



A „téboly lakik az emberben”

FÜST MILÁN A FELESÉGEM TÖRTÉNETE ÉS ENYEDI ILDIKÓ
AZONOS CÍMŰ ADAPTÁCIÓJA

Tanulmányomban Füst Milán 1942-ben megjelent *A feleségem története* című regényét és annak 2021-ben bemutatott, azonos című, Enyedi Ildikó által rendezett adaptációját vizsgálom. Jóllehet elemzésem egy-egy állítása, következtetése csakis a regényre, vagy csakis a filmre vonatkozik, alapvetően mégis igyekszem a nevezett alkotások kölcsönviszonyára fókuszálni, azaz a regényt a film felől, a filmet pedig a regény felől olvasni. Összehasonlító elemzésemben elsősorban azokra a hangsúlyeltolódásokra, átalakításokra fókuszálok, melyek döntően az elbeszélésmódot érintik, ugyanakkor hatással vannak a történetalakításra, a karakterek megformálására, a stílusra és az alkotások tépoetikájára.

A regény

Füst Milán *A feleségem története* című regényének elbeszélője Störr kapitány, a hat láb egy hüvelyk magas, kétszázötven font súlyú óriás, aki elsősorban a házassága történetét meséli el a saját nézőpontjából, s ez a nézőpont meglehetősen korlátolt, részben azért, mert a feleség sok mindent eltitkol, elhallgat a férje elől, részben pedig azért, mert igencsak nagy érzelmi távolság van a házastársak közt. Egy ízben például ekképpen ír kapcsolatuk kommunikációhiányáról a kapitány: „Így nem nyílik meg egymásnak két kő. Így nem közeledik egymáshoz két cölöp vagy akármilyen, ami nem tud egymáshoz közeledni.”² A cím első pillantásra tehát félrevezető, a regény ugyanis nem a feleség történetét meséli el, hanem a kapitányét, aki jegyzéseiben, visszatekintő emlékiratában utólag rekonstruálja mindenekelőtt a feleségéhez, Lizzyhez, másodsorban a szeretőihez, válása után pedig új szerelméhez fűződő viszonyát.

A kapitány a felesége udvarlójának, Paul de Grévy, azaz Dedin úrnak a noteszfeljegyzéseit megirigyelve kezd maga is jegyzetírásba, majd jó pár évvel később, válása után, magányos éveiben fog hozzá jegyzeteinek történeté kerekítéséhez, s alakítja ki vázlatai alapján azt az elbeszélést, memoárt, melyet befogadóként *A feleségem története* címen mi is olvasunk. A jegyzetek célja kezdetben a tisztázás, a rendteremtés az érzelmek zűrzavarában, ám nem ritkán a jegyzetíró önigazolását is szolgálják a papírra vetett sorok, jegyzettöredékek. Egy helyütt ekképpen beszél az írás folyamatáról a narrátor: „Mindezt pedig fel is írtam a noteszomba. [...] Mert hajnali fél kettőig egyebet se tettem, mint adatokat írtam. [...] valamely ösztönből kifolyólag lehettem ennyire pontos. Nyilván bizonyítani akartam valaki előtt, hogy ez így volt, ha netán arra kerülne a sor. S mindazt a szövevényt és jellegzetes apróságot, amelyet sehogy sem ért meg az ember, mikor éli, s amely aztán úgy áll össze a lelkében utólag valami

² Füst Milán: *A feleségem története*. In *Füst Milán Válogatott művei*. (Válogatás, szöveggondozás: Kis Pintér Imre.) Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1978. 486.

rendszerre, mint az óra szerkezete. S az óra járni kezd.”³ Ám a megélt valóság nem olyan precíz és kiszámítható, szétszerelhető és megvizsgálható, mint az óramű. Az elemző és feltáró visszatekintés ugyanis nem tud a múlt eseményeinek mélyére hatolni, és képtelen a kapcsolatok, érzelmek, döntések mozgatórugóit utólagosan megérteni. Störr életében a legfontosabb nő, Lizzy szeszélyes, szabados viselkedésével, távolságtartásával a kapitányban a kételyt és a gyanút ébreszti fel. És mivel gyanúját, feltevéseit ellenőrizni nem tudja – tényszerű bizonyossággá pedig csak kis mértékben válnak, mint például a feleségének leleplezett viszonya Dedin úrral –, így azok kínzó bizonytalanságokként, kideríthetetlen státuszú (valós, képzelt?) eseményekként gyöttrik a kapitány lelkét. Mindemellett Störr nemcsak Lizzy viselkedésének, hanem saját érzelmeinek, indulatainak okaira is csak bajosan tud magyarázatot lelteni, és ha valamit mégis megérteni vél, az is csak ideig-óráig nyújt megnyugvást számára, mert az érzelmek áramlása elmosza pillanatnyi bizonyosságát.⁴ Ahogy a narrátor fogalmaz: „elkezdődött nálam is az a lélekállapot, mikor az ember nem tudja, mit gondoljon. S ha a fordítottját gondolja, az is igaz.”⁵ Mindebből következően a feleség és a saját érzelmei utáni nyomozás, kutakodás egyre nagyobb rejtélyekhez, lelki bonyodalmakhoz vezet. Störrt. „S folyton így élni, örökös töprengésbe meg gomolygásokba merülve mégse lehet” – írja elkeseredetten a kapitány. „Mert olyan volt ez, mind a köd, minél mélyebben hatol bele az ember, annál határtalanabb. / De meg is untam az egészet. – Vigyen el téged az ördög – gondoltam erről az asszonyról [ti. a feleségéről].”⁶ Lizzy története végül így válik a kapitány történetévé, hiszen a felesége köré szerveződő bizonytalanságok, kételyek és tépelődések voltaképpen Störr teljes ismeretelméleti bizonytalanságát és kétségeit eredményezik.

Mindazonáltal *A feleségem történetében* a kapitány talajvesztése fokozatosan megy végbe. A hasának élő, testi ember életében fontos mérőföldkő a házasság, melyet a gyomorrontásra (a tengerészek végzetére) gyógyírként javasol a pszichiáter. Kezdetben úgy tűnik, Störr elnéző fölénytel képes kezelni Lizzy kalandjait, mint például a Ridolfi-ügyet, és a házasság, valamint a házasságtörés nem veszélyezteteti önbecsülését, férfiúi identitását. Sorsfordító esemény a regény történetében a baleset, melynek során kigyullad Störr hajója, és kis híján a tengerfenékre süllyed a rakománnyal, az összes utassal együtt. Maga a kapitány a teljes talajvesztés eseményeként írja le a szerencsétlenséget, melynek érzelmi következményeit, hatását a tébolyhoz, az őrülethez hasonlítja: „a téboly lakik az emberben. És mindenkinben. A lélek mélyén van a lakása.”⁷ A baleset a kontrollvesztés rémét, a hajó és persze a tenger feletti uralom elvesztésének hajszál híján múló eshetőségét jelenti a kapitány számára, és ez az élmény a szörnyű éjszaka után is vele marad: „egy véget nem érő, szörnyű éjszakába voltam beletemetve, nem tudtam belőle kilábolni sehogy. Még mindig ott voltam a szép és karcsú hajón, amint megy és megy, és lángolva zakatol az éjszakában, mert nem akarja megadni magát. Akár egy emberi lény. S az az éjszaka olyan benyomást tett rám, mint a semmiség, s maga a hajó, mint a tulajdon lelkem ebben az űrben”.⁸ A ké-

³ I. m. 610–611.

⁴ Vö. „Mert áramlás van a szívben, s minden megváltozhat benne reggelig.” (610)

⁵ I. m. 343.

⁶ I. m. 497.

⁷ I. m. 335.

⁸ I. m. 342.

sőbbiekben érzelmi és világtapasztalati elbizonytalanodását reflexív módon többször is szóba hozza a kapitány, válása után pedig, mikor már egyedül él, így összegezi a múltira irányuló gondolatait: „rájöttem valamire, és éppen ezeken a hajnalokon. Hogy a dolgoknak voltaképp nem is lehet a végire járni. És forgathatom, ahogy akarom, nem lehet átélni a mélyét, a teljét – mert átélhetetlen ez az élet, s mi, úgy látszik, csak a fölületét érintjük, csakis a habját.”⁹ A feleség titokzatossága és megbízhatatlansága csak katalizátora annak a folyamatnak, mely Störr egész életét érinti, és olyan átfogó (episztemológiai) talajvesztésként írható le, melynek tünetei: zavaros, uralhatatlan érzelmek, ellentétes gondolatok, bizonytalanává váló énkép, kontrollvesztés, véget nem érő töprengések, és nem utolsósorban a valóság és a képzelet, fikció szétválaszthatatlan összefonódása, összemosódása. És hogy a feleséghez fűződő érzelmei és a világtapasztalatra vonatkozó kételyei mennyire összekapcsolódnak Störr történetében, azt az alábbi szakaszban mintegy reflexív módon meg is fogalmazza a kapitány: „hány-féléképp kellene már értésemre adnia [ti. a feleségének], hogy nem szeret engem? Nem elég az, amit eddig mutatott? S én még mindig azon töröm a fejem, hogy szeret-e? Mintha ki kellene kóstolnom a mélyét mindannak a keserű kétségnek, amelyet magamban gyerekkorom óta hordok: hogy nem értem, és nem is ismerhetem ezt az életet egészen.”¹⁰

A regény újabb elemzései elsősorban a kapitány feleségéhez fűződő viszonyának az elbizonytalanító, valóság és fikció különbségét felszámoló aspektusát hangsúlyozzák. Angyalosi Gergely *Narrativitás és valószerűség* című tanulmányában egyenesen a valóság megismerhetőségének kérdését tartja a regény legfőbb témájának, mégpedig azért, mert a feleség története, egészen pontosan annak valós vagy fiktív státusza nem tisztázódik, nem tisztázódhat a történetben. „Abból az állításból indultam ki – írja Angyalosi –, hogy a regény témája maga a valószerűség, vagyis a valóság megismerhetőségének problémája. Störr nagy kérdése az, hogy vajon megkülönböztethető-e látszat és valóság; hogy hiteink, indulataink, döntéseink összhangba hozhatók-e valami rajtunk kívül eső, objektív realitással, vagy csupán önnön tükörképünkkel hadakozunk egész életünkben? Még pontosabb lenne talán úgy fogalmaznunk, hogy Störr ugyan nem hisz a megismerésben, de valami számára is megmagyarázhatatlan erő az igazság hajszolására kényszeríti.”¹¹ A kényszerítésben pedig nagy szerepet játszik Lizzy, aki Angyalosi értelmezésében nem objektív létező, hanem a kapitány énjének a kivetülése. Minden bajok forrása tehát a megismerés, a megértés iránti rögeszmés vágy, mely leszakítja az emberi ént a világról és szembe állítja vele.¹² Harmath Artemisz a regény nyelvi működésére fókuszálva Störr fokozatos elbizonytalanodását Wolfgang Iser fogalmainak segítségével a konkrét nyelvtől az irodalmi fikció, a figurális nyelv irányába tartó mozgásként írja le. Meglátása szerint kommunikációs szakadékot idéz elő a kapitány és Lizzy között, hogy míg előbbi az „igaz-nem igaz morális dichotómia alapján mérlegeli a szavakat”¹³, a nyelvi alakzatokat, addig a feleség

⁹ I. m. 670.

