

tanulmány

SCHEIN GÁBOR

Novellából kisregény

A KAPITÁNY FELESÉGÉTŐL A SZÍVEK A HÍNÁRBAMIG

Nehéz volna elképzelni olyan összefoglaló képet Füst Milán prózájáról, amelynek előterében nem *A feleségem története* áll. Ahogyan ma már olyan átfogó irodalomtörténeti munkát is nehéz volna elképzelni, amely az életmű e darabjának nem juttat kitüntetett helyet a huszadik század első felének magyar prózairodalmában. *A feleségem történetével* azonban, amint erre több értelmezője is felhívta a figyelmet, közvetlen prózapoétikai összefüggéseket mutat három rövidebb terjedelmű elbeszélő szöveg, *A kapitány felesége* (1932), *A cicisbeo* (1945) és *A kapitány felesége* kisregénnyé bővített változata, a *Szívek a hínárban* (1959).¹ Ahogyan a regény, ezek is egy-egy szerelmi háromszög történetét beszélnek el (illetve *A cicisbeo* inkább egy szerelmi négyszögét). Mindegyik esetben a feleségnek van szeretője, amiről a férj is tud, vagy legalábbis gyanítja. *A cicisbeo*ban a férj az elbeszélő, ahogyan *A feleségem történetében* is, míg *A kapitány feleségében* és a *Szívek a hínárban* című kisregényben az ifjú szerető nézőpontja érvényesül. Mivel *A feleségem történetével* másutt már bővebben foglalkoztam, itt a három rövidebb elbeszélő szövegre összpontosítok. Tekintve, hogy keletkezési idejük majdnem három évtizedet fog át, bizonyos mértékben arra is alkalmasak, hogy jelezzék, milyen irányokban alakult Füst Milán prózapoétikája, különös tekintettel *A feleségem történetének* megjelenését (1942) követő időszakra.

Kis Pintér Imre úgy vélte, hogy Füst Milán „költői világképe”, „létfilozófiája”, „meggyőződésmodellje” „a harmincas évek elején kapta meg teljes és immár végleges arányait. Amit Füst kezdettől magában hordozott: a világgal való bensőséges kapcsolatteremtés képtelensége, eszméi megvalósíthatatlansága, a világtól elidegenedés állandósult állapota: végül is az elvont gondolkodás relativitásában találja meg logikai igazolását. A hiábavaló gondolkodás teljes átélése, ennek érzelmei-indulatai, érzéki tárgyakba való jelképes kivetítése lesz egyetlen lehetséges művészi nyersanyaga”.² Nem nagyon hiszem, hogy bármely jelentős költőnek volna olyan költői világképe, jelentsen bármit is ez a homályos kifejezés, még kevésbé létfilozófiája, amely a pálya valamely pillanatában teljessé és véglegessé válik. Kis Pintér Imre Füst-monográfiájának egyik komoly hibája, hogy lényegében minden műfajpoétikai kérdést azonnal egy nehezen bemérhető egzisztenciálfilozófiai összefüggésbe transzponál. Állításainak megértését nehezíti, hogy ezen a síkon lényegében mindvégig metaforákként operál a fogalmakkal, nélkülözve Sartre, Jaspers vagy Heidegger olvasását, a pontos hivatkozásokat. Fogalmaikkal meglehetősen reflek-

tálatlanul bánik. Könyvében mindez kevésbé diszkurzív, ám annál szuggesztívebben heroizáló megfogalmazások sokaságához vezetett.³ Ennek az eljárásnak megfelelt a monográfia legfőbb célkitűzése is, hogy felderítse Füst autentikus írói intencióit, és ezekkel összhangban értelmezze lírai alkotásait. Ennek jegyében nem mással kísérletezett, mint hogy feltárja Füst alkotói tudatának szerkezetét, ami spekulatív megoldást eredményezett, mégpedig valószínűleg azért, mert a szöveg intenciója nem az írói tudatban lelhető fel, mert a fikcionálás aktusából ered, és így „a reális és az imaginárius közötti »átmeneti tárgynak« bizonyul”.⁴

Kis Pintér Imre ezeket az 1932-ben keletkezett önértelmező sorokat használta fel annak kifejezésére, hogy milyen is volt Füst ábrázoláspoétikai elvekben testet öltő végleges viszonya a világhoz: „Most már ismerem magamat, tehetségem határait. [...] A gondolatra figyeltem, – az egésznek összefoglalására... Marad tehát egy elképzelt környezet lehetősége számomra... Tehát: távoli világokba vagyok száműzve.” Azonban e sorok, amelyeket Füst hozzávetőleg *A kapitány feleségének* keletkezésével egyidőben jegyzett a naplójába, nem kell, hogy másra kényszerítsenek bennünket, mint hogy a prózája vagy a lírája jellegére vonatkozó megállapítást olvassunk ki belőlük, egy olyan szerző önreflexióját, akinek az irodalmi ízlése nem egyezett saját művészi gyakorlatával.

Ami a prózairodalmat illeti, Füst Milán a klasszikusok közül Tolsztojt, a kortársakat számba véve pedig Móriczot és Gelléri Andor Endrét⁵ tartotta a legnagyobbira. Az ő elbeszélés- és ábrázolásmódjuk felől tekintett a sajátjára, vagyis a szöveg fikcionalitásától elvárta, hogy jól azonosítható legyen a jelen szociális és pszichés valóságával, tehát azt, hogy ha a szöveg nem is vonja ki az olvasói reflexió köréből a valóság és a szöveg eredendő fikcionalitásának különbségét, ne okozzon nehézséget a szöveg visszahelyezése abba a valóságba, amelyből a fikcionalitás egyes elemeit merítette. Mivel az ő elbeszélései sokszor nem ilyenek voltak, művészi gondolkodásának, elbeszélésmódjának eltérő voltát hiánytapasztalatként, saját eszményeinek szemszögéből nézve veszteségként élte meg. Minket azonban semmi nem kényszerít arra, hogy ilyen eszményekből induljunk ki. Amennyiben a realitás és a fikció hagyományos szembenállását feloldva a fikcionálás eseményét ismeri fogalmakkal élve⁶ jellé válásként értjük, nyilvánvaló lesz, hogy a jellé válás Füst Milán prózájában megvalósuló módjáról van értelme beszélünk.

Füst Milán prózájának értelmezői közül sokan jelezték már, hogy *A feleségem története* és számos elbeszélés esetében sem kézenfekvő, milyen referenciális meztől feltételezhetünk az értelmezés kontextusaként. A fikcionálás legfontosabb funkciója *A kapitány feleségében* is a szövegelemek figuratív kombinációja. A referencialitás kérdésének megválaszolásához ennek elemzésén keresztül juthatunk el. A szöveg figuratív szintjének vizsgálatát egy regényhez képest természetesen sokkal könnyebb egy olyan, viszonylag rövid szövegen elvégezni, mint *A kapitány felesége*. Ez bizonyíthatja, hogy tematikájában (szerelmi háromszög) bármilyen közel is áll egymáshoz a két szöveg, a figuratív rendszerekből előálló értelem másfelé mutat.

