

FÜST MILÁN: A FELESÉGEM TÖRTÉNETE

„Végsősoron csupán kétféle felfogás és benső tartás létezik: az esztétikai és a moralista . . .”¹

1. *Avantgard és esztétizmus. Füst Milán művészi attitűdjének kérdései*

Három évtized telt el megjelenése óta, — de úgy látszik, még mindig kevés idő ahhoz, hogy a magyar irodalom Füst Milán nagyregényét, *A feleségem történetét*, jelentőségéhez és művészi rangjához méltón birtokba vegye. A mulasztás — amely egyébként az egész Füst-életmű körül meglevő értékelésbeli bizonytalanság úgyszólván természetes következménye is — aligha menthető, mégis sok szempontból érthető. Összefügg Füst művészetének nagyságával, bonyolultságával csakúgy, mint belső, sokszor csüggesztő ellentmondásosságával. S összefügg — hihetőleg — azzal a felszínes, de Füst életművét kezdettől makacsul kísérő, első számú kritikai evidenciájává szilárduló felfogással, ami e művészet megkülönböztető legfőbb jellegzetességét kizárólag „magányosságában”, „rokontalan voltában” látva, egyoldalúan a magyar irodalom fő sodrától eltérő vonásait kereste csupán. Füst Milán tényleges helye szadunk magyar irodalmában: máig nyílt és megoldatlan.

A feleségem története a pálya egésze szempontjából is kulcsmű, összefoglaló, szintézisigényű alkotás. Eszmei önvallomás, önarckép is; a regény témája voltaképpen önmaga, a művész életérzésének genetikus megragadása, a Füst Milán-i szituáció művészi kivetítése, tárgyiasítása. De jelképes értelmű még az életrajz felől is: — mondhatnánk — eleve rossz csillagzat alatt született. Keletkezése külső körülményei a regény fogadtatását és további sorsát is sokban befolyásolták. 1942 könyvnapjára jelent meg, hét évig tartó szakadatlan munka eredményeként,² amikor Füst Milán írói és emberi elszigeteltsége életében a legnagyobb, s az ország s az irodalom sincs éppen a hollandus kapitány ontologikus töprengéseire hangolt állapotban. Ha Böka László néhány év előtt a *Nyugatban* azt írta Füst *Negyedik Henrik király* c. drámájáról, hogy „ihletésének forrása máig ismeretlen”,³ most a regényről a *Magyar Csillagban* kritikát író Kádár Erzsébet hangja már egyértelműen ingerült, s mint aki pontot tesz egy régóta alaptalan írói legendára: teljes csódként látja a regényt. Störr panaszeit „egy bohóc siránkozásai”-nak tudva, a regényvilágot kimódoltnak, bántóan hamisnak tartva vonja le a sommás következtetést: „S végül a legsúlyosabb, hogy könnyű, kellemes olvasmány. Alig több.”⁴ Lehetett ebben a kritikában sok személyes elfogultság is, de az igazán sztereotip hiba — ami közvetlen valóság-hűséget kér számon egy lényegileg más eszközökkel építkező, parabolikus műtől — később is kísért. S ha a regény 1946-os második, illetve 1957-es harmadik kiadása az író tekintélyének növekedtével is, már egyértelműen kedvező, sőt lelkes és magasztaló fogadtatást is kap — az igazi szembenézés várat magára. 1958-as francia kiadása a Gallimard-nál aztán — úgy tűnik — valóságos nemzetközi sikert arat. Magyar viszonylatban mindenesetre feltűnt: jelentős lapok cikkeznek róla, számos más nyelvre is lefordítják, a szerző 1965-ben még a Nobel-díj-jelöltek listájára is felkerül. Közben ifthon is nemzeti klasszi-

¹ Thomas MANN: Nietzsche filozófiája tapasztalatunk fényében. Vál. tan. I. Bp. 1970. 354.

² FM: *Önvallomás a pálya végén. Kis regények. II.* Bp. 1958. 556.

³ *Nyugat* 1941. I. 172.

⁴ *Magyar Csillag* 1942. II. 113.

kussá válik, csak mintha a szakma bizalmatlansága, közömbössége vagy éppen tanácsstalansága nem oldódna: szakmunkák hivatkozásaiban nem szerepel, kézikönyvekben is csak ha adatszűren indokolt. Mág egyetlen irodalomtörténeti igénnyel írt elemzése van: Bori Imréc.⁵

Bori Füst Milánt egyértelműen avantgard művészként interpretálja. Pályaképének alapvetően problematikus vonása, hogy — figyelmen kívül hagyva az életműnek a magyar századelő más művészi törekvéseivel való megannyi szoros kapcsolatát — végül is az alkotó és a Nyugat-mozgalom teljes szembeállításához vezet. Igaz, Füst Milán művészete számos vonatkozásban — mind világmépi, mind esztétikai értelemben — rokonságba hozható a század avantgard-jelenségeivel. Ha nem is az avantgard esztétikák radikalizmusával, de egyértelműen tagadja a mimézis elvét, és az önálló valóságértelmezés igényével lép fel. Végül is egész művészi világa egyetlen elvont belső lényeg, a művész abszurdizáló világmépiének, lételményének a célzatos, hangsúlyos kifejezésére törekszik, ezért is művészi eszközeinek az expresszivitását fokozza elsősorban. Műveiben — sokszor szélsőségesen, sokszor éppen a hagyományos formák fedezékében — a maga szubjektív világérzését abszolutizálja objektív érvényűvé, azok közé a modern alkotók közé tartozik, akik — mint Franz Kafka is — lelki valóságukból teremtenek szuverén művészi világot, amelyet aztán minden rendelkezésükre álló poétikai eszközzel a mű közegében nőtetnek általánossá, személytelenné. Ezért is a személyes élet vagy megélt történelem külső eseményei alig befolyásolják, a mű döntően saját belső logikája szerint alakul. Füst művészete is a valóság teljes és közvetlen megragadására tör, mégha ez a teljesség szubjektív volta következtében nyilván és óhatatlanul utópisztikus vagy naiv, ha bizonyos redukcióhoz, a valóságkép sajátos beszűkítéséhez vezet is. Teljessége biztosíthatja a művészi illúziót, de valóságértelmezésének radikális tartalmaival szükségképpen túllép a szorosán vett művészi szférán, s közvetlen hatást: „filozófiát”, légkört is hoz.

E tartalmakkal azonban mindvégig felesel egy egyenrangúan hangsúlyos, teoretikusan is nyomatókkal vallott, s szintűgy művészi lényeggé asszimilált esztétatartás.

Másrészt: Füst Milán esztétizmusa korántsem felszínes, maga-mentő viselkedésforma, hanem — mint nála szinte minden lényeges hatás — ontologikusan elmélyített, a lételmény szintjén jelentkezik; voltaképpen annak a schopenhaueri, nietschei eredetű gondolatnak az intenzív megélése, ami szerint az élet csak esztétikai jelenségként igazolható.

S bár Füst Milán jelentkezése első pillanatától eleve eldöntötte és jellegzetes esztéta gesztusokkal az ellenséges világ elleni hiábavaló lázadás, a teljes tehetetlenség gyötrelmes érzését fogalmazza — s ebből fakadóan a minden addigi értékrendszert kikezdő, a világot irracionális hatalommá fordító szkepszis bizonyosságait: attitűdje már ekkor feltételezi a morális ellenpontokat. Igazán csak annak a végletes és aszkétikus szubjektív moralitásnak a fényénél értelmezhető, amelyet művészileg pályájának a második korszaka teljesített ki. Annál is inkább, mert azt az agnoszticizmust, amelyből Füstnél világnézetalakító és műteremtő gondolat lesz, genetikus összetevőként megtaláljuk a *Nyugat* úgyszólván minden jelentős írójának a világmépiében. Ha most csak az érett, nagy pályák tanulságaira ügyelünk is: az istenkereső Ady, vagy Babits súlyos gondolati dilemmái, a halottakat faggató Kosztolányi vagy kivált a negativitás abszolút szabadságát reveláló, ironikus Karinthy (s e dilemmákkal a szembenézést váltig halogató vesszőfutása) — a hitetlenség és a hitkeresés közös gyökerű drámáját példázzák. Füst eszmeileg-világnézetileg — úgy tűnik — a homo aestheticus elvét valló Kosztolányihoz kerül a legközelebb, de teljességre törekvő morális alapozottságú racionalizmusa ehosham törődik bele, hogy csak „a lélekben birtokolja a világot”.⁶ S a társadalmi valóságtól elfordulva, végig elvont és keserű töprengésekbe merülten, de kérdésfelvetései igazabban a babitsi vívódó gondolatisággal rokonok: elvetve a nietschei választ, de megtartva a nietschei kiindulást: minden ízében antinomikusnak érzékelte a létet, szembenállónak életet és morált.

⁵ BORI Imre: Az avantgarde apostolai. Újvidék 1971.

⁶ KOSZTOLÁNYI Dezső: Ábécé. Bp. 1942. 21.

Ő is elmondhatta volna Babitscsal, hogy „Én úgy küzdök az antiintellektualizmus ellen, mint aki magával küszködik”.⁷ Mert roppant szenvedéllyel küzdött az antinómiák feloldásáért, és szenvedélyesen megélte ezt a küzdelmet, s legjobb művei ebből — a circulus vitiosusba került gondolat ihletéséből születtek, s a lehetetlennek hiábavalóan nekifeszülő ember érzelméből teremtettek maradandó esztétikai minőséget.

