SCHEIN GÁBOR

Az én-regényben a másik: a kapitány és felesége*

Füst Milán: A feleségem története

1.1. Recepciós helyzet

Füst Milán *A feleségem története* című regényének mai recepciós helyzete meglepően visszás. Irodalmi köztudatunk általában a 20. század első felének legkiemelkedőbb prózaírói teljesítményei közé sorolja, amely nélkül aligha vehetőek számba a korabeli magyar regény poétikai gondolkodását megújító kezdeményezések. Mindezt a kiadások folyamatossága[1] és viszonylagos egyenletessége is alátámasztja, és talán az sem egészen véletlen, hogy a kiadás gyakorisága éppen abban az évtizedben, a hetvenes években emelkedik, amikor a magyar próza változáson megy keresztül. Arra azonban csak nagyon kevés jel utal, hogy Füst regényének olvasása bármilyen módon részt vett ebben az átalakulásban. Amikor pedig a kilencvenes évtized véleményformáló irodalomtörténészeinek egy csoportja máig mértékadó módon arra vállalkozott, hogy a harmincas évek magyar epikáját nemzetközi összefüggésben vizsgálja,[2] *A feleségem történetének* nem jutott említésre méltó poétikatörténeti szerep.[3] A korszak egészét áttekintő há-

* Az itt olvasható tanulmány egy terjedelmesebb elemzés részlete.

1 Az 1942-es első kiadást 2000-ig nyolc magyarországi (1946, 1957, 1964, 1968, 1970, 1973, 1978, 1993, 2000) és egy romániai magyar nyelvű kiadás (1975) követte, továbbá számos idegen nyelven, köztük angolul, németül, franciául, spanyolul, hollandul, lengyelül, csehül, szlovénül, finnül, észtül és litvánul is megjelent.

2 Az 1993-ban Pécsett tartott konferencia előadásait lásd *Szintézis nélküli évek. Nyelv, elbeszélés és világkép a harmincas évek epikájában,* JPTE, Pécs, 1993. A konferencia három, a nemzetközi kontextust is részletesen tárgyaló, széles történeti áttekintést nyújtó előadása: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Felmagasztosítás és tönkretétel: nyelv a két háború közötti regényben*; KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Törvény és szabály között. Az elbeszélés mint nyelvi-poétikai magatartás a harmincas évek regényeiben;* KÁLMÁN C. György, *A harmincas évek elbeszélő szövegei: terminológia és tipológia.*

3 Az egész konferencián csupán Angyalosi Gergely emlékezett meg nagyobb terjedelemben Füst egyik művéről, a *Szakadék*ról, ám anélkül, hogy a konferenciát uraló történeti diszkurzusba erő-

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

rom előadás közül csupán az egyik, Szegedy-Maszák Mihályé tért ki rá röviden. A viszonylagos háttérbe szorítottság oka természetesen nem lehetett az, hogy a konferencia a harmincas évek prózájára összpontosított, hiszen az évtizedhatárokat nem vonták meg szigorúan, és poétikatörténeti tekintetben a hét évig írott regény egyébként is vitathatatlanul hozzátartozott a vizsgált időszakhoz.

A konferenciát megelőző években egyetlen olyan elemzés született, Angyalosi Gergely 1985-ben megjelent *Narrativitás és valószerűség*[4] című tanulmánya, amely a kilencvenes évekre megváltozott magyarországi irodalomtörténeti gondolkodás szempontjából tekintve is lényeges megfontolásokat tett *A feleségem történetéről*. Bori Imre, Fehéri György és a két monográfus, Somlyó György és Kis Pintér Imre korábbi munkái[5] kisebb eséllyel pályáztak arra, hogy alakító részesei maradjanak a magyar irodalom újjáalakuló hagyománytudatának. Szegedy-Maszák Mihály előadásának a regényről szóló részlete[6] azt bizonyítja, hogy még ahhoz sem voltak elégségesek, hogy érdemben megváltoztassák *A feleségem történetéről* évtizedekkel korábban kialakult kritikai nézeteket.

Erre utal az előadásnak az a megjegyzése, hogy Füst az elbeszélés belső viszonyaitól függetlenített produkcióesztétikai szempontból mérlegelve „nem olyan fölényes művésze a nyelvnek, mint Kosztolányi, Krúdy vagy akár Márai". Amennyiben a nyelvről az elbeszélés poétikai funkcióitól függetlenül alkotnánk véleményt, Szegedy-Maszák Mihálynak alkalmasint igazat kellene adnunk, és legfeljebb arról vitatkozhatnánk, hogy a jó regénynek szükségszerű ismérve-e a szerző nyelvművészete, illetve hogy mit is jelent az irodalomban a „nyelvművészet" általában, nem képzelhető-e el olyan esztétikai rendszer, amely a stilisztikai mintaszerűséggel mit sem törődve a normák által érzékelhetővé tett hibákból, eltérésekből, különbözésekből vezeti le az esztétikai hatást. E vita során azonban aligha lennének szóba hozhatók a regény lényeges poétikai problémái, hiszen *A feleségem történetében* közvetlenül nem Füst nyelvével találkozunk, hanem Störr kapitány beszédével. Hogy ez a szempont az előadás mégoly rövidke részletében mégis előtolakodhatott, nem kis részben

---

teljesen bekapcsolta volna. A *Szakadék* erre valószínűleg nem is alkalmas, hisz az írói pályán sem sorolható a legkiemelkedőbb művek közé.

4 ANGYALOSI Gergely, *Narrativitás és valószerűség. Füst Milán: A feleségem története című regényének egy értelmezési lehetőségéről* = Uő., *A költő hét bordája*, Latin Betűk, Debrecen, 1996, 22–31.

5 BORI Imre, *A prózaíró Füst Milán. A próza felé a drámán át* = Uő., *Prózatörténeti tanulmányok*, Forum, Újvidék, 1993, 181–224.; FEHÉRI György, *Feljegyzések Störr kapitányról*, Magyartanítás 1983/2., 49–55., 1983/3., 115–121.; KIS PINTÉR Imre, *Füst Milán: A feleségem története*, ItK 1973, 529–545.; KIS PINTÉR Imre, *Füst Milán* = Uő., *Helyzetjelentés*, Szépirodalmi, Budapest, 1979, 331–371.; SOMLYÓ György, *Füst Milán alkotásai és vallomásai tükrében*, Szépirodalmi, Budapest, 1969.

6 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *I. m.*, 31–32.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

bizonyára egy több mint öt évtizeddel korábbi közismert kritika nem múló hatásának köszönhető.

Fülep Lajos, a szerző nagy tekintélyű barátja és a regény egyik első olvasója 1942 áprilisában és májusában több levélben fejtette ki nézeteit Füst művéről. Véleményének az első, április 20-án kelt levélben[7] ad legvilágosabban hangot, majd a későbbiekben arra kényszerül, hogy a szerző ellentámadásai nyomán védelmezze álláspontját. Füst és Fülep kapcsolata a korábbi nagyrabecsülés és érdeklődés nyomán éppen ebben az időben, 1941-ben vált intenzívvé.[8] Füst levelei akkurátusan beszámolnak a regényírás utolsó évének legfontosabb eseményeiről, főként a cím és a főszereplő nevének kiválasztásáról, majd 1942. április 14-én útra kel a nyomdai levonat Zengővárkonyba.[9] Fülep április 20-án siet leszögezni, hogy a mű „jelentékeny leistung" [!], hogy aztán pontokba szedett kritikájában tegye viszonylagossá az előre bocsátott elismerést. A bírálat terjedelmesen kifejtett és későbbi magyarázkodásokra is okot adó egyik pontja szerint a regény a „pesti nyelv"-et beszéli, amit Fülep az elterjedt korabeli véleménnyel egybehangzóan nem csupán rontottnak és romlottnak tart, hanem odáig megy, hogy magyarságát is elvitatja. Egyenesen a „jiddisch" egyik dialektusának nevezi,[10] amelynek „szagát",[11] mint mondja, sehol és senkin nem szereti. Terjedelmes és nem minden tanulság nélküli listát lehetne összeállítani azokból, akiket a 20. század első felében elmarasztaltak a magyartalanság bűnében, és azt sem lenne érdektelen megvizsgálni, hogy az ilyen elmarasztalások milyen irodalompolitikai, taktikai célokat szolgáltak. Fülep nagy hagyományú, de – a kor kontextusában – korrektnek éppen nem mondható megjegyzése a későbbi irodalomtörténeti közbeszéd számára nagyrészt lehetetlenné tette, hogy megvitassa a regény mondatstílusát.

[7] Fülep Lajos Füst Milánnak 1942. április 20-án. *Szellemek utcája. In memoriam Füst Milán,* szerk. Kis Pintér Imre, Nap, Budapest, 1998, 147–149.

[8] Elek Artúr – Fülep Lajos – Füst Milán *levelezéséből,* közreadja Benedek Mihály – Márványi Judit, Kortárs 1987/10., 93–120.

[9] „Ma postára tettem a címére regényem tördelt levonatát, avval a meleg kéréssel, hogy olvassa el úgy Maga, mint kedves felesége s aztán, ennek megtörténte után ne terheltessék azt nekem visszaküldeni, mert a nyomás előtt még szükségem lehet rá. Egyszerűbben szólván: ha volna már szemüvege, nagyon örűlnék, mert szeretném mielőbb tudni véleményét." Füst Milán *összegyűjtött levelei,* Fekete Sas, Budapest, 2002, 398.

[10] „Remélem, nem ért félre, nem puristáskodom itt, a művészet souverain ura a nyelvnek is, mint mindennek [...], de ez más, ez jórészt a nekem éppen nem kedves pesti jargonban íródott, mely nem a magyarnak, mint némelyek állították..." Fülep Lajos Füst Milánnak 1942. április 20-án. *Szellemek utcája,* 147–149.

[11] Ha nem tudnánk, hogy Fülep Lajosról van szó, és ha nem éppen ő figyelmeztetne, hogy a regény miatt „gójimban lehet, hogy visítnak majd", tekintve a kor közhangulatát és ismerve a sztereotípiák nyelvi készletét, a jiddis dialektusnak nevezett pesti nyelv szagára való célzást vaskos antiszemita kitételként is érthetnénk...

