

„Problematikus értékek”
Füst Milán: *Szakadék*,
Jean-Paul Sartre: *Az undor*

ANGYALOSI GERGELY

Füst Milán *Szakadék* című kisregényéről készültem írni; szerettem volna megérteni a csillogóan szép mondatoknak és a suta, nyakatekert frázisoknak ezt a fura egyvelegét, a nagyság nyugodt, mély lélegzetvételének és a dilettantizmus zihálásának egymásba vegyülő akusztikáját. Munka közben azonban felémlett bennem a gyanú, hogy ennek az 1928-ban született műnek a „szoros olvasata” önmagában talán nem kínál elegendő tanulságot. A *Szakadékban* ugyanis nem a nagyság, hanem (mint Füst Milánnak a *Feleségem történetén* kívül jóformán mindegyik prózai művében) a dilettantizmus marad felül. Kijavíthatatlanul, menthetetlenül elrontott munkáról van szó, s ezt már a kortársak is jól látták. Hibái és sikerült részletei egyaránt érdemesebbé válnak figyelmünkre, ha összevetjük egy olyan művel, amely Európa nyugati felén született nagyjából ugyanabban a korban, ám hordoz annyi hasonló vonást, hogy ezt a vizsgálatot érdemes legyen elvégezni. Sartre *Az undor* című regényét választottam ki erre a célra. Majd tíz évvel később keletkezett ugyan, mint Füst írása, de a regényindító élethelyzet, a filozofikum (sőt az ideologikum) beszűrődése a prózaszövetbe, ha túl sok analógiát nem is, de (ami talán fontosabb) bizonyos homológiát mutat. És hát – ki állíthatja, hogy az összehasonlításokból mindig az analógiáknak kell győztesen kikerülniök?

Megjegyzem még, hogy választásomat az a szempont is befolyásolta, hogy Sartre prózájában ugyancsak találkozunk a dilettantizmus problémájával. Néhány novelláján kívül két olyan művére szokás hivatkozni, amelyet nem tett tönkre a didaxis és a túlzott tudatosság: *Az undorra* és *A szavakra*. Mindkét írásnál más-más prózapoétikai okokkal magyarázhatjuk a művészi sikert, vagyis azt, hogy miért tűrte el az epikum a jóformán közvetlenül megnyilvánuló teoretizálást. Tehát azt is remélhetjük ettől az összevetéstől, hogy Füst műve fényt vet Sartre regényvilágára.

Az, amit az indító élethelyzet homológiájáról modottunk, főleg arra vonatkozik, hogy a *Szakadék* és *Az undor* főhőse egyaránt döntő változást él át. Ez a változás mindkettejüknél belső, kauzálisan nem magyarázható, s olyannyira rejtélyes, hogy már-már kételkedniük kell elméjük épségében. A változásnak ezt a rejtélyét bontja ki a két mű; a titok kölcsönzi azt a feszültséget, amelyből az írás mindvégig táplálkozik. A befejezés pedig ennek megfelelően nem lehet más, mint a rejtély bizonyos értelmű meg- és feloldása. Idézzük a *Szakadék* első bekezdését: „Ha ma visszagondolok, az az érzésem, hogy azon az éjszakán álomban megőrültem. Igaz, azóta rendes ember lettem újra – elég rendes –, ha nem is egészen az, aki azelőtt voltam. De hát kezdjük az elejével.” Ez a nyitás már önmagában tucatnyi problémát vet fel, mintegy előre vetíti a mű esztétikai bizonytalanságának egy részét. A *Napló* tanúsága szerint Osvát „elmondani nem érdemes történetnek” minősítette a *Szakadékot*: „Egy megszabadulásra képtelen ember egykori lázadási kísérlete – amely ma már, ha visszagondol rá, muszáj, hogy kalanddá degradálódjék –, hogy mosolyogjon rajta. S teszi is. Kulturált cinizmussal tekinti, ami vele történt. S amellett, mégis, úgy beszél el, avval az élénkséggel, mintha ma történnék vele, azt, ami már nem élhet berne oly megdöbbentő erővel – vagyis: az elbeszélő hamisít, retusál ... s ez a kettősség az, aminek megoldása pszichológiai non-szensz.” Füst erre megkérdezi, hogy ez a kifogás és a mű belső dinamikájának akadozására vonatkozó osváti ítélet elesnék-e,