A relatív világ, az *abszolúttá nőtt viszonylagosság* rémképe ellen oly elszántan küzdő Störr kapitány léterzése (kiteljesítve az érett Füst végletes értelmezésével, radikális felhangjaival) tehát a magyar századelő egyik alapvető gondolati kihívására ad választ a maga módján, végső soron a társadalomban való otthontalanság, a magány és az egyéni szorongás Kelet-Európában különösen is kínzó érzéséből, a polgári értelmiség nagy eszmei válságából, nihil-döbbenetéből teremt sajátos mitológiát. De amint a regény eszmeisége szoros rokonságban van a *Nyugat* első nemzedékének a világképével, ugyanúgy nem elszigetelt jelenség irodalmunkban *A feleségem története* regényépítése sem. Előzményeit, egyes rokon vonásait megtaláljuk Babits, Kosztolányi, Karinthy regénymegoldásaiban, vagy a „ködlovagok” prózatörekvéseiben, a két Cholnoky, Csáth Géza, Lovik, Szomory Dezső munkáiban, amelyek szintén nem annyira a közvetlen társadalmi valóságból építkeztek, mint inkább elvont, „örök emberi” lelki élményeket nöttettek különböző fokozó-sűrítő effektusokkal általánossá. Mindössze — s úgy tűnik: innen Füst Milán regényének igazi társtalansága — prózánknak ez az ága nem tudott jelentős alkotást, s kivált nem remekművet teremteni. Az egyébként terjedelmes Füst epikának is csak egyszer sikerült: ez a meghatározó kivétel *A feleségem története*.

2. A történet

Szemben a modern regény zsugorodó személyiségeivel, cselekményével, Füst Milán nagyregénye — első látásra — szinte hivalkodóan ellentétes utat követ. Hőse a hollandus kapitány hatalmas, igazi „shakespeare-i” személyiség, szabad minden külső kötöttségtől, s az önmegvalósítás minden „klasszikus” lehetőségével rendelkezik. Tetteiben létezik, s maga a regény-cselekmény is már-már barokkosan túlszűfolt, a fővonalat kitérők, epizódok indázzák körül, de mindig akció akció követ, a regény dinamizmusa szinte a robbanásig felfokozott.

Igaz, már az alcím — *Störr kapitány feljegyzései* — hangsúlyosan jelzi a fikciós keretet, amely a regényforma eredendő nyitottságával szemben mindjárt végleges lezártaságot is társít, azt, hogy Störr egy jóvátehetetlenül elrontott, befejezett élet bizonyosságából idézi föl emlékeit. „De hol van már ez az én hősi korom! Mintha nem is én lettem volna, úgy hallgatom ezt a mesét” (13.)⁸ — megtudjuk, hogy nem is annyira a *mese* lesz fontos a továbbiakban, a kapitány önmaga megváltozásának, balsorsának okaira kíváncsi mindenekelőtt, egy lelki folyamat indítékait keresi, azért néz szembe mégegyszer életével, hogy rájöjjön: hol is követte el a hibát. A regény tehát már legkülső, tapasztalati síkján is a realitás és a gondolat feszültségeiből épül: Störr nemcsak elmondja az életét, hanem ízeire szedi, kijavítja, képzeletében újraéli, „mint egy megvert Isten munkálkodik a magányban, s haragjában teremt egy új világot”. (464.) S ez a hibát kutató szenvedély emberileg nagyon is indokolt, hiszen Störr kapitány önmaga diametrális változását érzékeli: boldogból boldogtalanná lett, a valóságban élőből visszavonhatatlanul magányossá.

A sorsfordító élmény, ami Störr életét egyszer és mindenkorra kizökkenti harmonikus állapotából: rossz házassága, Lizzy, a felesége iránt érzett boldogtalan szerelem. Úgy tűnik: mindennapos feltékenységi históriáról van szó, a kapitányt megcsalja a felesége, de ő — bár

⁷ BABITS Mihály: Az írástudók árulása. Ezüstkör. Bp. 1938. 203.

⁸ A regény szövegéből vett idézetek után a Szépirodalmi Kiadó 1970-es kiadásának a lap-számait közlöm.

evilági, boldogságra teremtett figura, aki minden szépségre fogékony, aki bajai ellenére azt is gondolja, hogy „mégiscsak érdemes mű ez a világ”. (444.) Egy felhő mámorba hozza (461.), a népfényes utca látványa ámulatba ejti: „Nincsen rútság — kiáltottam én . . . minden szép . . . a világ gyönyörű”. (127.) S története mélypontján is felbukkan benne „a létezésnek egy sosem-sejtett mélységes és csodás öröme. Ráeszmél arra a csodára, hogy él.” (360.)

S igazán lényeggé azonosultan: amint a jelentés, Störr felismerései a történet előrehalátával mind bizonyosabban a boldogtalanság elvét minősítik, úgy mond mindvégig ellent ennek a forma, a regényépítés, a stílus lebegése, a szerkesztés improvizatív könnyedsége, nagyvonalúsága. Csodák sorozata, folytonos szenzáció is ez az élet, hirdeti tehát a létélmény egyik pólusa, s ez nemcsak kontrasztot teremt, a veszendőség-érzés fájdalmát növeli, s a rejtélyt mélyíti, de éltető forrás is egyben, a maga módján értelmet ad a mindig újrakezdésnek, feljogosít a betelhetetlen kíváncsiságra, belőle táplálkozik Störr törhetetlen életerejé is.

De amilyen árnyalt és végletes a kapitány esztéta-érzékenysége, olyannyira hangsúlyosak és szélsőségesek karakterének intellektuel-moralista tartalmai is. Már-már mániás becsültelességét minden külső jellemzésnél közvetlenebbül, érzékletesen állítja eléink az az eszeveszett nyomozás, amit Störr Lizzy *hűsége* ügyében végez. Nem egyszerűen szerelmével érvel, hanem igazságaival; azt, hogy az asszony nem szereti — el tudná fogadni, de hogy hazudik neki — soha. Störrt éppen rendíthetetlen moralitása, pontosabban: morális elszántsága viszi a csapdába, s kényszeríti — számára a leginkább felfoghatatlan paradoxonként — amorális cselekedetekre is. Az, hogy logikával akar egy érzést igazolni, hogy egyértelmű döntést, erkölcsi garanciát vár Lizzytól. Mert Störr tudatos lélek is, aki szereti „a tárgyilagos szemléletet” (26.), mélyen belelát a dolgokba, s akinek a cselekvéshez — éppen, mert nemcsak megélni, de megérteni is akarja az életet — a meggyőződés belső erejére van szüksége mindenekelőtt. S amint végig a maga belső igazának az öntudata fűti a Lizzy megtartásáért folyó küzdelemben, ugyanúgy egy pillanat alatt kész a szakításra, amikor a jelmezbálon ellenkező előjelű bizonyosságra akad. Itt sem a szerelmi hűtlenség miatt számol le Lizzyvel, hanem mert visszaélt a jóhiszeműségével.

S más oldalról, de hasonló nyomatékkal példázzák a morális igényességet Störr kudarcai is. Útja megalázó helyzetek sorozata is: nemcsak Lizzy, Miss Borton, Madelaine, még — akit joggal megvet — Kodor is megszégyeníti. Esendő ember is, aki a maga szabta magas normákat bőven megszegi, de akinek mégis mentsége a szándék tisztasága, s a következmény megszervezése. Jóhiszeműsége, s hogy konfliktusain minden, számára felmerülő megoldás-lehetőségét legjobb tudása szerint végigpróbálta: Störrt szubjektíve feddhetetlenné tesz, életét summázva elmondhatja: „S ez minden, mert több egy embertől ügyse telik”. (459.) Hogy e mondat a regény végén ekkor már az olvasó számára is művészi evidencia — jelzi igazán Füst Milán tehetségének a nagyságát, hiszen e hitelesség sugalmazza kényszerítő erővel, hogy Störrön kívül van a hiba, s a teljesség illúzióját társítva a tényszerű valóságon túli, elvontabb sikokra is kiterjeszti a figura érvényességét. „Mert nagyobb ez az ügy, mint ami belefér a kis fejetekbe”. (353.)

Hogy Störr nem egészen „közönséges” hajóskapitány, nemcsak valóságos ember, de jelkép, elvont gondolat megszemélyesítése is, arra világosan utalt már a mese is, és jelzi a stilizált regényvilág. De közvetlenül sugallja ezt jelleme is: irreális arányaival. Störr — mondtuk — mitológiai alak is egyben: mindenben *tűlméretezett*. „Hat láb és egy hüvelyk magas ember vagyok, s kétszázötz font, tehát valóságos óriás” (9.) — mutatkozik be az első mondatban, s csakhamar nyilvánvalóvá lesz egész valószínűtlen nagysága: intellektusa, érzékenysége, akarata csakúgy, mint fizikumja már-már mesésen eltűzött, nagy formátumú egyéniséget körvonalaz. Tengerész, de mesterfokon ért a művészetekhez, s életről-halálról bölcselkedik; ösztönös, de „agyonterhelve egy ósdi és magábamerült világ hagyományaival”. (155.)

