

Nagy kortársunk és szomszédunk

Füst Milán: *A feleségem története*

SVETA LUKIĆ

A kulcsok kérdése

A művészettel gyakorlati, teremtő viszonyban álló művészet-értelmező, Jan Kott és Peter Brook, a rendező érdeme, hogy *Shakespeare*-t ma időszerűnek érezzük. Hogy Kottnak hogyan támadt ez az ötlete, arról egy nemrégiben megjelent szövegében számol be: a döntő pillanatot a *Hamlet* krakkói előadása volt, mely *Beckett Godot*-jának varsoói bemutatója után következett:

Amikor ebben az előadásban elhangzottak a szavak: "Rohadt az államgépben valami" –, suttogás árasztotta el a közönséget. Amikor ezt követően háromszor kimondták, hogy "Dánia börtön", úgy tűnt, hogy a termet csönd uralja. Ekkor valaki tapsolni kezdett a nézőtér közepe táján, majd az erkélyen; olyan taps volt ez, amely mintha félt volna saját merészségétől. E pillanatban a termen erőteljes taps hömpölygött végig, olyan, amelytől bizserog a tenyér.

Ugyanílyen moraj hullámszótt végig a közönségen, amikor a sírásó az ötödik felvonásban kimondja: "Az akasztófa tartósabb épület a templomnál." Ekkor értettem meg első alkalommal, hogy mindegy, hogy a *Hamlet* nézői Helsingörben, vagy Wittembergben vannak. A lengyel Hamlet esetében nemcsak a színészek, hanem a közönség is Helsingörben volt, ahol nemcsak az embereknek, hanem a falaknak is füle van. A lengyel Helsingört nem a rendező választása vagy megoldása teremtette. A *Hamlet* krakkói bemutatója 1956. szeptember végén volt, kritikám címe pedig a következő: "A XX. kongresszus utáni *Hamlet*". A lengyel Helsingör ösztönzött a *Kortársunk Shakespeare* című tanulmány megírására."

Kott tanúbizonyossága alapján leszögezhetjük, hogy a klasszikus műalkotások aktualizációját s az új műalkotások tökéletes befogadását sorsdöntően befolyásolja a politika. Ugyanakkor más tényezők is kulcsszerepet töltenek be, mint például az esztétikai, technikai, sőt technológiai mozzanatok, melyek a művészi termékekben rejlő feltételezések eszméjében érintkeznek; e feltételezések nem mindig kifejtettek, gyakran be sem bizonyítottak, ám mint *előzetes kritériumoknak* jelentős szerepük van a műalkotások elfogadtatásában vagy elutasításában.

Művészet és kritériumok című 1964-es könyvben a legáltalánosabb előzetes kritériumot "tárgyilagosan a *nyitottság elvének*, szubjektívebben pedig – *beleegyezésnek*" neveztem. A nyitottságot a műalkotás kommunikációs készségének, olyan adottságnak láttam, melynek folytán magába fogad bennünket, a beleegyezés pedig a mi hajlandóságunk arra, hogy belépünk a műbe, hogy elfogadjuk szokásait. *Etienne Souriau* a "megbeszélte jelenlét" semlegesebb kifejezését használja, melyet azonban nem tartottam megfelelőnek. Ennek s az előbbi két fogalomnak az értelme gyakorlatilag a következő: nem kell kívülről, illetve annak alapján ítéletet mondani, aminek nincs köze a műalkotáshoz. Először megállapítást kell nyerni, vajon alkotóilag kielégíti-e a mű azokat az alapvető játékszabályokat, melyeket önmaga számára felállított, továb-

bá mely belső feltételezései valósultak meg, s melyek nem. Ekkor az olvasó és az értelmező is azon az úton halad, melyen megállapíthatja, *mi a mű*, illetve mennyit ér.

A beleegyezés illetve a nyitottság a magától értetődő elemi feltételezések kérdésére vezethető vissza. Bíráló szándékkal, józanul közeledve egy műalkotáshoz mindig szemünk előtt tartjuk azokat a sajátos elemeket, melyek érvényesek a műre, hogy egyáltalán komolyabb, teljesebb, valódi viszonyt alakíthassunk ki a műalkotással. Igen gyakran véletlenszerűen tesszük ezt, mesterkedünk, ahogy tudunk, arra támaszkodunk, amire éppen tudunk – és önkényesen avatkozunk közbe. Közönségként egyébként is igen tevékeny együttműködést folytatunk, részt veszünk sok befejezetlen műalkotás kiegészítésében.