ha átdolgozná az egészet harmadik személyű elbeszéléssé? A válasz egyértelmű igen, de a csodált-rettegett mester mégsem biztatja ennek a munkának az elvégzésére, mert kétesnek tartja az eredményt. Az író elkeseredett kommentárt fűz ehhez: „Észrevettem, hogy első személyben szívesebben mondom, amit mondok – hagytam tehát, hadd beszéljek! Ez az átka a közvetettségre kárhóztattaknak.” A nyelvvel kapcsolatos meglepő gyanútlanására utal a következő megjegyzés is: „Nem is képzeltem egyébként, hogy annak, hogy első személyben vagy harmadik személyben mondok el valamit –, hogy ennek döntő fontossága lehet –; s bár éreztem már effélét, de nem hittem el magamnak soha.” A kudarc hatására – Kassák, Déry, Hollós doktor, Illyés is hasonlóan nyilatkozik erről az „átkozott munkáról” – sokadszor fontolgatja, hogy felhagy az írással. „Rettenetes erőfeszítéseket tettem az utolsó öt évben – s az eredmény? – Problematikus értékek.”

Az *undor* az elbeszélő helyzetével kapcsolatos nehézségeket egyszerű és jó két évszázados múltra visszatekintő eszközzel: a napló-formával oldja meg. A regény elején még annyira imitálja a naplószerűséget, hogy hiányokat, „elmosódott részleteket” iktat a szövegbe. (Erről aztán a későbbiek folyamán megfeledkezik.) Ez a technika egyszerűsége ellenére alkalmas a belső eseményszerűség érzékeltetésére, az egyidejűség és a múltbaniség ötvözésére, még akkor is, ha a napló-forma a regény előrehaladtával egyre gyéresebb külső jegyekre korlátozódik. S ha Füst Milánnak barátai a szemére vetették írásának „művészkedő” mesterkéeltségét, Sartre-nál – aligha véletlenül – ezt olvassuk: „Óvakodni az irodalomtól. Úgy kell írni, ahogy az ember tolla a papíron fut; nem kell keresgélni a szavakat.” Ez az önreflexív megjegyzés (hiszen Roquentin előző napi feljegyzéseit újraolvasva mondja ezt) a magyar és a francia író közös, nagy ellenfelére, a fennköltiségre és a dagályosságra hívja fel a figyelmet. Mindketten a maguk módján próbáltak megszabadulni ettől a rémtől, amely olyanannyira fenyegeti „a közvetettségre kárhóztottakat”. Sartre egyfajta élőbeszédszerűség imitálásával (ami később, ahogy

Roland Barthes mondta erről *Az írás nullafokában*) visszavezette a „realista illúzióhoz. Füst viszont egy sajátos dikció kidolgozásával, amely egyszerre kívánta művészi magaslatokba emelni és a természetesség varázsával ellátni mondatait. Az eredmény enyhén szólva kétséges lett. Legyen szó akár a szereplők szájába adott szövegről, akár a főszereplő belső beszédének reprodukálásáról, az olvasó lépten-nyomon érezni kényszerül, hogy a mondatokat szétfeszíti ez a belső feszültség. Az író annyira vágyik a természetességre és a közvetlenségre, hogy éppen ez a törekvése távolítja el a valószerűségtől. Soha, senki nem mond ilyen mondatokat – éli át a befogadó, s ez máris kizökkenti a fikció folyamatosságából. Néha örömteli ez a kizökkenés. Füst egy-egy mondata versbe illően tömör és feszített ritmikájú. Ám túlságosan gyakran idézhetnénk az író 1931-ből származó önkritikus naplóbejegyzését: „No én ugyan megjártam! Megbuktam csúnyán. Kicizelláltam, kicirkalmaztam ezt a munkát ... s csakugyan elerőtleníttem. Skandálva írtam ... Óvakodtam attól, hogy egy szó kétszer fordulhasson elő – s megfojtottam frissességét – Kifejezési finomságokért! – Kidolgozott, agyon-dolgozott apollói mű lett ...” Egyszóval: a *Szakadék* kudarcának egyik legfőbb oka az alapvetően lírikusi nyelvi tehetség képtelensége autonóm prózanyelv kialakítására.

