

„...micsoda hatalmas volt felettem a saját szavaimnak!”

A megértés narratív esélyei és korlátai *A feleségem történetében*

„Nem tudom megírni magam. Miféle én lenne az,
aki megíródna? Ahogyan szép lassan beszüremkedne az írásba,
az írás kiüresítené és összezsugorítaná, hiábavalóvá tenné;
fokozatos lealacsonyulás menne végbe,
melybe lassan a Másik képe is bevonódna”
(Roland Barthes)

1. Bevezetés

„»A feleségem története«: a férj története” – ezzel a mondattal kezdi Konrád György a mű méltatását az amerikai kiadás előszavában.¹ Állítsuk emellé a genette-i módszerrel megalkotott elemi mondatot, amely mintegy a mű összefoglalása (mint ahogy például *Az eltűnt idő nyomában* végső soron a „Marcel író lesz” igei formula „monstruózus kitágítása”² Genette szerint). Ez utóbbi valahogy így hangoznék: „Störr kapitány megírja a felesége történetét.” Ez láthatóan alig több, mint a könyv címlapján szereplő információk mondatba szervezése egyetlen ige – a *megírja* – beszúrásával. Jelen dolgozat hangsúlya, ebből is látszik, a megírás, az elmondás narratív szintjére helyeződik, nem pedig az elmondott cselekményre (ezért nem például „Lizzy esetleg megcsalja a férjét” vagy „Lizzy meghal” a feltételezett elemi mondatunk). Ha egyszerre tekintünk a két meghatározásra, azt látjuk, hogy mindkettő

¹ KONRÁD György, *A féltékenység regénye: Előszó Füst Milán: A feleségem története című regényének New York-i kiadása elé* = Uő, *Az újjászületés melankóliája*, Bp., Pátria, 1991, 36.

² Gerard GENETTE, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, ford. John E. LEWIN, Ithaca–New York, Cornell University Press, 1983, 30.

Störr kapitányt helyezi előtérbe, a konrádi „férj története” ha úgy tetszik, megfeleltethető a „Störr kapitány megírja” mondatrésznek. Vagyis maga a megírás válik a szövegben megjelenített *történétté*.

A megírás történetének pedig igen komoly tétje van. Ez ugyanis az elbeszélő egyetlen eszköze a világ, a múlt és azon keresztül a jelen megértéséhez, végső soron identitásának kialakításához. A *felesége történetén* keresztül ugyanis Störr valójában a saját történetét írja meg.³ Dolgozatom fő állítása az, hogy a Störr által kialakított narratíva nem alkalmas számára a világ megértésére, ő maga azonban nem képes ráébredni erre a kudarcre, az csak az olvasóban fogalmazódik meg. Pontosabban, a regény olvasásmódját a störri megértésmóddal elégtelensége és az ettől eltávolodni igyekvő esetleges olvasói alternatívák közötti feszültség szervezi.

A regény eddigi recepciója indokolja, hogy a szöveget (mint Störr saját alkotását és egyben saját identitásának alakító közegét) narratológiai szempontok mentén, a korábbiaknál pontosabban vegyük szemügyre. Ez ugyanis elkerülhetetlennek látszik ahhoz, hogy A *feleségem történetét* és rajta keresztül a füsti életművet egy új kanonizációs szempontrendszer felől újraértékelhessük.

2. Elméleti előfeltevések

Szakirodalmi közhely, hogy A *feleségem története* egy filozófiai érdekeltségű szöveg, de ennek részleteiről és irányairól a recepció eddig kevésbé körvonalazott képet nyújtott. Tézisem az, hogy ennek tisztázása és további vizsgálata mindaddig nem valósítható meg, amíg a mű poétikai-narratológiai kereteit nem látjuk megfelelő pontossággal. A regény középpontjában ugyanis egy olyan elbeszélő áll, aki maga filozófiai problémák sokaságát kínálja értelmezésre, ez viszont narrátori státusza okán csak poétikai megalapozással lehetséges.

A mostani értelmezés természetesen előzményként támaszkodik az eddigi recepció narratológiai következtetéseire,⁴ de szükségesnek látja ezeknek átfogóbb elméleti keretbe

³ SCHEIN Gábor, *Vágyírás és vágyolvasás Füst Milán A feleségem története című regényében*, Kalligram, 2012/12, 71 és 81 (2. jegyzet).

⁴ A narratológiai szempontok előtérbe kerülését illetően megítélésem szerint Angyalosi Gergely 1985-ös tanulmánya hozott fordulópontot a recepció történetében. ANGALOSI Gergely, *Narrativitás és valóság: Füst Milán: A feleségem története című regényének egy értelmezési lehetőségéről* = Uő, *A költő hét bordája*, Debrecen, Latin Betűk, 1996, 22–32.

helyezését. A meghatározó korábbi olvasatok⁵ ugyanis éppen az elbeszéléseleméleti háttér kevésbé körültekintő alkalmazása vagy egyenesen annak hiánya⁶ miatt a közvetlen jelentésadás általánosító gesztusait nem tudták kellő reflektáltsággal végrehajtani. Így jöttek létre a narratológiát és gender-elméletet vagy kommunikációs modelleket, esetenként pszichoanalitikus, illetve terapeutikus olvasatokat egymással kevésbé definiált módon vegyítő értelmezések, amelyek megítélésem szerint nem adnak kielégítő válaszokat a regényszöveg működésmódját firtató kérdésekre és látszólag nem képesek dialógusba lépni egymással.

Az ismert narratológiai rendszerek közül a regény értelmezésében a leghatékonyabbnak jelenleg a Mieke Bal-i elmélet érvényesítését tartom, mert ez a narratíva szintekre bontásával megragadhatóvá teszi a regényszöveg szerveződését és az elbeszélésmódot.

Mieke Bal elbeszéléselemlete a műalkotásnak⁷ nem kettő (fabula–szüzsé), hanem három rétegét különíti el.⁸ Ezek: a *szöveg*⁹ [text], *történet* [story] és *fabula*. A *szöveg* a nyelvi (nem irodalmi alkotás esetében más) jelekben testet öltött, ágenshez (narrátorhoz) köthető műalkotás,¹⁰ a *történet* pedig oksági, időbeli viszonyokra bontható, a fabula valamilyen módon történő megvalósulása.¹¹ A *fabula* foglalja magába a szereplőket [actors], az általuk

⁵ SOMLYÓ György, *Füst Milán alkotásai és vallomásai tükrében*, Bp., Szépirodalmi, 1969; BORI Imre: *Füst Milán: A feleségem története* = Uő, *Az avantgarde apostolai*, Újvidék, Forum, 1971, 116–126; KIS PINTÉR Imre, *Füst Milán: A feleségem története*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1973, 529–545; BÁLINT Péter, *Átok és áldás: Füst Milán: A feleségem története*, Alföld, 1985/5, 54–65; NAGY Sz. Péter, *A csepp és a tenger*, Alföld, 1988/7, 54–59; SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Felmagasztosítás és tönkretétel: nyelv a két háború közötti regényekben = Szintézis nélküli évek. Nyelv, elbeszélés és világkép a harmincas évek epikájában*, szerk. KABDEBŐ Lóránt, KULCSÁR SZABÓ Ernő, Pécs, JPTE, 1993, 13–36; OLASZ Sándor, *Az idő születésének mítosza* = Uő, *A regény metamorfózisa a 20. század első felének magyar irodalmában*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997, 121–127; HARMATH Artemisz, *Feleségem, a Fikció*, Alföld, 2004/2, 81–94; GINTLI Tibor, SCHEIN Gábor, *Füst Milán = Az irodalom rövid története, II., A realizmustól máig*, Pécs, Jelenkor, 2007, 298–304; SCHEIN Gábor, *Az én-regényben a másik: a kapitány és a felesége: Füst Milán: A feleségem története*, Irodalomtörténet, 2007/4, 451–455; FEHÉRI György, *Egy végtelenül magányos regény = A magyar irodalom története III.: 1920-tól napjainkig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Bp., Gondolat, 2007 (interneten: <http://villanyspenot.hu/?p=szoveg&n=12299>); TAKÁCS Miklós, *A férfiaság időben és emlékezetben vándorló fogalma Füst Milán A feleségem története című regényében*, A Vörös Postakocsi, 2008/4, 19–28; GINTLI Tibor, *Füst Milán = Magyar irodalom*, főszerk. G.T. Bp., Akadémiai, 2011, 703–713; SCHEIN, *Vágyírás és vágyolvasás...*, i.m.

⁶ Az alapvetően nem narratológiai irányultságú munkák (mint az Angyalosi-tanulmányt megelőző olvasatok jelentős része, vagy az utóbbi időből pl. SZILÁGYI Judit, *Füst Milán: A feleségem története című regénye Martin Buber Én és Te című művének tükrében = Füst Milán-dialógusok*, szerk. KOVÁCS Kristóf András, SZABOLCSI Miklós, Bp., Anonymus, 2000, 93–119.) megítélésem szerint elhanyagolható eredményeket mutatnak fel a regényről való tudásunk tekintetében.

