



# „TALPAM ALATT NINCS MÁR EZ A FÖLD”

## Füst Milán: *A mester én vagyok*

**A** *mester én vagyok* című regény egyike azoknak a műveknek, amelyeket Füst Milán nem publikált, ezért hosszú ideig ismeretlenül lappangtak, és keletkezési idejükhez képest csak sok évtizedes késéssel jelentek meg, miután előkerültek a kéziratos hagyatékából. Ha *A mester én vagyok* keletkezési idejét szeretnénk megállapítani, semmi másra nem támaszkodhatunk, egyedül a szerző naplójegyzeteire. Ezek szavahihetőségében nincs okunk kételkedni, mert olyan esetekben, amikor a művek datálására más források is lehetőséget adnak, a napló általában megbízhatónak bizonyul. A *Napló* tanúsága szerint a kézirat 1932-ben keletkezett, nagyon rövid idő, mindössze három hónap alatt. A pályán tehát az 1931-ben íródott *Negyedik Henrik király* és az 1935 és 1942 között készült, hasonló terjedelmű regény, *A feleségem története* között jelölhetjük ki a helyét. A kiadást hatvanhat évvel később, 1998-ban Petrányi Ilona rendezte sajtó alá. Afféle hiányzó láncszem volt ez a mű, amely megmutatja, milyen út vezetett el a korábbi kisregényektől *A feleségem történetéig*, amelyet Füst prózai műfajokban elért csúcsteljesítményének szokás látni és láttatni.<sup>1</sup> *A mester én vagyok* ismeretében sokkal szervezettebbnek érezhetjük Füst prózáirói életművének ezt a döntő fontosságú szakaszát.

Tekintettel arra, hogy a regény keletkezésének idején nem lett része a magyar irodalomnak, nem volt nyilvános recepciója, és nem alakulhatott ki hatástörténete sem, vagyis egyfajta temporális megfosztottság jellemzi, szükségszerűnek látszik, hogy amennyiben az

irodalomtörténet-írás reflexeinek engedve historikus perspektívába kívánjuk állítani a művet, annak uralkodó kontextusa a Füst Milán-i életmű legyen, a nézőpont pedig *A feleségem történetéhez* kapcsolódjék. Így *A mester én vagyok* elsősorban a jövő múltjaként mutatkozhat meg. Nem ok nélkül, mert számos eljárásában valóban előzménye *A feleségem történetének*. Az első kiadás utószava egyenesen előtanulmánynak<sup>2</sup>, vagyis afféle segédegyenesnek nevezi a regényt, megfosztva önálló jelentőségétől, így indokolva mintegy kimondatlanul, miért mondhatott le Füst a regény publikálásáról. Ám éppen ez az implicit sejtetés leplezi le e történeti elbeszélés problematikusságát. Füst 1932-ben természetesen nem tudhatta, amit mi már tudunk, hogy tíz évvel később el fog készülni *A feleségem története*, amelyhez képest a korábbi regény afféle előtanulmánynak minősülhet, következésképpen ez nem lehetett oka a kiadás elmaradásának.

Füst Milán valószínűleg azért döntött úgy, hogy nem engedi nyomdafestékhez jutni a kéziratot, mert meghallgatván róla néhány barátja véleményét, maga is kudarcnak értékelte a művet.<sup>3</sup> A *Napló* megőrizte számunkra ezen baráti impressziókat, Kosztolányiét, Gelléri Andor Endréét, Farkas Aladárét és Hollós Ivánét, és betekintést engednek Füst írói kétségeibe is. Számunkra azonban ezek a vélemények már nem elsősorban azért érdekesek, mert a döntés háttéréül szolgálhattak. Sokkal inkább azért, mert általuk hozzáférhetőek lesznek a kortársi olvasatokat befolyásoló szemléletek, és ez nem csupán *A mester én vagyok* vagy

*A feleségem története* miatt érdemel figyelmet, hanem azért is, mert az előbbi munka annak az időszaknak az alkotása, amely a ma érvényesnek tekintett irodalomtörténeti felfogás szerint nem hozott ugyan radikális fordulatot a magyar próza alakulástörténetében, de bizonyos vonatkozásokban, főként a művekben tárgyiasuló nyelvi magatartás tekintetében a megújulás jegyeit mutatja.<sup>4</sup> A most tárgyalt regény és a hozzákapcsolódó, Füst *Naplójában* megőrzött kortársi vélemények ennek az időszaknak a megértéséhez is adalékokkal szolgálhatnak.

Az alábbiakban nem kívánom cáfolni, hogy *A mester én vagyok* a tíz évvel később megjelent nagy mű közvetlen előkészítője a pályán, sőt ezt a kapcsolatot elbeszélés-poétikai megfigyelésekkel meg is kívánom erősíteni. Úgy vélem azonban, a most tárgyalt mű önmagában is figyelmet érdemel, mert hozzáférhetővé teszi a világerzékelés és a poétikai gondolkodás néhány olyan problémáját, amelyek alapvetőnek látszanak Füst pályáján, érvényességük nem korlátozható a regény keletkezésének idejére, és lényeges mozzanatai az írói világ – a kortársak és az utókor által egyaránt érzékelt – egyediségének.

## 1. Műfaji kérdések

Ahogy *A feleségem történetének* olvasatát, *A mester én vagyok*ét is érdemes a műfaji kérdések megvitatásával kezdenünk. Amíg a későbbi mű paratextusa („Störr kapitány feljegyzései”) és a szövegben található egyéb műfajmegjelölések ellentmondásossága elbizonytalaníthatja az olvasót, milyen fikciós keretbe illeszthető, amit olvas, *A mester én vagyok* semmiféle kétséget nem hagy maga után. Az alcím által kijelölt fikciós keret az olvasás során mindvégig fenntartható: egy doktorkisasszony naplójegyzeteit olvassuk.

A szöveg részletesebb műfaji vizsgálatának tehát naplóként, közelebről fiktív naplóként kell megragadnia a művet. Az elmúlt évtizedekben szemlátomást megnőtt a nemzetközi és a magyar irodalomtudomány érdeklődése is az önéletrajzissággal összekapcsolható műfajok, köztük a napló iránt is. A téma szakirodalmának legtöbbet idézett szerzője Philippe Lejeune. Az alábbiakban mi is az ő megközelítéséből fogunk kiindulni.

Lejeune számára a napló erőteljesen szubjektív, a fikció rendjével szembenálló műfaj, amelynek a helyét az irodalmiság határterületein jelölte ki. Lejeune jól érzékelhetően soha nem volt elkötelezettje az irodalom esztétikai ideológiákban megalapozott határvédelmének, inkább a határok lazításában, ostromlásában volt érdekelt. Figyelme viszonylag korán fordult az életrajzírásban rejlő demokratikus potenciál

felé. Nem korlátozta magát az irodalom által befogadott, híres írótól származó naplók vizsgálatára, ehelyett ismeretlen szerzők naplóírásával kezdett foglalkozni, hogy aztán érdeklődését az interneten fellelhető blogszerű naplóokra is kiterjessze.