¹⁰ I. m. 532.

¹¹ Angyalosi Gergely: *Narrativitás és valószerűség*. Füst Milán *A feleségem története* című regényének egy értelmezési lehetőségéről, in *Hungarológiai Közlemények*, 16. évf. 61. szám (1984. december). 1216.

¹² I. m. 1217.

¹³ Harmath Artemisz: *Feleségem, a Fikció*. Füst Milán: *A feleségem története*, in *Alföld*, 2004/2. 84.

nyelvhasználata nélkülözi a referencialitást, megnyilatkozásaiban a jelek és a jelöltek nem korrelálnak egymással. „Lizzyhez tapad a poétikus nyelv: a nyelvjátékok, de ezzel együtt minden színrevitel, szerepjátszás is, a megfoghatatlanság, a rejtély, az olvasás, az álom, a részség és a szerelem.”¹⁴ Kezdetben a kapitány megretten a felesége kiismerhetetlen, bonyolult többértelműségeitől, nyelvi figuralitásától – hisz a „haláltól sem fél annyira, mint a fikcióval való együttéléstől”¹⁵, írja Harmath –, mindazonáltal később fokozatosan rákényszerül arra, hogy „a másokban olvassa magát: elgondolkodjon a feleségén, de immár a felesége nyelvén.”¹⁶ Störr tehát a Lizzy által megtestesített irodalmi fikcióval kell megbarátkozzon, vagyis „az önmagáért való, saját játékszabályokkal rendelkező és a valóságra nem referáló” nyelvi működéssel.¹⁷ Ily módon akár tetszik neki, akár nem, arra kényszerül a kapitány, hogy a feleség fikatív jeleinek az olvasójává váljon. Vagy ahogy Harmath Artemisz fogalmaz: felesége „egy folyamat párlataként válik a kapitány számára irodalmi fikcióvá, a valóság elemeiről teljesen leválasztottá – bár végig a poétikus nyelvet képviseli –, viszonyuk az irodalmi fikció és olvasó viszonyává.”¹⁸

Schein Gábor a 2017-ben megjelent Füst Milán-monográfiájának két fejezetében nagy alaposággal és több szempontból is vizsgálja *A feleségem története* című regényt. Interpretációjának egyik fő tézise, hogy Lizzy tetteinek valósága vagy valótlansága, igaz vagy hamis volta nem ítéltető meg a kapitány (s így az olvasó perspektívájából sem), mert Störr ugyanannak az érzékileg felfogott világnak a része, melyről döntéseket kellene hozzon, s így „az énhez kapcsolódó tudat egyszerűen nincs abban a helyzetben, hogy felülvizsgálja az én tartalmát kitevő képzetek helyességét, hogy igaznak vagy hamisnak tekintse őket, hogy tehát döntsön felőlük”.¹⁹ Störr emlékirata ebben az értelemben nem a valóságról – vagyis a valóság hamis, fikatív vagy igaz státusának kérdéséről – szól, hanem a tapasztalatszerzés megváltozott és elbizonytalanodott módjáról. Mindebből következően Lizzy nem a férjétől független ember, hanem „a kapitány színre vitt személyiségének tartalmát kitevő ama képzet, amely a beszéd során létrehozza, megképezi magát a személyt és művét, az alanyt és a tárgyat elválaszthatatlanul és egyszerre.”²⁰ A regény nyelvjátékaira, nyelvi mozgásaira fókuszáló értelmezés fontos állítása még, hogy Lizzy a kapitány énjét és beszédét (visszaemlékezését) folyamatosan elbizonytalanító, személyiségsokszorosító tüköralakzatként tételeződik a szövegben, mely egy pillanatig sem mutatja egységes énként Störrt. „A kapitány énként színre vitt személyének – írja Schein –, így tehát a színrevitel retorikai teljesítményének szempontjából Lizzy azáltal válhat az ént és beszédét szüntelenül elbizonytalanító tükörré, hogy – Störr minden igyekezetével dacolva – egyetlen pillanatig sem öltheti magára egy adott ember képét.”²¹

Mindhárom idézett elemzés a férj és feleség játszmáit, az igaz és nem igaz kérdéskörét, a kapitány világtapasztalatának gyötrő elbizonytalanodását egymással össze-

¹⁴ I. m. 88.

¹⁵ I. m. 85.

¹⁶ I. m. 86.

¹⁷ I. m. 88.

¹⁸ I. m. 89.

¹⁹ Schein Gábor: *Füst Milán*. Jelenkor, Budapest, 2017. 474.

²⁰ I. m. 476–477.

²¹ I. m. 480.

függő és a regény nyelvi, figurális működésében tetten érhető és ez alapján leírható jelenségekként értelmezi meggyőzően (eltérő előfeltevésekből kiindulva, és ebből következően részben eltérő következtetésekre jutva persze). Mindazonáltal a szóban forgó interpretációk szinte kizárólagosan a kapitány és Lizzy kapcsolatára fókuszálnak, és megállapításaikat az ő nyelvjátékaik, viszonyuk elemzésére alapozzák. Fontos azonban látni, hogy a kapitány történetében még legalább négy nő (különböző mértékben ugyan, de) meghatározó szereppel bír, nevezetesen Miss Borton, Mrs. Cobbet, Madeleine Brébant-Jouy kisasszony, a hajós egyetemi pártfogója, valamint az ő húga, akibe Störr voltaképpen beleszeret. Nem gondolom, hogy ezekkel a nőekkel a viszonya radikálisan más volna, mint a feleségével, hisz a félreértések, a kiszámíthatatlanságok, sőt, esetenként a szerepjátékok (Miss Borton rendszeresen Mickievic Miciszlávnak, egy fiktív regényhősnek nevezi a kapitányt) is jellemzik ezeket a kapcsolatokat. Mindazonáltal a különböző nőtípusok jelenléte azt sugallja, hogy a férfi-női szerepek történeti kérdése fontos a szóban forgó műben, ráadásul az utolsó, negyedik fejezetnek női főszereplője tulajdonképpen már nem is Lizzy, hanem az említett testvérpár (noha persze Störr gondolataiban újra és újra megjelenik a távoli feleség alakja), akikkel hosszas beszélgetést folytat a párkapcsolatok, a házasság mibenlétéről a kapitány, és ezek a részek reflexív módon szóba hozzák a nemi szerepek korabeli elképzeléseit, valamint azok változását, alakulását. Érdeemesnek látom tehát a regény nyelvi belügyeinek jogos vizsgálata mellett a színre vitt események történeti kontextusát is röviden szemügyre venni.

A regény története az 1920-as években kezdődik, abban az időszakban, amikor a XIX. század végének és a XX. század elejének modern nőmozgalmai, a feminizmus első hullámai már jelentős eredményeket értek el a női egyenjogúságért, női jogokért folytatott küzdelemben. Az oktatás kiszélesítésével, a felsőoktatásban történő részvétel lehetőségével, a női munkaerő-igény fokozódásával (melyre az első világháború is serkentően hatott), a választójog megszerzésével, a technikai fejlődéssel, mely szintén a gyengébb nem számára elérhető munkahelyek számát növelte, egyre nagyobb önállóságra tettek szert a nők – legalábbis (nagy)városi környezetben. Mindezek a lehetőségek és változások a nők életmódjának átalakulását eredményezték, és ennek szembeötlő megjelenési formái voltak többek közt a praktikusabb és egyúttal merészebb ruhák a divat terén (ekkor lép színre például Coco Chanel, a legendás divattervező), a rövid hajviselet, a kísértő mellőzése az éjszakai mulatóhelyeken, az értelmiségi pályák választása, tánc- és sportklubok, mozielőadások látogatása (ahol is számtalan példát láthattak az úgynevezett flapper nő típusára), és persze az alkoholfogyasztás és dohányzás szokásainak felvétele. Ki is a modern nő? – teszi fel a kérdést a XIX. század végén többek közt Sarah Grand feminista író is, kinek egyszerű a válasza: aki „figyelembe veszi a természetes szükségleteit, és nem veti magát alá tegnapelőtti kényszereknek.”²² Vagyis aki szakít azzal az alapvető elvárással, mely maradéktalan engedelmességet követel kezdetben a szülőkkel, később a férjjel szemben, és legfőbb társadalmi szerepként az anyaságot jelöli ki a hölgyek számára.