Az 1742-ben és 1743-ban Krakkóban játszódó cselekmény egyik főszereplője és egyben elbeszélője egy festő, aki a történetet 1769. május 2-án meséli el. Az elbeszélés események idején még csak tizenöt éves, tanulja a festés mesterségét. A történet azzal veszi kezdetét, hogy a fiatal festő 1742. március 21-én, vagyis a tava-

szi napéjegylenlőség napján kiáll a krakkói piacra, hogy ott bemutassa fuvolás önarcképét. A dátumok pontos megadása olyan hitelesítő eljárás, amely a fiktív memoárok tematikus jellege felé közelíti az elbeszélést, és ez a jelleg a *Szívek a hírnárban* esetében erősödni fog. Ennek azonban *A kapitány feleségében* nincs nagy jelentősége, mert a fikcionalitás nem vesz fel semmilyen valóságos történeti indexet, az ilyen típusú figyelem is távol áll tőle. Például a fiatal festő elvágódásával és későbbi sorsával kapcsolatban Olaszországot említi, ami 1769-ben nyilvánvalóan anakronizmus. Úgy tűnik, a történet eltávolítása a jelentől, és ami a történeti indexeket illeti, a fikcionált világ viszonylagos üressége azt a célt szolgálja, hogy az olvasó a megértés során szövegen belüli eljárásokból és folyamatokból induljon ki, és azokhoz ragaszkodjék. A memoárjelleg narratív funkciója leginkább annak indoklásában ragadható meg, hogy miért tartozik a fokalizáció mindvégig az elbeszélőhöz, illetve bizonyos kitüntetett pillanatokban az elbeszélőhöz és a kapitány feleségéhez közösen.

A másik műfaji-tematikus hagyomány, amely a szöveg értelmezésekor aktivizálható, a fejlődésregény, pontosabban mindazok a prózapoétikai tradíciók, amelyek a fejlődés, a Bildung eszményével kapcsolatba hozhatóak. Ebből a szempontból nyerhet szimbolikus értelmet a történet kezdőnapja, a fény növekedésének kezdőpillanata. Amennyiben a Bildung eszménye felől tekintünk a szövegre, a szóba kerülő festmények érdemelnek különös figyelmet. Az említett önarckép még egy igyekvő tanonc munkája. A tehetség jelei mellett sok modoros részletet tartalmaz. A cselekmény során a fiú még egyszer meg fogja festeni az önarcképét, és az már sokkal érettebb alkotás lesz. Ugyanakkor már a piactéren, a kapitány feleségével lezajló első találkozása alkalmával vakmerően bejelenti, hogy meg kívánja festeni a nő portréját, akinek az arcán viszont, megpillantván a fiú első önarcképet, „gúnyos mosolyok futottak át”, a szeme pedig „konok szigorúságot, szinte megvetést látszott kifejezni”.⁷

Az első önarcképet a kapitány felesége megalázó módon intézi el. Fölényét maximálisan megélve a lovaglópalcájával mutat rá a kép gyengeségeire, miközben tegezi a koraérett fiút, vagyis kétségbe vonja felnőtségét, végül pedig palcájával a kép felé csap, aminek viszont már erotikus tartalma is lehet. A megalázás annál is keservesebb, mivel a fiú festői képességeinek és felnőtségének elismerését keresve állította ki a piactéren énjének reprezentációját, mégpedig a művészet bemutatásának szokásai felől tekintve igen sajátos módon, hiszen hagyta magára a művet, ő maga is odaállt a kép mellé. És másoktól be is takarította érte az elismerést, de nem így a kapitány feleségétől. Az elbeszélés első jelenetében máris előtünk áll az elbeszélés két egymással összefüggő, alapvető jelölőlánc. Az önarckép megalkotása metonimikus megfelelője az én megalkotásának, míg a nő arcképének megfestése egyet jelent a fiú fölött gyakorolt hatalmának megszűnésével, ami a kapitány feleségének utolsó nagy szenvedélye volt. A festőtanonc jó előre bejelenti, hogy amint megfesti a nő portréját, elutazik Krakkóból.⁸ A lovaglópálca használata és főként a szövegben nagyobb jelentőségű nevetés motívuma szintén a másik fölött gyakorolt hatalom alakzatának egyik megjelenése.

Az elbeszélés első harmada az emlékező tudat szempontjából egyszerre mutatja be a kapitány feleségének megalázó hatalmát a fiú fölött, gyerekként kezelve

őt,⁹ és azt, hogy e hatalom birtokában a nő miként lép fel csábítóként, hatalmas erotikus vonzerővel, ami a megalázással ellentétben mégis férfivá avatja a tizenöt éves fiút. A csábítás azonban egyik pillanatról a másikra kimúlik, és a helyét a kedélytelen megalázás veszi át:

„– Haragszól kisfiú? – suttogta kábítón... S oly andalító, lágy volt ez a szó... Majd elaléltam a gyönyörtől, igazán. [...] Ám a lángja megintcsak egy-kettőre kimúlt. Arca kedvetlen színeket vett fel – mint az imént... Újból a kép felé mutatott s ajkbiggyesztgetve, gúnyosan így szólt:

– Minden megvan ebben ami jó... s amit a nagyokban is olyannyira szeretek, – ez a kéz, ez a szem... Csak éppen a szentlélek hiányzik az egészéből, kedvesem...”¹⁰

A nő elmegy odáig, hogy kikapja az ecsetet a fiú kezéből, ráfest valamit a képére, mint aki ki akarja javítani, majd kacagva bocsánatot kér. Ebben a fázisban az erotikus vonzás és gúnyos eltasztás médiuma egyaránt a vokalitás, az előbbié a beszédhang,¹¹ az utóbbié a nevetés. A fiú vonzódásának, erotikus leköttöttségének médiuma pedig természetesen a nézés és a hallgatóság. Ebben a fázisban a fiú képtelen a festésre, vagyis képtelen saját önállóságának funkcióit működtetni, és ez a nő követésével kerül metonimikus viszonyba.¹² Ám éppen az imént idézett részlet elbeszéléséhez fűzi hozzá kommentárként az emlékező elbeszélő, aki az írás idején negyvenkét éves, hogy ha az események utáni években a nőre gondolt, nem tudott asszonyként gondolni rá, csakis kislányként vagy angyalként, mindenestre erotikus vonzerő nélküli lényként, a fölény pozíciójából.¹³ Az elbeszélés így egymás mellé helyezi az átalakulás kezdeti és befejező állapotát, amely két állapot között a cselekmény első jelene és a megírás között eltelt idő kifeszül. Ebből az időintervallumból az elbeszélés csak egy viszonylag rövid időszak történetét beszéli el, annak a körülbelül egy évnek a történetét, amelyet a fiú a kapitány házában töltött. A fiktív memoár műfaji hagyományának utalásszerű használata éppen e jelenséggel kapcsolatban nyeri el újabb funkcióját. Az egész elbeszélés nem más, mint egy mediális átlépés következtében létrejövő irodalmi önarckép, amelyet a festő visszaemlékezésének eseménye hoz létre. Így az elbeszélői tudat, valamint a reprezentált tudat közös referenciamezőt alkot, melyben a személyes élet időbeliségének dimenziója dominál. A történet így nem más, mint a narrátor jelenbeli identitásának előtörténete. A fokalizáció a két tudatállapot között oszcillál, többnyire az eseményeket átélő fiúhoz, az elbeszélés menetét megszakító kommentárookban pedig az emlékező, identitásában immár biztos író-festőhöz tartozik.