Jól megfigyelhető — közvetve is — az egyénítés stílusszintjén az a kettőség, amely egyszerre látatja Störrt valóságosnak és szimbolikusan elmélyítettnek. *Ahogy* Störr beszél, az a

valóságához híven állítja elénk a hajóskapitányt, amit mond, a tartalmi elem tehát az, ami mélyebb, messzebbre utal. A szaggatott mondatfűzés, szókészlet, kötő- és töltelékiszavakkal tűzdelt asszociációmenet, az élőbeszédet társító esetlegesség éppen szándékolt pongyolaságával kifejező, hitelesíti érzékletességével a kapitányi szereptől elidegenítő gondolat-tartalmakat is; úgy, hogy ezek az effektusok egyben szélesebb érvényességet kapcsolnak a valószerűhöz. Störr története például a mázsamesterről, aki megölve a feleségét nem érzett büntudatot: pszichikusan is illeszkedik a házastársak egyre mélyülő viszályába, rejti — egyelőre allegorikusan — a fenyegetést, hogy Störr is megölheti Lizzyt. De ahogy a kapitány kiértékeli, saját taktikus céljai ellenére is elítéli a tettet: „az ilyesmi túl nagy beavatkozás is a világ menetébe . . . S . . . mihaszna belőle” (104.), a kérdés illetlen általános felvetése, már kevésbé illik a reális szituációba, amint a példázat, tétel, s a gyilkosság szónak ez a körülményes körülírása is kizökkent a „kapitányi nyelvből”. A példázat filozofikus értelmezését is társítják, a konkrét helyzetből a lényegibe lendítenek át: a *teljességben gondolkodás* störrri igényét jelentik — éppen, hogy előkészíthessék a hős első lényegi felismerését.

Végül is Störr karakterének alapvető, legmélyebbről meghatározó vonása, ami az alakot jelképesse, parabolikusan sokértelművé növeszti: a teljességigény. Konfliktusa megszüntetésére, a személyiség belső egységének, „béké”-jének megteremtésére irányuló konkrét erőfeszítései attól válnak jelentőssé, hogy Störr önmagán át a világot akarja megérteni. „Mintha ki kellene kóstolnom a mélyét mindannak a keserű kétségnek, amelyet magamban gyerekkorom óta hordok: hogy nem értem és nem ismerhetem ezt az életet egészen.” (270.) Az *egészen* itt a hangsúlyos szó, jelzi a kérdésfelvetés kiélezettségét, hogy e küzdelem végső tétje az élet megismerhetősége: a racionalista-humanista világrend eszméje. Törekvése ugyan eleve kudarcra ítéltetett, hiszen lénye ellentétes tartalmaiban voltaképpen az író világképének antinomikus természete tükröződik, mégis az a fehérrizásig hevített, megszállott *szervenvedély*, amellyel a kapitány újra és újra vállalja a céltalan harcot: tragikus pátosszal is a felelős emberség, értékes létezés már-már didaktikusan tiszta helyzeteit fogalmazza.

Störr végig úgy érzi: „valami rettenetesen akarok én, csakhogy elégtelen vagyok ehhez” (280.); holott, ha Störrnek egyáltalán *van* drámai vétsége, a nagysága az. A teljesség vonzásában élő, kompromisszumot nem ismerő lélek sajátos aránytalansága, praktikus alkalmatlansága. Olyan ember, aki az életét is felteszi arra, amit csinál: kicsiségre, nagyobb ügyekre egyformán; aki amit kezd végig csinálja, ha belepusztul is. S ismét, összhangban a figura külső valójával: a szárazföldre szakadt tengeri „medve” (ahogy Lizzy becézi) suta darabosságával, meghatározó-komikus Don Quihote-i esetlenségével.

4. Störr dilemmája

Látható, hogy *A feleségem története* áttételesen, sajátos művészi eszközeivel a modern művészet talán legáltalánosabb, mindenesetre központi dilemmáját idézi fel: az ember és a világ diametriális szembekerülését. A rémképpel viaskodva is az irracionális világ választát fogalmazza, s ha a művészi megformálás konkrétumaitól eltekintünk: eszmeisége Dosztojevszkijtől Káfkán és Joyce-on át Camus-ig a század megannyi jelentős modern művésznének a problémafelvetésével rokonságba hozható. S mert Füst Milán értelmezése, mint látni fogjuk, kifejezetten a dilemma morális vonatkozásait állítja előtérbe, így gondolati összecsengése az egzisztencialista filozófiával a legerősebb. Bizonytalán Füst Milán is elmondhatná, amit Camus majd a *L'homme révolté*-ban fog fejtegetni, hogy a szabadság ellentmondásos. Erkölcsileg csak a totális szabadság gondolata elfogadható; történetileg viszont csupán a korlátozott szabadság elviselhető. Szabadság és igazság így egymás ellen fordul.⁹

⁹ Idézi UNGVÁRI Tamás: Az eltűnt személyiség nyomában. Bp. 1966. 75.

A *feleségem története* mégse fér el az egzisztencialista filozófia keretei között. A störrí konklúziók ugyanis egzisztencialisztikus árnyaltságuk ellenére: alapvetően más világból valók, amint a regény életteljessége, spontán, áradó dinamizmusa, érzelmi-hangulati gazdasága is ellentmond az egzisztencialista létértelmezés logikus zártságának, kietlen kiszámíthatóságának. Störr világképe szélesebb skálájú és ellentmondásosabb, a filozófia statikus helyzetei, elvont megoldás-lehetőségei mellett az érzelmek esendőbb érveire is hivatkozik. A történet — így érte — az ember-lét nagyságának és törpeségének a példázata is, hiszen Störr számára — aki a feloldás lehetősége nélkül éli a kudarc és újrakezdés, a kitárulkozás és megszegyenülés, az iszonyú és a gyönyörű felváltva pergő s egymást kizáró emberi helyzeteit — a világ mindenekelőtt *rejtély, paradoxon*. „Érthetetlen és szédítő szövevény” (107.) ez a világ, ahol az élet egyszerre mámor és szenvedés, a kapitány nem győzi *csodálni* is: „a tébolyt és a szépségét”. (76.)

S ha kizárólagossá és végletessé, a világ mint *csoda* és *pokol* motívumáig nöftetve is, de a störrí életérzés egyértelműen és jellegzetesen arra a létélményre utal, amit — ellentmondásosága ellenére is — az első Nyugat-nemzedék leginkább közös jegyének érzünk. Kiindulásában legalábbis, az esztéta és moralista tartalmak keveredése révén, amikor az esendőségben is ott az öntudat, a szkepszis mellett a már-már mámoros életigenlés, a szorongás mellett a teljesség ígérete, a nagykorú emberség bűvölete is, s ami megannyi dráma-felállásban sokféle költőtartást inspirált, eltérő, végső következtetéseikben egymást cáfoló válaszokat is. Ady sugaras próféta lírájától a csöndesebb Tóth Árpád-i áhítaton át, a valóság teljes és elkötelezett vállalásától a vivódó valóságvállalás különböző fokozatain keresztül az engesztelhetetlen szembenállásig: Füst Milán kiélezett valóság-ellenességéig.

Störr dilemmája tehát: az élet és a morál Füst Milán-i — Nietzschehez hasonlóan radikális — szembeállításából következik. Pontosabban, hogy mindazt, amit Störr lényének esztétatartalmaiként emlegettünk, ez az interpretáció: az élet lényegi meghatározó erőjévé súlyosítja. Störr — tudjuk — egyszerre akarna lenni boldog és morális is, s mert számára a boldogság csak mint maradéktalan ösztönrealizáció, „az önzés önfeledtsége” képzelhető el: boldogságra törekvés és erkölcsi igényessége szükségképpen és feloldhatatlanul egymás ellen fordul. Tisztán exponálja e dilemmát már a regény elé íktatott fiktiiv mottó is: „Téged fennen szólítunk, hogy *ilyennek teremteljed* az embert s az embert szintűgy szólítjuk, hogy önmagáért *mégis ő felelős* . . . tekintsd hát ezt is, az *ördögi feleselést* emberi szívünkben, Uram! . . .” (5. Kiemelések: K. P. I.)

S az „ördögi feleselést” a kapitány számára további szempontok is mélyítik. Mindjárt, hogy Störr esztétizmusa nemcsak léha, élvezet partikularitás; a „szörnyeteg” (5.), ami bensőjében rejtőzve lakik — az élet hordozója lévén — a létezés metafizikus boldogságát is társítja. Más-más hangsúlyokkal, Störrt ugyanaz a titok vagy csoda bűvöli el, mint amit a *Hajnali részegség* Kosztolányija földig hajolva megköszön. Nemcsak animális örömről van itt tehát szó, de egy magasabb rendű, evilágian is transzcendens boldogságról, annak a megrendült belátásáról is, hogy — a Kosztolányi-élményt jellemző Kiss Ferenc szavaival — „az élet — minden nyomorúsága ellenére, a biztos gondviselő hiányában, az örökkévalóság és túlvilág nélkül — önmagáért, meg nem fejthető varázsaért, a benne való személyes részvétel páratlan szenzációjáért gyönyörű és egyszerű”.¹⁰

Másrészt: e valóban kozmikus tágitott boldogságélményt Störr lelkében csak egy megszállott, de minden objektív tartalmától megfosztott, a kategorikus imperativus szintjéig redukált moralitásigény pereli. S éppen a maga moralitásának ez a tetetlensége, életidegensége változtatja megtévesztően egyenragúvá ezt a két metafizikusan sarkított elvet — az esztéta lét és a moralista lét igazságát — az alapvetően etikus kötöttségű Störr szemében is.

¹⁰ KISS Ferenc: Kosztolányiról. Művek közléről. Bp. 1972. 44.

Amint a regény Störr és Sanders nagyjelenetében — egyenes beszédben is — összeszikkasztja a pólusokat:

Sanders: „Létezik teljesség, erre felelj! . . . Megvetlek benneteket. Mért nem vagy akkor féltékeny a cigarettájára is, amit elszív, meg a múltjára vagy a nap fényére, mikor süti a bőrt, s ő borzong a gyönyöröktől . . . Vagy lehet bűn nélkül végigélni ezt az életet?”