A kapitány által elbeszélte események azokban az évtizedekben ('20-as, '30-as évek) játszódnak tehát, melyek során a nők társadalmi és családon belüli helyzete –

²² Sarah Grand: *The Modern Girl* [1894]. In *Sex, Social Purity, and Sarah Grand*. Eds. Ann Heilman and Stephanie Forward. Vol. I: *Journalistic*. Idézi: Linda Simon: *Lost Girls. The Invention of the Flapper*. Reaktion Books, London, 2017. 84.

többek közt az imént leírt módon – jelentősen átalakult. Egyre elfogadottabbá vált az emancipált, független nő, aki nem szorul a férfi támogatására, s kiteljesedése sem kötődik kizárólagosan a családi színtérhez. A kapitány feleségére, Lizzyre láthatóan hatottak a kor nőket érintő változásai, hiszen ő valójában egy nagyvárosi modern nő, a '20-as évek gyermeke, aki egyetemi kurzusokat hallgat, filozófiai és pszichológiai értekezéseket olvas, esze ágában sincs gyereket szülni a kapitánynak (aki mindazonáltal arra gyanakszik, van már egy eltitkolt kislánya a feleségének, ám ezt a gyanúját, mint oly sok gyanút a történetben, sem igazolni, sem cáfolni nem tudja), nem ritkán egyedül jár szórakozni, szeretőket tart, rendszeresen alkoholt fogyaszt és dohányzik. Kétségtelen, annyiban nem független Lizzy, hogy Störr eltartottja, ám mégis messze van ő attól a (viktoriánus korabeli) női szereptől, mely a férj hűségese kiszolgálásában és az anyaságban találja meg a kiteljesedését. Ezzel szemben a kapitány a párkapcsolatok, a házasság polgári modelljének híve, miszerint a nő neki engedelmességgel tartozik, hisz ő a ház ura és parancsolója. Kettőjük kapcsolatának feszültsége a két szemlélet különbségéből is fakad. Ezt a kapitány maga is megfogalmazza a következőképpen: „Mert hátha igaza van. Elég bizonytalan vagyok én úgyis és minden dolgomban, megint csak azt mondtam hát magamnak, amit annyiszor: hogy ez az ő nagy előnye fölöttem. Az ösztönössége. Mert innen a biztonsága. S ezért olyan eredeti ő, s olyan friss a szelleme mindig. Mert nincs agyonterhelve egy ósdi és magába merült világ hagyományaival, mint én voltam minden időmben.”²³ Nyilván a női szerepek átalakulásával a férfi identitás újragondolása, újrakonstruálása is szükségessé válik, ám erre láthatólag nehezen és gyötrődve szánja rá magát a kapitány (már ha egyáltalán ezt teszi). Érdekes a házasság kérdése szempontjából Störr beszélgetése a két lánytestvérrel (akik többek közt egyetemre és politikai gyűlésekre járnak) a negyedik fejezetben. A kisebbik ugyanis azt állítja, hogy ha férjhez megyek, „akkor én *minden tekintetben* egy személy akarok lenni a férjemmel. (...) Mert minek menne különben férjhez egy ilyen független lány, mint amilyen én is vagyok, ha nem azért, mert jólesik a lelkének?”²⁴ A kisebbik testvér idealista álláspontját, mely a házastársak lelki rokonságaként, már-már szimbiotikus összeolvadásaként képzi el férj és feleség viszonyát, a nővére (nem kevés cinizmussal) erősen megkérdőjelezi. „Ó, te még egy kis ökör vagy ám az alapintézmények dolgában... – S ehhez keserűen nevetett. (...) Azt is kijelentette persze, hogy a házasság, mint »tartós« intézmény úgyis elavult. / – Vagy nem látod? vak vagy? – mondta neki.”²⁵ A kisebbik persze ragaszkodik az igazához, mert hisz a hűségben és az egyetlen szerelemben. S ez az idea a vitatkozókat hallgató kapitány szívét is megéri, mert hát, írja, „e kérdésben megvolt már a magam tapasztalata nemde.”²⁶ Érdekes megfigyelni, hogy az idősebb lánytestvér ugyan a házasság intézményével kapcsolatban már leszámolt optimista álláspontjával, ám az igazságkeresés, az őszinte viselkedés dolgában még idealistának mutatkozik, és éppen emiatt keveredik vitába a kapitánnyal, aki a következőképpen okítja a fiatal hölgyet: „maga nagyon okos. De mindent azért maga se tud. Hogy mi mindenben kell keresztülvergődni az embernek egy életen át, hogy hányszor jár rosszul, töri össze magát, és mindaddig, amíg rá nem jön ő maga is, hogy a meztelen igazsággal nem is

²³ Füst Milán: *A feleségem története*, 429.

²⁴ I. m. 678–679.

²⁵ I. m. 679–680.

²⁶ I. m. 680.

boldogulhat e világon.”²⁷ Mire a lány válasza: „Boldogulni? Minek akkor? Ha szégyenkezni kell a boldogulásért? – És egész belepirult. – Különben is megvetem az ilyen elméleteket – tette hozzá. – Hogy hazugságok nélkül mi létezni sem tudunk, hogy az jobb nekünk, mint az igazság. Igen, megvetem – ismételte –, mert szemétből származnak, és szemébe valók.”²⁸ A kapitány pedig, aki magában igazat ad neki, a saját fiatalkori énjét véli kihallani a lány felháborodásából: „S hogy mit feleltem erre neki? Valószínűleg semmit. És nemcsak azért, mert nem is lehetett, mert olyannyira igaza volt – a tisztaságnak különben is mindig igaza van –, de mert a saját ifjúságom állt e pillanatban előm, az a büszke magatartás és föltétlen szigorúság, mikor én is megvettem az ilyen elméleteket.”²⁹ És valóban korábban maga is vehemens elutasította Gregory Sanders barátja azon tanácsát, mely a felesége hazugságai és hűtlenségei feletti szemhunyasra biztatta.³⁰ Úgy tűnik tehát, hogy Störr elképzelései az igaz és nem igaz természetéről hasonló kétségekhez, bizonytalanságokhoz és ebből fakadó kiábrándultsághoz vezetnek, mint a házasság intézményéről vallott elképzelései, s ez nem meglepő, hisz mindkettőt egy *modern* nő, Lizzy alakja kezdi ki és kérdőjelezi meg. „Störr valójában a házasság hagyományos, polgári mintázatának elkötelezettje – írja Schein –, amelybe az ő részéről beleférnek mindenféle szerelmi kalandok. Férfi énje a másik másságát felszámoló birtoklásban volna stabil.”³¹ A feleség azonban „ezt a modellt kezdettől elutasítja, igényt tart az érzelmi és a szexuális szabadságra.”³² S mivel a kapitány képtelen feladni birtokosi pozícióján alapuló identitását, így a házastársak nem közelednek „a szabadságon alapuló kölcsönösség felé.”³³ A házasságtörés, vagyis a nőtől megkövetelt hűség és monogámia megsértése okán *A feleségem történetét* olyan regények társaságában helyezi el Schein, mint az *Anna Karenina*, *Bovaryné* vagy az *Effi Briest*. Mindazonáltal Füst szóban forgó alkotása nem szentesíti oly egyértelműen a polgári házasságon belüli maszkulin hatalmat és elnyomást, mint az említett regények, melyekben a társadalmi erkölcsök és a házasság intézményének megbontására és átalakítására tett kísérletek szükségszerűen elbuknak, és a határt átlépő nő halálával végződnek. Hiszen Lizzy válásuk után, úgy tűnik, új életet kezd Dedinnel, és spanyolországi halála sem köthető a váláshoz, azaz nem értelmezhető büntetésként hűtlenségéért (persze ez az értelmezés sem zárható ki a megközelítések köréből). Mindebből következően Schein úgy véli, hogy Füst Milán regénye „elődei-vel ellentétben nem erősíti meg egyértelműen a társadalmi beágyazódás rendjének polgári hagyományait, még ha elbeszélője elkötelezettje is ennek a rendnek. Ellenkezőleg, kikezdi és felbontja, éppen azért, hogy az elbeszélői szemléletben színre viszi e társadalmi szerkezeti hagyományt, és megmutatja, miként veszti el érvényességét a nyelvjátékok szintjén.”³⁴

A regény narratív szerkezetében ugyanazon személyként van jelen az átló és az elbeszélő alany, hiszen a visszatekintés idején 53 éves Störr a bő évtizeddel korábban

²⁷ I. m. 696.

²⁸ Uo.

²⁹ Uo.

³⁰ Vö. I. m. 472–475.

³¹ Schein Gábor: *Füst Milán*, 521.

³² Uo.

³³ Uo.

³⁴ I. m. 523.

vele történeteket eleveníti fel jegyzeteiben, az emlékezés *most*jának időhorizontjából. A regény elemzéseiben visszatérő következtetés, hogy az emlékiratok lejegyzése és az átélt események közt eltelt évek nem hoztak semmilyen tudástöbbletet, és nem csökkentették a kapitány házasságra, hűségre-hűtlenségre, igaz és nem igaz jelenségekre, egyszóval a világ megismerhetőségére vonatkozó kétélyeit. Angyalosi Gergely korábban idézett tanulmányában például az elbeszélés-konvenció megsértéseként értelmezi *A feleségem történetének* imént vázolt sajátosságát. „Az elbeszélés európai hagyományai szerint – írja – a valóság biztos ismeretének és a *most*-nak egybe kell esnie. A múltban tévelyegtünk, de *most*, az elbeszélés pillanatában már ismernünk illik az igazságot. Füst ezt az alapvető törvényszerűséget rúgja fel, méghozzá úgy, hogy ez csak fokozatosan derül ki az olvasó számára. Sokáig elhiszük a narrátornak, hogy valamilyen felismert igazság álláspontjáról tekint vissza a múltjára.”³⁵ Kétségtelen, hogy a világ (igaz és hamis) tényállásaira, a felesége ügyeire, a megtapasztalt jelenségek okaira vonatkozó tudása Störrnek nem gyarapszik az évek során. Sőt, az érzelmeinek a kiszámíthatatlansága, ellentmondásossága (hol gyűlöli, hol szereti a feleségét) sem változik az évek múlásával. Mindazonáltal a racionális tudás változatlanságán túl mégiscsak van változás, ha tetszik, fejlődés a kapitány esetében, az átélő és visszatekintő alany vonatkozásában, mégpedig az, hogy belátja és megnyugszik abban, amire nincsen ráhatása, és amire nem kaphat választ az életében. Más szóval megbékél a ténnyel, miszerint „átélhetetlen ez az élet, s mi, úgy látszik csak a fölületét érintjük, csakis a habját.”³⁶ Ebben a vonatkozásban érdemes szemügyre venni Störr azon gondolatait, melyeket a nem létező fiának mintegy útravalóként, életpasztalata öszszegzésekként mondana. A jótanács szerint ugyanis könnyű lélekkel kell az életet élni, nem szabad semmihez körömszakadtáig ragaszkodni, ehelyett inkább barátkozzon meg az örök vonulással, s így Isten akaratát fogja beteljesíteni: az „illanásról beszélnek neki, mert az is elég. S hogy ebből áll az egész: e játszi változatokból, hogy hiába keresünk emögött valamit, ami jobban megnyugtat: tervszerű értelmet vagy magasabbrendű célt, mert emögött semmi sincs. Mert ahogy elsiklik felettünk a fény, ugyanúgy mibennünk is az élet. S ugyanúgy változik a világ. Mit mondanék tehát a fiamnak? / Hogy sose tűrje, hogy a lelke itt elnehezdedjék. Mert akkor csalódás fogja érni, mert azt hiszi az ilyen ember, hogy örökké marad itt. Ha viszont jól átérti, amit Isten adott: az örök vonulást, ha megbarátkozik vele és megszereti, és nem áll ellen annak minden erejével, ahogy én tettem valamikor, akkor olyan teremtmény lesz belőle, amelyet Isten akart. Ez az első tétel”³⁷ – írja a kapitány, a második pedig úgy foglalható össze, hogy ne ragaszkodjon az élethez, ne könyörögjön újabb nap után, „de fogadja megadással, amit az élet rendje kíván. Miután kellőképp ápolta magában az örök tüzeket, az örömkét, akkor már nincs is itt keresnivalója. Aki könnyen élt, az könnyen menjen is el.”³⁸

