

# Az epika atmoszférája

(Stendhal, Tolsztoj, Flaubert, Hamsun, Kosztolányi, Márai)

„Az első vers magva egy indulatszó lehetett, mely a belső világra vonatkozott: »Jaj!« Az első prózai közlés magva pedig egy külvilágra mutató fölkiáltás: »Mennydörög, villámlik!«”

(Kosztolányi Dezső: *Ábécé a prózáról és regényről*)

„How often, with all the theoretical experience of method accumulated in me over the years, have I stared blankly, quite similar to one of my beginning students, at a page that would not yield its magic. The only way leading out of this state of unproductivity is to read and reread, patiently and confidently, in an endeavor to become, as it were, soaked through and through with the atmosphere of the work.”<sup>1</sup>

(Leo Spitzer: *Linguistics and Literary History*)

„A valóság elemeinek intuitív kiválasztásával és érzékletes csoportosításával az író sokféle hatást tud kiváltani; a legvégső és talán valamennyiféle hatás lényege is az a megfoghatatlan zeneiség, amelyben az idő és a tér objektivitása szervesen vegyül össze az érzések szubjektivitásával, s amelyet magam sem tudok jobb szóval röviden kifejezni, mint: »atmoszféra«. Léggör, levegő.”

(Ottlik Géza: *„Atmoszféra”. Dsida, Jékely*)

## I.

Annak, hogy egy irodalmi szöveg „üzenete” miért nem hozható stabil fogalmi alakra, nemcsak abban van a magyarázata, hogy jelentés és a mondás hogyanja eminensen éppen az irodalomban bizonyul elválaszthatatlannak egymástól. A fogalmi megrögzíthetetlenség abból is következik, hogy a csak a nyelvi hangzás performatívumában megszólaló jelentés utalásmozgása sohasem teszi lehetővé a megértésnek azt a formáját, amely ezt az utalásmozgást a mű kész-mivoltát *lezárultként* előállító (meg)képződéssel azonosítja. Az irodalmi mű keletkezetséggént értett képződményi létmódja azért nem a kész-mivoltnál célbaérkező s befejeződő konfigurációk esete, mert a belső jelentés- és hangzásviszonyok artikulálta egész dinamikus összeilleszkedését e konfigurációk nem „befejezik”, hanem rendre és állandóan képesek újraalkotni. Ahol ez a dinamika hiányzik vagy megszűnik, nagyjából az a helyzet áll elő, amellyel

<sup>1</sup> „Az évek során bennem felhalmozott elméleti módszertani tapasztalatok birtokában is – hányszor bámultam üresen, teljesen mint kezdő tanítványaim egyike, egy olyan lapot, amely nem akarta felnyitni a maga varázsát. Az egyetlen út, amely kivezet ebből a terméketlen állapotból, az olvasás és újraolvasás, türelmesen és bizakodva abban a törekvésben, hogy mintegy át- és átitatódjunk a mű atmoszférájával.”

Walter Benjamin egykor – nem minden tekintetben védhető módon, de alapos okkal – a rossz műfordításokat jellemezte. Nevezetesen, hogy ezek „nem közvetítenek egyebet, mint a közlést – tehát a lényegtelen”.<sup>2</sup> Az esszével vagy az értekező szöveggel ellentétben viszont maga a műalkotás sajátos időszervezete gondoskodik arról, hogy jelentős műveknél ne következhessek be ilyen befejezettség. A lezárultság végleges befejezettsége innen tekintve pontosan az olyan műveket fenyegeti, amelyek bizonyos recepciók „közmegegyezéstől” kísérvé bizonyultak egyetlen formulára hozhatónak. Az ilyeneknek rendszerint azért zárul le egyszersmind az érdemi értelmezéstörténete is, mert – mint néhány kivételtől eltekintve például Móricz regényeie – a narratopoétikai esendőségük évtizedek múltán sem támasztott alá többet annál, hogy például a *Rokonok* a panamák lápvilágának leleplezője. (Ez utóbbi, persze, lehet értékszempont is annak szemében, aki az egyik fajta progresszió kibontakozásával azonosítja a modern magyar regény történetét.)

Abban azonban, hogy a jelentés- és hangzásrelációk mozgása, utalásviszonyaik dinamikája nyitottá teszi a mű világát s így poétikailag legitim módon biztosít egyidejű mozgásteret egymástól eltérő olvasatoknak, az irodalmi műalkotás sajátos időszervezetének csupán az egyik változata érhető tetten. A kettős időszervezet abból adódik, hogy ez az alternatív befogadhatóság nem korlátozódik a pusztá szinkron párhuzamosságra, hanem a történeti olvasatok „hosszmenti” tengelyén is felszabadítja a szövegek poétikai hatáspotenciáljának változékonyságát. Ami azt is jelenti, hogy az időszervezet kettőssége a poétikai impulzusok mozgásának lezárhatatlanságát az értelmezések egymásutánjának történeti rendjében is érvénybe lépteti, így téve lehetővé, hogy elvileg bármely mű beléphessen az irodalmi nyelvek és formák élő hatástörténeti folyamatába. Úgyszólván szemléltetve annak tapasztalatát, hogy az önmagában nyugvó, egyszeri és megismételhetetlen műalkotás koncentrált mozgásban-léte éppen annak ellentétéből nyeri a stabilitását, amit a tökéletesre csiszolt „kristályszerkezetek” megszilárdult véglegességének nevezünk.

Az önmagában nyugvó műalkotás – állandó képződésre utaló – belső dinamikája mindenekelőtt annak tapasztalatával éri el a befogadást, amit e mozgásban-lét elsődleges időszervezete okán „elidőzésnek hívunk, s ami az ilyen jelenlétet (*Präsenz*) kitölti”.<sup>3</sup> Ez a teljes jelenlét, amely értelemszerűen megköveteli, sőt magában foglalja a befogadói ottlétet, annyiban maga is rejt utalásos szerkezetet, utalásos dinamikát, amennyiben oszcillatív természetű tapasztalat testesül meg benne: az ilyen jelenlét ugyanis az olvasást mindig váltakozva utalja önmagához, illetve az önmagától való távolságvételhez. Fontos e helyen hangsúlyoznunk, hogy a hangzás- és jelentésrelációk fenti konfiguratív mozgása az epikai műveknek éppúgy sajátja, mint az ezt közvetlenebbül érzékeltető lírai alkotásoknak. Ugyanakkor a szöveg pusztá partitúra-létből a befogadásban életre kelő, összetett utalásmozgásának antropocentrikus olvasásmódja nagyon is hajlik arra, hogy a műben mondottakat „továbbító” konfiguratív

<sup>2</sup> Walter BENJAMIN, *Die Aufgabe des Übersetzers* = Uő., *Gesammelte Schriften*, IV.1., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, 9.

<sup>3</sup> Hans-Georg GADAMER, *Text und Interpretation* = *Text und Interpretation*, szerk. Philippe FORGET, Fink, München, 1984, 54.

képződést valamely eredeti beszélőre vezesse vissza, s ekként a narratív szubjektum, illetve a lírai alany *poétikai alakzatait* is – bár közvetett, de – intencionált szerzői arc-kölcsönzés termékének tekintse. Ezzel szemben az irodalmi szöveg nyelvi jelenléte – hiszen a szövegek mindig csak a hozzájuk való visszatérésben vannak jelen – úgy követeli meg az eredeti szószerintiség befogadásbeli megismétlését, hogy eközben e művelet „nem egy eredeti beszédhez nyúl vissza, hanem egy új, ideális beszédre tekint előre”.<sup>4</sup> És valóban, a szöveg figuratív ágenseire nézve több évtizede nehezen meggingatható poetológiai konszenzus övezi azt az elgondolást, hogy szigorúan véve nem a szöveg a történetmondó vagy a vallomástevő alany műve, hanem éppen fordítva:

A lírai ént [...] – így nemrég a líra kapcsán egy utóhermeneutikai megfontolás – nem egy olyan művészi szubjektum lecsapódásaként/folyományaként (*Niederschlag*) kell felfognunk, aki egy költeményben fejezi ki magát. Ez sokkal inkább olyanfajta szubjektív hang, amely a költeményben előállított konstelláció révén konstituálódik. A költemény a maga konstellációjával bizonyos értelemben saját nyelvet bont ki (*entwickelt*). Pontosan ez a nyelv érthető azután úgy, mint egy saját, szubjektív hang artikulációja. Egy költemény beszéde a maga sajátosságában tehát nem valamely művészi szubjektumra megy vissza.<sup>5</sup>

Az epikus történetmondó alakzata ugyanígy (próza)nyelvi konfigurációk mozgásában jön létre, elsődlegesen talán mégis azzal a különbséggel, hogy az elbeszélői hang egy nagyobb áttétellel távolabb kerül attól a befogadásmódtól, amely a költészet esetében közvetlenül a lírai hang uralma alatt, azon keresztül válik részesévé a mű történeti esztétikai tapasztalatának. Ez a bevonódás és részesülés az epika esetében még akkor sem ilyen közvetlenséggel megy végbe, ha a prózai műalkotások nyelv-művészeti konfigurációja ugyanúgy poétikai formák, jelentésimpulzusok és modálisan artikulált beszéd, dikció összjátékán keresztül lép működésbe. Az ugyanakkor nyilvánvaló, hogy a nyelvi dallam, a mondatépítés, a szintaxis, ritmus és prozódia együttműködése meglehetősen eltérő módon helyezi el a szöveg ágenseit a maguk világában a lírai mű esetén, mint az epikában. Ez a legelőször is a nyelvi perspektíva eltéréseit érzékeltető különbség a szövegépítő konfigurációk működésének abból a műegészre kisugárzó különbségéből adódik, hogy míg a lírai szöveg a (ki)mondottság moduszában szólal meg, az epikait mindig a (szükségszerűen distanciát létesítő) elmondottság benyomása uralja. Ez utóbbi esetben az epikai történetmondónak még akkor is nyilvánvalóbb a történektől való elválasztottsága, ha valamely lírai beszélő közvetlen (például „tudatregényi”) belefoglaltságának helyzetében találja magát. Az epikai mű

<sup>4</sup> Uo., 48.

<sup>5</sup> Georg W. BERTRAM, *Sprache als Medium von Kunst. Über künstlerischen Sprachgebrauch = Sprachmedialität. Verflechtungen von Sprach- und Medienbegriffen*, szerk. Hajnalka HALÁSZ – Csongor LŐRINCZ, Transcript, Bielefeld, 2019, 34. Bertram konstelláció-fogalma – noha annak képződéséről közelebbről nincs szó a művészi nyelvhasználatot „explikatív nyelvhasználatként” értő tanulmányban – sok tekintetben párhuzamos, sőt rokonítható is az itt használt konfiguráció-fogalommal, de a maga statikusságával inkább olyan szövegfogalom közelségére utal, amelyre nem a gadameri értelemben vett köztes hermeneutikai státusz jellemző. („nem vannak, hanem elgondolnak/vélelmeznek”. GADAMER, *I. m.*, 51.)

nyelvi konfigurációjának perspektívamozgása (például nézőpont és beszédhelyzet, közlés és hangnem, opsis és melos változó viszonyain keresztül) elsősorban olyan narratív ágensek poétikai alakzatait teremti meg, amelyek a nyelvi előállítottság aktusát „feledtető”, mert döntően a világszerűség evokáló, „tárgyasító” effektusait működtető beszéd retorikájának köszönhetően térben és időben is távolabbi, „elválasztottabb” világot nyitnak föl, mint a lírai közlés alapvetően közelséget előhívó dikciója. Az „egyszer volt, hol nem volt” népmesei fordulata jól érzékelteti a fenti kettős távolságot: amiről szó lesz, *nem most* és *nem itt* történt vagy ment végbe. (Käte Hamburger a grammatikai elbeszélő múltat például nem is temporális kategóriaként fogta fel, hanem egyenesen a narratív fikció műnemi ismérvének tekintette.)<sup>6</sup> Végeredményben azonban, miként a lírai alanyra, úgy a narrátorra nézve is elmondható, hogy nem ő a szöveg tulajdonképpeni elmondója, hanem éppen megfordítva: mindaz, ahogyan a narrátor élénk kerül, elmondja és prezentálja a világot, abból a szövegből fejlik ki, amelynek elmondójaként maga a mindenkori narrátor – itt most a szó szoros értelmében véve – *figurál*.

Itt szükséges emlékeztetnünk arra, hogy a lírai és az epikai közlésmód *alánya* közti különbséget már Hegel sem fikció és valóság máig kedvelt szembeállításával közelítette meg, hanem igen találóan a *beszédfajták eltéréseire* utalt, amikor e különbséget a *Sänger*, illetve az *Absänger* – összetartozó, s mégsem azonos – fogalmaival érzékeltette:

a szellemi szemlélet és érzés számára tárgyiasított világot nem a dálnok (*Sänger*) adja elő, olyan módon, hogy az az ő saját képzelete és eleven szenvedélye formájában adhatná tudtul magát, hanem az énekes (*Absänger*), a *rapszódosz* mondja el [nekünk, recitálva, 'hersagen'] mechanikusan, könyv nélkül, olyan versmértékben, amely ugyanazon egyformasággal s jobbára a mechanikushoz közeledve, nyugalmasan áramlik és gördül tova. Mert amit az énekes elbeszél, annak tartalom és ábrázolás tekintetében olyan, tőle mint szubjektumtól távoleső és magában lezárt valóságként kell megjelennie, amellyel sem magára a tárgyra vonatkozóan, sem az előadás tekintetében nem szabad teljesen szubjektív egyezésre/egyesülésre lépnie.<sup>7</sup>

Bár a lírai és az epikai műnem elkülöníthetőségének – a történetitől a szemantikainak és a textuális-stilisztikainak át a formai-szerkezeti tárgyalásmódokig – nagyon változatos és alig belátható gazdagságú szakirodalma van, meglehetősen csekély azon érdemi kísérleteknek a száma, amelyek kifejezetten a hangnem és a beszédmód *nyelvmediális* sajátosságain keresztül tesznek kísérletet az elhatárolásukra. Ráadásul, ha ez utóbbi esetekben az általában vett irodalmi „nyelvhasználat” formálpoétikai jegyeire irányul a vizsgálódás, többnyire azzal kell beérnie, amit Dieter Lamping első lírákönyve volt kénytelen megállapítani, nevezetesen, hogy

<sup>6</sup> Lásd: Käte HAMBURGER, *Die Logik der Dichtung* [1957], KlettCotta, Stuttgart, 1994<sup>4</sup>, 61–65.