Störr: „No végre — mondtam én. — Befejezted a tanítást? . . . Mindez igen tanulmányos is, csak épp hogy mire akarsz itt engem rábeszélni? — kérdeztem tőle nevetve . . . Hogy szeressem őt szeretőstül, vagy mire? Hogy szemet hunyjak . . . És ebből állunk, ezt akarod elhitélni velem? — ordítottam. — Vagy ha igen, helyeselni tudod, belenyugszol, idejutottál? — Hogy még a tiltakozást se hagyod meg az embernek? (203—205.)

Störr dilemmája tehát morális dilemma, végső soron a *morál* problémája. A személyiség hasadtságát esetében csak a morális döntés külső bizonyossága szüntethetné meg. De bármennyire is hitte már, hogy megtalálta: az erkölcsös cselekvés objektív kritériuma mindannyiszor kicsúszik a kezéből — a jóból rossz lesz, s a rosszból jó. Iránytűjét elveszítve sodródik az ösztönkielés és a reális tartalom nélküli moralitás-igény egymással feleselő, végletes emberi helyzeteiben. S — példázva ugyan Füst Milán meggyőződésének sarkalatos pontját az eszmények realizálhatatlanságáról — Störr Canossája mégsem a nietzschei moráلتagadó életkultusz, hanem az etikus eszmény melletti hangsúlyos gesztussal is zárul. Csakhogy ez az eszmény ekkor már a valóságot megtagadóké, mindenestől a szolipszizmusé. Störr kapitány így lesz majd azoknak a XX. századi irodalmi hősöknek is az előképe és rokona: akik mélyen megélve a polgári világ káoszát, csak a maguk szubjektivitását tudják ellene felvonultatni, s „keblükben állítják vissza az elveszett világrendet”.¹¹

A *feleségem története* tehát zárt individualista világképet, s ezen belül egy filozofikusan elmélyített s csak e századra jellemző, sajátosan irracionális létmodelt fogalmaz meg. De megfogalmazza Füst Milán mély megrendülését is e kép előtt — azt a lobogó, nagy indulati erőket feltételező *sértettségét*, ami gondolatainak a pálya során az érzelmi ellenpontját adja. Jelezve egyben, hogy Füst Milán Ady-i, József Attila-i intenzitással élte meg az individuum válságát, ha más oldalról, náluk szűkebb érvénnyel, velük radikálisan ellentétes következtésekre jutva is.

„Störr kapitány története egyike lett a modern irodalom valóságunkkal egyenértékűen sokrétű és talányosan sokértelmű mítoszainak” — írja Rónay György¹² s bizonyos, hogy a regény parabolikus, minden ízében *mítoszteremtő* hatásokra törekszik: s izgalma, jelentősége — ezért: nem utolsó sorban — a tartalmi megfelelések, értelmezési lehetőségek irizáló játékából is következik. Amint a szerelmi történet — láttuk — ontologikusan elmélyíthető, úgy válik egyben Störr útja az *individuális létezés* mítoszává is, „az Éden elvesztésének” példázatává. Störr — e fénytörésből — a század eltévedt, elidegenedett embere, aki kizökkenve léte illuzórikus egységéből: a Minden és a Semmi közé, az isten nélküli relatív világ örvényébe kerül. S akinek *zuhanása* Janus-arcú is: a vegetatív életet élő hősből öntudatra ébredt individuumot is teremt. „Hiszen ép voltam én, nem volt még semmi bajom . . . — panasolja története kezdetén a kapitány — csak, mint a zsebóra, mikor még pontosan és jól jár, csak valami üresség van már a ketyegésében — vagyis meg van már valami bomolva a szerkezetében.” (58.) Störrnek tehát immár *fülle van* meghallani az ürességet, a csak egy kicsiny résen át észrevett megbomlott világ ráébreszti létezésé addigi, ijesztő felszínességére is. Ezentúl maga tépítágtítja ezt a rést, hogy mindjobban szembekerüljön az ismeretlennel, s miközben Párizstól

¹¹ Friedrich DÜRRENMATT. Id. Urs JENNY: Dürrenmatt. Hannover 1967. 12.

¹² RÓNAY György: A nagy nemzedék. Bp. 1971. 290.

Dél-Amerikáig az idő tükreinek és tükröződéseinek a különös játékát bonyolítva úzi az elérhetlent: *értékesebb* emberré változik.

S példázza *A feleségem története* — végső konklúzióival — az *élet abszurditásának* a mítosztát is, a megváltás lehetőségét, az emberlét heroizmusát. Füst művészetének örök-egy témáját tehát, mégis annak végsőkéig átgondolt, legmesszebb vitt, radikális változatát, hogy egyén és realitás törvényei egymással összeegyeztethetetlenek. Störr „filozófiáját” maró gúnnyal a misztikusok ellen — jellemzően — habókos házmesterének fejti ki: „Nem hiszek a magasabb intelligenciákban — ordítottam a fülébe . . . Vagyis itt a parazitárius elv uralkodik, édes Uram . . . Ez talán a párducok paradicsoma? — rivaltam rá az öregre . . . mert az olyan harmonisztika nem érdekel engem, amelyben a nagy elvek uralma van, s amelyben az egyén nem vétetik figyelembe.” (183.) De Störr — tudjuk: mindezek ellenére — az utolsó képsorig keresi az elvet, „abszolútumot”, ami az „én és a világ” antagonizmusát feloldhatná. Joggal mondhatja magáról azt is, hogy „én a bizalmat kerestem a világon”. (163.) Ezért is: *A feleségem története* művészi hangsúlyai nem a világnézet, az író meggyőződésének tartalmait, hanem az ezek által kiváltott emberi magatartást nyomatékosítják. Azt az attitűdöt — a Füst Milán-i szituációt — emelik a művészi általánosság szintjére, amelyet Füst Milán már 1925-ben így foglal össze Kolnai Aurélhoz írott levelében: „De azért azt hiszem, hogy ha reménytelennek tartja is munkálkodását: — minden jóra való embernek az a dolga e földön, hogy a jobbra törekedjék — s a fejlődést, amelyben nem hisz, előmozdítsa. Ilyen erkölcstelen vagyok, Uram!”¹³ Störr sorsa megindító és mélyértelmű, ha Füst Milán filozófiáját, gondolati végkövetkeztetéseit nem is fogadjuk el. A hollandus kapitány groteszk alakja, éppen fantomjaival csatázva válhat modern Don Quijote-szimbólummá.

5. A regényalakok

Störr-rel szemben Lizzy áll. A feleség azonban csak ürügye s nem oka a bajnak; fontossá is csak akkor válik a kapitány életében, amikor jelképpé növe: Störrnek önnön személysége ösztönös-felzúgás, a világgal egybeolvadni vágyó részét is tárgyiasítani fogja. Elvet, magatartást tehát, a létezés egyik potenciális formáját. Mert Lizzy minden ízével az érzéki világban él, és ahogy önmagát, úgy a világot is elfogadja *olyannak, amilyen*. A pillanatban és a pillanatnak létezik, tettei mindig konkrétak; maradéktalanul élvezi az életet, ha lehet, s megalkuszik a lehetőségekkel, ha kell. S bár sorsa alakítására nem képes, mégis értéket, sajátos nemességet ad Lizzynek, hogy a maga módján ő is teljes életet él: mindig lényege szerint viselkedik, fenntartás nélkül *vállalja önmagát*, amint Störrhöz is — lényegileg — végig őszinte. Nem kábítja magát, mint Lagrangené, nem fojtja el az érzelmeit, mint Miss Borton, s ravaszsága sem számító ravaszság, mint Kodoré, hanem védekező, önfenntartó, formális ravaszság: mimikri. Őszintén szereti Störrt, ezt a nehézkes, bonyolult medve-embert, imponál neki becsületessége, számára kiismerhetetlenül nagy formátumú volta, amint más okokból — minden bizonnyal — őszintén szereti Dedint is.

Lizzy tehát nem „rossz asszony” (96., 335.), s mert ezt Störr is tudja: éppen ezért nem fog rajta az ereje. Aki maga is elvesztette már az erkölcs külső, objektív normáit: kívánhat-e bárkitől is többet, mint amire az képes — jelződik a szándékétika konfliktusa. S ha Lizzy lényének lényege is a „kettősség”, hogy „hú is, meg csal is” (107.), viselkedésében nincs ellentmondás, az mindig e lényeg konzekvens vállalása: szubjektíve így Störr számára elmarasztalhatatlan. Störr kezdettől bizonyos lehet abban, hogy Lizzy szereti, s abban is, hogy nem szereti, de *szándéka tudatos* jóhiszeműségében sem kételkedhet a jelmezballig.

¹³ 1925. január 20. Petőfi Múzeum, Kézirattár.

