

# A romantikus elbeszélés retorikai hatásfunkciói

## *A kőszívű ember fiai*

*Jókai Mór regénye egy ünnepi köszöntő közepén kezdődik, sőt – a szónok diszponáltságának rövid bemutatása után – egy mondatot vág félbe. Utolsó fejezete pedig kidolgozott lekerekítés, 'Végszó' címmel nyomatékositott lezárás, az elbeszélői beszédhelyzet pontos jelölésével (a történethez való két évtizedes időbeli távlat feltűntetésével), az egész cselekmény rövid értékelésével. Így jut az elbeszélés önnön történetének jelenbe-ágyazottságától a retrospekció távlatáig, eseménysorának múltba-utalásáig.*

S bár a narrátor visszatekintő beszédhelyzetére néhányszor korábban is utal mozzanatosan a szöveg, annak határozott megerősítése-kiemelése kétségtelenül a zárlat alakítása. Feltűnő tehát, hogy a cselekmény történelmiségének távlata csak fokozatosan rajzolódik ki, egészében mintegy az elbeszélés kifejeletként, „végeredményeként” jön létre: a történet a historikus távlat elnyerésével „egységesül”.

A narratívát integráló történelmi távlat utólagossága a regény első fejezetében – a szónoklatban és Baradlay Kazimir végrendeletében – exponált „eredet”-szempontú (a nemesi ősök törvényére hivatkozó) történelemkép tagadásaként lép fel. Vagyis a horizontban állás és a horizonttal rendelkezés közötti váltás a nyitás-zárás feltűnő ellentézésében, a szöveg határolásának gyökeresen különböző módozataiban is megnyilvánul. Ezzel persze azt is állítottuk, hogy a nyitásban szereplők szólamainak történelmi eredetben-foglaltsága csak a visszatekintő zárás ismeretében reflektálható.

Az a kifejelet, melyben végül magára a beszédhelyzetre – mint az immár új horizontból visszatekintő-egységesítő pozícióra – derül éles fény, sejteti, hogy az új látókör „megszerzése” addig is elsősorban diszkurzív műveletek függvénye volt és azok eredménye lett. Az előzetesen adódó történetsémákkal, a cselekménybe ágyazódás mechanizmusaival szemben az elbeszélésmód kreativitása volt képes a történelem értelmezésének új „ikonját” (Hayden White) kialakítani. Ezzel az elbeszélés és a történet viszonyának olyan sajátossága érvényesül, amely a romantikus poétika paradigmatis vonásának nevezhető, s amely természetesen nemcsak „előzményei” felől, hanem a prózaepika későbbi alakulását is figyelembe véve válik megragadhatóvá. Eszerint a romantikus (ezúttal: „forradalmi”) beszéd nemcsak narratívabontó (például éles vágásokat tartalmazó), de narratívaképző erejű is. Ha a modernség szakaszaiban a beszédszerűség értelemmegosztó és többszöröző, dialogizáló készségét, a jelentések divergenciáját látjuk kidomborodni, akkor a romantikában az elbeszélést megalapozó történet és a történetet értelmező elbeszélés (Stierle) még bizonyos összhangba kerül egymással. De ez az összhang már nem egy előzetes történet reprezentálásának esztétikája szerint jön létre, hanem fordítva: az elbeszélés-módusok teremtettjeként. Vagyis a mondás mikéntjének értelmezőereje – a nyelvbe vetett egyfajta „bizalmat” implikálva – nem modern módon

széttartó, hanem folytonosságba épülő (cselekményben szervesülő) jelentéseket hoz létre. (Ez a széteső történetsezmének váratlan-fantasztikus összekapcsolásának poétikájában is érvényesül.) Miközben tehát a romantikus epika szembeszáll a történet problémátlan (előzetes tudásból adódó) elbeszélhetőségének elvével, újjáteremthetőnek tartja a történet folytonosságát immár az elbeszélés kreativitása-dominanciája nyomán. Ráhatározódik az elbeszélésnek a történet fölé kerekedő erejére, de a belőle származó értelmet magát is történetként fogja fel, cselekménnyé szervezi, metonimikus dimenzióban is elhelyezi.

Elbeszélés és történet viszonyát illetően ezért nem az a historikus különbség a romantika és a modernség között, hogy az előbbi nem reflektál a „mi” és a „hogyan” különbségére, míg az utóbbi egyre inkább problematizálja az előzetes narratív tudás meghatározta identitásképzés esélyeit, hanem az, hogy a romantikus epika a nyelvi magatartás, a mondás olyan szemantikai távlatát feltételezi, melyben történetvonzatú értelmezőerő rejlik. Az „Egy nemzeti hadsereg” című fejezetben olvasható narrátori önjellemzés („Elmondom, ahogy megértem”) szinte emblematikusan utal értés és mondás olyan kölcsönös függőségére, ahol a megértés „hogyanjából” következő fikcionálás egyre inkább történetté integrálódik, cselekményes rendben is revelálódik. (1) Persze ez a történetegész is az időnek kiszolgáltatva, a múltba zuhanva válik összefüggésében beláthatóvá – ezúttal egy történelmi emlékezet utólagosságában. Ennek részleteire a későbbiekben térünk majd ki. (2)

Mindezek nyomán – de még az előlegzések körében maradván – megállapítható, hogy a klasszikus reprezentációhoz képest a romantika mintegy „kopernikuszi fordulatot” (3) hajtott végre az elbeszélés és a történet viszonyában. A prózapoétika későbbi fejleményei, a „nehézség a nyelvben van” modern dilemmái felől nézve úgy fogalmazhatunk, hogy a romantikus epika nem arra kérdez, milyen elbeszélés feleltethető meg egy történetnek, hanem arra, a történet hogyan feleltethető meg elbeszélésnek. A történet a romantikus elbeszélés horizontjává lesz: irodalomtörténetileg ez a feltétele a modern próza további, immár a ket-  
tő így kialakult megfelelését lebontó-újjáépítő alakulásrendjének. A huszadik század prózanyelve ugyanis már nem (csak) egyszerűen a cselekményt „tükröző” (előadó) elbeszélést, hanem a cselekményt alkotó elbeszélést problematizálja. Történet és elbeszélés romantikus kapcsolata így akár a romantikus próza esztétikailag vett „a priori szintetikus ítéletének” is nevezhető – hogy újra a Kant-i filozófiára utaljunk, melynek „ismeretelméleti” interpretációjával egyébként elsőként Heidegger szállt szembe. Az elbeszélés a történetalkotással mintegy színre viszi önnön alakzatait: így lép be az általa megnyitott új horizontba. Így ritualizálja például a mítoszt, valamint a történelem egyik lehetséges metafikcióját, a forradalomról szóló beszédet, mely a mondottak miatt természetesen maga is „forradalmi” beszéd.

---

*Ha a modernség szakaszaiban  
a beszédszerűség  
értelemmegosztó és többszöröző,  
dialogizáló képességét, a  
jelentések divergenciáját látjuk  
kidomborodni, akkor a romanti-  
kában az elbeszélést megalapo-  
zó történet és a történetet értel-  
mező elbeszélés (Stierle) még bi-  
zonyos összhangba kerül egy-  
mással. De ez az összhang már  
nem egy előzetes történet  
reprezentálásának esztétikája  
szerint jön létre, hanem  
fordítva: az elbeszélés-módszok  
teremtettjeként.*

*Vagyis a mondás mikéntjének  
értelmezőereje – a nyelvbe vetett  
egyfajta „bizalmat” implikálva –  
nem modern módon  
széttartó, hanem folytonosságba  
épülő (cselekményben  
szervesülő) jelentéseket  
hoz létre.*

---

## Második olvasat és receptív aktivitás

Ha a cselekményes alakzatokat (kohéziójukat) a beszédettekből eredeztetjük, akkor ez azt is jelenti, hogy várhatóságukat és kifejlésüket sem elsősorban a történet „logikája”, hanem az elbeszélés szignáljai teremtik. (Többek között e relációt érzékeli azóta is valószínűleg, önkényes, hiteltelen megoldásnak a kritika egy része.) Az olvasói előretételezés (protenció) és a visszatekintés (retenció) műveleteinek döntően a retorikai szinttel való kapcsolattartása pedig a befogadói aktivitás egészen sajátos terét nyitja meg. E sajátosságot jelzi már a történelmi horizont narratívába-foglalásának „megkésettsége” is, miáltal a beszéd és a történet fentebbi kapcsolata alapvetően a második olvasatban látható be. Mielőtt a nyitást és a zárást szembesítő eljárás konkrétumaira kitérnénk, hangsúlyoznunk kell e kapcsolat olvasásfüggő mivoltát mint a beszédnek a második olvasatban ki-domborodó, egyes trópusait önrétegzésként is felkínáló karakterét.