<sup>7</sup> Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Estztétikai előadások*, III., ford. SZEMERE Samu, Akadémiai, Budapest, 1980, 248–249. (A fordítást értelemzavaró hibák miatt több helyen módosítottam. – K. Sz. E.)

nyilvánvalóan nincs olyan saját szabályokkal rendelkező „költészeti nyelv”, amely minden versbeszédre és csak a versbeli beszédre volna érvényes. A költeménybeli nyelvhasználatnak sem ortográfiailag, sem lexikailag, sem fonetikailag, sem morfológiailag, sem szintaktikailag, sőt még szemantikailag sem kell eltérnie a prózai szövegek nyelvhasználatától.<sup>8</sup>

És valóban, annyiban jogos is ez a feltűnően formálingvisztikai ismérveket sorakoztató következtetés, hogy a nyelvhasználat ama kiterjesztése nélkül beszél a lírai műnemről, melynek híján működésképtelen *maga a nyelviség* egyáltalán. Legalábbis ha a tapasztalat szerinti nyelvet „végső soron a hangalak (íráskép), a melódia és ritmus, valamint jelentés (értelem) egységeként képzeljük el.”<sup>9</sup> Így tekintve a két műnem közti konstitutív különbségeket olyan körülmények között kell keresnünk, hogy még e kiterjesztésben is egyaránt sajátja mindkettőnek – a szemantikai mondottság és a beszédtempó hogyanjától a kompozícióképződésen, a hangszerelt nyelvi dallam ritmikus lefutásán át egészen a hangoztathatóságot moduláló hangfekvésen és frazírozáson keresztül egészen a kádenciáig – számos olyan prozódiai tényező, amely mindig közreműködik a műalkotás egyediségének előállításában.

Azon túl azonban, hogy a líra és az epika is mindig hangolt beszédként képes csak megszólalni, mindjárt számottevő különbségek mutatkoznak az interpretánsként értett műnemiség viselkedésében. Mindenekelőtt azért, mert a lírai beszédnek egészen más a viszonya *a benne maga által mondottakhoz*, illetve azok nyelvi „szcenikájához”, mint az epikainak. Abban ugyan már meglehetősen korlátoz bennünket a költészet újabb kori alakulástörténete, hogy a versben eredendően a romantikus „bensőség” hegeli szubjektumának önkimondását lássuk, de az a bizonyos „Innerlichkeit”, amelyet a tiszta lírai dalszerűséghez szokás kötni, ebben a nézetben a költészet egyik olyan alkotóelemét (is) jelent(het)i, amely némi átértelmezéssel nagyon is használhatónak bizonyul a két műnem közti különbségek korábbinál termékenyebb megvilágításában. Mert ha ezt a bensőséget nem csupán az „előadást átlelkésítő” és azt így „a zenei oldal felé” terelő kedély tartozékának<sup>10</sup> tekintjük, hanem számba vesszük a beszéd evokált térviszonyokat is „szóhoz juttató” poétikai teljesítményét, beláthatóvá válik, hogy ennek a térbeli „belüllétnek” az epikai „kívüliséggel” való szerkezeti összehasonlítása nagyon is lényegi következtetésekre ad lehetőséget a kétfajta nyelvi viselkedés tekintetében.

Ha ugyanis abból indulunk ki, hogy a bensőség mint belsővé-tétel (*Erinnerung*) – Staiger hagyományos formuláival szólva – mindig „a szubjektum és objektum közti távolság hiányát”, azok „lírai egymásban-létét”<sup>11</sup> nyilvánítja meg, akkor a külsőnek és a belsőnek ez az elválaszthatatlan szerkezeti egybeillesztettsége olyan ismérve lesz a lírai beszédnek, amely egyfajta saját, önmagától elválaszthatatlan modalitással

<sup>8</sup> Dieter LAMPING, *Das lyrische Gedicht*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1989, 40.

<sup>9</sup> Martin HEIDEGGER, *Levél a „humanizmusról”*, ford. BACSÓ Béla = *Uő., Útjelzők*, szerk., jegyz., utószó PONGRÁCZ Tibor, Osiris, Budapest, 2003, 309.

<sup>10</sup> HEGEL, *I. m.*, 249.

<sup>11</sup> Emil STAIGER, *Grundbegriffe der Poetik*, DTV, München, 1975<sup>3</sup>, 47.

hangolja a mondottakat. Ez a beszédmód így lényegében magában a lírai megnyilatkozás elsődleges – tárgykörnyezeti értelemben vett – térnélküliségében alapozza meg a vers esztétikai tapasztalatát. A narratív beszéd tere viszont azért képződik meg másképpen, mert annak alanyát szükségszerűen a dolgokhoz és a környezethez való viszonyának kívüliségében, saját elválasztottságán keresztül állítja elő a történetmondás nyelvi modusza. Amikor Staiger a lírai hangoltságot – a *Gegenstand* (szó szerint *szemben-állást* jelentő) fogalmával ellentétben – a *Zustand* szóhoz rendeli,<sup>12</sup> olyan beszéd ismérvét fogalmazza meg, amelynek alanya – minthogy nyelvi állapota felszámolta azt – nem helyezhető el a mindig átellenességet és tárgyiasságokat feltételező térbeliségben. Ennyiben ez a hangoltság csak a beszélőhöz tartozhatik, és úgy sajátja az egyedi beszélőnek, hogy hangulatként is elveszíti a külső és belső közti megosztottságot. Egyfelől nem érzélem, mert nincsen iránya, de, miközben mégis határozottan egyvalakié, nem származtatható a térbeliségből, mivel „[n]em »kívülről« és nem is »belülről« jön”.<sup>13</sup>

Az elbeszélő énje ezzel szemben egészen másképp helyezkedik el az epikai beszéd nyelvi világában. Ellentétben a lírai alany csak magát megnyilvánító, nem privát, de egyedi magánbeszédével, az elbeszélőt olyan közvetítő beszéd<sup>14</sup> jellemzi, amelynek nemcsak dolgokat kell evokálnia, hanem más szubjektumokat is meg kell szólaltatnia. És bár az ő beszéde is hangolt beszéd, ám az elbeszélő mű átfogó vagy uralkodó nyelvi hangoltsága nem az ő pusztá magánbeszédének függvénye. Ahol a narrátor beszéde megszólal, az azért jóval összetettebben orkesztrált s többfajta regisztert megnyilvánító nyelvi tér, mert a lírai beszédhez képest *több áttételen keresztül helyezkedik el saját – változó evokatív műveletekre kényszerített – beszéde terében*. Az epikai mű így megképződő nyelvi világa ezért a legkevésbé sem alkalmas arra, hogy a közlést külső és belső egymásba-foglaltságán keresztül *egyvalakinek* a térnélküli hangoltságában alapozza meg. Az epikai műnek – minthogy beszédének az általa mondottakhoz képest túlnyomórészt jóval külsődlegesebb, elválasztottabb és közvetettebb a viszonya – nem lehetséges lírai értelemben vett hangulata. Amit az epikai műben „hangulatra” emlékeztető fenomén gyanánt tapasztalhat az olvasás, az hangoltság ugyan, de nem a dolgoké, a szereplőké vagy a narrátoré, mert létmódja szerint – bár mindig valakik érz(ékel)ik s így csak érzékelésben van „meg” és „itt” – *nem tartozik senkihez*. Azt, amit a lírában hangulatnak nevezünk, az epika nyelvi mozgása és a mű képződésének poétikai konfigurációja a szubjektumon túlra, kívülre helyezi, és ami itt jelenségként belép az esztétikai tapasztalatba, annak elsősorban térbeli karaktere van. A hangulat eredendően keletkezik, amikor megtapasztalják, aminek pedig itt mediális valósága van, abba inkább belekerülünk, mint valami már eleve *meglevő rajtunk kívülbe*. Ez a fenomén ennyiben tehát nem is jelölhető a hangulat poétikai fogalmával.

<sup>12</sup> Lásd: Uo., 46.

<sup>13</sup> Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály et al., Gondolat, Budapest, 1989, 273.

<sup>14</sup> Az egyedi/egyéni (=lírai), a közvetítő (=epikai) és a kölcsönös/dialogikus (=drámai) beszéd kategóriáival a maga műnemi felosztásában Lamping lényegében Diomedész *Ars Grammaticájának* klasszifikációját követi. Lásd: LAMPING, *I. m.*, 95.

## II.

Az emberi ittlét ugyanakkor valamiképpen már mindig is hangolt lét, éppen „azáltal, hogy megmutatja, »hogyan érezzük magunkat«, a léte »jelenvalóság«-ába juttatja.”<sup>15</sup> Sőt, az ember lényegéhez tartozik, hogy „itt-léte mindig [...] azt jelenti: hangoltanlenni.”<sup>16</sup> Úgy is mondhatnánk, az emberi jelenvalólét eleve csak ebben a – megismerést, érdeket és akaratot megelőző – diszpozícióban képes egyáltalán fellelni magát. Ennek a diszpozíciónak a hangoltsága – az emberhez legközvetlenebbül hozzátartozó hang (*Stimme*) jóvoltából – elsősorban a beszéd nyelvi médiumán keresztül nyilvánítja meg magát mások számára. A hang és a diszpozíció ilyen antropológiai összekapcsoltsága az irodalomban azonban azért veszíti el a maga közvetlen szituatív referencializálhatóságát, mert a hangulatok jelentésképző potenciálja a nyelvművészeti alkotottság poétikai „valóságaként” lép be az olvasás tapasztalatába. Ami azt is jelenti, hogy az irodalomban sehol nem bizonyul megnyugtatóan elválaszthatónak egymástól a tematizált humán világbanlét diszpozicionális hangoltsága és az azt felidéző/előhívó irodalmi beszéd, a mindenkori poétikai dikció hangszereltsége. Az *Édes Anna* példájával szólva: az, hogy hogyan értsük Anna közömbösségnek tetsző tárgyalásbeli lehangeltségének váratlan megváltozását, nem függetlenedik annak a beszédnek a modális hangoltságától, amelynek evokatív műveletei látszólag csupán tudósítanak bennünket a történésekről. A távolított nem-sajátunk és az azt mondva létesítő sajátunk ez a feszültsége olyan alapvető karakterjegye az epikai műnemnek, amilyenre a lírai költészet nincs ráutalva.

Az epikának ezt az összetett hangoltságát a fentiek alapján közelebbről leginkább talán az *atmoszféra* fogalmával lehetne jelölni. Annál is inkább, mert a hangoltságnak ez a kockázatosan homályos, a hangulattól nem pontosan megkülönböztethető (természettudományi eredetű) fogalma mediálisan ugyan nem stabilizálódik immateriális és érzékleti/anyagszerű létmód között, annyiban azonban biztonsággal eligazíthatja az értelmezést, hogy egyfelől *nem a szubjektív önkimondás* modális tartozéka, másfelől bizonyosan nem képződik meg az *odaértett térbeliség* valamely formája nélkül. Erre a konstitutív, *érezkelt* szerkezeti sajátosságra utal legjobb értőjének több változatban is megfogalmazott alapfelismerése, amely szerint „[a]z *atmoszféra*, egészen általánosan szólva, egy felület nélküli térnek a teljes vagy részleges, ám mindenesetre jelentősen kiterjesztett elfoglalása (*Besetzung*) abban a tartományban, amit jelenlevőként élünk át.”<sup>17</sup>

Az atmoszféra közelebbi szerkezeti artikulációját, illetve annak Schmitztől eltérő értelmezését az utóbbi években elsősorban Gernot Böhme munkái igyekeztek – noha

<sup>15</sup> HEIDEGGER, *Lét és idő*, 270.

<sup>16</sup> Martin HEIDEGGER, *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit = Uő., Gesamtausgabe. II. Abteilung: Vorlesungen 1923–1944, XXIX/XXX.*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 2004<sup>3</sup>, 268.

<sup>17</sup> Hermann SCHMITZ, *Atmosphären*, Karl Alber, Freiburg–München, 2020<sup>3</sup>, 69. Hogy az atmoszféra miért inkább „elfoglalja”, mintsem „betölti” a teret, annak az a magyarázata, hogy fontos fajtái között megtalálhatjuk az „üresség atmoszféráit” is, illetve, hogy az itt adott értelemben ki- vagy betölteni nem a felület nélküli, hanem csak a – dolgokat mindig valamely meghatározott helyhez juttató – háromdimenziós tereket lehet. Lásd: *Uő.*, 30.

más kérdésirányból – applikatív esztétikai érvénnyel kibontani. A *kiterjedés* „hely-nélküliségének” ontológiájával szemben – ahol a Schmitz adta értelemben nem a dolgok keltenek atmoszférát, hanem épp az atmoszférák kölcsönöznek (többek közt például esztétikai) karaktert a dolgoknak – Böhme felfogásában az atmoszférák

terek, amennyiben dolgok, emberek vagy környezet-konstellációk jelenléte révén, vagyis ezek ön(magukból való)kimozdulása, ek-sztázisa által nyernek „színezetet”. Ők maguk valami jelenlétének a szférái, ők képezik e jelenlét valóságát a térben. Schmitz tételétől/feltevésétől (*Ansatz*) eltérően így az atmoszférákat nem a szabadon lebegés kötetlen módján gondoljuk el, hanem épp fordítva, olyan valami gyanánt, ami a dolgokból, emberektől vagy azok konstellációiból indul ki és ezek alkotják meg. Az atmoszférák ekként sem nem úgy vannak koncipiálva, mint valami, ami objektív, vagyis olyan tulajdonság foglalata, amelyekkel a dolgok bírnak, ugyanakkor mégis van valami dologszerűségük, a dologhoz tartozójuk, amennyiben a dolgok valójában a tulajdonságaik révén – azokat ek-sztázisokként értve – artikulálják jelenlétük szféráit. Az atmoszférák ugyanakkor nem is szubjektív valamik, például nem valamely lélekállapot határozza meg őket. Ugyanakkor mégis szubjektív jellegűek, szubjektumokhoz tartoznak, amennyiben emberek érzik őket testi jelenléttel és ez az érzés egyszersmind a térben elhelyezkedő szubjektumok testi állapota (*leibliches Sich-Befinden*)<sup>18</sup> is.<sup>19</sup>

Alighanem az atmoszférának ebből a köztes „térbe” illeszkedő vagy kényszerülő létmódjából következik, hogy a mindig hangoltság formájában bekövetkező megtapasztalásának éppen nem a dimenzionalitásban képződik meg a médiuma. Az atmoszféra sokkal inkább olyan anyagtalán „materialitású” *érzéseken* keresztül nyilvánul meg, amelyeknek elsősorban az önmagához tartozóként érzett saját test nem felületi-érzékszervi „észleletei”<sup>20</sup> a forrásai.

