

Opponensi vélemény Schein Gábor *Füst Milán* című akadémiai doktori értekezéséhez

Schein Gábor az akadémiai doktori cím elnyerése érdekében Füst Milán munkásságáról írt nagymonográfiáját nyújtotta be az MTA Doktori Tanácsához. A nagymonográfia műfaja ideálisan megfelel a célnak, hiszen egy ekkora munka eleve csak olyan összetettségű ismeretek, olyan absztrakciós képességek és olyan kritikai szemlélet birtokában kivitelezhető, amelyek önmagukban is akadémiai doktori habitust feltételeznek. A műfaj másik előnye az elvitathatatlan közérdekűség: egy nagymonográfia az adott szerzőről pillanatnyilag birtokunkban lévő ismeretek és belátások teljes, rendszerezett tárházát kínálja fel, összegzi a korábbi kutatásokat, és megkerülhetetlen kiindulópontul szolgál minden további kutatásnak. A korszakszintézisek mellett alighanem az ilyen szerzői nagymonográfiák képezhetik az irodalomtudományi nagydoktori disszertációk legnagyobb műfaji csoportját – ebben a tekintetben tehát Schein Gábor választása hagyománykövetőnek mondható.

A mű konformizmusával kapcsolatos előfeltevéseket azonban már a tartalomjegyzék is eloszlatja. A hagyományos nagymonográfia rendszerint az életrajz kronológiai narratív mátrixába helyezett műelemzések sorozataként szerveződik, ez a munka azonban szinte teljesen eltekint a biografikus elbeszéléstől, és a közvetlen műértelmezések sem jutnak benne hegemon szerephez (ez különösen a líráról szóló részre igaz). Az életrajztól való elvonatkoztatás természetes indokának látszik az a tény, hogy a költő élete valóban nem bővelkedett drámai fordulatokban. (Az ezzel kapcsolatos bonmot – „életrajzom nincs, csak munkarajzom van” – Füst Milán legtöbbször idézett mondatai közé tartozik.) A huszadik század traumatikus történelmi eseményei természetesen az ő személyes körülményeit is megzilálták, de ezek a megrázkódtatások alapvetően civil jellegűek voltak, szinte bárkivel megtörténhetek volna: ez a történet valóban nem sejtet önmagán túlmutató tanulságokat (bár a könyv kitér néhány fontos, ellentmondásos epizódra). Úgy tűnik, a fő kérdésirányok kiválasztásakor Schein Gábor nem csupán Füst Milán személyére és életnarratívájára vonatkozó kérdéseket függesztette fel, hanem – legalábbis részben – az életmű és a szerzői személyiség fenomenalítására, a „Füst Milán-jelenségre” vonatkozó kérdéseket is. Pontosabban azt mondhatnánk, hogy a Somlyó György által meghatározott „Füst Milán-i szituáció”-t mint negativitást tartja szem előtt, könyve céljaként az e fogalom által jelzett anomália részleges orvoslását tűzi ki.

Az utóbbi években disszertációként benyújtott szerzőmonográfiákat ismételtelen utolérte az a kritika, hogy voltaképpen ismeretterjesztő bédekkerek, a meglévő tudás felgyűjtései és praktikus összerendezései. Bár személyes megítélésem szerint – amennyiben magas színvonalon és kreatívan művelik – ez a funkció sem volna méltatlan egy tudományos pálya lehetséges csúcspontjához, az kockázat nélkül kijelenthető, hogy Schein Gábor könyvét senki sem illetheti ilyen váddal. Ennek a könyvnek a mintaolvasója nem a művelt érdeklődő, hanem a felkészült, kihívásokra is nyitott szaktudós. A könyv igen komolyan veszi a szakszerűséget, nem hoz kompromisszumokat a könnyebb olvashatóság érdekében. Ez a szigorúság igen tiszteletreméltó, de megvannak a hátrányai. Egyrészt ebben a környezetben sokkal inkább szemet szúr az a néhány

– kétségkívül nem túl jelentős – alkalom, amikor a szakszerűség megbicsaklik; másrészt kételyek ébredhetnek a munka *célszerűségét*, saját, kinyilvánított céljához való viszonyát illetően.