Tekintettel arra, hogy az irodalom lényegét arisztotelészi hagyományok szerint a szöveg által felvázolt valóság fikcióságában szokás megragadni, Lejeune úgy érezte ki az irodalom és a napló szembenállását, hogy közben szellemesen megkerülte a szövegbeli tényekre alapozott valóságvonatkozás problémáját, és az antifiktív jellegének megvalósulását<sup>5</sup> a befogadásban, az úgynevezett önéletrajzi szerződésben érte tetten. De mintha ehhez a szemlélethez ő maga sem ragaszkodott volna konzekvensen. *A napló mint „antifiktív”* című 2007-es cikkében a fiktálás elutasítását az írás szándékaira vezeti vissza, kijelentvén, hogy „a valódi naplókat mindenféle fikciót kerülve írók”.<sup>6</sup> Ez a bizonytalanság már eddig is sok nehézséget jelentett Lejeune védelmezőinek, kritikusaiknak pedig legalább annyi munitiót adott, és ez alighanem a jövőben is így lesz. Mivel azonban én sem védelmezője, sem kritikusam nem vagyok, ehelyütt jobban érdekel, hogy milyen pozíciót töltenek be elméletében a fiktív naplók, vagyis az olyan irodalmi szövegek, amelyek a fikció keretként használják fel a naplóban rejlő antifiktív elveket, amelyek szembehelyezkednek az irodalom klasszikus esztétikai meghatározottságával. Ennek megértéséhez azonban azt is látnunk kell, hogy Lejeune nemcsak a *res gesta* és a *res ficta* szétválasztásával és a kétféle létmód között húzódó határ hangsúlyozásával húz határvonalat a napló és az irodalom közé, hanem egy másik nagy hagyományú, de annál homályosabb ellentétet is felhasznál erre a célra. Ez pedig az irodalom és az élet ellentéte. „A napló”, írja, „csupán másodsorban irodalmi forma, elsősorban pedig élettevékenység, amely az íráson keresztül valósul meg.”<sup>7</sup> A bizonytalanságokat ez a kijelentés is jócskán növeli, hiszen miközben elhatárolja a naplót az irodalomtól, másodsorban mégis irodalmi formák között jelöli ki a helyét. Alighanem arról lehet szó, hogy miközben a napló írója nem irodalomnak szánja írását, hanem az élet rögzítésére kívánja használni, akármit is jelentsen ez, az újraolvasás során már ő maga is szövegként, azaz irodalomként szembesül vele, és még inkább így tesz a szöveg idegen olvasója. Így tehát a napló az olvasás során szükségszerűen visszatér az irodalom terébe, amire csak azért lehet képes, mert a naplóírók, akiket irodalmi kultúránk mélyen befolyásol, eleve is csak e tér működésének viszonylatában határozhatták meg, mit csinálnak, a napló eszközei és eljárásai pedig egyszersmind az irodalom eszközei és eljárásai is. Azok az elvek ugyanis, amelyekkel a napló Lejeune szerint megkérdőjelezi a klasszikus esztétikai modelleket, a fragmentáció, az ismétlés és a befo-

jezetlenség<sup>8</sup>, éppenséggel a klasszikus esztétika eljárásai közé tartoznak. Az irodalom határai alkalmasint minden korban sokkal szakadozottabbak és homályosabbak annál, mint ahogy Lejeune tudni véli, mindazonáltal ahhoz, hogy az irodalom létezéséről beszámolhassunk, kétségtelenül fel kell tételeznünk, hogy az írás területén létezik nem-irodalom is, vagyis az irodalomnak valóban vannak határai.

A fikatív napló olyan jelenség, amelyet Lejeune határozottan leválaszt az irodalmiság határzónájába helyezett tulajdonképpeni naplóról. A fikatív naplót az irodalom terén belülre utalja, és nem is nagyon palástolt gyanakvással, ellenszenvvel kezeli. A gyanakvás és az ellenszenv oka világos. A fikatív napló az antifikció fikcióját műveli, vagyis az irodalomnak azt a tulajdonságát tárja fel, hogy az alapvető meghatározottságával ellentétes elveket is képes domesztikálni és kihasználni, sőt a kamuflázs és a hamisítás alkalmazásától sem riad vissza, mindezt a maga esztétikai javára fordítva. „Ha a napló irtózik a fikciótól, akkor vajon nincs-e zavarban a fikció, amikor megpróbálja utánozni a naplót?”<sup>9</sup> – kérdezi Lejeune, és nyilván tudja a választ, nem, a fikció egyáltalán nincsen zavarban, sőt, esztétikai élvezetet merít a helyzetből. Így a francia irodalomtudós hiába tartja fenn magának annak a lehetőségét, hogy visszafelé is megtegye az általa bejárt utat, vagyis a nem-irodalmitól visszajusson az irodalomba, amire éppen a fikatív naplók vizsgálata adna módot, ezt az utat az általa bevezetett, ellenfogalmakból építkező elkülönböződés nem engedi bejárni.<sup>10</sup> Amikor Jeremy D. Popkin és Julie Rak 2009-ben összegyűjtötték és kiadták<sup>11</sup> Lejeune összes elérhető cikkét<sup>12</sup>, amelyet a korábbi évtizedekben a napló tárgykörében írt, egyetlen olyat sem tudtak felvenni a kötetbe, amely egy fikatív napló részletes vizsgálatának lett volna szentelve, csupán olyat, egy Anna Frank naplójáról szóló írást, amely valódi naplóként az irodalmon kívül keletkezett, majd később a holokauszt-irodalom becses darabjaként az irodalmiság részévé vált.

Lejeune szép megfogalmazása szerint „a napló az idő keskeny taraján fordul az ismeretlen felé”<sup>13</sup>. Ez azt jelenti, hogy a napló végén a szerző sosem helyezheti el a regények jól ismert zárókövét, „vége”, mert a naplószöveg vége nem befejezés, hanem az életmondás felfüggesztése. A naplót valóban rokonítja az élettel, hogy az ismeretlen felé fordul, a keletkezőben lévő szöveg végső logikája az író előtt is rejtve van. Az autofikciós irodalmi szövegek viszont, köztük a fikatív naplók is, úgyszólván a végük felől íródnak. Az író a befejezés, a cél felől gyakorol imaginárius ellenőrzését a mű fölött.<sup>14</sup> Azt persze Lejeune sem felejt el hangsúlyozni, hogy az időben közeli és az időben távoli szerzői újraolvasás során valódi naplók is bizonyos mértékben magukra öltik az autofikciós művek sajátosságait, vagyis a fikcióban megalapozódó irodalom

felé tolnak<sup>15</sup>, de ez az eltolódás szerinte semmiképpen sem olyan mértékű, hogy megváltoztassa a napló temporális diszpozícióját.

Füst Milán esetében a valódi napló és a fikatív naplóként íródo regény vagy regények (ha *A feleségem történetére* is gondolunk) kapcsolata bonyolult. Tudjuk, Füst nyersanyagként is tekintett a naplójára, és pályája során sokféle irodalmi hasznosítását kipróbálta. Bizonyos szövegrészek szó szerint vagy kis változtatással átkerülhetnek a szerző naplójából a regényekbe. Erre a kapcsolatra *A mester én vagyok* kapcsán már Petrányi Ilona is felhívta a figyelmet.<sup>16</sup> De hiába egyeznek meg akár a mondatok, a szerzőség megváltozása a mondatok interpretációs terének kicserélődését vonja maga után. Hasonló esettel van dolgunk, mint Gide *André Walter feljegyzései* című munkája kapcsán, amelyet Lejeune joggal utal az autofikciók körébe.<sup>17</sup>

A másik mozzanat, amelyet a műfajisággal kapcsolatban ki kell emelnünk, hogy *A mester én vagyok* fikatív naplójának időbeli viszonyai bizonytalanságokat is tartalmaznak. Ezek megvilágításához utalnunk kell a *histoire* és a *discours* Émile Benveniste-től származó, ugyancsak jól ismert, a francia nyelv grammatikai kategóriáiból kiinduló szembeállítására. Az egyik oldalon áll a *történet*, és hozzárendelve az egyes szám harmadik személyben elmondott befejezett múlt, a másik oldalon áll a *discours*, az egyes szám első személyű beszéd, és vele összefüggésben a folyamatos és a befejezetlen múlt, és természetesen a jelen.<sup>18</sup> A *mester én vagyok* a *histoire* és a *discours* elbeszélés módját egyaránt használja. A fikció szerint a doktorkisasszony, Zsófi feljegyzései néhány napos távolságból beszélnek el az eseményeket. Jellemző bevezetése ez az egyik beszámoló: „Néhány nap múlva bemegyek a grófnéhoz, s ő végrevalahára megszólal, és mindjárt ezzel kezdi:”<sup>19</sup> A múltban lezajló esemény itt egy még korábbi időpillanathoz képest értett jövőként meséli el a visszaemlékező, a nyelvtani formát tekintve jelen időben. Itt egyértelműen a *discours* terébe utalódik az szemlélet. A történések elbeszélése közben azonban később ezzel a mondattal találkozunk: „S ekkor olyasmire szántam rá magam, amit megbántam, ma is rosszallom.”<sup>20</sup> Ebben a mondatban három idősíki kerül kapcsolatba egymással. A bevezető rész („ekkor olyasmire szántam rá magam”), habár formailag múlt időben van, az időhatározó miatt egyértelműen a *discours* narratív formájához köthető. A folytatás („amit megbántam”) egy későbbi, jelöletlen múltból tekint vissza a *discours*ként megjelenített időre, és a *histoire* perspektíváját viszi színre. A mondat harmadik része („ma is rosszallom”) újra a *discours* modalitásában hangzik el, de ahhoz az idősíkihoz képest, amelyben a megbánás megszületik, egy még későbbi időt jelenít meg. A szöveg megírása természetesen a *histoire* idősíkihoz köthető, de hogy melyikhez, az