Knut Hamsun *Éhség* című regényében (*Sult*, 1890) az első személyű elbeszélő cellabeli eszmélkedését úgy hangolja egy különös kettős fenyegetettség, „a koplalás vidám örületének” diszpozíciója, hogy úgyszólván sűrítetten viszi színre az anyagtalán materialitásában érzékelt atmoszféra megfoghatatlan, „kézrekeríthetetlen” létmódját. A „terjengés”, a belefoglaltság, a mediális tónusok, és a ringás, a vonzottság, a lebegő ereszkedés változatos formáit halmozó elragadottság érzetei itt olyan komprimált halmazállapotba préselik az alaktalanságot, hogy arra – ahogyan azt úgyszólván kvázi-materialitással mégis „megtapasztalhatóvá” teszi – az újabb regénytörténetben is alig akad példa. Az elbeszélés dallamvonalának drámai hullámvázú mozgása ugyanakkor – egy rövid felkiáltó mondattal – éppen azon a kivételes sűrűsödési ponton vált a mű egyik nevezetes részletében ereszkedő lejtésből határozottan

<sup>18</sup> Tulajdonképpen az önmagánál-lét testi érzetű diszpozíciója. A test itt nem a látható testtel (=Körper) azonos, hanem az érzett saját testtel (=Leib).

<sup>19</sup> Gernot BÖHME, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2019<sup>4</sup>, 33–34.

<sup>20</sup> Schmitz egyebek közt ilyenek gyanánt számol például a félelemmel, fájdalommal, rémülettel, éhséggel, szomjúsággal, gyönyörrel, frissességgel, fáradtsággal stb. Lásd például: SCHMITZ, *I. m.*, 84.



emelkedőbe, amikor paradox módon az önmagát is tematizáló monológ a maga leglátványosabb nyelvi kudarcát rögzíti. Az epikai modernség egyik legeredetibb színesztéziája itt ugyanis a lehető legközvetlenebb testi közelségbe rántja a beszélő száját is befeketítő – magát is a végtelékig *materializáló* – (*leg*)*feketé(bb)* szó kétségbeesett kísérletét a megfoghatatlan *materiális* megnevezésére:

Kinyitottam szememet. Miért hunynám le, ha nem tudok aludni? S ugyanaz a sötétség terjengett körülöttem, ugyanaz a kifürkészhetetlen, fekete örökkévalóság, amely ellen gondolataim berzenkednek, s képtelenek megérteni. Mihez hasonlítsam az ilyen sötétséget? Görcsös erőfeszítéssel igyekeztem, hogy megtaláljam az igazi szót, a legfeketébb szót, amely pontosan kifejezi, mennyire sűrű az ilyen sötétség, azt a kegyetlenül fekete szót, amelynek kimondásától szám csúful bekormozódik [az eredetiben: *feketére festi a számát*]. Istenem, mekkora sötétség! S akaratlanul visszagondolok az öbölre, a hajókra, a rám leselkedő fekete szörnyekre. Legszívesebben magukhoz szívónának, letepernének, hogy átröpítsenek országon-világon, emberi szem nem látta birodalmakon keresztül. Tutajon ringok, víztömegek vonzásában, felhők közt, s zuhanok, zuhanok... [az eredetiben: *felhőkben lebege, illetve tulajdonképpen ereszkedve...*]<sup>21</sup>

Jól követhető itt a főhős köztesség-tapasztalatának az a tudatos alakítású poétikai komponense is, amely az atmoszféraérzékelés alaktalanságát az elbeszélésben ép-

<sup>21</sup> Knut HAMSUN, *Éhség*, ford. HAJDU Henrik, Háttér, Budapest, 2001, 51. A közlés és a hangzás összjátékának alakulásában képződő dallamvonal prozódiai viselkedése az eredetiben annyiban még finomabb artikuláltságú, hogy a fordulópontra után „föld és tenger fölé” (*over Land og Hav*) emelkedő, eladdig meglehetősen rövid egységekre tördelt, „kattogó” hangzásív a szekvencia ringó-lebegő zárlatában finoman újra ereszkedve érkezik el egy (éppen nem „zuhanó”, hanem) harmonikus *materiális* hangzás (*svaevende, dalende, dalende*) – még a zenei eredetű ütemmetrikai sémák értelmében is – nyugvón lefelé tartó állapotába. Eredetiben – a maiktól eltérő helyesírással – így szól az 1890-es, első teljes kiadás részlete: „Jeg åbned Øjnene. Hvor kunde jeg også holde dem lukket, når jeg ikke kunde sove? Og det samme Mørke ruged omkring mig, samme uudgrundelige sorte Evighed, som min Tanke stejled imod og ikke kunde fatte. Hvad kunde jeg dog ligne det med? Jeg gjorde de mest fortvivlede Anstrængelser, forat finde et Ord, der var sort nok til at betegne mig dette Mørke, et Ord så grusomt sort, at det kunde sværte min Mund, når jeg nævnte det. *Herregud, hvor det var mørkt!* Og jeg bringes igen til at tænke på Havnen, på Skibene, de sorte Uhyrer, der lå og ventede på mig. De vilde suge mig til sig og holde mig fast og sejle med mig over Land og Hav, gennem mørke Riger, som ingen Mennesker har set. Jeg føler mig ombord, trukket tilvands, svævende i Skyerne, dalende, dalende...” A magyar fordítás ugyan nem képes érzékelteni, de már itt, az *Éhség* első személyű elbeszélésében is jól érzékelhető a beszéd *személyen túli hangolásának* az a módja, amelynek nyelvi „atmoszféráját” a Nobel-díjas *Markens Grøde* (1917, *Az anyaföld áldása*) kapcsán a következőképpen írja le Erich Auerbach (az az Auerbach egyébként, aki Hamsun már 1946-ban a legnagyobbak közé sorolta): „*Az anyaföld áldása* című regényben azt a határt, amely a regényalakok közvetlen vagy átélt beszédű megnyilatkozásai, illetve az írói tudósítás közt húzódik, Hamsun a *hangnemen keresztül* hagyja elmosódni; úgy, hogy soha nem vagyunk egészen biztosak abban, vajon az író halljuk-e a regényen kívülről; a mondatok úgy hangzanak, mintha a cselekvő személyek egyikétől származnának, vagy esetleg olyasvalakitől, aki éppen arra haladtában figyel meg a folyamatot.” Erich AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke, Tübingen–Basel, 2001<sup>10</sup>, 507. (Kiemelés tőlem – K. Sz. E.) Ezt a különleges nyelvművészeti effektust értékeli úgy a svéd akadémia egyik ajánlója is, mint „az epikai és a lírai teljességgel görögös egyidejűségét”. Lásd erről: Walter BAUMGARTNER, „*Segen der Erde*” im Kampf gegen den „Bolschewismus der Poesie”. *Knut Hamsun und der Nobelpreis*, Zeitschrift für Linguistik und Literaturwissenschaft 107 (1997), 39.

pen a szemantikailag mondhatók hangsúlyos korlátozásával magát ezt a köztességet, annak megszilárdíthatatlan alaktalanságát teszi *jelenlevővé* az olvasás percepciójában.<sup>22</sup> Az atmoszféra érzékeléséről szóló beszámolóknak alighanem a köztesség tapasztalatszerkezeti sajátosságai következtében az egyik leggyakoribb közös vonása – az *atmós* eredeti jelentésétől nem messze távolodva – a „tapasztaltak” egyfajta *fluidumszerűségének* hangsúlyozása. És ez még akkor is így van, ha például az atmoszféra „látható” keletkezésének érzékszervi tudósítású eseteiről van szó (lásd: köd, füst, pára, homály, derengés, elmosódottság stb.). De magának annak az általában vett, *immateriális hangoltságnak* is lehet valami hasonló fluidumszerűsége, amelyik nem feltétlenül bizonyul kizárólag külső eredetűnek. Megragadhatóságának egyik legszemléletesebb példáját éppen Heidegger nevezetes szinesztéziája adja, amellyel a nála nagyon kitüntetett mély unalom alaphangulatát jellemezte: „A mély unalom, amely *hallgatag ködként* vonul/húzódik/lendül(?) ide-oda a jelenvalólét szakadékaiban, minden dolgot, minden embert s velük együtt önmagunkat is egy különös-furcsa közömbösségbe szorít bele.”<sup>23</sup> Jól mutatja ez a fogalmazás a fluidumszerűség kiterjedt – egyszerűs mind bizonytalanul homályos – jelentéskörének azt a talán legismertebb tulajdonságát, amelyben egyszerre van ott a lebegőnek érzett és „alaktalan” kvázi-materialitás mozzanata, illetve másfelől annak éppen a maga anyagtalanságában irányulni képes, kényszerítő kisugárzása is.

Márai elbeszélőjének *Sportpalast*-beli beszámolójában *látszólag* – és kivált kezdetben – például nem a lassan és alig ide-oda lendülő üres közömbösség lebegésének hipotetikus anyagszerűsége dominál. Ehelyett a fluidum-effektusnak egy inkább a delejezést idéző, immateriális nyomatéka hangolja az atmoszférát, amely majd úgyszintén *kényszerítő* erővel terjed rá a jelenlévőkre:

Kerestem pillantását, de sokáig nem sikerült szemébe nézmem. Ez a pillantás, melyről később oly sokat hallottam, ez a félelmes-rejtelmes nézés, melyet „mágikus”-nak, „fluidummal telítettnek” neveztek azok, akik veszélyes vagy döntő pillanatokban e szempárba pillantottak, ez a pillantás, melytől megremegtek ravasz diplomaták, agyafűrt államférfiak...<sup>24</sup>

Ám végsősoron még ezt az igéző-delejező hatást is csak az a teljes kiterjedésű potenciál képes életre kelteni, amely a minden kikülönülést lehetlenné tevő atmoszféra „létmódjához” tartozik.

<sup>22</sup> Joggal hangsúlyozza Knausgård az *Éhség* formaalkotásának azt az érzékeny nyelviségét, amely már akkor „behatol a világba, *mielőtt* a jelentés keletkezik, *mielőtt* értelmezéshez jutnak a jelek, tehát [ott van] a mindig még meg nem magyarázottban. [...] Ebben a térben, melyben a korlátozásoknak és a nyitásoknak, vagyis a formának más volt az összetétele, mint az akkori időszak egyéb regényeiben, Hamsun csaknem olyan messzire volt képes elmenni, amennyire csak akart, és a regény azért hat máig is »modernnek«, mert ebben még senki nem jutott olyan messze, mint ahogyan azt Hamsun a szövegében tette.” Karl Ove KNAUSGÅRD, *Das Amerika der Seele. Essays*, Luchterhand, München, 2016, 112–113. (Kiemelés az eredetiben.)

<sup>23</sup> Martin HEIDEGGER, *Was ist Metaphysik?* = Uő., *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914–1970*, IX., Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1976, 110. (Kiemelés tőlem – K. Sz. E.)

<sup>24</sup> MÁRAI Sándor, *Jelvény és jelentés*, Helikon, Budapest, 2007, 92.

Az ellenállhatatlan kiterjedés alaktalan tapasztalata úgy éri el Garren Pétert is, mint amelyet a liturgikus megrendezettség felismerhető jegyei ellenére sem lehet – ahogy a regény „motivációkat” kereső reflexióinak hálózata is érzékelteti – pusztán a megrendezettségből levezetni: „A »démonikus«, mely érezhető volt a teremben, semmi esetre sem sugárzott a jelenségből, az alak csak alkotóeleme volt annak a nyugtalanító, fojtogató feszültségnek, ami eláradt most a teremben, a hallgató tömeg lelkében, bennem is.”<sup>25</sup> Ami itt tehát azt is jelenti, hogy az atmoszféra létmódjához aligha lehetséges olyan kategóriákkal hozzáférni, amelyekkel a dolgok és jelenségek úgynevezett ontikus „szituáltságát” szokás megközelíteni. Joggal írja az atmoszférákról már legkorábbi munkájában Gernot Böhme, hogy

nem igazán tudjuk, azoknak a tárgyaknak és környezeteknek tulajdonítsuk-e őket, amelyekből kiindulnak, vagy azoknak a szubjektumoknak, akik tapasztalják őket. Azt sem igazán tudjuk, hol vannak. Az atmoszférák bizonyos értelemben mintha ködszerűen töltenék be a teret érzési színezettel (*Gefühlston*).<sup>26</sup>

Hozzátehetnénk, a fenti képlet annyival bonyolultabban is alakulhat, hogy a szubjektumok nemcsak átélnek vagy érzékelnek atmoszférákat, hanem, mint majd Márai regényének egy másik szakaszán látni fogjuk, tőlük, sőt belőlük is kiindulhatnak atmoszférájellegű hatások. Ugyanakkor mégsem úgy, hogy egyedül ők volnának az atmoszférikus hatás forrásai – ez inkább az auratikus effektus esete –, hanem mindig egyfajta konfiguratív kölcsönösség formájában lépve működésbe.

### III.

Az epikai atmoszféraképződésnek azokat a paradigmáit, amelyek a jelenkori prózaolvasást is kondicionálják, köztudottan a 19. század klasszikus regényei alakították ki. Közülük is *A pármái kolostor* (1839–1846) szcenikus jellegű auktoriális elbeszélése számít mintáértvényűnek, ahol az elbeszélés Fabrizio del Dongót követő fókuszáltsága az ő érzékelésterében „elhelyezkedve”, de a főhős (korlátozott) látószögét az elbeszélő nézőpontjával összekötve tudósít a waterlooi csata történéseiről. Beszédhelyzet és látószög eme feszültségéből keletkezik a távlati orientációját veszített helyszíni ottlét olyan színrevitele, amely Fabrizio csatateri tapasztalatainak atmoszféraérezékelésén keresztül megy végbe. A tudósító-beszámoló jellegű elbeszélés ugyanis olyan érzékelésformát működtet, amely folyamatosan ismétlődő impulzusokon keresztül érzékelteti a közvetlen testközeli belefoglaltság „térnélküliségét”, egyszerűbben szólva a térbeli hollét elhelyezhetetlenségét:

„–Végre tűzbe kerültem! Láttam a csatát! – ismételte Fabrizio elégedetten. – Most hát igazán katona vagyok!” A kíséret ekkor már száguldvá iramodott előre,

<sup>25</sup> Uo., 99.

<sup>26</sup> Gernot BÖHME, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1985, 200. (Kiemelés tőlem – K. Sz. E.)