³⁵ Angyalosi Gergely: *Narrativitás és valószerűség*, 1217–1218. Schein Angyalosihoz hasonlóan úgy véli, az elbeszélés jelen ideje megkülönböztethető a felelevenített emlékek idejétől, „tudástöbblet azonban nem képződik az évek során” (*Füst Milán*. 499).

³⁶ Füst Milán: *A feleségem története*, 670.

³⁷ I. m. 705.

³⁸ I. m. 706. Az elengedés, a megbékélés jeleként értelmezhető az is, amikor a kapitányt egy szép áprilisi napon a két egyetemista lányhoz tartva nagy nyugalom szállja meg, és azon kapja magát, hogy: „céljaim elenyésztek, a terveim köddé váltak előttem...” (704).

Fontos még látni, hogy a bölcs megbékéléssel egy időben a nyughatatlan lelki kapitány végül mégiscsak otthonra lel Párizsban, s nem tervez új utakra, új kalandokra indulni: „Ez a hazám, most jöttem csak rá, hogy mennyire szeretem. Ez is milyen különös, mert ilyet se tapasztaltam ezelőtt. Mert ha visszagondolok, nemigen éreztem én otthon magam sehol eddig – megérkezni jó volt esetleg, de maradni? S itt végre maradni akartam. S ez már valami. Még csodálkoztam is, hogy ez így van.”³⁹ A világhíró és kozmopolita hajóskapitány karaktere kétségtelenül felidézi a bolygó hollandi ismert alakját – s erről szintén minden regényértelmezés joggal megemlékezik –, mindazonáltal Füst Milán hőse az elbeszélés zárlatában végül révbe ér, otthonra lel, és ilyen értelemben el is szakad előképének történetétől.

A visszaemlékezés bölcsessége és belátása felől persze az ifjabb kori törekvések, a feleség utáni lázas nyomozások meglehetősen megmosolyogtatónak, mondhatni nevetségesnek hatnak. Nem zárható ki, hogy a regényben mindvégig jelen lévő ironia, időnként abszurd humor az átélő buzgalma, kényszeres megismerési vágya és a visszatekintő és egyben elbeszélő alany belátásának és bölcsességének (kétségtelenül nem racionális tudástöbbletének) különbségéből fakad. Abból a feszültségből tehát, mely a rend, a kontroll, a belátás utáni vágy és e vágy kielégíthetlenségéből ered. Egyfelől legalábbis, mert másfelől hasadtság figyelhető meg a testi élvezeteknek (ezen belül is főleg a hasának) élő és a lelkével törődő ember között is. Korábban már volt arról szó, hogy a múlt emlékeinek lejegyzése, melynek eredménye *A feleségem története* című visszaemlékezés, a testi ember lelke felé fordulásaként is értelmezhető, hiszen a feljegyzések (ahogy az alcím definiálja az írásművet) Störr kapitány reflexióit és értelmezéseit foglalja magában a korábban átélt eseményekhez kapcsolódóan. Mindazonáltal ez korántsem jelenti azt, hogy a lelki dolgokkal szemben kétellyel bíró, vagy még inkább: azokat megvető testi ember (aki voltaképpen egy óriás) teljes mértékben átadta volna magát a korábban nem sokra tartott lélekelemzésnek. Meglátásom szerint ezeknek a kettősségeknek, vagy ha teszik, feszültségnek (visszatekintő és átélő, lelki és testi ember közt) a jelölője, manifesztációja a regényben az ironia, a narrátor öníroniája. A kapitány úgy vizsgálja ugyanis a múltját és önmagát, hogy eközben – finoman – távolságot is tart az ilyen (azaz csak a bizonytalanságokat fokozó) önvizsgálattól, és ennek a kettős beszédnek a színre vitele a szóban forgó alakzat, melynek több formája is gazdagon megfigyelhető a regényben.⁴⁰

A kapitány gyakran *önironikusan* ábrázolja, jellemzi magát a feljegyzésiben. Egy ízben például Miss Bortonnak tartott bizarr előadást: „a márványbányászok tüdejéről, valamint a fonodák szivárványba játszó, könnyű poráról... miközben az az érzésem volt, mintha nem is én, a nagyapám szakálla beszélne belőlem, s az egyik melakóros, öreg fűzfa nagyon helyeselné a dolgot”.⁴¹ Lehet, hogy a fűzfát igen, ám Miss Bortont nem biztos, hogy érdekelték a különös témák. Önironikusan, mintegy rácsodálkozva

³⁹ I. m. 704–705.

⁴⁰ Olasz Sándor is hasonló kettősségre, a kapitány tudatán belüli konfliktusra vezeti vissza a regény ironikus stílusát: „Ha az iróniát mindvégig jellegadóan érezzük, akkor az éppen e megkettőződéssel kapcsolatos. Ugyanazon tudaton, személyiségen belüli két én küzdelme ez, s nem interszubjektív viszony.” („Az idő születésének mítosza. Füst Milán: *A feleségem története*.” In Uő: *A regény metamorfózisa a 20. század első felének magyar irodalmában*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1997. 124.)

⁴¹ Füst Milán: *A feleségem története*, 556.

a saját tetteire meséli el a lisztvásárlás esetét is a kapitány. A fehér porra ugyanis nem sütési vagy főzési céllal tett szert, hanem azzal szeretne volna leleplezni a felesége titkos szeretőjét, egészen pontosan annak (láb)nyomait. „S mármost el kell képzelni – írja a narrátor –, milyen formát mutattam én, mikor másnap egy zacskó liszttel kezemben léptem ki valami boltból. Az ember megáll az utcán, és nem érti az egészet. Hogy jutott el idáig, mi ez a kezében, és mit akar ezzel?”⁴² Mások jellemzésének is gyakori módja az irónia. Felesége barátnőjét, Lagrange-nét például így mutatja be: „üres volt ez, mint a lopótök, s amellet csupa lobogás, hogy nemigen lehetett kitálalni, ez is mire való? A kettő együtt: ezek az óriási szemek, amelyekben semmi sincs, s ehhez a lángok, amelyek fel-felcsaptak belőle, mint valami tűzvész.”⁴³ Egy tengerész barátját, Gerard Bist pedig így jellemzi a kapitány: „Kedves fiú volt, nagyszerű zabáló, mint jómagam is egykor, csak ezt abba kellett hagyni neki. Mert meghalt a szegény, meg bizony, véglegesen”, mégpedig azért, mert ő, „aki megért annyi vihart, a szobája padlóján csúszott el odahaza – egy molyt akart eltaposni, s ebbe belehalt.”⁴⁴ Störr feljegyzéseinek ironiája gyakran az össze nem illő helyzetek, cselekedetek egymásmellettiségéből, ütközéséből áll elő. Horrabin Pit, a háziúr a legváratlanabb helyzetekben kezdeményez filozófiai és lételméleti beszélgetéseket a kapitánnyal. Egy ízben például, amikor már olyan részeg Störr, hogy a télikabátjának tart előadást, akkor a háziúr („egy hígfejű, fafejű próféta, egy apró fejű gavallér”⁴⁵) elé állt, és azt kérdezi tőle, hogy hisz-e a pátriárkák egységében („Értsd Ábrahámot meg ezeket.”), illetve a magasabb intelligenciákban?⁴⁶ Mire a kapitány a káposztára hivatkozik, és a répára gondol, mert hiszen, okoskodik magában, a dolgok észszerűségének megmagyarázásaikor fölösleges minduntalan a csillagokkal példálózni. „Mintha bizony a sárgarépa nem bizonyítana éppúgy mellette vagy ellene, ahogy forgatom a dolgot.”⁴⁷ Hasonlóan oda nem illő eset, mikor a feleségével oly mértékben összevész a kapitány, hogy törzúz a lakásban, és ekkor bekopog a háziúr, aki egyfelől nyakkendő szeretne kölcsön kérni, másfelől pedig újabb filozófiai, vallásbölcseleti problémát vezet elő, nevezetesen Jákob lajtorjájának kérdését: „mármost el lehet képzelni: odabenn a fülén fekszik csupa cserepek közt a feleségem, s idekinn az öreg holmi nyakkendőket akar behajtani rajtam. [...] És már mosolyog is, azonnal szórakozni akar. A következőket adja elő: / – Á, á – azt mondja –, *édes kapitány*. Közben megoldottam ám a Jákob lajtorjájának a *kérdését* is. – És elkezdi magyarázni nekem a Jákob álmának más körülmények közt talán nem is érdektelen misztériumait.”⁴⁸ Az iménti példához hasonlóan, vagyis a banális kontextus és a kérdés fontosságának össze nem illése a bölcseleti, lételméleti kérdéseket gyakorta ironikus fénytörésben láttatja Störr feljegyzéseiben. De ugyanígy filozófiai paródia a hajós apjának életbölcselete is, miszerint az ember egy örökösen visító disznó, egyfelől azért, mert a lelke számára idegen a világ, másfelől azért, mert „félelem és futás, az életveszély rémülete” adatik az embernek a lét első percétől

⁴² I. m. 469.