nem egyértelmű. Két eset lehetséges. Az egyik szerint a szöveg a legkésőbbi idősíkból („ma is rosszallom”) íródik meg, és ennek az idősíknak a diszkurzusa tartalmazza az átélés jelen idejének tapasztalatait éppen úgy, mint az azt rövidebb követő múlt emlékeit. A másik esetben azzal kell számolnunk, hogy a szöveg megírása a narráció által színre vitt feltételek között két fázisban történt. A fikatív napló első változata az átélésre közeli múltként mutató visszaemlékezések folyamataként született, majd egy meghatározatlan későbbi időben a szerző átolvasta és kommentárokkal látta el az eredeti szöveget.

Hogy a két eset közül melyik áll fent, nem dönthető el. Bizonyos bekezdések vagy mondatok a második lehetőséget valószínűsítik: „Oly nevetséges olvasnom e lapokat, – ez voltam én? Egy Georg miatt beteg voltam? elpirultam pillantásától, és szaladgáltam, mint a bolond, ha rossz kedve volt?”<sup>21</sup> Ez a felütés mintha egy, az elsődleges megírásánál jóval későbbi nézőpont jelenlétére utalna. Am a folytatás a reflexió időbeli perspektíváját a beszámolóban megörökített eseményekhez közel jelöli ki: „Nincs egy fillérem se, sokkal fontosabb ez most, mint száz Georg. Tegnap már ott tartottunk, hogy el kellett szalasztanom Ágotát egy télikabátommal.”<sup>22</sup> Az olvasó tehát nem lehet tisztában a szöveg keletkezésének körülményeivel, és az időviszonyok rögzíthetetlenek. A szöveg kétféle idő keskeny taraján egyszerre fordul az ismeretlen felé, és így még mélyebben jellemzi az, amit Lejeune életszerűnek nevez. Nyilvánvaló, hogy Füst azért nyúlt a fikció keretei között a napló műfajához, hogy a regény hatáselemeit a naplónak a nem a vég felől elgondolt életszerűségé jegyében újítsa meg.

## 2. Egy önálló, értelmiségi nő

Az 1931-ben befejezett *Negyedik Henrik király* prozódijának nagy újdonsága az volt, hogy a drámai jambusok kötöttségét kényszermegoldások és túlzott színpadiasság nélkül össze tudta egyeztetni az élőbeszédszerűség kívánalmaival. *A mester én vagyok* ezen a nyomon haladt tovább. A próza dikciója mindvégig jambikus lüktetésű, a szöveg a frázishatároknak megfelelően, hozzávetőleg egyforma hosszúságú jambikus verssorokba tördelhető. Füst prózanyelvének dikciós alapjai tehát ebben a műben zenei-metrikai jellegűek, ami egyszersmind a regény dramaturgiai eredetére is utal. Ezeknek az alapoknak rendelődik alá a szórend is. A jambikus menet fenntartása azonban helyenként kényszermegoldásokat szül, és hozzájárul a munka időnkénti bőbeszédűségéhez. Ettől eltekintve is kétséges, hogy a drámaszöveggel ellentétben nem színpadi elhangzásra, hanem néma olvasásra szánt szöveg ese-

tében, amelynek hossza sokszorosa a drámáénak, nem hat-e zavaróan a monoton lüktetés. A jambizálás esztétikai funkcióját tekintve hatásos, de nehezen kezelhető írói eszköz a napló autofikciós jellegének hangsúlyozására. A barátok, akikkel Füst elolvastatta a kéziratot, többé-kevésbé egyöntetűen elhibázottnak vélték a jambikus próza irányában tett kísérletet<sup>23</sup>, és a naplóból arra következtethetünk, hogy utólag Füst sem volt megelégedve az eredménnyel<sup>24</sup>.

A nyelvi stílust érő bírálat a Kosztolányinak tulajdonított véleményben is megszólaltat egy olyan regisztert, amely majd Fülep Lajosnak *A feleségem története* kapcsán 1942 tavaszán kelt leveleiben sokkal pregnansabban nyilvánul meg. Füst nyelvét Kosztolányi is valamiképpen zsidósnak érzékelte, „zsidó balzaci alkotásnak”<sup>25</sup> nevezve a művet, de hogy nem csak a nyelvre gondolt, azt jelzi, hogy a doktorkisasszony alakját pedig Shylockéhoz hasonlította<sup>26</sup>. Hogy pontosan mire célt az Kosztolányi, az valószínűleg eredetileg is talányos volt, a *Napló* közvetítésében mindenesetre egészen biztosan az. Ezekre a megjegyzésekre Füst közvetlenül nem reflektál a *Naplóban*, miközben minden egyébire igen. Ezért talán nekünk sem érdemes feltételezésekre bocsátkoznunk, meg kell elégednünk annak a megállapításával, hogy a 30-as évek elején a közvetlen – nem zsidó származású – barátok részéről is megjelenik a vélemény, hogy Füst írásmódja valamilyen értelemben „zsidós” volna. Tudjuk, hogy Kosztolányitól egyáltalán nem volt idegen a purista nyelvfelfogás. A „zsidós” ehelyütt a „magyartalan” szinonimájaként is értelmezhető volna, és mindenképpen negatív tartalmat hordozna, és talán hordoz is, jóllehet Kosztolányi azonnal hozzáfűzi, hogy ezúttal „a szó jó értelmében” beszél „zsidó balzaci” alkotásról. Mindez azonban így is arra enged következtetni, hogy Füst Milán írásmódjához a *Nyugat* vele egyébként közeli barátságot ápoló szerzői is hozzárendelték a „zsidós” jelzőt, amelynek jelentése meglehetősen homályos volt.

A kortársak egyéb megjegyzései a narratológiai koncepcióra és az ábrázolás mikéntjére vonatkoztak, éppen ezért különösképpen érdemesek a figyelmünkre. Az első olvasók közül ketten, Gelléri Andor Endre és a *Nyugat*ban versekkel jelentkező Farkas Aladár is a 19. századi klasszikusok, Tolsztoj, Dosztojevszkij, Balzac és Dickens személyiségkonceptiója és ábrázolásmódja alapján nyilvánítanak véleményt Füst művéről. A számukra kortársnak tekinthető európai regényirodalomról nem voltak az olvasás során mobilizálódó tapasztalataik. „Ezek a lelkek... ezek nem olyanok, amilyeneket valaha is regényben láttam volna, amilyeneket Tolsztoj, Doszt., Balzac vagy Dickens ábrázoltak, – egész másfélék”<sup>27</sup>, idézi a szöveg Gelléri véleményét, és Farkas Aladár ilyesképpen nyilatkozhatott: „Ő a regényt sohasem képzelte ilyennek. Se Tolstoj, se Dickens, se Balzac nem erre a módra taní-

tották”<sup>28</sup>. És amint láttuk, Kosztolányiban is, aki regényeivel méltán számít a modern magyar prózairodalom egyik alapítómesterének, Balzac- emlékek ébredtek, holott Füst Milán regényének nyilvánvalóan semmi köze sincs Balzachoz. Mire vall mindez? Alighanem arra, hogy a modern magyar prózairodalmat megújító poétikai kísérletek a kívánatosnál sokkal izo-  
láltabban, jórészt az európai prózairodalom megújulásának mélyebb ismerete nélkül születtek, ami természetesen nem zárja ki, hogy bizonyos párhuzamokat mutassanak vele. Ezt a következtetést mindenképpen megerősíti Füst *Naplójának*, levelezésének és főként a *Látomás és indulat a művészetben* olvasása. Az ő egész irodalmi kultúrája is az említett szerzőkre épült, a névsort csupán Shakespeare-rel kellene kiegészítenünk. *A mester én vagyok* regénypoétikai kísérlete elsősorban ösztönös megérzésekre és az írói önismeretre támaszkodhatott, kiindulásul nem szolgáltak ösztönző olvasmányélmények. Ilyeneket később *A feleségem története* sem hasznosíthatott, az 1932-ben befejezett regény kritikus szemlélete viszont annál több felismeréshez vezetett.