A feltételezések, amelyekre gondolok, nem központi fontosságúak, illetve nem merítik ki a műalkotás egészét. Segítségükkel csupán járhatóvá tesszük az utat addig a szintig, melyen a művészi alkotás döntő minőségei hatást gyakorolnak ránk. Mindaddig előttünk kell lebegjen, ki is Phaëdra, hogy megérthessük sorsát, hogy elfogadhasuk Racine tragédiájának eseménybonyolítását. Ha nem lettünk volna tekintettel a korszak atmoszférájára, az ógörögök sokkal idegenebbek maradtak volna számunkra, mint amilyenek. Thomas Mann sem érthetjük, ha nem számolunk azzal a tipikus burzsoá vonással, hogy a polgár tárgyakkal veszi magát körül, s ez élvezetet jelent a számára. Ilyen vonatkozásban – a klasszikus festészeti témákat kivéve – a képzőművészet nem okoz problémákat. Ha az irodalom bonyolultabb terepén elvben megoldható a kérdés, a többi "tisztább" művészetben ez mindenképpen könnyebb feladat.

Elméletileg nem pontosítható beavatkozásaink mértéke, s ezek hatása a műalkotás értékelésére. A gyakorlatban mi viszonylag jól feltaláljuk magunkat. S hogy egy pillanatra érthetőbb szóhasználatul éljek – a művészi alkotás valószerűleg annál nagyobb, minél kevesebb lényeges, magától értetődő feltételezése és paramétere van, melyek alkotóilag nem bizonyítottak, nem kifejlesztettek, vagy nem élednek meg.

Az előbbi kritérium a mi megkerülhetetlen *beleegyezésünk* a dolgokba az "empátia", a "beleélés", "a jelképes szimpátia" vagy az *Einfühlung* pillanata, melynek kritériumait a pszichológiai esztétika állapítja meg. Más szavakkal, az esztétikai pszichologizmus mintha hangsúlyossá tenné a konkrét, teljes érintkezés fontosságát, mint a műalkotás elfogadásának és értékelésének előfeltételét. A beleegyezés útját állja a lényegtelen asszociációknak, sőt ezeket szinte végképp kiküszöböli. A művészetben tehát nem fogjuk magunkat akárminek s akárhogy átengedni. A végletek, a szubsztanciális-tárgyilagos elv, illetve az egzisztenciális személyesség; az érzések játékának és a közvetlen cerebrális felépítménynek a kiiktatása ez. Magára a műre vagyunk tehát utalva.

Igen fontos, hogy a beleegyezés nem jelent túl sok mindent, nem képviseli a kritériumok egész problémakörét, mert ilyen módon a nehézségeket csak verbálisan szüntetnénk meg. Így pedig a beleegyezés bevezető tájékozódást, figyelmeztetést, megjegyzést jelent.

Néha elegendő lehet e bevezetés az olvasó, az irodalmi mű és az író közötti alkotó játékba. Úgy tűnik, hogy Füst Milán (1888-1967), a modern magyar klasszikus munkássága is könnyen feltárható, mert a ma oly kifejezett intellektuális-esszészzerű irodalom vonulatához kötődik. Nemcsak hogy átlépi a hagyományos műfaji határokat, s munkássága felöleli a költészetet, a prózát és az esszét, illetve a művészetelméletet s az esztétikát is, hanem Füstnek úgyszólván minden műve különféle műfajokat párosít. Közvetlen eljárása szintetizáló: úgy törekszik a tárgyilagosságra, hogy közben igyekszik megőrizni a személyességet. Ez a költői és a prózai formákra egyaránt érvényes, melyeknek szüzséi feltételesek, ám nem helyi jellegűek: nemzet fölöttiek, nemzetközies, történetiek, mitológiaiak, s leplezetlenül az általános felé irányulnak.

Mindezek a jegyek az európai irodalom modern fogalmában egyesülnek. Füst tökéletesen európai, különösen esztétizáló esszéiben. Iróniája a Diderot-tól Camus-ig ívelő

vonulathoz közelíti. Összegyűjtött műveinek előszavát így kezdi:

"A kiadó arra kért, írjak valamit magamról a kötetbe. Magamról nem sokat tudok mondani, ám, ha ezt kívánják, kíséreljük meg. Tehát..."