és hősiünk végre megértette, hogy a rögöket ágyúgolyók repítik mindenfelől a magasba. *Hiába nézett arrafelé, amerről a golyók süvítettek, az üteg fehér füstjét végtelen messzeségben látta, és az ágyúlövések egyenletes, szüntelen moraja közben úgy tűnt, sokkal közelebről hall* sortüzeket; az egészszet nem értette.<sup>27</sup>

Majd:

A vörös lovasok egyik sora ügetve próbált a mélyen fekvő úthoz közeledni, melyen a marsall és kísérete lassan, cuppogva lépdelt a sárban. A füsttől [az eredetiben: *la fumée*] nem látták tisztán [az eredetiben: *rien distinguer*] azt a területet, amerre mentek; néha vágatató katonák váltak ki a fehér gomolygásból [az eredetiben: *cette fumée blanche*]. [...] Fabrizio már jó ideje nem látta az ágyúzástól felfreccsenő fekete földet. Az egyik vértesezred mögé értek: tisztán hallotta, hogyan kopog a kartács-tűz a mellvértéken, s látta, amint sokan felbuktak.<sup>28</sup>

Az elvesztett orientációnak az egész nagyobb elbeszélésszekvencián keresztül tovább sorjázó példái azonban – a zuhogó esőtől, süppedő sártól az állandó ágyúszón, golyó-süvítésen, felcsapó lángokon át a szüntelen füstgomolygásig – nemcsak az atmoszféra folyamatosságának fenntartását szolgálják. Az érzékleti tapasztalatok nem szűnő ismétlődése ugyanis éppen a Napóleon-korszak emblematisztikus alakjánál készíti elő annak paradox tapasztalatát, hogy éppen a történelem élő szemtanúja, a közvetlen helyszíni szereplő az, aki nem tud arról, hogy a világtörténelem egyik legnagyobb csatájának volt a részese:

Fabrizio szinte új emberré vált, annyit s oly mélyen gondolkodott mindazon, amit megélt. Egyetlen kérdésben maradt gyerek: csata volt-e, amit látott? S másodszor: ez a csata a waterlooi csata volt-e? Életében most először élvezte az olvasást; egyre azt remélte, hogy a napilapokban vagy a harctéri tudósításokban valamilyen leírásra bukkan, melyben felismeri azokat a helyeket, amerre ő járt Ney marsall kíséretében, majd később a másik tábornokkal.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> STENDHAL, *A pármái kolostor*, ford. ILLÉS Endre, Európa, Budapest, 1997, 68.

<sup>28</sup> *Uo.*, 69, 74. „Ah! m'y voilà donc enfin au feu! se dit-il. J'ai vu le feu! se répétait-il avec satisfaction. Me voici un vrai militaire.» À ce moment, l'escorte allait ventre à terre, et notre héros comprit que c'étaient des boulets qui faisaient voler la terre de toutes parts. *Il avait beau regarder du côté d'où venaient les boulets, il voyait la fumée blanche de la batterie à une distance énorme*, et, au milieu du ronflement égal et continu produit par les coups de canon, *il lui semblait entendre des décharges* beaucoup plus voisines; il n'y comprenait rien du tout. [...] Une ligne de cavaliers rouges trottaient pour se rapprocher du chemin en contrebas que le maréchal et l'escorte s'étaient mis à suivre au petit pas, pataugeant dans la boue. *La fumée empêchait de rien distinguer du côté vers lequel on s'avavançait; l'on voyait quelquefois des hommes au galop se détacher sur cette fumée blanche.* [...] Il y avait déjà longtemps que Fabrice n'apercevait plus la terre volant en miettes noires sous l'action des boulets; on arriva derrière un régiment de cuirassiers, il entendit distinctement les biscasiens frapper sur les cuirasses et il vit tomber plusieurs hommes.»

<sup>29</sup> *Uo.*, 110–111. „[Pendant les quinze jours que Fabrice passa dans l'auberge d'Amiens, tenue par une famille compliméteuse et avide, les alliés envahissaient la France,] et Fabrice devint comme un autre homme, tant il fit de réflexions profondes sur les choses qui venaient de lui arriver. Il n'était resté

Innen tekintve talán még az sem véletlen, hogy Erich Auerbach épp *A pármiai kolostor* kapcsán veti fel a kérdést, vajon nem Stendhal volt-e annak a soha nem látott, megrendítő és mindent elbizonytalanító történelmi átrendeződésnek az első tanúságtévője, amely a napóleoni háborúkkal köszöntött Európára – akinél „irodalmilag először kezdett testet öltetni/kialakulni a modern valóság tudat”.<sup>30</sup>

Nagyon sok tekintetben hasonló történik Andrej herceggel is Tolsztoj *Háború és békéjében* (1865–1869). Az atmoszférába foglaltság érzékleti tapasztalatai az austerlitz-i csatában őt is úgy fosztják meg a helyzetérzékelés biztonságától, ahogy Fabrizio del Dongót Waterloonál. Az érzékleteken keresztül evokált történetek (hangok és látványok) a narráció Bolkonszkijra irányuló fókuszáltsága ellenére is elválaszthatatlan részei az elbeszélői, illetve a szereplői tapasztalatnak.<sup>31</sup>

Baloldalt, lent a ködben, a két láthatatlan sereg lövöldözése hallatszott. Andrej herceg úgy vélte, hogy ott összpontosul az ütközet, ott támad valamilyen akadály... [...] Nem tudta közömbösen nézni a mellettük elvonuló zászlóaljok lobogóit. Ha ezekre a zászlókra nézett, minduntalan arra gondolt: talán épp ez az a zászló, amellyel majd előre kell törnöm a sereg élén. Az éjszakai köd reggelre deret hagyott a magaslatokon, majd harmattá olvadt a dér. De a völgyekben még tejfehér ködtenger terjengett. Semmit sem lehetett látni abban a völgyben sem, ahová csapataink leereszkedtek, és ahonnan felhallatszott a puskaropogás. A magaslatok felett derült és sötétkék volt az ég, jobbra ott világított az óriási napkorong. Valahol messze elől, a ködtenger túlsó partján, kiemelkedő erdős halmok látszottak, ott kellett lennie az ellenséges hadseregnek, és csakugyan látszott is valami. Jobbra nagy patarobajjal, kerékszörgéssel a gárda vonult be a köd birodalmába; néha megvillantak szuronyai is. Bal kéz felől, a kertek alól ugyanolyan lovas tömegek közeledtek és tűntek el a köd tengerében.<sup>32</sup>

Az atmoszféra érzékelésének narratív előhívása a következő elbeszélésszekvenciák során is a közvetlen testközelség terében marad,<sup>33</sup> nemcsak akkor, amikor Kutuzov sebesülése nyomán Andrej felragadja a zászlót,<sup>34</sup> hanem akkor is, amikor az átláthatatlanság átmeneti „kitisztulásának” pillanatai következnek be.<sup>35</sup>

enfant que sur un point : ce qu'il avait vu, était-ce une bataille, et en second lieu, cette bataille était-elle Waterloo ? Pour la première fois de sa vie il trouva du plaisir à lire ; il espérait toujours trouver dans les journaux, ou dans les récits de la bataille, quelque description qui lui permettrait de reconnaître les lieux qu'il avait parcourus à la suite du maréchal Ney, et plus tard avec l'autre général.”

<sup>30</sup> AUERBACH, I. m., 426.

<sup>31</sup> E kettősség belső feszültségei olyan esetekben érhetőek tetten, mint amikor a „Semmit sem lehetett látni abban a völgyben...” kezdetű mondat olyan helyszín érzékleti tapasztalatról számol be, ahol Bolkonszkij bizonyosan nem tartózkodhat, ám egyidejűleg hallhatja a felhallatszó puskaropogás hangjait.

<sup>32</sup> Lev TOLSZTOJ, *Háború és béke*, I., ford. MAKAI Imre, Európa, Budapest, 1963, 389.

<sup>33</sup> Makai Imre fordítása a testközelség primer érzékleti tapasztalatainak evokációjában a szintaxistól a szóválasztáson át a materiális effektusokig példásan megfelel Tolsztoj szövegének: „sűrű tömeg(ben menekültek)” [густой толпой], a „tömeg árja” [поток толпы], „élvezettel hallgatta a golyók süvítését” [с наслаждением слыша свист пуль], „amelyeket szemmel láthatólag csakis őfelé röpítettek” [направленных именно против него], „szakadatlan golyósüvítés” [непрестававший свист [fűtyülés] пуль]. (Az ilyen megfélemlések összefüggéseinek felderítésében Kroó Katalinnak tartozom köszönettel.)

A történések rendjében azonban váratlanul olyan erős atmoszférikus fordulat áll elő, amely úgyszólván újraalkotja az érzékelés addigi folytonosságának szerkezetét is. A csata dinamikáját felváltó „fenséges égi nyugalom” fordulata, amely voltaképpen egycsapásra felszámolja az orientálódást ellehetetlenítő átláthatatlanságot és az akusztikus eligazodást megghiúsító hangzavart, itt (is?) egyfajta revelatív utólagos felismeréssel jár együtt – és bizonyosfajta szemléleti átértékelésbe torkollva vezet majd az eszményi Napóleon-kép megsemmisüléséhez. Az alábbi jelenet itt is a gondoltak, az érzékelték és tapasztaltak s végül a megértendők egymásutánjában ismétli meg az Andrej előtt elvonuló zászlók már idézett epizódjának szintaktikai rendjét:

„Mi az? Elestem? Megrogy a lábam” – gondolta, és már hanyatt is esett. Kinyitotta szemét: azt remélte, meglátja, hogyan végződött a franciák meg a tűzérék tusája: szerette volna tudni, leszúrták-e a rőt hajú tűzért, elfoglalták-e az ágyúkat, vagy sikerült-e megmenteni őket. De nem látott semmit.<sup>36</sup>

De ennek a Fabrizióéra emlékeztető eszmélődésnek már teljességgel más atmoszféra kölcsönöz a korábbiaktól nagyon eltérő tapasztalatokat. Éspedig elsősorban azzal, hogy – a fenn vöröslő naptól a futáson/menekülésen, a közeli arcokon át a felhőkig – ugyanazok a dolgok mozdulnak el, ek-sztatikus értelemben „testközeli” (?) önmaguktól, mint amelyeket a csata jeleneteiben láttunk:

Nincs már felette semmi, csak az ég, a magas ég: nem derült, de mégis mérhetetlenül magas, és szürke felhők úsznak rajta csendesesen. „Milyen csendesesen, nyugodtan, ünnepélyesen, egészen másképp, mint ahogyan én futottam – gondolta Andrej herceg –, egészen másképp, mint ahogy mi futottunk, kiabáltunk a rekedésig; egészen másképp, mint ahogy dühös és ijedt arccal a francia meg az a tűzér rángatta egymás kezéből a tisztítóveesszőt – egészen másképp úsznak a felhők ezen a végtelen magas égen.”<sup>37</sup>

Az új atmoszférába való belefoglaltságnak a tapasztalata ugyanakkor mégis éppoly maradéktalan, mint volt a csatajelenet során. A hollétnek itt is eltűnnek a megadható koordinátái, az elhelyezkedés maga éppoly helynélkülien „abszolút”, mint amilyen maradéktalan a (majd el is tűnő!) magas ég „kiterjedése”, hogy annak „helyét” végül a térnélküli csend nyugalma foglalja el: „Hiúság minden és csalás, csak ez a végtelen ég

<sup>34</sup> „»Ez az!« – gondolta Andrej herceg, amikor megragadta a zászlórudat, és élvezettel hallgatta a golyók süvítését, amelyeket szemmel láthatólag csakis őfelé röpítettek. Néhány katona lerogyott. [...] Andrej herceg vagy húsz lépésnyire volt az ágyúktól. Szakadatlan golyósüvítést hallott a feje fölött. Jobbra is, balra is szüntelenül jajgattak és hullottak a katonák.” *Uo.*, 397.

<sup>35</sup> „Látta azokat a francia gyalogosokat, akik zsákmányul ejtették az üteg lovait, és már-már megfordították az ágyúkat. [...] Már világosan látta egy félrebillent csákós, rőt hajú tűzér alakját, ahogy maga felé ráncigál egy ágyúcsőtisztítót, amelyet egy francia katona a másik oldalra húz. Már világosan látta e két ember zavart és ugyanakkor dühös arckifejezését, akik láthatólag azt sem tudták, mit csinálnak.” *Uo.*, 397.

<sup>36</sup> *Uo.*, 398.

<sup>37</sup> *Uo.*

nem az! Nincs is, nincs is *kivüle semmi*. De még *az ég sincs*, nincsen semmi sem, csak a *csönd és nyugalom*. Hálaistennek...!”<sup>38</sup>

Itt azonban – minthogy a (látszólag „szólámsemleges”) klasszikus realista elbeszélés maga is mindig hangolt beszéd – egy különös, egymástól el nem választható szerkezeti kettősséget kell láthatóvá tennie az értelmezésnek. A két csatajelenetben érzékeltetett atmoszféra egyfelől tematizált, primer megjelenítésű eleme az esztétikai tapasztalatnak: az, ami a színre léptetett szereplőket körülveszi, az elbeszélés evokálta világ atmoszférája. Ennyiben háttérbe is szorítja a narratív beszéd mondottjának nyelvi státuszát. Másfelől viszont ez az egész esztétikai összehatás minden részletében az elbeszélő olyan *nyelvi jelenlétének* a függvénye, amely a műben mondottak nyelvi hangolású poétikai valóságának atmoszférájaként éri el a befogadást. Úgy is mondhatnánk, ez a nyelvi jelenlét – az atmoszférateremtés mimetikus és diegetikus formáit is egyesítve – maga nyilvánítja meg a hangolt epikai közlés mindenkori atmoszféráját. E kettősség jegyében némi egyszerűsítéssel úgy is fogalmazhatunk: a *tematizált atmoszféra* „világszerű” megtapasztalását az olvasásban mindig csak olyan közlésmód teheti lehetővé, amelynek eredendően már eleve saját *nyelvi atmoszférája* van. (A rossz regényeknek ebben az értelemben nem szokott *nyelvük* lenni.) Mindenekelőtt ez az, ami az *elbeszélt* varázsával – Auerbach szemléletes kifejezésével – „hálózza be és szö bele bennünket” a maga világába.<sup>39</sup> Ami tehát azt is jelenti, hogy az olvasásban *világszerűen* érzékelhető atmoszféra epikai előállítására van mindig ráutalva, amely nemcsak teremt, hanem ellenőrzi és uralja is az evokáltak viselkedését. Mert az igaz ugyan, hogy az epikai *világszerűség* képzeleti utánalkothatósága látszólag mindig az evokált tartalmak függvénye. De valójában éppen a magát ezt az evokációt elvégző beszédmódnak a *nyelvi atmoszférája* lesz az a tényező, amely – minden írásmód egyénítő sajátosságaként – talán a legkevésbé változó karakterjegye az epikai életműnek. Ezzel szemben a *tematizált* atmoszférák nyelvi imaginációja – jól mutatják ezt Jókai „későromantikus” regényei – akár egyazon művön belül is eltérő módon mehethet végbe. A Vaskapu leírását *Az arany emberben*<sup>40</sup> szókinccs, hangfekvés és szintaxis

<sup>38</sup> Uo.