⁴³ I. m. 543.

⁴⁴ I. m. 546.

⁴⁵ I. m. 452.

⁴⁶ I. m. 453.

⁴⁷ I. m. 454.

⁴⁸ I. m. 526–527.

fogva.⁴⁹ A kapitány saját lételméleti elképzelései sem különböznek olykor apja mondhatni leegyszerűsítő és banális hasonlatokat alkalmazó bölcseleti megközelítéseitől. A boldogságról például így gondolkozik a hajós: „hogya is fejezzem én ki, mi az? Hogy miből áll a boldogság, mikor senki se tudja? Szórakozott állapot, valószínűleg. Én például annyira szórakozott voltam, megettem egyszer egy fél kilónyi birsalmasajtot egyedül, mert ott volt az asztalon előttem.”⁵⁰ Azaz a boldogság fél kilónyi birsalma felfalása mintegy véletlenül. A házasság szentsége pedig egy zöldség létével egyenértékű számára (legalábbis a házassága kezdetekor): „Nekem a házasság sem volt akkor nagyobb szentség, mint a sárgarépa, mondjuk.”⁵¹ A regényben felmerülő filozófiai kérdéseket az iménti példákhoz hasonlóan gyakran ironikus túlzások, rokonítások és hasonlatok nyelvi alakzatai viszik színre. A szóban forgó retorikai eljárás jelenléte utalhat arra, hogy jöllehet a kapitány testi emberből lassan lelki emberre változott, ám a régi és az új én feszültségéből adódó kettős látása továbbra is megmaradt. Korábban írtam már arról, hogy az emlékiratok, feljegyzések is a kapitány átalakulásának, változásának manifesztumai, hiszen azt dokumentálják, ahogyan az egyszerű, csak a has örömeinek élő testi emberből bizonytalan, tépelődő, és mindenekelőtt lélekelemző emberre válik. Hiszen ha nem változott volna meg Störr, készítenést sem érezne gondolatainak, reflexióinak, meglátásainak lejegyzésére. Mindazonáltal a lélekelemzés, az önfaggatás folyamata is több ízben paródia tárgyává válik a regényben, s ennek legnyilvánvalóbb példája az az eset, mikor a súlyos válságban lévő kapitány felkeresi a pszichiátert, aki megvallja neki, maga is hasonló problémákkal küzd. A lelki mozgatórugók, a probléma okainak feltárása helyett a lélekbúvár csak tovább súlyosbítja Störr helyzetét, és kiútként a lelki öngyilkosságot (mint az újrakezdet lehetőségét) ajánlja neki. „Eltökélttség kérdése – felelte nyugodtan. – Én például megtenném, ha maga volnék, és ha az életembe kerülne, akkor is megtenném. / – Meghaltam, ez az igazi elszántság – jelentette ki ez a pszichoanalitikus úr. – De mielőtt meghaltam volna, még egyszer erőre kaptam és elszaladtam. Még kaptam egy kis haladékot, még élhetek valahol egy kicsit, mint odavetődött idegen. És nem ez az igazi élet? / – És nem ebből áll különben is az egész? – kérdezte csupa diadallal. – Hogy újra meg újra haladékot kap az ember?”⁵² Látható, a pszichoanalitikus sem tájékozottabb a lelki ügyekben, mint a kapitány, és ő maga is ugyanúgy tévelyeg a világban. Nem hiába, hisz a lélek titkainak nem lehet a végére járni, vonja le a következtetést maga a tengeri medve is, s a regényt átható ironia akár annak belátásából is fakadhat, hogy amit feltérképezni szeretne, azt lehetetlenség megismerni, racionálisan, ok-okozati alapon átlátni és leírni. Egy ízben így összegzi az erre vonatkozó következtetéseit a kapitány: „És nem az is bölcs dolog-e, ha kifúratja az ember a fülét? [Tudniillik az öreg matrózok ezt tették.] Minthogy kifürkészhetetlen a természet és áthatolhatatlan az emberi lény.”⁵³ És így szidja a felesége álarcos estélyen történő leleplezése után mindazokat, beleértve a pszichoanalitikus urat is, akik bölcs, ámde haszontalan tanácsokkal látták el korábban: „Ó, ezek a barmok. Aki mind magyarázni akarta nekem a saját életemet.

⁴⁹ I. m. 430–431.

⁵⁰ I. m. 568–569.

⁵¹ I. m. 308.

⁵² I. m. 532–533.

⁵³ I. m. 592.

Most aztán tartanék nekik egy kis előadást – s hogy miről? Elcsodálkoznának az urak. És abba is hagynák a nagy hadarást, kezeskedem érte.”⁵⁴

Angyalosi Gergely idézett tanulmányában arra hívja fel a figyelmet, hogy *A feleségem története* számtalan maximát, szentenciát tartalmaz, melyek a regény valóságának illúzióját hivatottak erősíteni. Mindazonáltal Angyalosi is utal arra, hogy ezek az életbölcsetségnek tűnő nyelvi alakzatok nem oldanak meg semmit, nem világítanak rá semmire a bemutatott események vonatkozásában.⁵⁵ A szerző konkrét példaként, Kodor egyik enigmatikus távirati üzenetét említi, mely így hangzik: „»Mert ahol a borsó van, ott kopogjon a szemed.«”⁵⁶ E bölcsesség értelme legalább annyira kétes, mint a kapitány fentebb már említett boldogságra és a házasság szentségére vonatkozó megállapításai. De ide sorolható még akár az a tengerészbölcsetség is, miszerint az „ember nyakában lakik a boldogtalanság – szokták mondani az öreg matrózok a hajókon, s ha valaki köztük megzavarodik, nekiesnek a nyakizmainak.”⁵⁷ Az irónia nemcsak a maximákban és szentenciákban érhető tetten, hanem a történet ok-okozatiságában is – amiről szintén beszél Angyalosi. Mert valóban furcsa, hogy valaki azért házasodik meg, mert elromlik a gyomra, vagy hogy azért eszik meg egy kiló birsalmasajtot, mert boldog, és így tovább. A regény imént említett szentenciázus nyelvi alakzatai és abszurd ok-okozati összefüggései voltaképpen a bölcs maximák magyarázó szerepét és az okadásnak a lehetőségét parodizálják, vonják ironikusan fénytörésbe.

A szóban forgó retorikai alakzat forrásaként az átélő és a visszaemlékező, a testi és a lelki ember dichotómiáinak feszültségét, és az ebből fakadó kettős látást jelöltem meg. Mindazonáltal a regényben végig megfigyelhetők azok a szerepjátékok, melyek döntően Lizzy és a kapitány közt zajlanak, és amelyek felvillanyozóan hatnak kapcsolatukra. Nagy gyönyörökhöz vezet például, amikor turbánba és mindenféle kiegészítőbe öltözve házasságtörő jeleneteket játszanak el, vagy ugyanígy megnyitja őket egymás felé, mikor egy ízben Londonban véletlenül összetalálkoznak, és ismeretlenként tekintenek egymásra. Utóbbi esetben a kapitány Gerard Bistként mutatkozik be Lizzynek, vagyis annak a halott barátnak a nevén, akinek az identitását felvette abban a reményben, hogy korábbi személyazonosságát hátrahagyva új, egyszerűbb életet kezdhet. Ráadásul Bist maga is nagy zabáló, vagyis testi ember, mint a kapitány volt a házassága előtt. Eszerint identitásváltása visszatérési kísérlet a korábbi, reflektálatlan tengerész énjéhez. A szerepjátékkal együtt járó perspektívaváltások szintén az irónia forrásaként szolgálhatnak, hisz a (kikényszerített) új nézőpontok akár a régiek komolyságának a devalválódásával, relativizálódásával, s így súlytalanná válásával is együtt járhatnak. Mindemellett a racionális, ok-okozati megközelítés éppen a lehetlensége miatt kerül ironikus fénytörésbe a regényben; hiszen a lehetetlen helyzet bölcs elfogadásának utólagos perspektívájából minden rögeszmés, kényszeres vágy a megismerésre és megértésre megmosolyogtató erőfeszítésnek hat csupán. Talán éppen ezért tekint megértő humorral, elnéző iróniával korabeli önmagára a múltba visszapillantó kapitány.

⁵⁴ I. m. 592–593.

⁵⁵ Angyalosi Gergely: *Narrativitás és valóságosság*, 1215–1218.

⁵⁶ Füst Milán: *A feleségem története*, 393.

⁵⁷ I. m. 363.

