztük igazán.*<sup>95</sup>

Az átélt és átértett élmény és ezek utólagos kifejezése (vagy kifejezési kísérlete) szembeállítódik annál az egyszerű oknál fogva, hogy egykori élmény – az élmény átélésekor – nem formálódott meg nyelvileg: *nem is beszéltek* negyvenkilenc őszén, a fájdalom *néma* volt. Ezzel szemben az elbeszélés idejében már nincs meg a valóságos élmény, csak annak nyelvi kifejezése, visszaidézése, amely azonban nem pótolhatja a valóságos élményt: most már nincs igazán átértett élmény, *csak* szóval mondás. Ennek paradoxona az, hogy az elbeszélő az élmény és a nyelvi visszaemlékezés közti különbséget is csak a nyelvben, a nyelven keresztül tudja megmutatni, hiszen mind az emlék élményszerűségét visszaadni célzó emlékezés (1–8. sor), mind pedig az ennek lehetetlenségét bemutató, a nyelvi kifejezés és a jelen állapot milyenségére reflektáló rész (9–12. sor) a nyelvben jelenik meg. Ráadásul az utóbbi reflexió nem írja felül az elsőt, amely így szerepe szerint maga a pusztá élmény volna, ami természetesen – a visszaidezésben, a

---

<sup>94</sup> Negyedik ének, 2. versszak.

<sup>95</sup> Negyedik ének, 3. versszak.

kimondásban – nem lehetséges olyan értelemben, hogy ne lenne egyszermind nyelvileg közvetített. Vagyis: az egykor átélt élmény csak az emlékezésen keresztül közelíthető meg, amelynek eszköze, tere a nyelv – éppen ezért *mégis* nyelvben kell kifejezni a teljesen vissza nem adható élményt. Másrészt az egész költeményre érvényes az elbeszélő–olvasó viszony dialogicitása, tehát amennyiben az elbeszélő az átélt élményeket valamilyen módon közvetíteni akarja az olvasó felé, úgy azt kénytelen a nyelvben megtenni.

Hogy az elbeszélő a 9–12. sorban valóban a nyelv elégtelenségére utal, és nem pusztán csak arra, hogy az élmény *egyfajta* kifejezése (amelyet nagyjából lefed a *speech* fogalma) nem megfelelő, azt az is mutatja, hogy ezúttal saját magát is belehelyezi abba a csoportba, amelyet kritizál: ő is csak szóval mondja azt, amit egykor átélt, de már nem érzi igazán. Ez azonban módosít egy korábbi képletet is: sarkosan fogalmazva, az elbeszélő eddig a szabadságharcot valaha átélt embereket (így önmagát) állította szembe az olyan emberekkel, akik csak beszélnek, de vagy egyáltalán semmi közük nem volt a szabadságharchoz, vagy pedig nem élték át *igazán*. Itt azonban sokkal inkább azt látszik mondani, hogy az élmény valójában *jelen idejű*, és éppen ezért a múltra való emlékezés sem adja ugyanazt, mint az élmény mindenkori „itt és most”-ja.

Romhányi története ebben az értelemben felfogható úgy is, mint egy lehetőség az élmények élményszerűvé – és nem *speech*-szerűvé – tételére. Az már meglehetősen kérdéses, hogy ez a lehetőség áll-e a költemény egészére vagy a költészetre mint olyanra is. A jelen költemény ugyanis amellet, hogy potenciálisan valóban élményközeliséget teremt, az elbeszélő állandó reflexióival – akár ami a Romhányihoz való viszonyát, akár ami az olvasóval való esztétikai dialógust illeti – távolságot teremt az olvasó és az olvasott szöveg között, netán elbeszélő és elbeszél szöveg között. Ami pedig a költészetet illeti: az elbeszélő világossá teszi, hogy véleménye szerint a költészet terén is elkoptatottá válhat egy téma, amikor a szabadságharcról szólva ezt mondja:

*Könyv, naptár lopja neved ékét,*

*Költő halálra énekel,  
A sírodban sem hagynak békét,  
Száz cifra szónok ünnepel.<sup>96</sup>*

A Romhányi sorsán való közvetítettség azonban más szempontból nézve nem bizonyul elégségesnek az elbeszélő számára, aki az ének végén (19–22. versszak) közvetlenül reflektál a szabadságharc két nagy, ikonikus figurájára, Kossuthra és Görgeyre, akik – a legtöbbek számára egymást kizáróan – megtestesítik a szabadságharcot.