A második fázist e mondat vezeti be: „Ám egy nap lerúgtam magamról mind e varázslatot, mint egy undok köpenyt, amelyet végképp meguntam hordani.”¹⁴ Ez már a következő év márciusának elején történik. Az emlékező elbeszélő ezt a pillanatot fordulatként érzékeli, nem egy folyamat eredményének, illetve folyamatként nem tud rá visszaemlékezni.¹⁵ A fordulat eredményeképpen a fiú újra képessé válik a festésre, és megfogadja, hogy többé senki nem fog rajta nevetni, mert nem tűri el.¹⁶ Ekkor válik aktuálissá, hogy elkészítse a kapitány feleségének portróját. De a fiú elbizonytalanodik, vajon kiállja-e a próbát. Ezért először inkább Gora, az úrnő szolgájának arcképét festi meg. A festés természetesen modell utáni fes-

tést jelent, tehát a kép a festő és a modell interakciójának eredménye. A kép elkészítése ugyanakkor egyfajta kívülállást igényel. A fiú akkor lenne képes megfesteni a nő portréját, ha tartósan ki tudná vonni magát a hatalma alól, és felszámolódna a vonzalom lehetősége is, vagyis ha ő maga szubjektummá tudna válni, míg a nőt a festés által pusztá tárggyá tudná változtatni a maga világában.

Ugyanez a viszony másképpen is megragadható. A 20. század első felének magyar irodalmában még mindig a patriarchális társadalmi viszonyokkal szembeni szubverzív aktusnak számított a női szexualitás megjelenítése, és még inkább a nő feltüntetése a csábító szerepében. Még olyan szerzők is, mint amilyen például Erdős Reneé, aki nyíltan ábrázolja a női erotikát, és expresszív nyelvet teremt a női erotika mediális közvetíthetőségének érdekében, és van figyelme a női kiszolgáltatottságra is, regényeiben végső soron konzervatív magatartásmintákba kényszeríti női figuráit, és a patriarchális rendbe való belesimulást helyes döntésként tünteti fel.¹⁷ Amennyiben tehát az emlékező elbeszélő nézőpontját alapul véve egyfajta fejlődésként, az énné válás történeteként fogjuk fel az elbeszélést, egyszersmind a férfiközpontú rend helyreállításának történetét is fel kell ismernünk benne. A fiúnak, illetve a fiatal férfinak nem kell szubverzív provokációként megélnie a férjes asszony felé irányuló erotikus kihívását, mert képes vele szemben az alany-tárgyi viszony működtetésére. *A feleségem történetének* viszonya ehhez a társadalmi renddel egészen más. Hangot ugyan a regény sem kölcsönöz Lizzynek, de messzemenően elismeri alanyi szerepét. E tekintetben a regény számít kivételnek az itt vizsgált szövegek közül. Meg kell azonban említenünk, hogy a nő alanyiségének lehetőségeiben *A feleségem történeténél* is továbbmegy a szintén 1932-ben, tehát *A kapitány feleségével* egy időben írott *A Mester én vagyok* című regény.¹⁸ Nincs tehát semmilyen okunk arra, hogy Füst Milán pályáját bármilyen szempontból egyfajta fejlődésként, iránnyal rendelkező alakulástörténetként lássuk. Ellenkezőleg, egyfajta iránytalan alakulást, könyvről könyvre változó pozíciókat érdemes feltételeznünk, amelyek alkalmatlanok arra, hogy közös és egységes horizont alá rendeljünk őket. Így tehát az a kérdés is megfogalmazható, hogy van-e Füst Milánnak a szó szoros értelmében vett életműve, vagy inkább különböző műnemekhez és műfajokhoz tartozó művei, műcsoportjai vannak. Olvasói tapasztalataim engem arra kényszerítenek, hogy például Kis Pintér Imrével szemben az utóbbi belátással azonosuljak, ami meghatározza a Füst Milán művészetéről szóló beszéd lehetőségeit is.

Visszatérve a szöveghez, annak a második részéhez, mely oppozíciós viszonyban áll az elsővel, jól látható, hogy az alanyi létezésért és a másik tárgyi pozícióban való megtartásáért folytatott küzdelmet Füst prózája dinamikusnak képzelem el. A kapitány felesége abban a pillanatban lép tovább az erotikus csábításban a közvetlen testiség felé, amikor a fiú már kezdi elnyerni önállóságát. A nézés jelentése itt az ellenkezőjébe fordul. Amíg az első részben a fiú tárgyi létben való fixáltságát fejezte ki, itt az egyenrangúság, az önállóság médiuma lesz. Ebből a pozícióból szemlélve a nőhöz a kígyószerűség metaforája tapad, és első ízben jelenik meg vele kapcsolatban a halál képzete:

„– Csókolj hát vissza már, – vagy arcul üsselek?

S lehunyva pilláit, enyhén kipirult arcával úgy állt ott és olyan egyedül... mint aki már-már ennen szívében is csak a pusztulásra figyel.

– Csukd be már a szemed, hallod-e? – sziszegett már a fülembé. S én mégse húnytam le a szemem.”

A kapitány feleségéhez fűződő viszonyt az első fázisban maradéktalanul a nő uralta, míg a második részben egyenrangúbbá válik. Ez a viszony olyan próbatétel a fiú számára, amelyen túljutva szubjektummá válhat. Az ábrázolt kapcsolatrendszer az iménti csókjelenet pillanatában alakul tényleges szerelmi háromszöggé. Ebben a pillanatban lép át a fiú szubjektívizációja a fantáziálásból a szimbolikus realitásba. És ugyanekkor jelenik meg először a színen a kapitány is. Ez a fejlemény alapvetően formálja át az eddigi viszonyrendszert. Megjelenik benne a féltékenység és a vetélkedés, tágabb tere nyílik az érzelmi játszmáknak, és megnőnek a kockázatok is. Ezt az elbeszélés időkezelése is világosan érzékelteti. Amíg az első rész viszonylag kis terjedelmű szekvenciája egy év eseményeit fogja át, addig az elbeszélés második, terjedelmében az előzőnek többszörösét kitevő szerkezeti része mindössze néhány nap eseményeit meséli el. Ezalatt az idő alatt az asszony és a kapitány közös gyereke koraszülöttként jön a világra, és nem marad életben. A fiú pedig nem sokkal később tudomást szerez arról, hogy távoli szülővárosában az anyja és az apja is meghal.