Sartre nyelve nem nevezhető túlságosan eredetinek; a nagy francia értekezőkön kívül talán Céline és Gide hatott rá leginkább. Ám éppen ez a – korabeli francia prózához mért – nyersség, egyszerűsége törekvés menti meg azokon a pontokon, ahol a regény kifejezetten érzelmes, pátoszos regiszterbe vált. A kompozíció és a mű felépítésének belső ritmikája tiszta és egyértelmű vonalat követ. A *litokkal* való első találkozásról (vagyis attól a pillanattól, amikor egy kavicsot föl-emelve megérzi a lét esetlegességét és abszurditását, vagyis az undort) Roquentin úgy zuhan lefelé ebbe az élménybe, akár a kútba ejtett kő. Az émelegés első megnyilvánulásától fogva tudja, hogy csak átmeneti pihenőszakaszok következnek, nem térhet ki a kontingencia mind intenzívebb átélése

elől. Az *undor* belső ritmikáját ezeknek a rohamoknak, görcsös pillanatoknak a jelentkezése és átmeneti enyhülése szabja meg. A naplóíró minden erőfeszítése és energiája arra irányul, hogy meghatározza a benne lezajlott változás *méreteit és jellegét*. Az elmezavar gyanújától úgy tudja megóvni magát, hogy énjét megpróbálja elkülöníteni ezektől a módosulásoktól, amelyek, ahogy mondja, „csak a tárgyakat érintik”. Csak a regény végére jut el addig a felismerésig, hogy a létezés képtelensége éppen mindenre-kiterjedésében áll, hogy a szubjektum szempontja (amelyet *A lét és a semmiben* majd az önmagáért-való, illetve az emberi realitás fogalmainak segítségével akar megszüntetve-megőrizni) a magyarázatok és az okok világához tartozik, amely „nem esik egybe a létezés világával”. A lényeg tehát maga az esetlegesség, a létezésnek az emberi tudat számára őrítő telítettsége. Erre vonatkozik a híres mondat: „Minden létező ok nélkül születik, gyöngeségből él tovább és véletlenül hal meg.”

Talán nem szükséges példákkal alátámasztani, hogy a Füst Milán műveiben vissza-visszatérő létélmény sok tekintetben rokonságot mutat a sartré-i egzisztencializmusnak ezzel a korai stádiumával. A teremtés elhibázottságát a magyar író a lélek és a létezés idegenségén méri. A *Szakadék* jellemző módon egy mellékszereplő szájába adja ennek megfogalmazását. (Ezt a részletet azért is idézem, mert jó példa a spontaneitás céljából nyakatekeredett Füst Milán-i mondatra.) „Az ember állapota pont olyan, mint amikor veszed azt a malacot kézbe. Nem jól érzi magát, visít, mert idegen kézben van. – Nos hát, én, mióta élek, ezt érzem, édeseim.” A külvilág, a tárgyak hirtelen rebelliója nem idegen a *Szakadék* világától sem. A hőst saját szavai szerint csak egy hártya választja el a káosztól, s amikor ez a káosz (amely nála hasonló funkciót tölt be, mint a létezés Sartre-nál) közel nyomul a lélekhez – és ebben az írásban pontosan ez történik –, annak megvannak a „tárgyi megfelelői”. Ilyen az egész kisregényt belengő kód, amely a főszereplő belső tanácstalanságának és feszültségének fokozódásával szürkéből sárgába vált át; ilyen a pálinka-

mérés berendezésének valószerűtlensége, amely éppen a képtelenül éles kontúroknak, a tárgyi világ ellenséges evidenciájának következménye, és még sorolhatnánk néhány példát.