Bár az elbeszélő a mű elején előrebocsátotta, hogy a költemény *nem speech* lesz, a negyedik ének az említett négy versszakra fut fel, amelyekben egy *speech* valósul meg – nem a szó értékminősítő konnotatív jelentésében (ez nagyjából a semmitmondó, hangzatos beszédnek felel meg), hanem értéksemleges denotatív jelentésében (beszéd). Ezt alátámasztja a kontextus, a negyedik ének egésze, amely tartalmilag teljes egészében a Kossuthról és Görgeyről való vita, illetve annak előkészítése: a szabadságharcról való általános elmélkedéstől (1–3. versszak) eljut a konkrét, egyéni szintre (Romhányi, illetve a kastélyban összegyűltek). A Telegdinél vitatkozó társaságot az elbeszélő 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.<sup>97</sup>*

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

*A nők, kik eddig hallgatának  
S csupán tapsoltak olykoron*

---

<sup>96</sup> Második ének, 3. versszak.

<sup>97</sup> Negyedik ének 8. versszak.

*Egy-egy szónok heves szavának,  
Mint hajdan fenn a karzaton (...)*

A vita során produkált bármely szöveg tehát beszéd, azaz – denotatív értelemben vett – *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.<sup>98</sup> Véleménye tehát *speech* formájában hangzik el, és ezt a kontextuson felül még az is mutatja, hogy Kossuthról és Görgeyről nem távolságtartó módon beszél, hanem maga is a nemzet tagjaként, ugyanúgy érvelve, mint az előtte szólók:

*Hogy nyomorultan el nem veszünk,  
S két szörnyű vést kibírhatónk,  
És nemzetül nagyobbá lettünk,  
Győzön, legyőzve egyaránt:  
Köszönjük Kossuth lángszavának,  
És Görgei erős kardjának.<sup>99</sup>*

Lényegében az egész negyedik ének az elbeszélőnek erre a *speech*-ére fut ki.<sup>100</sup> 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 a negyedik ének során Romhányi életéről fokozatosan áttevődik valami másra, ami a költemény legvégén mint az elbeszélő személyes véleménye bontakozik ki. Az elbeszélő tehát a nem-elbeszélendő téma mégis-elbeszélésével hagyja félbe művét, ily módon felülírva a költemény elején szereplő gesztusát. Ugyanakkor legutolsó

<sup>98</sup> Ld. Negyedik ének, 18. versszak.

<sup>99</sup> Negyedik ének 20. versszak.

<sup>100</sup> Más szempontból nézve ez azt jelenti, hogy a cselekmény nem megy előbbre, vö. PAPP Ferenc, *Gyulai Pál*, Bp., Magyar Tudományos Akadémia, 1941, II., 166. Ezt azonban mi nem „a költői erő megtorpanásának”, hanem sokkal inkább magából a textusból levezethető megoldásnak tartjuk.



megnyilvánulása éppen a történethez való visszatérés, és az elhangzott *speech* enyhén cinikus, részbeni negligálása<sup>101</sup>:

*De messze tértem, térjek vissza.*

Az elhangzott *speech* ennek értelmében *kitérő*, sőt: a történettől, a lényegtől való *elkanyarodás*. Az elbeszélő záró gesztusa tehát kettős: egyrészt a költemény lényegének is tarthatjuk 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.

Mindez összefüggésben van a mű töredékességének, valamint a szövegek egymáshoz való viszonyának a problémájával. A költemény hangsúlyozottan töredékes, és ezt már az alcím is előrebocsátja: a mű *költői beszély és töredék*. De valóban töredék-e a *Romhányi*, és ha igen, milyen értelemben – töredék-mű vagy műtöredék?