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Érdemesebb ezért Szegedy-Maszák Mihály másik megjegyzéséből kiindulnunk. Az egyes szám első személyű elbeszéléssel kapcsolatban az előadás az alaktalanság veszélyére emlékeztet, amit csak „bizonyos mértékig" ellensúlyozna a bolygó hollandi mitikus története, „melyet az olvasónak ugyanúgy »az örök vonulást« megadással elfogadó kapitány följegyzései mögé kell képzelnie, ahogyan az *Odüsszeia* ismerete segítheti az *Ulysses* megértését".[12] Ehelyütt az előadás Füst Milán prózájának egyik leglényegesebb pontját érinti, hiszen a Nyugat első nemzedékének prózaírói közül egyedül ő tartott ki regényről-regényre következetesen a szereplői tudathoz rendelt, egyes szám első személyű emlékező elbeszélés narratívája mellett. Tekintettel azonban arra, hogy ez az elbeszélésforma kitüntetetten fontos szerepet játszott a modern európai regény megújulásában, szükségesnek látszik, hogy Füst következetes eljárását ebben az összefüggésben vizsgáljuk. Az alaktalanság veszélyének emlegetésével szóba hozott szemléleti keretek azonban erre kevéssé alkalmasak, hiszen a szereplői tudathoz kötött, egyes szám első személyű elbeszélés fontosságának látványos növekedése nem volt független az európai regény megújulásától, és bár e Prousttól Bulgakovig és Beckettig rendszerint mindössze tíz-tizenkét regényszerző nevével összekapcsolt folyamat során valóban felbomlik az ábrázolt realitás töretlen illúziójából kibontakozó elbeszélés hagyományos zártsága, megváltoznak tehát a szerkesztés regénypoétikai elvei, azt semmiképpen sem állíthatjuk, hogy a modern regény ilyenek híjával lenne. Ellenkezőleg, a természetesnek látszó zártság felbomlásával a szerkesztési elvek jelentősége megnő. Ha az alaktalanság veszélyét mégis éppen Szegedy-Maszák Mihály, a modern európai regény történetének egyik legavatottabb magyar ismerője emlegette, és ha *A feleségem története* kapcsán megelégedett a probléma ilyen szűk kitekintést nyújtó jelzésével, az nem magyarázható mással, mint hogy *A feleségem története* – jóllehet a kor magyar irodalmában minden bizonnyal egyike ama néhány műnek, melyet nem eleve képtelenség az európai regény megújulásának poétikai kérdéseivel kapcsolatba hozni – ebben az összefüggésben eddig nem részesült kielégítő figyelemben.

A befogadásnak ebben a sajátos helyzetében nyerhetett megerősítést újra és újra Fülep egykorú olvasata. Hiszen közvetve Szegedy-Maszák Mihály utóbb idézett fenntartása mögött is az ő véleménye húzódik meg. Fülep úgy vélte, hogy „két vagy néhány ember magánügye nem elég" a regény nagy formátumának „megtöltéséhez",[13] háttérként ott kell állnia mögöttük egy efemer jelenségekkel teli világnak, amelynek előterében a regényhősök kortörténeti-pszichikai egységként felismerhetőek. Nyilvánvaló, hogy Fülep a realista nagyregénnyel

[12] Szegedy-Maszák Mihály, *I. m.*, 32.
[13] Fülep Lajos Füst Milánnak 1942. április 20-án, *Szellemek utcája*, 148.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

szemben támasztott elvárásokat érvényesítette *A feleségem történetének* olvasásakor, olyanokat, amelyeket például a kor másik kiemelkedő magyar regénye, Déry Tibor – kéziratban akkor már elkészült – *Befejezetlen mondat*a maradéktalanul teljesített.

Fülep azonban nemcsak azt érzékelte, hogy Füst regényében nem jelenik meg egy objektívnek tetsző világ, és így nem adja, amit ő egy igazi regénytől elvár. Az is feltűnt neki, hogy ez a hiány valamiképpen a hontalanság problémájával függhet össze,[14] és ebben *A feleségem története* egyik, ha nem a legfontosabb szemléleti kérdését pillanthatta volna meg, ha nem esett volna meg vele is, ami időről-időre mindannyiunkkal: éppen a tekintete akadályozta meg, hogy észrevegye, amit látott.[15] A hontalanság problémájának fontosságát támasztja alá Füst meglepett megütközést kifejező, egyebekben kényszeredetten védekező válaszlevele is,[16] mely a hontalanság kitételével mégis kivételt tesz, nem utasítja vissza, sőt megerősíti, ha más értelemben is, mint ahogyan Fülep gondolta: „Évtizedeken át abban az iskolás hitben éltem, hogy a nagy regény, epopeia lévén, kell hogy abból a talajból nőjjön ki, amelyen írója él, – vagyis hogy egy világot tükrözzön, azt a földet társadalmat mutassa be, ahonnan származik. Nagyon rendben van, – Gogoly az oroszokról írt, Flaubert a franciákról és így tovább. Csak mi legyen azzal, aki mindig magános volt, soha kifelé nem tekintett, csak mindig befelé s végűl, aki nem is tartozott soha sehova, akinek a szájából nagyon rosszul hangzana a helyi sajátosság: Mögmondtam ke-e-ednek, hogy ne egyík szalonnát... – hogy írjam én ezt le Barátom? Nem tartozom én sehová. (A jiddis néphez legkevésbé.) S mármost nekem nem lehet regényt írnom? [...] Nem inkább írok a bolygó hollandusról, aki nem tartozik sehova, de viszont lelke mégiscsak volt neki, szegénynek".[17]

[14] „A regény szerintem nagy formátum, két vagy néhány ember magánügye nem elég a megtöltéséhez. Valami mást óhajtok még mögé, ami átlátszik rajtuk: egy világot. Ezt nem pótolhatja semmi művészet. Ez a regény nagy veszedelme: ha ez a világ elavul, maga a regény is elavul vele; nélküle viszont eleve hontalan." *Uo.*

[15] Játékos véletlen, hogy Fülep éppen ekkoriban kapott új szemüveget, mely azonban nem javította a látását. *A feleségem történetéről* szóló, 1942. április 20-án kelt levélben arról panaszkodik, hogy estefelé már fáradt a szeme, „ami újság", mert azelőtt nagyon jó szeme volt. Füst válasza több helyütt kovácsol retorikai előnyt Fülep szembajából: „Rosszúl olvasta ezt a munkát, Barátom Uram", „Bámulatos, hogy mennyire elhaladt Maga mellett ez a munka, annélkül, hogy észrevette volna."

[16] Füst Milán Fülep Lajosnak 1942. április 23-án. FÜST, *Összegyűjtött levelek,* 399–402. Füst visszautasítja, hogy a regény jiddis nyelven volna írva. Arra hivatkozik, hogy az élő nyelv „okvetlenül" töri a nyelvet, vagyis nem várható el tőle mintaszerű nyelvhasználat, majd felrója Fülepnek, hogy nem veszi észre a regényben „a magyar nyelv csodás dallamát", holott ő „valóságos szonátákat – mégpedig a magyar nyelv szonátáit" alkotta meg.

[17] Ez az a pont, ahol a regény kritikájába Füst értelmezésében feltétlenül belévegyül az antiszemitizmus problémája: „Tersánszky jó magyar ember, ugye? Olvassa el, kérem A margarétás dal

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

A regény nyelv- és személyiségszemléleti kérdéseinek megközelítésére azonban nem csupán az otthonosság–hontalanság fogalmi ellentétpárja nem alkalmas, hanem hasonlíthatatlanul finomabb produkcióesztétikai megfontolások sem. *A feleségem története* kizárólag akkor nyílhat meg számunkra, ha a korai kisregények elemzési tanulságaira támaszkodva a huszadik század első felében megújuló európai regény poétikai és narratológiai összefüggései és azok episztemológiai feltételei közé helyezzük.

1.2. A történeti kontextusról nagy vonalakban

Amikor *A feleségem történetét* az európai regényt átformáló művek társaságában emlegetjük, akarva-akaratlan Bernard Noel kezdeményezését követjük, aki a Magyar Műhelyben 1967-ben publikált rövid közleményével éppen azáltal nyithatott új fejezetet a mű értelmezésében, hogy a magyar irodalmi kánonokból akkoriban lényegében kimaradó regényt a világirodalom „főáramlatához" mérte. Bár Noel távolról sem kidolgozott olvasási javaslata az emlékezetpoétika működésének elemzése nélkül rokonította Füst regényét Proust nagy művével, *Az eltűnt idő nyomában*nal, amit alaposabb vizsgálódás aligha igazolna, a magyar irodalom iránt elkötelezett francia szakembernek ez a gesztusa önmagában is elegendőnek bizonyult, hogy lehetőséget teremtsen az addigi recepció újragondolására. Mivel azonban ez nem következett be, szükségszerűen választott hasonló utat Bori Imre is, aki nem sokkal később immár apodiktikusan szögezte le, hogy Füst műve „nem a magyar regényirodalom kontextusában mutatja meg

---

című munkáját, vagy a többi bitangos, jasszos elbeszélését. Hogy mi minden zsargon van abban! – illetve nem is jól mondom, mert abból áll az egész. És nagyon helyénvalón, nagyon élvezem, mert valóban így beszélnek az emberek, [...] nemcsak itt, Párizsban is, Londonban is, Berlinben is, a hajókon, a tengerpartokon – csak itt sok németes elem van a zsargonban, könnyű hát rögtön ráfogni, hogy zsidó eredetű." A levélváltás hátterének e kifejtetlen, árnyékban maradó és ránk árnyként maradt vonulata alapos és részletekbe menően finom elemzést érdemel. Itt csupán jelzem, a korszak irodalomszemléletének a húszas évektől része a kérdés, hogy a regénynek az írói élet „talajából" kell-e kinőnie, egyáltalán hogy a műalkotás és főként a regény olyképpen sarjad-e a szerző „hovatartozásából", körülményeiből, ahogyan a növényt neveli fel a föld, amelyből sarjadt. 1942-ben ezt a kérdést a beszélgetésben résztvevők tisztességét feltételezve csak elutasítani lehetett (volna), hiszen Farkas Gyula *Az asszimiláció kora a magyar irodalomban* című könyve és Németh László *Kisebbségben* című esszéje minden ilyen – egyébként is kétséges – megfontolást vészterhes kontextusba helyezett. Amikor először bontakozott ki erről vita, Móricz Zsigmond 1930-ban közölt *A zsidó lélek az irodalomban* (Nyugat 1930, 421–422.) című cikke nyomán, ilyesmiről még távolról sem volt olyan élesen szó, mint bő egy évtizeddel később. A Móricz cikke nyomán kibontakozott vitáról lásd *Egy történet jele. A magyar–zsidó irodalom fogalmáról* című tanulmányomat: BUKSZ 1998/4., 406–418.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

értékeit".[18] Amit nyilván kiegészíthetett volna azzal, hogy értelmezéséhez az eredetitől nemcsak térben, hanem időben is eltérő interpretációs mezőt kell kijelölnünk, hiszen Bori az egzisztencialista tudatregény akkoriban divatos, de Magyarországon még kevesek által ismert irányzatával hozta kapcsolatba a regényt.