Füst jogászprofesszorának belső történése azonban korántsem követ olyan egyértelmű útírányt, mint Roquentiné. (Nem is beszélve arról, hogy a feszültséget jelentősen csökkenti a már idézett első mondat, amely előrebocsátja a történet végkimenetelét, tehát azt, hogy a krízist követő kitörési kísérlet után a főszereplő vissza fog térni a rendes polgári élet aklába.) Ez a figura nem egyszerűen következetlen (ami még lehetne igen következetesen ábrázolt jellemvonás), hanem több, egymástól eléggé különböző alakra bomlik szét. Hol erőteljesen férfias, robusztus egyéniség, hol gyenge és puhány, hol mindentudóan cinikus, hol gyermeketeg módon naiv és érzelgős. Ám ezek a jellemábrázolási problémák, ha írói érdemnek nem volnának is nevezhetők, voltaképpen elhelyezhetők az emberi lény belső kaotikusságának Füst Milán-i toposzán belül. A nagyobb nehézséget az okozza, hogy hősének krízise boldogságérzés forrás-e (a hirtelen megsejtett szabadság boldogságáé), amelyet csak a felelőtlenség tudatával járó lelkiismeret-furdalás ellensúlyoz, vagy a létező mocsárszerűségének nyomasztóan sikamlós, amorf, a sartré-i szóval *viszkózus* élménye. Ebből a szempontból a nevezetes nap abban különbözik a többitől, hogy a jogász „nem képes eltérni a mocsarat önmagában”, hanem akarva-akaratlanul felkavarja. Ezért azfán a tárgyi világ is ellentmondásosan jelenik meg: hol a visszanyert szabadság könnyű mámorát sugározza, hol a sivár reménytelenséget. Emlékszünk: Az *undorban* felragyogó „fakó napsütés” szinte elviselhetetlen fizikai szenvedést kelt a főhősben; Füstnél ellenben a krízis kiélesedő pontján felkattintott villany, a „fekete nap” elönti a tárgyakat „csupa zenével”: boldog vagyok, ismételteti a professzor.

A két figurának a polgári világhoz való viszonya is mutat igen fontos érintkezési pontokat, anélkül, hogy túlzottan hasonlítana egymásra. E szempontból is inkább metonímiáról van szó. Tudjuk, Sartre-nál a jó lelkiismeretű polgár nem más,

mint „aljas gazember”, nem annyira társadalmi okokból (tehát mert mások nyomorát ugyanolyan természetesnek tartja, mint önnön jólétét), hanem inkább metafizikai szinten – mert nem hajlandó tudomást venni a létezés közös nyomoráról. Az „aljas gazemberek” tudata tulajdonosi tudat, ezért van múltjuk is – a múlt ugyanis „a tulajdonosok fényűzése”. Ők a vezető egyéniségek, akik sohasem tartanak önvizsgálatot, akik folyamatosan hazudnak önmaguknak, hogy ne kelljen látniok létük igazolhatatlanságát. Nos, Füst Milán hőse erről az „aljas gazember”-szintről indul, vagy pontosabban a társadalmi visszasságokat szomorkásan tudomásul vevő polgár szintjéről; aki tudja, hogy a többiek a kasztjához tartozók hozzá hasonlóan megérik a pénzüket, no meg, hogy akik alantabb vannak a társadalomban, azokon úgysem lehet segíteni. A professzor egész korábbi életében belenyugodott abba, hogy az emberlét annyit jelent, mint elviselni – saját jól felfogott érdekünkben – a bennünk bűzölgő mocsarat. Megvan a technikája erre. Például reggelenként, a zuhany alatt mindenféle szidalmakat bocsát világgá. „Büdös gazemberek! Alávaló népség! – ordítottam bele a fürdőszoba falaiba ...” Tudja, mikor lesz úrrá rajta „a kiválasztottak gyalázatos boldogsága”.