Ez a kinyilvánított cél tehát egyfajta rekanonizáció: a számos tekintetben közegidegennek tűnő, minduntalan „társtalanként” jellemzett életmű szerves beillesztése a huszadik századi magyar irodalomtörténeti narratívába. Ez a szervesítési művelet nemigen képzelhető el intézménytörténeti, mozgalomtörténeti vagy más olyan módszertani alapon, amely a társas viszonyok történeti dinamikájából indul ki, hiszen a költő magatartását szinte mindvégig a kívülállás jellemezte. De fogadtatását (a vissza-visszatérő idegenkedés mellett) egyfajta elismerő attitűd is végigkísérte, és poétikájának korszerű és innovatív jellegét voltaképpen egyik korszak sem vonta komolyan kétségbe. Ebből adódik, hogy a kánonba illesztés műveletének természetes terepévé a poétikatörténet válhat: a könyv kérdései célzottan Füst Milán poétikájára vonatkoznak. Ennek megfelelően a munka három nagy műfaji (pontosabban inkább műnemi) tartományra oszlik, azaz lényegében a háromféle poétikai program rekonstrukcióját tűzi célul. A lírának, drámának és prózának szentelt gondolatmenetek voltaképpen három önálló, kisebb monográfiát alkotnak, amelyek között Füst Milán személye szinte csak formálisan teremt kapcsolatot. A három műnemi csoport különálló korpuszként jelenik meg, amelyekhez különböző kérdések, különböző módszertanok kapcsolódnak. Haladjunk tehát sorjában.

Líra

A szó eredeti értelmében akkor beszélhetnénk módszertanról, ha az elvégzett műveleteknek lenne egy állandó, stabil tárgya, adott esetben a Füst Milán életmű megfelelő darabjai, szakaszai, kérdései. Schein Gábor perspektívájawa azonban ennél sokkal tágasabb és absztraktabb, emellett változékonyabb is; a módszertant szinte csak a fonákjáról lehet meghatározni, mint a szoros olvasás poláris ellentétét: voltaképpen szélesen és gazdagon hömpölygő, filozofikus elmélkedés ez, amely érint poétikai kérdéseket is. A szélesség és gazdagság kivívja feltétlen tiszteletünket, de közben minduntalan szem előtt tévesztjük a könyv címszereplőjét, akire olykor oldalak tucatjain át utalás sem történik. Helyenként az az olvasó érzése, nem is szerzőmonográfiát, hanem egy autonóm líraelméleti szintézist olvas, amelyben katalizátorként, a folyamatok továbbblendítőjeként időnként felsejlik Füst Milán alakja.

Ebben a „megközelítésben” egyáltalán nem tét, hogy a szövegek közelébe kerülünk: a gondolatmenetnek nem célja a leírás, átírás, szétszerelés, „mögé kerülés”, feltárás. Schein Gábor programját inkább a lehetséges teoretikus kulcsok felleléseként és kipróbálásaként jellemezhetjük. Az első kipróbált kulcs Füst saját szubjektumszemlélete: egy 1909-ben publikált gondolatmenet, amelynek verziói a kései írásokban is felbukkannak: ezt a modellt a kortárs kontextushoz és a korábbi forrásokhoz illesztve filológiai gondossággal mutatja be a fejezet. Ezután a kortársak és értelmezők által leggyakrabban használt fogalom, az „objektív líra” következik. Itt a gondolatmenet íve már messze kanyarodik Füst Milántól, voltaképpen fogalomtörténeti áttekintést, egy önálló nagyesszét kapunk. A világirodalmi horizont nagyon erősen német orientációjú, T. S. Eliot például csak futó említést kap itt. Önmagában persze érdekes, hogy a terminust milyen értelemben használták, és az objektivitás-fogalom hátterében milyen ismeretelméleti és ontológiai koncepciók tapinthatók ki – de a fogalom mai (például tankönyvi) használata sajnos a századelő kritikusaik zsurnalisztikus használatára tekint vissza,

akik aligha gondoltak többre, mint hogy a lírának tűnő szövegkonstrukció szokatlan módon nem implikál sem azonosítható beszédhelyzetet, sem körülírható szubjektumot. Az „objektív líra” fogalma nem különösebben erős analitikus eszköz, heurisztikus potenciálja is csekély, így az a kérdés merül fel, érdemes-e ekkora energiát ráfordítani. Ebben a fejezetben bukkan fel egy sajátos példa a „Füst Miláni szituáció”-ra és paradox feloldhatatlanságára is. A szerző Kulcsár Szabó Ernőt idézi kritikusan, aki arról ír, hogy Szabó Lőrinc és József Attila nemzedéke számára a közvetlen elődök nem hoztak létre mintákat a személytelen beszédmódokra – Schein Gábor Füst Milán példáját veti ellene, akinek „költészetében éppen ez történt meg.” (65.) Ennek a történésnek a hatástörténeti nyomait azonban nem mutatja ki a két fiatalabb költő szövegeiben, feltehetőleg azért, mert nem is nagyon lehet őket kimutatni. Éppen ebben ragadható meg a „szituáció”, és nagyon érdemes lenne rákérdezni vajon miért nem látták meg ezeket a mintákat, vagy miért nem bizonyultak használhatónak számukra (ahogyan kicsivel később Weöres Sándor számára sokkal inkább). Schein Gábor éles kritikával illeti a korábbi interpretációk egyik meghatározó, már-már közhellyé vált szövegét, amely a Füst Milán lírájában hangot kapó szubjektumokat szerepekként, s Füst költészetét alapvetően szereplőként azonosítja. A disszerens alternatív ajánlata maszkokként nevezi meg ezeket a személyeket, és a két allegória között arra a különbségre mutat rá, hogy a „szerep” fogalma egy mögöttes, valódi, „lényegi” ént feltételez. A megfigyelés értékes, a terminológiai javaslatot azonban kétségesnek látom, mivel a maszkok is csak akkor kezdenek bármiféle interakcióba, diszkurzív működésbe, ha valaki viseli őket.