S ha mégis, az abból következik, hogy Störr a maga lelkét, igényeit, normáit képzeletben Lizzy valóságos alakjába. Óriásivá növeszti, köznapi cselekedetei, szavai mögé átgondolt ideológiát, a maga méretei szerinti érzékenységet és tudatosságot lát: s nem Lizzyvel, hanem a fantomlényvel — önmaga egyik énjével — hadakozik. S éppen a rádöbbenés a konkrét valóság és az általa képzeletben fiktív Lizzy-kép nem-azonosságára, fogja le Störr kezét legnagyobb, döntő veszekedésük után, amikor Lizzy részegen jön haza. Semmisnek, jelentéktelennek és hiábavalónak látja, „ezért kergettem én az öngyilkosságig magamat” — kérdezi (275.), s most először hidegen, kiszámítottan is teljes az indulata: már megölné Lizzyt, de a realitás kizzökent: nem büntetheti meg az elképzelt feleség bűnéért az igazit. S e gesztussal is feleselve, Störr nem a valóságos Lizzyhez tér meg a regény zárólapjain. A „jelenés” Lizzy fiktív alakját társítja Störrnek, aki ekkor már maga is tudja, hogy „nem ő ment ott, hanem én magam, esküszöm erre, vagy a lényemnek valami része . . . Mert nem tudom én őt megkülönböztetni magamtól, még a képzeletemben is összecserélem.” (465.)

A többi nő, akikkel Störrnek még dolga van: nem mérkőzhet jelentőségben Lizzyvel. Mrs. Cobbet azért nem, mert csak a felszín, a kapitány érzékiségét kavargatja fel, az állhatatos, rajongó Miss Borton, vagy a hűség mellett kardoskodó Louise pedig — mert Störr morális énjével csengve össze — ébreszthetnek vonalmat, szerelmet is akár, de létezése egészét felkavaró élményt, boldogságot aligha képesek adni a kapitánynak. Nem élük Störrhöz, vagy éppen Lizzyhez hasonló teljességgel az életet. Olyannyira nem, hogy Miss Borton későbbi sorsa karikatúrisztikusan villantja fel a formalizmussá változó, az egyéniségről és az éltető szépségekről lemondó lapos moralizmust: nyárspolgár lesz. A Bréabant—Jouy kisasszonyok — Louise és Madeleine — figurái pedig eleve halványabban rajzoltak, bár a szerepük világos. Az ő naivitásuk képviselné a regény bonyolult ellenpont-rendszerében a morál utolsó ellenértvét: ugyanazt kéri számon Störrtől, amit korábban Störr kért Lizzytől. De némileg túlbonyolítása is ez már a történetnek, s igazán erős feszültséget nem tudnak ébreszteni.

Kodor, Dedin, a taxisofőr, akit Störr mintegy „véletlenül” megöl, az okkultista Lagrange vagy a másik misztikus, Horrabin Pitt — ez a „higfejű”, fafejű próféta, aprófejű gavallér, salátaevő ember” (181.) — az élet érdek-árjában úszó partikuláris emberek, vagy éppen rendíthetetlen együgyűségük védi őket Störr komolyabb gondjaitól. Mindennél hathatósabban, mert Füst néhány vonással is félelmesen eleven torzképet tud festeni. Más jellegűek viszont a narratív hősök: Gregory Sanders, vagy a szökést tanácsoló pszichoanalitikus, akik a történet gondolati síkjához kapcsolódva didaktikus s ugyanakkor elidegenítő funkciót kapnak.

6. Eszmei keret és regényszerkezet

Noha a regényalakok egyénítettek, hús-vér valójukban tevékenykednek a regényben — mégsem reális hősök: mert nem önmagukat, hanem a störr-i jellem részleteit képviselik. Nem egyenrangúak Störr-rel, célzatosan az a szerepük, hogy az epikus fikció törvényei szerint a főhős belső konfliktusait objektiválják. Amint maga a regényszerkezet is célzatosan a Füst Milán-i gondolat, s nem a valóság logikáját követi: érzékletesített elvek és tézisek csapnak össze a konkrétan drámai helyzetekben, s az egyes szerkezeti egységeket a főbb gondolati csomópontok, Störr őt alapvető felismerése határozza meg. S mert a felismerések a hegeli—madáchi „tagadás tagadása” sémáját követve szigorúan egymásból következnek, s mind komplexebbé válva is az új felismerés a „megszüntette megőrzés” elve alapján mindig feltételezi a korábbiakat: *A feleségem története fejlődésregénynek* vélhető. De különös esete ennek is, hiszen a gondolati váz, a struktúra adott, Füst Milán konklúziói eleve eldöntöttek, ezért az író — mondtuk — nem annyira a folyamat eredménye érdekli, mint maga a folyamat, azok az élethelyzetek, amelyek a determináns gondolatok tövén kényszerítően felfakadnak. Füst tehát — akaratlanul is — deduktívan szerkeszt; a cél, ahová Störrnek jutnia kell, ismert és

bizonyos; az írói becsvágy legigazibb célja így az, hogy a bezárt gondolatisághoz a spontán cselekmény — mondhatnánk: realista — illúzióját keltse fel. Hogy az olvasó is — lélektanilag-emberileg — szükségszerűnek érezze azt a felismerést, amit Füst Milán világképe megkíván.

Störr tehát a boldogságot keresve: voltaképpen a benne antinomikusan rejtőző kettősséget, a lét számára egyenrangú és egymást kizáró két lehetséges értelmezését, az esztéta és moralista szemlélet feszültségét akarná feloldani, meghaladni, magasabb egységbe foglalni. Konkrét példája az egyszer-volt naiv teljesség, „egyszerű és szigorú és állati” életét akarja helyreállítani. (256.) Az első szerkezeti rész a harmónia elvesztéséről, szól és a felszínes esztétizmus hangsúlyos vállalásával zárul. Störrt a lélek mélyvilágának a látványa, az érzelmek irracionális erőire döbbenés zökkenti ki a vegetatív létből; élményei — mint a hajótűz-traumája, amikor először fogalmazza meg, hogy a „téboly lakik az emberben” (49.), majd Lizzy és a féltékenység megjelenése — olyan konfliktus-helyzeteket körvonalaznak, amelyeket „józan ésszel” nem tud megnyugtatóan megoldani, de megmagyarázni se igen. Az első rész fő jelenetében — első összeveszésükkor — Störr számára a konfliktus véglegesebb arányokkal is tudatosodik, s a felelősségtől menekülés gesztusával radikális megoldást választ. Hozzáillő végletességgel fogalmazza meg első lényegi felismerését az élet „logikus megközelítésének” szűkösségéről, hogy „hátha Lizzynek van igaza” (108.), s dönt is mindjárt, mert akkor úgy kell élni: az értekekre hallgatva, őszintén, könnyeden.

De ez a „bódult” „mámoros korszak” nem tart sokáig. Störr nem tud az emberi méltóság, a morális biztonság igényéről sem lemondani, holott, hogy elhatározása ezzel jár, arra vereségei, állandósult személyiséghiánya, csömörei egyaránt figyelmeztetik. A második szerkezeti egység tehát elmélyíti Störr dilemmáját, a kapitány eszeveszett nyomázása megkérdőjelezi első felismerése érvényességét, amint Sandersszel folytatott dialógusában is már a morál oldaláról érvel. Ez a rész egészében a *nincsen megoldás* újabb felismerését társítja, hogy keserves tréfa ez a világ, s hogy embernek lenni gyalázat” (156.): a sziszifusz-mítoszt, a világ abszurditását. Störr számára a két elv egyenrangúvá változik, s nyomában létrejön az állandósult viszonylagosság, tehetetlenségek pszichikus állapota. Ez a pszichikus mozzanat ihleti a legsajátosabb Füst Milán-i esztétikumot, azt a különös esztétikai minőséget, amelyben a száználmas keveredik a patetikussal, a vásári a fenségessel, a bohóc-attitűd a teljességet akaró emberi nagysággal és tragikummal.

Mint minden lényeges gondolatát, Störr a moralitás-elvet is közvetlenül és százszázalékosan akarja megvalósítani. Nem sok sikerrel. Míg Lizzy erkölce ügyében kérlelhetetlen — maga elzúllik: megcsalja az asszonyt, kishíján Kodornak is a cinkosa lesz. S — végül — döntő összeveszésük után Lizzyvel szemben is könnyűnek bizonyul: ezért a kapitány harmadik következtetése ismét a megadás, belenyugvás megoldását fogalmazza meg. Az esztétizmusát, de annak mélyebb, tragikusabb változatát, amihez a „nincsen megoldás” megszenvedett öntudata is társul: voltaképpen a vallásos lét, a kegyelem gondolatát. Störr elhidegül Lizzytől, de ha a szerelem meg is szűnik, még marad számára egy lazább kötődés, szeretet Lizzy iránt, ahogy a lényegtől elidegenedve is megmarad Störrnek a valóság felszíne. Lizzy ápolja betegségeidején, és Störr szinte boldognak is érzi magát: „Mert végül is mi a boldogság? Lábadozásféle, valószínűleg. Egy kis világosság a ködök és homály tömkelege után. Egy kis tisztaság a zűrzavar után”. (309.) A kapitány lemond a teljességről.

Persze e felismerés érvényessége sem tart soká. Megszerezve a maga szubjektív erkölcsi bizonyosságát: Störr szakít Lizzyvel. Ismét felvonul a störri moralitás, de már későn, „kiégetten”, üresen: a szerelem érzelmi fedezete nélkül. Főlénye negatív főlény, a végsőkig vitt negativitás helyzetéből egy elvont, formálissá vált eszményt védelmez. Cselekszik, de nélkülözve az erkölcsös cselekedetek felemelő-katartikus vonásait, kötelességszerűen teszi a dolgát, „bünteti meg” Dedint és Lizzyt, miközben váltig arra gondol: „És ha csalt, vagy nem csalt, nem mindegy? . . . micsoda kicsiség ez is mindenestül: egy francia hölgy, aki másba szerelmes. Hány van ilyen? Vigye az ördög az egészét.” (384.) De úgy érzi: mindezt *mégis* meg kellett tennie,

kijavítani — visszamenőleg is az életét. Störr negyedik felismerése a szubjektív morál megítését fogalmazza: a realitás ellenében is. „És mégis nekifeszül az ember, és forgatja magában, mert hátha nem is így volt? S hátha csoda történik, úgye?” (366.)