A töredékességet mindenképpen alátámasztja az, hogy Romhányi története félbemarad, ráadásul úgy, hogy az elbeszélő – mint láttuk – a harmadik ének végén még utal arra, hogy hőse története valamilyen módon folytatódni fog, sőt egyenesen ezt mondja:

*Ne kiméld gyöngé oldalát,*

*De várd el végét legalább.*

Erősen kétséges, hogy Romhányi történetének *vége* csakugyan az a szónoklat volna, amely a negyedik énekben elhangzik: ez ugyanis nem mutatja meg Romhányi sorsának további irányát, különösen ami az

<sup>101</sup> Korábban már utaltunk a verses regények egy részére, amelyekben az ironia és a pátosz sajátos módon keveredik. Imre László szerint a *Romhányi* – hasonlóan Balogh Zoltán *Alpáriájához* vagy Endrődi Sándor *Alkonyához* – ebbe a csoportba tartozik, ahol „az elutasításon az azonosulás, az ironián a pátosz kerekedik felül”. IMRE, *A magyar verses regény*, 208. Ezt az álláspontot valóban elfogadhatónak tartjuk, azzal a fontos kitétellet, hogy a *Romhányi* elbeszélője a patetikus részek után is mindig ironikus, sőt kifejezetten önironikus hangnembe tér vissza, vagyis a stílári váltás korántsem egyirányú.

Ilonkához való viszonyt illeti; legfeljebb hozzáad valamit Romhányi – jelentős részben a szabadságharc alatt kifejlődött – karakteréhez.

Másrészt az elbeszélő a költemény végén semmilyen lezáró gesztust nem tesz, sőt: éppenséggel *viisszatérést* említ, vagyis a történetet elvileg folytatni szándékozik. A társaság vita utáni állapotának leírása viszont ennek nem felel meg, és sokkal inkább kezdetnek, mint befejezésnek hat.

A verses regényről természetesen általánosságban is elmondható, hogy a töredékesség, a főhős történetének befejezetlensége jellemzi: 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.”<sup>102</sup> Azt is mondhatnánk, hogy az elbeszélés nem azonos az elbeszélte 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 önkényesen „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 (ez utóbbi megoldással találkozunk a *Romhányiban* is).

Olyan értelemben viszont a verses regények még a fabula radikális megszakítása ellenére is lehetnek lezártak, hogy az elbeszélő lezáró gesztust tesz: egyértelművé teszi, hogy a mű *végére* ért, elköszön a főhőstől, az olvasótól stb. Ez tapasztalható az olyan nagy világirodalmi mintákban, mint a *Childe Harold* vagy a *Jevgenyij Anyegin* – előbbi esetben az elbeszélő a művét éppen befejező szerzőként látatja, utóbbiban az elbeszélő mind Anyegintől, mind olvasójától elköszön<sup>103</sup>.

<sup>102</sup> BOJTÁR, *i. m.*, 83.

<sup>103</sup> Sőt: mint Bojtár Endre bizonyítja, az elbeszélő nemcsak Anyegintől, a szereplőtől, hanem az *Anyegin* című verses regénytől is elbúcsúzik. BOJTÁR, *i. m.*, 85. A *Jevgenyij Anyegin* befejezetlenségének, vagy inkább a befejezetlenség lehetőségének puskin

Hogy néhány magyar példát is említsünk: *A délibábok hőse* végén az elbeszélő elbúcsúzik hősétől, és hangsúlyozza, hogy most (már) abbahagyja az írást, illetve a felelevenített korszakra való emlékezést; a *Találkozások* elbeszélője az elbúcsúzás mellett ugyan utal arra, hogy Ernő történetét lehetne folytatni, de kijelenti, hogy azt esetleg más teheti meg, ő nem.

A verses regények között akad példa „valódi” töredékre is.<sup>104</sup> Ilyen a *Don Juan*, amelynek tizenhetedik éneke töredékes, mindössze tizennégy strófa; azonban ennek a verses regény eredendő műfaji sajátosságaival való összefüggésbe hozását némileg problematikussá teszi az, hogy a mű elsősorban Byron halála miatt maradt befejezetlen.<sup>105</sup> Tény azonban, hogy a mű szerkezete hangsúlyos lezárás nélkül az állandó, szinte végtelenített folytathatóságot generálja.<sup>106</sup> 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.<sup>107</sup>

A *Romhányi* elméletileg tartozhat az utóbbi csoportba<sup>108</sup>, azonban sajátos módon el is tér attól. Műtöredék, hiszen Romhányi története megszakad, bár folytatásra vár. Kérdés azonban, hogy valóban

megfogalmazásáról ld. NÉMETH László, *Puskin*, Bp., Gondolat kiadó, 1967, 69–70, 75–76. A mű töredékességéről ld. még SZINYAVSZKIJ, *i. m.*, 115.