A két esemény közepette válik a fiúból felnőtt. Énjét egy újabb önarcképben viszi színre: „Akkor festettem különben egy újabb önarcképet is – s ez sokkal jobb volt már, mint ama régi, a fuvolás... [...] – Egy szemernyi se volt már ezen olyan, ami cafrang, vagy akár henyeség... komoly arccal ábrázolt s mégse tűnődve, – tükör előtt. Oly fiatal férfit mutatott, aki mintha nézne, elmerülve figyelne valamit s mégse nézés már az övé, vagyis a szemtengelyek párhuzamosok s a tekintet mégis határozott volt azon, de hideg...”¹⁹ A hidegség a narratívában végig a fölény és a függetlenség szimbóluma. Ugyanakkor végbemegy a szövegben egy ezzel ellentétes mozgás is. A férfivá érett fiú érzelmeiben egyfajta szimbiózisba lép a kapitány feleségével. Úgy érzi, esetleges halála az ő halálát is jelentené.²⁰ A szimbiózis a képen is kifejeződik, hisz a második önarcképén világoszöld ruhában festi meg magát, és zöld ruhában szeretné lefesteni a kapitány feleségét is. Ezzel is összefügghet, hogy az én megkettőzve jelenik meg a második önarcképen, hiszen a fiatal festő egy tükör előtt ábrázolja önmagát. A tükör, amely hozzásegíti őt ahhoz, hogy önmagát látványként megkonstruálja, maga a nő, a kapitány felesége. Ezért van szüksége arra, hogy önmaga másikként a nőt is látványtárgyként megalkossa a maga számára, zöld ruhában, ahogyan magát is megfestette. Ez a munka azonban egyszersmind a kettejük egymáshoz fűző szeretet és erotikus vonzódás felszámolását is jelenti, vagyis a szimbiotikus tükörviszony megtörését. Jól jelzi ezt, hogy a fiatal festő a nő arcképének készítése közben jelenti be, hogy amint elkészül a kép, elutazik.²¹

A festő felnőtté válása, alanyiségének egyre bátrabb megélése kimozdítja a kapitány feleségét korábbi hatalmi pozíciójából, erotikus vonzása veszít hatásosságából, ugyanakkor még távolabb kerül attól is, hogy betöltse az elbeszélés címében is benne foglalt patriarchális rendszerben ráháruló szerepeket, egyre provokatívabban utasítja el férjét. Ez a tapasztalat meglehetősen ironikussá teszi a címet. A szöveg harmadik része ezt a kettős folyamatot mutatja be. Az emlékező elbeszélő eb-

ben a részben a vadság, az esztelenség, a lobogás és a tébolyultság képzeiteit tár-
sítja a nő viselkedéséhez. Nevetése időnként ijesztő színekkel telik meg, ami im-
már taszító hatással van a fiatal festőre, tovább segítve őt az elválásban és az alany-
nyá válásban, a lobogás azonban máskor újra fogságba ejti. Ebből a perspektívá-
ból érzékeli azt, amit eközben a kapitány élhet át. *A kapitány felesége* itt mintha *A*
feleségem történetére tekintene előre: „A végleges gyanú, csakis ez mérgezhette
meg az életüket ennyire, semmi más, ugyanúgy, mint az enyímet. Nem is volt már
nehéz elképzelnem a kapitány helyzetét, mint nincs maradása sehol, – kergeti őt
ki a kétség, tivornyába, kéjlányok közé... – Hát nem velem is majdnem megesett
ugyanez?”²² Mindazonáltal ami a fiatal festő és a kapitány felesége között megesett,
a visszaemlékező elbeszélő számára a látszatok, az illúziók világába tartozik.
Ugyanakkor a tűzön való átkelés metaforáját is használja vele kapcsolatban, ami a
képződés, az alannyá válás indexeként épül be a szövegbe: „S hogy mily tűzön
kell annak átmenni, ami boldogít? S nem festő vagyok-e? Ki törvényemül veszem
azt, ami van... S épp a látszatot, az örök változást.”²³

A történet végén a kapitány megöli a feleségét, amiért később a bíróság halál-
ra ítéli. A nő az ágyán fekszik, befordul a fal felé, megvonja arcának látását, így
várja a halálos szűrést. A fiatal festő csupán akkor tér vissza a helyiségbe, amikor
a nő már halott. És ekkor szólítja meg először a nevén. De a nevet, a szubjektum
felcserélhetetlen és alakzatba vonható jelölőjét a szöveg nem osztja meg az ol-
vasóval.²⁴ Hiányzó jelölő marad, és a szöveg éppen ezt a hiányt nyomatékosítja:
„Először és utoljára szólítottam őt a nevén. S hogy erre se felelt, – odamentem hát
az ágyhoz is... S még fel is emeltem a fejét szelíden.”²⁵ A név hiánya azáltal válik
alakzattá az elbeszélésben, mégpedig a halál alakzatává, hogy kimondódik, mi-
közben a szöveg nem viselkedik a kimondás médiumaként. A név elhallgatása,
mediális jelöletlensége a személyiség kioltódására utal. Így tehát az alakzat meto-
nimikus kapcsolatba kerül a jelenettel, amikor a nő befordul a fal felé, és a
festő nem láthatja többé a szemét.²⁶ Ez a metonimikus kapcsolat pedig visszaveze-
ti az olvasót az elbeszélés címéhez. Ne feledjük, a cím hasonló jelölője a szöveg-
nek, mint a név a személyiségnek. Márpedig ebben az esetben az elbeszélés címe
szintén tartalmazza a név elhallgatását, ezért maga is a név elrejtő és helyettesítő
jeleként válik az egész szöveg metaforikus azonosítójává. Az elbeszélő, aki nem
más, mint a negyvenkét éves festő, ezzel az elhallgatás- és halálalakzattal szemben
viszi színre 15 éves önmagát, aki egyfajta fejlődésen, alannyá váláson megy ke-
resztül. Az elbeszélés az alannyá válás és a halál, a férfi önmegalkotásának és a női
kioltódásának kereszteződésekként szerveződik. Ez a chiasmus a szövegben szóba
kerülő három portré viszonyában nyer transzmediális kifejeződést: a kép látvány-
ként természetesen nem érzékelhető, a narratíva helyettesíti.

A feleségem története mint cím szerkezetében hasonló *A kapitány feleségéhez*,
amennyiben szintén a név elhallgatását tartalmazza, és ezt a patriarchális rend
szempontjából látszik tenni. A szöveg azonban természetesen nem hallgatja el a
feleség nevét. Amint erről máshol részletesen írtam,²⁷ a regény éppen a nevek
szempontjából sokkal bonyolultabb nyelvi játékot alakít ki, hogyszem az 1932-ben
írott elbeszélés vizsgálatából átvett alakzattal azonosíthatnánk elbeszélői szemléle-
tét. *A feleségem történetének* legfontosabb narratív alakzatai a világ olvashatatlan-

ságának – a gyanú és a titok játszmaira visszavezethető – nyelvi tapasztalataiból indulnak ki. Ez a tapasztalat semmiféle fejlődéstörténetnek nem lehet az alapja, hiszen ha e tekintetben érzékelhető változás a regényben, az a tapasztalat elmélyülését és semmiképpen sem az átalakulását, eltörlődését hozza magával. *A feleségem történetének* elbeszélője nincs és nem is lehet fölényben a tárgyával szemben. A regény férfi nézőpontból szerveződő narratív rendje a nőit radikálisan másikként láttatja, ugyanakkor tükörként is, melybe bepillantva megbomlik Störr kapitány allegorikus jelentéstulajdonítások által alakuló, hangsúlyozottan az írás tevékenységéhez köthető identitása is.²⁸ Így a regény *A kapitány felesége* felől szemlélve éppen arról tanúskodik, hogy a fejlődésregényekből átemelt személyiségeszmény érvényességének metafizikai feltétele az a hit volt, hogy a világ az intellektus munkájával olvashatóvá tehető, vagyis megmutatkozhat benne a logosz rendje. Amint ez a feltétel radikálisan felszámolódik, a Bildung értelmében vett fejlődés pszichológiai vagy etikai felfogása sem alapja, sem célképzete nem lehet az elbeszélésnek. Az elbeszélés ebben az értelemben iránytalanná válik.