Az adaptáció

Enyedi Ildikó 2021-ben bemutatott adaptációjának a legszembeötlőbb sajátossága a Füst Milán-alkotáshoz képest, hogy a történet elbeszélése külsővé válik. Mint korábban erről már volt szó, a regény Störr tudatához kapcsolt egyes szám első személyű (autodiegetikus) elbeszélismódot alkalmaz, azaz minden más szereplői hang, tudás, vélekedés, az ő közvetítésében – emlékezeti munkája által – válik a történet részévé. A filmben ez a narratív „szűrő” eltűnik, és Störr kapitány is egy külső elbeszélő tekintet (kamera) tárgyaként áll előttünk, akárcsak az elbeszélt történet többi szereplője. Persze a klasszikus filmi elbeszélismódnak megfelelően a döntően objektív, külső beállítások közé időnként szereplői nézőpontot közvetítő, úgynevezett szubjektív beállítások ágyazódnak, és a leggyakrabban a főszereplő kapitány perspektíváját, látásményét közvetítik a szóban forgó képtípusok, melyek akár a regény személyes nézőpontjának részleges imitációjaként is értelmezhetők volnának – részlegesként csupán, hiszen a perceptuális tapasztalat önmagában nem helyettesítheti a szöveg elbeszélőjének gondolatait, reflexióit. Érdekes azonban megfigyelni, hogy nemcsak Störr tekintetével azonosul a kamera, hanem többször a feleségével is. Megismerkedésük alkalmával például, míg a kapitánnyal beszélget, Lizzy többször a férfi háta mögé tekint, s ekkor a kamera a nő nézőpontját felvéve mutatja, hogy a kávézó előtt Ridolfi úr két hölgytől búcsúzik, s ennek a kilesett (s a kamera által megmutatott) jelenetnek feltéhetőleg döntő hatása van abban, hogy igent mond a kapitány váratlan lánykérésére [1–2. kép]. (Ridolfi ugyanis, úgy tűnik, csapodár és megbízhatatlan alak.) Minderről a hajós mit sem tud, hiszen háttal ült a kilesett jelenetnek, melynek persze akkor még a szereplőit sem ismerte. A szóban forgó láttatásmód szempontjából érdekes jelenet még, amikor Lizzy átlátva a férj hazugságán, vagyis hogy nem Kodorral akar találkozni, mint mondja, hanem a szeretőjével, Grete Winterhalterrel (a regénybeli Miss Borton filmbeli alakmásával), elcsábítja a férjét. Ám míg ölelkezik, Lizzy a férje háta mögött a faliórára néz, és az órát szubjektív beállításban is (mintegy Lizzy látáspaszttalataként) megmutatja a kamera. Ez esetben a narráció ismét a feleség kapitányhoz mért többlettudását közvetíti, utóbbi ugyanis nem sejtí, hogy a felesége azért csábította el, hogy lekésse a randevút.⁵⁸ Ilyen többlettudásról az egyes számú egyes személyű elbeszélismódot alkalmazó regényben nem lehetett szó. Két alkalommal szereplői belső monológot is hallunk a filmben, a történet legelején és végén. Ez az eljárás akár a regény elbeszélismódjának a megjelenítésére is alkalmas lehet, hiszen szó szerint megjelennek a főhős, Störr kapitány útravaló intelmei a nem létező fiának. Mindazonáltal e két rövid belső monológ nem írja felül a film döntően külső nézőpontú elbeszélismódját, mint amiképpen a szereplők látáspaszttalataként közvetítő szubjektív beállítások sem. Sőt, a filmben esetenként *hangsúlyosan* külső, ha tetszik, eltávolító nézőpontú elbeszélés érvényesül, mint például annak a szeretkezésjelenetnek a színrevitelekor, melynek során jókora távolságból, a szobaajtó keretében hosszú percekig láthatjuk az ölelkező házaspárt anélkül, hogy közeli (esetleg félközei) felvételek csökkentenék a (megfigyelői) távolságot, és tennék intimebbé az érzéki jelenetet. Ugyanígy a távolságtartás, az elbeszélő hangsúlyos kívülállása jelenik meg a történet kez-

⁵⁸ Az íménti példákhoz hasonlóan szubjektív beállításban látjuk, amikor a feleség a szobából, a félig nyitott ajtó résén át nézi Dedin és Störr udvariaskodást az előszobában, mikor is a kapitány a koncert után felhívja magukhoz a fiatal szeretőt.

detén, mikor a kapitány hajóját eltörpülve látjuk a hatalmas és sötét tenger hullámhegyei mögött. Persze ez a jelenet már előreutalásként is értelmezhető, mely a kapitány által uralt vagy uralni remélt hajó és az uralhatatlan világ (tenger) félelmet keltő – és a későbbiekben fontos szerepet játszó – aránytalanságát fejezi ki. A megfilmesítés során végrehajtott narratív változtatások nyilvánvaló következménye, hogy megszűnik a visszaemlékező és az átélő kettős fókusza a történetmesélés során, továbbá, hogy a kapitány magyarázó kommentárjaihoz sem férünk hozzá (bármily ellentmondásosak, bizonytalan lábon állók azok a regényben), így tetteinek mozgatórugói rejtve maradnak (akárcsak Lizzyéi), és végezetül eltűnik a narráció vaskos öniróniája is. Fontos következménye még az átalakításnak, hogy az elbeszélő fokozatos elbizonytalanodása, mely az elbeszélés nyelvét, férj és feleség nyelvjátékait is áthatja, azaz hatással van a narráció módjára, nyelviségére, a filmben nem jelenik meg. Harmath Artemisz gondolatait idézve, míg a regényben Störr is olvasóvá (a feleség fiktív nyelvi játékainak kényszerű olvasójává) válik, addig a filmben a kapitány önértelmezése és megértéstörténete *kikerül* a fókuszból.



1–2. kép

A főhős alakja is átalakul a megfilmesítés során. A regény hajósa keménykötésű, robosztus figura – nem átlagos testméretét minduntalan hangsúlyozza is a narrátor –, aki bírja az italt, rengeteget tud enni (ha éppen nem gyomorrontásos), és ha kell, egy különös matrózugrással meggyilkolja a fegyverrel rá támadó taxisofőrt, s még azt is elárulja a kapitány, nem ez az első eset, hogy egyetlen ökölcsapással embert ölt. Ezzel szemben a filmbeli főszereplő inkább egy hezitáló, töprengő alak, aki alkohol helyett tejet iszik, és nem öl meg senkit, legfeljebb öngyilkossággal próbálkozik, felesége és elkésérítő anyagi helyzete miatt. A hajón sem vesz részt a legénység férfias játékaiban, mindig magányosan, kívülállóként szemléli a matrózok mulatozását, ritkán mártózik meg az élet *testi* élvezeteiben. Holott a regénybeli kapitány sorstörténetének fontos

része a testi emberből a lelki emberré válás, vagy legalábbis a lelki események, történelemek felé fordulás, melynek következménye a jegyzetírás és végül a feljegyzések papírra vetése. A filmbeli kapitány esetlenségét, tétovaságát fejezi ki még a ruhája is, mely rosszul szabott, lóg rajta, és így nem biztosít impozáns, karakteres megjelenést viselőjének.

Lizzy a filmben – akárcsak a regényben – modern nőként áll előttünk, hisz időnként egyedül jár szórakozni, dohányzik, alkoholt fogyaszt (esetenként nem is keveset), divatosan, bátran öltözködik, és láthatólag nem az anyaságban véli kiteljesedni magát. Ráadásul annyira jól (matróz) pókerezik, hogy a férjét meztelenre vetkőzteti, míg ő egy ruhadarabját sem kényszerül levetni (tudniillik ez a tétje a játéknak) a nászéjszakájukon. A filmben – színészi gesztusok formájában – viszonylag egyértelmű jeleket láthatjuk a feleség vonzódásának a férjéhez, holott a regényben ez korántsem ilyen egyértelmű a narrátor, Störr számára. Egy ízben például így fakad ki a felesége váratlanul és előzmények nélkül megváltozott viselkedésén a kapitány: „Hogy a feleségem mit akar velem? rejtély volt.”⁵⁹ Később pedig így összegzi a feleségével közös életük légkörét: „S mi vár engem odahaza? Ugyanaz. Vagyis a rejtély. Amelynek az ember, ha beleőrül is, nem járhat a végére soha.”⁶⁰ És valóban, a felesége érzelmei felől soha nem tud a szövegbeli hajós semmi biztosat.

Schein Gábor Füst Milán-monográfiájában joggal hívja fel a figyelmet a regény ama szembetűnő tulajdonságára, „hogy nincs jelen benne a szexualitás nyelve”.⁶¹ Mert valóban furcsa, hogy a feleséggel folytatott intim, testi együttlétekről semmit nem mond a szöveg narrátora, leszámítva egyetlen szemérmes utalást, mely a szerepjátékokhoz kötődik: s „hogy ez aztán mire vezetett, mely gyönyörökig és milyen megújulásban? S bizony az önkívületig is, de hányszor. Hogy az alkonyatokban egymásra nézni sem mertünk.” Majd a gyönyöröket ismét az idegenség érzése követi: „ki-ki összekuporodva helyén beburkolózott a takarójába, s úgy aludtunk el aztán egymástól távol s a nagy idegenségben, mint két fekete kupac valami jégmezőn.”⁶² A regény-nyelv szemben a filmfeldolgozásban meglehetősen fontos szerepet játszik a szexualitás, sőt, külön fejezetben mintegy összefoglalva – *Az érzékiség hatalma* címen – láthatjuk a házastársak több szeretkezését. A csábítások, az előjátékok, az intim együttlétek, a kölcsönös örömök képei arról árulkodnak, hogy a kapitány és a felesége szeretik egymást, vagy legalábbis vonzódnak egymáshoz. Noha a feleség arca sokszor titokzatos, esetenként elutasító, mégis vannak olyan gesztusai Lizzynek, melyek a szeretet jeleiként azonosíthatók. Ráadásul ezeket a gesztusokat a kapitánnyal együtt a nézők is érzékelhetik, szemben a regénnyel, ahol Störr tudatán átszűrve jelent meg minden világtapasztalat, beleértve a feleség viselkedését, vélt vagy valós reakcióit, gondolatait, cselekedeteit. S mivel a filmben a kapitány érzéseire, kétségeire, gyötrelmeire stb. sincs közvetlen hozzáférésünk, legfeljebb a színészi játék árulkodhat mindezekről, az elbeszélés külső nézőpontjából kiegyenlítetté válik a férfi és a nő viszonya (hiszen a kamera számára mindkettőjük érzelmei, gondolatai közvetlenül hozzáférhe-

⁵⁹ Füst Milán: *A feleségem története*, 387.

⁶⁰ I. m. 405.

⁶¹ Schein Gábor: *Füst Milán*, 523.

⁶² Füst Milán: *A feleségem története*, 409–410. Illetve egyszer olvashatunk még Mrs. Cobbethez kötődően a kapitány nagy testi, érzéki felbuzdulásáról (vö. i. m. 504), ám a felségével kapcsolatban ilyen vágyakról, aktusokról nem számol be a kapitány.

tetlenek). A fő hangsúly ennek következtében a szerelmi kapcsolatra, és nem az elbeszélő értelmezői munkájára (erőfeszítéseire, kudarcaira, elbizonytalanodásaira) helyeződik. Ezzel egyidejűleg a tapasztalatszerzés problémája, az episztemológiai kételemek, a nyelvi játékok elbizonytalanító, destruktív jellege helyett – melyek a regényt uralták – az érzelmek kiszámíthatatlansága válik a film fő témájává. S nyilván az sem véletlen a mozgóképi alkotásban, hogy a valóság tetten vagy tetten nem érhetőségének problémája köré szerveződő jelenetek (a hűség és hűtlenség kérdésével összekapcsolva) egy külön fejezetbe, *A valóság kergetése* címűbe kerülnek. Ráadásul ebből a fejezetből az derül ki, hogy a valóság tényei objektíve megítélhetők, csupán az a kérdés, hogy a kapitány vagy az általa felbérelt magánnyomozó elég ügyes-e ahhoz, hogy leleplezze Lizzy titkait.