Tulajdonképpen már a fiktív napló műfajválasztása is az írói önismeretből fakadt. Füst joggal tekintette magát sokkal inkább lírai és drámaírói tehetségnek, mint prózaíróinak.<sup>29</sup> Úgy vélte, képtelen hagyományos értelemben vett, vagyis a fent felsorolt szerzőkön iskolázott realista prózát írni. A napló, aminek egy fajtáját saját gyakorlatából ismerte, kikerülhetővé tette számára a klasszikus elbeszélés narratív formáit, és az egyes szám első személyűség perspektíváján keresztül egy hangsúlyozottan önreflexív, epizodikus felépítésű, lírai betétekkel tagolt, közvetlen beszédformaként felfogható, vallomásos próza megalkotására adott lehetőséget.

Ezzel egy olyan pszichologizáló regényforma jött létre, amelynek legközelebbi rokonait Gide már említett regényén kívül Rilke *Malte Laurids Brigge feljegyzései* (1910) című művében, Robert Walser fiatalkori alkotásában, a *Jacob von Guntenben* (1908) és Max Frisch *Stillerjében* (1954) fedezhetjük fel, távolabbról pedig a modern regényirodalom ama nagy áramának részeként szemlélhetjük, amely a 19. század 70-es éveiben, főként Henry James munkáival vette kezdetét, és a célja a szubjektív nézőpontok és tapasztalatformák feltárása volt a 19. századi realizmus objektivista formáival szemben.

Ha Rilke és Walser, vagy akár Gide és Frisch regénye mellé helyezzük Füst Milánét, egy fontos vonatkozásban első pillantásra is különbözőnek mutatkozik. Amíg náluk a fiktív napló írója egy-egy kifinomult érzékekkel és művészi tehetséggel is rendelkező férfi, addig Füstnél, amint az alcím is nyomatékosítja, egy egyedülálló, életéről autonóm módon döntő, többnyire Bécsben élő, fiatal, magyar értelmisé-

gi nő. És nem csupán az alcím nyomatékosítja a női figura és az intellektualizmus kapcsolatát. Aligha véletlen, hogy Füst a bölcsesség jelentésű görög ’szófia’ szóból eredő nevet ad a doktorkisasszonynak, Zsófiának nevezvén őt.

Az első magyar orvosnőt, Hugonnai Vilma grófnőt<sup>30</sup> 1879-ben avatták orvossá Zürichben. Hosszú viták után csak 1894-ben született meg az a törvény, amely Magyarországon is engedélyezte a nők egyetemi tanulmányait. Ezt követően az első nő, Steinberger Sarolta 1900-ban kapott orvosi diplomát a budapesti egyetemen. Az első világháborút közvetlenül megelőző években körülbelül 5700 orvos dolgozott az országban, és ebből mintegy 80 volt nő, akik főleg gyermekorvosi szakvizsgával rendelkeztek. 1930-re a területét tekintve egyharmadára zsugorodott országban orvosok száma mintegy a felére apadt, 2697 főre. Közülük 291 volt nő, hajadon 134, gyermektelen pedig 72.<sup>31</sup> Elmondhatjuk tehát, hogy *A mester én vagyok* fiktív naplóírója a női szubjektumnak egy olyan modern társadalmi változatát testesítette meg, amelyet még csak néhány tucatnyian képviseltek az országban. A doktorkisasszony – akinek a regényben csak a keresztnevét ismerjük meg, Zsófiának hívják – szabadon és függetlenül mozog a férfiak társadalmában, akik kénytelenek egyenrangú félnek elismerni. Aligha véletlen, hogy bár megjelenésében igencsak nőies, és a férfiak leggyakrabban az udvarlás erotikus diszkurzusában kommunikálnak vele, az intellektusához mégis maskulin minőségeket kapcsolnak, mint ebben az esetben is Danieli: „Ma sem tudom, mint értelmezsem, ami ezek után történt, hacsak azzal nem, hogy csúffá akart tenni engem is, mert udvarolni kezdett nekem, kínos emlékezni erre. (...) Azt mondta, hogy okos vagyok, tetszik néki mosolyom, mert *oly fiús*.”<sup>32</sup> A doktorkisasszony figurája egyéb vonatkozásokban olyan vonásokkal egészül ki, amelyek a korban férfiasnak voltak tekinthetők: „Dohányzom is újra rendkívül sokat és rendületlenül. Egy üveg tokajit is vettem oly esetre, hogyha elhagyna megint a mersz.”<sup>33</sup>

A regény címe akár ebben az összefüggésben is olvasható. Füst négy férfival veszi körül Zsófi doktorkisasszonyt, akik mind az ő személyiségének egy-egy aspektusát képviselik, a személyiség megvalósulásának egy-egy lehetőségét tükrözik. Az egyikük a sármos, vonzó, de megbízhatatlan Karl Kalkhausen gróf, a másik a biztonságra vágó, kedves, de minden könnyedséget nélkülöző, reménytelen szerelme elől házasságba menekülő Georg von C., a harmadik a józan és kitarító orvoskolléga, Walter, a negyedik a gazdag és befolyásos bécsi régiségkereskedő, a feleségét tisztelő, de egész életében unatkozó, Zsófi doktorkisasszonyhoz hasonlóan magyar zsidó Danieli. Őrá, a végül öngyilkosságot elkövető bécsi régiségkereskedőre vonatkozik a cím. A címadás Töle, a környezetét uralni vágyó

Danielitől vitatja el, hogy az élet mestere volt<sup>34</sup>, hogy ezt a rangot Zsófi doktorkisasszony magának sajátítsa ki. Az intellektusával és érzéki megjelenésével egyaránt csábító értelmiségi nő végrehajtja a férfiak ironikus trónfosztását, mintegy kasztrálva őket, hiszen Danieli, Karl és Georg is vágyott tárgyként tekint rá, ám a vágy tárgyát egyikük sem nyeri el. Mindez persze korántsem teszi boldoggá a történet végén harmincnégy éves doktorkisasszonyt, hiszen a trónfosztás ára végzős soron a magány. Olyannyira, hogy az utolsó lapokon, amikor egykori tanára azt tanácsolja neki, menjen férjhez, mert „az a dolga”<sup>35</sup>, eljátszik a gondolattal, hogy igent mond Walternek, az egyetlen férfinak, aki egyenrangú félként kezelte, ám éppen ezért ő volt számára a négy között a legkevésbé érdekes is: „S most erről is el-eltűnöködöm néha, hogy mi volna, ha tán mégis elfogadnám az ajánlatát? Nem feleltem neki egyelőre semmit... Ránéztem... ő türelmesen vár – mondta. S mivelhogy oly egyedül vagyunk mi mind a ketten csakugyan...”<sup>36</sup>