⁷ Bal hangsúlyozottan nem csak az irodalom, hanem például a filmek értelmezéséhez tartja felhasználhatónak elméletét.

⁸ Mieke BAL, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative, Second Edition*, Toronto–Buffalo–London, University of Toronto Press, 1999.

⁹ Magyar változat híján a továbbiakban az általam fordított terminusokat alkalmazom.

¹⁰ „A text is a finite, structured whole composed of language signs.” BAL, i.m., 5.

¹¹ „A story is a fabula that is presented in a certain manner.” Uo., 7.

előidézett vagy átélt és logikai vagy kronologikus sorba rendezhető cselekményelemeket, valamint minden, az időre és térre vonatkozó ismeretet, ezek együtt alkotják a fabula „anyagát”.¹² A három kifejezést a továbbiakban mindig a Mieke Bal-i értelemben használom.

Bal megközelítését többek közt az teszi termékennyé, hogy nem a fabulából kiindulva igyekszik láttatni ezeket a szinteket, hanem a szöveg felől közelít, a második kiadástól kezdve könyvének fejezetei is ezt a struktúrát követik. Mivel a szöveg az, amit a legközvetlenebbül képesek vagyunk megtapasztalni, ezt a narratív szintet dolgozzuk fel először és a legkönnyebben, ez a leginkább hozzáférhető.¹³ A három szint közül egyedül ez ölt testet nyelvi jelekben, illetve ez kötődik személyhez, aki a jelek segítségével létrehozza a szöveget. (Ez az ágens valójában a narrátornak, vagyis itt Störr kapitánynak feleltethető meg.) Jelen esetben ez maga a diskurzus egésze, amit Füst Milán regényeként olvasunk, és amit a mottó és a „VÉGE VAN.” paratextusok kereteznek. Magába foglalja a történetet és annak megírási körülményeit, a narrátor korábban írt és itt felhasznált jegyzeteit, illetve az ezekre vonatkozó elbeszélői kommentárokat.

A feleségem története története elsősorban Störrnek a Lizzyvel való házasságát jelenti, kevés azt megelőző (például gyermekkori emlékek) és néhány azt követő (utazások) cselekményelemmel együtt.

Bal szerint a szöveggel szemben mind a történet, mint a fabula az olvasó elméjében jön létre, és már a fabula létrehozása is interpretációs folyamat eredménye. *A feleségem története* fabuláját szinte lehetetlen volna (re)konstruálni,¹⁴ mivel az egyes cselekményelemeket a narratíva működésmódja, főként az elbeszélői időkezelés nem engedi kronologikus sorrendben elhelyezni. Éppen ezért értelmezésemben nem használom a fabula fogalmát: annak középpontjában a szöveg és kisebb részben az abban megjelenített (nyelvi jelekké alakított) történet áll. A recepciótörténet nagy részére jellemző az a – megítélésem szerint – téves gyakorlat, hogy a fabulát rekonstruálhatónak tételezték, s ily módon az vált kérdéssé, hogy *ahhoz képest* mit és hogyan jelenít meg az elbeszélő.¹⁵

A szöveg–történet megkülönböztetéssel összefüggésben fontos elkülönítenünk ezek időviszonyait is. A történet nagyjából tíz évet ölel fel, a szöveg (minthogy „nagyobb

¹² „The fabula, understood as material or content that is worked into a story, has been defined as series of events. (...) Events, actors, time and location together constitute the material of the fabula.” *Uo.*, 7.

¹³ Ennyiben emlékeztethet a bali elmélet Szegedy-Maszák Mihályéra. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az elbeszélő szövegek rétegei* = Uő, „A regény, amint írja önmagát”: *Elbeszélő művek vizsgálata*, Bp., Tankönyvkiadó, 1980, 5–33.

¹⁴ És természetesen sem a konrádi idézet, sem a genette-i módszerrel gyártott meghatározás nem nevezhető fabulának.

¹⁵ A regény színházi adaptációi is szükségszerűen megkonstruálják a fabulát (hiszen rekonstruálni nem tudják).

halmazként” tartalmazza a történetet) ennél néhány évvel többet: a történet idején belül, annak vége felé kezdődik meg a szöveg létrehozása és valamivel annak lezárultával ér véget.

Térjünk most rá a szöveg és a történet szintjén megképződő identitások vizsgálatára. A szöveghez az *elbeszélő-én* tartozik, amit a korábbi szakirodalom többek között „felidéző ének”,¹⁶ „narrátor-felidézőnek”,¹⁷ „emlékező tudatnak”,¹⁸ „visszatekintő narrátornak”,¹⁹ „narrátori »én«-nek”,²⁰ „utólagos elbeszélőnek”²¹ keresztelt el. Az általam javasolt elbeszélő-én terminust azért látom pontosnak, mert egyfelől kiemeli az identitásának alapját adó tevékenységet: az elbeszélést, másfelől pedig tudatosítja, hogy egy humán létezőről (nem pedig csupán egy „tudatról”) van szó. A két én megkülönböztetése nem éles elválasztás: nem beszélhetünk két különálló tudatról sem. Az elbeszélő-én nem rendelkezik tudástöbblettel a szereplő-énhez képest.²² A köztük levő különbség csak a narratív szintekben és az azokhoz kapcsolódó időszakaszokban betöltött szerepükben ragadható meg.

Az elbeszélő-énnel állítom szembe a *szereplő-ént*, aki a történet főszereplője, az, akivel a dolgok megesnek. Az ő korábbi elnevezései: „átélő tudat”,²³ „átélő én”,²⁴ „felidézett én”.²⁵ Ezek közül főleg az „átélő tudatot” tartom félrevezetőnek, ez ugyanis sokkal inkább implikálja a megírás körülményeinek szituációját (ti. ahogy Störr újra *átéli* múltjának eseményeit).

A két én nem választható el élesen egymástól. Az elbeszélői kommentár gyakran nem különíthető el a szereplőtől, vagyis nem tudjuk a kijelentést egyértelműen valamelyik szinthez és időhöz rendelni.²⁶ Az igeidők sem nyújtanak támpontot a tájékozódáshoz. Általánosítva ez azt jelenti, hogy a szöveg nyelvi-retorikai megalkotottságában igen nagy szerepet kapnak a látszólag lehorgonyozatlannak tűnő deiktikus nyelvi elemek.²⁷ Ezt a jelenséget egy teljesen véletlenszerűen kiragadott példa rövid elemzésével szeretném bemutatni.

¹⁶ TAKÁCS, *i.m.*, 21.

¹⁷ Uo.

¹⁸ SCHEIN, *Vágyírás és vágyolvasás...*, *i.m.*, 71.

¹⁹ GINTLI, *i.m.*, 710.

²⁰ HARMATH, *i.m.*, 90.

²¹ GINTLI, *i.m.*, 710.

²² SCHEIN, *Vágyírás és vágyolvasás...*, *i.m.*, 71.

²³ Uo.

²⁴ GINTLI, *i.m.*, 710.

²⁵ TAKÁCS, *i.m.*, 21.

²⁶ Vö. GINTLI, *i.m.*, 710.

²⁷ A kognitív-funkcionális pragmatika másik terminusát használva akár diskurzusdeixisnek is nevezetjük ezeket. Vö. TÁTRAI Szilárd, *Bevezetés a pragmatikába: Funkcionális kognitív megközelítés*, Bp., Tinta, 2011, 74–80.

„(1)²⁸ Sikoltott is, kacagott is, s ha már nagyon megijedt, hol a fülemben, hol az orromba fogózott. Némelyek nevettek rajtunk.

(2) Korcsolyázni vittem ugyanis. (3) S nemcsak hogy ész nélkül száguldottam vele, de föl-fölkaptam a levegőbe, s úgy mentem vele tovább.

(4) S bizonyos koron túl ez már próbára teszi az embert. (5) Mert, ha könnyű volt is a teher, de futni vele, s puha jégen? Fújtattam is, mint a vonat, s néha már igazán úgy éreztem, hogy megszakadok.