A két értelmező célja nyilvánvalóan az volt, hogy ilyen tekintélyek pajzsa mögött, mintegy kívülről, ismerős ismeretlen importáruként csempésszék be a magyar irodalmi kánon rendjébe *A feleségem történetét*, amely 1967-ig valóban szinte észrevétlenül szunnyadt a könyvespolcokon. Sokatmondó tény, hogy a hatvanas években ez a stratégia már ígérhetett némi sikert, de mivel az átrendezéshez szükséges erőt nem valódi külföldi felfedeztetésből merítette, ahogy a kilencvenes években Máraival történt, a hatás nem lehetett sem erős, sem tartós.

Ami azonban ekkoriban kezdetét vette, mára nyilvánvalóan tévessé és nevetségessé tenne minden felfedező ambíciót, ahogy a kortárs magyar próza olvasójának is inkább cáfolni, mint megerősíteni lenne oka Bori tételét, mely szerint Füst regénye nem a magyar irodalom összefüggésében mutatja meg értékeit. Már csak azért sem osztom Bori véleményét, mert nem hiszem, hogy a század harmincas-negyvenes éveiben a magyar irodalmi kontextus leválasztható lett volna Európa más irodalmainak jelenségeiről. Ilyen jelenség például az én-elbeszélés fontosságának növekedése a prózában, amire nálunk Krúdy, Kosztolányi, Márai és Szentkuthy műveiben találhatunk jelentős példákat, de mindnyájuk közül Füst volt az egyetlen, aki teljes prózairói életművét az én-elbeszélés formáiban bontakoztatta ki.

Viktor Žmegač *Az európai regény* című alapvető munkájában részletesen vizsgálja, miért növekedhetett oly látványosan a modern regénypoétikákban az én-elbeszélés jelentősége. Henry James és főként Proust művészetét kutatva másokhoz hasonlóan ő is a szubjektív élményformák radikális ábrázolásával[19] magyarázza e tényt. Úgy látja, a kizárólagos érvényre szert tevő pszichologikus szemlélet a valóság koncepcióját az érzések és az emlékek kapcsolatából alakítja ki,[20] amiben Joyce és Virginia Woolf tudatprózája hoz majd változást. Náluk a pszichologikus megközelítésmódot ismeretelméleti kérdések váltják fel. Szempontunkból azonban az érdemel különös figyelmet, hogy Žmegač már Proust prózájában felismeri a regénypoétika későbbi ismeretelméleti átrendeződésének kezdeményeit, és ezeket azáltal erősíti meg, hogy a prousti prózát az addig uralkodó értelmezések példájával szakítva nem Bergson időszemléletével rokonítja, hanem a fizikai és lelki jelenségek Ernst Mach-i analízisével.[21]

[18] BORI Imre, *Füst Milán: A feleségem története* = UŐ., *Az avantgárd apostolai*, Forum, Újvidék, 1971.
[19] Viktor ŽMEGAČ, *Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik*, Niemeyer, Tübingen, 1990, 275.
[20] *Uo.*, 282.
[21] *Uo.*, 280.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Mach valóban meglepően korán, *Megismerés és tévedés* című vázlatában már 1905-ben pontosan leírta az én és a világ kapcsolatrendszerének alapvető átalakulását, amely nem ragadható meg többé az alany és a tárgy viszonyában, és a feltárt szerkezetnek korát megelőző zseniális sejtéssel neurobiológiai magyarázatot adott. Amikor a következő sorokat olvassuk, ne felejtsük el, hogy a nagy alkatpszichológusnak, intelligencia- és magatartáskutatónak, Wolfgang Köhlernek még *The Place of Value in a World of Facts* című könyvének megírása idején is jelentős nehézségeket kellett legyőznie, amikor megkísérelte termékenyen bevezetni az agy toposzát az ismeretelméleti és filozófiai viták nyelvébe. „Már az előzetes megfontolások is megmutatták, hogy az én elhatárolása a világtól nehézségekbe ütközik és nem mentes az önkényességtől. Tekintsük énnek az egymással összefüggő képzetek összességét, azt, ami számunkra közvetlenül egyedül elérhető. Ebben az esetben az én élményeink emlékezetéből és az általuk meghatározott asszociációkból áll. A képzetek egész élete azonban a nagyagy történeti sorsához fűződik, mely része a fizikai világnak, eltávolíthatatlan belőle. [...] Végre a fizikai környezet által kiváltott érzékszervi tapasztalatokat is a legszélesebb értelemben felfogott énhez számíthatjuk, ami így nem választható el a világ egészétől."[22]

Amíg a korban uralkodó komplementaritás-modellek többsége, köztük Bergsoné is, megkísérelték kiemelni az emlékezetet a szellem spontaneitásának köréből, Mach éppen az érzékszervi működés spontaneitásában alapozta meg azt, amit összekapcsolt az érzékelés neurobiológiai folyamatával. Szempontunkból különösen fontos az az implicit állítás, hogy az én nem önálló metafizikai entitás, ekként nem rendelhető az érzékileg felfogott világ fölé, és nem helyezhető azon kívülre, ellenkezőleg, nem csupán része annak, hanem az érzékelés élményként megőrzött, Mach szerint motorikusan és szellemi minőségek által egyaránt meghatározott emlékezetéből áll. Ebből következően az énhez kapcsolódó tudat egyszerűen nincs abban a helyzetben, hogy felülvizsgálja az én tartalmát kitevő képzetek helyességét, hogy igaznak vagy hamisnak tekintse őket, hogy tehát döntsön felőlük, hiszen ahogyan az én a világhoz tartozik, úgy az igazság is a világban és nem rajta kívül van: az én és az igazság sorsa a romantika korától kezdve lényegében mindmáig összekapcsolódik.

Ez a megfontolás vezethetné be a modern regény megújításában résztvevő én-elbeszélő beszédprózák vizsgálatát, melynek tárgya csakis a stílus lehet, hiszen az ide sorolható művek, köztük *A feleségem története,* a tapasztalat helyébe az arról való beszéd módját állítják, a világban elhelyezkedő egyén helyébe pedig a világra rálátást nyújtó szempontot. Ez teszi a visszaemlékezést alkotássá. És ami-

[22] Ernst MACH, *Erkenntnis und Irrtum,* Johann Ambrosius Barth, Leipzig, 1917, 65–66.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

kor a világhoz tartozó, következésképp ábrázoló világszerűséggel nem rendelkező én-beszéd regényalapító tényezővé emelkedik, az én beszédsorsa azonossá válik annak a művészetnek a sorsával, mely tisztában van vele, hogy a művészi megismerés egyetlen változatának sem lehet igénye a teljes igazságra, mert minden művészi szabálynak az ellentéte is egyenrangú, érvényes szabály lehet.[23] Következésképpen az én-elbeszélést hangsúlyozottan azzal a belátással érdemes olvasnunk, hogy az irodalmi fikció szövege nem igazságokat visz színre, hanem a világ elbeszélésének egy meghatározott diszkurzusát mutatja be, amely idézetként további diszkurzusformákra is utalhat. Ezért az olvasás során nagyon komolyan kell vennünk a nyelv metafikciós jellegét,[24] amely a tárgyilag adott világra áttételes, rendkívül összetett és problematikus módon vonatkozik.

Amikor tehát *A feleségem történetének* olvasásakor azt megvizsgáljuk, hogy a stílus, azaz a nyelv metafikciós működése során miként veszítik el rögzíthetőségüket az amúgy is problematikus referenciális mozgások, és ebből milyen művészi szabályok alakulnak ki, Angyalosi Gergely *Narrativitás és valószerűség* című elemzéséből kell kiindulnunk, mert ez volt a regény első olyan olvasata, amely e problémát nevezte meg a regény témájaként. Még akkor is érdemes e tanulmány megfontolásaiból kiindulnunk, ha az eddigiekből következően „a valóság megismerhetőségének problémáját" nem témának,[25] hanem a nyelvet alapító stílus meghatározó tényezőjének tekintjük.

2. *Störr kapitánytól a szövegig*

Angyalosi Gergely a valószerűség fogalmának a francia neostrukturalisták által kidolgozott jelentésével nyitja meg Füst Milán regényét. A fogalom ebben az esetben nem egy szöveg és a valóság, hanem két eltérő szöveg közti normatív megfelelésként értelmezendő. A két nagy normatípus egyikeként Angyalosi a műfaji szabályokat nevezi meg, melyek egy adott kor adott műfaji elvárásai szerint alakítják a műben bemutatott valóságot, a valószerűség másik típusaként pedig a régi arisztotelészi meghatározást említi: valószerű az, ami gyakran megtörténik, pedig másként is történhetne. A két eltérő meghatározás között ebben

[23] Robert Musil, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, Rowohlt, Hamburg, 1955, 559.

[24] Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Consious Fiction*, Routledge, London, 1984.