A kapitány felesége valójában nem annyira *A feleségem történetével* rokonítható közelebből, sokkal inkább az 1945-ben írott *A cicisbeo* című elbeszéléssel, amelyet Füst az *Öröktűzek* élére illesztett, tehát a kötet összeállításakor nagy jelentőséget tulajdonított neki. Amint korábban jeleztem, a szerelmi háromszög (vagy négy-
szög) témáját *A cicisbeo* a regényhez hasonlóan a megcsalt férj szempontjából beszéli el. Különbséget jelent azonban, hogy a gyanúnak itt kevesebb hely jut. Füst a történetet a 18. századi Velencébe helyezi, ahol a társadalmi normák elismerik a feleség fiatal házibarátjának intézményét. A cím tehát a házibarátot helyezi a szemlélet középpontjába. A szöveg másik fókuszja természetesen az elbeszélő, az öregedő férj, és ezt éppen *A kapitány feleségére* vonatkozó allúzió teszi nyilvánvalóvá: „A szívemről pedig senki se tudjon semmit Giovanni, ez volt eddig a szándékom. Mert szégyenleném, hogy ennek a rozzant hajónak ilyen előkelő a kapitánya. A kapitány nevében szégyenleném magamat.”

A cím mellett ezért a novella fikciós kerete érdemel különös figyelmet. Levélről van szó, tehát egyfajta bizalmas közlésről, amelyet Alessandro Démoué küld ismeretlen barátjának. A paratextus természetesen nem származhat a levélírótól, nem tulajdonítható az elbeszélőnek. Feltételezi a szöveg közreadójának jelenlétét, aki azonban a szöveg egyetlen más részletében sem teszi láthatóvá magát. A szövegközlő láthatatlansága majd az elbeszélés legfontosabb alakzatához vezet el bennünket, mielőtt azonban ezt megvizsgálánánk, a levélforma választásának egy másik következményére kell kitérnünk. A levél mint kommunikációs forma bizalmasága folytán az olvasó úgy érezheti, hogy a szöveg közlője egy olyan üzenet elolvasására hívja meg, amelyet a levéltitok morális intézménye védelmez. A levéltitok megsértője súlyos normát sért meg, amely az egyén integritását hivatott szavatolni. Az erős normatív szabályozás ugyanakkor felfokozott kíváncsiságot válthat ki, amit a szöveg az imént idézett mondatokban Alessandro mester szégyellt belső életének titkai felé terel.²⁹ Mi a szégyellt titok? Ez összefügg a rozzant hajó és az előkelő kapitány allegorikusan megfogalmazott ellentétével, ami nem más, mint az öregedő test és a vágyait még föl nem adó lélek konfliktusa. Az ellentét ekképp feloldhatatlan paradoxonként áll előttünk, hiszen a lélek szerelmi vágyai csak a testi-

ségen keresztül élhetőek meg. Alessandro mester is így látja ezt, hiszen azt feleli a páternek, aki közeli halálát jövendőli, hogy „Lelkem nincs, illetve: nem különálló. S ami azt illeti, én még nem is láttam ilyen különálló lelket sohasem.”³⁰

Az elbeszélés narratológiai és figurális elemzését nemrég példaszerűen végezte el Molnár Gábor Tamás.³¹ Az ő eredményeit nem célok itt megismételni. Csupán az elbeszélés figurativitásának és referencialitásának viszonyát fogom vizsgálni, mert úgy vélem, e viszony perspektívájából mutatható meg legnyilvánvalóbban Füst Milán rövidprózájának kétarcúsága, és így láttathatóak azok a változások, amelyek 1945 után végbementek benne.

Ehhez érdemes *A cicisbeo* tér- és időkezelésének sajátosságaira utalnunk. Ezekre már Molnár Gábor Tamás is felhívta a figyelmet. A 17–18. századi Itáliában játszódó történetben előfordulnak bizonyos műveltségnevek, Uccellóé, Marcus Aureliusé, Aquinói Tamásé és Dantéé, amelyek nem a korszakhoz tartoznak. Előfordul továbbá egy földrajzi név, a Fiatala forrásé, amelyet hiába keresnénk Itália térképén. A név valószínűleg a „fiatal” szóval hozható összefüggésbe. Ahogyan már *A kapitány felesége* esetében is tapasztalhattuk, a térszerűség konkrét referenciájaként itt is mikroszintű egységek, Alessandro mester házának belső terei jelennek meg a szövegben.

Bár a történet elbeszélése sok időbeliségre vonatkozó indexet tartalmaz, átlátható kronológiai rend nem keletkezik. A történések ideje a levélírás jelenéhez kapcsolódik. A levélíró egy aktuális álmáról is beszámol barátjának: „Ma álmomban madarat fogtam a kertemben levő olajfa ágai közt”.³² Hogy a levélírás napja mikor van, arról a szöveg nem tájékoztat. A levél konvencionális részei közül hiányzik a dátumozás, és nincs egyetlen olyan index sem a szövegben, amely eligazítana, melyik napon, melyik évben, melyik évtizedben játszódik a cselekmény. Csupán annyi bizonyos, hogy tavasz van, és elmúlt a húsvét.³³ Tehát az elbeszélés megszakítja a kapcsolatát a külső referenciális idővel. Ráadásul az elbeszélte időhöz kapcsolódó jelölések is ellentmondásosak. A levél egy csütörtök délutáni, estébe nyúló közös zenélés történetét mondja el. A beszámolót e mondat vezeti be: „Egyszóval csütörtökön délután hárfáztunk”.³⁴ Majd a szövegrész végén a korábbi időmegjelölésnek ellentmondóan utal vissza az eseményekre: „Mondom, csütörtökre virradólag történt mindez”.³⁵