Az első olvasat „egyirányú emlékezete” (4), esetleg cselekményközpontú figyelme (vá-rakozása) a romantikus művek újraolvasásakor mindennél inkább fordulhat a diszkurzívára összpontosító befogadásmódba – párhuzamosan a történet „meglepetéseinek” már kiismert mivoltával. A modernséghez képest a romantikus epikát e téren sokkal inkább jellemzi az első és a további olvasatok – mint befogadás-módszokok – közötti igen nagyfokú különbség. Nem csak arról van szó, hogy valamely jelentés a mű „végétől a kezdethez való fordulásban” tárul fel. (5) A modernségben – éppen a diszkurzivitásnak a történet egységével szembeni érvényesülése és mindenfajta integritás olykor látványos szétoldása miatt – a két olvasat közötti eltérés sokkal inkább az összefüggések azon kétféle (és általánosítható) recipiálásán belül marad, melyet a *Jauss*-féle érzéki és értelmező aspektusok jellemezhetnek, az első olvasás tapasztalatának a második olvasás horizontjává válásakor. De ez az aspektusváltás – a modern irodalom poétikai természetéből következően – távolról sem tapasztalható a narratív és diszkurzív szintek jelentésalkotó kompetenciájának radikális felcserélődéseként, megfordulásaként. A romantikus poézis pedig éppen erre a befogadói tapasztalatra kínál lehetőséget. „A kőszívű ember fiai”-ban feltűnő mindjárt a nyitás strukturátlansága, mely a teljes szöveg ismeretében (az első olvasat birtokában) fokozottan hagyatkozik (újra)olvasójára, szövegalkotási elveinek feltárása tekintetében.

A több értelemben is „in medias res” kezdés nyomán tehát egy eseménysor, egy szónoklat, sőt egy mondat közepébe kerülünk a mű elején. De mielőtt a díszlakoma tószóját olvasnánk, a narrátor láttatja a beszélőt, akit előadásának körülményeivel, testi tüneteivel jellemez: a „nagyitisztelétű úr” nem bírja tüdővel, megtöri a frázist, nyakizma kimerül az erőfeszítéstől, a buzgalom az arcába kergeti a vért. Egy test megnyilvánulása ez, nem pedig a szellemé. Mielőtt a szavakat „hallanánk”, egy beszédre kényszerített testet „látunk”, ráadásul stílusának militáns metaforikájával: az előadás olyan, mint a rakéta és a gránát robbanása. A beszéd „szellemét” ugyan ez a „test” idézi meg, vagyis egy test utal a szellemre, az allegória herderi – azaz metafizikai – felfogásában: a „természet” alárendeltje és jele a „szellemnek”. Mégis, a test küszködése tűnik fel először, ahogy kimerülése és akadozása jelzi, retorikája szerszámként veszi igénybe őt, egy adott tartalom reprezentálásához. A beszédszerűen nyitott kezdés tehát nyomatékosan a reprezentáció beszédének a struktúráját, az eredet-logikát teszi felismerhetővé az olvasó számára. Egy „eredet” mechanikus folytatását mint akárkinek (a szónokló mellékszereplő névtelen) a közhelyes retorikáját. Az első fejezetben továbbra is erősödik a tendencia, melyben az allegóriát materialitásába kifuttató elemek (test, írás) nyomatékkal egy „szellem” eszközeinek mutatkoznak, s később épp ezek jelölik e „szellem” (eredet) bukását. Nemcsak a Baradlay Kazimirt köszöntő szónoklatban idéz elő az emelkedett retorika és a testiség szembesítése jelentéshasadást, hanem néhány bekezdéssel később Rideghváry Bence tisztsége, az administrator is két értelemben bomlik. E megosztást ráadásul könyvek (írások) eltérései illusztrálják: a latin administrator főnévvel jelölt beosztást ugyanis más-

képp fogják fel és fordítják a (vele szimpatizáló) német lexikonok és megint másként a (kritikusabb hangú) magyar lexikonok. A szöveg újraolvasója pedig jól tudja, hogy hasonló fordításbeli „eltérés” (tévedés) okozza majd később Baradlay Jenő halálát, melyben valamilyen módon Rideghváry Bence is szerepet játszik. Így válik a szavak disszeminációja – mint a nyelvek fordításakor létrejövő jelentésmeghasadás – a forradalomért kiálló Jenő áldozatának „nyelvezetév”, az „eredeti” (német) jelentésnek magyarul módosított, halálos következményű átírásává. (6)

Ugyancsak feltűnő és később bővülő (átértelmezhető) tartalmú poliszémia az első fejezet címmagyarázata, a „kőszív” jelentéseinek kifejtése. Baradlay szíve kővé vált, „[k]ővé a patológia értelmében s a bibliai szólás szerint.” A testi jel és a szellemi jelentés tehát itt is a szó klasszikus értelmében vett allegorikus kapcsolatba kerül: mind a test, mind az írás szignifikatív jellege válik hangsúlyossá. A főúr teste – ismételjük, főleg az újraolvasás során észlelhető öntükröző módon – nyomatékka a reprezentáció hatalmának (mint a halálnak!) kiszolgáltatva kerül elénk. Baradlay Kazimir modellt ül „a nagy művésznek, a halálnak”, s arra biztatja, hogy pontosan fesse meg az arcát. Továbbá végrendeletet diktál, rá akarja kényszeríteni feleségére is az „eredet” törvényét. A „nyolcszázados gyémánt nemesség” nevében beszél, házát az „eszmék várá”-nak, központnak tartja, melynek napja körül az elvek mint bolygók keringenek. (A csillagászati metaforika szerepére – mint a „révolution” újrakezdés-motivikájára – még kitérünk.) Szembetűnő a „múlt jelenének” (*Koselleck*) abszolutizálása: „Csak a jövődönék éltem. Egy olyan jövődönék, mely nem egyéb, mint a múlt örökkévalósága. [...] Ebben örökítem meg nevemet.” Az „apai név” ilyen megörökítésének vágya ugyanakkor Baradlay több évtizedes szexuális passzivitásával jár együtt. Mint kiderül, orvosai – betegsége óta – eltiltották őt a testi szerelemtől. (A beszédkészség és a nemzőerő mítoszi összefüggésére, e kapcsolat itteni „megdolgozására” most csak utalhatunk.)

A metaforika (metaforikus motivika) receptivitásának új horizontot képző aktivitása felől a szöveg egy tipikusan romantikus előfeltevésre emlékeztet: mítosz és szimbólum viszonyának *Creuzer*-féle elméletére, miszerint a mítosz kifejtett szimbólum, míg a szimbólum képbe sűrített mítosz. Így a „kőszív” poliszémiája (további előfordulása) „epizáló” – történetalkotó és a történetben szétvonódó – jelentésmódosulásokat képez. A „kőszívű” jelző ugyanis – már a forradalom új távlatában – éppen azzal a szereplővel (Baradlay Máriával) kerül kapcsolatba, aki a korábban ugyanígy minősített férjével felvette a harcot. „Hanem annak a nőnek is kőszíve legyen, aki ezt teszi!” – olvassuk az asszonyról. Ugyanakkor e metafora immár az ellentétébe csap „eredeti” jelentésének (annak előzetessége felől értelmeződik át), mint a következő módosítás magyarázza: „Kőszív, de gyémántszív! A gyémánt az a kő, amelynek lelke van.” (7) A narrátor tehát kifejti, hogyan olvassa ő maga immár e szóképet, eltérve annak korábbi alkalmazásától. A metafora materialitását egy szellemi (lelki) tartalom kifejeződésének tartja, azaz szimbolizálja. Ugyanakkor e szimbolizációs lehetőség maga is egy korábbi előforduláshoz képest születik meg, tehát allegorikaként is olvasható, sőt, a „forradalmi” horizont az allegorikus olvasat számára nyílik meg.

Egyébként a materialitás-figurativitás kettősének igen hatásos megoldásaival, az írás és a jelentés kapcsolatának öntükröző eljárásaival találkozunk a regény lapjain. Baradlayné például piros tintával húzza át a végrendelet egyre több sorát, melyeknek az ellenkezőjét hajtotta végre. A bécsi forradalomellenes népáradatot pedig a következő mondat jellemzi: „Egy kloaka áradéka, melybe borzalom belemártani a tollat, hogy le legyen írva.” (8) Az elbukást szintén a képek „materialitásából”, azaz írásként felfogott mivoltukból előálló rettenet árnyalja: a végveszedelem pillanatában megint egy csillagászati jelenség kerül elő, a „hálósz”, az úgynevezett „melléknep”, mint „égi betű”, melyet emberi kéz nem törölhet el. (9) Ez a „betű” öli meg Lánghy Bertalant, aki a beszéd (újabb szónoklat, immár a forradalmi logosz) erejével próbált meg szembeszállni vele. A szöveg ezen részletei különös erővel értelmeződhetnek újjá azon későmodern koncepció fe-

löl, mely az allegóriában a történelem „halotti arcának” (*Walter Benjamin*) kirajzolódását vélte felfedezni.