[25] „Abból az állításból indultam ki, hogy a regény témája maga a valószerűség, vagyis a valóság megismerhetőségének problémája. Störr nagy kérdése az, hogy vajon megkülönböztethető-e látszat és valóság; hogy hiteink, indulataink, döntéseink összhangba hozhatók-e valami rajtunk kívül eső, objektív realitással, vagy csupán önnön tükörképünkkel hadakozunk egész életünkben." Angyalosi, *I. m.*, 27.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

az esetben Genette-nek az a felismerése teremt kapcsolatot, hogy a valóságot gondolkodásunkban általános maximák képviselik, következésképpen egy regényszereplő viselkedését valószerűnek elfogadni és ilyenként megérteni nem egyéb, mint hogy hivatkozni tudunk vele kapcsolatban egy általánosan elfogadott igazságra.[26] Ezért Angyalosi elemzése a regény retorikai rendszeréből egyetlen, ám annál fontosabb mozzanatot emel ki. Úgy véli, Störrt a rögeszméi leszakítják a világról. Így a regényt keresztül-kasul átjárják valószerűtlenítő elemek, és az elbeszélt események némelyike is távol van attól, amit az olvasó, vagy nem ritkán maga a narrátor valóságként elhihet. A narrátori tevékenység éppen ezért jelentős részben arra irányul, hogy bár a valóság az elbeszélő számára megismerhetetlen, fenntartsa a realista konvenciók működését, és ezt azzal éri el, hogy a kauzális összefüggések helyére szentenciózus betéteket, „mesterséges maximákat" iktat. Ezt az ellentmondást Angyalosi visszahelyezi a kapitány magatartásába: „Störr ugyan nem hisz a megismerésben, de valami számára is megmagyarázhatatlan erő az igazság hajszolására kényszeríti".[27] Störr kapitány azonban nem az igazságot „hajszolja", és még csak nem is a valóságot, amelynek fogalmát Angyalosi végül is egy, az újstrukturalizmusnál korábbi, az arisztotelészi hagyományban fogant metafizikai pozícióban rögzíti.[28] Sőt talán nem is hajszol semmit. Beszéde talán nem is rendelkezik határozott iránnyal. Tévelyeg, és tévelygése egyetlen név körül vet örvényeket. Lizzy, akinek a történetét elbeszéli, és akinek hűségéről vagy hűtlenségéről éppen annyit tud a regény kezdetén, mint a végén, számára nem a valóságban van. A feleség a kapitány színre vitt személyiségének tartalmát kitevő ama képzet,[29] amely a beszéd során létrehozza, megképzi magát a személyt és művét, az alanyt és a tárgyat elválaszthatatlanul és egyszerre. Ezért a Störrhöz tartozó szöveg olvasójának elsődleges feladata nem lehet az, hogy folytonosan a valóság megismerhetőségének kérdéseit intézze a szöveghez, mintha Störr helyébe lépve abban lelné meg önmaga egyedüli dolgát, hogy eldöntse, Lizzy hűséges volt-e vagy hűtlen. Ebben az értelemben *A feleségem története* témájánál fogva ugyan beletartozik a modern házassági re-

[26] *Uo.*, 24–25.

[27] *Uo.*, 27.

[28] WAUGH, *I. m.*

[29] Angyalosi legfontosabb felismerése számunkra az, hogy Lizzy „nem létezik objektíve, alakja a kapitány énjében zajló konfliktusoknak, metamorfózisoknak megfelelően változik". ANGYALOSI, *I. m.*, 27. Ez a felismerés azonban éles konfliktusban áll mindazzal, amit a tanulmány több helyütt állít, hogy a regény témája a valóság megismerhetőségének problémája lenne. Hiszen ha Lizzy objektíve nem létezik, akkor az elbeszélés perspektívájából vizsgálva egyetlen tárgynak sem lehet szövegen kívüli, faktikus valósága, következésképp a regény megértéséhez sem juthatunk közelebb a valószerűség elsődlegességének feltételezése által, különösen nem a fogalom arisztotelészi hagyományban fogant jelentésére alapítva interpretációnkat.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

gény bő mezőnyébe, amely minden részletében követte az európai nők helyzetének 19. és 20. századi változásait, valamint a házasság intézményének átalakulását, interpretációjának legfontosabb kérdései nem hogy nem szoríthatóak be erre a területre, még csak nem is érintkeznek vele. Ha helytálló a következtetés, amelyet Mach szövegéből levontunk, hogy az énhez kapcsolódó tudat mindaddig nincs abban a helyzetben, hogy felülvizsgálja az én tartalmát kitevő képzetek helyességét, vagy hogy döntéseket hozzon róluk, amíg el nem idegenedik tőlük, azaz amíg tudatának képzetei nem térnek hozzá vissza egy másik ember tudatához tartozó képzetként, akkor jobban tesszük, ha nem Störr lehetséges kérdéseinek bensőséges elsajátításán munkálkodunk. Angyalosi Gergely értelmezését felfüggesztve, ajánlatának újrafogalmazását érdemes mindaddig elhalasztanunk, amíg az én képzeteit nem sikerül maradéktalanul a szöveg nyelvi-retorikai mozgásaiként viszontlátnunk. Annál is inkább, mert a szövegben valójában nem Störr kapitány kérdez. A kérdések, vagyis a beszéd elsődleges mozgásai Lizzy felől indulnak ki, a történet ebben és csak ebben az értelemben nevezhető az ő történetének. A kapitány csupán válaszol, ám anélkül, hogy akár csak egyetlen pillanatra is ki tudna mozdulni abból a bizonytalanságból, amelynek hátteréből a regény első mondata előlép: „Hogy a feleségem megcsal, régen sejtettem."[30] A regény olvasásakor mindenekelőtt ebbe a bizonytalanságba helyezzük vissza a szöveg minden további mondatát, és ebben a bizonytalanságban kitartva igyekszünk minél teljesebben feltérképezni a regény alapvető retorikai mozgásait, metafikciós eljárásait.

3.1. Név és nevek: az én-regény egysége és a nyelv személyiség-sokszorosító tendenciája

Vegyük tehát komolyan, hogy a beszéd mozgásai Lizzy felől indulnak el! Ez természetesen nem azt jelenti, hogy valamilyen értelemben Lizzyben keresnénk a szöveg eredetét, annál is kevésbé, mert minden titokzatossága, a csábítás és csalás játékai ellenére nem válik valódi regényhőssé, azaz bahtyini értelemben vett értékcentrummá.[31] A hagyományos regényszerkezetben egy vagy több „adott

[30] A regényt az alábbi kiadás alapján idézem: FÜST Milán, *A feleségem története*, Magvető, Budapest, 1973[6]. A kiadás szövegállapotát tekintve változatlan utánnyomása volt a szerző által jóváhagyott 1957-es kiadásnak. *A feleségem történetének* egyébként Füst Milán számos egyéb művével ellentétben nem ismeretesek változatai. Ebben az esetben kizárólag a „természetes" szövegromlás és a szövegrontás folyamataival kell számolnunk. Ezek feltérképezése előttünk áll, és bizonyára a valamikori kritikai kiadásra hárul. (Az oldalszámok a továbbiakban erre a kiadásra vonatkoznak.)

[31] Mihail BAHTYIN, *A szerző és a hős*, ford. PÓLYA Judit, Gond–Cura, Budapest, 2004, 15.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

ember", azaz a hős vagy a hősök köré épül az elbeszélés architektonikája, ami nem egyéb, mint „a konkrét egyedi részeknek és mozzanatoknak az intuitív szemlélet számára szükséges, nem véletlenszerű rendje és összekapcsolódása",[32] amiből lezárt egész születik. Az én-regény esetében az elbeszélő és a hős alanyként és tárgyként szétválasztott funkciói összeolvadnak. Így tehát az én-regény architektonikai struktúrájából egyetlen elem sem hiányzik, éppen úgy egészet alkot, ahogyan a realista próza alkotásai. A nem elhanyagolható különbség abban áll, hogy az értelmi egész a hős nyelvi önalkotásaként tudati aktussá válik. Füst Milán regénye azonban különleges esetnek látszik az én-regények körében. A különlegesség mozzanata nem abban keresendő, hogy az én-regényt egyfajta életrajzi narratíva teremti meg.[33] Ellenkezőleg, ez a változat az én-regény leggyakrabban előforduló esete, ami poétikai és történeti okokkal egyszerre magyarázható. Az én-regény modernitást megelőző hagyományai nyilvánvalóan az emlékirat-irodalomban és a vallomásos prózában gyökereznek, azokban a műfajokban tehát, amelyek a szubjektivitás narratív formáinak és retorikáinak kimunkálásáért voltak felelősek. A poétika oldaláról ezt erősíti az a tapasztalat, hogy az én az európai hagyományban eminens módon a múlthoz kapcsolódó tudatformák körében alkotja meg önmagát, énszemléletünk eredendően történeti jellegű.

Füst Milán regényének különlegessége, hogy az én életrajzi narratívájának megalkotása, ami az emlékezetmunka retorikájában leli meg a maga konkrét nyelvi formáját, egy külső személy és a hozzá fűződő kapcsolat megértésére van utalva. A machi énkonstrukció problémája ezen a ponton olyan szerkezetet tételez fel, amelynek pontos leírásában Machnál több segítséget remélhetünk Lévinastól, aki a másik fogadásában tárja fel azt az alapvető fenomenológiai viszonyt, amelyhez az én létének fenomenológiai redukciója szükségszerűen visszavezet: „A reflexió persze tudatára ébredhet e szemtől szembeni viszonynak, ámde a reflexió »természetellenes« helyzete nem puszta véletlen a tudat életében. Maga után vonja az én megkérdőjelezését, a kritikai attitűdöt, mely maga is a Mással szemközt és annak fennhatósága alatt teremtődik [...]. A szemtől szemben a végső helyzet marad."[34]

A beszéd tehát Füst Milán regényében – még mindig Lévinas szavaival fogalmazva – a másikhoz fűződő viszony mélyén, „mint általa küldött jel tűnik föl",[35] akkor is, ha a másiknak még arca elleplezésére sincsen szüksége, mert megjelenése nem válik ki a csábító távolság, a nietzschei *Entfernung* történetéből.