Molnár Gábor Tamás e tapasztalatokból kiindulva megállapítja, hogy „a szöveg számos mimetikus kódot idéz meg (műfaji konvenciók, történelmi kontextus, földrajzi és építészeti tér, kronológiai idő), ám végül mindegyiket díszletté redukálja vagy összezavarja”.³⁶ Úgy vélem, ebben az esetben többről van szó. Paul Ricoeur felhívja a figyelmet, hogy a referencia problémája hermeneutikai értelemben nem a szöveg egyes mondatainak, kijelentéseinek szintjén merül föl, hanem a mű rendezett, műfaji megfeleléseket mutató, mégis egyedi totalitásának szintjén.³⁷ Ebben az értelemben a faktuális világra vonatkozó referencialitás az irodalmi nyelv egyik, de nem szükségszerűen érvényesülő funkciójaként jelenik meg, amely a jel, a jelentés és a tárgy hármasságában alapozható meg. Láttuk, hogy Füst elbeszélése a tér és az idő vonatkozásában is megszakítja a referenciális diskurzust, márpedig ez az a két kiterjedés, amelyben a világ világszerűsége az intencionált tudat számára a szemlélet tárgyává válhat. A referenciális diskurzus megszakítása Ricoeur szerint

a költői nyelvhasználat sajátja, a költői nyelvhasználatot azonban ő is kapcsolatba hozza a metafora alakzatával, és általában véve a figurativitással,³⁸ Füst prózanyelvében, amint *A cicisbeo* című elbeszélésben, valamint korábban *A kapitány feleségében* megnyilvánul, a figurativitás sajátosságai dominálnak, ami az értelemképzés lehetséges stratégiáit is meghatározza. A figurativitás legfontosabb alakzatai, amint azt Molnár Gábor Tamás helyesen állapítja meg, a hang és a hangtalanság komplex allegóriarendszerében azonosíthatók.

Éppen ezért érdemes különös figyelmet a *Szívek a hínárban* című kisregény, amely, mint említettem, *A kapitány feleségének* átírásaként, kibővítéseként keletkezett 1959-ben. A bővítés és változtatások túlnyomó hányadát a cselekmény történeti-politikai szálának kidolgozása teszi ki. Közismert, hogy Füst Milán prózai és lírai alkotásait is esetenként többször újraírta, már-már kivételnek számít, ha egy-egy munkájának új kiadása nem tér el az előzőtől. De az átírások között korábban nem volt tapasztalható a történeti referencialitás egyértelmű tendenciája.

A cselekmény kezdetét 1742-ről 1730-ra dátumozta előre, amikor Erős Ágost uralma a poroszok és az oroszok harapófogójában már végletesen meggyengült, és szinte folyamatossá vált a Leszczyński mögött álló nemeselek szervezkedése ellen. A szervezkedés történetbe emelésével az elbeszélés cselekménye sokkal bonyolultabbá válik, jelenetezése dramatikus formát ölt. Nem csupán egyes szereplők, hanem mindegyik kapcsolódik a politikai-történeti szálhoz. A király oldalán a kapitány felesége és Gora, a szolgálója állnak, a zendülők közé tartozik Pinero mester, az ifjú festő tanára, a rejtélyes Tádé bácsi, azaz Lubomiszki, aki bár fuvolás koldusként jelenik meg Krakkóban, nem más, mint a király elleni pártütés főszervezője, *A kapitány feleségéből* még szintén hiányzó szakács, továbbá maga a kapitány is, aki azonban a zendülőkkel is összekülönbözik, mert nem tartja elég következetesnek őket. Az ifjú festő pedig közöttük őrlődik, feladatokat kap innen is, onnan is, és miközben maga sem tudja, kinek a pártján áll, lényegében kettős kém lesz.

Füst az 1932-ben írott elbeszélés kereteit 1959-ben egy történelmi lektűr kellékeivel töltötte föl. Emellett korszakjelző utalások³⁹ beépítésével is erősítette a referencialitás jelentőségét. Ezzel párhuzamosan jelentősen csökkentette a figurativitás szerepét a narrációban. Az eddig névtelen szereplők magyarosított formában írott lengyel nevet kaptak. A kapitányt Kázmérnak hívják, a feleségét, akit a korábbi elbeszélés lapjain csak holtában szólított nevével a fiatal festő, Zamoiszki Friderikának, és természetesen van neve minden más mellékszereplőnek is. Egyedül az ifjú festő neve marad rejtve. Mindeközben a szöveg címe is megváltozik, és egészen más felé lendíti ki az értelemadást, mint az 1932-es változaté. Itt már nem az elhallgatás alakzata áll szemben a fejlődés, az alannyá válás tapasztalataival. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy a szöveg ráutaltsága az európai irodalomban műfaji jelleget öltő fejlődésnarratívára a kisregényben egy betoldott mondatpárnak köszönhetően explicitté válik, amikor az elbeszélés egyszerre viszi színre a visszaemlékező elbeszélőt és a cselekményt átélő fiatal festőt: „Fiatalt voltam s az ésszerűséget tartottam a mi életünk vezérlő csillagának. Akkor még nem tudtam, hogy szenvedélyek, szeszélyek, esztelenség mily mértékben veendő számításba ahhoz, hogy valamelyest megérthessük az ember életét.”⁴⁰

A fejlődéskoncepció hangsúlyozását szolgálhatja az a tény is, hogy a szöveg megírásának idejét Füst 1769-ről 1780-ra dátumozta át, ami azt jelenti, hogy amíg *A kapitány feleségének* írója a lejegyzés idején 42 éves volt, addig a kisregényé 65 éves. A kibővített elbeszélés legfontosabb nyelvi tapasztalata az általa színre vitt ifjúkori önmagához kapcsolódik, és ez nem más, mint a világ olvashatatlansága. E tapasztalat fontosságát az is kiemeli, hogy az elbeszélésben itt jóval nagyobb szerep jut a fiatal festő nézőpontjának, mint *A kapitány feleségében*, mert az egész politikai eseménysort az ő perspektívájából láttatja a narráció. Amíg a világ olvashatatlansága *A feleségem történetében* nyelvi, ismeretelméleti okokra volt visszavezethető, addig a kisregényben ugyanez a tapasztalat politikai természetű. A szereplők nem lehetnek bizonyosak egymás elkötelezettségében és politikai magatartásában, ezért félnek és titkolóznak. A legkevésbé éppen a fiatal festő lehet tisztában azzal, hogyan igazodhat el az őt körülvevő világban, hiszen ő másokhoz képest érzékeli magát, márpedig a számára legfontosabb referenciaszemélyek, Pinero mester és Friderika álláspontja kölcsönösen kizárja egymást. Pinero mester így fordul az ifjú festőhöz:

„Az a kérdés, minek akarsz szolgálni? Az aljasságnak-e vagy a becsületnek? Egy báb-királynak, egy rongy-királynak akarsz-e szolgálni? [...]”

– Egy alávaló gazember, – ordította magából máris kikelve, – aki eladja az elenségeinek az országot, aki miatt százféle nép pusztítja végig ezt a szegény, lengyel hazát, egy bitang idegen, akinek annyi köze van a lengyelekhez, mint patkánynak a herbateához, egy zavaros fej, aki sohase tudja, mit kell tennie [...]”⁴¹

Ezzel szemben Friderika mindvégig a király híveként cselekszik, ami nem is csoda, hiszen keresztlánya az uralkodónak. Bizalmasa, Gora határozottan kijelenti: „És nekem, nekem senki sem elég jó hazafi, aki nem becsüli meg a királyát, még hozzá egy ilyen jó királyt, ilyen szép királyt.”⁴² És ha mindebből az következne, hogy a fiatal festő egy kétosztatú politikai térben mozog, ahol minden a király személyéhez fűződő viszonyon fordul meg, tehát egy olyan világban, amely végső soron mégiscsak kiismerhető, akkor idéznünk kell a kapitány perspektíváját is, amely alkalmas arra, hogy a fiatal festőben összezavarja a kétosztatúság képzetét:

„– Te még nem tudod, mi van itt, – azt mondja. – Ez különben is szenvedély és becsület kérdése. A vér kérdése. Te azt kérdezed, hogy miért nem hagyom abba? Én csak most kezdem el. És ez az ostoba király azt hiszi ma már, hogy az ellene vagyok. Én ellene vagyok csakugyan, de csakis azért, mert ostoba.”