<sup>39</sup> AUERBACH, I. m., 15.

<sup>40</sup> „Mintha egy templom közelednék felénk, melyet óriások építettek, pillérekkel, melyek kőszálak, és oszlopokkal, melyek toronymagasak, csodálatos kolosszalakokat emelve a felmagasló párkányokra, mikben a képzelem szentek szobrait látja, s e templom csarnoka négy mértföldnyi távolba mélyed, fordul, kanyarodik, új templomot mutat, más falcsoportokkal, más csodaalakokkal; egyik fal sima, mint a csiszolt gránit, vörös és fehér erek cikáznak végig rajta: rejtelmes istenírás betűi; másutt rozsdavörös az egész hegylap, mintha igazán vasból volna, néhol a gránit rézsút dült rétegei mutogatják a titánok merész építkezésmódját; s az új fordulónál már egy gót templom porticusa jó élénk, hegyes toronycsúcsaival, karcsú, egymáshoz tömött bazaltpilléreivel, a kormos fal közepéből egy-egy aranyárga folt világít ki, mint a frigidáda lapja: ott a kén virágzik. Ércvirág az. [...] S e fenséges helynek hangja is oly isteni. Egy örökké tartó egyetemes zúgás, mely hasonlít a némasághoz, oly egyforma, s az Isten szavához: oly érthető. Amint az óriás folyam a közátonyokon végighömpölyög, ahogy a sziklafalakat korbácsolja, ahogy a szigetoltárookra harsogva rohan, ahogy az örvényekben fuldokolva elmerül, ahogy a zuhatagok hanglépcsőin végigjártszik, s ahogy ez örök hullámcsattogást az örök visszhang e kettős fal között a túlvilági zene felségéig emeli, mely csupa orgona és harangszó és elhaló mennydörgés, az ember elnémul, és saját szavát meghallani rettenetesen *titáni zengés* közepett. A hajósok csak jelekkel integetnek, a halászhajósok babonás hite tiltja e helyt a szót: a veszély tudata mindenkit magában imádkozni kész.” JÓKAI MÓR, *Az arany ember*. Online forrás: <https://mek.oszk.hu/00600/00688/00688.pdf>, 2–3. (Kiemelések tőlem – K. Sz. E.)

dolgában ugyanaz a félreismerhetetlen dikció jelenetezi, mint a Senki szigetét,<sup>41</sup> a zord fenség és az idilli harmónia varázsa mégis két nagyon ellentétes atmoszférát keltve hívja elő az irodalmi 19. század természettapasztalatát.<sup>42</sup>

Ennek az elválaszthatatlanul összetartozó, mégis megkülönböztetendő kettősségnek az összhatása poétikailag egyszerre táplálkozik közvetlenül nyelvi és közvetve – mert mindig nyelvi eredettel – világszerű komponensekből. Az epikai mű esztétikai összhatásának alapzataként – éppen a narratív beszéd kívülisége és mondottjának térszerű belső megképződése okán – ezért bizonyul meghatározónak az a komplex *poétikai képződmény*, amelyet az epika(i) alkotás) saját atmoszférájának nevez(het)ünk. Éspedig azzal a pontosító kiegészítéssel, hogy ez a konfiguratív atmoszférikus egye-

<sup>41</sup> „Mintha kiscserélték volna lelkét, mikor e sziget pázsitos útjára lépett! Méla nyugalom van itt, andalító egyedüllét. / A paradicsom gyümölcsfái most virágoznak, fehér és rózsaszín virágyramok, köztük virágbarlangok, földig hajló csipkerózsákból, s a fűszőnyeg pompás zöldje kihímezve ibolyákkal, szíronták arannyal; az arany napugár kihívja a virág szerelmét, az illatot, attól terhes a lég; az ember minden lélegzetvételénél aranyat és szerelmet lehel be. A virágok erdejét mély zsongás zúgja át, s e titkoszerű zsongásban, a virágok szemeiben Isten beszél, Isten néz... / Templom ez... / S hogy énekese is legyen a templomnak, a fülemile éneklő Szent Dávid zsoltáraiból a panaszt, a pacsirta a dicséretet; csakhogy szebben, mint Dávid király! / Mikor a sűrű orgonabokrok lila színnel koszorúzott lombjai egy helyütt szétnyílnak, s meglátszik a kis szigeti lak, Mihály önkénytelenül megáll, mintegy leigézve. / A kis lak lángban áll; de nem tűzlángban, hanem rózsalángban; felfutó rózsza borítja egész tetejéig, s körülötte kétholdnyi területen csupa rózsza minden. Ezernyi bokor, öles fa, gúla, sövény, lugas, csupa rózsából. Liget az, berek, labirinth, rózsafákból, miknek pompája elvakít, s már messziről terjed üdítő illatárja, mint egy túlvilági légkör.” *Uo.*, 144. (Kiemelés tőlem – K. Sz. E.)

<sup>42</sup> Ugyanakkor – mint azt például Judit asszony romantikus-képzletbeli moldvai utazásának szókinccse és motívikája mutatja – a század regényírása még az egészen más hangszereltségű Kemény-prózában is eléggé jól határolható nyelvi eszköztárral képezi meg még az imaginált környezet érzékekre ható atmoszféráit is: „– Eladnám ingóságaimat, csak néhány gyűrűt, nyakláncot és karperecet tartanék meg, s rögtön elindulnék... Hová?... Moldvába. Judit a díványon ülve el is indult, nem sokkal *naplemente* után. A haza *határán* túl már rendkívül *fantasztikus vidékre* érkezik, hol a *szikláról* a fősvény griffmadár gyanús tekintettel néz rá, a *hegyszorosból* pedig folyvást rablók, farkasok, csodaállatok tűnnek elő. [...] Judit térdre borulva ad hálát az Istennek, s imádság által megerősödvén, a *hosszú úthoz* fog. Okosan kikerülve a *mágneshegy*et, mely ha magához vonja, többé meg sem mozdulhatnának, végre a forró *tenger partjához* érnek, hol vitorlás *hajóra* akadnak, melynek személyzete rabolni *vétosztott*. Gyorsan szedik a horgonyokat, a *szél* kedvez, s a *láthatár* íve körös-körül pusztá és jeltelen *vízsvatagra* hajlik. A *hajó* akadály nélkül halad; de a *tenger meleg gőze* fokónként emelkedik, ellepi a *födélzetet*, áthat minden ruhán, és iszonyúan kezdi az idegeket *ingerelni*.” KEMÉNY Zsigmond, *Özvegy és leánya*. Online forrás: <https://mek.oszk.hu/00700/00730/00730.pdf>, 163. (Kiemelések tőlem – K. Sz. E.) Külön fejezetet érdemelne egy részletesebb feldolgozás során az itt fordulópontot jelentő századvég rövidprózájának poétikai-hatástörténeti teljesítménye, mely alighanem kezdeményező jelentségű a realizisztikus elbeszélés mód hangoltságmodelljeinek átformálásában. Különösen olyan jellegű alkotások atmoszféraképzésének formái hathattak itt a magyar epikai modernség új hangolásmódjainak alakulására, amelyeket hagyományosan a baljós-balladisztikus „hangulatképzés” példáiként szoktak emlegetni. Németh G. Béla nyomán elsőnek Eisemann György értelmezései rajzolták át e prózapoétikai hagyomány arculatát, olyan művekkel a történet középpontjában, mint amilyen például Petelei Őszi *éjszakája* is: „A szövegben a látvány fenyegető-embertelen benyomása – hangoltsága – egyre erősödik, szövetségesre lel a szürető zörejekben, például a postástrombita »csúf« és »mohó« recsegésében. A hold két vékony acélpengét világít meg, mely fókuszálja az elbeszélői tekintetet. Majd e fenyegető környezetben egy siránkozó hang szólal meg, mely viszont éppenhogy szembeszáll a pusztulás iménti képeivel-zörejeivel, a halál atmoszférájával.” EISEMANN György, *Tér és nyelv, látvány és emlékezet a modern magyar novellában*, Irodalomismeret 2013/2., 7. Azért is van különleges jelentősége az ilyen felismeréseknek, mert ezek az effektusok innen tekintve egész a *Sinistra* körzet világig mutathatnak előre.



diség – miközben mindig *nyelvi hangszereltség* terméke – a maga eredete szerint külön-külön sem az elbeszélői viselkedésből, sem az evokált „tárgyi” világhoz tartozó regényalakok szerepeiből nem vezethető le. A nagy realista regények atmoszférájának hangszereltsége alapvetően olyan középső hangfekvésű<sup>43</sup> beszéden keresztül éri el az olvasás tapasztalatát, amely a narratív hang meg nem kérdőjelezett *autoritásával* van felszerelve. Ez a narratív hang azonban nem egy életrajzi szubjektumként oda-képzeltető elbeszélőnek a személyes hangja,<sup>44</sup> sokkal inkább annak a diszkurzusnak a nyelve, amely nemcsak a történéseket tartja ellenőrzése alatt, de azt is, miről gondolkodnak, miként éreznek és vélekednek a mű szereplői. Ennek következtében a nyelvi evokáció tárgyszerűsége és távolságtartó távlatszerkezete éppúgy stabilizálja a műben feltűnő értékformák megkülönböztethetőségét, mint a szereplők és a narrátor szájából elhangzottakhoz való olvasói viszony lehetőségeit. Egészen addig, amíg az elbeszélő és a műbeli alakok Flaubertnél „el nem veszítették a maguk mindenkori összetéveszthetetlenségét.”<sup>45</sup> (És hogy mennyire közel van ez a döntő hatástörténeti pillanat, semmi sem jelzi jobban, mint hogy *A romlás virágai* idején megjelent *Bovaryné* [1856, 1857] épp egy évtizeddel keletkezett korábban a *Háború és békénél*.)

A fentieknek a Flaubert-regényekre nézve nem elsősorban az a következménye, hogy az egyenletes tempójú, egyszersmind bizonyos csomópontokon feszültségsűrítő elbeszélés más narratív elemekből építkeznék (tudósítás, jelenetezés, leírás stb.), mint Stendhálnál. Sokkal inkább az, hogy a tematizált, illetve a csupán nyelvi megnyilatkozásokból „kikövetkeztethető” atmoszféraérezékelésnek nincsenek olyan biztonságot megítélhetőségi instanciái, mint a(z olvasóhoz „beszélő”) realista regény kimért, oldott, fesztelen és laza szövésszerű narrációjának távlatában. Amint azt például Jonathan Culler elemzései kimutatták, az Emma Bovaryt érő hatások sokféleségéről, azok testi és mentális „feldolgozásáról” ugyanis nemcsak a narratív nézőpontok stabilizálhatatlan mozgása, de a gondolatairól, érzelmeiről szóló indirekt beszéd változékonysága sem tud biztonsággal számot adni.<sup>46</sup> Ennek az indirekt közlésnek annak ellenére sem hozzáférhető az értékrendje, hogy a szeretetteljes közelségtől, a játékos vagy élesebb irónián át a részvétteljes megértésig nagyon is gondosan – sőt, a konkrét élethelyzeteiktől, a többi szereplőtől is függően – artikulálja a főhős olvashatóságának modális körülményeit. Mindez talán úgy is magyarázható, hogy a regény végül sehol nem hagy kétséget afelől, hogy Emma – iskolázatlan ízlésétől<sup>47</sup> a távoli pompa iránti provinciális

<sup>43</sup> Auerbachnál „mittlere Stillage”. AUERBACH, I. m., 434.

<sup>44</sup> Ez még akkor is így van, ha az elbeszélő hagyományban egyébként Laurence Sterne-től Kemény Zsigmondig jelen van a személyes-familiáris közlésmódnak – a hanggal közvetlenül nem azonosítható – grammatikája.

<sup>45</sup> Franco MORETTI, *Der Bourgeois. Eine Schlüsselfigur der Moderne*, ford. Frank JAKUBZIK, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2014, 146.

<sup>46</sup> Vö. Jonathan CULLER, *Flaubert. The Uses of Uncertainty*, Cornell UP, Ithaca, 1985, 109–120. De hasonlóképp kódolt narratív szignálok érzékeltetik az elbeszélői jelenlétet még Joyce *Ulysses*ében is, lásd erről: David LODGE, *Mimesis and Diegesis in Modern Fiction* = Uő., *After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism*, Routledge, London–New York, 1990, 25–44.

<sup>47</sup> „Emma nyitott háziruhát viselt, amelynek sálgallérijából kilátszott három arany gombbal díszített pliszírozott blúza. Zsinóróvén nagy pomponok, kicsi gránátpiros papucsán nagy szalagcsokor, amely a lábfeje felső részére borult.” Gustave FLAUBERT, *Bovaryné*, ford. Pór Judit, Európa, Budapest, 2008, 65. (Kiemelés az eredetiben.)

rajongásáig<sup>48</sup> – éppúgy része a nyomasztóan vidékies és korlátolt kispolgári világnak, mint a többiek, akik szinte folyamatosan testesítik meg számára ennek az életnek az elviselhetetlen légkörét. Ez az atmoszféra Flaubert-nél az egységes perspektivikától és a hang autoritásától megfosztott narráció következtében nem a realista regényből ismert módon lesz meghatározója az esztétikai tapasztalatnak. Lényegi érzékelhetősége ugyanis már nem a hagyományos érzékszervi úton következik be, mint Stendhálnál vagy Tolsztojnál. Ez pedig itt azzal jár, hogy – a fenti narratív alakítás következtében – szemantikailag ugyan hozzáférhetetlen marad a főhős életének Bildungsroman-szerű „megfejtése”, a sorsát övező nyelvi atmoszféra viszont, mint az epikai műalkotások összetéveszthetetlen *irodalmi* hatáseleme, éppenséggel kizárja a magyarázatok viszonylagosíthatóságát. A *Bovaryné* nevezetes étkezési jeleneteiben, írja erről Auerbach, „[n]em történik semmi, de ez a semmi nehéz, tompa és fenyegető valamivé lett. [...] [A] nyelvben Flaubert masszív egyértelműséggé rendezi annak a szorongó érzésnek a kusza benyomásait, amelyek a szoba, az ételek és a férj látványából ébrednek Emmában.”<sup>49</sup> És ez még akkor is így történik, amikor az elbeszélés drámai erővel állítja szembe egymással a kisszerű környezet atmoszférájától szennvedő képzelet vágyait és valóságát:

Emma Tostes-ban van. A férfi most Párizsban, messze. Milyen az a Párizs? Micsoda beláthatatlan név! Emma halkán mondogatta, gyönyörűsége telt benne; úgy szólt a fülében, mint egy székesegyház nagyharangja, csak úgy lángett a szeme előtt, még a krémestégelyei címkéiről is.