<sup>104</sup> A töredékesség szerinti felosztásról ld. még IMRE, *A magyar verses regény*, 177–179.

<sup>105</sup> Bővebben ld. a kritikai kiadás vonatkozó jegyzeteit: Lord George Gordon Byron, *Don Juan*, London, Penguin Books Ltd., 2004; illetve MACCARTHY, *i. m.*, 446.

<sup>106</sup> Vö. TÓTFALUSI, *i. m.*, 207–208., illetve IMRE, *A magyar verses regény*, 176–177, 179, 181.

<sup>107</sup> Egészen másfajta töredékességet mutat a *Szeptember* (Reviczky Gyula): ez ugyanis azért töredék, mert töredékekből áll, nem pedig pusztán a lezáratlanság okán.

<sup>108</sup> 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 estjéről* = Uő., *Gyulai Pál estje: Tanulmányok, emlékezések*, Bp., Gondolat Kiadó, 1960, 74–124, különösen 100–109; illetve SOMOGYI Sándor, *Gyulai Pál* = Uő., *Gyulai és kortársai: Fejezetek egy negyedszázad irodalomtörténetéből*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1977, 437. A jelen dolgozat célja nem annak a meghatározása, hogy a *Romhányi* a szerző szándéka szerint töredék-e vagy sem, hanem sokkal inkább az, hogy maga a szöveg milyen interpretációt enged meg egyáltalán. A töredékesség ellentmondásosságáról ld. PAPP Ferenc, *Gyulai Pál*, Bp., Magyar Tudományos Akadémia, 1941, II., 168–175.

Romhányi-e a költemény tárgya. Már korábban utaltunk arra, hogy Romhányi története mellett van egy folyamatosan jelenlevő téma, mégpedig az, amely az elbeszélő indító meghatározása szerint *nem lesz* a költemény *tárgya*: ez pedig a szabadságharc. Ennek kiemelt, Romhányi történetét megközelítő fontosságára több ok is kínálkozik.

Először is a mű során többször felbukkan, mégpedig oly módon, hogy az elbeszélő egyszerre választja és utasítja el, folytonosan belekezdve az elbeszélésébe, amelyet aztán gyakran igen ironikus módon megszakít, netán felülír; ráadásul, mint mondtuk, a mű szerkezetileg az elbeszélő *speeché*re fut ki. Másodsor: elbeszélő és olvasó relációjában a szabadságharchoz való viszony kvalitását tekintve éppoly fontos, mint a Romhányihoz való viszony, és az elbeszélő számára Romhányi és a szabadságharc egyaránt elbeszélhető<sup>109</sup> témák, csak az egyik elbeszélendőnek, a másik viszont nem-elbeszélendőnek minősül.

Abból fakadóan, hogy a szabadságharc témáját az elbeszélő nem elbeszélendőnek minősíti, folyamatosan elhallgattatja, mintegy letiltja, a hozzá való viszonya ambivalens: egyszerre akar és nem akar róla beszélni, többször igyekszik elnyomni. Szándéka szerint például kimaradna abból a vitából, amely mind Telegdiék kastélyában, mind a saját korában zajlik:

*Nem ismétlem, hisz tudjátok jól,  
Szóból, könyvekből, hírlapokból.  
Még most is foly e régi per,  
Szerény lantom nem dönti el.*<sup>110</sup>

Korábban azt mondtuk: a közösségi emlékezet fenntartásának módja éppen az ismétlés; az elbeszélő itt azonban az ismétlést feleslegesnek tartja. Mégpedig azért, mert az a fajta ismétlés, amelyet a legtöbb művelnek, tartalom nélküli, önmagáért való, ráadásul *per*, amely ahelyett, hogy a közös emlékezés révén valódi közösséget formálna, illetve tartana

<sup>109</sup> Romhányi szólamának radikális kezeléséről ld. például a harmadik ének elejét.