– Azt mondják, uram, hogy nem ostoba, sőt némelyek nagyon eszesnek is tartják, – próbálkoztam én.

– Hogy-hogy eszes? – kiáltotta most már szinte vadúl, – ha esze volna, velem fogna össze ezek ellen a bitangok ellen, a fő-fő uraságok ellen, akik két petákért hajlandóak eladni ezt a szerencsétlen országot.”⁴³

pontja. Az eltolódás magában foglalja *A feleségem történetének* nyelvi tapasztalatait, de más feltételezésekbe is bocsátkozhatunk. Egy korábbi tanulmányomban már foglalkoztam Füst Milán 1945 utáni politikai ítéleteinek, magatartásának változásaival.⁴⁴ Tekintettel a *Szívek a hínárban* megírásának és megjelenésének idejére, arra tehát, hogy a történet politikai eseménysorral való felduzzasztását hozó átírás mindössze három évvel az 1956-os forradalom után fejeződik be, és a szöveg 1959-ben kerül az olvasók elé, nem képtelenség a parabolikus olvasat lehetőségét sem felvetnünk. A kisregény számos olyan részletet tartalmaz, amely különösen érzékeny lehet az ilyen olvasatokra. A befogadó figyelmét elsősorban az „ellenzéki” szó nyomatékos és többszöri előfordulása vonhatja magára. Ez a szó *A kapitány feleségében* még egyetlen egyszer sem szerepelt a szövegben, a *Szívek a hínárban* különböző szereplői viszont tizenegyszer mondják ki, többnyire saját politikai álláspontjukat rögzítik vele. Annál is feltűnőbb a szó ilyen nyomatékos szerepeltetése, mivel az 1950-es évek végének magyar irodalma egyébként kerüli az ellenzékiiség politikai magatartáslehetőségének tárgyalását.

A történet politikai szála röviden összefoglalva arról szól, hogy lengyel nemesek egy kiterjedt csoportja titokban összefog az uralkodó, Erős Ágost hatalmának megdöntéséért. Ő azonban erről értesül, és miközben viszály támad az ellene szövetkezők között is, legyőzi a zendülőket, egy csapásra megszabadulva ellenfeleitől. A szüzsé alkalmas arra, hogy az egykorú olvasó összefüggést teremtsen közte és az őt körülvevő politikai közeg keletkezéstörténete között. Tekintettel a „sorok közötti olvasás” jól ismert gyakorlatára, vagyis a befogadó és az író között a cenzurális gyakorlat miatt kialakuló cinkosság hermeneutikai eljárásaira és a parabolikus olvasás kultúrájának alapvető jelentőségére, éppenséggel nehéz elképzelni, hogy ezt a lehetséges kapcsolódást a korabeli olvasók nem aknázták ki.

Az ellenzékiiség fogalma akkor fordul elő első alkalommal a szövegben, amikor a fiatal festő felbontja és elolvassa Radzwill Fábián herceg Friderikának szóló levelét, és évtizedekkel később is pontosan idézi annak egyik részletét: „Őn most biztosan csodálkozik, Madame, rebellis hajlamaimon. [...] Ha röviden akarom összefoglalni véleményemet, az ennyi: tisztességes ember, úgy látom, csakis ellenzéki lehet, itt nálunk, adott körülmények között. No de miért? Mert, ha netán szíve vágya teljesül is, ha olyan uralom következik is, amelyet legforróbb kívánczósággal áhított, a mi életünk természete szerint az sem lehet olyan, mint amilyenről képzeled, amit óhajtott, amilyenről naivitása álmodott. Nyilván ezért vagyok én ellenzéki, Madame. Az önzésem nem arra készlet, de a becsületem igen.”⁴⁵ Később a fiatal festő maga is eltöpreng azon, igaza van-e Radzwill hercegnek, és azon is, vajon ő maga ellenzéki-e, egyáltalán milyen viszonyban lehet saját identifikációjában az ellenzékiiség és a művészlét. „Én tehát csakugyan ellenzéki vagyok, ez kétségtelen, és biztosan forradalmár is volnék, ha jobban ismerném a dolgokat, csak hogy nem is akarom jobban ismerni, mert művész akarok lenni, semmi más. Itt pedig belekevertek engem olyan ügyekbe, amelyekhez voltaképp semmi közöm nem is lehet.”⁴⁶

A két megszólalás nyilvánvalóan érintkezik az 1956 után kialakult értelmiségi mentalitásokkal. A parabolikus olvasat lehetőségére ráerősít a kisregény zárlatának egyik zárójeles betoldása, amely a kapitány kivégzését ekképp kommentálja: „Ez a király nyilván még szerencséjének is tekintette, hogy egyik legfőbb politikai ellen-

felétől így megszabadult s még csak arra se volt szükség, hogy zendülés miatt fogassa perbe.⁴⁷ Hogy a parabolikus olvasat lehetősége megvalósult-e, arról a dolog természetéből fakadóan nincsenek adataink. A szöveg mindazonáltal alkalmas arra, hogy érzékeny pontokon érintse az 1956 után újraszerveződő hatalommal kiegyező, vagy kiegyezni készülő értelmiségi magatartásformákat, azok megvitatásához azonban semmiképpen sem kínálnak elegendő szimbolikus tartalmat. A korszak tanulmányozása szempontjából mindenesetre tanulságos, hogy ennél többre 1959-ben nemigen nyílt mód a legális nyilvánosságban. Másrészt az is megjegyzendő, hogy a szólamok közül mégiscsak a fiatal festőé van mindvégig a narráció fókuszában, amelyet az emlékező tudat visz színre, és ez a szólam a művészetet végső soron apolitikusnak nyilvánítja. Az esztétikai szférának olyan immanenciát biztosít, amelynek a szabadságát minden politikai megfontolással, a függetlenség és az elkötelezettség a korban sokat vitatott problémájával szemben is meg kell és meg is lehet őrizni.

JEGYZETEK

1. A *Szívek a bínárban* műfaji meghatározása nehézségeket okoz. 1961-ben, amikor a Magvető Kiadó által gondozott életmű-összkiadás számára Füst Milán kötetbe rendezte elbeszéléseit, illetve regényterjedelmet el nem érő prózai szövegeit, a *Szívek a bínárban* is az *Öröktűzek* című kötetben kapott helyet, amelyben *A kapitány felesége* viszont nem szerepelt. 1983-ban, tehát Füst halála után, amikor a Magvető Kiadó újra kiadta az *Öröktűzeket*, valamint a *Kisregényeket* is, ez volt az egyetlen szöveg, amely az előbbi kötetből átkerült az utóbbiba, vagyis a szerző jóváhagyása nélkül műfajt váltott. 2009-ben a Fekete Sas Kiadónál önálló kötetben is megjelent. E kiadásban a cím alatt műfaji meghatározásként ez áll: kisregény. Én is ezt a műfaji besorolást követem.