Az ezután következő fejezet az ironikus allegóriáról szól, és a líráról szóló főfejezet centrumának, egyben csúcsteljesítményének látom. Eddig is így gondoltam, és Schein Gábor gondolatmenete megerősített benne, hogy a lehetséges kulcsok közül a leghasználhatóbb az irónia. A Füst-életmű célként kitűzött rekanonizációja, recepciójának elmélyítése és szervesítése felé úgy lehetne elmozdulni, ha akár tankönyvi, ismeretterjesztő szinten is felajánlanánk olyan olvasásmódokat, amelynek révén a Füst-életmű darabjainak befogadása (érzékivé nehezen tehető történeti értéküktől függetlenül is) élvezetet jelenthet. Ennek kulcsa lehet az ironikus olvasásmód – ehhez persze első lépésben kifejezetten alakzatként, és nem filozófemaként kell tekintenünk az iróniára. Ehhez segíthet Schein Gábor elemzése, amely – különösen a kettős irónia alakzatának bemutatásával – mélységet kölcsönöz ennek a programnak. Ezt a fejezetet az ornamentikáról szóló kitérő követi, amely maga is kitérőkkel rendelkezik, és ismét megállná a helyét harmincöt oldalas önálló tanulmányként, annál is inkább, mert a könyv címszereplőjét nem is említi.

Az intertextuális mozgásokról szóló fejezet fő értéke, hogy az idegen kultúrák nem-hierarchikus, nem egzotikumra hangolt szemléletét mutatja ki Füst Milánál: erre az elgondolásra a kortársak aligha tudtak volna reagálni, hiszen a felvetés bizonyos értelemben ma is revelatívnak (más körökben akár botrányosnak) hat. Érdemes volna feltenni a kérdést, hogy ilyen diszpozícióval Füst Milán vajon miért nem érdeklődött jobban a műfordítás iránt (sokkal később, a 650–651. oldalon a könyv is érdemben kitér erre a kérdésre, noha választ nem talál). A bukolya-fejezet a költő antik vonzalmainak, az antik kultúráról alkotott képének rekonstrukciójára vállalkozik, és Babits klasszicizmusához hasonlítva tanulságosan mutatja be az antik műfajok és az általuk meghatározott beszédhelyzetek kimozdításának programját. Ezen a fejezeten illusztrálható ugyanakkor legjobban, amit a könyv legfontosabb hibájának látok, s hibán ezúttal nem „elvéstést”, hanem szuboptimálisan megválasztott stratégiát értek. A fejezet mintegy harmadát a bukolyikus

hagyomány forrásainak és hagyománnyá válásának taglalása tölti ki. Ezt a munkát nyilvánvalóan fontos volt elvégezni, és itt el is van végezve a lehető legmagasabb színvonalon, amelyet a modern magyar irodalom tudósától elvárhatunk. De nehezen látom be, hogy miért volt szükséges a teljes folyamatot nyilvánosan dokumentálni, hiszen klasszika-filológiai relevanciája aligha van, s a könyv deklarált céljait sem mozdítja előre közvetlenül. Néhány ilyen szakasz kihúzása, lerövidítése határozottan jót tett volna mind az olvashatóságnak, mind a fő argumentációs irány koherenciájának, mondhatni, a munka eleganciájának. A gyakori és terjedelmes kitérők között könnyű eltévedni, és itt nem csupán azokra az alfejezetekre gondolok, amelyeket a tartalomjegyzék is nyíltan kitérőnek nevez. A 153. oldalon azt olvassuk, hogy Baudelaire Proustra hivatkozik: ez természetesen csak tollhiba (valójában Walter Benjamin volna az alany), mégis jól jellemzi a szerkezet labirintus-jellegét, a nem specialista olvasóra váró frusztrációt.