– (6) Ne dobjalak el? – kérdeztem ilyenkor. (7) De aztán mégse dobtam el, hanem végigvittem a mutatványaimat, (8) s éppoly hibátlanul, mint valamikor. Csak épp hogy elkomolyodtam utána. (9) S mintha máris a halált érezném a hátam megett, vagy még inkább magamban: talán az ereimben. – –” (258–259.²⁹)

Az (1) egységben arról értesülünk, hogy egy személy (a szövegelőzményekből kiderül, hogy Lizzyről van szó) bizonyos indulati cselekvéseket hajtott végre, és ezen mások nevetnek. Csak a (2) mondat írja le a szituációt: a cselekvés helyét és magát a cselekvést (korcsolyázás).³⁰ A mondat magyarázó jellegét az új bekezdésbe helyezés is kiemeli. A (3) mondat visszatér a korcsolyázás elbeszéléséhez. Eddig tehát a történet egy bizonyos szakaszát láttuk, múlt időben elbeszélve, a (4) mondat azonban egy szentenciózus kijelentést tartalmaz, amelyről nehéz megállapítani, hogy a szereplő-én vagy az elbeszélő-én tudatában fogalmazódik-e meg, vagyis hogy a szöveg vagy a történet szintjén helyezhető-e el. Az eldönthetetlenség egyik oka a jelen idejű igealak használata. A mondatot kontextusa természetesen a történethez köti, de kommentár-jellege miatt a szöveg idejéhez is kapcsolhatjuk. Az (5) egység ezzel szemben egyértelműen visszatér a történet szintjéhez. A (6) mondat párbeszédes formában kerül elő, az *ilyenkor* szó pedig az (5) egység *néha* szavára utal vissza deiktikusan. A (7) részben a (6) mondat kérdésének visszavonásának lehetünk tanúi, majd a (8) mondatrész váratlanul egy, a történetet megelőző, nem részletezett múlttal (*mint valamikor*) veti össze a történet jelen idejét. A (9) pedig, mintegy a gondolat sor lezárásaként ismét egyszerre mindkét időre vonatkozhat, főleg a *máris* határozószó használata miatt, amely itt tartalmatlan deiktikus elemként működik. Elképzelhető, hogy Störnek a

²⁸ A szövegrészlet tagolása, a mondatok számozása tőlem származik.

²⁹ A regényből vett idézetek lelőhelyét a főszövegben, zárójelben adom meg az alábbi kiadás alapján: FÜST Milán, *A feleségem története: Störr kapitány feljegyzései*, kiad. ZSOLDOS Sándor, Bp., Fekete Sas, 2000.

³⁰ Fordításban (indoeurópai nyelvekben) ez a mondat valószínűleg az előidejűséget kifejező múlt időben szerepelne.

korcsolyázás során volt halálfélelme, de az sem kizárható, hogy akkor, amikor leírta ezt az eseményt.

Számos hasonló példát lehetne még idézni. Azt mindenesetre ebből is láthattuk, hogy a történet és a szöveg szintje gyakran metaleptikusan egymásba ér. Ez a jelenség s az ebből következő ambiguitás *A feleségem története* egyik legfőbb jelentésképző tulajdonsága. Az egymással egy időben létrejövő jelentések nem feltétlenül vonják kétségbe egymást, tehát eldönthetetlené válik, melyik jelentés tekinthető érvényesnek.

Jóval ritkábban fordul elő, de olykor ennek épp az ellenkezőjét figyelhetjük meg.

„(Különben, most jut csak eszembe, mialatt ezt leírom, hogy hogy is volt ez valószínűleg? Hogy mért nem jött ő le a nagyterembe, mért csak ide? ...)” (285.)

Itt a szintek elkülönülésére a nyelvi formák mellett a szöveg és az elbeszélő-én szólamának zárójellel való kiemelése is felhívja a figyelmet. Ugyanúgy jelen vannak egymásban az ének és az idősíkok, ám itt az elbeszélő tudatában van ennek, s ezért az olvasó nem kénytelen szembesülni a jelentések egymásba csúszásával. Ismét hangsúlyozni kell azonban, hogy az ehhez hasonló önreflexív gesztusok sokkal ritkábbak, mint az imént bemutatott metaleptikus eljárások.

A regény – a már említett kereten belül – négy részből áll, ám a narratíva tulajdonságai miatt ezek nem feleltethetők meg a narratív szinteknek. A jelentéssalkotásban a szöveg saját tagolása szinte elhanyagolható módon vesz részt, éppen ezért az elemzés során a paratextuális beosztását nem veszem figyelembe, egy anyagként tekintek a négy fejezetre.

Störr kapitány tehát egyes szám első személyű elbeszélő, a genette-i tipológiában autodiegetikus narrátornak³¹ nevezhető. Mieke Bal két narrátortípust különít el: a *külső* [external] és a *szereplőhöz kötött* [character-bound] elbeszélőt. Störr ezek közül egyértelműen szereplőhöz kötött narrátorként azonosítható, hiszen maga is szereplője a történetnek.³² Vagyis nincs külső nézőpont, minden dologról és eseményről kizárólag Störr perspektíváján keresztül értesülhet az olvasó.

A posztstrukturalista narratológiákra (és részben az újhistorizmusra) épülő posztklasszikusnak nevezett, elsősorban kontextuális-kulturális narratológia elméletében az

³¹ GENETTE, *i.m.*, 245.

³² Schein Gábor igen fontos megfigyelése, hogy a 20. század első felének prózaírói közül egyedül Füst Milán alkalmazta következetesen, teljes életművén keresztül (második nagyregénye, *A Parnasszus felé* kivételével) az én-elbeszélés technikáját. SCHEIN, *Az én-regényben a másik...*, *i.m.*, 454.

utóbbi évtizedek egyik legmeghatározóbb vitája az odaértett szerző³³ és a megbízhatatlan elbeszélő terminusa körül zajlott. Tóth Csilla tanulmánya³⁴ ezek állításait és következményeit foglalja össze.

A megbízhatatlan elbeszélő fogalmát elsőként Wayne C. Booth dolgozta ki 1961-ben megjelent *The Rhetoric of Fiction* c. könyvében. A definíció szerint: „Az elbeszélő akkor megbízható, ha a mű normáival (tehát az odaértett szerző normáival) összhangban beszél vagy cselekszik, megbízhatatlan akkor, ha nem így tesz.”³⁵

A megbízhatatlan elbeszélő fogalma már Booth-nál is alapvetően „hármasszerkezetű: elemei az odaértett szerző, a mű szövegszerű jegyei, és az olvasó, a magával hozott tudásával együtt.”³⁶ Igen lényeges a terminus értelmezésekor, hogy az mindig a – szintén Booth által bevezetett – odaértett szerző fogalmához kapcsolódik: a megbízhatatlan elbeszélő modellálásának minden esetben előfeltétele az odaértett szerző pozíciójának rögzítése is.

Tóth Csilla összefoglalása szerint a megbízhatatlan elbeszélő terminusa kapcsán napjainkban két fő megközelítés van jelen az irodalomtudományi diskurzusban: egy „retorikai-textuális” és egy „kognitív-konstruktivista”.³⁷ Az első álláspont legnagyobb hatású kidolgozása James Phelan és Mary Patricia Martin tipológiája, amely három narrátori funkciót (tudósítás, értékelés, értelmezés) különít el, és ezeket három tengelyen (tények, értékek, tudás) elhelyezve végső soron hatféle típusú megbízhatatlan elbeszélőről beszélhetünk: félretudósító, félreértelmező, félrevezetően értékelő, illetve alultudósító, alulértelmező és alulértékelő narrátorról.³⁸ Ez a tipológia, bármily alaposnak tűnik is, megítélésem szerint meglehetősen keveset segít az interpretáció során, legfeljebb „szótárként” használható. Emellett ezek a típusok tisztán sohasem fordulnak elő: ugyanaz az elbeszélő egyszerre lehet például félretudósító vagy félreértelmező.

Ezzel szemben „a kognitív-konstruktivista álláspontok az értelmezés folyamatára összpontosítanak”.³⁹ Azt állítják, hogy a megbízhatatlanság nem a szövegbe kódolt sajátosság, textuális jegy, hanem kizárólag az olvasó mentális aktusainak, a jelentéstulajdonításnak az

³³ Az *implied author* terminusáról van szó, amelyet magyarul „implicit” vagy „bennefoglalt” szerzőnek is neveztek.

³⁴ TÓTH Csilla, *A szintézis megkerülhetetlensége: A megbízhatatlan elbeszélő a kulturális-kontextuális narratológia tükrében*, Helikon Irodalomtudományi Szemle, 2014/2, 270–283.

³⁵ „I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author’s norms), *unreliable* when he does not” WAYNE C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago–London, Chicago University Press, 1962, 158–159, idézi és ford. TÓTH, i.m., 270.

³⁶ Uo.

³⁷ TÓTH, i.m., 270–271.

³⁸ JAMES PHELAN, *Living to Tell about It*, Ithaca, Cornell University Press, 2005, idézi TÓTH, i.m., 271.

³⁹ TÓTH, i.m., 271.

eredménye. A megbízhatatlanság megítélésekor azonban egyesek (Vera Nünning, Bruno Zerweck) szerint kizárólag a keletkezés kontextusa vehető figyelembe: vagyis hiába tűnhet ma minden tipológia és elméleti beállítódás alapján megbízhatatlannak egy elbeszélő, ha a keletkezés idején nem minősült annak, a mai kritikus sem állíthatja róla ezt, egyszerűen azért, mert ki van téve a történeti távolság minden hatásának (elég, ha csak a kulturális, szociális, nyelvtörténeti, de akár politikai, gazdasági változásokra gondolunk).⁴⁰ Ennek az elképzelésnek a kritikájaként az vethető fel, hogy a megbízhatatlanságot egyrészt a keletkezési kontextusból vezetik le, másrészt a mindenkor olvasó mentális aktusának eredményének tekintik.