Igen jellegzetes, „forradalmi” horizontot képző metaforikus eljárás a kereszt és a kard motívumainak beszédes áttűnése. „Csak egy kereszt maradt még, mely segítsen. Az a kereszt – a kardmarkolat.” (10) *Peirce* itt jól alkalmazható kategóriáinál maradva: a kardmarkolat mint kereszt (corpus nélkül tehát nem mint feszület) a kereszténység jeleként felfogva inkább szimbólum, de a harc jeleként felfogva – annak egyik eszközéből metonimikusan képezve – ikon. Az ikon pedig, éppen metonimikus karakterénél fogva, allegorikusan is jól működő jel-funkció. A kereszt (egyetemes) szimbóluma így válik kardként a szabadságharc (adott rendet támadó) allegóriájává mint a történelmi múltra reflektáló forradalom metanyelvi (pontosabban: metaretorikai) eleme. Az új horizonton így eshet egybe a forradalmi cselekvés és a beszédített: a történelem nyelve és a nyelv történelme. A kereszt-kard változás lebontja egy szimbolikus rend totalitását, hogy érvényesítse az új kezdet allegorézisét, ekként forradalmi gesztusát. A kard-motívumnak mint keresztnek az említése a kereszt-motívumot olyan előzménnyé formálja, melyet ugyan az előbbi radikálisan átír, de amelynek mégis épp ezáltal bontja ki aktuális („rejtett”) lényegét, „eredeti” jelentésével szemben újrakezdő aspektusát. (11) Az allegóriát immár nemcsak egy „hozzáférhetetlenül” előzetes értelem távollétéhez utalván, hanem a „jövő jelenében” (12) is megalkothatónak vélelmezvén. (Persze épp ez a reménye hiúsul meg szükségképp.) De ez a „jelenlét” nem az abszolút jelentés metafizikájának, hanem a horizontváltás műveletének, nyelvi gyakorlatának következménye.

Mindebből kitűnhet, hogy a posztmodernitás romantikus „előzményei” ugyancsak a romantikus epika második olvasatában érhetőek tetten leginkább. Vagyis az újraolvasás receptív szintjén képeződik meg a később folytatható, a jelek és jelentés-összefüggések összjátékára koncentráló befogadási-értelmezési hagyomány. Nem véletlen, hogy az utóbbi időben a tizenkilencedik század magyar prózájának több interpretációja hangsúlyosan az újraolvasás műveletén belül határozta meg a korszak műveinek megszólaltathatóságát. (13) Talán nem túlzás kimondani, hogy a romantikus regények által felkínált receptív mozgástérnek manapság relatíve szűknek vélelmezése elsősorban az elbeszélőhöz igazodó mintaolvasói horizont kialakításából következik, s a második olvasatban irányulhat fokozatosan a figyelem magára e horizont megalkotására, ezen belül a felkínált mintaolvasói szerep reflektálására-dekonstruálására, a befogadói aktivitás egészen sajátos intenzitását idézve elő. (14) A posztmodern irodalom – e téren sem csekély modernista kezdemények után – persze eleve kijátssza az odaértett olvasó nézőpontjának viszonylagos stabilitását is, összefüggésben például a szövegen belüli és kívüli világ határának elbizonytalanításával, általában a metapozíciók felszámolásával. Ezzel látványos nyíltsággal erősíti fel jelentéseinek olvasatra hagyatkozását, azaz szövegeleinek pragmatikai funkcióját. De látnunk kell: minél markánsabbak a pragmatikai kezelhetőségre vonatkozó explicit ajánlatok, annál kisebb a minőségi különbség – e téren – az első és a második olvasat interpretációs munkájának jellege között. Hiszen ekkor nem érzékelhető a szöveghez való viszony radikális változása mint az olvasásműveletek pragmatikai funkciójának (itt: retorikára-koncentrálásának) hirtelen megerősödése. Az első olvasat odaértett befogadójának szintaktikai-szemantikai játéktere és a második olvasat nyíltabb, „társalkotó” befogadójának pragmatikai játéktere közötti dimenzionális váltás (törés) tapasztalata, a kettő elkülönülődésének és szembeesíthetőségének esztétikai élvezete sehol sem olyan intenzív, mint a romantikus művek recepciójában.

### Heroizmus és intrika mint értésmódok

A regény értékrendje szerinti „ösgonoszoknál” (15) az új („forradalmi”) horizonttal ütközés többnyire bukásukhoz, lelepleződésükhöz vezet, míg az eszményített hőskönnél felmagasztosulásukhoz. S az eszményítő-démonizáló polarizálás a szereplők megérthetősé-

ge és önértése szempontjából is megközelíthető: az „igazság pillanata” egy megértésese-mény kiélezett történéseként olvasható. Csak egy-egy példát hozunk mindkét oldalról.

Az eszményítésre azt, amelyik a mese mítoszi alterációjában (16) a legmarkánsabban mutatkozik meg, teljességgel áthúzza az idősebb Baradlay fabuláris struktúrájú végrendelkezését. Baradlay Jenőt – bátyja keresztnévének téves németre fordítása (Edmund helyett Eugén) miatt – összecserélte a hadbírósg Ödönnel. Jenő azonban családja érdekében feláldozza magát, vállalja Ödön tetteit, amelyekért halálra ítélik és kivégzik. A korábban ingadozó, kétes kapcsolatokat ápoló, önállóan fiatalember ezzel a család ellen-ségének, Rideghvárynak a jóslatát teljesíti be (az apai jövő-diktátum helyett), s lép fel a „vérpád magaslátára”, mártírrá magasztosulva. Valóban, e metamorfózisa lélektanilag meglepőnek, „előkészítetlennek”, „kifejtetlennek” tűnik. De épp ez a változás teremti meg az újraolvasásban felszabadítható (a figura jelenének és jövőjének feszültségéből fakadó) imagináció olyan „ingerkvantumát” (*Iser*), melyben Baradlay Jenő alakja a „jövő jelenét” képviselő fontosságában, a „múlt jelenének” való feláldozásában, s ekként a maga tragikumában kísérhető nyomon. A hadbírósgon játszódó fejezet címe sokatmondó: „Egy ember, akit még eddig nem ismertünk”. Baradlay Jenőt tehát akkor ismerjük meg „igazi” valójában, amikor tökéletes hőssé lesz. A legkisebb fiú eljártssa a legidősebb fiú, Ödön szerepét, s ezzel mesei hősből mítoszi hőssé válva töri meg apjának mesei logikájú útmutatását, maga is cselekvő részese-vé válva a mese-mítosz metamorfózisnak. A fejezet zárómondata immár mítosziként határozta meg Jenő halálát: „az Eumenydák szomjaznak”, „a Diráknak vér kell”. Persze nemcsak az olvasó „ismeri meg” ekként Jenőt, hanem rokonai is: a következő fejezet („A túlvilágról”) a „legkedvesebb fiú” leveleit tartalmazza.

A gonosztettet kiváltó megértettség-vágy kapcsán pedig éppen Baradlay Jenő egykori szerelmére hivatkozhatunk. Bármennyire paradoxonnak tűnik, de a szerencsétlen sorsú Plankenhorst Alfonsine a maga gyilkos indulatát az idegenség feloldásának szándékával, az én és a másik egymásra utaltsága érzeté-

nek tudatában, sőt, saját lényének a másiktól való teremtettsége felismerésében magyaráz-za. Gyűlölködő replikája Baradlay Richárd menyasszonyához, Liedenwall Edithhez egészen közvetlen nyíltsággal fejezi ki e kölcsönösséget: „Akarom, hogy tudd meg, milyen nyomorult vagyok én. [...] Lettem teáltalad, lettem a tied által. Légy te énáltalam. Hogy lásd bennem magadat, és essél kétségbe, mikor magadra ismersz bennem...” (17)

A horizontok – és csak ezen belül az individuumok – dialógusaiból levezethető (tehát nem polifonikus dialogicitáson alapuló) megértettségmód a szereplők mellett természetesen a narrátort is jellemzi. A „Tavaszi napok” című fejezet például a szubjektivitás önkimondását – mint az egyetemes és kölcsönös, „szabadon-testvérien-egyenlően” forradalmi értésmódot – a nyilvános vallomástétel dikciójaként mutatja fel. Sőt, a vallomástétel az asztronómiailag is felfogott „révolution”-metaforikával, a nap és a föld közeledésével kerül összefüggésbe. Március tizenötödike eszerint nem más, mint a föld napközeli állapota, s egyben a nyilvános vallomás, a mindent megértés, a szabadság ideje. (18) S ezt követi néhány bekezdéssel később a narrátor első történelmi horizontot képző – egyelőre még csak beékkelt-mozzanatos – visszatekintése, álomnak minősítve a fejezetben addig

*A posztmodernitás romantikus „előzményei” ugyancsak a romantikus epika második olvasatában érhetők tetten leginkább. Vagyis az újraolvasás receptív szintjén képeződik meg a később folytatható, a jelek és jelentés-összefüggések összjátékára koncentrálo befogadási-értelmezési hagyomány. Nem véletlen, hogy az utóbbi időben a tizenkilencedik század magyar prózájának több interpretációja hangsúlyosan az újraolvasás műveletén belül határozta meg a korszak műveinek megszólaltathatóságát.*

mondottakat. Az eredettel szembesülő újrakezdés képe így nyíltan álomnak minősül, de olyan álomnak, mely nem egy eredetről álmodik, hanem amely úgy képes önmagába foglalni az álmodót, hogy az a teremtő cselekvés jelenében alkothassa meg újra geneziséjét. A „kezdet álma” (*Derrida*) így romantikus kreativitásnak – azaz tudatos-reflektált imaginációnak – is bizonyul. „Talán álmodtuk mindezt? – Bizony csak úgy álmodtuk mindezt. Pedig ott voltunk, láttuk, szemünk előtt történt; éreztük a csókot, a jó barát csókját s a fiatal hölgy csókját; úgy tetszik, mintha még most is édes volna tőle a szívünk; pedig hát mégis álom volt! Ne adj rá semmit, ifjú olvasó, egy poéta meséli el neked, amiket háromszor hét év előtt álmodott.”