A Weöres Sándor és Füst Milán együttes olvasásának lehetőségét felajánló fejezet érvelése vékony jégen halad: mindvégig azt sejteti, hogy Füst poétikai invenciói hatottak Weöresre, hogy az általa kidolgozott mintázatok folytatóra találtak, s így a modern magyar líra alakulástörténetébe való szerves beillesztése biztosítható. A közvetlen történeti hatás kijelentésétől azonban a fejezet tartózkodik, minden bizonnyal azért, mert Weöres egyetemes, Füstnél jóval szélesebb spektrumú kulturális tájékozódása számtalan hatást magába szívott, s e hatások egy jelentős részének közvetítője, mint Schein Gábor is jól látja, Hamvas Béla lehetett. Az óvatos konklúzió így annyi csak, hogy Weöres Sándor eredményesebben olvasható Füst Milán felől, mint Nagy László és Juhász Ferenc felől – de ezt, úgy vélem, eddig is sejtettük.

A líráról szóló könyvrész zárófejezete a „kései”, azaz 1920 utáni költészetet öleli fel, és sok tekintetben ez hasonlít leginkább egy hagyományos monográfiafejezetre. Az érvelés vitapozícióval indul, Kis Pintér Imre monográfiáját használja rajtkőnek, miután a szerzőt – saját Kirkegaard-olvasatán keresztül – gyorsan és elegánsan diszkreditálja. A fejezet jelentős telitalálata az *Újak* ciklus és az *Őszikék* közötti kapcsolat felfedezése, és ezúttal a szövegszerű kapcsolódási pontok, azaz a konkrét allúzió- vagy hommage-szerű gesztusok is figyelmet kapnak. Az *Álom az ifjúságról* idézett két sorának versformája (hogy ugyanis felező tizenkettesként is olvashatók) talán nem igazán erős érv, minthogy ezt a formát Arany kifejezetten az epikus költészet számára tartotta fenn, az *Őszikék*ben nem alkalmazta. Ugyanakkor az idézet más rekvizitumai (a külön szóba írt „öreg úr”, vagy a passzív helyzetben láttatott bot) valóban az *Őszikék* szöveghelyei felé mutatnak, s így együtt különösen meggyőzőek.

Itt érdemes szóvá tenni, hogy a verstan nem tartozik a dolgozat diszciplináris erősségei közé. Egyrészt nem kerül szóba olyan helyeken, ahol jelentős interpretatív potenciálja volna, és erősítené az érvelést, mint a bukolika-fejezetben. Másrészt viszont a csekély számú verstani megjegyzésben sok a pontatlanság: a 77. oldalon idézett sor nem hatodfeles, hanem hat és feles, azaz hetedfeles. A 111. oldalon „a hexameter utolsó kolónját” (*sic*) említi, noha a hivatkozott metrikai alakzat neve adóniszi kólon, a hexameternek pedig – lábvers lévén – nincsenek kólonjai (bár az utolsó két láb összeolvasva tényleg ilyen alakú). Ezek azonban a biztos kézzel mozgatott, hatalmas apparátushoz képest kétségkívül apróságok. A fentiek mellett a líra-részben csupán egyetlen – a kontextusban szinte bájosnak mondható – elvételre akadtam: a 65. oldal jegyzete Kassák és Füst viszonyáról szólva Kassákot nevezi „fiatalabb pályatárs”-nak, noha Kassák tizenhat hónappal idősebb volt – úgy látszik, Füst Milán aggastyán-önképétől még monográfiája sem tudja teljesen függetleníteni magát.

Dráma

A drámai munkásságról szóló rész nagy vonalakban a két „nem megtagadott” és az egy „visszafogadott”, azaz a szerző által is kanonikusként számontartott dramatikus szöveg, azaz a *Boldogtalanok*, a *Catullus* és a *IV. Henrik király* köré szerveződik, emellett komoly terjedelmet szentel az *Aggok a lakodalmon* című sorstragédiának, amelyet minden bizonnyal maga Füst is inkább „drámai költeményként” tartott számon, és kitér az egyfelvonásosokra is. A drámák értékelését megnehezíti, hogy a hatvanas években kerültek először színpadra, azaz valódi hatástörténetük évtizedekre fel volt függesztve. Schein Gábor – ha jól értem a törekvését – arra tesz kísérletet, hogy a drámák megírásának kulturális kontextusát, s így a drámaíró előtt álló poétikai opciókat rekonstruálja valamiképpen. Ehhez Paul Ernst *Brunhild* című drámáját véli legalkalmasabbnak, amelyet a huszonöt éves Lukács György lelkesen fogadott, majd minderről Heller Ágnes interpretációját is megismerhetjük, hogy azután a fejezet tizenötödik oldalán végre rátérhessünk Füst Milánra. Érthető, hogy Schein Gábort foglalkoztatta a tragédia metafizikájának kérdése, és hogy az erről szóló 2008-as (Füst Milánt nem említő) tanulmányának gondolatmenetét ökonomikusnak látta idekapcsolni, az olvasó számára mégis nehéz ezt a kapcsolatot revelatívvá tenni.