Ebből az elnagyolt áttekintésből is látszik, hogy szükséges a két álláspont összeegyeztetése. Erre tett kísérletet Ansgar Nünning, aki az odaértett szerző fogalmát is olvasói (mentális) konstrukcióként, nem kizárólag a szövegbe kódolt sajátosságként határozta meg, ebből kifolyólag a megbízhatatlanság eldöntését is az olvasóra ruházta.⁴¹ Mindebből az következik – s megítélésem szerint ez a legelfogadhatóbb, legjobb interpretációs módszertan –, hogy egyszerre kell figyelembe venni a szöveg textuális jegyeit és a befogadás folyamatát. A terminus értelmezésében beállt „kognitív fordulat” implikálja a történeti horizontot, hiszen „a fogalom történetileg és kulturálisan változó”.⁴² Vagyis figyelembe kell vennünk azt a triviálisnak tűnő megállapítást, hogy ugyanazt a szöveget különböző korokban másképpen olvassuk és értelmezzük.

3. Störr, a megbízhatatlan elbeszélő

A fentebb vázlatosan kifejtett Ansgar Nünning-i szintézis jegyében tehát a Störr kapitány megbízhatatlan elbeszélő voltára utaló jeleket egyaránt vizsgálom a szövegben és a befogadás folyamatában.

Elsőként vizsgáljuk meg, milyen textuális jegyek utalnak *A feleségem történetében* arra, hogy megbízhatatlan narrátorral állunk szemben.⁴³ Feltűnő, hogy maga Störr is igen sokszor reflektál saját bizonytalanságára:

⁴⁰ TÓTH, i.m., 272–274.

⁴¹ A. NÜNNING, *Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthetizing Cognitive and Rhetorical Approaches = A Companion to Narrative Theory*, szerk. James PHELAN, Peter J. RABINOWITZ, Oxford, Blackwell Publishing, 2005, 89, idézi TÓTH, i.m., 280.

⁴² A. NÜNNING, i.m., idézi TÓTH, i.m., 281.

⁴³ A következő megközelítés alapja Greta Olson felsorolása a megbízhatatlanság szövegbeli jegyeiről, ld. Greta OLSON, *Reconsidering Unreliability: Fallible and Thrustworthy Narrators*, idézi TÓTH, i.m., 276–277.

„S én ebbe belenyugodtam. Mert hátha igaza van. Elég bizonytalan vagyok én úgyis, és minden dolgomban” (131.)

„S mármost ez volt-e nagyobb ostobaság, hogy eszembe se jutott magamra vonatkoztatni e vitát, vagy az, hogy másnap igen, ma se tudom. De nem is tudhatom.” (131.);

Emellett kételyeire is gyakran felhívja az olvasó figyelmét, illetve arra, hogy bizonyos dolgokat nem tud megmagyarázni:

„Hogy miből éltek itt olyan fene-jól, ma se tudom, de nem is érdekel.” (216.)

„Nem szívesen idézem ezt a sok ostobaságot.

Illetve, hogy igazán ostobaság-e? Ma se tudom.” (250.)

„Megvettem ezt a fiatalurat, éppen őt – ma se tudom megmondani, miért?” (303.)

A négy szöveghelyben felbukkanó „ma se tudom” formula a szöveg egyik leggyakrabban visszatérő fordulata, és csaknem minden előfordulásánál ezt a funkciót tölti be (noha éppúgy vonatkozhat a szereplő-én mentális állapotának, mint adatszerű információknak a hiányára, illetve rekonstrukciójuk lehetetlenségére). Ilyen módon lelepleződnek a múlt megértését célzó störrí tevékenység hiányosságai. A „ma sem tudom” kijelentés a múltbeli események és az események közti viszonyok feltárásának lehetetlenségére utal, vagyis ezekben az elbeszélő maga hívja fel a figyelmet saját nem-tudására. A regény zárómondatában (*„Nem tudom.”*) is ezt a kifejezést találjuk, itt azonban az eddigiekkel ellentétben a jövő bizonytalansága kerül előtérbe.

A tudatos elhallgatás alakzatát is tetten érhetjük a kapitány szövegében, néhol ezt ő maga be is vallja. Erre például szolgálhat a három nő nevével kapcsolatos szöveghelyek vizsgálata, amelyeket dolgozatom *Az írás aktusa mint önmeghatározás* című fejezetében idézek.

Olson már idézett cikke szerint az olvasó gyakori megszólítása, illetve a felkiáltások, heves érzelmi töltettel rendelkező megnyilvánulások is értelmezhetők a megbízhatatlanság

jellemzőjeként, amennyiben ezekkel a narrátor az olvasó szimpátiáját igyekszik elnyerni.⁴⁴ A *feleségem történetében* rendkívül sok ilyen megszólalással találkozunk: „S evvel zárjuk is le az életemnek ezt a fejezetét...” (92.) vagy „Pihenjünk egy keveset. Elmondom a következő fejezetben” (327.) Ezek a szöveghelyek természetesen azt az értelmezést is lehetővé teszik, hogy a többes számú igealakok itt valójában a két ént jelölik. Szempontunkból valószínűbbnek tűnik azonban, hogy ezeket az elbeszélő-énre és az olvasóra utaló megnyilvánulásokként kell érteni.

Felmerül a kérdés, hogy maga Störr (vagy: az implicit szerző) tisztában van-e saját megbízhatatlanságával, vagy ez mindössze az olvasói benyomást alakító tényező. Vagyis ha egyszer azt látjuk, hogy a narrátor csaknem minden mondata kétségbe vonható, nem számolja-e fel saját hitelességét a szöveg? Mi alapján döntheti el az értelmező, hogy mely megnyilvánulásokat értelmez megbízhatóként és melyeket nem? (A „ma sem tudom” nem lehet az elhallgatás bizonyítéka egyúttal?) Ezekre a kérdésekre, úgy vélem, az irónia alakzatának a regényben betöltött kulcsfontosságú szerepének vizsgálatán keresztül találhatunk választ.

4. Az irónia mint értelmezési stratégia

Olvasatomban *A feleségem történetének* csaknem minden mondata értelmezhető ironikusan, vagyis az egyes kijelentések folyton felülírják egymást, kétségbe vonják egymás érvényességét. Az irónia az elbeszélői megbízhatatlanság kiterjesztéseként értelmezhető.

Ezzel kapcsolatban a mi szempontunkból most az a kérdés, hogy ez a megbízhatatlan elbeszélő elbizonytalanító, félrevezető eljárásainak egyike-e vagy a szövegnek az olvasóra tett hatása. Másképp fogalmazva az a kérdés, Störr-re ruházzuk-e az ironikus beszédmód megalkotását és ennek hatásait (jócskán felértékelve ezzel az ő elbeszélői „hatáskörét”) vagy olyan olvasót tételezünk, aki képes az elbeszélői szándékkal akár ellentétes módon, ironikusan olvasni a szöveget.

Erre a kérdésre, azt hiszem, Paul de Man két iróniával foglalkozó írásán keresztül kaphatunk választ. Az ezekben megfogalmazott állítások részletes kifejtésére e dolgozat keretei között természetesen nincs mód, így csak rövid összefoglalásukra szorítkozhatom. Az 1971-ben megjelent *A temporalitás retorikája*⁴⁵ című tanulmányában az iróniát (főként

⁴⁴ OLSON, idézi TÓTH, i.m., 277.

⁴⁵ Paul DE MAN, *A temporalitás retorikája* = *Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor–JPTE, 1996, 5–60.

Baudelaire és Friedrich Schlegel nyomán) az én megkettőződésének alakzataként írja le, vagyis ami által az én egy reflektív tudattá alakulhat, és képes magára tekinteni.⁴⁶

Az 1977-ben tartott *Az irónia fogalma* című előadásban pedig a következőképp definiálja az iróniát: „a trópusok allegóriájának permanens parabázisa”.^{47 48} Az irónia egy szöveg működésének egyfajta láthatatlan meta- (vagy szuper)trópusa, amely nem kötődik a szubjektumhoz. Vagyis nemcsak a narratív illúzió folytonos megszakításáról (tehát egyfajta elidegenítő gesztusról) van szó, hanem arról is, hogy a retorikai megalkotottság egészét az irónia mint a felülíródás folytonosan újraképződő lehetősége határozza meg. Az itt eddig használt terminológiai rend felől fogalmazva: az irónia a *szöveg* egészét kondicionáló retorikai tényező.

A mi szempontunkból azért figyelemreméltó a két meghatározás összevetése, mert az látszik, hogy a másodikból eltűnt az én, a tudat, a szubjektum, s az irónia a nyelv működésmódjának egy elemévé lett. A két definíció különbsége narratológiaiilag az iróniának Störrhöz vagy az olvasóhoz kapcsolását jelenti. Vagyis az első definíciót úgy vonhatjuk be a regény értelmezésébe, hogy az iróniának olyan regénybéli formáit írjuk le vele, amelyeknek létrehozását az elbeszélő-énhez köthetjük. A második definícióval ezzel szemben azokat az ironikus gesztusokat vélem megragadhatónak, amelyek az olvasó megértési folyamatában jönnek létre.