Az irodalomszociológus számára igen érdekes információkkal szolgálna az, hogy Sartre, illetve Füst bemutatja a polgárságot. Mindkettejüknél megjelenik a korzó, mint ennek az emberfajának a jellegzetes tenyészhelye, Füstnél ez a kép sajátos színezettel bővül abban a jelenetben, amikor a professzor két tanítványát meghívja ebédre. Már a hallgatók neve is beszédes: Weiss és Mátéffy. Sartre Franciaországában csak egyféle polgár van, a két háború között Magyarországon kettő: a zsidó és a dzsentroid típus. Mindkettő megveti a másikat; az egyik gúnyos és alázatos, a másik fölényes és bárdolatlan. Egyben közösek: a konformizmusban, a karrierizmusban és abban a tudatban, hogy nyerők akarnak lenni az életben. Mi sem állna távolabb tőlük, mint Roquentin felismerése, miszerint az ember mindig veszít, s csak az aljas

gazemberek hiszik azt, hogy nyertek. A professzor mintegy fölöttük lebeg kijátszva őket egymás ellen, ironizál rajtuk; ő azok közé tartozik, akik látszólag ugyan nyertek, belül azonban tudják, hogy voltaképpen veszítettek. S hogy a belső szabadság szempontjából alacsonyabb szinten állnak, mint az a hallgató, aki le tudott mondani az egyetemi karrierről, hogy azzal foglalkozzék, ami igazán érdekli.

Sartre regényének hőse két mondat között tesz meg óriási utat. A mű elején, a rátörő undor hatására úgy érzi, hogy többé nem lehet szabad. Ugyanez az élmény mondatja vele a regény végén (hiszen már megértette, feldolgozta a maga módján): „Szabad vagyok, semmi okom már élni.” Az *undor* a szabadság regénye is, hiszen Roquentin és szerelme, Anny egyaránt a szabadságot akarja kivívni a lét kontingenciájával szemben – az egyik a *kaland*, a másik a *tökéletes pillanatok* formájában. Egymástól függetlenül, de egyszerre jutnak arra a felismerésre, hogy annak, aki megértette, mit jelent létezni, nincs többé kaland, sem kiváltságos helyzet, sem tökéletes pillanat. Roquentin mégis talál némi lehetőséget arra, hogy igazolja létét: némi esztétai fellengzősséggel azt mondhatnánk, hogy erre a műalkotás nyújt lehetőséget; a műalkotás, amely bármilyen nagy időbeli távolságot áthidalva kapcsolatot tud teremteni két „önmagáért létező” között. És ez mégis csak valami: jogunk ugyan nincs a létezéshez (a *jogosultság* és a *lét* kérdése nem vethető fel ugyanazon a szinten), ám utólag tehetünk kísérletet arra, hogy valaha-volt egzisztenciánkat jogosulttá tegyük: bármivel, amibe a Másik be tud kapcsolódni, amit önnön „emberi valóság” részévé tehet. Ezért válhat az ön-legitimáció példájává az amerikai zsidó zeneszerző dala, amelyet a néger énekesnő ad elő sok évvel az előtt, hogy Roquentin találkozik ezzel a agyonnyűtt lemezzel a vidéki kávéházban.

Nem érdektelen, hogy Füstnél is megemlítődik a jazz, csak éppen a céltalan, gátlástalan érzékiség megjelenítőjeként, a meglehetősen ügyefogyott bordélyházi jelenet előkészítésében. Nála a szabadságvágy óhatatlanul a felelőtlenséghez és