A korábbi és a korabeli magyar irodalomban kevés példa akad önálló értelmiségi női szubjektumok színrevitelére, főként nem férfi írók jóvoltából. Ez nem csoda, hiszen a nők értelmiségi pályára lépése Magyarországon majd csak a második világháború után válik tömegessé, de a maskulin hegemoniájú társadalmi szokásrend még hosszú ideig, lényegében a 80-as évekig nem igen engedi meg nekik, hogy férjzetlenül, vagy legalábbis egy elismert férfi támogatása nélkül a társadalmi cselekvés színtereire lépjenek. Az egyedi értelmiségi pálya, amely már a 30-as években, sőt korábban is nyitva állt a nők előtt, a többnyire vidéki tanítónőiség volt. Az önálló és egyenrangú női szubjektum megalkotásának igényeihez és ideáihoz ragaszkodó vidéki tanítónő és a helyi társadalmat uraló bornírt férfiközösség konfliktusát mutatja be szemléletesen Bródy Sándor *A tanítónő* (1908) című színdarabja. Jellemző, hogy a korabeli közízlés nem fogadta el a darab eredeti befejezését, azt, hogy Tóth Flóra alkataból és jelleméből következően elutasítsa az iránta nem közömbös, vagyonos, de környezetéhez hasonlóan alpári, fiatal parasztgazdát, ifj. Nagy Istvánt, és elhagyja a falut. A Vígszínház vezetése a közönség várható reakcióira hivatkozva még a bemutató előtt rábeszélte Bródyt, hogy változtassa meg a darab végét. A sebteben elkészített új befejezés szerint ifj. Nagy István tőle telhetően belátja, milyen megalázóan viselkedett a tanítónővel, Tóth Flóra pedig büszkeségét megőrizve bevonul a házasság révébe, vagyis elfoglalja helyét a falusi társadalomban, amely egészében egy szemernyit sem változik. A darab ezzel a befejezéssel aratott sikert, és amikor 1934-ben újra műsorra tűzték Tőkés Annával, Jávor Pállal és Somlay Artúrral, ugyancsak a happy endnek tetsző változattal adták elő. Az eredeti befejezést először az 1909-es berlini bemuta-

tón állította színre Max Reinhardt. Később a Tóth Flóra távozását magában foglaló eredeti kézirat eltűnt, és csak 1954-ben találta meg Siklós Olga, hogy ezután ezt a változatot játsszák a színházak.<sup>37</sup>

A tanítónői és a doktornői státusz között presztízsből természetesen óriási a különbség, és még nagyobb a Tóth Flórát körülvevő falusi közeg, illetve az első világháború idejének bécsi és berlini világa között, amely Zsófi doktorkisasszony sajátja. Az utóbbiban sokkal kevesebb ellenállásba és elutasításba ütközött az önálló női szubjektum kiépítésének és megőrzésének kísérlete, bár az irritált férfitársadalom ebben az esetben is megpróbálja fenntartani az alá-fölrendelt viszonyt, mégpedig azon a területen, ahonnan az értelmiségi nő részéről támadva érzi magát: „Tudom, nem vagyok filozófus, ilyen-olyan nő vagyok, hisz éreztették ezt velem jóformán mindenütt, nagyszerű férfiszellemek, még Georg is szegény”<sup>38</sup>. A különbség dacára, és a két mű megírása között eltelt több mint két évtizednyi tapasztalat ellenére Füst olyan befejezést kerekít a fiktív naplónak, amely lehetőségként legalábbis fenntartja a női életnek az uralkodó társadalmi elvárásrend által megkívánt „beteljesülését”. Jellemző, hogy a *Napló* tanúsága szerint Gelléri Andor Endre úgy értelmezte a frissen olvasott kéziratot, mintha Zsófi doktorkisasszony a végén szilárdan elhatározta volna, hogy férjhez megy Walterhez. Füst ezt mindenestre így kommentálta: „Ökör!”<sup>39</sup>.

### 3. Az emberi összekapcsolódások lehetetlensége

A 30-as évek elején érzékelhető változás ment végbe Füst Milán emberképében, ami később lehetővé tette *A feleségem története* poétikájának kialakítását. Ennek lenyomatait elsősorban a *Negyedik Henrik királyban* és a most tárgyalt regényben érhetjük tetten. A változás az impresszionisztikus érzékelés és felfogás ekkor már több évtizedes hagyományokra visszatekintő tapasztalatrendjében gyökerezik, amely a magyar prózában legkorábban talán Krúdynál jelent meg. E tapasztalati forma leggyakrabban a szinekdochikus logikák érvényesítésében találta meg retorikai megfelelőjét. Nem idegen ettől az érzékelésformától a női esztétikai misztifikációja sem, és nem csupán azért nem az, mert általában férfi fókuszokat jelenít meg. Sokkal inkább azért, az impresszionisztikus érzékelésmód érvényesítése a raciónalis felfogás korlátozottságának kritikáját is magában foglalta, és mint ilyen, mindenekelőtt az érzékiben és az erotikusban lelte meg azt az erőt, amely megbontja a racionális, értelmileg és erkölcsileg ellenőrizhető rendeket. A szinekdoché ebben az esetben a kauzális

értelmi rendeken kívüli kapcsolódásokat hivatott színre vinni. Az érzékiség esztétizmusa pedig szinte automatikusan kerül összefüggésbe a csábító nővel mint a titok foglalatával. Mivel a női itt az értelmileg ellenőrizhetőnek vélt rendeket megbontó erőként jelenik meg, és a lényege is az esztétikai csábításában bontakozik ki, az esztétaista modernség szemlélete rendszerint megfosztja az érettebb lelki és gondolati tartalmaktól. Ezért nem meglepő, hogy *A mester én vagyok* lapjain a női elbeszélő perspektívájához kapcsolódva is találkozzunk ezzel az érzékelésmóddal, amely – jóllehet az elbeszélő nő, ámbar a szerző férfi – itt is hajlamos a női misztifikálására. A másik retorikai sajátossága ennek az érzékelésmódnak, pontosabban az érzékelésmód nyelvi megjelenítésének, a hasonlatok domináns szerepe. A hasonlatok az analogikus és a szintetikus gondolkodásmód jellemzői, amely szembehelyezhető a kauzális és az analitikus gondolkodásmóddal. „Oly picit hangja van”, írja a doktorkisasszony egy éltes, finom asszonyról, „mint egy finom spinétnék, csipog, sipeg, forgolódik, bűvös illat árad ruháiból, s úgy ejti ki ezt a szót: »papus«... oly kábítón...»<sup>40</sup>

Az érzékelés impresszionisztikus volta határozza meg a regényben a személyek egymáshoz fűződő viszonyát is. Kétségtelen, hogy a doktorkisasszony mindvégig élénken reflektál a közte és mások között szövődő viszonyok változására, de mindez nem jelenti azt, hogy a reflexió képes volna intellektualizálni a viszonyok alakulását. Jó példa erre az a bekezdés, amelyben első benyomásait rögzíti Brigittáról, akit később majd meg fog kedvelni, de hogy miért változik meg közöttük a viszony jellege, azt épp olyan kevésbé fogja tudni, ahogyan annak sem tudja racionális okát adni, miért találta kezdetben ellenszenvesnek: „Én nem is tudom igazán, miért volt olyannyira ellenemre egész lénye, azért-e, amit beszélt, vagy csak a hangja tette, mellyel bizonykodni akart, hogy ő jól érzi magát... s ha nem is gratulálok néki. Hiszen megszánhattam volna mindezért, ha gyermek volna csakugyan, de harminc éves... s ilyenképp hetvenkedő!”<sup>41</sup>

Miután a *Negyedik Henrik király* egy olyan személyt állít a drámai történet középpontjába, akinek a cselekvései önmaga számára is kiszámíthatatlanok, *A mester én vagyok* egy lépéssel továbbmegy. Az emberi ítéletek nem racionálisak, az ember nem racionális lény. Az emberi viszonyok másik fontos tapasztalata a regényben a férfi és a nő összekapcsolódásának lehetetlenségére vonatkozik. „Akit szívesen szeretnék halálomig, azt lám, nem lehet, aki meg engem óhajt, – eh! Legfeljebb szembenézek hát a valósággal, s bármi következik is, én felkészülve fogadom”<sup>42</sup> – írja a doktorkisasszony, miután Berlinből visszatér Bécsbe, és visszatérte után valamiképpen távolságtartóbban tekint Karlra. De ugyanilyen hangoltsággal ír már a napló első részében is: „Ő becsületes, az! És én is az vagyok.