Az irónia kapcsán tehát a megbízhatatlan elbeszélő státuszának az egész szövegre való retorikai kiterjesztéséről beszélünk. Ez azért kulcsfontosságú, mert ez, illetve az ehhez való olvasói viszonyulás határozza meg a störrí világmegértési modellt és az ahhoz való olvasói viszonyulást.

Szövegszerű jegyekben ez olyan módon jelentkezik, hogy az egyes megnyilatkozások esetenként akár egymás információértékét vonják kétségbe. Talán a legjobb példát erre Störrnek a saját testsúlyáról tett megjegyzései szolgáltatják. Így szól a szöveg harmadik mondata:

⁴⁶ Nagyon hasonlít ez a megközelítés a kognitív-funkcionális pragmatika iróniaértelmezéséhez, ez ugyanis azt állítja, „az irónia azoknak a nyelvi lehetőségeknek a körébe tartozik, amelyekkel a diskurzusok résztvevői reflexíven viszonyulhatnak önmaguk és/vagy mások nyelvi választásaihoz, azaz amelyek felhívhatják a figyelmet magára a nyelvi tevékenységre, és így metapragmatikai tudatosságról, illetve annak valamilyen mértékéről árulkodnak”. TÁTRAI, i.m., 200.

⁴⁷ Paul DE MAN, *Az irónia fogalma* = Uő, *Esztétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, Bp., Janus–Osiris, 2000, 196.

⁴⁸ A definíció kontextusa azonban lehetővé teszi a teljes tanulmány ironikus olvasatát, ugyanis a definícióval egyenértékű állításként fogalmazódik meg az irónia definiálhatatlansága is.

„Hat láb és egy hüvelyk magas ember vagyok s kétszáz tíz font, tehát valóságos óriás, ahogy mondani szokták, ha ráköpök erre, meghal.” (9.)

Ezek a méretek (körülbelül 185 centiméter és 95 kilogramm) azonban valószínűleg még a történet referenciálisnak mondható idejében (az 1930-as években) sem számítottak kirívóan nagyoknak.⁴⁹ Érdekes módon azonban később, a Lizzyvel való szakítás idején ehhez képest kétszer is egyre több kilogrammról⁵⁰ ír:

„S mármost el kell képzelni: én száz kiló vagyok.” (289.)

„Százöt kiló elől különben is kitérnek, az a tapasztalatom.” (322.)

Legalább kétféle olvasattal kell itt számolnunk. Vagy a történet szintjén Störr-rel bekövetkezett fizikai változásokról van szó (ti. meghízás), vagy – ami szerintem ennél jóval valószínűbb – ezek az ellentmondások csupán a szöveg rétegén észlelhetők és könnyen válnak a „narratív illúzió megszakításává”. A narrátor saját identitásában nagyon fontos szerepe van a testi meghatározottságnak, vagyis a kapitány nagy természetének, erős fizikumának, jó étvágyának. S hogy pont a testméreteire vonatkozó reflexiók lépnek egymással paradox viszonyba, arra utal, hogy Störrnek saját fizikai jellemzőivel kapcsolatban is kételyei vannak, nem képes az információk világos rögzítésére.

Az önellentmondások és kételyek nem csupán az efféle adatszerű információk tárgyalásakor jelentkeznek, hanem az egész störr-i megértési folyamat céljait illetően is. Példaértékűnek mondható ebből a szempontból, hogy az elbeszélő az írásnak egymással nehezen összeegyeztethető, ontológiailag eltérő státuszú céljait jelöli ki. Vizsgáljuk most meg a legfontosabb erre vonatkozó szöveghelyeket.

„De menjünk tovább. Ez a könyv talán igazol engem.” (53.)

„Csak az illet aztán hogy rögzítse az ember? Hogy bizonyítsa be magának utólag, hogy semmi tévedés, ez így történt? Mert aztán mégse hiszi el, éjjel nem hiszi el, minthogy a szó már mégiscsak elrepült.” (55.)

⁴⁹ Vö. SCHEIN, *Vágyírás és vágyolvasás...*, i.m., 78.

⁵⁰ A mértékegységek következtelen használata magyarázható a tenger és szárazföld különbségével, a hajósok ugyanis a 20. század elején általában nem az SI-rendszert használták, azt hivatalosan csak 1960-ban fogadták el.

„S ezek a jegyzetek talán éppen erre valók. Hogy pótoljak velük valamit, minthogy annyi mindent elmulasztottam az életben. Mert semmit se tettem, és semmit se mondtam akkor és ott, mikor annak helye és ideje lett volna.” (237.)

„Mindezt pedig fel is írtam a noteszomba. Most már én. Részben: nehogy elfeleddjem. Mert feledékeny az ember. (...) Mert hajnali fél kettőig egyebet se tettem, mint adatokat írtam.

Az összes teozófusok nevét mindenekelőtt: a házigazdámét (...), meg a Lagrange-nét, meg a Poulence-nét – hát nem egy társaság az egész? (...)

Másrészt: 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 rendszerré, mint az óra szerkezete. S az óra járni kezd. – –” (302–303.)

„Mielőtt azonban hátat fordítanék a tengernek, hadd írom meg búcsúzásomat is, mert meg szeretném jegyezni magamnak.” (332.)

„Egyetlen vágyam volt csak, hogy hazamenjek, s ne kelljen az inasomat se látnom, hanem, mint valami örök éjbe merülve, tovább folytassam e feljegyzéseimet. Mert az az érzésem volt, hogy e jegyzetek a lelkiismeretem és a békém, és ezekben rejlik most már lelkem minden derűje, hogy egyetlen bűnbocsánat van még számomra a földön: ha tévelygéseimet itt leírom.” (392.)

Láthatjuk, hogy a szöveg műfajára, típusára vonatkozó megnevezés is folyton változik (könyv, feljegyzések, jegyzetek). Az írás motivációjaként pedig az önigazolás és öntanúsítás⁵¹ mellett a múlt újraélésének vágya, a bűnbocsánat, a konfesszió és a lelki nyugalom elérése is előtérbe kerül – noha nyilvánvaló, hogy egyszerre mindegyik nem jöhet számításba. Éppen ezért lehet gyümölcsöző az ilyen és ehhez hasonló mondatok ironikus olvasata. A jelentés ugyanis nem az egyes kijelentésekből, hanem azok összeütköztetéséből, tehát eggyel magasabb szinten – mondhatjuk: a szöveg, és nem a történet szintjén – jön létre.

⁵¹ E két fogalomhoz ld. SCHEIN, *Vágyírás és vágyolvasás...*, i.m., 71.

Mindebből az is látható, hogy Störr szövegének ironikus olvasatát csak a befogadó tudja létrehozni, maga az elbeszélő nincs tudatában a szöveg dekonstrukciós eljárásának. Ő a világ minél teljesebb megértését célozza, s éppen ez okozza kísérletének kudarcát. A störri emlékezetnarratíva ugyanis (többek közt) az irónia miatt nem bizonyul működőképes világmegértési modellnek.

5. Az írás aktusa mint önmeghatározás

A szöveg ironikus olvasata mellett azonban az irónia alakzata a történet szintjén is tetten érhető, a leglátványosabb módon az írás motívumában. A műfaji elhelyezés bizonytalansága (lásd a fenti szöveghelyeket) arra is rámutat, hogy az írás motívumként értelmezendő, az erre utaló szöveghelyek azonban a történet ironikus szerveződésére hívják fel a figyelmet.

Az írás motívuma a störri identifikáció és világmegértési modell egyik legfőbb eleme. Abból, hogy autoreflexív gesztusok rendkívül sokszor jelennek meg a regényben, ám az egyes szöveghelyeken egymással nem összeegyeztethető módon, arra következtethetünk, hogy Störrnek a saját létezése és a létezéshez való viszonya is átironizálódik a történetben.

A regény alcíme *Störr kapitány feljegyzései*, amely még a szöveg ismerete előtt is prototipikusan naplószerű, emlékezésen alapuló szövegtípust vetít előre.⁵² Álljon itt néhány példa a szövegből az írás motívumára; először a legfontosabb, amely a szöveg megírásának elsődleges(nek tűnő) motivációjára világít rá, jóval túl annak háromnegyedén.

„Meg kellett hát próbálni dologtalanul élni. Csak mit eszeljek ki magamnak, amivel betöltsem a napjaimat? Akkor kezdtem el e jegyzeteimet is írni, viszont ez is micsoda vesződség, ha valakinek terhére van a szó, s már ezért se tudja kellőképp kifejezni magát. – – Egyszóval, ez se könnyű dolog, mikor se pénzt nem kell keresnie az embernek, sem a jövőjével törődnie többé, annál kevésbé, mert nincs is előtte semmi jövő...” (347.)