Éjjel felébredt, mikor a halárusok elszekereztek az ablaka alatt, és a *Majorannát* énekeltek; hallgatta a vasalt kerek dübörgését, amely hamar elhalt, mikor a helység szélén rátértek a földútra, és azt gondolta magában: „Holnapra ott lesznek!”

Gondolatban velük ment, dombra fel, dombról le, átszelve a falvakat, az országúton, a csillagfényben. Meghatározatlan távolságra volt egy bizonytalan hely, ott szétfoszlott az álma.<sup>50</sup>

<sup>48</sup> „Kívánczóságában összekeverte a fényűzés érzéki gyönyöreit a szív örömeivel, az előkelő szokásokat az érzelmi finomsággal. Mert hát jól kiválasztott talaj, különleges hőfok kell a szerelemnek is, mint az indus növényeknek. A holdsütötte sóhajokat, a hosszas öleléseket, az odanyújtott kézre hulló könnyeket, a test lázát és az epedő szerelmet tehát nem lehet elválasztani az élvezetes semmittevéssel bélelt nagy kastélyok erkélyétől, a selyemfüggönyös, vastag szőnyeges kis női szalontól, a zsúfolt virágállványoktól, az emelvényen álló ágytól, a drágakövek ragyogásától és a *libéria* sujtásától.” *Uo.*, 64–65. (Kiemelés az eredetiben)

<sup>49</sup> AUERBACH, *I. m.*, 456.

<sup>50</sup> FLAUBERT, *I. m.*, 62–63. Ambrus Zoltán kevésbé hű, de nyelvművészeti szempontból jobban hangolt fordításában: „Most már hát Tostes-ban van, a vicomte pedig Párizsban, messze, messze! Vajjon milyen lehet ez a Párizs? Micsoda varázslatos név! És halkán ismételte magában: Párizs!... jól esett kimonдания ezt a nevet. Úgy hangzott fülének ez a szó, mint egy dómnak a nagyharangja; még a pomádés tégelyeinek a feliratán is ragyogónak látta e nagyváros nevének öt betűjét. / Éjszaka, mikor a vásárra menők, nehéz szekereiken, elhaladtak ablakai alatt, a *la Marjolaine*-t énekelve: Emma fölébredt; és hosszasan hallgatva a vaskerek zaját, mely, a hogy a kocsik a faluból kiértek, hirtelen elhalt: / – Holnap már *ott* lesznek! – suttogott magában. / És követte őket gondolatában, hegynek fel, völgynek le, falvakon, városkákon át, amint végig vonultak az országúton a csillagok világánál. A határozatlan messzeségben aztán mindig elérkezett egy homályos helyhez, a hol álma szétfoszlott.” Annak árán,

Amit Flaubert nyelvművészeti teljesítménye elemi erővel képes előhívni, az a középszernek ama lényegi nyelvnélkülisége, amely a mű minden szereplőjére érvényes – a romantikus lányregényekből kölcsönzött szókinccstől a vidéki felcserlét alacsony nyelvi horizontján át a nyárspolgári „materializmus” szabványbeszédéig. A nyelvnélküliség nyelvi atmoszférája előhívta világban a szereplők ekként „valakik” – és így bizonyul mindegyik Akárkinek. E szereplők képzeletében és önkimondásában jószerint még az sem az övék, amit a legszemélyesebb érvénnyel próbálnak, akárcsak önmaguknak is megfogalmazni. Az elbeszélő és az alakok szólamának fentebb tárgyalt elkülöníthetetlensége következtében esztétikailag talán épp azok a részletek a legemlékezetesebbek, ahol a szereplő ugyan átéli, de *nem az ő szavai* mondják mindazt, amit az ő – úgyszólván testközeli – tapasztalatából az elbeszélés megszólaltat:

Egyszer, mikor Emma költözésre készülődve egy fiókot rakogatott, megszúrta valami az ujját. A menyasszonyi csokrának a drótja volt az. A narancsvirágbimbókat megsárgította a por, és az ezüstszegélyes selyemszalagok széle is kifoszlott már. Bedobta a tűzbe. Úgy lobbant lángra a csokor, mint a szalma. Aztán olyan lett, mint vörös bokor a hamun, s lassan enyészett. Emma nézte, ahogy elégett. A papírbogyók szétestek, a rézdrót összegörbült, a szegélydísz olvadozott, a papírszirmok összepöndörödtek, libegtek a kandalló hátsó fémlapján, mint a fekete lepkék, végül kirepültek a kéményen.<sup>51</sup>

Joggal hangsúlyozza itt tehát Moretti, hogy „az Emma lelke fölötti kontroll – azaz, amit »minősít, cáfol/elutasít, megerősít és végül megítél« – a [nyárspolgári] *doxa* kezében van, nem az elbeszélőében.”<sup>52</sup> A középszer nyelvi szegénységének színrevitelét azonban mégis úgy hajtja végre a szenttelenül tárgyilagos közlés mód dikciója, hogy közben – épp a beszéd személyes indexeinek kiiktatásával – mégsem sugalmazza, sőt, nem is engedi meg a sorsokban feltáruló kisszerűség, a némelykor már-már ingerlő korlátoltság humán megbélyegzését. A tapasztalatokat, érzékeléseket, képzeteket és vágyakat is „megszólaltató” megnevezés felcserélhetetlen vagy fokozhatatlan pontossága ezért teszi *nyelvi* – nem pedig szemantikai-ideológiai – *eseményként* valódivá, „tapintható” atmoszférikus valósággá mindazt, ami a regény lapjain történik. Ennek a nyelvi történetnek a fordításban való hozzáférhetősége azonban olyannyira korlátozott, hogy a leghívebb szintaktikai és prozódiai „utánalkotásnak” is Flaubert lényegi fordíthatatlanságával kell számolnia. Mert, ahogy Benedek Marcell hangsúlyozza, „stíluskövetelményei jórészt olyanok, hogy azokat idegen nyelven sejtetni is alig lehet.”<sup>53</sup>

---

hogy Ambrus fordítása nem ragaszkodik a szigorú szószerintiséghez, az egész narratív szekvencia a tompított zaklatottság olyan eredeti dallamrendjében képes megszólalni, amelynek nincs nyoma a szemantikailag hívebb, de a prozódia dallamát nem beszéltető fordításban. Többek közt ezért szól meg Flaubert Ambrusnál magyarul is művészi prózában. A másik fordítás a Benjamin-i értelemben itt valóban mindössze a közlést képes „közölni”.

<sup>51</sup> Uo., 74.

<sup>52</sup> MORETTI, I. m., 146.

<sup>53</sup> BENEDEK Marcell, *Hajnaltól alkonyatig. Vallomások egy élet nagy olvasmányairól*, Gondolat, Budapest, 1966, 120.

## IV.

Márai idézett regényében viszont az atmoszféra kifejlésének fokozatossága figyelhető meg – éspedig úgy, hogy hangsúlyosan nem érzékszervi érzékelése úgyszólván fokozatokon keresztül kerül közel az immateriálisnak a „megnevezéséhez”. A regény nyitányán, a pályaudvari érkezés pillanatában ugyanis már megvan, ám alig észlelhető e különös nagyváros *meg nem nevezhető* atmoszférájának szokatlansága: „Túlzott és erőltetetten nyugtalan volt, ami most kezdődött az ablak előtt. Még nem volt neve, de már érezni lehetett, hogy név nélkül is hatalmas, mint a tenger vagy a tömeg. [...] Gyanakodva néztem körül. Berlinben voltam.”<sup>54</sup> Az atmoszféra kezdeti megnevezhetetlensége a *Sportpalast*ban azonban már egy – itt már tudatos zenei<sup>55</sup> és szcenikai hangolásra előálló, de a tudósító megfigyelés számára eleinte megfoghatatlan – kollektív izgalmi állapot liturgiája szerint, majd pedig egy félreérthetetlen ösztöni-biológiai dinamika démoni erejének formájában „materializálódik”. Ennek az ösztöni-biológiai, sőt, bizonyos pontokon az animalitással is érintkező dinamikának az első, feltűnő jelzései már jóval a szónok érkezése előtt átjárják a különös és feszült várakozás még definiálhatatlan tartalmait. A *Sportpalast* közönségének soraiban feltűnő nők nagy száma indítja először arra az elbeszélőt, hogy a csarnokbeli megnevezhetetlen várakozás feszülten füledt légkörét valamiképp az érdeklődés ösztöni-biológiai eredetével hozza összefüggésbe. A jelenségnek a női szereptípusok felőli megközelítése ugyanis – a szerelmi-anyasági küldetéstől a szüfraszettmozgalomig – elégtelennek bizonyul a rendkívüli tapasztalat megértéséhez:

Ezek a nők nem a mutatóvárra vártak itt. Tekintetükben volt valamilyen üveges merevség, mint az imádkozók vagy az idegbajos várakozók nézésében. Nők csak ritka pillanatokban néznek így: a szülés pillanatában vagy a haldoklás pillanatában, mikor a túlsó partra figyelnek. [...] De itt ezer és ezer nő nézett így. [...] A levegőbe néztek, félig nyitott szájjal, fénylő szemmel. A várakozás, mely áthatotta testüket, úgy terjengett a teremben, mint valamilyen testi szag. Nemcsak látni, hanem szagolni is lehetett ezt az izgalmat, feszült várakozást. A felfokozott testiség nehéz párája volt ez... füledt, alantas, a mirigyek, a test belső elválasztású szerveinek izgalmából felgőzölög szag. Mintha mind megizzadtak volna a várakozó izgalomban. Női testek csak a szexus feszültségében árasztják magukból ezt a nehéz szagot.<sup>56</sup>

<sup>54</sup> MÁRAI, I. m., 15.

<sup>55</sup> Az „aluldefiniáltsága” okán többféle módon alkalmazható zenei hatás egyébként – ahogyan a Vaskapu leírásának példája is mutatta – az atmoszféraképzés egyik legkedveltebb komponensének számít. „A zene időbeli művészet, mivel a tartamnak és a mulékonyságnak, az időbeliség sorsát meglelésítő két faktornak sajátlagos alakban, integrálva kölcsönöz formát és így bocsátja a hallás rendelkezésére. De ugyanígy térbeli művészet is, amely dinamikus bontakozik ki a hangzás felületnélküli terének intenzív tágasságában és az érzés szétömlő atmoszféráit teszi jelenlévővé benne, de csupán jelésszerűen, úgy, hogy a hallgató anélkül lehet motiváltja vagy érintette a prezentált atmoszféráknak, hogy egyértelműen azonosíthatná azokat, miként az a holdfény vagy egy zivataros táj atmoszférájának esetében történik.” SCHMITZ, I. m., 90–91.

<sup>56</sup> MÁRAI, I. m., 69–70.

Ilyenkor válik leginkább látnivalóvá az atmoszféra evokálhatóságának az a különleges elbeszélői tétje, amikor a felületnélküli térben észlelt immateriális közeget és a tapasztalat megfoghatatlan alaktalanságát az elbeszélés az érzékszervek számára próbálja hozzáférhetővé tenni. Éspedig úgy, hogy az előbb csak hasonlatba vont olfaktorikus elemet<sup>57</sup> a következő mondat – legyen a formula bármily megosztó is bizonyos olvasásmódok számára – már a hasonlóknak a közvetlen azonosításán keresztül, *megosztható tapasztalatként* – nevezetesen: egy az atmoszférát megfoghatóvá tevő szinesztézia segítségével (a szexusból kiáradó „nehéz szag”) – evokálja.

Egy különös feszültség hálózatszerűen megképződő dinamikája jellemzi azt a folyamatot, amely elsősorban a tekintetek, a célkereső nézés és a vágyott látottság „összjátékának” alakulásán, illetve az elbeszélői megfigyelés ambivalens belefoglaltságának jelzésein keresztül bontakozik ki előttünk. A megfigyelő kettős elhelyezkedésének ismétlődő jelzései ugyanis – a látvány és annak hatásai közti hálózatba szövődve – úgyszólván párhuzamosan futnak az összekapcsolódást kereső tekintetek – a tömeg és a szónok tekintetének – mozgásával. A *jelmez* és *Az ige testté lesz* című fejezetekben az elbeszélés ennek megfelelően nem elsősorban tárgyiasságok rögzítésével építi ki a történések koordinátáit, hanem közvetve, a tekintetek immateriális térképző potenciálját felszabadítva hívja elő a térbe-foglaltság érzékleti tapasztalatát. Az elbeszélés feltűnő tudatossággal tagolt ritmusképlete olyan gyorsuló ismétlődések segítségével végzi el azután a kezdetben megfoghatatlan atmoszféra testközeli materializálását, hogy egy hangsúlyos megszakítással – egy rövid értelmző reflexiósor közbeiktatásával – úgy fokozza szinte a végletekig az ösztöni-biológiai testközelség animális önkívületének liturgikusan gerjesztett feszültségét, hogy „a hörgés után kerekedett komor csend” beálltának pillanatában a tekintetek hosszan előkészített, végső találkozásának eseménye már annak kényszerítő erejével lép be az olvasás tapasztalatába, hogy szónok és közönsége megbonthatatlan összetartozásának nem írható felül az igazsága. A („fluidális”) *atmós*<sup>58</sup> ilyen materializálása, amely még a csöndet is anyagszerűsíti,<sup>59</sup> láthatólag annak esztétikai megtapasztalását szolgálja, hogy e körülmények között lehetetlen kitérni előle, mert a maga fluidumszerű materialításán keresztül, úgyszólván „az érzések halmazállapota”<sup>60</sup> gyanánt foglalja el és tölti ki a jelenlét külső és belső tereit:

Aztán fölvetette fejét. Most mindenkire egyidejűleg **nézett**, az egész teremre, **minden szempárba, az én szemembe is**. Nem tudom, hogyan csinálta, de ez a támadó, meglepő nézés úgy hatott, mint a gyújtás szikrája az eddig tehetetlen robbanóanyagra.

<sup>57</sup> „A várakozás, mely áthatotta testüket, úgy terjengett a teremben, mint valamilyen testi szag.” *Uo.*, 70.