Anekdotákat sorjázat önmagáról azzal a mélyebb szándékkal, hogy variálja a tézist, mely szerint "vannak emberek, akiknek életformája, hogy minden késve éri őket, illetve ha utoléri, máris feleslegessé válik".

A *feleségem történetének* francia kiadásához írt önéletrajz mindössze két nyomtatott oldalt tesz ki. Élete látványos dolgok híján telt el, mondja Füst, s hozzáfűzi:

"A sötét pokol legalján folyó munka rabja voltam. Ezek szerint életemnek nincs, csak munkámnak van története."

Majd leírja, hogy a közelmúltban egy szegény, külvárosi utcában járt, szülőházának udvarában, s feltette önmagában a kérdést, hogyan volt lehetséges, "hogyan valaki kitörhetett ebből a bíchorszínű szomorúságból és gyászból, ebből a tompa reménytelenségből? ... Nyilvánvalóan meg kellett járni a pokol sötét mélységeit, egyébként lehetetlen lett volna." A következő kérdésre, hova emelkedett ez a valaki, így válaszol:

"Milyen pompába és fényűzésbe?" – majd ekképpen felel önmagának: "Semmiféle pompába és fényűzésbe."

A folytatásban Füst éles vágással zárja önéletrajzát:

"1888-ban születtem. Sok hányódás után tanár lett belőlem és író. Már tíz éve egyetemi tanár vagyok. Sokat dolgoztam, megúsztam néhány életveszélyt, mostanára megfáradtam. Ez lenne az életrajzom."

Majd nyolc évtizedes, hosszú élete során *Füst Milán* három irodalmi irányzattal állott kapcsolatban, a szimbolizmussal és az expresszionizmussal némileg megkésve, az első világháború idején, az esszével és a freudi irracionizmussal a két háború közötti időszakban, s végül a szocrealizmussal s annak a két háború utáni évtizedben bekövetkező megdöntésével. Alkotói és intellektuális fejlődése jóval korábban lejátszódott, s később nem sokat változott. Csupán az következhetett be, hogy például 1945 után több mint tíz évig nem jelentek meg művei Magyarországon, ahogyan több más, vele egykorú vagy fiatalabb haladó írónak sem, akiket dekadenseknek és polgári művészeknek bélyegeztek. Irányultsága nem változott, opusa pedig megőrizte szilárd, lekerékített magvát: mennyiségileg nem túl nagy műveinek sora, melyet drámák, regények, elbeszéléskötetek, száz egynéhány vers alkot.

A végső paradoxon a Krležáéra és a Rastko Petrovićera emlékeztet. A hatalmas formátumú enciklopedikus, modern (néha divatos) beállítottságú író, az európai és világirodalmi rangú értelmiségi munkáit fordították és emlegették saját országán kívül is. Nemzetközi visszhangja mégis jelentéktelen, és semmiképpen sem felel meg munkássága értékének: távol van attól a jelentőségtől és hatástól, melyet a magyar irodalomban és az irodalomról való gondolkodásban betöltött, illetve kiváltott.

Hogyan következhet be az, hogy olyan tulajdonságok, melyek előnyt kellene jelentenek korunkban, úgymond ballaszttá, hiányossággá válnak?!

Füst Milán felfedezése

Füst Milán Magyarországon kívüli recepcióját általánosabb akadályok is gátolták, melyeknek nem árt figyelmet szentelni. E mozzanatok nemcsak a magyar irodalom egészét, hanem sok más hasonló történelmi-kulturális helyzetben levő irodalmat is érintenek, mint amilyenek például a kis és a fiatal népek irodalmai: valamennyi érzi ennek negatív következményeit. Igaz ugyan, hogy a háború utáni időszakban, különösen az utóbbi tíz-tizenöt évben érezhető, hogy előnyösebbé vált szituációjuk, vagy legalábbis fokozatosan megoldódnak a felgyülemlett kérdések.

Egy saját tapasztalatomból merített példát szeretnék idézni.

1978. január 27-28-án Stockholmban a Svéd Intézet szervezésében nemzetközi ülészakot szerveztek az ún. kis nyelvek, tehát a kevésbé ismert és nem eléggé elterjedt nyelvek fordításáról és terjesztéséről. Hét európai ország képviselői vettek részt a tanácskozáson, Svédországon kívül Belgium, Finnország, Hollandia, Magyarország, Lengyelország és Jugoszlávia küldöttei.