A film szinte kizárólag a kapitány és feleségének történetére fókuszál. Megjelenik ugyan Störr két szeretőjének, Grete Winterhalternek és Violának (vagyis a regénybeli Mrs. Cobbetnek) az alakja, ám a mozgóképi történetben mindketten csak rövid epizód szerepet kapnak Lizzy mellett, jöllehet előbbi némileg többet, mint az utóbbi. (A párizsi egyetemista lányok, melyek egyike Störr utolsó szereleme, teljesen eltűnnek a történetből.) A kapitány és feleség kölcsönös vonzalmának, vagy ha tetszik, szerelmének több jele is megfigyelhető a filmben, amiképpen erről fentebb már szóltam. Kapcsolatuk színrevitele a mozgóképi alkotásban olyan jelenetek sorozatára épül, melyek közt egyfelől gyakorta nagy időugrások vannak (például több hónap után toppan be újra párizsi otthonukba Störr, mire a feleség már teljesen berendezte az üres lakást), másfelől olyan éles érzelmi váltások, melyek akár egyetlen nap alatt is nagyot fordítanak kapcsolatukon. Vegyük szemügyre például az események következő sorozatát. Az egyik este a feleség erősen ittasan érkezik haza, és az íróasztalánál dolgozó Störr ezt láthatóan nehezményezi (bár a felesége hozott neki ajándék csokit, vagyis gondolt rá), reggel a tettegességgig fajulva összevesznek, a feleség magára hagyja a férfit, aki elkeseredésében és pénztelenségében (a gesztenyeárusnak sem tud elég aprót a zsebéből összeszedni) még ugyanaznap késő este öngyilkossági kísérletet hajt végre, tudniillik egy hamburgi csatornába veti magát. A vízből kimászó kapitány továbbra is ugyanannak a napnak éjszakáján elmegy a (nem kevésbé kétségbeesett és életunt) pszichiáterhez, aki azt tanácsolja neki, temesse el korábbi életét, és kezdjen új életet. Másnap a kapitány mosolyogva sétál a napos utcán, véletlenül találkozik a feleségével, és mintha mi sem történt volna, nagy vidáman, csókolózva, évődve, összebújva randevúznak, turbékolnak, mint az igazi szerelmesek. Este betérnek egy kis kocsmába, és romantikus gyertyafénynél a kapitány közli a feleségével, hogy valójában már elmúltak az érzései iránta. Ezt követően a férj nagyon megbetegszik, a feleség ápolja, és eközben azt suttogja, hogy „gyógyulj meg, kérlek, gyógyulj meg, meglátod, jó leszek”. Störr felépül, munkát kap egy nagy hajózási társaságnál, és a reputációjának köszönhetően el tudja intézni, hogy a felesége is vele mehessen egy teherhajón Jávára (vagyis mintha mégsem múltak volna el gyengéd érzelmei Lizzy iránt). Ám a feleség nem száll fel a hajóra, mert elszökik Dedinnel Párizsba. Mindezt azért meséltem ilyen részletesen, hogy láthatóvá váljon, milyen nagy fordulatok jellemzik a kapcsolatukat akár már rövidtávon, néhány napon belül is. Ugyanakkor a film arra nem ad választ, hogy mi az oka ennek a nagy érzelmi hullámnak. Miért ábrándult ki egyik napról a másikra a feleségéből a kapitány? Miért csalja meg a felesége, miközben otthon, úgy tűnik, minden rendben van, és miért tart egyáltalán szeretőt Störr, mikor feleségével látszólag a legnagyobb érzéki gyönyöröket élik át? A Grete-affér is

hasonló logikát követ a filmben, mint a házastársak érzelmi kapcsolata. Egy ízben például arra kéri szeretőjét a kapitány, hogy várjon rá egy parkban, míg ő elintézi az ügyeit Kodorral. A megbeszélést követően Störr betér egy kocsmába, iszik valamit, majd váratlanul eszébe jut, hogy elfelejtkezett a lányról, aki még mindig ott áll a parkban, ahol hagyták, ráadásul még az eső is megeredt közben. De ha ennyire könnyen kimegy a fejéből a lány, akkor miért kéri meg a kezét néhány nappal később, és miért vall neki szerelmet?⁶³ A filmen a karakterek tetteit, cselekedeteit magyarázó pszichológiai realizmust nem lehet számon kérni, sőt, mintha éppen azt sugallná a vázolt jelenetek esetleges kapcsolódásai, hogy az érzelmek racionalizálhatatlanok, kiszámíthatatlanok, és éppen ezért a kapitány és Lizzy kapcsolata, és egyáltalán a női-férfi viszonyok sokkal véletlenszerűbbek, ha tetszik, sorsszerűbbek annál, minthogy bármilyen racionális pszichológiai keretbe beilleszthetők volnának. A megfontolás hiánya mutatkozik meg abban is, hogy a gyomorrontás mellé, mely a házasság igényét előhívja (már a regényben is), a filmben a véletlen társul, döntését ugyanis a sorsra bizza a kapitány, amikor elhatározza, hogy a kávézóba elsőként belépő nőt elveszi, aki történetesen éppen Lizzy. A film befogadójának tehát ahhoz hasonlóan kell a színre vitt kapcsolat mozgatórugóit, titkait kikövetkeztetnie, mint amiképpen a kapitánynak a regényben a feleség cselekedeteinek okát kideríteni, meglegelni. Az értelmzői munka megnyugtató végeredménye persze egyáltalán nem garantált, sőt, Störr kapitány feljegyzései ennek a folyamatnak a nagy nehézségeiről adtak számot. Az adaptáció szempontból úgy lehetne az imént vázoltakat összegezni, hogy a mozgóképi alkotásban a nő, a feleség titokzatossága (és az elbeszélés nehézségei) helyett a kapitány és Lizzy kapcsolatának kiszámíthatatlansága kerül a középpontba. Vagyis a megértés regénybeli drámáját döntően szerelmi melodrámává alakítja a megfilmesítés folyamata.

A film eseményei két városban játszódnak, Párizsban és Hamburgban. Előbbi a friss házások életének helyszíne, és érdekes megfigyelni, hogy a francia fővárosban a lakásuk világos és tágas, mintha a több fény és tér kapcsolatuk kezdetének boldogabb, problémamentesebb időszakát szimbolizálná, míg a hamburgi lakás a külvilágtól nehéz függönyökkel elválasztott, sötétebb tónusú, átláthatatlanabb terekből áll. A regényben a házások második lakhelye (Párizs után) London, vagyis az angliai világvárost helyettesíti a mozgóképi alkotásban Hamburg. Az észak-német kikötőváros számtalan csatornájával olyan köztes térként jelenik meg a filmben, amely a tenger és a szárazföld határán áll. Ráadásul az adaptációban hangsúlyos a víz jelenléte, ugyanis a Hamburgot színre vivő képeken a leggyakrabban a kanálisok, az azokon robogó szállítóhajók, a hidak, a vizes alagutak, és egy ízben a kikötő világítótornya láthatók. A főhősök lakásának ablakából is egy csatornára nyílik kilátás, és a kapitány többször nézi is (feltehetőleg vágyakozva) az alanti vízi forgalmat. Störr, a tengeri hajós, mivel közel a nagy sós víz, inkább elemében van Hamburgban, mint Párizsban, ahol „a társas élet labirintusában” (ahogy a film fejezetcíme fogalmaz) csak csetlett-botlott. Lizzy ellen-

⁶³ Miss Borton a regényben nyilván jóval összetettebb karakter, aki a titokzatos Lizzy mellett a tisztaságot, az egyszerűséget és az anyaságra készülő nőt is megtestesíti. Amikor Störr Dél-Amerikából visszatérve meglátogatja az azóta megházasodott Miss Bortont, akkor elrémülve látja, milyen nagydarab nővé gömbölyödött, és hogy milyen visszataszítóak a gyerekei, s hálát ad az égnek, hogy nem ő lett a felesége. (Vö. *A feleségem története*, 647–649.) Vagyis a családayává lett Miss Borton sem tudta volna boldoggá tenni Störrt, úgy tűnik.

ben nem szereti az északi kikötővárost, idegenkedve tekint körül érkezésük után, majd egy reggelen azt mondja a kapitánynak, „szörnyű ez a város”, valamint hogy fél attól, ott fog meghalni.

Hamburg és Párizs persze felidézi a film egyik legfontosabb oppozícióját, a szárazföld és tenger kettőseit is. Nyilván az utóbbi a kapitány eleme, az előbbi pedig Lizzyé. Az adaptációban többször is montázsok foglalják össze Störr hajóútjainak hangulatát. A sűrítő életképek egy férfias, szikár, monoton, ámde rendezett élet pillanatait mutatják, melyet a közösségi rituálék (fürdés, tánc) színesítenek időnként. Fontos még, hogy ezek a montázsszekvenciák egyfelől a tengert ragyogóan kéknek, végtelennek, mondhatni kellet gyönyörködtetőnek mutatják, másfelől a hajós kommunikáció képei (a zászlójelek) e világ egyértelmű üzeneteiről árulkodnak. Nem utolsó sorban Johann Sebastian Bach szép zenéje is meghatározó a filmben, mely a tenger és kikötők képeit kíséri, és e világ harmóniáját jelzi – legalábbis a kapitány számára. Ezzel szemben a szárazföldön, vagyis Lizzy közegeiben Störr láthatóan nem érti a játékszabályokat. Erről árulkodnak azok a jelenetek, melyek a párizsi kávéházakban játszódnak, és amelyek során a kapitány a távolból nézi – talán kissé csodálkozva is – Lizzy magabiztos viselkedését és flörtjeit a társasági életben. A (tenger)víz és a szárazföld elemeinek allegorikus olvasata szempontjából fontos jelenet a filmben a kapitány öngyilkossága. Miután leveti magát az egyik csatorna hídjáról, azt látjuk, hogy – jöllehet sötétben ugrott a vízbe – derengő zöld fényben merül egyre mélyebbre, míg nem megjelennek mellette a lebegve alvó bálnák, a tenger hatalmas lakói. Mindeközben a tenger zenei témája, Bach szerzeménye szól. Vagyis a csatornába ugrott ugyan, ám a tenger mélyére merül a kapitány. A bálnák a film nyitóképein is szerepelnek, mialatt a *kapitány* hangját, belső monológját halljuk. A vízbe ugrott hajós melletti újbóli felbukkanása az állatoknak akár azt is sugallhatja, hogy a kapitány szelíd és tétova erejének a szimbolikus megtestesítői a zöld mélységben lebegő óriás lények.