Ezzel a szerkezeti résszel már le is záródott a kapitány tényleges története. Létrejött — Füst Milán jellegzetes eszközeivel — a modern művészet sajátos, individualista létmodellje; Störr kapitány parabolikus történetében megfogalmazódott a valóságot megtagadó, a semmivel szembenéző tehetetlen szubjektivitás. Ami a regényből még hátra van: ráadás, az élőhalott Störr története s a csoda eljövetele. Sommázva az eddigieket: a példázat a megtalált teljesség határozott gesztusával végződik. A Lizzy-jelenésben önmagával találkozó kapitány saját szubjektivitásában találja meg azt az abszolútumot, amellyel az esztéta és a morális lét harmóniájának a helyreállítása számára egyedül elképzelhető. Störr a lélekét vállalja majd eszmének, azt a daimoniont, amiről Szókratész beszélt, de ami immár nem minden lélek közös útmutatója, hanem egyszeri létezésű, esetleges és halandó lélek: individualitás. „Csak el ne feledd a világért, hogy mégiscsak ez az, amit a szíved akart, s a vágyad neked minden poklokot át mutatott, vagyis, hogy ez neked az irányzék” (469.) — mondja Störr, s e szentenciát nyomatékosítja a „különbén minek élni” (474.) végső kérdése is.

A regény utolsó része tehát megoldja Störr dilemmáját. Füst kulcsot is ad a parabolához, még ha e kulcs éppen fiktív és önkényes voltával némileg és óhatatlanul lefokozza is a dilemma morális feszültségeit. Ez a rész formailag is sokban aránytalan: megbontja a regény eddigi feszes szerkezetét. De „csoda” voltában is logikus záróakkordja Füst Milán kérdésfelvetésének, amint problematikusságával is a teória kiteljesedése, Füst Milán harmadik alkotó-periódusának bizonyosságai felé mutat.

7. Gondolatiság és improvizáció

Hogy Füst művészete a gondolat és érzelem ellentétes végleteiből, szélsőséges hatásaival építkezik, azt úgyszólván minden méltatója szóvá tette. „A tudatos intellektus és a vizionárius lélek kettőssége mindig jelen van Füst munkáiban” — írta Kassák Lajos.¹⁴ *A feleségem története* ontologikus dilemmájával, parabolikus hangsúlyaival, a Füst Milán-i gondolkodás úgyszólván minden lényeges konklúziójára kiterjedő, határozott válaszaival szintén koncentráltan gondolati fogantatású mű — mégis olyan, amelynek tételességét a regényforma érzelmi evidenciákká tudja lobbantani. Olyannyira, hogy Bori Imre szerint: „Füst levonta ugyan bölcséletének esztétikai következményeit, de a gondolati általánosításnak elvontabb szféráit nem ostromolta meg... *A feleségem története* nem filozófiai regény, még ha filozófiai megközelítés nélkül szépségei rejte maradnak is.”¹⁵ Szerintünk a gondolatiság, a Füst-próza legfontosabb megkülönböztető jegye, s ha *A feleségem történetében* takartabban munkál, az éppen az alkotó művészi erejét dicséri, az egész Füst-prózának azt a kivételes és úgyszólván egyedülálló pillanatát villantja fel, amikor Füst Milán kiinduló gondolatélményéhez egyenrangú esztétikai szférát tudott felvonultatni; olyan regénystruktúrát, amely önmaga eszközeivel is érvényesen képviseli az író eszméit, s amely éppen ezért lehet szervcs, homogén műalkotás. A regényíró Füst Milánnak talán legfőbb művészi törekvése, hogy a gondolati és az esztétikai szféra fedje egymást, hogy Störr érzékletes, átélhető emberi helyzetei egyben maradéktalanul „törvénytszabó” helyzetek legyenek, „az” ember léthelyzeteit társítsák.¹⁶

Ebből a törekvésből ered Füst Milán regényépítésének különössége, újszerűsége is. Mert — jóllehet nyilvánvaló, hogy minden mű feltételez valamilyen eszmeiséget, s így kisebb-

¹⁴ Nyugat 1927. II. 280.

¹⁵ BORI Imre: i. m. 127.

¹⁶ FM: Látomás és indulat a művészetben. Bp. 1963. 398.

nagyobb mértékű gondolatiságot — par excellence gondolati s ugyanakkor jelentős mű irodalmunkban kevés akad. A magyar irodalomból szinte teljesen hiányoznak a lét végső kérdéseit feszegető, bölcselkedő művek, a *Faustok* és — mondjuk — a *Candide*-féle parabolák. Rokon ihletű mű *A feleségem története* előtt — úgy tűnik — *Az ember tragédiája* egyedül, s ez is dráma. Nem véletlen a róla szóló önvallomás: „a Hamleten kívül ez a könyv volt reám legnagyobb hatással életemben. Gondolataim alapépítménye lett”.¹⁷ S tegyük hozzá nemcsak a dezillúziós hangulati-eszmei közösség okán; Störr kapitány története is — láttuk — a *Tragédia* antitézises szerkezeti elvét követi.

Bárhol vágjunk is tehát a regény szövetébe, mindenütt a gondolati összpontosítás és a spontán érzékletesség egymást egyenrangúan feszítő, dramatizáló hatáseffektusaival találkoznak. A stórrí létezés *paradoxon*os természetét, a regénycselekménynél is inkább kibontja és hitelesíti művészileg az a feszültség, ellentét, ami a mélyítő elvonatkoztatás és az improvizatív könnyedség között: szinte *a priori*an adott a megformálás valamennyi szférájában. Legkevésbé szerencsés a gondolatiság, amikor közvetlenül, esztétikai funkció nélkül, vagy éppen azt helyettesítendő jelentkezik: Störr esszéisztikus töprengéseiben, amelyek kivált a regény utolsó részében megsokasodnak. Ezek a monológok — Sanders levelei, Störr naplójegyzete: „Mert képzelj el egy egész életet ekképpen: pástétomot akartál, és csokoládét kaptál...” (469.) stb. — egészében a didaktikus Füst közbeszólásai, kulcsot adnak a parabolához, többnyire egyszerűsítők.

Élesebb kontrasztot társít viszont valóságos mivoltához a főhős tudatossága, intellektuális kiélezettsége. Störr nemcsak érez és cselekszik, hanem mindvégig gondolkodik, töpreng az életén. Intellektuel ő, a szónak abban az értelmében, ahogyan Király István a századelő új társadalmi embertípusát jellemezte: „Nem szociológiai kategória volt többé: szellemi típust jelentett; nem mint az *értelmiségi*, hanem mint az *értelmes* ember szinonímája élt: egy nem gondolkodó társadalomban a gondolkodó emberrel jelentett egyet”.¹⁸ Az emlékezés-fikció tehát nemcsak a már lezárt élet újraélésére, nosztalgikus érzelmekre ad a hősnek alkalmat, hanem az újra-gondolásra is: a gondolati korrekciókra. Störr legalább képzeletben szeretné múltját kijavítani: s ezért mindig *kívülről* szemléli magát, sokszor az önirónia elidegenítő effektusaival: a l'esprit d'escalier, az utólagos eszmélkedés, amelyre mind gyakrabban kényserül, egyszerre társítja Störr időből való kiesettségét, s gondolkodással való „megvertségét” is.

S mert lényege az a Füst-hősnék: a stílusban is hangsúlyosan jelentkezik: példázva az intellektuális feszültség és a kötetlen élőlőző ellentétét. Szemléltetve egyúttal a líra és próza lényeges különbségeit is. Füst lírája közvetett, ünnepélyes, a koturnusos, merev áltörténelmi maszkokat keresi, a próza ezzel szemben mindig az egyszerű közlésre törekszik. „Más az indulati anyaga, világlátása, fajsúlya — írja Ungvári Tamás —, Füst prózája arabeszkyszerűen könnyed. Míg a költemények realitása vaskos, masszív, elnehezült — itt minden olvadékonny, tűnékeny, illó.”¹⁹ Hétköznapi, fecsegő, extenzív ez a próza, telve elnagyoltsággal, sőt szándékos grammatikai pongyolassággal: „Mert mit kellene most tenni nekem?” (268.) — kérdezi Störr a *tennem* helyett magyartalan datívuszos szerkezettel. Füst, kerülve a bonyolultabb mondatépítést, zsúfolja a tö- vagy hiányos mondatokat: az „ahogy jön” véletlenszerűségének a látszatát igyekszik felkelteni, szaggatottsággal, retardációval is. S impulzív kérdő és felkiáltó mondatokkal az érzelmi megmozgatottság képzetét. Mégis, egészében ezt a dinamikus prózát szigorú gondolatritmus köti: akusztikusan egyetlen kántáló dallamot intonál, másrészt *logikusan megszerkesztett* is, anélkül, hogy az élőlőző-jelleget sértené, szinte a gondolkodás egész fogalmi apparátusát felvonultatja. Störr osztályoz, magyaráz, következtet, szembeállít. „Egyelőre vegyük a dolog lényegét, s kezdjük azzal, hogy ami Párizsban kezdődött, Londonban érte meg

¹⁷ FM: Emlékezés kétféle nevelőmről. Emlékezések és tanulmányok. Bp. 1967. 217.