Két vascölöp, – hát mit csináljak? Élünk hát tovább, ahogy kell és lehet. S ma már nem is kívánnék tőle semmit, – nem úgy érzek már, mint akkor éjszaka. Nem félek semmitől: a mély magány... mindjobban szoktatom magam, hogy elviseljem azt, mert mint a vad az erdőn: úgy akarok élni, semmire sem számítok, csakis a föld van a lábam alatt és az ég felettem, minden másban pedig elhagyott vagyok.”<sup>43</sup> Az ember valami folytonos és helyrehozhatatlan félrecsúszásban él, aminek az oka nem tárható fel, csupán a következőképpen elviselésére lehet felkészülni.

Az emberképnek ezek a tartalmi természetesen nem eredeti felismerések. Mindkettő közhelyszerűen szerepel a korszak filozófiai, irodalmi örökségében. A közhelyszerűsége egy ponton a napló is reflektál. Georg, miután tisztában jön vele, hogy Zsófi doktorkisasszony nem szereti őt viszont, majdnem feleségül vesz egy Nathalie nevű lányt, holott nem szereti. Majd amikor ezt elmeséli a doktorkisasszonynak, némi szépséggel hozzáfűzi: „Ez közönséges történet. (...) Hiszen közönséges bennünk minden s főként egyforma... s még gondolkodásunk is, érzésünk is az, amelyre pedig olyan büszkék vagyunk, s melyről azt hisszük, hogy csak a miénk, ez is olykor alig különböztethető meg másokétól.”<sup>44</sup>

Füst Milán ebben az értelemben valóban közhelyes tapasztalatokból építi fel regényét. Olyanokból, amelyek a korszak populáris irodalmában is megjelennek. A pálya folyamán a kisregényeket a 30-as évek elején felváltó terjedelmesebb regénykonstrukciók egyik alapkérdése éppen az lesz, hogy miként alakíthatóak ki olyan műfaji formák, amelyekben a közhelyszerű, kezdetől érvényesülő és mindvégig változatlan alaptapasztalatok folyamatos mozgása az olvasói érdeklődéssel együtt fenntartható. Az alapkérdés poétikai megoldása itt is, miként majd *A feleségem történetében* is, egy epizódokból és az azokra adott reflexiókból összeálló, önmagát szüntelenül bővítő szerkezetet eredményez. Ennek az additív formának és a benne érvényesülő élőbeszédszerű, a fecsegéshez közel álló hangütésnek a veszélye az, hogy bőbeszédűséghez vezet. Nyilvánvalóan igaza volt Kosztolányinak, aki a *Napló* tanúsága szerint emiatt is bírálta a kéziratot, és azt tanácsolta barátjának, hogy „irts a szókat”<sup>45</sup>.

#### 4. A nem-hely tapasztalata

A fent leírt közhelyszerű tapasztalatformák azonban egy olyan egzisztenciális mintázatba ágyazódnak, amelyet a legkevésbé sem nevezhetünk közhelyesnek. Ellenkezőleg, ez a mintázat majd csak a későbbi európai kultúrában válik meghatározó jelentőségűvé, és ennek a lehetőségét a magyar irodalomban Füst Mi-

lán az elsők között érzekelte. De miféle tapasztalatról van? Megközelítését Rilke *Der Dichter* (A költő) című versének második szakaszával érdemes kezdenünk. A vers az *Új versek* című kötetben jelent meg. A szakasz így hangzik az eredetiben:

Ich habe keine Geliebte, kein Haus,  
keine Stelle, auf der ich lebe.  
Alle Dinge, an die ich mich gebe,  
werden reich und geben mich aus.<sup>46</sup>

Az első két sorról a magyar költészet ismerőinek azonnal eszébe jut József Attila *Tiszta szívvel* című verse. És valóban, dalszerűségében, ritmikájában és a sorok mögött meghúzódó egzisztenciális tapasztalatot tekintve is hasonlít egymásra a két költemény. A megfosztottság felsorolászerű számbavételében József Attila verse bővebb. Rilke nem a teljes meg- és kifosztottság katalógusát állítja fel, amint azt a magyar költő teszi meglepő hetykeséggel, hanem a tapasztalat lényegét próbálja megérteni. A „Haus”-t, amelynek képzetkörébe tartozhat a *Tiszta szívvel* katalógusából az ’apa’, az ’anya’, az ’isten’, a ’bölcso’ és a ’haza’, Somlyó György helyesen fordítja ’otthon’-nak, és nem ’ház’-nak<sup>47</sup>. Valóban, itt az otthontalanság nagy verséről van szó. A tapasztalat mélyére világító második sor értelmezése és fordítása azonban már jóval nehezebb feladat. Somlyó javaslata kiváló: „egy csöppnyi hely sem (akad), ahol élek”. Az eredeti kijelentés azonban radikálisabb és pontosabb. Már nem a megfosztottság panaszát mondja, hanem az élet hely nélküliségét állapítja meg: „nincsen hely, ahol élek”. Mit jelent ez? Az élet elveszítette odatartozását egy helyhez, nincs tere, otthontalanná vált, miközben otthontalanul is zajlik, múlik. Itt válnak fontossá a vers első szakaszának sorai: „Du entfernst dich von mir, du Stunde, / Wunden schlägt mir dein Flügelschlag. / Allein: was soll ich mit meinen Munden? / Mit meiner Nacht? mit meinem Tag?”<sup>48</sup> Az élet egy nem-helyen, az otthontalanságban, a hazátlanságban zajlik.

Hogy mit értek nem-hely alatt, azt ehelyütt Marc Augé segítségével szeretném világossá tenni, jóllehet az ő repülőterekre, bevásárlóközpontokra és más effélékre vonatkozó gondolatmenetétől távol kívánom magamat tartani. A nem-hely számomra az otthontalanság, a hazátlanság helye: „A helyet a szavak, a jel-szavak utalásszerű említése, a beszélő felek cinkossága és a beavatottság intimitása teszi teljessé. (...) Amennyiben a hely identitást, viszonyokat és történetiséget feltételez, a tér, mely sem identitást, sem viszonyokat, sem pedig történetiséget nem implikál, nem-helyet hoz létre.”<sup>49</sup> Rilkei értelemben a nem-hely tapasztalatához tartozik a nyelv („was soll ich mit meinen Munden?”) és az idő (was soll ich „Mit meiner Nacht? mit meinem Tag?”) értelmének elvesztése. Felszámol-

lódik az otthonosságot jelentő cserekapcsolat, amelyet Marc Augé nyelvi csereként, mégpedig bensőséges utalások közös értésén alapuló csereként ír le, Rilke pedig saját poétikájához híven dologi viszonyként. Itt azonban, bármilyen kiváló is Somlyó György fordítása, ismét közelebb kell lépnünk a rilkei szöveg szószerintiségéhez, hogy jobban értsük, miről beszél a költő. „Minden dolog, amelynek odaadom/átadom magamat, / gazdag lesz (ezáltal), és engem elkölt/el-fecsérel/elveszteget.” Rilke egyértelműen egy cserefolyamatról beszél, amely a hellyel rendelkező dolgok és a helyét elvesztő személy között zajlik. De miért veszi el a személy a helyét? Azért, mert miközben átadja magát a helynek, a dolgoknak (ne feledjük, heideggeri értelemben az üres tér a dologvonatkozásának köszönhetően válik „Ort”-ként felfogható hellyé), amit meg kell tennie ahhoz, hogy a tér otthonná váljék számára, a cserefolyamat során a hely, amely így gazdaggá válik, hiszen jelentéseket nyel magába, megfosztja őt önmagától. Elfecsérel, elkölti, végső soron kifosztja. A hely jelentése az én számára az otthontalanság, a sehová-sem-tartozás lesz. Ezt a léttapasztalatot Marc Augé a high tech-civilizáció sajátjának és következményének tekinti<sup>50</sup>, de nyilvánvaló, hogy a modernség néhány kitüntetetten fontos műalkotása már jóval korábban szembenézett vele, mégpedig sokkal átfogóbban és mélyebben, mint ahogyan Augé teszi. Mindazonáltal nagyon fontosnak tartom Marc Augé figyelmeztetését: „Tegyük hozzá, hogy természetesen a helyre és a nem-helyre egyaránt érvényes: tiszta formában sosem létezik, helyek és kapcsolatok alakulnak újjá benne; (...). A hely és a nem-hely inkább két elentétes pólust jelöl: míg az első sosem tűnik el, addig a második sosem valósul meg teljesen. Olyan pergamenpapírokhoz hasonlíthatnak, amelyeken az identitás és a viszony zavaros játéka szüntelenül újraíródik.”<sup>51</sup>