[32] *Uo.*, 11.
[33] Störr kapitány, a fiktív szerző önmaga életírásának nevezi *A feleségem történetét*. (19.)
[34] Emmanuel LÉVINAS, *Teljesség és végtelen*, ford. TARNAY László, Jelenkor, Pécs, 1999, 61.
[35] *Uo.*, 72.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

A jelek ily módon mindig kétértelműen kelnek útra, és útjukat nem annyira folyásként, folyamatként gondolhatjuk el, inkább vég nélküli örvénylésként. Lizzy más női szereplőkben is megsokszorozódó regénybeli pozíciója ugyanis nélkülöz minden stabilizáló erőt. Éppen ellenkezőleg, alakjához a csalás és a csábítás képzetei kapcsolódnak, melyek végtelen, halálán is túlfutó történetté formálódnak, és ezen kívül semmi egyéb. A kapitány énként színre vitt személyének, így tehát a színrevitel retorikai teljesítményének szempontjából Lizzy azáltal válhat az ént és beszédét szüntelenül elbizonytalanító tükörré, hogy – Störr minden igyekezetével dacolva – egyetlen pillanatig sem öltheti magára egy adott ember képét. Lizzy a csábító, de birtokba vehetetlen távolság és a csalás, sőt a csalás csalásának dinamikáját gyűjti egyetlen pontba, a megértés igazságmunkáját megelőző és azt a nemtudás vágyenergiákkal telt területén fogva tartó szubverzív erőket. Störr kapitány ezt a viszonyt minden nőre, illetve általában véve a nőire is kiterjeszti.[36] A stílusnak hasonló alapszerkezete jön így létre, mint amilyet Derrida Nietzsche azon szekvenciáiban tár fel, amelyek az igazság történetébe bevezetik a nő körül örvénylő érzéki képzeteket: „Minden attribútum, minden vonás, minden vonzerő, amit Nietzsche a nőben felismert, a csábító távolság, a foglyul ejtő megközelíthetetlenség, a vágyat keltő transzcendencia, az *Entfernung*, az igazság történetéhez mint egy tévedés történetéhez tartozik."[37]

Ez a mondat könnyedén beírható lenne az igazság metafizikus történetébe, ami bizonyos értelemben nem lenne más, mint a női és a férfi igazság küzdelmének története. A női reprezentálná ebben az esetben az igazság örök fátyoljátékát, megmutatkozó elrejtőzését, a férfifogalmak pontos szúrásait kivédő, elhárító nem-igazságát. Nietzsche azonban a nőiről nem önmagában, hanem a férfire és önmagára gyakorolt hatásában beszél: ez az ő témája, a nő számtalan alakjában, a lány, a nővér, a feleség, a prostituált, a szűz, a nagymama, a feminista magatartásában megnyilvánuló hatás-játék. A *Bálványok alkonyá*nak *Egy tévedés története* című részében Nietzsche közismert módon a nőiség stílusjátékának jellemzőivel írja le a kereszténységet: az eszme „finomabb, megtévesztőbb *(verfänglicher)*, megfoghatatlanabb lett", és ezáltal, hiszen elérni nem sikerült, „ismeretlenebb" is. Vajon mi által éri el a női ezt a hatást? Ehelyütt érdemes emlékeztetnünk Luce Irigaray gondolatára, aki Nietzschétől egyáltalán nem függetlenül úgy vélte, hogy a női önmagában sokféle, szemben a férfi egységes énjével.[38] A kérdést tehát úgy kellene feltennünk, hogyan hat az, ami sosem lehet egy, ami finom és megtévesztő.

[36] „Az asszonyok különben se hűek, különösen a kapitánynék, ez hozzátartozik a dologhoz." (19.)
[37] Jacques DERRIDA, *Éperons. Nietzsche stílusai*, ford. SAJÓ Sándor, Athenaeum 1992/3., 189.
[38] Luce IRIGARAY, *Das Geschlecht das nicht eins ist*, ford. Eva MEYER és mások, Merve, Berlin, 1979.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

És e kérdéssel ideje visszatérnünk *A feleségem történetére*, annál is inkább, mert a válasz éppen ebben a regényben van benne. Störr kapitány természetesen tisztában van a „női" igazság nem-igaz voltával, még ha ezt néha el is felejti.[39] Másrészt pedig a legkevésbé sem csupán Lizzy gyanúsítható azzal, hogy csalja a férjét, amiről egyébként nemcsak Störr, de az olvasó sem tud meg semmi bizonyosat. A kapitány a maga módján folyamatosan flörtölget, ami Lizzyt nemhogy nem látszik különösképpen zavarni, de a flörtnek, a megigazuló csalásnak kettejük játékos viszonyában is fontos, talán mindennél fontosabb szerepet szán. A női hatásának kérdésére azonban nem magában a csalásban, hanem a csalás nyelvében kell a választ keresnünk. Lizzy, akit az elbeszélés kacérnak és „csiklandósnak" fest le, és aki a regény lapjain valóban sokat nevet, egyik kedvenc játékát űzve lép az elbeszélés színpadára, neveket ad a kapitánynak: „engem ő Douc-Douc bácsinak, Dodónak, Cric-Cracnak meg Croc-Crocnak nevezett, éppen a nevetésem miatt, amely, mint mondá, valósággal robbanásszerű, meg medve bácsinak, mondván, hogy oly mulatságos látni, amikor a szalvétám két csücske eláll a fülem mellett vacsora közben. S csak úgy lubickolt örömében, mint a malacok." (18.) És e nevekkel még korántsem merült ki Lizzy csábító-csaló névadó kedve. Amikor a derék kapitány először érzékeli, hogy fiatal felesége mellett „végleges ingoványba" tévedt, és először kell elgondolkodnia arról, hogy olvasható-e, leleplezhető-e a csalásnak az a fajtája, amely mögött nem valamely igazság, hanem további nem-igazságok húzódnak, amikor tehát kettőjük között voltaképpen kezdetét veszi az eltávolodások és a közeledések játéka, Lizzy „kegyének legfőbb jeleként" Monsieur Houinének nevezi Störrt (30.), aki erre – nem akarván haragudni – felhúzza a gramofont, és mosolyogva táncra kéri asszonyát. A névadás furcsa játékát persze nem csak Lizzy űzi. Miss Borton Miciszlávnak szólítja (130.) a hatalmas embert, Kodor pedig így mutatja be a Brighton szállodában összeverődött társaságnak: „– Van szerencsém bemutatni egy osztrigazabálót! S a másik oldal felé: – Van szerencsém bemutatni, Morbidani, a bátor kapitány." (142.)

A női elsődleges hatása tehát nem egyszerűen saját természetének gyakorlása, a személyiség megsokszorozása. Mivel szimmetrikus mozgások itt nincsenek, a női azzal fenyegeti az egyet, a férfit, hogy felbontja és egyszersmind ki is üríti személyét, a névadás ismétlődő nyelvi gesztusával elindítva őt azon az úton, amelynek végén üres jelöltté válna. Üres jelöltté, legalábbis az olvasó szempontjából, hiszen ha a kapitány maradéktalanul ki lenne téve a nevek megsokszoro-

[39] „Biztosan vigyáz – gondoltam én –, biztosan sejt valamit – Ezt gondoltam egyik nap. S máskor viszont, mintha mindezt elfelejtettem volna. S ez bizony csodálni való. Ez talán az én akkori életem legnagyobb rejtélye. Hogy képes voltam még mindig hinni neki. Hacsak egy pillanatig is." (162.)

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

zódásának, igaza lenne Lizzynek, aki azt mondja Störrnek: „Azt senki se tudja, hogy te milyen vagy. Csakis én." (67.) Így tehát a női hatásának csak egyik megnyilvánulása a kasztráció, ami – ne feledjük – mindig a nőben történik;[40] a másik, mert a személyiség ontológiai alapjait érintő, hogy hozzáférhetetlenné tesz és megsokszoroz. A nő azáltal biztosítja magát a férfi csalásaival szemben, hogy kicseréli a nemeket, a férfit nővé teszi, miközben ő maga férfivé válik. Ez a csere nyilvánul meg, amikor a gyanakvó Störr váratlanul hazaállít,[41] hátha bizonyosságot szerezhet felesége viselt dolgairól, rajtakapva őt valakivel. Behajol az ajtón, és „Kis Doudoc"-nak szólítja Lizzyt (161.), vagyis majdnem úgy, ahogyan korábban Lizzy szólította őt, aki most természetesen egyedül van. Csupán nemrég ébredt, ám máris cigarettázik.[42] A kapitány gyanakvása ettől mit sem csillapodik, de kénytelen távozni otthonról, és a lépcsőházból hallja, hogy a lakásban megszólal a gramofon.

Störr a női nem-igazság hatásait azzal igyekszik csillapítani, ámbár tévesen, hogy infantilizálja Lizzyt, azaz megpróbálja megfosztani nemi jellemvonásaitól. Se szeri, se száma az olyan bekezdéseknek, amelyekben „kölyök"-ként, „gyerek"-ként emlegeti őt, amit csupán azért tehet meg, mert hatalmas testalkata mellett Lizzy különösen kicsinynek, törékenynek látszik. Így tesz például közvetlenül a névadó jelenet előtt, egy lakomáról hazaérkezve, amellyel jókedvében ajándékozta meg magát:

> – Haszontalan kölyök. – Megsimogattam. Elsimítottam a homlokából a haját... s jól megnéztem az egész kis arcot. Olyan volt, mint egy kis csirkefogó, fitos és szemtelen, s amellett mintha kettőt se tudna számolni a szentem.
>
> Megszokta már a bújócskát. S ha megcsípik, sunyít, mint a kölyök. (30.)

Lizzy infantilizálása, tehát a nemi távolság letagadása és a hatalom öncsalása még védtelenebbé teszi Störrt a nem-igazsággal szemben. A nem-igazságot ehelyütt természetesen nem oppozícióban kell értenünk. Nem elég azt mondanunk, hogy a csalás játékában elvész az igazság és a hamisság megkülönböztethetősége, és értelmét veszíti minden ilyen próbálkozás. A megkülönböztetés a csalás részének bizonyul, hiszen minden csalást csalások sokasága vesz körül, és semmi egyéb,

[40] A regény Störr kapitányt következetesen nagy evőként mutatja be Lizzy mellett. A nőkre valójában teljesen veszélytelen. Sem a feleségével, sem más nőkkel nem bújik soha ágyba.

[41] Störr azzal mentegetőzik, hogy otthon felejtett valamit. Hogy mit felejtett otthon, nem tudjuk meg. Feljegyzéseiben ő óvatosabb, mint Nietzsche. Nem ír le olyasmit, hogy „megfeledkeztem az esernyőmről".