E poézis tehát a visszatekintésben (egy történelmi horizont birtoklásában) minősül álomszerűnek. Hiszen csak a két idősk öszevetése révén lehetséges, azaz eleve a történelmi horizont kialakulásának függvénye. A történelmi távlat számmisztikával kiemelt jelzése (háromszor hét év) nyilvánvaló mitikus indexálása a visszatekintés aktusának. A megszólított befogadó – akire az első olvasás során tekinthet általa „felügyeltként” a narrátor – az „ifjú” jelzöt kapja. Vagyis olyannak képzelel el őt az elbeszélő, mint aki – vele ellentétben – nem rendelkezik saját tapasztalatokkal az elmondottakat illetően, s persze még nem is olvasta végig a szöveget, hogy annak ismeretében építse ki látókörét. A regény minden olvasója – későbbi (mai) befogadója is – „ifjú” olvasó maradhat, amennyiben ragaszkodik első olvasatához, annak mintaolvasói tapasztalatához. (Ezért hiszi olykor naivan, hogy Jókai műveit kézbe véve ifjúsági regényeket olvas – ifjonti módon azonosul egy konstataált mintaolvasó rálátásával.) S ha a narrátor (önmagát „poétának” nevezve) a visszatekintés explicit gesztusát követően önmagát is fellépteti („ott voltunk, láttuk, szemünk előtt történt”), akkor e fogásában könnyen észrevehető értésmódja és a megértetés kifejezett vágya, azaz megértés és megértetés kölcsönössége. A „ne adj rá semmit, ifjú olvasó” felszólítás nyilvánvalóan illokutív aktus, az ellenkezőjét akarja elérni, mint amit mond. A „megbízhatatlan narrátor” (*Wayne Booth*) szerepkörének eljátszása szintén a történelmi távlat megnyitása során nyit új mozgásteret az olvasó számára.

### A nemzeti történelem elbeszélhetősége

A beszédhelyzet (visszatekintés háromszor hét év távlatából) jelölése egyúttal az elbeszélő események időpontjának meghatározása. Ebben az összefüggésben a történelmi pillanat keltezése illeszti e pillanatot az elbeszélés horizontjához. Az időpont ilyen közlése révén elevenedik meg az egykori világ az elbeszélés jelenében. (19) A mitikus keltezés így teszi a mostban elképzelt (álmodott, imaginárius) történéssé a múltat. Ezzel az emlék maga válik eseménnyé, mely azonban újrameződik a „naptári” időbe, a történelembe. S mivel a háromszor hét év mitikus távlata a „ifjakhoz” szólva nyílik meg, a visszaemlékezés „mankója” ezúttal a nemzedékek láncolata lesz. A nemzedékek láncolatának figurája járul hozzá az emlékezés kiterjesztéséhez, úgy sematizálva az elődök és az utódok kapcsolatát, hogy annak időbelisége az álom (képzelt) velejárója legyen. Ez a képzelőerő pedig azzal tünteti ki magát, hogy nemcsak a naptári-történelmi időbe, hanem a csillagászati időbe is beleírja témáját („a föld közeledett a naphoz”). A narrátor szövegének mitikus-kozmikus-imaginárius indexei tehát egyrészt a „poéta” aktusaként az elképzelt (álom) múltját idézik meg: a múlt az, amit láthatott, látott, a szeme előtt történt. Másrészt a múlt az, amit akkor lát, ha a későbbi (jelenbeli) nemzedék felől, annak idejéből szemlélődik. A múlt „képviselése” és a kép-viselet szószerintisége (mint poetizálás, a felidézés képisége) olvad tehát össze a narrátor beszédében. „Így válik a tropológia a képvisel (représentance) képzeletbelijévé (imaginaire).” (20)

A történelmi emlékezet kozmikus (forradalmi-asztronómiai) időbe írása a „Perhelia” című fejezetben a legfeltűnőbb. (Perhelium: a bolygók pályájának napközeli pontja.) Az események naptári kronológiája látványosan összefonódik a csillagászati „révolution” le-

írásával, valamint újfent a narrátor színre lépésével. „A korona, a hálós és a melléknep egyszerre. – A korona egy emberöltő időben egyszer ha előfordul. – A hálós századot átlépő ritkaság; a kettő a melléknappal együtt portentum: égi csoda, melyről a természet-tudósok köteteket írnának – más békés időkben. [...] Voltak forró képzelődésű emberek, akik azt hitték, hogy még lehet győzni. »Voltak? – Voltunk!«” Igen fontos mozzanat, hogy a narrátor ezen identifikációja immár nyomatékosan együtt jár a nemzeti identifikációval. A „voltak – voltunk” váltásban az elbeszélő egy közösséghez tartozóként tünteti fel magát, s erre a közösségre találva nyer megfogalmazást saját létmódja. A narratív identitás jelölése (kialakulása) e ponton tehát úgy esik egybe a metapozícióból fikcióba lépéssel, hogy benne a személyes és a kollektív identitás képzése is egybeesik. Ez a folyamat a szereplők részéről itt hasonlóképp valósul meg, mint az „Egy nemzeti hadsereg” című fejezetben. A győzelembe vetett hit fenntartása sem más, mint az elbizonytalanodott újrakezdésnek a várakozással történő megerősítése. *Paul Ricoeur* bibliai hermeneutikája a narratív identitás fogalmát – mind a személyesség, mind a kollektívumhoz tartozás szempontjából – „Izrael néppé válásának eseményével szemlélteti, s lényegét az eredendő párbeszéd történetének létrehozásában ismeri fel, az elbeszélő nézőpont emlékeztetést és várakozást egybegyűjtő különidejében olyan lehetőséget lát, amelynek révén ismételtlen kezdetté alakul át a belátott múlt. A történetté rendeződő visszatekintés ígéretes tett: a jövő nyitott lehetőségeit betűzi ki. Ugyanakkor a párbeszéd térszerkezetét is látni engedi.” (21) Ricoeur tézisei azért is a segítségünkre lehetnek, mivel a regényben igen hangsúlyos a nemzet-identifikáció megképzésének biblikus szöveg-háttére (eredete), s e háttérnek kezdetté figurálása jövő és múlt párbeszédének „térszerkezetében” is. A kereszt-motívumról már volt szó, más példák is hozhatók, de most történelem és várakozó remény térszerkezetét mint a nemzeti identifikáció sajátos – a kereszt-motívumhoz is kötődő – meghatározását idézzük fel. A papok „Jehova áldását” kérték a harcra, melynek jelképe a „veres kereszt” lett. „Feltűzte azt mellére a református és evangélikus éppen úgy, mint a katolikus. Feltűzte a zsidó is. A nemzet parancsolta! [...] Az ellenséget nem átereszteti a Tiszán. [...] A szent Tiszán, melynek folyama még akkor is határvonalat képezett magyar és nem magyar között, mikor végig be volt fagyva. Ennek bal partját ne tapossa ellenség.” (22)

A történelmi időt a jelen történésébe hozó tériesítésben a történelem is „kozmosz” jelentőségűvé válik. A szintén csillagászati szakkifejezést hordozó „Zenit” című fejezet második mondata a következőképp fűzi össze a magyar őstörténet, az asztronómia, a kard-metaphorika és a jövőbetekintés konnotációit: „Ez lesz az a nap, melyen Attila kardja megüti hegyével az égen a korona csillagképletét.” E mondatban ott a magyarság eredetmondájának (hun rokonság) csillagászati továbbírása (dekonstruktív-rituális „megdolgozása”), azaz revolutio-távlatba illesztése, s egyben a jövőtől (a következő naptól) meghatározott új kezdetté alakítása. S a szabadságharc bukását szintén asztronómiai szakszó minősíti, a zenit ellenéte: „Nadír”. (A zenit a földfelszínre állított függőlegesnek az éggömböt érintő horizont feletti, a nadír a horizont alatti pontja. A zenit tehát mindig része a horizontnak – látókörnek –, a nadír sohasem.) E fejezetcímek – az ezredforduló olvasója számára – öntükröző módon kapcsolják be a regény szövegébe a csillagászati metaforika forradalmi jelentésvonzatait mint azok horizontképzéssel-vesztéssel összefüggő sajátosságait.