<sup>58</sup> Az eredeti szóösszetétel (*atmós + sphaïra* = (pára, légburok, illetve: [föld]gömb; *ατμή/γőz + σφαίρα/gőmb, labda*) első tagjával itt az atmoszféra halmazállapotszerű, „materiális” elgondolhatóságát igyekszem hangsúlyozni. A latin *fluidum* eredeti jelentésében vett láthatatlan (szellemi) áramláshoz itt bizonyos joggal talán még annak a „magnetikus” hatásnak a képzete is társítható, amely az emberek az egykori mesmeri értelemben (*De influxu planetarum in corpus humanum*, 1766) a Földdel, az égitestekkel és az élő környezettel összeköti.

<sup>59</sup> „A zene még gomolygott ebben a csendben, de már csak úgy, mint mikor az égzengés búcsúzik, nagyon messziről, s a lázadó égi erők már feloszlanak a világűrben. Az ember, aki középpontja volt e félelmetes, tapadó, anyagszerű csendnek, mozdulatlanul állott.” *Uo.*, 96.

<sup>60</sup> Otlík Géza különlegesen találó kifejezése, lásd: OTLIK Géza, *Prőza*, Magvető, Budapest, 1980, 133.

Minden ember úgy érezte a teremben, hogy most **ránézett ez a szempár**, személyesen, őt szólította meg, neki ad jelt és parancsot. Én is így éreztem. „Ezt jól csinálta!” – gondoltam növekvő elismeréssel, s könnyökömmel meglöktem Tamás karját. De Tamás nem felelt. Hátrahajtott fejjel, egyfajta igézetes merevségben **viszonozta** az emelvényen álló alak személytelen s mégis érthetetlenül személyes **pillantását**. **Mind reánéztünk** most; s ez a másodperc, mikor végre felvetette a merengő tartásból fejét és **szembenézett tíz- és tízezer szempárral** – s mind a többiekkel, akik nem voltak a teremben, a németiséggel és a tömeggel –, ez a másodperc csakugyan végzetes volt. Mind éreztük, hogy most eldől valami. A pillanatban rendkívüli, embertelen lehetőségek lappangtak. A démonikus tünemény pillanata volt ez, a női, a féktelen, az altestből és alvilágból feltörő, gyanúsán, szutykosan meleg démoniség pillanata, mikor az Értelem szűkülve hunyorog a sötétebb akarat **pillantása** előtt.<sup>61</sup>

A kikülönülés lehetetlenségét itt szemantikailag és modálisan is színre vivő dikció, mely a tekintetek mozgásának hálózatában egyenletesen pulzáló rövid és bővített mondatok gondosan hangszerelt dallamvonalának hullámzásán keresztül érkezik el a lenyűgözöttség prozódiailag mintaszerűen stabilizált belátásához, lényegileg ezen a nyugvóponton rekeszti be annak a folyamatnak a drámai zaklatottságát, amely a *Sportpalast*-ba való belépéssel vette kezdetét. A hirtelen következtetés („rendkívüli, embertelen lehetőségek lappangtak”) hiperbolikus elrajzolású egyetemesítése ugyanakkor erős poétikai korlátozásokkal hat vissza az eladdig dinamikus konfigurációkon keresztül kibontakozó esztétikai tapasztalat további lehetőségeire. Az igazat is hazudni képes retorikai mutatvány delejező hatásának váratlan elbeszélői „megfejtése” – mint hangból és személyből kiáradó „zsibbadt igézet” magyarázata – ugyanis egycsapásra célelvű struktúrákba kényszeríti a jelenség esztétikai hozzáférhetőségének addigi összetettségét. A folyamatok dinamikus hálózatának példás kibontakozását (s ezzel a szöveg *poétikai történéseit*) ugyanis *Az ige testté lesz* hátralévő, értekező lapjain egy olyan átfogó, nagy felismerés többnyire szentenciózus magyarázati rendje bénítja meg, amelynek „tudása” már csupán azokra a világnézeti sztereotípiákra korlátozódik, amelyek nagyjából a negyvenes évek ideológiai-politikai horizontján „értették meg” a napnyugati identitást hordozó hagyomány összeomlásának történelmi katasztrófáját. Az egyetemlegesen állománnyá visszahanyatlott humán potenciál sorsának alakulása és már a húszas években megjelenő kérdései helyett ezt a tapasztalatot a történelmi hazugságra ráébredő Márainál ugyanis olyan képzetek uralják, mint a tömegek idomíthatósága,<sup>62</sup> a szekularizált szellem új istenkeresésének igénye,<sup>63</sup> a személyiségét veszített Világsszellem válsága,<sup>64</sup> a keresztény Európa hanyatlása<sup>65</sup> vagy éppen a kulturális végidő sejtelméi.<sup>66</sup>

<sup>61</sup> MÁRAI, I. m., 97.

<sup>62</sup> Uo., 70.

<sup>63</sup> Uo., 98–99.

<sup>64</sup> Uo., 100.

<sup>65</sup> Uo., 114.

<sup>66</sup> Uo., 114–116.

A figyelmes *irodalmi* olvasás azonnal észleli a szöveg nyelvi atmoszférájának ezt a hirtelen változását: az előreláthatatlan kifejlés folyamatát eladdig döntően a nyugtalanító szituáció nyomása alá helyezett, kettős szituáltságú beszéd „megfigyelői” bevontságának és kikülönülési kísérleteinek feszült dinamikája mozgatta. Ez a feszültség nemcsak ritmust kölcsönzött a mondottaknak, hanem az őt magát „színrévivő” mögöttes narratív hangszereltség nyelvi atmoszféraképző műveleteinek köszönhetően úgyszólván a beszámoló beszéd dallamvonalának drámai hullámzását is részévé tette a teljes esztétikai tapasztalatnak.<sup>67</sup> Ám ezzel a fenti beszédpoétikai fordulattal *Az ige testté lesz* című fejezet második fele olyan retrospektív távlatot vet az elsőre, amelyben a *Sportpalast*-jelenetek erős biologizációja mindinkább a napnyugati Értelem visszavonulásának előkészítőjévé válik, hogy végül a sejtelmesen „szanatóriumként” szóba hozott Dachau-motívum maga már a narratív kiszámítottság benyomását is felkeltse.

## V.

Ami a fentiek alapján kirajzolódhat előttünk, az elsősorban annak olvasási tapasztalata, hogy az epikai művek összetett (tematizált, illetve narratív-nyelvi keletkezésű) atmoszférájának kettős eredetű a primer nyelv- és beszédpoétikai megképződése. A – konkrét szövegvilágban különböző tárgyi vagy szereplői eredetpontokból történő

<sup>67</sup> Az olyan éles ritmus- és szólamváltások, mint amelyek egyik példáját a 61-es lábjegyzet hivatkozta szövegrész is jól szemléltetheti, lényegében a kifejlés folyamatát is tagoló ismétlődés erősen összetartott szerkezetképző szerepét is láthatóvá teszik. Ám mindig annak a prozódiai mozgásnak a szekvenciális rendjében, amelynek a kettős beszédhelyzetből adódó ambivalenciák – mint a megfigyelték, illetve a beszélő önmagán észlelt érintettsége (tudati-érzéketi impulzusok, változások, felismerések, reflexek stb.) – feszültsége kölcsönöz olyan folytonosan újraképződő, temporális „kereteket”, amelyek rendre újraformálják a látottak és az azokat konstatáló tudat viszonyát. Miként az alábbi, nagyon jellemző részletben is, ahol az is láthatóvá válik, milyen modális különbségekből adódik a megfigyelő s egyszerű magyarázatot is kereső, bővített körmondatok, illetve a rövid, megállapító kijelentések eltérő igazságértéke: „Az a nemi önkívületre emlékeztető, kínos-görccsös feszültség, mely a terem vendégeinek arcában tükröződött – az orgazmus előtti pillanat fájdalmas-figyelmes feszültségének kinyomata, mikor a szemek a kéj várásának kínos-facsaró előérzetében kancsin figyelnek, az arc kissé eltorzul, a száj kékes-hideg lesz! – Tamás vonásaiban is tükröződött. Látnivalóan nem egy személyt várt ez a tömeg, hanem egy életérzést. S csakugyan, most, mikor ez a feszültség feloldódott, mert a személy, kinek ürügyén felidéztek – nem először az emberi fajzat történetében, s nem utolszor, mindig, mikor a démonikus ártóri azt a vékony valamit, amit öntudatnak s műveltségnek neveznek, s ami az emberi anyag felett nem is abroncs, hanem csak egyfajta vékony fénymáz, amolyan dukkószerű festék, mely csillogó-laza tapadásával mímeli az összetartást, ideig-óráig! – most, mikor a személy már itt lépdelt közöttünk, a felszabadulás – mely ugatásszerű bögés, valóban az orgazmus csukló-hörgő hangjaira emlékeztető nyögések hangváltozataiban jelentkezett –, eláradt mindannyiunk testében. Lám, a valóság! – gondoltuk és éreztük mindannyian.” *Uo.*, 88–89. Ahogyan ennek a tirádának az – erős prozodémák is tagolta – zaklatott dallamvonala egy egyszerű asszertív kijelentésre ereszkedik alá, olyan jellemzője az egész fejezetnek, mint az a másik, de nagyon hasonló változat, amely például az „Egy embert láttam...” kezdetű szekvencia szerkezeti alakulásában figyelhető meg. (*Uo.*, 99.) A tirádát itt a „Megborzongtam.” egyszavas tömondata zárja le, de úgy, hogy egyszerre meg is előlegezi a következő elbeszélésegyeségek szemantikai horizontjának az eddigiektől eltérő feltárulását: „Először éreztem ezt a félelmes érzést, melyről az emberi történet során a legbátrabbak is csak óvatosan, célozgatva mertek mesélni: a pillanat iszonyatát, mikor az ember a mindenségben Isten nélkül marad.” *Uo.*

kiáramlás ellenére – senkihez nem tartozó, csak a szöveg és az olvasás interakciójában egyéni karakterrel életre kelő atmoszféra olvashatósága ugyanis mindig annak a konfigurációnak az uralma alatt áll, amely a színre vitt atmoszférát és annak észlelési történéseit tematizáló, inszcenírozott beszéd, illetve a mindezt – a szöveg architektúráján, a mondattípusok rendjén, a ritmus és hangszereltség dallamvonalán keresztül – „világszerűen” evokáló dikció szintaktikai, grammatikai és prozódiai viselkedésének összjátékából keletkezik.

E nehezen megbontható összetartozásnak a valódi, mégis ritkán tettenérhető kettősségét az elbeszélés olyan különös pillanatai érzékeltetik, amikor a színre vitt diszkurzust a mű „saját” beszéde kezdi modulálni és annak tapasztalatába vonja be az olvasást, hogy a két beszédmodalitás értékrendje és szemléletformáinak mozgása nem minden ponton feleltethető meg egymásnak. Az *Édes Anna* már szóba hozott tárgyalási jelenetében például úgy, hogy egy váratlan pillanatban az elbeszélés – a földi igazságszolgáltatásával szemben – egy magasabb értelemben vett sorsszerűség olyan materializálhatatlan nyelvi atmoszféráját bocsátja rá a jelenetre, amelyről a szereplők egyikének sem lehet fogalma. A gázlángok túlfűtötte terem *tematizált* atmoszférája hangolta jelenet egyik pontján, a kis elnöki csengő hangját követően ugyanis egy olyan, nehezen szituálható mondat hangzik föl, amely egyszerre lehet az elbeszélés és valamely szereplő (belső) hangja is. És ez a különös státuszú mondat hirtelen nemcsak a csengő és a harang hatalmas méretkülönbségét nyomatékosítja, hanem a „lélekharang” irányított szóösszetételével – és az élet bevégezettségének liturgikus konnotációival – a tárgyalás egy teljes humán sorsot eldöntő tétjeit is: „Kinek a lélekharangja volt ez a rövid csöngetés, mondjátok?”<sup>68</sup> Amit azután az elbeszélés Moviszterről mond, közvetve vetül vissza mindazokra a sorsokra (sőt, a halálra szánt sorsok eredendő hasonlóságára is), amelyek valamennyien címzettjei – vagy legalábbis érintettjei – lehetnek az előbbi kérdésnek. E rövid elbeszélői reflexiósor, mely nem választható el Moviszter gondolataitól, ellentétező szcenikával, értékrenddel s így ultimatív érvénnyel hívja emlékezetbe annak tudatát, hogy minden igazságszolgáltatásnak kiszolgáltatott élet egyszermind olyan magasabb instancia elé is tartozik, sőt, *elsődlegesen* ahhoz tartozik, amelynek „rendelése” vagy „ítélete” érvényesebb a földi igazságszolgáltatásénál. Az elbeszélés *nyelvi atmoszférája* azzal, hogy a közlés Movisztert a vallomástétel utáni kikülönítés<sup>69</sup> ellenében éppen, hogy az egymással-lét elsődleges humán sorsközösségébe emeli, itt nem egyszerűen a címszereplőnek (aki talán nem is főszereplője a regénynek) szolgáltat igazságot. Azzal ugyanis, hogy a szerepek másodlagos sokféleségével szemben az elbeszélő Movisztert minden *egyéni* itlét humán méltóságának feltétlensége jegyében értelmezi, lényegében minden esendő sorsra<sup>70</sup> kiterjesztve választja el az elbeszélői perspektívát és értékrendet a tematizált történet világáétól: „Nem tartozott se hozzájuk, se másokhoz, mert nem volt se burzsoá, se kommunista, egy párt tagja sem, de tagja annak az emberi közösségnek,

<sup>68</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Édes Anna*, szerk., jegyz. VERES András, Kalligram, Pozsony, 2010, 532.

<sup>69</sup> „Visszavánszorgott a tanúk székeihez. Ezek különösen tekintettek rá, s mikor helyet foglalt közöttük, elhúzódtak tőle.” *Uo.*, 533.

<sup>70</sup> „Moviszter [...] is [...] [k]jörlátolt volt.” *Uo.*, 532.



mely magában foglalja az egész világot, minden lelket, aki él és élt valaha, eleveneket és holtakat.”<sup>71</sup> Ennek a példás prozódiai alakítású mondatnak a különleges dignitása úgy emelkedik azután a regény alapszólamának csúcspontjára, hogy zárata végül az *Apostoli Hitvallás* egyik formulájával olvad össze. Azt talán szükségtelen is külön hangsúlyoznunk, milyen mérhetetlen távolságban érzékeli az olvasás ezt az atmoszférát a maga tárgyiasságában színre vitt tárgyalás köznapiságának változó, hol semleges, hol fenyegető, némelykor pedig komikus-ironikus légkörétől.