[42] A női cigarettázás a feminizmus ébredésének kísérőjelensége és – gondoljunk George Sandra – valóságos hadüzenete volt. Ennek emléke még a 20. század első felében is eleven maradt.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

anélkül azonban, hogy mindez egyetlen tömbbé, egyetlen nagy csalássá állna össze, ami lehetetlenné tenné a közlekedést. A Nietzschét olvasó Derrida e jelenséget így írja le: „Mert ha a nő az igazság, akkor ő tudja, hogy nincs igazság, hogy az igazságnak nincs helye és hogy senkinek nincs igazsága. Annyiban nő, amennyiben nem hisz az igazságban, tehát abban, ami ő, abban, aminek őt hiszik, ami tehát nem ő."[43]

A nem-igazság játékának igazi ellensúlyát *A feleségem történetében* egyrészt az én narratív önmegfogalmazása jelenti, vagyis az én-regény formája, ami puszta megnyilatkozásával feltartóztatja a személyt jelölő név kiüresedését, mert bár a beszéd mozgásai Lizzy felől indulnak el, maga a beszéd azonban a kapitány névhez tartozik. És ugyancsak e nyelvi mozgást feltartóztató erőként kell számításba vennünk a szerzői névadás gesztusát, ami jellegét tekintve ellentéte Lizzyének. Amíg ugyanis a női aspiráció eltörli az egyetlen nevet, és helyette hol gúnyosan, hol kedvesen sok másikat használ, a szerzői névadás figyelmét az egyetlen név kiválasztása köti le. Fülep Lajosnak írott leveleiben Füst Milán részletesen és a keresés forróságát is közvetítve számolt be a név- és a címadás bonyodalmairól, egyetlen pillanatig sem hagyva kétséget afelől, hogy az írás utolsó évének ez volt a legfontosabb problémája. A sok fejtörés után 1941. október 17-én már boldogan adja hírül barátjának, hogy meglelte a helyes címet és nevet: „*A fényes utitárs* (Drőhn kapitány feljegyzéseiből)". Csakhogy a Dröhn nevet még mindig túl szépnek érzi. Ekkor árulja el: „Felírtam körűlbelűl négyezer nevet s egyik se felel meg. Mert a névnek meggyőzőnek kell lennie s ha túlszép, hangzatos, akkor nem igaz, akkor az író találta ki. Viszont azért mégis hangzatosnak kell lennie. *Nyers* nevet szerettem volna, az első ötletem Leimrock (Jakab) volt, csak evvel a német író-barátok kinevettek, mondván, hogy olyan ez, mintha magyarúl példáúl paprikának hívnának valakit. S erre tehetségtelen népség lévén a legremekebb ősi hajós-neveket hozták nekem, (hősöm hajóskapitány!) – szamarak. A legszebb és legjellegzetesebb nevek rosszak. A hajós embernek olyan neve legyen, mint egy fogorvosnak, az jó. Továbbá: hollandus ember, tehát *francia* neve legyen, vagy német s ne valami Van der Boschke, vagy ilyesmi, – lévén Hollandiának épp elég köze a francia, vagy német múlthoz. S most válságban vagyok, hogy ne inkább a következő nevek közzűl válogassak, (a mai éjszaka ötletei): Kuppert, Raschaba, vagy Elvehjem."[44] 1941. november 14-én[45] a cím már így hangzik: *Fények a pokolban*, a kapitányt pedig Takéternek hívják. Címként ugyanakkor felmerül egy másik változat is, *Egy rossz asszony története*, a Takéter név viszont megfelelőnek tűnik. A novemberben kelt levélből az is kiderül, hogy

[43] DERRIDA, *I. m.*, 177–178.
[44] FÜST, *Összegyűjtött levelek*, 383.
[45] *Uo.*, 385–386.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

névötletekkel maga Fülep is előállt, az ő Tacket-jéből jutott el Füst a Takéterhez. A végleges cím, *A feleségem története* először 1942. január 8-án[46] tűnik föl. A kapitányt viszont még mindig nem Störrnek, hanem Rochnak hívják, ezt azonban Füst zsidós hangzásúnak hallja, amit pedig szeretne elkerülni, ezért további nevek is esélyesek, és ezek között találkozunk először a Störr névváltozattal három másik, a Fatalin, a Rock és a Maccus társaságában. Ezek után csupán az 1942. március 31-én kelt levél[47] tesz említést a regényről a végleges címmel és a főszereplő végleges nevével, bár Störr neve még mindig nem oszlatott el minden kétséget. És a kételyek a regény megjelenése után sem nyugszanak el. Füst naplójában 1943. júniusából származik e bejegyzés: „Landrock jobb név lett volna, mint Störr. Vagy: Aschenbakl."[48]

3.2. Csalás: a jelek mértéktelen túlinterpretálása

Az én-regény narratív egysége és a nyelv személyiség-sokszorozó mozgásai nyugvópontra sosem jutó, az elbeszélés minden mozzanatát átható, feszült viszonyokat hoznak létre *A feleségem történetében*. A nyelvi mozgásokat a mitikus háttérre való utaltság sem stabilizálja.

A bolygó hollandi története Wagnert közvetlenül megelőzően Heinrich Heine *Schnabelepowski úr feljegyzései* című művében tűnik fel. Heine az ő esetében sem fukarkodik az ironikus kommentárral: „Szegény hollandi! Mindamellett gyakran meglehetősen boldog, hogy ismét a fedélzetre szállva ezúttal is sikerült megváltania magát a házasságtól és a megváltó nőtől."[49] Az elbeszélés a Salonban, Heine folyóiratában jelent meg. Itt talált rá Wagner, aki *A bolygó hollandi*ban újra tragikus alaptónust kölcsönzött a történetnek, mit sem tudva az örök tévelygés és bolyongás boldogságáról. Wagnernél az értékviszonyok stabilak, a vándorlás és a megérkezés történeti lehetőségeit színre vivő retorika az átok és a megváltás, a szenvedés és a hűség erejének kettősségéből építkezik. Az opera – Nietzsche szavaival – „azt a magasztos tant" képviseli, „hogy a nő a legnyugtalanabb lelket is képes megkötni", maradásra bírni.[50] Hogy Nietzschének igaza volt-e, ne firtassuk, mert Wagner operájából csak egyetlen jelenetre van szük-

[46] *Uo.*, 389–392.
[47] *Uo.*, 396.
[48] FÜST Milán, *Teljes napló*, II., Fekete Sas, Budapest, 1999, 586.
[49] Heinrich HEINE, *Werke*, szerk. Helmut HOLTZHAUER, Aufbau, Berlin–Weimar, 1967, 305. („Armer Holländer! Er ist oft froh genug, von der Ehe selbst wieder erlöst und seine Erlöserin loszuwerden und er begibt sich dann wieder an Bord.")
[50] Friedrich NIETZSCHE, *Der Fall Wagner* = Uő., *Werke*, II., Hanser, München, 1956, 909.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

ségünk *A feleségem történetének* értelmezéséhez. Nem hagyhatjuk viszont figyelmen kívül Nietzsche kritikájának egy másik kérdését: „Tegyük fel, hogy ez igaz, de vajon egyszersmind kívánatos-e? – Mi lesz az »örök zsidóból«, akit egy nő imád és megköt? Egyszerűen megszűnik öröknek lenni; megházasodik, a sorsa ettől kezdve érdektelen számunkra. – Valóságosra fordítva: a művészeket, a zseniket fenyegető veszély – és hát ők az »örök zsidók« – a nőben rejlik: az őket imádó nők okozzák romlásukat. Szinte senkiben sincs elég jellem ahhoz, hogy ne zuhanjon a romlásba – hogy ne »váltódjék meg«, ha egyszer úgy érezheti, hogy istenként bánnak vele –, azonnal leereszkedik a nőhöz. A férfi fél az öröknőitől: ezt minden nőcske tudja."[51]

Ha valakinek eszébe jutna fallocentrikus képzelődéssel, narcisztikus megszállottsággal vádolni Wagnert *A bolygó hollandi* kapcsán, könnyű dolga lenne a bizonyítással, ahogyan Nietzsche iménti szavaiban sem kell sokáig keresni a hímsovinizmus, a nő hatalomtól és személyiségtől való megfosztásának hangsúlyait, hiszen a szöveg eleve és minden körülmények között csak férfinek tudja elképzelni a művészt, a zsenit. Számunkra azonban egy pillanatig még fontosabb az a gesztus, amellyel Nietzsche visszalopja a Wagner által kiirtott iróniát a bolygó hollandi történetébe, az, ahogyan – képletesen szólva – Odüsszeusz hajóját Ithaka partjai előtt visszafordítja a nyílt tenger felé. Nietzsche számára a csalás a megváltódásban van, a tévelygésben, a megváltatlanságban való kitartás pedig jellemerő kérdése. Vajon mit jelent ez az igazság tévedéstörténetként felfogott történetére nézve? Ha minden vonzerő, amit Nietzsche a nőben felismert, a csábító távolság, a foglyul ejtő megközelíthetetlenség, a vágyat keltő transzcendencia ehhez az igazságtörténethez tartozik, akkor hozzátartozik a megváltatlanságban való kitartás is, hiszen csak így őrizhető meg a távolság, ahol helye lehet a tévedésnek és a tévelygésnek.

Nietzsche szövegében itt válik a további feltárás akadályává a nyilvánvaló fallocentrizmus. Wagnernél azonban a megváltódás vonzásának nem egy, hanem két férfi van kitéve, a bolygó hollandi mellett Senta vőlegénye, Erik is. És miután Senta barátnői rémülten futnak hozzá, hogy értesítsék, mennyi baj okozója lett a hollandi képmása, olyan dinamika szabadul el a műben, amely egy pillanatra rálátást nyújt a csalás egy lényegibb vonására, valamint a tévedéstörténet női oldalára. Természetesen a harmadik felvonás végének arról az epizódjáról van szó, amikor Senta futva menekül Erik szemrehányásai elől, aki emlékezteti rá, hogy korábban örök hűséget ígért neki, most pedig elhagyná az idegen kedvéért. A hollandi éppen ebben a pillanatban ér oda, meghallja Erik szerelmes könyörgését, tehát látja, hogyan hat az imádott nő egy másik férfire, és magába

[51] *Uo.*

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

plántálva, megtörténtté téve a csalást, kétségbeesetten hajóra száll, örökre lemond az átok feloldásáról.