### A fenséges és a patetikus

E ponton célszerű röviden kitérni az újabb romantika-kutatásokban nagy szerepet játszó kategóriának, a fenségesnek (23) Jókai-féle exponálására. A romantika magában rejteti annak a modernista tendenciának a kezdeteit, melyet a fenséges és a szép markáns elválasztása jellemez, szembeszállva a kettő hegeli azonosíthatóságával. Így a fenségesnek



bizonyos romboló-pusztító karaktere domborodhat ki, kapcsolatba hozhatón többek között a forradalmi cselekvéssel, a harccal és az áldozattal. (24)

Theoretikus szinten elsőként – nem véletlenül – Friedrich Schiller érzékelt a fenséges hasonló fenyegetését, éppen mint az én pusztulásának és öntörvényűségének (!) romantikus kölcsönösségét. S válasza is jellegzetesen, schillerien romantikus: az én újramegerősödése a pusztulásban (vagyis épp a halála révén feltételezett szubjektivitás-ban) mint a fenségesnek patetikusba fordulása lehetséges. (25) A fenségest a patetikus lenne képes eszerint rehumanizálni, melyhez hasonló váltás „A köszívü ember fiai”-nak poétikájában is megfigyelhető. Láttuk például, hogy a férjével „forradalmi” módon szembeszálló, ugyancsak „köszívü” Baradlayné azért nevezhető inkább „gyémántszívünek”, mert „lelke van”. Tetteit mindig férjével ellenkezve valósítja meg, vitázva annak arcképével (ő is ellenfelével dialogizálva értelmezi önmagát). (26) Az arckép, a „halál modellje” végül „válaszol” „A köszívü ember felel’ című fejezetben, miután Ödön tudósítja anyját megmeneküléséről. S az asszony „megcsókolja a festett arckép kezét. A kezét, mely megbocsátott, mely nem sujtol többé.” De ez a dialógus a kudarc pillanatának ekvivalense: azért történhet meg a „kibékülés”, mert már mindennek vége. Baradlayné fenséges lázadásának (metafikatív) szubjektuma szintén egy új tapasztalás patetikusan megváltozott (inszenált) alanyaként ismer magára. A pátosz tehát különös módon, csak látszólag reintegrálja az ént, s képez újra egy humanista identitást. Hiszen szubjektumának körvonalait a halál rajzolja ki, önazonossága a halotti arcé: identikus ekkor az, ami emberiként már nem létezik. S amennyiben a szereplő túléli a fenséges pusztító erejét, új énje a csere nyomán alig ismer korábbi önmagára, mint más esetben az olvasó is akkor ismeri meg tökéletességében a hőst, amikor áldozattá válik. Áldozat és identitásképzet tehát egymást feltételezi, éppúgy, mint szubjektumdinamika és temporalitás. Jókai úgynevezett „jellemábrázolása” ekkor is „következetlenek” nevezhető, ahogy kritikusi felrójára. De hozzátehetjük: a végső forma lehetetlenségének – azonosság és halotti maszk, valamint én és idő relációinak – poétikája és receptivitása szerint.

Hasonló távlatváltások teszik lehetővé a szubjektumok olyan önkimondását, melynek fontos velejárója a nyilvánosság, egy közösségre találó nyelv lehetősége és alkalmazása. A szereplők ekkor immár a legitimitást nyerő – korábban nyilvánosként tiltott – beszéddel lépnek színre. Történetileg ez a szentimentális beszédmód „elfojtódo” karakterétől való elkülönöződést – annak kifordítását – jelenti. A szentimentális hangnem egy önmagát társadalmilag illegitimnek tartó narratíván (a kizsírítottság pozícióján) alapul: az intimitásnak és a „rideg”, külső törvényeknek a szembesítésén. A romantikában e beszédmódnak a társadalmi nyilvánosságtól visszahúzódo „panaszolkodása”, önkörében maradása is felszámolódo. A Jókai-regény fentebb idézett, „Tavaszi napok” című fejezetében például a forradalom kitérésének pillanatában (álmában) megszűnik a vallomások beszéd intimitás-jellege. („Minden ember kibeszéli, amit szívében hordoz. A legféltettebb titkokat. Aki gyűlölte a nagyok nagyjait, kikiabálja azt az utcán; s aki szeretett valakit titokban, megcsókolja szeretőjét az utcán.”) A vallomás másik formája, a gyónás ugyan éppen ellentéte a nyilvánosság állapotának, de tökéletesen alkalmas a legitimitáció megfordulásának kifejezésére. A gyónás ugyanis felfogható olyan dialogizáló narrációnak, mely önmagát egy érvényes fórumhoz (tekintélyhez) képest hajlandó kiigazítani, „helyesbíteni” (*Foucault*). A forradalom sikereivel párhuzamosan alakul tehát a legitimitás cseréje, így a korábban hatalmi pozíciókban lévő beszéde válhat titkos gyónássá a forradalmárok megítélése előtt. Így vallja be Palvicz Ottó a „bűné” annak a Baradlay Richárdnak a segítségét kérve, aki halálos sebet ejtett rajta a párbajban.

Budavár bevételének elbeszélése tipikus esete a metapozíciók fenséges kirajzolásának, majd látványos-patetikus összeomlásának. „Folyton hangzik és fog hangzani, míg a világ magyar lesz, az örök szemrehányás: miért volt Budát ostromolni? – De hát lehetett-e másként tenni?” Már a „Párharc mennykövekkel” című fejezet e két kezdőmondatának

egymásutánjában is az okokra kérdéses külsődleges helyzetét a cselekvésen belülvésvé váltja fel, mely immár nem ismer alternatívát. Ezután történelmi példák felsorolása következik, az olvasót illető szónoki kérdések retorikájával: „kérdézzétek meg” a carthagói asszonyokat, Izrael népét stb. hasonló esetekről. Sőt, metahisztóriai szempontból két ellentétes karakterű esemény is felbukkan: Moszkva felgyújtása a napóleoni háborúkban, illetve Napóleon hazaszeretete Párizs elfoglalásakor. De milyen nyelvet lát érvényesülni a narrátor e váltás aktusában? Természetesen ezúttal is költői nyelvet, s ezúttal is többes számban fogalmaz: „Lehet, hogy a történelem areopagja elítél minket is, mint amazokat; de a költészet ítélő bírái fel fognak menteni bennünket, és szavaik igazat adnak nekünk, Dávid királytól, Hugo Victorig: »Nem lehetett másképp; így kellett annak jönni!«” Tehát a költészet nyelvén szülehet meg a tagadó válasz a „lehetett-e másként tenni?” kérdésre, sőt, maga a forradalmi tett is költőinek minősül. Ahhoz hasonló költőiségnek, mely a regényt, a hősi epikát életre hívta. (27) Ez a poézis a Baradlay-féle reprezentáló-szimbolikus („rendcsináló”) nyelvet és a Baradlayné-féle imaginatív-allegorizáló („rendbontó”) nyelvet mint a „múlt jelenét” és a „jövő jelenét” egy pillanatra egymásra találtnak véli – a történelmi „eredet” metahisztórizálásában és „újrakezdésként” való színre vitelében. A narrátor a következőképp válaszol a kérdésre, mit jelentett nekünk Budavár: „Egy ideális, nagy édesanyjának látható arca... – A törvényes szülöttnek apja becsületes neve...” Vagyis az arc és a név e szimbiózisában, a névnek-arcadás (mint imaginitás) és az arcnak-névadás (a nyelvi strukturálás) művelete egybeesőnek látszik. Eszerint a szimbolikus (apai) és az imaginárius (anyai) szövetsége lenne e költőiség tetőpontja s ugyanakkor győzedelmes végpontja. De a jelölésnek és a fantáziának (28) a romantikában vágyott (vágyként tételezett) egyesülése természetesen nem tartható fenn: találkozásuk a halál pillanata, azaz a forradalom és szabadságharc bukásának pillanata. Így poetizálja a regény Budavár bevételének eseményét mint a végső vereség okát. (29) Viszont a pusztulás pillanatát egy későbbi dialógusban temporalizálja, azaz a bukásban összezsugorított feszült elmentmondás pólusait abban a párbeszédben látatja továbbélőnek, újra csak egymást tükrözve-folytatódónak, melyben a gyémántszívű asszony kérdéseire a kőszívű ember képe felelni tud. S az olvasó emlékezete szerint a jóváhagyó felelet azé a képé, mely a halálnak modellt ülő Baradlayt reprezentálja.