A „munka” megkezdésének ugyanakkor az idő elűzése mellett vannak más okai, illetve előzményei is: korábbi feljegyzések, iratok:

⁵² A korábbi alcímváltozatok még ennek a töredékes megjelenítésére is utaltak: „Dröhn/Roch/Störr kapitány feljegyzéseiből” FÜST Milán *Összegyűjtött levelei*, kiad. SZILÁGYI Judit, PETRÁNYI Ilona, szerk. FAZAKAS István, Bp., Fekete Sas, 2002, 627. és 389. sz. levelek.

„[Dedin, Lizzy szeretője(?)]: – *Most pedig feljegyzek én is valamit, ha megengedi, kapitány. – És belemosolygott az arcomba.*

(...)

S hogy milyen nagy hatással volt rám az említett noteszbeli feljegyzés, mutatja, hogy akkoriban én is vettem magamnak egy feljegyzési könyvet, s abba felírtam ezentúl mindenfélét.” (62., 64.)

Ezt írja Störr a történet elején, hogy a vége felé (a szöveg megírásának kezdetekor) majd ezekhez a feljegyzéseihez térjen vissza:

„Az ágyamon ültem egy ideig, semmire se gondolva, mikor megmozdulhatott valami a közelemben. S hogy fölnézek, a naplómra esett a pillantásom.

– No lám, hát ez is itt van. – Utánanyúltam tehát és belenéztem. Hadd lássuk, mi mindent gondoltam én az időnek e rengetegében? S még el is mosolyodtam.

Mert ez állt az első oldalán: »Majd jusson eszedbe, hogy ez feljegyzett magának valamit. Ezt el ne felejtse!« (Mármint ez a Dedin.)” (301.)

Hogy pontosan mikor történik ez az esemény, azt természetesen nem tudjuk meghatározni. Mindenesetre ugyanarról a feljegyzésről van szó: amikor a történet szintjén találkozunk vele, nem ismerjük meg tartalmát (csupán, hogy *mindenféle* beleíródik),⁵³ amikor azonban a szövegre tekintünk, egyenes idézetet olvasunk belőle. A két szöveghelyet ezenkívül a mosolygás motívuma is összeköti: az elsőben Dedin mosolyog, feltehetően gúnyosan, Störr arcába, a másodikban pedig maga Störr mosolyodik el, felidézvén az előbbi cselekményelemet.

Bőséggel lehetne még idézni példákat az írásra utaló önreflexív megnyilvánulások közül, most csak néhányat emelnék ki.

„Ez az időszak tehát szép is volt, írjuk ide.” (30.)

Ez a mondat a szöveg elején található, vagyis az olvasó ekkor még nincs tudatában a megírás körülményeinek. Az elbeszélői szólam azonban hangsúlyosan jelzi („*írjuk ide*”) az általa megkonstruált szöveg létezését – amellet, hogy „önlelkesítő” funkcióval is bírhat, a

⁵³ Például: „*A noteszomban is az áll, hogy jól tettem, nagyon jól, mert itt az ideje, meg kellett végre rázni kicsit – és a többi.*” (89.); „*S én már nevetni se tudok – írtam fel magamnak akkoriban.*” (92.)

narrátor egy performatív aktust hajt végre: az írás tényét írja meg, s az írott szöveg a gondolattal egyazon időben jön létre.⁵⁴ (Vagyis nem a Störr „fejében” már meglevő anyag „formába öntése” történik meg.)

Az, hogy Störr felhasználja korábbi írásait, nem szorul itt bizonyításra.⁵⁵ Egyetlen, komikusnak is minősíthető példát emelnék csupán most ki az önidézések⁵⁶ rengetegéből, hogy ezt érzékletessé tegyem. Az elbeszélő egyhelyütt beszámol olvasmányairól („*magasabbrendű könyveket*” olvas, hogy művelődjön):

„Esténként pedig olvastam. Most már »magasabbrendű könyveket« magam is – s persze, nem rendszeresen, amit a könyvkereskedő nagyon ajánlott. S hogy mennyire nem nekem való az irodalom, mutatják a feljegyzéseim e művekről. Mert nem sok örömöm telt bennük. Tehát:

Lee-Masters: a sírkövei jók, a többi nem.

Ulysses: bizony, habarék ez a javából.

Romain Rolland: émelygés és habarék.

Werfel – belgiumi könyv – csupa émelygés és csupa habarék. – És így tovább.

De hagyjuk is ezt, nem értek én az irodalomhoz.” (361.)⁵⁷

Láthatjuk, hogy Störr az évekkel azelőtti (a történet idejéből származó) feljegyzéseit olykor egy az egyben átveszi a szövegbe, újraírja és kommentálja („*nem értek én az irodalomhoz*”). A kommentárról azonban – az eseményekhez fűzött reflexióhoz hasonlóan – nem mindig, sőt általában nem tudjuk beazonosítani, melyik narratív szinthez tartoznak: mivel az önidézés határai sokszor nincsenek szimbólumokkal jelölve, eldönthetlenné válik, hol kezdődik az idézet és hol a szöveg.

Térjünk vissza az iménti szöveghelyhez. Utolsó mondata („*De hagyjuk is ezt, nem értek én az irodalomhoz*”) az elbeszélő nem professzionális, autodidakta írói szerepére

⁵⁴ Ezt nevezte Kis Pintér Imre *improvizatív* stílusnak. KIS PINTÉR, i.m., 540–542.

⁵⁵ Vö. FEHÉRI, i.m.

⁵⁶ Vö. Dorrit COHN, *Áttetsző tudatok: Tudat az első személyben írt szövegeknél* = *Az irodalom elméletei II.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor–JPTE, 1996, 125–130.

⁵⁷ Füst Naplójának és a regénynek összevetésére nincs módomban, de érdemes megjegyezni, hogy a naplóban ehhez igen hasonló sommás értékelések olvashatók bizonyos irodalmi művekről, például: „*Proust: ezt a nyáladékot. Szép lelkeknek való, nyálzaporulat*” vagy szintén Proust kapcsán: „*Bosszantóbb dilettánsban még sosem volt részem.*” FÜST Milán, *Teljes Napló*, II, 545.

kívánja felhívni a figyelmet.⁵⁸ A kijelentés azonban akár hitelteleníthetné is a teljes regényszöveget, hiszen egy nyilvánosságnak szánt, vagyis végső soron irodalmi műben hangzik el. Hogy mégsem ez történik, annak az ironiáról szóló fejezetben bővebben kifejtett eljárás lehet az oka: hogy az ilyen kijelentések folyamatosan egymás érvényességét számolják fel.

6. „Öten próbáltak létrehozni egy nyomorult nyelvet, iszonyú volt.”

A fejezet címe a regény híres hajótűz-jelenetéből származik: Störr utasai a pánik hatása alatt nem képesek egymással kommunikálni. Nem állítom, hogy ez a jelenet *mise en abyme*-ként funkcionál, de azt hiszem, rávilágít a regény egyik központi kérdésére: a benne előforduló nyelvek sokféleségére és ezzel összefüggésben a kommunikációképtelenségre. Ez a történet szintjén megjelenő motivikus elem a megértés esélyeinek kétségbe vonódását jelenti, amelyet a szöveg, úgy tűnik, ironikusan kezel, hiszen mindent magyarul közöl.

A sok különböző nemzetiségű szereplő és a feltűnően sok helyszín miatt a nyugat-európai nyelvek többsége valamilyen módon megjelenik. A legfeltűnőbb kapcsolódások épp Störr és Lizzy házasságában jelennek meg: Störr holland származású (vagyis eleve többnyelvű környezetből származik), Lizzy francia (és franciatanár is), de Menorcán, spanyol nyelvterületen ismerkednek meg, majd Párizsban és Londonban élnek, egymással pedig hol franciául, hol angolul beszélnek – legalábbis a störri magyar(?) szöveg néhol átvált e két nyelv valamelyikére. Más esetekben Störr csupán jelzi, hogy milyen nyelven folyt *eredetileg* a társalgás.⁵⁹

Schein Gábor megfigyelése szerint Störr legalább hat nyelvet beszél⁶⁰ (s ehhez, ha a mottót is Störr szövegének tekintjük, hozzáadhatjuk még a latint is). Magától értetődően merül fel a kérdés: milyen nyelven íródhatott a szöveg? Fehéri Györgyöt idézve „Störr szólásai: »otthagyta, mint Jancsi a sárgarépat«, »lettem a kanalat« – egy pillanatra azt a benyomást kelthetik, hogy a szöveget nem is az eredeti nyelven, hanem már fordításban

⁵⁸ Vö. GINTLI, *i.m.*, 706.

⁵⁹ Például Kodorral: „Olaszul beszélünk.” (106.); „Olaszul beszélt, mint mindig, ha rájött az áradozás.” (142.), egy ismeretlen fiatalemberhez: „Van itt valami stúdió? – kérdeztem tőle olaszul.” (283.); Miss Bortonnal: „Franciául kezdtem el beszélni, csak azért, hogy tegezni lehessen.” (96.)