<sup>110</sup> Negyedik ének, 18. versszak.

fenn, a meglévő közösséget osztja meg, alkalmasint egyre jobban – ez igaz Telegdiékre is:

*Im erre most a szó megárad,  
Két nagy párt a kis társaság (...)*<sup>111</sup>

Mindezt nagyrészt azért, mert a legtöbben – az elbeszélő szerint – a szabadságharcot, ikonikus figuráival együtt, a maga lényegétől eltávolodva, torz nézőpontból láttatják. Erre példa, hogy Kossuthot és Görgeyt már nem is feltétlenül az alapján ítélik meg, amit valóban megtettek, hanem az alapján, amit szerintük megtettek *volna*:

*(...) Elmondogatják sorra,  
Hogy mit s mit nem tett volna ez,  
Amaz, ha épen nem lett volna  
És e ha mindent elfedez.*

A *ha* csakugyan mindent elfedez, hiszen végeláthatatlanná és egyben értelmetlenné, álságossá teszi az egész vitát.

Mit lehet egy ilyen vitában *mégis* mondani? Az elbeszélő, amennyiben egyáltalán hozzászól – márpedig éppen ezt teszi –, kétségkívül maga is részesévé válik, függetlenül attól, hogy véleménye minőségileg különbözik-e az összes többitől. A direkt megszólalást éppen ezért kerüli az egész költemény során. Az itt megfogalmazott véleménye harmadik vélemény, amely a vitázó két fél véleménye között és felett áll – nagyjából úgy, mint korábban az arisztokrata–demokrata ellentétben.<sup>112</sup> Csakhogy amíg ott az elbeszélői fölény teljes megmaradása, sőt erősödése volt jellemző, addig itt egy általa részben elnyomni kívánt, részben mégis elmondandó véleményről van szó, amelynek kimondását egyszerűen tartja hiábavalónak és szükségesnek:

<sup>111</sup> Negyedik ének, 17. versszak.

<sup>112</sup> Azt, hogy az elbeszélő véleménye a többieké felett áll, alátámasztja az is, hogy a történetet nem egyszerűen megszakítja, hanem félreteszi, hiszen a kastélyban tartózkodók vitája – mint az az utolsó szakaszból kiderül – addig is tart, amíg ő beszél, hiszen az ő mondandója végére be is fejeződik.

*De húrjain olykor megrezdül  
Egy méla hang. Mért nyomjam el?  
Habár tudom hiába zendül,  
Rá nyájas visszhang nem felel.*<sup>113</sup>

A *Romhányi* e mégis-elbeszélés szempontjából nézve valójában sokkal inkább töredék-mű, mint műtöredék. Az a jelentős részben nyelvi eredetű probléma, amelyet a szabadságharc témája felvet, végigvonul az egész költeményen, és végső soron az elbeszélő saját gesztusát (hogy műve nem *speech*) írja felül. Az elbeszélőnek ez a mégis-elbeszélés explicit módon ki nem mondott célja; illetőleg annak a folyamatos, önmagával és önmagában való küzdelemnek az eredménye, amely a nem-elbeszélendő téma elbeszélésének szükségességét vagy éppen hiábavalóságát is felveti. Nagyon leegyszerűsítve azt is mondhatnánk, hogy amennyiben az elbeszélő célja ennek a véleménynek az explicit kimondása volt, úgy a negyedik ének végén elmondta, amit valójában akart, és a továbbiakban éppen ezért nincs is szüksége Romhányira a mondanivaló közvetítése végett.

Az egész szöveget tekintve azonban nem igazolható a két téma ilyesfajta hierarchiája, sőt: a szabadságharcról való elmélkedés éppen úgy átszövi Romhányi történetét, mint az elbeszélő más kitérői, így például Ilonka sorsának követése a második énekben, vagy a saját személyes sorsára való reflexiók (ld. például a harmadik ének elejét). Ráadásul a harmadik énekben nem is találhatunk kifejezetten a szabadságharcról vagy bármilyen politikai helyzetről való elmélkedést. Kétségtelen, hogy arányaiban a szabadságharcról való kitérők a leghangsúlyosabbak: a szabadságharc ilyen értelemben vett jelenléte nem pusztán a szövegmenyiségen alapszik, hanem azon is, hogy az elbeszélő a történet legkülönbözőbb pontjain utal rá, és az olvasóval való dialógus tárgyává teszi.