A megbeszélés során kiderült, hogy meglepő hasonlóságok fedezhetők föl. A törvényszerűségek az alábbi pontokban foglalhatók össze:

- irodalmat összehasonlíthatatlanul többet fordítanak az ún. *kis népek nyelvére*, mint a kis népek nyelvéről;
- e kis népek nyelvére leggyakrabban a *nagy népek* irodalmát fordítják, ma első sorban az angol és az orosz, újabban pedig a spanyol irodalmat;
- a kis népek irodalmait *egymás között igen gyéren* fordítják és mutatják be;
- érintkezéseik a mai napig *közvetetten* történnek, tehát a világnyelvek közvetítésével a hatalmas kultúrközpontokon, a hagyományosakon s az újabbakon keresztül.

A jugoszláviai kiadótevékenység csupán a magyarországi és a lengyelországi kiadókkal működik együtt kifogástalanul: ezeknek az országoknak az íróit s a mieinket egyenlő – ha nem is kielégítő – mértékben fordítják. A nyugati országok túlnyomórészt az angol nyelvterületre orientáltak, míg saját irodalmaikat alig fordítják.

Stockholmban egyhangú volt a vélemény, hogy a kis népek irodalmainak egyébként is egyetlen és szervezetlen a fordítása terjesztése pedig még mindig a *nagy világnyelvek* és a *nagy világhatalmak* gyáripari és politikai *egyeduralmának* árnyékában folyik, tehát annak árnyékában, amit élesebben kulturális imperializmusnak neveznek.

Az ilyen beszélgetések és új akciók foganatosítása más kérdéseket is felvet. A piaci törvények és az ideológiai expanzió szorításában a kis népek irodalmi múltban – szinte teljes egészében – a közepszerűség szintjére lettek utalva. Megkockáztatva azt, hogy esetleg félreértenek (amint az be is következett), egyszer részletesebben megmagyaráztam, hogy ezek *közepszerűsége* *ítéltetett* irodalmak. A történelem folyamán úgy vélték hogy sokkal többet vesznek át másoktól, mint amennyit ma maguk nyújtanak – még ha ez nincs is így. Alkotásaiknak igen ritkán jut ki, hogy a világ kultúrkincseinek tartós értékei között tartsák őket számon. Mintha kívül rekednének a világ értékelési folyamatain, igen nehéz bebizonyítani minőségeik vitathatatlanságát, noha néha feltűnően kimagaslanak az értékek közül. A nagyobb nyelvek irodalmait igen széles körben eleve nagyobbaknak tartják stb.

Annak idején megkíséreltem felderíteni az arany középút, illetve a közepszerűség elméletét. A mindmáig érvényben levő mércék, melyekkel a világ művészetében és kultúrájában lényegileg a *status quo ante* megtartására törekszenek, részlegesen tudják csak korrigálni a kis és fiatal nemzetekkel szemben elkövetett igazságtalanságot; lassan bontakoznak ki az akciók, lassan születnek a kezdeményezések, melyeknek modelljét az UNESCO vagy a Pen Club alakította ki.

A gyakorlatban a szilárd és "elméletileg" megalapozott előítéletekkel együtt jár a nemzeti irodalmak egymás közötti ismeretlensége, s a párbeszéd, a kereszteződés, a hatások iránti közömbösség. Romantikus, régies dicsfény továbbra is főként a nagy irodalmi nemzetek alkotóit övezi, s csak újabban tör be közéjük meglepetésszerűen egy-egy alkotó a "peremvidékről". Mindez nem is olyan fontos...

... mint amilyen lényegesek a kulturális egyeduralomnak egyes más következményei. A kis irodalmak nemcsak hogy nem ismerik, hanem nem is becsülik egymást. A recepció korlátozott, a régebbi műveket előnyben részesítik az újabakkal szemben, a hagyományosabbakat a modernebbekkel szemben. A valamikori európai központok

magatartása a peremvidék intellektuális-esszésszerű tevékenységével kapcsolatban mind abszurdabb: a színlelt elsőszülött Európát nem érdekli a "másodkézből" kapott Európa, inkább Ázsia felé fordul, az irodalmi – etnográfiai, politikai – információk realista hagyományában kutat az alábecsült környezet után. Ha eltéketünk a szélesebb közönségtől, azt tapasztaljuk, hogy a szakemberek, az irodalom értelmezői, a kritikusok és az elméletírók sem tanúsítanak különösebb érdeklődést iránta.