Nos, az otthontalanság másik pólusán egészen biztosan az otthonosságot találjuk. Mit jelent otthonosnak lenni valahol? Ezt az egzisztenciális tapasztalatot egy bécsi író, Robert Musil egyik esszéjének segítségével igyekszem megvilágítani. Az 1931-ben írott *Mikor a papa teniszezni indult* című esszé a múltnak arról a rövid szakaszáról szól, amikor a sportolás már hozzátartozott a városi polgári élethez, és már kialakultak a modern sportok lényeges technikai vonásai, de magát a sportot még „nem annyira a test, mint a szellem tette sporttá”<sup>52</sup>. Az esszé egyik pontján Musil látszólag eltér a tárgytól, és a Práterről kezd beszélni, mégpedig azon bécsiek szemszögéből, akik Berlinben élnek. Berlin természetesen nem csupán egyike azoknak a városoknak, ahová egy bécsi a 30-as évek elején kivándorolhatott. Berlin annak a hatalmas országnak a fővárosa, amelynek akár Ausztria is a részét képezhetné, azé az országé, amely, mint tudjuk, miután egy szerencsésjét korábban Bécsben kereső osztrák festőt válasz-



tanak kancellárrá, néhány év múlva majd be is kebelezi. „A Práter a világnak ama hét csodája közé tartozik, amelyeket a külföldön élő bécsi sorolni kezd, ha honvágya támad; úgymint: a bécsi forrásvíz, a sütemények, a rántott csirke, a kék Duna, a heuriger, a bécsi muzsika és a Práter. Mármost persze az a helyzet, hogy ha valaki Schönberget mond, ez a bécsi W30-as postahivatalra vagy a 8-as autóbuszra asszociál, ellenben ha zenéről van szó, akkor biztosan csak Johann Straussra vagy Lehárra gondol, a Duna sem kék, hanem agyagbarna, és a bécsi ivóvíz erősen meszes, de ami a Prátert illeti, itt kivételesen összhangban volt eszmény és valóság. (...) Mert hiszen az, szorosán a nagyváros-hoz simulva, egyóránnyira tőle (...) egyike volt azoknak a helyeknek, amelyeket manapság mindenütt, ahol még megtalálhatók, érinthetetlennek nyilvánítanak, olyasféle érzésből kiindulva, hogy mégiscsak jelent az még valami mást is, mint súlylökést vagy autózást, ha az ember lassan, sőt néha akár meg-megállva vagy letelepedve olyan környezetben mozog, amely érzéseket és gondolatokat sugall neki, akár olyanokat is, amelyekre nem könnyű kifejezést találni.”<sup>53</sup> Az otthonosság musili értelemben egy konkrét helyhez fűződő jelentéstartalmú kapcsolatot jelent, amely a távolból is felidézhető, sőt maga a kapcsolat idézi fel önmagát mintegy az otthontalanság ellenpólusaként, akkor is, ha maga a jelentés, amelyet a hely sugall, szavakkal nem kifejezhető, és a nevek, például a Práteré, csak katakrétikusan képesek utalni a kapcsolatra.

*A mester én vagyok* doktorkisasszonya magyar zsidó értelmiségi nőként él Bécsben és Berlinben az első világháború idején. Családi kapcsolatait, emlékeit, a maga mögött hagyott környezethez fűződő viszonyát nemigen hozza szóba a napló bejegyzéseiben. Ha mégis, mint a következő idézetben, az összehasonlítás gyanánt éppen az élet hely nélküliségéről számol be. A fiktív naplóíró a dolgokkal folytatott akusztikus jelcsere megszűnésének tapasztalatát osztja meg az olvasóval: „Én neszek szerelmese vagyok különben is, gyerekkorom óta, még a vízcsapok egyenletes zajában is zenéket képzelek, ezernyi variációt, s ha paskolását hallom néha: nagyot kacagok, oly idegenszerű e zaj és oly esetlen, nálunk otthon másképp hangzott, úgy

hangzik, mint egy kamasz ügyetlen csapkodása, olyané, aki még nem tanult meg mosdani.”<sup>54</sup>

A doktorkisasszonynak nincs igazi otthona Bécsben. A lakást, amelyet bérel, nem mutatja be, ami azt jelzi, hogy ez a hely nem bír számára identitásképző erővel. Többnyire a kórházban látjuk betegeit és kollégáit közt, Danieli házában, városi terekben. A nagyváros a feltételeesség diszpozíciójában egyszerre gépszerű és kísérteties (unheimlich) térként jelenik meg számára: „Azt képzeltem el a múltkor: mi történék, ha egy óráj csak egy heti álmat parancsolna rá... s Friedrich-Starssén mentem éppen végig... s elaludna ez az utca is, mi volna, ha most elengedné mindenki a gyeplőt, s gazdátlanul zakatolna annyi gép, s aztán megállana... ha annyi drótját, s rőfját nem igazgatná már senki, ablakot se tisztogatna, nem söpörnék el a port... mi mindet kell itt elvégezni avégből, hogy ez az óráj üzem tovább zakatoljon, – pontosan fusson be minden villamos – s a lakásokat rendben tartani... s a lelkeket óvni, testet, kalapomat... fehéreműim...”<sup>55</sup>

A regény intenciója szerint az emberi kapcsolódások lehetetlensége is, amit fentebb közhelyes tudásnak nevezünk, a személy hely nélküliségének tapasztalataiba, az egzisztenciális környezet nem-helyként való megjelenésébe ágyazódik. Ez a tapasztalat szolgál majd alapul *A feleségem történetének* megírásához, de *A mester én vagyok* nemcsak Füst Milán pályáján belül tulajdoníthatunk jelentőséget. Talán nem túlzás azt állítani, hogy a modern magyar irodalom szélesebb összefüggésrendszerében is érdemes vele foglalkozni. Ez a tapasztalatforma itt, Füst Milán sokáig kiadatlan regényében lép túl a József Attila-i egzisztencia érzésvilágán, amely *Tiszta szívvel* végén még meglehet az otthonosság helyét, jóllehet az a hely a versbeli előzmények után nem lehetett más, mint a halál helye. Tudjuk, ez a koncepció József Attilánál az *Ím megleltem hazámat* megírásáig kitarított. Füst Milán doktorkisasszonya hasonló tapasztalatokkal szembenézve a rilkei pozíció felé tesz egy lépést. Nem oldja fel a hely nélküliség tapasztalatát, és nem fordul a halál felé sem, hanem kitar benne: „Talpam alatt nincs már ez a föld, mint azelőtt volt, meglazult, oly üres lett a lét nekem, és kong a léptem.”<sup>56</sup> ■ ■ ■

## JEGYZETEK

1 *A mester én vagyok* egy pontján mintha már *A feleségem történetének* témája szólalna meg: „Összeillik-e vajon egy hatalmas szál vöröskezü férfi meg egy kistermetű nő? Hát ilyen bolondokat képzelek. S most menjek mégis hozzá?” (Füst Milán: *A mester én vagyok*. Fekete Sas, Bp., 1998. 247.) Másutt mintha Zsófi

doktorkisasszony attitűdje pontos ellentéte volna a későbbi Störr kapitányénak: „Muszáj leírnom, hogy boldog vagyok és nincs panaszom több, mert van valakim, akit kedvelek. Hogy mi hozott össze minket így, ily hamar? Mikor még kémiát tanultam, megjegyeztem azt, hogy bizonyos vegyületek csak bizonyos

hőfokon képesek elegyedni... S magam nyilván ilyen hőfokon voltam már rég – és róla is ezt képzelem, – a szenvedés nálam már rég megtette magát... S meddig fog ez tartani? – nem kérdezem. Nem kutatom, hogy viszszeret-e? Még az sem foglalkoztat többé, vajon megcsal-e? Mert nem vagyok többé