A negyedik ének kivételével a két téma viszonylatában Romhányi dominanciája jellemző. A szabadságharcra való közvetlen reflexiók az

---

<sup>113</sup> Negyedik ének, 19. versszak.

első ének elején, a második énekben több helyütt (1–4., 13–16., 37–38. versszak) található. Indirekt módon természetesen az elbeszélő máshol is érinti a témát, azonban nem tesz az olvasóval való dialógus tárgyává. Az első ének Romhányi életét tárgyalja a bujdosás kezdetéig, a második ének Ilonka sorsát (ez kapcsolódik Romhányi életéhez), a harmadik pedig Romhányi életét Telegdiék kastélyában. Ezzel szemben a negyedik ének teljes egészében a szabadságharcról való vitára foglalódik le: az elbeszélőn kívül ezúttal a történet szereplői is elsősorban mint olyanok jelennek meg, akik képesek a szabadságharcra reflektálni.

A szabadságharc témájához való viszony átalakulását a szólamok negyedik énekben tapasztalt részbeni átrendeződése is követi. Az elbeszélőhöz hasonlóan először Romhányi az, aki védelmébe veszi Görgeyt: mégpedig ő sem olyan módon, hogy cserébe Kossuthot degradálná, továbbá ő is valamilyen egységre, a pártoskodás elkerülésére törekszik.<sup>114</sup> A két szólam tehát igen közel kerül egymáshoz, még ha ez nem is jelenti teljes egybeolvadásukat.

Ami pedig az olvasót illeti: most az elbeszélő nem úgy fogalmazza meg a véleményét, hogy azt az olvasóéval szembeállítsa, ütköztetné, vagyis a korábbiaknál sokkal jobban megadja annak a lehetőségét, hogy az olvasó szólama is a sajátjával párhuzamosan haladhasson. Ez természetesen ismét csak lehetőség, hiszen az olvasói szólam pluralitását továbbra is fenntartja azzal, hogy véleménynyilvánítását hiábavalónak

<sup>114</sup> Ld. Negyedik ének, 14. versszak. A jelen dolgozat keretein belül nincs lehetőségünk arra, hogy a szabadságharc korabeli megítélésének, a róla való véleményeknek, és különösen ezeknek az irodalomban való megjelenítésének tükrében, azokhoz képest vizsgáljuk Gyulai verses regényét. Fontosnak tartjuk azonban megjegyezni, hogy a *Romhányi* elbeszélőjének véleményét nem feltétlenül célravezető Gyulai vonatkozó illetékességű nézeteivel, megjegyzéseivel összevonnai, mint teszi azt például Beke Albert, amikor Gyulairól szólva a következőt állítja: „(...) Kossuthról csak elítélő szavai vannak, míg Görgeiről magasztaló sorokat ír a *Romhányiban* (...)”. BEKE Albert, *Hatalom és szerep: Gyulai Pál, az ember*, Bp., Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 1994, 67. Véleményünk szerint a *Romhányi* semmiképp sem illeszthető bele Gyulai – egyébként meglehetősen valóban sematizmusra hajló – politikai koncepciójába, és pedig éppen az általunk kiemelt szövegbeli összetettség, és az elbeszélő vitán *felül* való emelkedése okán. Vö. IMRE, *i. m.*, 124–125, illetve HORVÁTH János, *Gyulai Pál*, Bp., Argumentum Kiadó, 1999, 94–97.

minősíti: adott esetben az olvasó felé is – de egyben annak is megvan az esélye, hogy a kimondásnak *mégis* van értelme.

A mégis-elbeszélés, a nem-elbeszélendő téma megjelenítése szempontjából a mű szerkezete lényegében lineáris: a burkolt, ironikus hangvételbe ágyazott véleménynyilvánítástól jutunk el a direkt kimondásig, ahonnan olyan értelemben nincs visszaút az előbbi állapotba, hogy a kimondás negligálása ezúttal nem lehetséges. Az elbeszélő *speeche* ebben az esetben nem paródia, mint volt az első ének második versszakában, amely mindenkor alárendelődik az ironikus, nemegyszer többértelmű és elhallgatásokkal teli szövegrészeknek.