Ebben az összefüggésben tüneteszerű *Füst Milán* esete is. A magyar nyelvről szerb-horvátokra fordított könyvek bibliográfiájában, mely a 19. század elejétől 1970-ig tartó korszakra terjed ki, 322 cím található. Ez az adat viszonylagossá teszi a stockholmi kijelentést, mely a két nemzet egyenlő arányú fordításiirodalmára vonatkozott. (Ez csak egy árnyalatnyival rosszabb egyéb nemzetközi kulturális kapcsolatainktól.) Füst ebben a jegyzékben sajnos egyetlen prózakötettel szerepel csak. *A feleségem történetét* 1961-ben adták ki Zágrábban; megjelenését nem követte különösebb kritikai visszhang és közönségsiker. Költőként ugyancsak alig ismerjük. A legismertebb háború utáni antológiában, az 1970-ben megjelent *Novija matarska lirika* (Az újabb magyar költészet) című kötetben, melynek szerkesztői Ivan Ivanji és Danilo Kiš antológiában szereplő 20. századi költők közül legtöbb fordításkötet Ady Endrétől (négy kötet) és József Attilától (két kötet) jelent meg. A prózaírók közül, Füst nemzedékéből s a tőle fiatalabbaktól a következők szerepelnek a jegyzékben: *Illyés Gyula* (öt kiadás, ebből három prózakötet és egy verseskötet), *Déry Tibor* (három könyv), *Szabó Magda* (három könyv). A szépirodalomból *Zilahy Lajost* százháromszor adták ki, az esztétikai és filozófiai irodalomból pedig *Lukács Györgyöt* fordították legtöbbet (huszonnyolc kiadás).

A végkövetkeztetések nem túl derűsek. Hiába figyelmeztette Ivo Andrić a kiadókat és az írókat, hogy természetes szükségletünk a szorosabb kapcsolatteremtés a szomszédos és a szláv országokkal, melyeknek irodalma történetileg, geopolitikailag és antropológiailag is közel áll hozzánk. Ezenkívül lehetséges a valódi baráti együttműködés kialakítása, amilyen a két háború között fennállt egyes országokkal, például Magyarországgal, Bulgáriával, Romániával, Csehszlovákiával, Lengyelországgal.

E természetes *komparatiztika* helyett a jugoszláviai háború utáni nemzedékek főképpen a szovjet (orosz) vagy az angol-amerikai (amerikai) modellhez alkalmazkodtak különösen az intellektuális irodalom terén. Franciaország az egzisztencializmus, illetve Sartre, Camus, a költészetben pedig Saint-John Perse és Michaux által játszott szerepet. Németország a háború után legalább még két évtizedig valódi intellektuális sivatag volt. Alig él a dunamelléki kulturális hagyomány, esetleg Horvátországban és Szlovéniában. 1948 után másfél évtizedig Jugoszláviának nincsenek intenzívebb kulturális kapcsolatai a szocialista országokkal. Az egymás közötti megismerés később is az uralkodó megosztás árnyékában marad. Úgy tűnik, mintha az eltérések ellenére Magyarországon sem haladt volna a fejlődés lényegileg eltérő irányban, már ami a hazai és a nemzetközi viszonyok összehangolását illeti.

Íme, ezért jelentkezik ily meg nem érdemelten későn a mi többszörös provincializmusunkban a világirodalom filozófiai-intellektuális áramlatával Füst Milán, azzal az áramlattal, melyben már régóta kiemelkedő helyet kellene elfoglalnia.

A teljes, összetett lét

El kell ismernem, nem könnyű ellenállni annak a szívós szellemi inerciónak, amely e kis nyelv íróját, különösképpen a Füst-típusú, tehát korszerű, intellektuális beállítottságú írókat kiátkozottá teszi. Realista és népies, pontosabban hagyományos beállítottságú kollégái ellenállás nélkül válnak élő nemzeti klasszikusokká. E szerencse őt véletlenül

és későn éri, külföldön pedig – ha másért nem, anyairodalmának és kritikájának ismerete híján – Füst az érdeklődés távoli peremvidékén marad. *A feleségem története* elsődleges élményétől és a mű nyomós esztétikai érveitől függetlenül meggyőződésem, hogy igen nagy kortársról van szó a közvetlen szomszédságunkból, magam pedig hónapokig valami óvatosságot, tartózkodást éreztem...