⁶⁰ SCHEIN, *Vágyírás és vágyolvasás...*, *i.m.*, 74.

olvassuk.”⁶¹ Ugyanerre hívja fel a figyelmet véleményem szerint az a kis epizód, amikor Störr egy nővel Shakespeare-idézetek segítségével levelez.⁶²

„Azt írtam tehát:

(A shakespeare-i idézetektől most se tágitottam, nem tudom, mely ostobaságból kifolyólag, talán, hogy jóvátegyem az előbbit? – Szóval, azt írtam neki a Shakespearean Quotations-ból kikeresve:)

Mi oly anyag

Vagyunk, mint álmaink s kis életünk

Álmok szövik körül” (199.)

Egy angol asszonyról és a holland Störr-ről van tehát szó a történet szintjén, akik (Londonban lévén) nyilvánvalóan angolul leveleznek, s a Shakespeare-idézeteket is feltehetően eredetiben osztják meg egymással. (Ironikus módon már egy idézetgyűjteményből kikeresve.) Amikor viszont ez az esemény és a hozzá kapcsolódó írásos szövegek beleíródnak a szövegbe, az idézetet magyarul olvassuk (legalábbis némelyiket). Ez a három magyar sor *A viharból* viszont az elbeszélő saját fordítása.⁶³

A szöveg eredeti nyelvére vonatkozó kérdés természetesen megválaszolhatatlan, mégis fontos belátásokban részesítheti az értelmezőt. Arra hívja fel a figyelmet, hogy a szerelem, mint minden más tapasztalat, nem függetleníthető a nyelvtől, annak ellenére, hogy valóban megfelelő „nyelv”, azaz kódrendszer nem áll rendelkezésre. (Ezért van szükség a Shakespeare- idézetekre.) A szerelem tehát egyszerre nyelvhez kötött és nyelven kívüli állapotként jelenik meg. S ez a felismerés a szöveg szintjén többek közt a szólások, közmondások, a történet szintjén pedig például irodalmi idézetek által rendkívül reflektáltan képes megjelenni Füst regényében.⁶⁴

Térjünk most rá a szereplők neveinek kérdésére, amely az identifikációs folyamat újabb kérdéseit veti fel. Itt ugyanis már nem a kommunikációképtelenségről, hanem Störr létrehozni kívánt identitásáról van szó. Elsőként három idézet elemzésével kívánom bemutatni Störrnek és szövegének a nevekhez való viszonyát.

⁶¹ FEHÉRI, *i.m.*

⁶² Értelmezéséhez ld. még GINTLI, *i.m.*, 708.

⁶³ Vagy legalábbis egyik általam ismert magyar fordításban sem így szerepel a szövegrész. Filológiaiag a fordítás ténye nyilvánvalóan Füst Milánhoz köthető.

⁶⁴ Ez a kérdéskör magától értetődően vezet a regény hermeneutikai irányultságú értelmezéséhez, ami jelen dolgozatban nem lehet a célom, de remélhetőleg egy későbbi kutatás alapjául fog szolgálni.

„Ugyane lány időszakomban ért a meglepetés: egy este találkoztunk Miss Bortonnal. (Nevezzük így, az igazi nevét úgysem írhatom ide: ez az a hajóbéli kisasszony, aki a tüzem éjszakáján, a legvadabb pillanatokban megölelt, kijelentvén, hogy imád.) (83.)

„S mármost itt az ideje, hogy nevet adjak e gyönyörűnek, akinek szép szemei megihlették bennem e rajongást. Nevezzük Mrs. Cobbetnek, a valódi nevét úgyse írhatom ide” (196.)

„Nevezzük őt Brébant-Jouy kisasszonynak.” (362.)

Mindhárom idézet hasonló szituációt vezet be: Störr megismerkedik egy nővel és rövidebb-hosszabb ideig viszonyt folytat vele. Az ezekhez kapcsolódó, egyértelműen kinyilvánított elhallgatási szándék arra hívja fel a figyelmet, hogy az elbeszélő tudatosan másít meg dolgokat az olvasó előtt, ez pedig szorosan kapcsolódik Störr megbízhatatlan elbeszélő voltaához. Az elhallgatás által miközben bemutatja (megmutatja) a női szereplőket, egyúttal el is takarja őket. A nem-kimondás kimondása ez a szöveg narratív szintjén. Maga az elbeszélő-én pedig olyan alakként tűnik fel, akinek joga és hatalma van arra, hogy nevet adjon a történet egy szereplőjének.

Störr keresztnéve vélhetően Jakob, de a szereplők többsége a név saját nemzetiségének megfelelő alakját használja. Lizzy például a legtöbbször Jacques-nak hívja⁶⁵, mások Jacopónak, Jakobnak vagy Jakabnak nevezik őt. Természetesen elképzelhető, hogy a störr-i szöveg saját keresztnévének különböző változataival kíván utalni az egyes szereplők nemzetiségére, anyanyelvére is. Mindegyiknél gyakoribb azonban a *kapitány* megszólítás, ami – már a könyv címlapján is – mintha az elbeszélő (Störr kapitány) keresztnéve volna.

Ami a vezetéknévét illeti, Schein Gábor megfigyelése, hogy abban a ’zavar, összezavar’ jelentésű német *stören* (és holland *storen*) igét fedezhetjük fel.⁶⁶ Beszélő névnek titulálni talán túlzás volna. Ám tudtommal egy korábbi elemzésben sem merült fel az a tény, hogy a *Störr* szó egyszer sem szerepel a szövegben. Monogramként (mint „*St. J. kapitány*”) három alkalommal bukkanunk rá (145., 207., 380.). Ezek közül az első két helyen úgy kerül

⁶⁵ Lizzy a Darvasi László által írt színpadi adaptációban következetesen Störrnek hívja férjét.

⁶⁶ SCHEIN, *Vágyírás és vágyolvasás...*, i.m., 74.

elő, hogy az elbeszélő saját nevét látja papíron leírva, a harmadik pedig a szöveg egyetlen lábjegyzetében található.⁶⁷

Störr a történet egy rövid szakaszában egy egykori holland barátja papírjaival, Gerard Bist álnéven kíván élni, ami szintén beszédes név lehet⁶⁸, amennyiben felismerni vélhetjük benne a holland *beest* ('vadállat, szörnyeteg') szót, vagy annak német megfelelőjét (*Biest*),⁶⁹ vagy akár a második személyű német létigét (*bist*), amely utalhat a személyiség megkettőzésének vágyára.

Lizzy megismerkedésükkor azonnal neveket ad Störrnek:

„Viszont ő engem Douc-Douc bácsinak, Dodónak, Cric-Cracnak meg Croc-Crocnak nevezett, éppen a nevetésem miatt, amely, mint mondá, valósággal robbanásszerű, meg medve bácsinak, mondván, hogy oly mulatságos látni, amikor a szalvétám két csücske eláll a fülem mellett vacsora közben.” (16.)

A medve mint Störr-re utaló megnevezés többször is előkerül, nem függetlenül a „tengeri medve” kifejezéstől.⁷⁰ Miss Borton pedig gyakran Miciszlávnak szólítja a kapitányt. Mintha nem is volna igazi neve, s a nők, akiken keresztül Störr a világot igyekszik megérteni, nem tudnák őt valódi identitással felruházni. Hiszen mindegyik idézett név inkább becéző vagy infantilizáló hatású. Störr, akinek önismeretében igen nagy szerepe van testi megjelenésének, s ő maga igen gyakran lát(tat)ja feleségét gyerekként,⁷¹ nem örül a nőktől kapott beceneveinek. És míg ő a szövegében jelenik meg névadó (tehát apai vagy keresztapai) figuraként, addig a nők vele ezt már a történetben megteszik.

Érdemes még megemlíteni, hogy a feleség, akinek a megértése a szöveg megírásának egyik legfontosabb célja, szintén nem rendelkezik vezetéknevvel, s keresztnéve is mindössze 22 alkalommal kerül elő a 400 oldal során. (Ennél természetesen jóval többször kerül elő mint „a feleségem”.)

⁶⁷ Ez nyilvánvalóan összefügg azzal a külső körülménnyel, hogy Füst a megírás hét éve alatt folyamatosan változtatta hőse nevét, aki már a nyomdába adáskor kapta meg végleges Störr nevét. Ld. Schein, *Az éregényben a másik...*, i.m., 466–467.

⁶⁸ Vö. FEHÉRI, i.m.

⁶⁹ S hogy minden mindennel összefügg, mutatja ez a példa is. A regény mottójában – amellyel jelen dolgozatban nem foglalkozom – az alábbi mondatot is olvashatjuk: „*És ne tartóztasd meg szent szemeid, hogy meglássák e nyomorúságot, de a szörnyeteget is, amely a bensőnkben rejtőzve lakik*” (5.)