Az a modernségben tovább erősödő, a posztmodernségben markánsan kidomborodó ellentét, melyben az imaginárius (Lacan) sohasem válhat nyelvvé – más szavakkal: a névnek arcot adni és az arcnak nevet adni egymást kizáró dimenziók – tehát akkor kezd alaptapasztalattá válni, amikor a kettő egyesítésének vágya megszületett: a romantikában. A szimbolikus és a képzetes (az „apai” és az „anyai”) eszerint csak az egymást-semmisítés pillanatában (örületben, halálban) találkozhat. A fantázia fenséges-metafiktív horizontképzését követő forradalmian patetikus inszcenálás – az új horizontba lépés cselekedete – ezért lesz pusztító erejű. Annak a fenséges költőiségnek a tetőpontja, melynek

*Az a modernségben tovább erősödő, a posztmodernségben markánsan kidomborodó ellentét, melyben az imaginárius (Lacan) sohasem válhat nyelvvé – más szavakkal: a névnek arcot adni és az arcnak nevet adni egymást kizáró dimenziók – tehát akkor kezd alaptapasztalattá válni, amikor a kettő egyesítésének vágya megszületett: a romantikában. A szimbolikus és a képzetes (az „apai” és az „anyai”) eszerint csak az egymást-semmisítés pillanatában (örületben, halálban) találkozhat. A fantázia fenséges-metafiktív horizontképzését követő forradalmian patetikus inszcenálás – az új horizontba lépés cselekedete – ezért lesz pusztító erejű.*

mítoszában (azaz immár: rítusában) „Attila kardja megéri a korona csillagképletét”, csak a patetikus egyetlen felszíkázó és nyomban kihúnyó pillanata lehet. Az áldozat és a kudarc pillanata, melyben a képzelőerő transzcendentalizmusának és a nyelvi jelölőerő immanenciájának a kibékíthetlensége nem leplezhető tovább. Amikor a szintézis kísérlete megtörténik, amikor a történelmi múlt újakezdésének „kardja” megéri a révolucion kozmikus-csillagászati jelét – a fantázia az írást –, akkor vége a forradalomnak, úgy is, mint a forradalom további elbeszélhetőségének. Ekkor derül ki, hogy az allegorikus jelentés jövőbe-irányulása, azaz történetként való megképződése félreértés volt. Ez a történetegész „olvashatatlanságának” (az egész-mivolt hiányának), az elbeszélésben való csalatkozásnak a legmarkánsabb befogadói tapasztalása. A „jövő jelene” hirtelen a „múlt jeleneként” ismerszik fel a recepcióban, egy immár megkerülhetetlen történelmi-szerű hatalmaként. S később már az elbukás után kialakuló, „rendelkezésre állónak” bizonyuló történelmi perpektíva lesz képes a történet folytatására, mely azonban minden visszatekintése mellett a zárlatban megint csak egy elképzelt jövő-aspektus felől lesz képes meghatározni önmaga historikus távlatát. Így „álmodik” a romantika, hozzásegítvén olvasóit ahhoz a máig élő tapasztalathoz, miszerint minden decentralálás és destrukuralás mélyén újabb és újabb álmok rejlenek.

### Az idézés beszéde

Aligha szükséges bizonygatni, hogy az intertextualitásnak beszédként értett koncepciója nem nélkülözheti e jelenség hatáskülfüncióként való felfogását. Az idézés poétikájának még elsősorban „anagrammatikus” szemléletére vallanak a *Kristeva-Barthes-Genette*-féle elméletek is, alig reflektálván arra a történetileg változó szerepre, amely meghatározza a vendégszövegek recepciójának kontextualizáló műveleteit. (30) Ezzel persze feltételezzük, hogy a romantikus intertextualitás szintén olyan beszédként ragadható meg, mely valamiképp ráutalja magát az olvasói jelentésképzés pragmatikájára. Vagyis olyan szövegközi vonatkozásokat teremt, melyek nem számítanak valamilyen rejtett jelentés végleges megfektetésére. Már a fentebbi allúziók, a Budavár bevételének költői jogosságát alátámasztani szándékozó történelmi „párhuzamok” – az olvasónak címzett költői kérdések és felszólítások retorikája nyomán – sem adnak végső magyarázatot, hanem magával az analóghalmazzal (mondhatni metafora-láncolattal) nyitják meg a befejezhetetlen válaszadás távlatát, a jelentésirányok viszonyíthatóságát. A „kérdézzétek meg” fordulat hatszoros – választalanul hagyott – ismétlése azzal az olvasóval kezdeményez párbeszédet, aki tudja például, hogy „miért temetkeztek a puni szép hajadonok a Dagon templom romjai alá”, s hogy mit jelent a „Roma o morte” felkiáltás. (31) S a recepció „feladata” lesz az utaláshalmazban rejlő analógia feltárása, pontosabban az olvasó fedezheti fel az utaláshalmaz elemeit egymás analógiájaként. Éppen arra a „költői” aktivitásra „bíra rá” a befogadót e megoldás, mely költőiség magát a forradalmi tettet, Budavár bevételét akarja igazolni. Arra a műveletre szólít, mely magának a forradalom elbeszélésének művelete is. Így valamilyen végső „okot” persze nem tudhatunk meg, de éppen ezért válik lehetségessé a fentebbi dialógus, melyben a vendégszövegre utalás az olvasó megszólításaként funkcionál.

Hogy a regény intertextuális eljárásai mennyire nem a másik szövegre vetítésből kihámozható jelentésazonosítást – valamilyen végső értelem visszakeresését – célozzák, arra jó példa egy olyan idézet, mely saját konstatív jelentésének nyílt cáfolatává válik. E cáfolat ezúttal is az idézettel analógnak tekintett narratívák felidézésével történik, ezért a befogadó figyelme szintén az elbeszéléssel létesíthető viszony folyamatára, nem pedig az elbeszélésben feltárt mozzanatos „tartalomra” összpontosulhat. A forradalom egyik főellenességét, Rideghváry Bencét Ephialteshez hasonlítja a regény, a görög árulóhoz, aki feltárta Xerxes hadai előtt a rejteket a Leonidász-vezette spártai sereg hátba támadásához. (32)

A narrátor előbb Ephialtest idézi – „én gyűlölöm hazámat” –, majd pedig költői kérdéseket sorjáztatva teszi kétségessé a mondat denotátumát, „rejtett” tartalmának létét: „Lehet-e ennek a mondatnak megfelelő érzés? Lehet-e tett, melyben az érzés megtestesülhet?” Válaszul pedig újabb történelmi katalógust állít össze, amelynek tagjai – Coriolan, a magyar Salamon király, Belizár, Foscari, Béldi Pál, sőt, Jézus Krisztus – a narrátor szerint „e szót kimondták”, azaz különböző módon ütköztek országukkal, de haragjukon mindig túltett hazaszeretetük. Az utalások analogikus-metaforikus láncolata tehát az ellentétébe sodorja – azaz megtagadja – Ephialtes szavainak elsődleges értelmét. Az allúziók ezúttal is metaforasorként olvashatók, vagyis a hasonlítás intenciója válik értelemképzővé egy jelölés utaltjának és „megtestesülésének” hiányában. A történelmi analógiák olyan párhuzamokat vonnak, melyek nem az eleve adottnak tartott hasonlóság révén, hanem a figurálás révén jöttek létre, a konstatív jelentés megváltoztatásával. És e metaforizálás figyelmeztet Ephialtes szavainak performatív olvashatóságára, pontosabban maga hajt végre ilyen olvasatot, melynek következtében az elbeszélő – szinte mintaolvasói szerepkörben – a jelölt hiányát állapítja meg: „nem lehet gyűlölni a hazát”, legfeljebb eladni. Ephialtes vallomása eszerint képtelenség, a katalógus pedig az idézett mondatnak mint metaretorikai formulának az ellentmondásosságát bizonyítja. (Pontosabban az ellentmondást teszi olvasói tapasztalattá.) Az áruló mondata ezek szerint úgy minősül hazugságnak, hogy idézésével a birtokolni-deklarálni vélt metapozíció tarthatatlanságára is fény derül, a privilegizált referenciára mint eredetre való hivatkozás helyén. Összhangban azzal, hogy a vendégszövegek a hőskönnél általában a metaretorikai (horizontképző) reflexiót erősíthetik, míg az intrikusoknál paradox módon éppen azt teszik lehetetlenné.

A „forradalmi” horizontképzés műveleinél megfigyelhettük, hogy a szöveg önmaga műfaji hagyományainak, „architektusainak” (Genette) átírásával (például a mese-mitosz transzformációval) is kísérletezik, amikor elbeszélését (megértésben létesülő mondatát) Nibelungen-énekként jellemzi, akkor a forradalmi beszéd keletkezését visszhangnak minősíti. „Egy véghetetlen jajkiáltás hangzott végig; az ország egyik bércfalától a másikig verődött az vissza, s midőn másodsor visszatért, már nem volt jajkiáltás, hanem harci riadó!” (33) A germán hőseposzra való utalás tehát ilyen visszhangzasként teheti a szöveget magát is „hősi epikává”. A jajkiáltás visszhangja a harci riadó, miként az eredetben-állásnak az új-rakezdés, s miként a történelemnek a forradalom. Az intertextuális eljárás így ekkor a forradalmi hagyomány-átírás öntükröző alakzata is lehet. Eszerint a forradalom nyelve nemcsak a jelentések „visszhangkamrájában” (Barthes) él, de tud is önmaga visszhang-mivoltáról. A „szöveg univerzum” tapasztalata romantikus tapasztalat. Olyannyira, hogy Rideghváry-Ephialtes árulása további – visszhangként értett – intertextushoz kötődik: az orosz himnuszhoz. „Az örömdiadalnak, mely Budapest falai között felhangzik, visszhangja is van. Ezen echó, mit a Kárpátok bércei adnak vissza: az orosz himnusz.” (34) De Rideghváryék számára az orosz himnusz nem echó: a következő oldalon kiderül, éppen ők éneklék.