... mindaddig, míg valami megvilágosodás módjára ki nem gyulladt a lámpa. Az igazság az, hogy egyszerűen egy múlt évi tárca jutott eszembe, mely a *Nedjeljna Dalmacijában* jelent meg. Az újságíró ügyesen "kivasalta" egy valódi markáns, deres hajú, szakállas, pipás, kapitánysapkás tengeri farkas élettörténetét. A bűvöletes "barba", az óceánjáró kereskedelmi hajó kapitánya a főhőse annak a hosszú monológoknak, melyben elbeszéli a különféle "idegen" hajókon, a tarka legénységgel, az utasokkal, kurvákkal, szerelmesekkel, a tengereken, óceánokon s nagyvilág kikötőiben lejátszódott kalandjait. Szégyenkezés nélkül sorjáznak az események és a kommentárok: tüzesetek, verekedések, gyilkosságok, nevetséges esetek, a saját feleség és más nők, barátságok, elválások, közeledések és gyűlölködések...

A dalmát barba hatalmas termetével és törékeny lelkével, gyilkolási hajlamaival és papucshős alkalmazkodásával, tehát sok tulajdonságával emlékeztet a hollandus kapitányra, aki körül *A feleségem történetének* egész körhintája forog. A hasonlóság csattanója a barba bölcs iróniája és kifejezett, spliti, helyi cã-zó nyelvjárása. És becsülettel viseli e terhet. Ez segített hozzá ahhoz, hogy elhárítsam fenntartásaimat; valami felragyogott bennem, a kockák kezdtek a helyükre kerülni. Az történt, amit Füst kapitánya mond:

"Megbotlottam saját igazamban, s akkor már el is múlt ..."

Füst prózai művének szilárd egységéről, teljességéről való megbizonyosodásom, különös módon a regény nem fiktív valósága, az elsődleges életszféra valósága felől következtet be, amelyen Füst egyébként nem is igen inzisztál úgy, mint olvasója. A regény egyik rétegéről, nem a legfőbbbről s nem az egyetlenről van szó. Ám a *negatív szenvedélyről*, a határokat nem ismerő, sírig tartó, viszonzatlan szerelemről szóló krónika, tanúbizonyosság, utólagos napló tökéletesen kidolgozott, részletei konkrétak.

Spanyolország, Párizs, London s a világ különféle kikötői, összes történelmi-földrajzi adataikkal, a polgári korszak, a *bel esprit*, s mindennek a legkülönfélébb törékeny megnyilvánulásai, amire itt fény derül, a mindennapoktól az erkölcsig és a metafizikáig. A szó pozitív értelmében vett jó, öreg Európa, ám pusztulásra ítélt, belülről, önmagában! Groteszk jellegét tekintve e kép leginkább Tadeusz Kantor *Halott osztályának* (mely társadalmi osztályt és iskolai tagozatot is jelent) lengyel előadására emlékeztet.

Füstnél érződik, hogy a további ugrásokhoz s a realizmustól való eltávolodáshoz szükséges lendületvétel függetlenül attól, mennyire elmélyített pszichológiaiag. Erről tanúskodnak s erre figyelmeztetik minden pillanatban az olvasót a realista logikától és eljárásoktól való eltérések. Az intellektuális beállítottságú és esszére orientált alkotótól eltérően, kiknek sorát *Platón* nyitja, majd *Diderot* folytatja, s amely *Lu Hszünig* ível, *Füst* nem jelzi feltételes módon, hogy: az igazi író így és így járna el, ám én nem...

Füst a nyilvánvaló késleltetés helyett másként közelít a dolgokhoz. Az európai városok tájképei nála nem külsőek, hanem belsőek, sfumato technikájúak, mely diszkrétén sejteti, hogy ennél nem sokat kell időzni, hanem menni tovább. A részleges poénok ennél a szerzőnél "szabálytalanul" jelentkeznek, a szokottól eltérő helyeken találhatók. Példa: a kapitány öreg barátja, *Gregory Sanders* a lélek görcséről beszél, miközben önmagára s a kapitányra is gondol, s leszögezi, hogy a hütlenségről sem, s másról "sem kell mindent tudni, ez nem emberhez méltó".