2. Kis Pintér Imre, *A semmi hőse*, Magvető, Budapest, 1983, 182.

3. Az imént idézett mondat folytatásaként például ezt olvassuk: „és az önnön helyzetét, végleges eredményeit, gondolkodói státuszát elfogadni nem képes vágya, szenvedélye, sőt furora, a lehetetlen-nel sem kiegyező örök küzdelme lesz az az elemi erő, amely gondolkodása disszonanciáit mégsem engedni dogmákká merevülni. Füst Milán ekképp önmaga következetes tagadásával emelkedik túl önmagán, bárha ez a fölülemelkedés gondolatilag fölöttébb kényes, hiszen tautologikus, a szándék szintjén marad: ám magát a művészi opust mégis egységbe hozza. Egyetlen, nagy formátumú érzelminőség fedezete áll majd minden szava mögött. S: legyen bármi spekulatív is Füst lírai világa, ha egyszer képes Füst kétségbeesését monumentálissá növeszteni: ha ez a kétségbeesés valóságos és érvényes: jellegadóan Füsté és jellegadóan emberi.” *Uo.*

4. Wolfgang Iser, *A fikcionálás aktusai = Az irodalom elméletei*, szerk. Thomka Beáta, Jelenkor, Pécs, 1997, 60.

5. 1946-ban jelent meg a Szikra Kiadónál Gelléri válogatott elbeszéléseinek kötete, a *Téli kikötő*. A válogatás szerkesztője Füst Milán volt, a kötet bevezetőjét is ő írta.

6. Iser, *A fikcionálás aktusai*, 54–55.

7. Füst Milán, *A kapitány felesége = Füst Milán összegyűjtött elbeszélései, II.*, Fekete Sas, Budapest, 2003, 191.

8. Füst, *A kapitány felesége*, 226.

9. Kisfiúnak szólítja (*uo.*, 192.), később a fiú úgy érzi, mintha nebulóként állna a nő előtt (*uo.*, 196.).

10. *Uo.*, 192.

11. „Meleg volt a hangja s mégis csillogó. S minden szavával hogy odadobta magát! Külön kis bűn volt minden szava kerek árulása.” *Uo.*, 195.

12. „S úgy lestem e naptól fogva titokban utána, a lélekzetem is majd elállt. Úgy mutattam, mintha festenek, ám a lelke ott keringett szüntelen az alakja körül... képzeletem mögötte járt, fülelt, osont.” *Uo.*, 199.

13. *Uo.*, 194.

14. *Uo.*
15. „S hogy mint történt velem a változás, közvetlen okára vagy elejére ma már nem emlékszem. Csak azt tudom, hogy egy vasárnap kora reggel felriadok valamire... s hogy csodálatos erők öntötték el a tagjaimat hirtelen...” *Uo.*
16. *Uo.*, 200.
17. Borgos Anna, „*Mi ez a nagy sikoly?*” *Nőiség, testiség és pszichoanalízis báború előtti magyar nő-írók műveiben = Laikus olvasók? A nem-professzionális olvasás értelmezési lehetőségei*, szerk. Lóránd Zsófia, Scheibner Tamás, Vaderna Gábor, Vári György, L'Harmattan, Budapest, 2006, 51–64.
18. Vö. Schein Gábor, „*Talpam alatt nincs már ez a föld*”. *Füst Milán: A Mester én vagyok*, Kalligram, 2014/12. 71–80.
19. *Uo.*, 217.
20. *Uo.*, 216.
21. *Uo.*, 226.
22. *Uo.*, 232.
23. *Uo.*, 242.
24. A fiatal festő nevét sem tartalmazza a szöveg, de olyan jelenet sincsen, amelynek elbeszélésekor arról tudósítana a szöveg, hogy valamelyik szereplő a nevéen szólítja őt.
25. *Uo.*, 245.
26. *Uo.*, 244.
27. Vö. Schein Gábor, *Az én-regényben a másik: a kapitány és felesége. Füst Milán: A feleségem története*, Irodalomtörténet, 2007/4, 451–475.
28. *Uo.*,
29. Molnár Gábor Tamás az elbeszélésről szóló tanulmányában helyesen hívja fel a figyelmet a szövegnek azokra a részekre, amelyek erősítik a közlés bizalmasságának fikcióját, ugyanakkor arra is, hogy ez a fikció egy ponton megtörik, akkor, amikor a levélíró elmagyarázza a címbe emelt olasz kifejezés jelentését, jóllehet ez a magyarázat inkább a 20. századi olvasónak és nem a fikcionált címzettnek szólhat. Vö. Molnár Gábor Tamás, *Hangtalan olvasás*, Irodalomtörténet, 2014/1, 71–72.
30. Füst Milán, *A cicisbeo* = *Uő.*, *Összegyűjtött elbeszélései*, I., 9.
31. Molnár, *Hangtalan olvasás*, 68–89.
32. Füst, *A cicisbeo*, 7.
33. Molnár Gábor Tamás feltételezi (78.), hogy esetleg a „csütörtök” háromszori, hangsúlyos említése kapcsolatba hozható a passiótörténettel, és ezáltal allegorikus jelentések kapcsolhatóak a szöveghez, ám ezt egyáltalán nem igazolja az elbeszélés, hiszen egy utalásból nyilvánvalóvá válik, hogy valamelyik húsvét utáni csütörtökön zajlanak az események: „Egy színész járt nálunk húsvét után a szertőjével...” (Füst, *A cicisbeo*, 8.)
34. Füst, *A cicisbeo*, 11.
35. *Uo.*, 12.
36. Molnár, *Hangtalan olvasás*, 78.
37. Paul Ricoeur, *Az élő metafora*, Osiris, Budapest, 2006, 323.
38. „A metafora a poétikai funkció szolgálatában áll, ez jelenti a diskurzus számára azt a stratégiát, amelynek köszönhetően a nyelv leveti magáról közvetlen leírásra irányuló funkcióját.” *Uo.*, 363.
39. Például Pinero mester megvásárolja Jean Baptiste Siméon Chardin egyik képét. A francia festő 1699 és 1779 között élt. Tekintve, hogy az elbeszélés történet 1730 tavasza és 1731 húsvétkja között játszódik, ez az időszak egybeesik Chardin pályakezdésének időszakával.
40. Füst Milán, *Szívek a bínárban*, Fekete Sas, Budapest, 2009, 15.
41. *Uo.*, 54.
42. *Uo.*, 137.
43. *Uo.*, 131.
44. Schein Gábor, *Pozíció nélküli szerepek. Füst Milán és a politikai batalom viszonya, 1945–1963*, Irodalomtörténet, 2013/2, 238–264.
45. Füst, *Szívek a bínárban*, 50.
46. *Uo.*, 57.
47. *Uo.*, 199.