a fölösleges romboláshoz vezet. Az emberi lénynek, ennek a „felmagasztosult baromnak”, éppen, mert eredendően idegen a világegyetemben, nem való sem a kilátástalanság sötétsége, sem a metsző világosság. „A függetlenedési tendencia ... bizonyos ponton túl már ostobaság.” Ha Sartre hőse rájön, hogy mindenképpen el kell szakadnia embertársaitól (hiába látja, hogy a valószerűsége, amely nélkül lehetetlen élni, a többiekkel együtt tűnik el), Füst professzora minden kapálózása ellenére tudja, hogy lázadása csak tanulmányút a semmibe. Ennek nemcsak az az oka, hogy a nyugat-európai polgár radikálisabban vállalhatja elidegenedettséget, hogy az elidegenedetség *bevállását* mint devianciát a polgári tudat már régen megemésztette és engedélyezte a művész számára. Roquentin a maga módján éppoly érzelmes lélek, mint a *Szakadék* főhőse. Mindkettőjük számára kérdőjel nélküli érték a szerelem, sőt mindketten szerelmesek is a szó irodalmias értelmében, és szembeállítják ezt az érzést a puszta nemi aktussal. Füstnél kétségkívül felvillan Krisztus követésének nosztalgiája, a megvalósítás lehetősége nélkül, de tiszta idealitásként. Sartre-nál a templom semmivel sem több, mint a korzó: a polgári élet színpada, az „aljas gazemberek” gyülekezőhelye. Még arra a szarkasztikus bírálatra sem érdemesíti a vallást, mint amely az Autodidakta alakjában öltve testet irányul az ateista polgárság kiüresedett vallása, a humanizmus ellen. Annak, hogy Füst professzora visszatér a polgári létforma karámjába, *elvi* oka is van. Ő nem szabadságtól szabadságig jut el, hanem inkább a rosszhiszeműen elfogadott korlátozottságtól az áthidalhatatlan szakadék élményéig – tehát szintén egy létélményig. „Szakadék van bennünk – mondtam magamnak –, igen, szakadék. A között, amik igazán vagyunk, s amit élünk.” Egy másik Sartre-kategóriával élve, úgy lép túl a rosszhiszeműségen, hogy önként vállalja az általa felállított korlátokat. A részvét is megálljt parancsol neki (Roquentint Sartre egyrészt megóvja a részvét támadásától, hiszen jóformán minden társadalmi kapcsolattól és függőségtől mentesíti; az az együttérzés, amelyet Anny és az

Autodidakta iránt érez, csak arra döbbsenti rá, hogy milyen képtelenség segíteni a másikon). Ám a legfontosabbat így fogalmazza meg önmaga számára Füst hőse: „igenis vannak határterületek, ahova nem tudom, de nem is akarom követni az emberi lelket kétes vándorútjain”. Állíthatnók-e felelősséggel, hogy ebből az egzisztenciális döntésből csak elhibázott kompozíciójú, hiteltelen mű születhetett? Aligha. Bár az valószínű, hogy az ideológiai szinten megfogalmazott önkorkalozás kihat az esztétikum síkjára is, legalább úgy, hogy keretek közé szorítja a kísérletezés szabadságát. A probléma, most ténylegesen ideológiai és nem esztétikai szinten megfogalmazva abban áll, hogy Füst hőse elindul az emberi lélek nyomában, követi egy bizonyos pontig ama kétes vándorutakat, majd – nem a figura belső törvényeiből, hanem az író belátásából következően – megtorpan. A megtorpanás tragikumát érzékelteti, de egyben el is mossa a regény utolsó néhány mondata. „De ami ezek után történt, abban sincs már semmi érdekesség. S már csak azért sem mondanám el, mert számomra minden egyébnél szegényletesebb. Megöregedtem.”

Ez a tragikum csak az előbb említett belátás – a nevezetes Füst Milán-i bölcsesség – ellenében valósulhatott volna meg esztétikailag. Ebben a bölcsességben pedig lehetetlen nem érezni a nyugati és a kelet-közép-európai művész helyzetének eltéréseit, a sokkalta szűkebb játékkeret, a mérhetetlenül nagyobb kiszolgáltatottságot és hát – tetszik vagy sem – a mindebből következő konformizmust. S ez még akkor is hátrány marad, ha időközben a nyugati fejlődés létrehozta az antikonformista konformizmust, amelyhez képest emez mutat némelyes előnyöket.