Bár a szabadságharc témáját Romhányi történetéhez képest másodlagosnak tekinthetjük, és ennek tükrében sem e témának az utolsó énekben való domináns jelenléte, sem pedig a fentebb említett linearitás nem teremt lezárt szerkezetet, kétségtelen, hogy az elbeszélő *speeche* lényegében elvágja a másodlagos téma vonalát, holott az az elsődleges téma (Romhányi) elbeszélésének fontos komponense volt. A két téma közti plurális viszony tehát ily módon megszakad, és kérdéses, hogy az elbeszélő, aki a korábbiakhoz képest csakugyan *messze tért*, egyáltalán *visszatérhet-e* Romhányi történetéhez. Hogy ez részben lehetséges, azt a költemény utolsó sorai is mutatják, amikor az elbeszélő a nőkről így szól:

(...) *Pihent ajkkal csevegni kezdek,*  
*Dicsérnek, szemrehányást tesznek*  
*S pletykálnak is azon felül, ...*  
*Magyarba oltott németül.*

A jelenetet, amely Romhányi történetének részét képezi, az elbeszélő a megszokott iróniával ábrázolja, ilyen értelemben a történet folytatódik. Azonban a szabadságharc témáját illetően az elbeszélő már kilépett abból a kontextusból, amelyben eddig mozgott, és amelynek alapja éppen az elhallgatás, a kimondatlanság és a folyamatos átironizálás volt. Ez a kontextusból való kilépés visszavonhatatlanul megtörtént, az elbeszélő átlépett egy olyan határt, amelyet korábban nem, ráadásul olyan felülrő gesztust nem tesz, amely a *kimondottak* érvényességét cáfolná: az utolsó versszak elején szereplő visszatérés iróniája a *kimondásra* vonatkozik,



vagyis az elbeszélő beismeri, hogy *messze tért*, ezzel megerősítve azt is, hogy a kimondottak nem illenek bele a korábbi kontextusba (de azon kívül potenciálisan érvényesek).

Az elbeszélés lényegében kezdettől fogva bifokális, hiszen a két téma (Romhányi és a szabadságharc) egyaránt, bár nem egyenlő mértékben fontosak az elbeszélő számára. A költemény végén a kettő között diszharmonia keletkezik: míg az explicit téma, Romhányi története radikálisan megszakad, addig a latens témát, a szabadságharcot illetően az elbeszélő lényegében célt ért (vagy éppenséggel célt tévesztett). Ha kizárólag Romhányi történetét tekintjük az elbeszélés tárgyának, akkor a *Romhányi* egyértelműen műtöredék, vagyis folytatható (netán egyenesen folytatandó), és ennek megfelelően a negyedik ének nagyrészt kitérés, a történettől való elkanyarodás. Azonban ha elfogadjuk, hogy az elbeszélésnek a szabadságharc, illetőleg az ahhoz való viszony is fontos témája, akkor a *Romhányi* töredék-mű abban az értelemben, hogy olyan módon, ahogyan a nem-kimondandó kimondása előtt megismertük, az elbeszélés nem folytatható, hiszen éppen az elhallgatás játéka vész el; ekkor pedig a negyedik ének nem annyira kitérés, mint inkább ennek a témának egyfajta megszakítása, elvarrása.

Természetesen mivel Romhányi története a domináns, az explicit téma a költemény egésze során, a folytathatóság erőteljesebben érzékelhető a mű végén, ugyanakkor mivel a szöveg végén (a negyedik énekben) éppen a szabadságharc latens témája dominál, amely ráadásul megszakad, a folytathatóság lehetősége megkérdőjeleződik.

Az tehát, hogy a mű milyen értelemben töredék, és a lezáratlan szöveg alapján mennyiben tűnik folytathatónak, alapvetően attól függ, hogy mit és milyen mértékben tekintünk a költemény tárgyának. Mindenképpen elmondhatjuk viszont, hogy az elbeszélőnek a negyedik énekben szereplő megnyilvánulása több mozzanatában is visszautal a mű során többször felvetődött kérdésekre, és végső sajátos választ ad a mégis-elbeszélés paradoxonjára.

### Összegzés

Dolgozatunkban Gyulai Pál *Rományiját* vizsgáltuk a narrációs megoldások szempontjából, mindenekelőtt elbeszélő, főhős, olvasó szólamainak, és az elbeszélés két meghatározó témájának (Romhányi és a szabadságharc) szempontjából. Láttuk, hogy az egyes szólamok egymáshoz való viszonya komplex, nem utolsósorban az elbeszélőnek a szöveg bizonyos pontjain szereplő reflexiói, kiszólásai miatt, amelyek a szólamok közti viszonyt többértelművé teszik. A legmeghatározóbb természetesen minden esetben az elbeszélő viszonyulása, amelyet az elbeszélő nemcsak, hogy változtat, hanem egyszersmind azt is egyértelművé teszi, hogy a szólamok kezelése végső soron rajta múlik.