¹⁸ KIRÁLY István: Ady Endre. I. Bp. 1970. 112.

¹⁹ UNGVÁRI Tamás: Ikarusz fiai. Bp. 1970. 358.

virágját.” (121.) A körülményeskedő mondatszerkesztés egyben a fogalmi pontosság, árnyaltság igényét is asszociálja: az *előttünk gondolkodás* feszültségét hozza a szépprózába. Ezért is aránytalanul sokat használja az értekező próza segédszavait, halmozza az ok- és célhatározói és a különböző mellérendelő összetételek kötő és viszonyító szavait. Szinte tobzódik a *mert, mivel, hiszen, tehát, az ámbár, noha, jóllehet, pedig, de, azonban, illetve, és, mégis* stb. szócskák használatában. Störr megkavartságát, a „semmi sincs egészen úgy” tehetetlenségét pedig mindennél hívebben érzékeltetik a beszélő effajta fordulatai: „Egy közepes, jó boarding-house-ben szálltunk meg tehát a Charing-Cross közelében. Illetve, hisz nem is volt az közepes jó, elég rossz volt, a házigazdánk pedig egy ájtatos vén csirkefogó, de róla lesz itt még szó az idők folyamán.” (121.) Példa ez egyben a Füstnél gyakori sikkváltásra is, amely viszont már egyértelműen a próza másik, improvizációs sajátosságát villantja fel.

Mert az alaptónus és a gondolati bezártság statikus helyzeteit Füst Milánnál: az írói rögtönzés változtatja életszerűvé. „Írói pályám az improvizáció pályája . . . szívem és kezem valószínűleg mindig a teljes szabadságot szerette, az elhatározott irány, a kötelező tények ugyanis annyira gúzsba kötöttek, hogy elnémitották bennem az alkotó képzeletet.” — írja önvallozásai egyikében.²⁰ Ez az improvizatív kötetlenség, amely tulajdonképpen esztétikájának másik sarkalatos elvét, a valóság determinációja helyett a szubjektumból való kiindulást bújtatja: különtörvényű művészi világ építését, hogy a művész „ad alakot a légi semminek”,²¹ szuggesztív líraiságot szabadít fel a prózában is. Füst prózája jellegzetesen *költői próza*, s alig is lehet ez másként, hiszen regényének egyedül determináns „reális” valósága a képzeleté, a szubjektum belső törvényeié. Amint ez jószerivel az egész modern próza középponti problémájának látszik, hiszen a modern regény láthatóan mindinkább lemond a külső valóság tényszerű ábrázolásáról, az álmok, látomások, víziók belső valóságáért, s lényegében lírai hatást indukál, minél jelentősebb érzelmi—indulati hullámverés kiváltására törekszik. Mátrai László Franz Kafkát is lírikusnak látja: „Az esztétika hagyományos kategóriáiban kifejezve a legtisztább líra ez, de szokatlan módon a regény, az epika formáiban. Bennük a líraiság személyes, közvetlen érzelmi súlyát az epikus forma bősége hallatlan módon felfokozza, amit csak még tovább fokoz a mágikus tartalom és a precíz nyelvezet — egyébként nagyon is árulkodó ellentéte . . .”²² A Füst-próza is *imitálja* a valóságot, a történet tényleges színtere: a lélek színpada.

Ezért A *feleségem története* én-centrikussága sem csak formai kérdés; ez az első személyben írt vallomás egyetlen lírai jellemet bontakoztat ki. Az alkotó: Störr kapitány szerepében gondolja el önmagát. S ugyanebből az okból: Störrnek a valósággal nincs semmi *reális* kapcsolata, nemcsak mert a mese képzelet szülte, álombeli tájakon játszódik, de mert Störr számára éppen azok a motívumok, stimulusok válnak katartikussá, revelatív erősségűvé, amelyek a gyakorlati életben kevésbé jelentősek, csak színező hatásúak. Egészében szubjektív motívumok — egy jó szó, álom, különös hangulat, felfokozott érzelem, egy már-már elviselhetetlenek érzékelt külső inger (pl. a pinceszag, amihez Störrnek Lizzy sírja asszociálódik) motiválják — s csak ezek motiválják — Störr akcióit: a külvilág objektív kényszerei helyett. „Mármost, hogy miben adtam én igazat neki? — kérdi magától a kapitány a Bréban—Jouy kisasszonyok vitatkozását hallgatva — Azt hiszem, mindenben. Minthogy, őszintén szólva a vitára nem is igen ügyeltem, csak a részleteire, vagy mire is. Egyes hangokra talán . . .” (434.) — fogalmazza meg Störr nyíltan is, hogy számára akkor már végérvényesen a forma vált tartalommal. A „teljes szabadság” amit Füst a maga művészi természete alapfeltételének tart, s ami persze szükségképpen improvizációs lendületet kíván, voltaképpen a valóság kötöttségein való felülemelkedést jelenti: olyan epikus szituáció létrehozását, amelyben a

²⁰ FM: Kis regények. I. 547.

²¹ William SHAKESPEARE. Id. FM: Látomás . . . 251.

²² MÁTRAI László: Lobogónk Kafka? Kortárs 1963. 1565.

lélek megvalósíthatja önmagát, amelyben a valóság külső meghatározottságai, viszonyai, tényei, körülményei nem akadályozzák a hőst a cselekvésben. Olyan regényvilág teremtését, amelyben az egyetlen hős, végül is egyedül önmagával küzd: képzelete fantomjaival.

8. Realizmus és stilizálás

A Füst-próza egyértelmű esztétikai eszményképe a XIX. század klasszikus lélektani realizmusa. Füst vallomásai és teoretikus nyilatkozatai egybehangzóan tanúsítják, hogy az epikus művészet csúcspontja a moralizáló orosz és angol regény jelentette.²³ Az esztétikai eszmények és művészi természet e különbözőséből következők Füst művészetének minden bizonylat egyik legsúlyosabb problémája: a szándék és teljesítmény ellentmondása. Hiszen a tolsztoji regényvilág, amely úgyszólván egyedül érvényes *próza-kánonná* válik az író szemében egy minden ízében szilárd értékrendű, értelmes világról tudósít, s a tolsztoji regénystruktúra — a tapasztalati valóság által meghatározott logikájával, a maga hőmpölygő, extenzív szélességével, szigorú kauzalitásával, tér- és idő-kezelésével, határozott jellemű hőseivel stb. — e valóság tükrözésére épül. Élesen szemben áll tehát Füst Milán lényegi mondanivalójával. Az ellentmondás feloldását Füst a konkrét jelenségvilág elnagyolt ábrázolásával, a *szimbolikus stilizálás* különféle effektusaival kísérli meg, de úgy, hogy egyszersmind az extenzív teljesség realista stíluseszményéről sem mond le igazán. E két egymás ellen ható ábrázolásmód keverése prózája túlnyomó többségében zavaró: gyengíti a műveket, törést okoz. S ha közömbösítik egymást a valósághú és szimbolikus effektusok: nem sikerül sem az általánosítás, sem az elhittetés igazán. (*Nevetők, Aranytál, Szakadék* stb.) Füst akkor ír jó prózát, ha egyértelműen realiztikus (*Amine emlékezete*), vagy amikor *A feleségem történetében* az élmény súlya, a megközelítés akart extenzív teljessége, a végletes indulatok sodrása szinte minden kisszerű, külső megfontolást eldörög, s ezáltal — mintegy önkéntelenül is — megvalósul a parabolikus egyneműség, „érthetővé válik, hogy ami előttünk van: nem pusztán realitás, hanem valami más is. Felijeszt, rádöbbent, ráeszmélünk, hogy ami benne legkonkrétabban hat, éppen az van a realitáshoz képest valamelyest ferde síkba helyezve...”²⁴

Pedig nagyjában-egészében *A feleségem története* is reális jelenségvilágra törekszik, mint láttuk, a cselekmény első jelentésében is elhithető. A külsőségeit tekintve: Störr is a Füst-hősök jellegzetes középpolgári társadalmi környezetének a szokásrendszerében él, ennek a jórészt esetleges és rövid életű, leginkább az orosz regényekre emlékeztető milliónek apró meghatározottságai közepette: hosszú séták, beszélgetések, utazások, estélyek egy bizonyos konkrét etikettet kapcsoló, mégis indifferens világában. Fő vonásokban a regény idő- és térkezelése is konkrét: Störr élete Párizsban, Londonban, Dél-Amerikában zajlik, a két világháború között, az író utal a nagy gazdasági világválságra is. Szóval minden valóságosnak látszik: mindössze ez a külvilág teljességgel *független* a hős tényleges gondjaitól. A műfaj nélkülözhetetlen, de esetleges közegéül, az érzékletesség epikus fikciójául szolgál. Éppúgy lehetne fantasztikus, mint Kafka regényvilága, hiszen az írói szemlélet kiszakítja a főhőst a társadalmi-történelmi meghatározottságából. A realitás látszatát Füst azzal biztosítja, hogy a hős cselekedetei számára mindig optimális valóságkeretet teremt. Se szeri, se száma azoknak a *véletlen* fordulatoknak, amelyek önkényesen zökkentik ki a hőst a lélektani helyzet logikájából: Störr már jogosnak érezné Lizzy megölését, de tanúja lesz egy minden szempontból gyűlöletes szerelmi gyilkosságnak; már — elragadva az indulat — tényleg megölné Lizzyt, de megzavarja a háziúr stb.

²³ Pl. FM: Emlékezők... 302.

²⁴ FM: Látomás... 403.