A lexika szintjének visszhangzásai természetesen a jelentők hasonlóságán alapuló többértelműséget (35) használnák ki. Ilyen megoldás Mindenváró Ádámnak a „bacchikus kor” szülöttjeként való jellemzése, hozzátéve, hogy nem Bach miniszterről, hanem a borok istenéről, Bacchusról van szó. Sőt, itt talán kevésbé a hang, inkább az írásképvethető össze: a Bach-Bacchus szópár grafémikus („materiális”) hasonlósága képes egy történelmi periódusnak a mitológia segítségével végrehajtott ironizálására. Mindenváró Ádám egyébként az egyetlen szereplő, aki – az iménti okból – mintegy a jövőből, a Bach-korszak tapasztalatából lép a történetbe, visszacsatolva a „passzív ellenállásnak” a forradalmi eseményeken és a bukáson túlmutató mentalitását. A Bach-Bacchus párhuzam így kirívóan a narrátori beszédhelyzet (visszatekintés!) függvénye, ezen belül az identitásváltó felidézés példája, melyben az előforduló nevek jelentése kontextualizálásuk (beszédhermeneutikai) eredményeként bontakozik. E kontextus pedig „egyszerre lesz képes történelmi, mitológiai és kortárs képzetrendszerek kölcsönös aktualizálására.” (36)

Ugyancsak az utólagosság jelölt perspektívája felé tesz lépést az intertextusfunkciók modális változása a regény végén. „A dráma után jön még egy három felvonásos vígjáték: a comedy of errors, a tévedések vígjátéka.” (37) A Shakespeare komédiáját címélül viselő fejezetben Liedenwall Edit és Baradlay Richárd házasságkötésének mulatságos viszontagságairól és az ifjú pár idilli boldogságáról esik szó, a másik szövegre vonatkoztatás minden további konkrétuma nélkül. Ám itt is előfordul a kard motívuma, immár Seherezád meséjéből származtatott szerepben: a jegyeseket választja el egymástól, akik a házasságig halasztják a nászéjszakát. A fegyver ekkor Isten áldását várja tulajdonosa számára, éppúgy, mint a harcok közben keresztté minősült markolat. De míg Attila kardjának kozmikus érintése nyomán egy apai eredet és egy anyai kezdet, egy név és egy arc találkozik, hogy e pillanat azonnal az elmúltba zuhanjon, addig Richárd kardja újra a „jövő jelenét” jelképezi, mely aspektust a regény zárata erősíti majd meg.

A mítoszokon végzett „munka” (*Blumenberg*) fejleményei természetesen a harci cselekmények közlésében a legfeltűnőbbek. Így az ‚Ephialtes’ című fejezetben is nagy szerepet kapnak, a támadásra készülő orosz sereg enumerációja közben. A cári csapatok Árpád útján törnek be az országba, miközben az „istenáldotta” Kárpát-medence látványa Kánaán látványával, a magyar honfoglalás a zsidó honfoglalással kerül metaforikus kapcsolatba. „Látvány, minőt Isten mutatott Mózesnek, midőn egy pillantást engedett neki vetni a Nebo hegytetőről a Kánaánba. Ez Magyarország!” (38) De a látvány az ámulók – Rideghváry („Mózes”) és Tallérossy („Áron”) (39) –, valamint az orosz hadtestek előtt tárul fel, így a feszültség nyilvánvaló: a támadás eseményét és résztvevőit a szituációval ellentétes tartalmú intertextus jelöli. Vagyis a támadás elbeszélése – intertextuális „visszhangjai” (vagy „felhangjai”) révén – voltaképpen a történet elleninterpretációja lesz. Az intertextus háttérjelentése tagadja a textus jelentését, pontosabban a „törzsszöveg” értelmezhetősége a „vendégszöveggel” szembesítve alakítható ki, szemantikai ellentétet tárva fel történet és elbeszélés viszonyában. (Pontosabban: a citátumokkal való beszéd ellipszist képez a narratívában.) Az idézet jelölőereje pragmatikai szinten fordítható át jelölétének tagadásába. Ezúttal is olyan benyomást keltve, hogy az ámulás nem helyezhető el az adott nyelvi renden (kulturális tradíció) belül, pontosabban csak az „üres helyek” egyikeként írható körül. Így beszél tehát a regény nyelve az ámulóról – így taszítja ki önmagából, minden hangosan vádaskodó retorika nélkül, szintén a narratívát meghatározó beszédmód alakításával, a „partitúraolvasás” receptív aktivitását serkentvén.

Ez az eljárás formálódik tovább akkor, amikor – ugyanebben a fejezetben – Rideghváry Bence Vergiliust idézi, mégpedig a legyőzött trójaiak szállóigéjét az ‚Aeneis’-ből: „Fuimus Troes!” („Voltunk trójaiak!”) Vagyis az ellenséghez állva a leigázottak nézőpontjából fogalmazza meg véleményét. (Emlékezzünk a narrátor épp ezzel ellentétesen indentitásképző fordulatára: „voltak? – voltunk!”) Ám saját szólama ezután már fokozatosan a győztesek közvetlen hangjává alakul. Tallérossy Zebulon kérdésére Rideghváry a Rómát legyőző gall Brennus szavaival válaszol („jaj a legyőzötteknek”), sőt, később a citátumok latin nyelvét németre váltja a forradalmárok és Baradlay Ödön sorsáról nyilatkozván („Mitgefangen, mitgehungen”). A vergiliusi mondatok továbbá Baradlay Ödön kalandos hazatérésének – a kérő kiebrudalásával végződő – „odüsszeiájára” (40) tett válszokként is felfoghatók, miáltal Rideghváry mintegy Vergiliusszal reagál Homéroszra, a szövegek párbeszédének újabb dimenzióját nyitva meg.

Ha pedig az intrikus ellentípusként (ellen-Mózesként) olvasható, akkor a hős rokonítható, vagy legalább összemérhető alakként fogható fel az intertextuális hasonlításokban. Baradlay Ödön például, aki a harcok közben még „Gracchusként” viselkedett, a bukás után menekülni kényszerül, s úgy érzi, önkéntelenül is megtagadta az eszmét, mint Péter apostol Krisztust, ahelyett, hogy Cato halálmegvető bátorságáról vett volna példát. Nyilvánvaló, nem egyetlen kitétetett eredetre vonatkoznak az utalások, hanem a szöveg hátterekből kihallható hangokat aktualizálják, megszólalásuk összjátékába invitálván az olvasót.

Végül kiemeljük, hogy a regény és a metaforikus önjellemzéseként idézett Nibelungen-ének között természetesen nincs semmilyen lényeges tematikus hasonlóság. Ezért nyilvánvaló, hogy a metafora helyettesíthetőségen alapuló tartott művelete itt sem vélhető a kontextusba szólítás narrátori motivációjának. S ha a két „elem” között nincs hasonlóság, sőt, a különbség a feltűnő, akkor épp az összevetésükben megnyilvánuló szándék, maga az erőteljes intenció (*Paul de Man*) válhat az olvasó tapasztalatává. Ez az „erő” pedig azért is a nyelv „forradalmian” szemiotizáló erejeként fogható fel, mivel a germán rege nemcsak a forradalomról szóló szövegnek, hanem magának a forradalomnak is a metaforájaként szerepel. Sőt, tulajdonképpen nem dönthető el, önmagáról avagy témájáról beszél-e a szöveg a már idézett helyen – mondhatni egyszerre jelöli önmagát (mint elbeszélést) és azt, amiről szól (mint történetet). „De hát hol vette volna ez a nemzet azt az ősmondabeli erőt, az újabb kornak e Nibelungen-énekéhez?” S mivel e kérdező megszólítás a befogadót illeti, a narrátor és az olvasó közötti dialógusban képződik meg az iménti relációkat együttesen értelmező két „szubjektum”. A befogadónak a szöveggel való találkozása egy narrátori alakkal való találkozása is egyúttal, ahol a kérdező és a megszólított mint két szöveget-interpretáló alany rajzolódik ki. Ne feledjük: ez az interpretáció az elbeszélés és a történet viszonyának mint narratívaképző beszédnek (lásd Nibelung-metafora) az interpretációja is. Egyik összetevőjeként annak, ahogyan nyelv és szubjektum a romantikában egymást tételezi – nemcsak a narrátor és a szereplők, hanem a többször megszólított olvasó esetében is. Így e poétikában nem a „nyelv beszél” az ember által, de az az „ember beszél”, aki ugyanakkor nyelvének tükrében ismeri fel énjének folyvást átrajzolódó arculatát mint „mondás” és „értés” együttes teremtetjét.