Többek közt az öngyilkosság jelenete is felhívja arra a figyelmet, hogy a film – a regényhez képest – bevezet egy további kettősséget, nevezetesen a felszín és a mély dichotómiáját. A film nyitójelenetei a tengermélyet mutatják (bálnákkal), majd mintegy a mélyből felemelkedve (akár egy tengeraltjáró periszkópján keresztül) a kapitány felszínen lebegő hajóját látjuk a távolban, mely el-eltűnik a sötét víztömeg hömpölygő hullámai mögött. E kompozíció és montázsszekvencia azt mutatja, hogy a hajó, ahol a kapitány az úr, hangsúlyosan a mélységek felszínén lebeg. Ugyanígy a hajóbaletet előtt is – mikor is kigyullad a Marietta, és a fedélzeten kitör a pánik –, a súlyos hajócsavarok lassú forgását látjuk a mélyben. A víz alatti perspektíva, a fenyegető mélység megmutatása, mely bármelyik pillanatban elnyelheti a kis hajót, előre vetíti mintegy a szerencsétlenség eseményét. Végül a felszínen tudja még tartani a hajót a kapitány, ám a tenger és általában a természeti erők uralásának, uralhatóságának ideája a baleset során erősen megkérdőjeleződik. A film első másodperceiben, még a főcím alatt mély és egyben fenyegető bűgös (valószínűleg egy méretes hajókürt) hangjai hallatszanak. Rögtön ezt követően – mint erről már szóltam többször – a tengermély képei következnek. Hang és kép ilyenén összekapcsolása azt sugallja, hogy az öblös kürtök a mélység morajlását, zúgását jelzik. Az érdekes az, hogy a baleset éjszakáján, a kapitány legnagyobb kétségei közt, amikor talán már fel is adta abbéli reményét, hogy esni kezd az eső, akkor a nyugtalanító aláfestő zenéből újra kihallatszanak a mély kúrthangok. Mintha legnagyobb elkeseredésében a mélység hívását, hangját hallaná a kapitány [3. kép]. Néhány másodperccel később azonban

esőcseppek hullanak a kezére, majd megered a zápor, ahogy remélte. Az égi áldás lehúti az áthevült hajót, eloltja a tüzet. Störr kockázatos döntése megakadályozza a katasztrófát, vagyis ura maradt a helyzetnek, a hajójával, legénységével, utasaival együtt nem merült a mélybe. Az öngyilkossága ugyanakkor éppen a mélybe merülés eseményeként értelmezhető a fentebb bemutatott képsor alapján. Ugyanis az, hogy a csatorna korlátjáról voltaképpen a tengermélybe veti magát, a kontrollt, a felszínen lebegő hajó feletti kontroll elengedését is jelenti egyben. És persze allegorikus értelemben az élete feletti kontroll elvesztését is, az elengedést, a kínoktól, gyötrelmekről, kétségektől történő szabadulást, melyek nagyrészt a feleségéhez, Lizzyhez fűződő kapcsolatából fakadnak. Bizonyára nem véletlen, hogy az öngyilkossági jelenetet (és az azt feldolgozó pszichoanalitikus konzultációt) követi *Az elengedésről* című fejezet a filmben. Ennek nyitóképein a visszafogottan mosolygó kapitányt látjuk, akinek elégedett tekintetéről az olvasható le, hogy az öngyilkossági kísérlet után valóban megkönnyebbült, majd ugyanennek a napnak az estéjén a legnagyobb nyugalommal közli a feleségével, hogy már nem szereti. Azaz őt is elengedte. Mert amiképpen a tengert, úgy őt sem szándékozik már uralni, birtokolni, kisajátítani többé. Ez ugyanis lehetetlen.



3. kép

Valójában a film keretes szerkezete is az irányítás lehetőségéről, lehetetlenségéről és az elengedésről szól. Mint korábban említettem már, a kapitány hangját belső monológ formájában a film legelején és végén halljuk. A tenger mélyét és a bálnákat ábrázoló nyitó képsorok alatt Störr arról beszél, hogy ha volna egy fia, akkor mivel vezetné be őt a tengerészek világába. Mindenekelőtt elmesélne neki egy estét a hajón, és beszélné a férfitilágról, az egyhangú munkáról, az egyszerű kosztról, a mámor ritka pillanatairól, a készenlétről, ahogy figyelik a nagy víz minden változását. Meg persze arról, ahogy megpróbálják irányítani az irányíthatatlant. Vagyis ahogy kontroll alatt igyekeznek tartani a háborgó tengeren lebegő kis tojáshéjat, a hajójukat. (S ez a baleset során végül sikerül is a kapitánynak.) A zárlatban, a *7 év múlva* című, utolsó fejezetben, a kapitány újra felteszi magának a kérdést, hogyha volna egy fia, mit mondana neki, mielőtt útnak eresztí. Majd a regény szavait szinte szó szerint idézve elmondja, hogy az illanásokról beszélné neki, illetve arról, hogy a felszín mögött hasztalan keresünk bármi értelmet vagy magasabb célt. Mert nincs mögötte semmi. Valamint hogy „tanulja meg értékelni ezt az örök vonulást, és ne álljon ellen neki minden erejével, ahogy azt én tettem valamikor. Akkor olyan teremtmény lesz belőle, amelyet

Isten akart.”⁶⁴ Ez a tanítás az elengedéstről és az ellenállás felszámolásáról szól. A film allegóriáját felidézve úgy is lehet fogalmazni, hogy a mélybe merülést, s a felszíni lát-
 szatokhoz és fegyelemhez, az (ön)kontrollhoz – vagyis a hajós élet alapjaihoz – ra-
 gaszkodás elengedését tanítaná végezetül a fiának. Az elengedés a kapitány életének
 is fontos fordulópontja volt, mint erről korábban már szoltam, és nem véletlen, hogy
 ő is múlt időben beszél saját ellenállásáról az örök vonulásnak. A keret-monológban
 tehát jól látható a kapitány filmbeli történetének kezdő és végpontja, azaz egyfelől
 a felszínen (tojáshéjként) lebegő nehéz teherhajó fegyvelmezett férfitilága, másfelől a
 mélytengeri életáramokra hagyatkozás kiküzdött bölcsessége. Míg a második mono-
 lógot halljuk, a kapitányt látjuk elegánsabban, mint valaha (esetlen fekete kabátját fess
 szürke zakóra cserélte), aki mosolyogva nézi a körülötte zajló, nyüzsgő életet: páro-
 kat, családokat, időseket, majd az ablaküvegen keresztül kedélyesen flörtöl egy
 hölgygel, aki az utcán cigarettázik. E képsorok mintha azt sugallnák, belső változása,
 az uralás férfimintáinak, reflexeinek és az ezekhez kapcsolódó elvárásoknak az elen-
 gedése lehetővé tette, hogy otthonosabban érezze magát a szárazföld társadalmi kö-
 zegében. Ezt a koncepciót erősíti a jelenetet aláfestő Bach-zene is, mely jellemzően
 akkor szólalt meg addig a filmben, amikor a kapitány a saját világában, a tengeren
 vagy a kikötőben volt látható.



4. kép

A regény történetében a kapitány otthonra lel a szárazföldön, Párizsban, és vég-
 képp szakít a tengerrel, vándor életének korábbi életterével.⁶⁵ A filmben a kapitány
 visszatér a tengerre, azaz nem hagy fel a hajózással. Sőt, a feleségével a vonaton törté-
 ténő szakítás után rögtön a tengerpartra megy, mintha a kék víz végtelenjétől – melyet
 szubjektív beállításban látunk – remélne vigasztalást. E jelenet annak fényében még
 hangsúlyosabb, hogy korábban, azon az éjszakán, mikor Lizzy kissé becsípve ér haza,
 s melynek másnapján csúnyán összevesznek, az asztalra borulva alvó Störnek meg-
 jelenik álmában a tenger, és a képeket kísérő nyugtalanító zene azt sugallja, hogy pár-
 kapcsolati válságában a nagy kék víz sem nyújt már számára megnyugvást. A szakí-
 tás után azonban a tengerhez fűződő viszonya is megváltozik, ám ezt a mélybe me-
 rülés, az elengedés eseményének kell megelőznie. A film záróképein, akárcsak a film

⁶⁴ E gondoltok a film 2.37.25. és 2.37.40. közötti szakaszában hallhatók.

⁶⁵ „Sokat vártam a tengertől is valamikor, igaz: nagy békességet, hatalmas nyugalmat, Isten tudja, mi mindent, amit csak kívánhat magának az emberi szív, de csalódtam ebben is, meg-
 untam, s ezzel végeztünk. Menjünk innen is odébb.” (A feleségem története, 642.)

legelején, a kapitány hajóját látjuk sötét és nyugodt vizeken úszni, majd a kamera a hajó egyetlen világító ablakára közelít, mely mögött a kapitány szorgalmasan dolgozik az íróasztalánál. Aztán váratlanul az ablak felé fordul a férfi, mintha érezné, hogy valaki figyeli [4. kép]. Reflexív módon persze a kukkoló nézői tekintetet is leleplezi ily módon Störr odafordulása, ám a fikció terében ő valójában az éjszakába tekint ki-világított kabinjából. Nyugodt arca az sugallja, jöjjön bármi az éj sötétjéből (akár a holt feleségének szelleme, akár más) ő a sorsát ellenállás nélkül elfogadja. Élő példaként a fiának tanácsolt magatartásra, és társaként a regénybeli hajósnek, megadással fogadja, amit az élet rendje kíván. S mivel megbarátkozott az örök vonulással, és már nem áll ellen neki minden erejével, úgy tűnik, valóban Isten akaratát beteljesítő emberré vált végül a filmbeli kapitány.