S nemcsak a cselekmény követi képlékenyen a gondolati prekonceptiót; Füst, hogy dilemmáját időtlenné, általánossá, „örök emberivé” növesse: minden vonatkozásban stilizált regényvilágot hoz létre. Ennek a stilizálásnak a természete egyértelműen a magyar századelő esztétizáló-szeccsessziós ízléstörökvéseit tükrözi. A Füst-próza legfontosabb ilyen stilizáló effektusa: a *lélektani szemlélet*. A XIX. századi lélektani regény a „lelki szférára, reakciókra” ügyelve elsősorban: azért az ember és ember, ember és külvilág valós konfliktusait bogozta. Füst — sokmindent felhasználva ebből a hagyományból — inspirálva a maeterlincki, wilde-i, Balázs Béla-i stb. példaktól is — lényegében csak a lélek belső, külvilágtól elvonatkoztatott valóságát akarja megjeleníteni. Störr Párizsa, Londona ezért csak jelzesszerű helyszínek, színpadi kulisszák, valójában kontúrtalan, ködbevesző kísértetvárosok, hogy alaktalanságukat a közeli terek, az emberi szféra aprólékos részletezettsége aztán annál jobban ellensúlyozza. Mert közelről minden vakítóan éles, plasztikusan ragyogó: a hajótűz leírása, Lizzy rendetlensége, a jelmezbál naturalisztikus látványa, vagy a pár mondattal felvázolt féltékenységi dráma stb. mind rendkívüli írói megjelenítő erőt bizonyítanak. A kapitány körüli mikrovilág kézzelfoghatóan evilági, nyoma sincs benne impresszionisztikus vagy szimbolisztikus sejtésnek. Éppen konkrétsága növeszti aránytalanul jelentőssé.

Hasonlóan fontos stilizáló effektus a störr-i *szerepjátás*: a maszk, állandó alakoskodás, kölcsön-ruha. Mindennél érzékletesebben jeleníti meg ez a konfliktus tartalmi oldalát, a személyiség meghasonlását, dezorganizáltságát. A kapitány mindenekelőtt önmagával szeretne azonosulni: azt a viselkedést, életmódot, szerepet szeretné, ahol egészében jelen lehet, s bár — úgy tűnik — minden lehetséges, sőt lehetetlen formát kipróbál: tapasztalniia kell, hogy minden cselekedetével csak részlegesen vállalhatja az azonosságot, szándéka és tettei között mind áthidalhatatlanabb a szakadék. Mindannyiszor lázasan, a feltétlen elfogadás gesztusával valószínűsíti meg a felismeréseiből kibontakozó új és új szereplehetőségeket, ezért is túljátssza ezeket, hogy aztán szükségszerűen eljusson a nem-azonosságból következő új felismerésig, újra és újra megszegyenülten. Ennyi merőben ellentétes szerepvállalástól egy XIX. századi értelemben vett regényjellel teljesen megsemmisült volna. A kapitánynak viszont viselnie kell idegenné vált tetteiért is a felelősséget: az elidegenedettséggé egy lélekben tételeződik.

Másrészt, híven a Füst Milán-i létezésélmény paradox kettőséhez: amint „a zuhanásban is van gyönyörűség”, akként a szerepjátás Störr számára korántsem *csak* tragikus kényszerűség, hanem élvezet is. „Halálos gyönyörök közt” (261.) komédiázik, vagdossa földhöz Lizzy bútorait, „csupa gyönyörűség lett a világ” (370.), „még a szemem is remegett a gyönyörtől” (375.) — mondja, amikor Kodorral szemben érdemtelen fölénnyhez jut. „Hát ilyen általános az alakoskodás öröme” (328.) — kérdezi, „formákon múlik az élet” (73.) — állapítja meg, s nem véletlenül: egyetlen igazán őszinte beszélgetése Lizzyvel is alakoskodó játék formájában történik. A szerepjátás két ellentétes érzelmi pólusa közötti feszültséget az *ironikus* hangvétel oldja fel. Az ironikus szemlélet, amely az ironia kierkegaard-i értelmezésében Störrnek is létformájává válik; éppen „abszolút negatív szabadságában”²⁵ egyszerre képes kifejezni a kapitány teljes tehetetlenségét, s ennek a komikumát is. Olykor csak a stílusba rejtetten: „Kedves fiú volt, nagyszerű zabáló, mint jómagam is egykor, csak azt abba kellett hagyni neki. Mert meghalt a szegény, meg bizony, véglegesen . . .” (286.) — olykor a groteszkig fokozva.

Végül stilizáló hatást vált ki még Füst Milán két másik jellegzetes (és ugyancsak a századelő világképéhez kapcsoló) karakterjegye: a *gyermekrajz*, s vele szorosan összefonódva az *ézelmesség*. A szót, hogy Füst művészi világa „infantilis” képzeletű, Kosztolányi használta először²⁶. Störr-re is jellemzők a gyermeklélek képzetei: s nemcsak, amikor önfelédten játszik, hanem amikor lisztet szór Lizzy küszöbére, amikor úgy emeli meg a másfél mázsás

²⁵ Sören KIERKEGAARD: Válogatott írások. Bp. 1969. 77.

²⁶ Nyugat 1922. 400.

vasállványt, hogy „jobban a Guise-k hercegei se csinálták” (432.) stb. Voltaképpen mindvégig egy gyerek ámulatával szemléli és zabolátlan érzelmeivel éli a világot. Helyenként talán túlzóan, a mondandó komolyságát lefokozóan is érvényesül ez a szemlélet, egészében mégis adekvátan jeleníti meg a lélek ösztönrugóit, asszociálva a kapitány külső alakjához is a gyermek eredendő értetlenségét a számára ismeretlen, rejtélyes világ előtt. De az „infantilis képzelet” nemcsak a főhős egyénítésére szolgál, mélyen áthatja a regénystruktúráját is. Megengedi a valóságosnál harsányabb, kontrasztgazdagabb színkezelést, szűfolt cselekményességet, s bújtatja ennek groteszk logikáját is. Szemben a karkai „fantasztikus logikával” azt a „logikus fantasztkumot”,²⁷ ami ismét csak Füst egész művészi világára jellemzően: lényegében a gyermek kötöttséget nem ismerő, természetes önmegvalósítását, *vágy-kielési* képzetét követi. Már csak azért is, mert ez a stilizáló motívum felel meg leginkább Füst alkati, eredendő érzelmességének.

Az érzelmesség minden bizonnyal legproblematicusabb, leginkább romló anyag a Füst-művek szövetében. Az embernek az érzelmeihez való jogát hirdetné hangsúlyosan, kapcsolódva a *Nyugat* „érzelmi forradalmához”, de mert romantikus alapról indulva végül is filantropiába torkollik, tulajdonképpen már a századelőn is elavult, anakronisztikus tartalmakat hordoz. Egy közönyös, rideg világ ellen emberi értéket, eszményt vonultatna fel, de — s ez okozza a kategória bizonytalanságát, zavaró jelenlétét Füst Milán pályája során — menthetetlenül utópisztikusan: voltaképpen azt a keresztényi világképet csempészi át egy immár isten nélküli világba, amelynek érvénytelenségét — más oldalról — éppen Füst bizonyítja. Szembekerül tehát a művek gondolatiságával.

Legkevésbé mégis *A feleségem történetében*. Igaz, Störr is fokozottan érzelmes figura, a jóság-nak, vagyis az önzetlenségnek a legkisebb jele is könnyekig meghatja. De érzelmessége nem a többi karakterjegyre rovására uralkodik. Hozzátartozik végtelenségével együtt a hős valószínűtlen sokszínűségéhez, mindahhoz az elemzett és alig elemezhető gazdagsághoz, amely olyan talányosan sokértelművé formálta Störr kapitányt, hogy története felébbreztheti az olvasóban fikatív voltával is a teljesség művészi illúzióját.

Imre Kis Pintér

MILAN FÜST: L'HISTOIRE DE MA FEMME

L'étue s'occupe de l'interprétation et de l'analyse du roman de Milán Füst, intitulé *L'histoire de ma femme* (*A feleségem története*). La place et le rôle de Milán Füst dans la littérature sont fort discutés jusqu'aujourd'hui. Il appartient au groupe des créateurs modernes qui, — comme Franz Kafka — généralisent dans leurs oeuvres leur sentiment vital disharmonique en les rendant d'une validité mythique, et qui créent de leur réalité spirituelle un monde artistique autonome. Dans son roman le plus grand, Milán Füst crée une structure de roman parabolique à signification multiple. L'histoire — l'amour et la jalousie maniaque du capitaine Störr — représente un dilemme moral philosophiquement, dans des situations dramatiquement vives et psychiquement nuancées: le dilemme du paradoxe, de l'absurdité de l'existence, celui de l'antithèse des formes d'existence esthétiques et morales, celui de la passion humaine se révoltant en vain contre le monde. L'auteur de l'étude interprète d'abord l'action, les figures du roman et l'idéalité individualiste, close du roman, ensuite il analyse les caractéristiques de la structure du roman de Milán Füst. D'après cette analyse, l'atmosphère du roman est fondamentalement déterminée par une tension de structure intérieure entre la concision des idées et un certain style d'improvisation. Elle peut être caractérisée par la tendance d'esthétisme du début du siècle aussi bien, que par une sorte de tendance à l'excès de l'avant-garde et ses marques de style les plus importantes ont été formées par une aspiration d'écrivain à la réalité et à une stylisation symbolique à la fois.

²⁷ ORBÁN Ottó: Füst Milán. Valóság 1968. 5. 61.