Az a folyamatos kényszer viszont, amely az elbeszélőt arra indítja, hogy Romhányihoz és az olvasóhoz képest időről időre meghatározza (és elhatárolja) magát, nem kizárólag az elbeszélőt rajzolja ki, hanem a költemény mibenlétének alapvető kérdéseit veti fel. Elemzésünk során részletesen foglalkoztunk azzal, hogy mi tekinthető a költemény tárgyának, mind az elbeszélő kijelentéseit, mind pedig a szöveg egészét véve alapul. Az elbeszélés paradoxona (az elbeszélő által nem-elbeszélendőnek minősített téma mégis-elbeszélése) kapcsán kitértünk az élmény átadhatóságának és átadandóságnak a kérdésére is, valamint az elbeszélés jelentős részben nyelvi eredetű problémáira. Utóbbi vizsgálatok a költemény tárgyán túlmenően az elbeszélő–főhős, illetve az elbeszélő–olvasó viszony nyelvben való meghatározottságával is foglalkoztunk. Érintettük a töredékesség kérdéskörét is, amelyet elsősorban a mégis-elbeszélés tükrében fejtettünk ki, hiszen alapvető jellemzői a XIX. századi verses regények igen nagy hányadánál szintén megtalálhatók.

Összefoglalóan elmondható, hogy a *Romhányi* a szövegben folyamatosan jelenlévő és az egymáshoz való viszonyukat folyamatosan változtató szólamok révén olyan narratológiai felállást prezentál, amelyben az ambiguitás, az elvárások vagy a korábbi gesztusok felülírása különösen fontos szerephez jut, és amelyben a nyelvre való folyamatos reflexiók – a nyelvben való meghatározottság és a nyelvi kifejezés lehetőségei – a mű mibenlétét teszik újra és újra kérdésessé, átgondolandóvá.

## BIBLIOGRÁFIA

- Richard ACKERMANN, *Lord Byron*, Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1901, 150.
- Anne BARTON, *Don Juan Reconsidered: The Haidée Episode = Byron*, ed. Jane STABLER., London, Longman, 1998, 194–203.
- BEKE Albert, *Hatalom és szerep: Gyulai Pál, az ember*, Bp., Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 1994.
- BOJTÁR Endre, *Az irodalom gépezete: Puskin és Esterházy = Uő., A kelet-európeér pontossága: Esszék irodalomról és az irodalom elméletéről*, Bp., Krónika Nova Kiadó, 2000, 71–88.
- Visszarion Grigorjevics BELINSZKIJ, *Puskin*, Bp., Közoktatásügyi Kiadóvállalat, 1951.
- 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 művészetéről*, Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1980, 106–193.
- HATVANY Lajos, *Az ember: Emlékezés Gyulai Pál estéjéről = Uő., Gyulai Pál estéje: Tanulmányok, emlékezések*, Bp., Gondolat Kiadó, 1960, 74–124.
- HORVÁTH János, *Gyulai Pál*, Bp., Argumentum Kiadó, 1999.
- IMRE László, *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1996.

- IMRE László, *A magyar verses regény*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1990.
- Fiona MACCARTHY, *Byron: Life and Legend*, London, Faber and Faber Ltd., 2003.
- Peter J. MANNING, *Byron's Imperceptiveness to the English Word = Byron*, ed. Jane STABLER, London, Longman, 1998, 180–193.
- Jerome MCGANN, *Byron and Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- NÉMETH László, *Puskin*, Bp., Gondolat kiadó, 1967.
- PAPP Ferenc, *Gyulai Pál*, Bp., Magyar Tudományos Akadémia, 1941, II.
- PAPP Ferenc, *Gyulai Pál = GYULAI Pál Irodalmi emlékei*, Bp., Franklin Társulat, 1926, 5–49.
- PÉTER Mihály, „Pár tarka fejezet csupán...”: Puskin „Jevgenij Anyegin”-je a magyar fordítások tükrében, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999.
- 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 és kortársai: Fejezetek egy negyedszázad irodalomtörténetéből*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1977, 408–440.
- Andrej SZINYAVSZKIJ, *Séták Puskinnal*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1994.
- TÓTFALUSI István, *Byron világa*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1975.
- 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.