Hasonló, de sokkal kidolgozottabb jelenet tanúi lehetünk Tolsztoj *Kreutzer-szonátá*jában, közvetlenül azelőtt, hogy Pozdnisev őrült felindulásában megöli Lizát,[52] a feleségét. Pozdnisev okkal vagy ok nélkül attól a pillanattól fogva féltékeny Truhacsovszkijra, a Párizsról és a zenéről egyaránt könnyedén társalgó hegedűművészre, hogy bemutatja őt a feleségének. Hogy miért tette ezt, arra ő maga nem ad magyarázatot, ám ha adna, valószínűleg tévesen a zene démonát okolná, ahogyan talán a bíróságon is tette, ahol „úgy állították be" az ügyet, „hogy minden féltékenységből történt". Pozdnisevben azonban a történtek megértésének belső küzdelme nem zárult le. A nem-tudás bizonytalanságában meglehetősen pontos megfogalmazással kommentálja az ítéletet, és utal arra, hogy a tisztázhatatlan félreértés a társadalom szerkezetét megalapozó férfitekintély iránti elfogultságból a bírósági tárgyaláson újabb örvényt vetett: „Egyáltalán nem úgy volt, azaz nem egyáltalán nem úgy, de nem úgy. A bíróság úgy döntött, hogy megcsalt férj vagyok, s hogy megsértett becsületemet védelmezve (mert ők ezt így nevezik) gyilkoltam. S ezért mentettek fel. A bíróságon én igyekeztem a dolog értelmét megmagyarázni, de ők úgy értették, hogy a feleségem becsületét akarom rehabilitálni."[53]

A csalás természetének jobb megismerése érdekében azonban vissza kell lépnünk innen ahhoz a pillanathoz, amikor Pozdnisev bemutatja Truhacsovszkijt Lizának: „A beszélgetés rögtön a zenére tért, fölajánlotta, hogy játszik vele. A feleségem az utóbbi időben mindig nagyon elegáns és csábító, s nyugtalanítóan szép volt. A férfi, láthatólag, első pillantásra megtetszett neki. Azonkívül annak is megörült, hogy módja lesz hegedűskísérettel játszania, amit nagyon szeretett, úgyhogy erre a célra színháztól is bérelt hegedűst; arcára ki is ült az öröm. De ahogy rám nézett, rögtön megértette érzésemet, elváltoztatta arckifejezését, s megkezdődött a kölcsönös csalás játéka."[54]

A csalás tehát szerkezetének körkörössége okán abból fakad, ami látszólag nem oka, hanem okozata: az arcon kiütköző jelek érzékeny megfigyeléséből, a másik érzéseinek túlságos ismeretéből, olyanfajta túlzottan kiélesedett érzékenységből, figyelemből, amely egy ostoba és aljas helyzetben egyszerre talán mindent, vagy ha nem is mindent, annál mindenesetre sokkal többet érez és sejt, amennyi sejtelemmel még meg lehet menteni egy kapcsolatot a féltékenység

[52] Füst névválasztása – ismerve Tolsztoj iránti rajongását – bizonyára nem véletlen. Lizzy neve a *Kreutzer-szonáta* Lizájára is utal.

[53] Lev Tolsztoj, *Kreutzer-szonáta,* ford. Németh László = Uő., *Bál után,* Európa, Budapest, 1984, 239.

[54] *Uo.,* 243–244.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

mértéke vesztett, élesen látó őrületétől. Ebben az esetben Liza nemcsak Pozdnisev kettős beszédét érti, azt, hogy férje nem akarja, amit felajánl, hanem azt is, hogy ettől a helyzet kikerülhetetlen csapdává válik mindkettejük számára. Mert ha elfogadja Truhacsovszkij hegedűkíséretét, férjének az annyi, mintha már el is követte volna a hűtlenséget, mégpedig az ő szeme láttára, ha pedig elutasítja, semmivel sem lesz ártatlanabb, sőt még tovább rontja a helyzetet, azt sugallva, hogy még ebben a végsőhöz közeli pillanatban is félrevezethetőnek, vaknak tartja a férjét.

A jelek aprólékos és mértéktelen túlinterpretálása a háromszög-viszonyban uralhatatlan és szinte követhetetlenül gyors áthelyezéseket eredményez, mert a jelek értelmezése a háromszögön belül mindig feszült és kiélhetetlen vágyenergiákat hordozó kettős kapcsolatokat hoz létre. Az áthelyezés ezekben a kettős kapcsolatokban zajlik, de mivel egy harmadik szereplő is jelen van, minden jel, minden érzés kettős olvasatban nyílik meg. Az öröm ellentétes pólusán szükségszerűen jelentkezik a kényszer, hogy Liza hirtelen Pozdnisev tekintetével is meglássa önmagát, és ebben a pillanatban megkezdődik a csalások játéka. E csapdából látszólag nincs más kiút, mint a jelek további felaprózása, értelmezésük intenzitásának fokozása, ami végül is élesen látó vakséghoz vezet. Tolsztoj elbeszélésében mintegy külön történetszálat képez a tekintetek és az arcok játéka. Az előbb idézett részben Liza viselkedése, arckifejezése azáltal változik meg, hogy ránéz Pozdnisevre. De ezt a nézést megelőzi és uralja egy másik. A jelenet során Pozdnisev egyetlen pillanatra sem veszi le a tekintetét Lizáról, minden rezdülését mérlegeli, de nem azért, mert bármiféle bizonyítékra lenne szüksége, hiszen kimondatlanul régóta kész benne az ítélet: Liza nem szeretheti őt, nincs mit rajta szeretnie, ahogyan az életén sem, amelyet mellette él. Belül már nem az övé, ő ezzel világosabban tisztában van, mint a felesége, és ha eddig nem követett el hűtlenséget, kizárólag azért, mert nem volt rá alkalma, mert nem találkozott kísértéssel. Ez az élesen vizsgáló tekintet mindvégig működésben marad, a gyilkosság pillanatában is: „Mikor az emberek azt mondják, hogy dührohamukban nem tudják, mit csinálnak: ez mesebeszéd, nem igaz. Én mindennek tudatában voltam, egy másodpercre sem hagyott el az öntudatom. Minél jobban fölszítottam magamban dühöm gőzeit, annál világosabban gyúlt föl bennem a tudat fénye, amelynél lehetetlen volt nem látnom azt, amit teszek."[55]

A tévedések történeteként felfogott igazságról gondolkodva olyan mértékben lehetünk képesek megszabadulni a romantikus platonizmus értelemzavaró vagy az értelmezést leállító duális képzeteinek hatásától, amilyen mértékben érvényesíteni tudjuk a felismerést, hogy a női és a férfi az arcok, a tekintetek köl-

[55] *Uo.*, 265.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

csönössége által egyetlen játék részesei. A nő éppen úgy ki van téve a körülötte örvénylő érzéki képzeteknek, mint a férfi. Az igazság mindig kettős játszmában van, ezért nincs helye, ezért nyilvánul meg szükségszerűen csalásként.

3.3. A lévinasi komplementaritás: a szétválasztás, a megkettőzés szükségessége

Mielőtt folytatnánk az elemzést a Füst Milán-i háromszögviszony feltárásával, ki kell zárnunk a nietzschei, wagneri fallocentrizmus következményeit értelmezésünkből, mert ezek egyébként hamarosan leállítanák a jelek örvénylését, és a csábítás távolságát a férfihatalom kellemetlen közelségével váltanák fel. Ebben pedig ismét Lévinas lehet segítségünkre, aki a Másikhoz fűződő viszony fenomenológiáját nem mulasztotta el az antropológia területén elmélyíteni. Egyik Talmud-értelmezésében,[56] amely az asszony teremtésére vonatkozó bibliai szöveghely klasszikus kommentárjait szólaltatja meg a 20. századi filozófiai gondolkodás háttere előtt, a Talmud egyik meglepő interpretációs kísérletére hívja fel a figyelmet. Az értelmezést ebben az esetben egy, a derridai elkülönböződés sajátos változataként felfogható helyesírási probléma indítja útjára. A szentírási szöveg ugyanis mintegy önkéntelenül materializálva az ember teremtésébe bevonuló megkettőzést, ortográfiai hibát vét a Teremtés könyvének abban a mondatában, amely az ember megalkotásáról tudósít (1Móz 2,7). Az „és megalkotta" szava *(vajicér)* egy helyett két joddal van írva *(vájjicér)*, és bizonyára erre a két jodra is vonatkozik Jézus megerősítő kijelentése, hogy egyik sem veszhet el közülük.

A Talmud e betűkettőzést meglepő módon nem hozza kapcsolatba a teremtésben megnyilvánuló antropológiai kettősséggel, azzal tehát, hogy Isten férfinak és nőnek teremtette az embert (1Móz 5,2). Jeremiás ben Eliezer rabbi a Talmud szerint ezt a különös helyet így értelmezte: „A Szent, dicsértessék a neve, két arccal teremtette az első embert, hiszen írva van (Zsolt 139,5): Hátul és elől körülzártál engem és reám tetted kezedet." Lévinas azonban a talmudi rabbival ellentétben éppen az ember antropológiai kettősségével kapcsolatban idézi e furcsa szöveghelyet, ugyanakkor óv attól, hogy e két arcot Janus-arcként képzeljük el. Hiszen a 2. fejezetben még nincs szó a nőről és a férfiről. A Szentírás, figyelmeztet Lévinas, nem a nőit vezeti le a férfiből, hanem a nőire és a férfira való szétválasztást – a dichotómiát – vezeti le az emberiből. „A komplementaritásnak

[56] Emmanuel LÉVINAS, *„Und Gott schuf die Frau"* = Uő., *Vom Sakralen zum Heiligen,* ford. Frank MIETHING, Neue Kritik, Frankfurt am Main, 1998, 125–147.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

nincs semmiféle konkrét értelme, és semmi egyéb nem lesz belőle, csupán egy elcsépelt fordulat, ha az *egész* gondolatában előzőleg nem értettük meg a szétválasztás szükségességét és értelmét."[57]

A következőkben az emberi igazságnak ezt az eredendő komplementaritását fogjuk vizsgálni Füst Milán regényében, mégpedig engedve a megsokszorozás feltartóztathatatlanságának, ami a Szentírás helyesírási hibájában is megnyilvánult. Amennyiben a lévinasi komplementaritás tapasztalatát nem emeljük ki a csábítás és a távolság nietzschei történetéből, semmi sem akadályozhatja meg, hogy amint a férfiről és a nőről lesz szó, ne jelenjék meg az igazság történetét a tévedés és a csalás történetévé változtató harmadik.

3.4. A mondás és a mondott korrelációjának uralhatatlansága

A *Kreutzer-szonáta* iménti jelenete után olvassuk el *A feleségem történetén*ek azon sorait, amelyek arról tudósítanak, miként mutatta be Lizzy Störr kapitánynak Dedint, akiben ő nyomban felismerni vélte felesége szeretőjét.