A valóság a mimetikus szinten úgy vált teljessé, de elmozdítottá is, mintha valami mást, mondjuk az *esszé megközelítését* kellene szolgálnia. A ház komplett, s alá van

rendelve elsősorban a kapitány és környezete kommentáló tekintetének. A ház azonban sem szó szerint, sem jelképesen nem tárul fel, nem szolgáltatja ki a kulcsokat a racionális rekonstrukcióhoz. Telítettségében konkrétan és megfelelőnek tűnik ...

Hogyan lehetséges ez, vajon nem az *ésszerű eszmék* a bölcséleti-intellektuális irodalom alapvető konstruktív tényezői, sőt éppen a kifejtett eszmék, mert a benne foglalt eszméket a rugalmas korszerű esztétikák üzeneteknek tekintik, a minden irodalmi műben meglevő jelentésréteg végsőkéig racionális kivonatának.

Az itt magyarázott nagy számú példa alapján kiderült, hogy a racionális eszmék nem színonímái "a művészetben rejlő művészetnek", semmiképpen sem képviselik az egész magvat, noha egyes műalkotásokban építőelemei a magnak. A mag pedig irodalmi; bármit tulajdonítunk is a műalkotásnak, azt a *műalkotás egésze*, pontosabban maga, középső rétege szem előtt tartásával tesszük. Az eljárás tehát lényegét tekintve azonos azzal, amelyet Shakespeare-t kortársunkként olvasva Jan Kott-tal együtt gyakorolunk.

Különbségek azért mégis vannak, mégpedig az imputáció fokát illetően, ha így lehetne minősíteni a tényt, hogy a bölcséleti-intellektuális próza és a bölcséleti-intellektuális irodalom művelőinek a történelem során *más* céljaik voltak, nemcsak művészek, s több munkát fektettek be, hogy ezeket megvalósíthassák. S csupán a retorika közvetítésével, tehát "másodkézből" szolgálták az irodalmat, művészetet és az esztétikát. Igen sok történelmi, ideiglenes, tárgyilagosan idegen, sőt ráerőszakolt cél váltakozott az idők folyamán, vagy szűnt meg a filozófia helyzetének és rendeltetésének s az emberi tevékenység egyéb területeinek megváltoztatásával. A századunkra jellemző szituáció biztosítani látszik az intellektuális irodalom jövőjét, és jobb visszatekintést tesz lehetővé.

Ezenkívül végre magában a művészetben is pontosítottak egyes fogalmakat, melyeknek homályossága zavarokat és nehézségeket okozott, talán éppen döntő fontosságúakat az intellektuális irodalom és próza kérdésében. Az értekezésben többször aláhúztuk, hogy a művészetet ma új, *másodlagos valóságnak* tekintik, illetve új létnek; ám mint ilyen az első és az utolsó valóságra, a történelmi valóságra, az ébrenlét valóságára és logikájára vonatkozik. A művészet ezek szerint nem kerülhet a megismerésen, tehát a gnoszológiai szemponton kívülre. A műalkotás szó szerinti értelmezése azt jelenti, hogy benne értelmet; mitöbb racionális értelmet kell keresni. Azonban minden értelmi megismerés megszűnik egy adott pillanatban; hogy a totalitást a maga teljességében érthessük tetten, tovább kell haladnunk, be kell ugranunk a lét irracionális kiegészítésébe ...

Az új lét tehát az első, az elsődleges léttel, az ún. valósággal áll összefüggésben; másfelől feltétele az értelem, a nyílt, kifejtett racionalizmus. Mindkét oldalán levezethetetlen a lét irracionális kiegészítésének nevében. E lét annyiban lét, amennyiben *érték*: az érték szempont benne rejlik a műalkotásban. Az igazsághoz legközelebb áll, hogy az érték a műalkotás létezőmódja.

Hős - elbeszélő - szerző

A szemlélődő lét, az élet értelmének kérdésére válaszoló lét helye mindenképpen üres maradt, ám nem veszített elevenségéből, közvetlenségéből, konkrétságából. Az ilyen lét a szellemi szférában lehetséges, s ennyiben feltételes egységet, talán az egyetlen egységet képviseli, amely noha töredékekből, szempontokból, parciális elemekből áll, mégis tartja magát. Más szóval, a művészet a gnoszológia, ontológiai és axiológiai mozzanatok szellemi egysége, amely azonban az *érzéki látszatban és az érzékiség* látszatában valósul meg.