⁷⁰ Például: „*S mindjárt tengeri medvének is nevezett persze [Dedin], első látásra. Így fejezte ki magát: »Maga vén tengeri medve.« Csendesesen így szóltam:/ – Nem vagyok én, kérem, tengeri medve, aminthogy ön sem szárazföldi patkány. – Valami ilyet.*” (47.)

⁷¹ Például: „*Határozottan hetyke kölyök – állapítottam meg. Senki se hinné, mi minden van ennek otthon a szekrényeiben.*” (254.) vagy: „*Mert könnyelmű kölyök, aki úgy kergeti az örömet, mint gyerek a lepkét.*” (28.)

Tehát láthattuk, a narrátornak sem a keresztnéve, sem a vezetéknéve nem rögzített. Az egyetlen állandóságot a titulusa, a *kapitány* biztosítja számára a tengeren és a szárazföldön is. Ő maga a szövegében képes arra, hogy másoknak nevet adjon (ld. feljebb a három nő esetét), saját magát viszont nem képes megnevezni.⁷² Amikor álnév felvételével elmenekülne, egyéb körülmények megakadályozzák. Az identitásának létrehozására irányuló kísérlet (ami maga a szöveg) úgy látszik, kudarcba fullad.

7. Következtetések

Úgy vélem, dolgozatomban igazolódni látszik az a tézis, hogy a narratológia megalapozó szerepű lehet az értelmezés során, illetve hogy *A feleségem története* korábbi olvasatai az ilyen irányú közelítés miatt nem kínáltak kielégítő magyarázatot a narráció működésmódját firtató kérdésekre. A narratív rétegek világos elkülönítése lehetővé tette a regény eddig fel nem tárt poétikai eljárásainak bemutatását.

A megbízhatatlan elbeszélő és az irónia fogalmain, valamint az írás aktusára tett reflexív kijelentések értelmezésén keresztül igyekeztem képet adni a regény én-elbeszélőjének identifikációs törekvéseiről. Maradt egy kérdés azonban, amelyre e tanulmányban nem kíséreltem meg választ adni: vajon mennyire lehet függetleníteni Störrtől a szövegét, vagyis létezik-e olyan értelmezése a kapitány alakjának, amelyik nem az ő önértelmezéseiből indul ki.

A dolgozat részelemzése az egyes pontokon igyekeztek világossá tenni az értelmezés bizonyos filozófiai implikációit. Ezek részletes kifejtését egy későbbi tanulmányban szeretném elvégezni, amelynek eredményei reményeim szerint a teljes Füst Milán-i életművet képesek lesznek más oldalról megvilágítani, valamint megnyithatják az utat *A feleségem története* hatástörténetének alapos vizsgálatához, amely az életmű rekanonizációjának elengedhetetlen feltételének látszik.

⁷² Narrátori bemutatkozás még egy én-elbeszélést és emlékezetnarratívát alkalmazó alkotás esetében sem volna példa nélküli, gondoljunk csak a *Jadviga párnája* kezdőmondatára. Füst életművében is találunk bemutatkozással kezdődő elbeszélő szövegeket (például a *Konstantin úrfi fiatalága* vagy a *Morfium* c. novellák).

Bibliográfia

ANGYALOSI Gergely, *Narrativitás és valóság: Füst Milán: A feleségem története című regényének egy értelmezési lehetőségéről* = Uő, *A költő hét bordája*, Debrecen, Latin Betűk, 1996, 22–32.

Mieke BAL, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative, Second Edition*, Toronto–Buffalo–London, University of Toronto Press, 1999.

BÁLINT Péter, *Átok és áldás: Füst Milán: A feleségem története*, Alföld, 1985/5, 54–65.

Roland BARTHES, *Beszédtröredékek a szerelemről*, ford. ALBERT Sándor, Bp., Atlantisz, 1997.

Wayne C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago–London, Chicago University Press, 1962

BORI Imre: *Füst Milán: A feleségem története* = Uő, *Az avantgarde apostolai*, Újvidék, Forum, 1971, lapszám

Dorrit COHN, *Áttetsző tudatok: Tudat az első személyben írt szövegeknél* = *Az irodalom elméletei II.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor–JPTE, 1996, 81–193.

DARVASI László, *Störr kapitány*, Alföld, 2000/8, 14–51.

Paul DE MAN, *Az ironia fogalma* = Uő, *Esztétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, Bp., Janus–Osiris, 2000, 175–203.

Paul DE MAN, *A temporalitás retorikája* = *Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor–JPTE, 1996, 5–60.

FEHÉRI György, *Egy végtelenül magányos regény*, = *A magyar irodalom története III.: 1920-tól napjainkig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Bp., Gondolat, 2007 (interneten: <http://villanyspenot.hu/?p=szoveg&n=12299>)

FÜST Milán, *A feleségem története: Störr kapitány feljegyzései*, kiad. ZSOLDOS Sándor, Bp., Fekete Sas, 2000.

FÜST Milán *Összegyűjtött levelei*, kiad. SZILÁGYI Judit, PETRÁNYI Ilona, szerk. FAZAKAS István, Bp., Fekete Sas, 2002.

FÜST Milán, *Teljes Napló*, kiad. SZILÁGYI Judit, jegyz. PETRÁNYI Ilona, bev. FAZAKAS István, Bp., Fekete Sas, 1999.

Gerard GENETTE, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, ford. John E. LEWIN, Ithaca–New York, Cornell University Press, 1983.

GINTLI Tibor, *Füst Milán = Magyar irodalom*, főszerk. G.T., Bp., Akadémiai, 2011, 703–713.

GINTLI Tibor, SCHEIN Gábor, *Füst Milán = Az irodalom rövid története*, II., *A realizmustól máig*, Pécs, Jelenkor, 2007, 298–304.

HARMATH Artemisz, *Feleségem, a Fikció*, Alföld, 2004/2, 81–94

KIS PINTÉR Imre, *Füst Milán: A feleségem története*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1973, 529–545.

KONRÁD György, *A féltékenység regénye: előszó Füst Milán: A feleségem története című regényének New York-i kiadása elé = Uő, Az újjászületés melankóliája*, Bp., Pátria, 1991, 36–41.

NAGY Sz. Péter, *A csepp és a tenger*, Alföld, 1988/7, 54–59.

OLASZ Sándor, *Az idő születésének mítosza = Uő, A regény metamorfózisa a 20. század első felének magyar irodalmában*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997, 121–127.

SCHEIN Gábor, *Az én-regényben a másik: a kapitány és a felesége: Füst Milán: A feleségem története*, Irodalomtörténet, 2007/4, 451–475.

SCHEIN Gábor, *Vágyírás és vágyolvasás Füst Milán A feleségem története című regényében*, Kalligram, 2012/12, 71–81.

SOMLYÓ György, *Füst Milán alkotásai és vallomásai tükrében*, Bp., Szépirodalmi, 1969.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A történetmondó mint főszereplő = „Semmi sincsen egészen úgy”: Füst Milán születésének 125. évfordulója tiszteletére rendezett emlékülés anyaga*, szerk. Sz-M.M., Bp., Fekete Sas, 2013, 65–74.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az elbeszélő szövegek rétegei = Uő, „A regény, amint írja önmagát”: Elbeszélő művek vizsgálata*, Bp., Tankönyvkiadó, 1980, 5–33.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Felmagasztosítás és tönkretétel: nyelv a két háború közötti regényekben = Szintézis nélküli évek. Nyelv, elbeszélés és világkép a harmincas évek epikájában*, szerk. KABDEBÓ Lóránt, KULCSÁR SZABÓ Ernő, Pécs, JPTE, 1993, 13–36.

Szellemek utcája: In memoriam Füst Milán, szerk. KIS PINTÉR Imre, Bp., Nap, 1998.

SZILÁGYI Judit, *Füst Milán: A feleségem története című regénye Martin Buber Én és Te című művének tükrében = Füst Milán-dialógusok*, szerk. KOVÁCS Kristóf András, SZABOLCSI Miklós, Bp., Anonymus, 2000, 93–119.

TAKÁCS Miklós, *A férfiasság időben és emlékezetben vándorló fogalma Füst Milán A feleségem története című regényében*, A Vörös Postakocsi, 2008/4, 19–28.

TÁTRAI Szilárd, *Bevezetés a pragmatikába: Funkcionális kognitív megközelítés*, Bp., Tinta, 2011.

TÓTH Csilla, *A szintézis megkerülhetetlensége: A megbízhatatlan elbeszélő a kulturális-kontextuális narratológia tükrében*, Helikon Irodalomtudományi Szemle, 2014/2, 270–283.

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés.....	1
2. Elméleti előfeltevések	2
3. Störr, a megbízhatatlan elbeszélő.....	9
4. Az irónia mint értelmezési stratégia.....	11
5. Az írás aktusa mint önmeghatározás	15
6. „Öten próbáltak létrehozni egy nyomorult nyelvet, iszonyú volt.”	18
7. Következtetések	22
Bibliográfia.....	23