Amikor David Wellbery az objektum–szubjektum dichotómiája mögé kerülésének sikertelenségében<sup>72</sup> marasztalja el Böhmét, nem kevés joggal tartja sebezhetőnek az atmoszféra „tárgyi” (emberi, dologi vagy konstellációs) előállítottságának tételét. Ugyanakkor, ha Böhmétől eltérően az atmoszféra köztességét nem a tárgyi (és emberi) világra kisugárzó, arra ráterjedő s ott a térszerűséget uraló hangoltság „halmazállapotaként”, hanem elsődlegesen a művek diszkurzív-nyelvi konfigurációjának termékeként értjük, akkor e köztességnek az a tulajdonsága kerülhet előtérbe, amely nélkülözhetetlennek számít minden epikai műalkotás komplex nyelvi világának létrejöttében. Mert az, hogy az epikai művekben egyszerre éljük át a szereplők játéka, beszéde és diszpozíciói megjelenítette világ atmoszféráját, illetve azt az atmoszférát, amelyet maga az elbeszélés nyelvi modusza hív elő a szöveg *dikcionális* valóságában, eredendően – nem pedig egyéb poétikai tényezők mellett – és mindenekelőtt ennek az interakciókba lépő, előállító és előállított voltában kettős, s ekként mindig köztes viselkedésű nyelvviségnek köszönhető. Ennek az interaktív kettősségnek ugyanis végül az kölcsönöz köztességet, hogy nemcsak az előállított szorul rá a nyelvi létesülésre, hanem az előállító sem tud függetlenedni saját jelenetezettjének performatív referenciális viselkedésétől.

## VI.

A műalkotások – és különösen az epikaiak – nem-szemantikai hatásformáinak kidolgozatlan terminológiája okán nem egyszerű poetológiai művelet ennek a különleges, kettős nyelvi státuszú összjátéknak a szemléltetése. Az alábbi rövid kísérlet ennek tudatában arra próbál rámutatni, hogy a nem tárgyi, hanem nyelvi köztességként értelmezett atmoszférikus hangoltság miért lehet termékeny – sőt, talán kiténtetett – szempontja az epikai műalkotások *irodalmi* olvashatóságának.

A modern magyar próza egyik legintenzívebben hangolt kulcsjelenetében – ahol a *Pacsirta* összetett, a maga állandó fojtottságában is váltakozó sokféleséggel alakuló nyelvi atmoszférája hirtelen egyfajta feltartóztathatatlan intenzitással uralja el az olvasás tapasztalatát – úgyszólván példaérvénnyel bontakozik ki előttünk annak a dikcionális konfigurációnak a természete, amely olyannyira egyéníti Kosztolányi prózájának poétikai arculatát. A baljós előjelek hangolta epizódban az egész jelenete-

<sup>71</sup> Uo., 533.

<sup>72</sup> Vö. David E. WELLBERY, *Stimmung = Ästhetische Grundbegriffe*, V., szerk. Karlheinz BARCK – Martin FONTIUS – Dieter SCHLENSTEDT – Burkhard STEINWACHS – Friedrich WOLFZETTEL, Metzler, Stuttgart–Weimar, 2005, 732.

zést végző elbeszélő nyelv ugyanis – a feleség gondolatait szabad függő beszédben közlő részeket, illetve az Ákos közvetlen megnyilatkozásai közti „féloldalas” dialógus látens feszültségének fenntartásával – lényegében két olyan hangsúlyos ponton teszi nyilvánvalóvá a maga összjátékot vezérlő autoritását, ahol a jelenet szemantikai lehetőségei korlátozottan bizonyulnának az elmondhatatlant megnyilvánító nyelvi atmoszféra többletpotenciálja nélkül. Az elbeszélés teljes jelenetvilágát létesítő dikció először egy oxymoronba illesztett, jellegzetesen atmoszférakeltő szinesztézia váratlan közbeiktatásával jelzi a maga szuverén jelenlétét. Éspedig úgy, hogy e szinesztézia *akusztikus* effektusain keresztül úgyszólván a hangzás anyagszerűségén keresztül „szóltassa meg” és tegye „hallhatóvá” – sőt *kopárként* „láthatóvá” is – a hirtelen beállott csendet. Ráadásul úgy, hogy a *k* alliterációs vezérlése alatt megszólaló további *explozívák* (*p*, *t*, *g*) uralma a kimondottban annak végérvényes „leszögezetségét”,<sup>73</sup> asszertív elrendezettségét is sugallja. Amikor azután ez a kongó-kattogó-kopogó hangzás karakteres ritmusában ereszkedő dallamvonal célba érkezik, hangzás és értelem olyan megbonthatatlan összetartozását lépteti érvénybe, amely nyelvi-szemantikai történéssé gyanánt egyszersmind radikálisan át is rendezi az addigi szereplői megnyilatkozásokban fenntartott értékrendek egész szerkezetét: „Kopár hallgatás kongott közöttük.”

Az a közvetlen elbeszélői közlés, amely itt a fenyegetően fojtott atmoszférából hirtelen drámai feszültséget szabadított rá az olvasásra, másodszor a jelenet fináléjában veszi át *jelenetező* és *létesítő* beszéd összjátékának vezérlését. Itt ugyanis, miután Vajkay indulatosa mondai – a felismerést önmagára visszavonatkozta – végletekkig vitték a retorikai amplifikáció műveleteit,<sup>74</sup> a pusztaság („meztelen”) élethez való, bensőséges emelkedettséggű elbeszélői odafordulás váratlansága formálja lírai intimé az addigi viharos atmoszféráját. A nem bonyolult, mégis sziklaszilárd mondatarchitektúra itt olyan kiegyensúlyozott és már minden drámaiságtól mentes dallamvonalat juttat célba, amely hangzás és jelentés harmonikus véglegességén keresztül, a legmélyebb megértés nyelvi moduszában a lehető legünnepélyesebb távlatot vetíti a mindenkori sorsszerűségekre. Mert ahogyan a robbanó feszültség után ez a harmonikus lecsengésű mondat élet, halál, szerelem, születés, ünnep és aggodalom, vágy és belátás vonatkozásrendjét a közvetlen testi intimitás színterén egybefoglalja, azzal az élet kalkulálhatatlan – s így a mindenkori sors részévé tett – biológiai kiszolgáltatottságát is képes túlemelni a pusztaság részvéttanok horizontján:

Ákos pedig, hogy kihozza sodrából feleségét és megbotránkoztassa őt, egyre emelte hangját, mely megbicsaklott, rikácsolt.

<sup>73</sup> E rögzült véglegesség státuszáról és „nyelvfenomenológiai” szerkezetéről találoán állapítja meg Bónus Tibor, hogy „[a]mikor a főszereplő kimondja, hogy a leány csúnya, a párbeszéd [...] befagy, ami kijelentés és külső referenciája teljes összetapadásának illúzióját kelti, diskurzus és valóság felcserélhetetlen felcserélődését.” BÓNUS Tibor, *A csúf másik. A saját idegenségének irodalmi antropológiájáról*. Kosztolányi Dezső: Pacsirta, Ráció, Budapest, 2006, 87.

<sup>74</sup> „– De igen, igen. Csúnya, nagyon csúnya – kiáltott Ákos kejelegve –, csúnya és öreg szegény, ilyen csúnya – és száját-orrát förtelmesen elhúzta – olyan csúnya, mint én.” KOSZTOLÁNYI Dezső, *Pacsirta*, s. a. r. Bucsecs Katalin, Kalligram, Pozsony, 2013, 415.

– Azt akarnánk, hogy ne is legyen itt, úgy mint most. És azt se bánnánk, hogy ha szegény akár ebben a pillanatban meg...

Nem mondta ki a szörnyű szót. De így még szörnyűbb volt, mintha kimondta volna.

Az asszony kiugrott az ágyból, eléje állt, hogy megakadályozza a botrányt. Halottfehér lett. Felelni akart valamit, de a torkán akadt a szó, mert önkívületes izgalma ellenére gondolkodott azon a szörnyűségen, melyre ura célzott, hogy vajjon igaz-e, nem-e. Döbbenet meredt rá.

Ákos azonban nem beszélt.

Felesége most már várta volna szavát. Szinte kívánta, hogy beszéljen, mondja ki, mondjon ki mindent. Érezte, itt a nagy, végső leszámolás órája, melyre sokat gondolt, de azt hitte, hogy mégsem történik meg, legkevésbé pedig vele és ilyenkor. Leült, a szemben lévő zsöllyébe, minden ízében remegve, mégis elszántan s valamit, egy csöppet kíváncsian is. Nem is szólt közbe, mikor ura beszélni kezdett.

Ákos így folytatta:

– Hát nem jobb lenne az? Neki is szegénynek. És nekünk is. Tudod, hogy mit szenvedett? Csak én tudom, az én apai szívem tudja. Így-úgy, suttognak mögötte folyton, lenézik, kiröhögik. És mi, anya, mit szenvedtünk mi. Egy év, két év, vártunk, reménykedtünk, múlt az idő. Azt hittük, hogy csak véletlen az egész. Azt mondtuk, hogy majd jobb lesz minden. De mindig rosszabb lesz. Mindig rosszabb és rosszabb lesz.

– Miért?

– Miért? – kérdezte Ákos is, majd egész csöndesen mondta – Azért, mert csúnya.

Elhangzott, először. **Utána csönd támadt. Kopár hallgatás kongott közöttük.**

Az asszony fölugrott. Nem, mégsem így képzelte el ezt. Ő, mikor a leányról beszélgettek urával és kíméletesen, burkoltan kerülgették a kérdést, azt gondolta, hogy egyszer majd csakugyan rátérnek részletesebben és pontról pontra kifejtik, talán napokig is vitakoznak róla, ő, meg az ura és talán néhány rokon, Béla és Etelka, mintegy bizottsággá alakulva, de nem ily nyíltan, nem ily durva egyszerűséggel. Az, amit Ákos mondott, egyszerre véget vetett minden további ellentmondásnak, eszmecserének, lehetőségnek. De fájt neki. Fölháborította az ura kegyetlensége, az őszintesége. Egy nőt sértett meg az ő ura, az ő leányát sértette meg. És mintha csak ez a sérelem történt volna vele, haragosan, majdnem duzzogva rikoltott föl:

– Nem, nem.

– **De igen, igen. Csúnya, nagyon csúnya – kiáltott Ákos kéjelegve –, csúnya és öreg szegény, ilyen csúnya – és száját-orrát förtelmesen elhúzta –, olyan csúnya, mint én.**

Föltápáskodott a zsöllyéből, hogy megmutassa magát, igaz mivoltában és az asszony mellé állt.

**Így meredtek egymásra Pacsirta agg szülei, egy ingben, mezítláb, majdnem meztelenül, a két kiszáradt test, melynek öleléséből valaha a leány született. Mind a ketten reszkettek az izgalomtól.<sup>75</sup>**

<sup>75</sup> Uo., 409–415. Lehet azonban ennek a kiemelt szövegrésznek olyan olvasata is, amely bizonyos izlés-mozzanati disszonanciát érzékel abban, hogy a humán sorsszerűség magaslatába emelt jelenet úgy foglal nagy időtávba két életet, hogy a meztelenség kényes státuszú motívumán keresztül az életidő

Az így hangolt epikai műalkotások atmoszférája épp e formálisan nem maradéktalanul tetten érhető nyelvi viselkedés okán a legnehezebben olvasható komponense az epikai szövegeknek. Minthogy ontikusan tekintve nem az a helyzet, mintha volna először is a szöveg, majd ahhoz valami mód utóbb csatlakoznék valamilyen atmoszféra (amelyet vagy „levezetünk”, vagy „ráviszünk” a szövegre). Mert ez a maga megbonthatatlanágában mindig változékony s ezért sosem sematizálható, konstitutív összetartozás új és új konfigurációk performatívumain keresztül állítja elő a kiemelkedő művek megismételhetetlen nyelvművészeti egyediségét. Az európai epika történetében ezért számít az atmoszférikus hangoltság a műalkotások leginkább egyénítő létesítőjének. A hangolt epikai beszéd elvéthetetlen egyedisége az oka tehát annak, hogy az olvasás emlékezete nagyobb időbeli távolságból sem téveszti össze a Mikszáth-epika nyelvi fesztelenségének oldott atmoszféráját Krúdy prózájának inkább egyazon hangzás-paradigmában változó, melodizált hangoltságával, de a Kosztolányi-regények finoman hangszerelt dikciójának gazdag atmoszférikus potenciálját sem a Móricz-epika szertelen – hol érzelgős, hol meg excesszív – zaklatottságával. Akár úgy is fogalmazhatnánk, az így értett nyelvi atmoszféra a spitzeri értelemben legnehezebben hozzáférhető, s talán éppen ezért a legemlékezetesebb képződménye is az epikának. Ottlikkal szólva: „a regény egész-nézetének tektonikája, dinamikája vagy tonalitása”, tehát az, „ami [...] kozmikus távlatból legvégül megmarad egy-egy regényből...”<sup>76</sup>

---

két olyan pontját köti hirtelen össze, amelyeknek a kontrasztja valamiképp ellenében hat a hangoltság emelkedettségében foglalt esztétikai minőség zavartalan érvényesülésének. És valóban, ha a majdnem meztelen öregség („a két kiszáradt test”) képzetének váratlan előhívását – különösen a „biológiai” csúnyaság előzményeivel – csupán egy önazonos látvány izolált mozzanataként gondoljuk el, a jelenetből *referenciálisan* nem zárható ki valamely érzelgős-teátrális effektus gyanúja. Minthogy azonban az idézett szekvencia harmonikusan tagolt, nyugodt ritmusú és ünnepélyesen ereszkedő nyelvi szólamának – „lecsengő” lírai kádenciákra is emlékeztető – zárata a születés szakrális mozzanatának ad visszaható szemantikai nyomatekót, a dallamvonalat is olvasni képes befogadás legfeljebb művileg tudja érvényre juttatni a nem-szép meztelenség diszsonanciáját. A harmonikus ütemrendű dikció ugyanis nem engedi – akárcsak ironikus érvénnyel sem – olyan puszta meztelenségként kiragadni ezt a látványelemet a mondatból, amelynek a státuszát utóbb például Agamben próbálta a mindenkori hovartartozásától függetleníteni (Lásd: Giorgio AGAMBEN, *Nacktheiten*, Fischer, Frankfurt am Main, 2010, 148–150.) Ez a meztelenség, mivel nem veszíti el a maga nem is oly távoli teremtéstörténeti-teológiai szignatúráját (hisz például a hitvesi ágy fölött is *tematizáltan* van ott az ébenfa feszület), nem is kerül át a puszta *profán láthatóság* diszpozitívumoktól mentes tartományába (Lásd: Uo.)

<sup>76</sup> OTTLIK, I. m., 193.