> Ugyanebben az időben lett a feleségem szerelmes egy Paul de Grévy nevű nemesi származású fiatalemberbe, akinek állítólag grófi rokonsága volt, valami Latour du Pin nevezetű *történelmi* család, s akit röviden Dedinnek is neveztek a társaságokban. A feleségem is így hívta. S hogy imádja, azonnal észrevettem.
>
> S hogy miből? Abból, hogy olyan volt az egész lénye, mintha megabálták volna. Lágy és lázas. S bár nemigen nézett reá, de azért egy állandó boldog helyeslést vagy megdicsőült összetartozást éreztem én átáramlani tőle az ifjú felé. E szóval mutatta be nekem:
>
> – Ez az én *legkedvesebb* barátom... persze, maga után – tette hozzá. S hogy mért tette hozzá? S még inkább: mért volt ennyire őszinte?
>
> Vigyázzunk csak! E nyíltság arra volt szánva, hogy megnyugtasson vele, mert ha kimondja, ami a szívén van, akkor csak nem gondolhatok rosszat? Csakhogy én rosszat gondoltam. (46.)

A jelenet bizonyos értelemben a fordítottja Truhacsovszkij bemutatásának. Itt a feleség az, aki bemutatja a kapcsolat harmadik tagját, holott erre semmi sem kényszeríti. Lizzy és Dedin nem váltanak egymással pillantást a kapcsolatukat vizsgáló tekintet előtt, kétségnek azonban a féltékenység így sem hagy helyet.

[57] *Uo.*, 131.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

A jelenet kognitív keretét nem a tekintetek gesztusnyelve határozza meg, hanem Lizzy talányos mondata, amely szembesíti Störr kapitányt riválisával: „Ez az én *legkedvesebb* barátom... persze, maga után". E mondat olyan kettős mozgást indít el, amelynek örvénylését sem Lizzy, sem Störr nem tarthatja uralma alatt. Anélkül, hogy fény derülhetne Lizzy szándékaira és arra, hogy a szándékok mögött milyen érzelmek munkálnak, e mondat egyszerre állítja a következőket:

1. Itt van ez az ember, akinek te eddig a nevét sem hallottad, engem azonban egészen bensőséges viszony fűz hozzá, aminek te semmilyen módon nem vagy szereplője, jóllehet férj és feleség vagyunk.
2. E kapcsolatnak ugyan nem vagy szereplője, azért nagyon érdekel, hogy mit szólsz hozzá, lehet, hogy jobban, mint maga a kapcsolat.
3. Annyira nem érdekelnek már az érzelmeid, a fájdalom, amit esetleg okozok, hogy nyíltan eléd állok, és nem engedem, hogy hazudj magadnak.
4. Ez az ember, akit most bemutatok neked, valójában egyáltalán nem érdekel, de más megoldást nem találtam, hogy újra felébresszem az érzelmeidet: féltékennyé akarlak tenni.
5. Ehhez az emberhez, akit most bemutatok neked, bensőséges viszony fűz. Hogy pontosan milyen, és mi ennek a kapcsolatnak a jövője, azt nem tudom. De te is fontos vagy nekem, ha nem is tudnám most megmondani, mik a céljaim veled. Úgy döntöttem, játszani fogok és féltékennyé teszlek téged.
6. Nekem te is, meg ez az ember is csak arra kelletek, hogy kiélvezzem hódító játékaimat, mert a hódítás nem egyéb, mint játék. Te azért vagy mégis fontosabb nekem, mint bárki más, mert ezt érted.

Mindezek mellett a mondat jelentése más is lehet. Itt csupán azt kívántam jelezni, hogy Füst Milán regénye olyan nyelvi állapotra vonatkoztatja cselekményét, amelyben a mondás és a mondott korrelációját semmilyen illesztési művelet nem teheti stabillá, ahol tehát a mondottat egyszerre állító és tagadó formában kell kapcsolnunk a mondat alanyához. Ennek az állapotnak a kényszerítő voltára emlékeztetnek a Derridát olvasó és méltató Lévinas szavai: „Lehet, hogy az igazság stílusa nem a verbális jelszóródásé, mégis ugyanaz a nemvilág ez, azoknak az »örök igazságoknak« a vége, amelyeknek sem agóniáját, sem végvonaglásuk alakzatait nem tudta elképzelni sem az empirizmus, sem a történelmi relativizmus. Nem képtelenség tehát azt feltételezni, hogy a szigorú reflexió bepillantást enged a lét hézagaiba, ahol maga ez a reflexió visszamondódik. Semmi sem látható a tematizálás, vagy annak rézsútos sugarai nélkül, még akkor sem, ha a tematizálhatatlanról van szó."

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Lévinas szavait többek közt azért idéztem, mert nem csupán arra a nyelvi tapasztalatra világítanak rá, amelyben nem a verbális jelszóródás, azaz nem a metaforikusság hatására, hanem az igazság mindenkori szétcsúszása, összegyűjthetetlensége folytán kell lemondanunk a mondás és a mondott korrelációjának biztosításáról. Lévinas itt a tematizáló olvasás helyzetét is pontosan feltárja. A tematizálásra egyfelől szükség van, mert nélküle semmi sem látható a lét hézagaiból, tehát az igazság szétcsúszásából sem, ugyanakkor nem tehet mást, mint hogy kényszeresen ismétel, visszamond, és ezáltal tovább tágítja a réseket.

E felismerés nyomán az is könnyen belátható, hogy a Störr szólamán végigvonuló szentenciaformájú kijelentések, amelyeknek Angyalosi Gergely fontos szerepet tulajdonít a valószerűség illúziójának megteremtésében,[58] éppoly kevéssé rendelkezhetnek stabilizáló erővel, ahogyan az én-elbeszélő önolvasásának mindig máshoz, Lizzyhez futó reflexiójának bármely egyéb megnyilvánulása. Szerepüket annak figyelembe vételével érthetjük meg, hogy a jelek nem elmondottként kezdődnek. Forrásuk az én és a másik különbsége, csábítással és csalással teli távolsága, ahol ezek az általános tudás formáját öltő, nem diszkurzív kijelentések a távolság cselekvést előíró nyelvi formákkal[59] való kitöltésében, felmérésében segítenek. Füst Milán azonban gondoskodik arról, hogy ezek a kijelentések az elbeszélés során nyomban értelmüket veszítsék, ha nem voltak eleve értelmetlenek. Amikor például éppen a kijelentések igazságát viszonylagosságukban bemutató szövegrész végén – öreg matrózokra, tehát az utazó-tévelygők legbölcsebbjeire hivatkozva – elhangzik a kijelentés: „Az ember nyakában lakik a boldogtalanság", az elbeszélés nyomban szó szerint veszi a metaforát, azaz humorosan megfosztja értelmétől, és így folytatja a szöveget: „ha valaki köztük megzavarodik, nekiesnek a nyakizmainak. Így én is. Mert a beteg lélekre nagyszerűen lehet ám hatni holmi apró praktikákkal, eszenciákkal, az izmok felfrissítésével, s különösen a nyakizmoknak fontos ebben a szerepe, igazuk van a matrózoknak." (68.)

Amíg azonban a korszak meghatározó filozófusai a mondás uralhatatlanságát, azt a tényt, hogy a nyelv esetében az észlelés sohasem lehet egységes és a

[58] „Mármost a maxima az esetek többségében annyira magától értetődik, hogy el sem kell hangoznia; ez teszi lehetővé, hogy a műfaji konvenciók szinte észrevétlenül, a természeti törvény erejével érvényesüljenek. [...] Ezért (a mesélő) létrehozza a maga mesterséges valószerűségét, amelynek legalkalmasabb eszköze a maximák, magyarázatok megsokszorozása, olyan maximáké és magyarázatoké, amelyeket a közönség nem ismer, valójában pedig az író eszeli ki őket a saját céljaira. Nos, aligha kell bizonygatnom, hogy Füst Milán világának lényeges összetevője a maximák, szentenciák rétege. *A feleségem történeté*-ben pedig ez a szövegréteg éppen az imént ismertetett funkcióval rendelkezik: Störr kapitány szokatlan és gyakorta előreláthatatlan reakcióinak indoklására szolgál." Angyalosi, *I. m.*, 25.

[59] „Formákon múlik az élet" – mondja Störr. (68.)

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

mondás szükségszerűen kifordul a mondottból, elsősorban annak tulajdonítják, hogy a nyelv az idő különbségeire oltódik rá, addig Füst Milán – nyilván a század elejének olyan népszerű gondolkodóitól sem függetlenül, mint Otto Weiniger, de nála összehasonlíthatatlanul bölcsebben – az én és a másik közötti távolságban az igazság érzékiségét, erotikáját is erőteljesen érzékeli, és így a mondás uralhatatlanságát antropológiai okokra is visszavezeti.[60] Füst korai prózájának *A feleségem történetéhez* sok szállal kapcsolódó darabjában, a *Nevetők*ben ez a mozzanat még nem válhatott hangsúlyossá, mert a szecessziós toposzok által uralt műben Mela alakja megmarad egyéniség nélküli, üres típusnak,[61] a „sors asszonyának", az identitás tükörszerkezetét pedig egy kamaszbarátság, két férfi közelsége, távolodása és azonossága vázolja föl.

A feleségem történetében kétségtelenül az antropológiai mozzanat – az tehát, hogy férfiről és nőről van szó – dinamizálja az igazság csalástörténetként szemlélt viszonyait, és ez vezeti el Füst Milánt ahhoz a magyar irodalomban vele párhuzamosan csak Szabó Lőrincnél felmerülő belátáshoz, amelyet Störr kapitány így foglal össze: „Laza fonadék ez a világ". (143.) Ebben a belátásban Füst regénye a kor olyan meghatározó szerzői világaival érintkezik, mint a Virginia Woolfé és a James Joyce-é.[62] *A feleségem történetében* e máshol részletesen vizsgált ismeretelméleti belátás olyan mai szemmel nézve is érvényes, és a kor magyar regényirodalmában egyedülálló poétikai megfelelőjét sikerült megalkotnia, amelytől mi sem áll távolabb, mint a parabolikus szemléltetés. A próza megőrzi a rejtély dimenzióit és a kérdésesség formáját.

[60] Ez az egyik legfontosabb találkozási pontja Füst és Karinthy gondolkodásának.

[61] Sokatmondó és *A feleségem történetének* problematikájához szorosan hozzátartozó tapasztalat: Füst Milánnak nincs egyetlen bahtyini értelemben vett női regényhőse sem, holott láthatóan törekedett női hősök megalkotására.

[62] Joyce *Ulysses*ét egyébként Füst nem tartotta különösképpen nagyra, amin nem kell meglepődnünk, hisz szerzői önismeretének hiányai folytán nem ritka nála, hogy naplójában, esszéiben és előadásaiban megfogalmazott esztétikai ítéletei meglehetősen távol maradnak műveinek poétikai problémáitól.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.