- szerénytelen, beérem azzal, amit Isten ad. . .” (Uo. 79.)
- 2 Petrányi Ilona: Füst Milán »kísérleti« regénye. In Füst Milán: *A mester én vagyok*. 308.
- 3 „A mester én vagyok» című szeméttel ugyancsak rosszul jártam.” Füst Milán: *Napló II*. Feke-te Sas, Bp., 1999. 397.
- 4 Ld. Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő (szerk.): *Szintézis nélküli évek. Nyelv, elbeszélés és világ-kép a harmincas évek prózájában*. JPTE BTK, Pécs, 1993.
- 5 Philippe Lejeune: A napló mint „antifikció”. In Mekis D. János – Z. Varga Zoltán (szerk.): *Írott és olvasott identitás*. L’Harmattan, Bp., 2008. 15.
- 6 Uo. 19.
- 7 Uo. 22.
- 8 Uo.
- 9 Uo. 16.
- 10 Vö. Szávai János: Irodalom, fikció, antifikció. In *Írott és olvasott identitás*. 27.
- 11 Philippe Lejeune: *On Diary*. Ed. by J. D. Popkin, J. Rak, University of Hawai’i Press, 2009.
- 12 „It can fairly be said that this volume offers the most comprehensive presentation of his work on this subject available in any language.” Jeremy D. Popkin: Philippe Lejeune, the Explorer of the Diary. In Ph. Lejeune: *On Diary*. 2.
- 13 Uo. 20.
- 14 „Az igazi naplót mindig úgy írják, hogy nem tudják, mi lesz a vége. Naplóregényt viszont mindig azért írnak, hogy eljussanak a befejezéshez.” Uo. 19.
- 15 „Amikor szerzője újraolvassa naplóját az azóta történt események fényében, azzal az életet sorsá alakítja. (. . .) A napló az idő keskeny taraján fordul az ismeretlen felé. A második szakaszban ez az alakulásban lévő massa a szerzői újraolvasás hatására kezd megszilárdulni, egyszerűsödni és átalakulni. E szakasznak magának is különböző fokozatai vannak. Az elsőt közeli újraolvasásnak nevezném, ekkor belepillantunk az előző napi sorokba, mintegy bemelegítésként az aznapi adag megkezdése előtt. A második szakasz a naplót önéletrajzosító, időben távoli újraolvasás. Ez utóbbi már előkészíti a harmadik szakaszt, vagyis amikor mások olvassák el a naplót.” Uo. 22.
- 16 Petrányi Ilona: i. m. 306.
- 17 Philippe Lejeune: i. m., 17.
- 18 Émile Benveniste: *Problèmes de linguistique générale I*. Gallimard, Paris, 1981. 225–258.
- 19 Füst Milán: *A mester én vagyok*. 34.
- 20 Uo. 39.
- 21 Uo. 224.
- 22 Uo.
- 23 Kosztolányi Dezső szerint, „a jambusok sok helyt eltorzították a nyelvet – magyartalanná tették, kissé körülményessé” (Füst Milán: *Napló II*. 397.) Gelléri Andor Endre pedig megjegy-zte, hogy, „a jambus szórendjei körmönfontá-tesszik a stílust” (Uo. 398.)
- 24 „S átérzem a következőket: igazat adok abban, hogy rosszul jártam a ritmussal” (Uo. 399.)
- 25 Uo. 397.
- 26 Uo.
- 27 Uo. 398.
- 28 Uo.
- 29 Gelléri Andor Endre a *Napló* tanúsága szerint talá-lóan jellemezte így a doktorkisasszonyt, a re-gény elbeszélőjét: „Ez egy lírai és drámai ké-pességű, mindig felfokozott izgatottságú lé-lek munkája, aki elbeszélésre adta magát.” (Uo. 398.) Ezzel tulajdonképpen Füst Milánt jelle-mezte.
- 30 Élettörténetéről 1965-ben Kertész Erzsébet adott ki regényt *Vilma doktorasszony* címmel.
- 31 A század első felének magyar orvostársadalmá-ra vonatkozó adatokat ld. Kapronczay Károly: *A magyar orvostársadalom 1876–1944*. In uő.: *A magyarországi közegészségügy szakterületei-nek történetéből 1876–1944. A magyar orvos-társadalom, településegészségügy, járványügy, nemibetegségek, kórázügy, ápolásügy, men-tésügy, ipar- és munkaegészségügy, vas-útegészségügy, alkoholizmus, dohányzás, anya-és csecsemővédelem, iskolaegészségügy, sport-egészségügy, biztosításügy*. Semmelweis, Bp., 2010. 1–7.
- 32 Füst Milán: *A mester én vagyok*. 52.
- 33 Uo. 213.
- 34 Uo. 152., 302.
- 35 Uo. 302.
- 36 Uo. 303.
- 37 Bródy szindarabjának történetéről ld. bővebben: Földes Anna: Tóth Flóra odisszejája. *Critical La-pok*, 2012. 7.
- 38 Füst Milán: *A mester én vagyok*. 177.
- 39 Füst Milán: *Napló II*. 399.
- 40 Füst Milán: *A mester én vagyok*. 119.
- 41 Uo. 119–120.
- 42 Uo. 203.
- 43 Uo. 72.
- 44 Uo. 295.
- 45 Füst Milán: *Napló II*. 399.
- 46 Somlyó György fordításában: „Otthon nem vár, szerelem se akad / egy csöppnyi hely sem, ahol éljek. / Minden dolog, amihez csak érek, / gaz-dag lesz és rajtam tudal.”
- 47 Ellentétben az *Őszi nap* ismert sorával, „wer jetzt kein Haus hat”, amelyet viszont helyesen szok-tak így fordítani magyarra: „akinek most háza nincs”.
- 48 „Te is elhagysz gyors szárnyalással, / ó perc, s röptöd belémhasít. / Magamban mit is kezd-jek a számmal? / éjémrel és napommal itt?” (Somlyó György fordítása) (Az eredetiben az ’allein’ nem a költő magányára utal. A jelentése inkább ez: „csakhogy”).
- 49 Marc Augé: *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*. Műcsar-nok, Bp., 2012. 47.
- 50 „Egy világ, ahol klinikán születünk és kórházban halunk meg, ahol fényűző vagy embertelen for-mát öltve, de szaporodnak a tranzitpontok, az átmeneti szállások (szállodaláncok, squadok, utazási klubok, menekülttáborok, lebontásra vagy örökkévaló rothadásra ítélt bádógváros-ok), ahol sűrűn szőtt közlekedési hálózatok jön-nek létre (szintén otthont adva egyeseknek), és ahol a bevásárlóközpontokhoz, bankjegykiadó és egyéb automatákhoz szokott ember némán fonódik össze a kereskedelemmel. Egy ilyen vi-lág, amely magányos individualizmusra, mu-landóságra, időszakosságra és tűnékenység-re van ítélve, új vizsgálati tárgyat jelent nem csak az antropológusok, de mások számára is, s amelynek újdimenzióit kell tisztázni ahhoz, hogy megállapíthassuk, milyen szempontból lehetne kérdőre vonni.” (Uo. 47.)
- 51 Uo. 47–48.
- 52 Robert Musil: Mikor a Papa teniszezni indult. In uő.: *Esszék*. Kalligram, Pozsony, 2000. 435.
- 53 Robert Musil: i. m. 435.
- 54 Füst Milán: *A mester én vagyok*. 163.
- 55 Uo. 190.
- 56 Uo. 269.

**Schein Gábor** (Budapest, 1969): költő, író, irodalomtörténész. Az ELTE Modern Magyar Irodalomtör-téneti Tanszékének tanára. Legutóbbi kötete a Kalligramnál: *Megölni, akit szeretünk* (2013).