### Jegyzet

- (1) E fejezet „ditirambikus” retorikájára különösképp felfigyelt a szakirodalom, lásd IMRE László: *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*. Debrecen, 1966. 162–163. old. Először MIKLÓS Pál hívta fel a figyelmet – a szabadságharc „mitológiáját” elemezve a regényben – a szöveg „retorikai” jelentésrétegére. Az elbeszélés mondattanának ellentéző szerkezeit az egész szöveg (cselekmény) ellentéteire kivétítetnek, vagyis – más szóhasználattal – „generatív” jellegűnek találta. Ugyanakkor mindezt egy hamisnak érzett „metafizika” költői hitelesítésének vélte. *Jókai metafizikája. (A köszívű ember fia)* In: M. P.: *Olvasás és értelem*. Bp, 1971. 193–215. old. JÓKAI romantikájának némileg hasonló indítatású, akkoriban jellegzetesnek mondható, a realizmus-sal összevetett „mentegetésére” vállalkozik BARTA János *Jókai és a művészi igazság* című tanulmányában. (In: B. J.: *Költők és írók*. Bp, 1966, 61–90. old.)
- (2) Bizonyos elbeszélésalakzatoknak történetalakzatokba fordulását, a diszkurzív jelentésekhez narratív jelentésvonatok társítását mint a modern próza lényeges vonását tárgyalja THOMKA Beáta könyve: *A pillanat formái*. Újvidék, 1986.
- (3) A „kopernikuszi fordulat” eléggé elterjedt metaforája az ember és a világ decentráltságát hangsúlyozó, ezzel összefüggésben a „jelenlét metafizikáját” kritizáló huszadik századi tendenciáknak. Jelen dolgozat több esetben – jegyzetapparátusának a 20. századra vonatkozó szaktudományos hivatkozásaival is – megkísérli árnyalni a romantika és az azt követő irodalomtörténeti korszakok között manapság nálunk erőteljesen érvényesülő, szinte szakadékokot feltételező megkülönböztetéseket. A megszakítottág helyén jóval fokozatosabb átmenetet lát, sőt, az alapvető episztemológiai-paradigmatikus törést nem a romantika és a modernség, hanem a romantika és előzményei között látja.
- (4) SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Az Esti Kornél jelentésrétegei*. In: Sz.-M. M.: *A regény, amint írja önmagát*. Bp, 1980. 120. old. E tanulmány reflektáltan egy újraolvasást explikál, így annak a modern irodalmat érintő sajátosságairól is értekezik.
- (5) JAUSS, Hans Robert: *A költői szöveg az olvasás horizontváltásában*. Ford.: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán. In: H. R. J.: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Bp, 1997. 325. old.
- (6) E ponton hívjuk fel a figyelmet az értekezés címéből is következő értelmezési pozícióra, mely a „romantika retorikája” mentén (is) érvelve kerül vitába a romantikában a retorikai hatásesztétika visszaszorulását tételező nézetekkel, így JAUSS vonatkozó koncepciójával. V. ö. JAUSS, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main, 1991. 77. old.
- (7) *Jókai Mór Összes Művei*. Szerk. LENGYEL Dénes – NAGY Miklós. *Regények. 27–28. A köszívű ember fia* 1–2. Bp, 1964. (kritikai kiadás, a továbbiakban JKK), 2. old. és 83. old.
- (8) JKK, 1, 198. old.
- (9) JKK, 1, 206. old.

- (10) JKK, 2, 207. old.
- (11) V. ö. JAUSS, Hans Robert: *Mythen des Anfangs: Eine Geheime Sehnsucht der Aufklärung*. In: H. R. J.: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt/M, 1990. 39. old.
- (12) Lásd KOSELLECK, René: *Vergangene Zukunft (Zur Semantik geschichtlicher Zeiten)*. Frankfurt, 1979.
- (13) NÉMETH G. Béla: *Életképforma és regény (A Jókai-olvasás állomásai)*. In: N. G. B.: *Küllő és kerék*. Bp, 1981. 37–58. old. SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Az újraolvasás kényszere (A rajongók)*. In: Sz.-M. M.: *Irodalmi kánonok*. Debrecen, 71–93. old.
- (14) A mintaolvasói szereposztástól egyébként JÓKAI művében azokon a helyeken szabadulhat ki látványosan a befogadó, amelyekben a cselekményszegmensék ismétlődései magukból a szereplőkből alakítanak ki mintaolvasót: ők olvassák a történetet. Ilyen epizód található a *Női bosszú* című fejezetben, ahol Ramiroff Leonin számol be levélben Baradlaynének a két barát utazásáról, a Dnyeper jegén átélt életveszélyes kalandokról. A narrátor részletesen közli az anya és a menyasszony aggódo reakcióit azokra az eseményekre, melyek szerencsés végkifejletével a hőseit korábban hasonlóképp féltő – és a hölgyek izgalmaiban a saját érdeklődése tükrét felfedező – olvasó már tisztában van. A levél elejét Liedenwall Edit, a végét Baradlay Mária olvassa fel, s a befogadás „mintaolvasói” közössége teszi oly szorossá kapcsolatukat, hogy egymás szíveiben „olvasni megtanultak”.
- (15) NAGY Miklós: *Jókai (A regényíró útja 1868-ig)*. Bp, 1968, 288–302. old.
- (16) V. ö. SÖTÉR István: *Jókai Mór*. In: S. I.: *Félkör*. Bp, 1979, 333. old. (A tanulmány először 1941-ben jelent meg.) A mesei vonásoktól több szál vezet a románcos megoldásokig; ez utóbbiakra figyelve olvassa újra JÓKAI regényművészetét SZILASI László könyve, *A selyemgubó és a „bonczoló kés”*. Bp, 2000.
- (17) JKK, 2, 96. old.
- (18) JKK, 1, 186. old.
- (19) RICOEUR, Paul: *A történelem és a fikció kereszteződése*. Ford. JENEY Éva. In: P. R.: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp, 1993. 357. old.
- (20) RICOEUR, Paul: i. m. 360. old.
- (21) MÁRTONFFY Marcell: *Eredendő párbeszéd (A szimbólum és időbelisége Paul Ricoeur-nél)*. In: M. M.: *Folyamatos kezdet*. Bp, 1999. 182–183. old.
- (22) JKK, 2, 205. old.
- (23) A már nem is legújabb kutatások fő irányait jelezhetik: ABRAMS, Meyer H.: *The Mirror and the Lamp*. New York, 1953. 72–78. old. DE MAN, Paul: *Hegel a fenségesről*. Ford.: KATONA Gábor. In: P. d. M.: *Estétikai ideológia*. Bp, 2000. 99–117. old., valamint az amerikai dekonstrukció egyéb tagjainak művei.
- (24) „A forradalmi írásmód mintegy a forradalmi legenda entelechéiája: megfélemlítő volt és polgárian föl-szentelte a Vért.” BARTHES, Roland: *Az írás nulla foka*. Ford.: TÖRÖK Gábor. In: R. B.: *A szöveg öröme*. Bp, 1999. 15. old.
- (25) SCHILLER, Friedrich: *A patetikusról*. Ford.: SZÉKELY Andorné. In: SCHILLER: *Válogatott esztétikai írásai*. Bp, 1960. 71. old.
- (26) „Látod-e ezt? Érzed ezt a boldogságot? Nem dobnak-e meg kövé lett szíved, mikor ily mennyországi látvány mosolyog feléd? Jól tettem-e, midőn ellenkezőjét tettem annak, amit mondtál? Eljössz-e a nászéjen, áldani vagy kísérteni – köszívű nagy ember?” – kérdezi Baradlayné a férje arcsmását. (JKK, 1, 140. old.)
- (27) Az eposzi-hősmondai motívumokról és a patetikus stílusról lásd NAGY Miklós: *A köszívű ember fia*. In: N. M.: *Virrasztók*. Bp, 1987. 53–84. old. Uő.: *Jókai Mór*. Bp, 1999. 73–74. old.
- (28) „A [romantikus] fantázia esetében a szubjektivitás nem személyes tapasztalattal, privát élménnyel működik, e fogalom inkább költői perspektívát jelöl, szubjektum és valóság relációját.” HILLEBRAND, Bruno: *Theorie des Romans (Erzählstrategien der Neuzeit)*. Stuttgart–Weimar, 1993. 178. old.
- (29) Baradlayné szölamának egyfajta „női nyelvként” való olvashatósága tekintetében jelen interpretációval párbeszédbe kerülhet a szimbolikuson megjelenő szemiotikus jelentésmódosulás elmélete. Lásd KRISTEVA, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt/M, 1978.
- (30) V. ö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Intertextuális háttér és a szöveg-hagyomány rétegződése az Aporokrifben*. In: K.-SZ. Z.: *Hagyomány és kontextus*. Bp, 1998. 87. old.
- (31) JKK, 2, 143. old.
- (32) JKK, 2, 192. old.
- (33) JKK, 2, 5. old.
- (34) JKK, 2., 193. old.
- (35) V. ö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály: i. m. (4. jegyzet), 116. old.
- (36) V. ö. KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Esterházy Péter*. Pozsony, 1996. 198–199. old.
- (37) JKK, 2, 283. old.
- (38) JKK, 2, 194. old.
- (39) JKK, 2, 198. old.
- (40) „Ödön és Richárd hazajövele külföldről, kísértések és halálos veszedelmek között: valóságos Odysseia”, ismeri fel a hasonlíthatóságot ZSIGMOND Ferenc (Jókai, Bp, 1924. 190. old.)