Ebbe az üres térségbe tartozik legmélyebb sajátosságai alapján az intellektuális esszépróza és irodalom kitöltve a helyet az emberi alkotó tevékenység elemeinek Mengyelejev-féle táblázatában. Tisztább formában jutnak kifejezésre, mint a realizmus és általában az illuzionizmus irodalmi műalkotásai, melyek azt tartják önmagukról, hogy valamely történeti valóság képei. Noha a gondolati költészet lényegesen egyszerűbb, s első pillantásra meggyőzőbb is, ettől nem sokban tér el az intellektuális próza sem. A józan ész jegyében születő művek sorából kibontakozó intellektuális próza, melyben Descartes nyomán az esztétikai és a művészi az intuíció, a megfigyelés, a diszkurzió és a reflexió egységét hozza létre, kifejezetten művészi próza. Füst kiváló bizonyíték erre.

Füst olyan felismerésig érkezett el, melyet kiemelkedően jelentősnek tekinthetünk a bölcséleti-intellektuális prózában:

a kiteljesedett lét nem hordoz kifejtett racionális üzenetet.

A lét kitöltetlensége Füst regényében talán a másik oldalra, a *fantasztikum* felére billenti a mérleget. A fantasztikum azonban néha csak a teljes valóság neve, ahogyan az első valóság, az ún. ébrenlét valósága is az, mely teljes egészében kibillentett vagy éppen fejtetűn áll. Félre tolt vagy felfordított, mégis tökéletes ház.

Füst nyomában az eredeti fantasztikum, az irracionális felé kell megindulni – ebben rejlik a megoldás. Ebből az irányból végül minden összefüggővé válik, s felsejlik ennek az írónak egy másik támpontja: a teljes lét mint irracionális lét. Az író mesterien vezeti be a játszamába az irracionális, vagy hagyja, hogy részt vegyen a játékban, s hogy tovább vezesse azt mindaddig, míg el nem uralkodik az emberek s az egész világ fölött. Jelentős újdonság, különösen a bölcséleti-intellektuális prózában, amelynek eddig esetleg csak az ésszerű fantasztikumra jutotta erejéből, az ún. science fiction típusából, mely inkább intellektuális montázs, mint alkotás.

A feleségem története a megzavarodott elmének az önmagával és mindenkiel, minden körötte lévővel való drámai megütközését foglalja magában. Ebben a pokolban a szenvedély az isten – a szenvedély pedig szorult helyzetben van: sem saját tárgyával nem bír, sem nélküle. A negatív feszültség, a drámai önleszámolások nemcsak a kapitány szerelmét emésztik föl, hanem a polgári világ egészét is. A mélyebb válaszfalak is ledőlnek, a metafizikaiak, az élet és a halál határai, hogy a végén elérkezzünk az értelmet illető kérdés szörnyű terepére. A valóság és a fikció végső kimenetel nélküli ütközetben csapnak össze. Végül is vajon mindez nem egy elferdült ember felhevült, megszállott, örült álma-e, aki személyességének ledönthetetlen falai között vergődik? Valóban, hogyan lehetséges, hogy minden ledől, miközben a helyén marad? Kiteljesedett a groteszk. Vagy mégsem? A szörnyű tautológiák a pokol köreibez hasonlóan sorjáznak:

az élet élet,
az élet álom,
ám az élet kérdés is ...

Felsejlene valami nyílás? Előzőleg meg kell szabadulni a végső s különösképpen a racionális igazság illúziójától. Viszonylagos szempontok himbálózhatnak, a legerősebbek az eredetiek, melyek az autentikus létben, a gyermekkorban s attól is mélyebben gyökereznek.

Füst Milán filigrán munkával szinte a lehetetlent valósította meg: több szempontból, több rétegből létrehozta a lét teljességét, miközben valamennyit külön-külön egységnek tekintette. Az eredmény jórészt abban a radikális átváltozásban rejlik, melynek során az író kapitánnyá, főhőssé transzformálódik, aki maga is író (illetve elbeszélő, aki beszámol életéről). Az író játssza a kapitány szerepét, aki az író szerepét játssza. A kör bezárulna, ha nem játékról lenne szó. S méghozzá milyenről! Mélyen metafizikai játék ez.