A továbbiakban jelentős szerepet játszik Füst Milán egy kései kijelentése (az 1966-os *Drámák* című kötet előszavából), amely szerint csupán háromféle dráma létezik: a görög verses, a shakespeare-i, valamint az újkori realista-naturalista. Schein Gábor természetesen pontosan látja ennek a leltárnak a reduktív és történetietlen jellegét és önigazoló intencióját, ugyanakkor bizonyos mértékig maga is igazolást talál benne arra, hogy a darabok megírásának *színháztörténeti* kontextusát mellőzze. Nem kétséges, hogy Füst Milán a színpadra kerülés és a színpadi siker reményében írta a darabjait, erre vonatkozó dokumentumokra a monográfia is hivatkozik. Nagyon is kézenfekvő, hogy ehhez a színházakban szemrevételezhette a sikeresség feltételeit és összetevőit: nehéz elképzelni, hogy ne látott volna népszínművet, Molnár-féle „jól megcsinált” színművet, s hogy később, a húszas években ne értek volna el hozzá például Sztanyiszlavszkij vagy Max Reinhardt pesti vendégjátékának tanulságai. E kulturális mintázatok taglalása természetesen nem feltétele a sikeres interpretációnak, ugyanakkor magyarázó és kontextualizáló potenciáljuk alighanem nagyobb, mint a Magyarországon sosem játszott Ernst-darabé.

A hatvanas évek megvalósult bemutatóinak tárgyalása is mutat némi aránytalanságot. A *Boldogtalanok* kapcsán ezt olvashatjuk: „Igazi változást az 1962-es Madách Színház-i bemutató után Székely Gábor 1978-as szolnoki rendezése hozott” (296). Az említett első előadás itt teljesen lényegtelennek és feledhetőnek látszik, annyi figyelmet sem kap, hogy a rendező nevét megismerhessük. A 340. oldalon azután sor kerül a rehabilitációra: kiderül, hogy a helyes évszám 1963, hogy a rendező Pártos Géza, és hogy az előadás annyira nem volt jelentéktelen, hogy Pilinszky János írt róla elemző-értékelő kritikát. A Füst-drámák újrafelfedezője és a „reneszánsz” elindítója kétségkívül Pártos Géza volt, a későbbi színre állítók túlnyomó többségben (Székely Gábort is beleértve) az ő tanítványai, a még későbbiek a tanítványok tanítványai. Pártos előadásának sikere tette lehetővé azt is, hogy az év decemberében Somlyó György nagy hatású Füst Milán-estet szervezhessen az Irodalmi Színpadon, majd 1964 októberében Pártos a *IV. Henrik királyt* állíthassa színre, és nyilvánvalóan ez az áttörés inspirálta azt a szándékot is, amelynek

következtében 1966-ban a Magvetőnél napvilágot látott a *Drámák* kötete. Pártos Géza teljesítménye azonban még látszólagos méltatása helyén is lefokozódik: az 1968-as *Catullus*-bemutatót Schein Gábor „egy tisztelgő sorozat részeként” (340) nevezi meg, mintha művészi és egzisztenciális tétek nélküli protokoll-aktus lett volna. „Ilyen helyzetben csak a mű és a szöveg ünnepélyes celebrálására nyílhatott mód” – írja. Bár az előadást egyikünk sem látta, úgy vélem, ez téves megközelítés. Füst Milán drámáinak újrafelfedezése (egyébként Szép Ernővel párhuzamosan) azért hozott nem várt izgalmakat, mert az alapvetően szecessziós dikció a korszak kisrealista játéknyelvével találkozott. Ez a kontraszt, amely a későbbi előadások sikereihez is nagyban hozzájárult, a hatvanas években valósággal avantgárd hatást keltett, független gondolkodású fiatal művészek sorát inspirálta, és a lehető legtávolabb állt a pártállami protokolltól. Pártos Géza 1969-es disszidálása azután átírta a történetet, és a következő két évtizedben ez a teljesítmény kiesett a színházi emlékezetből – de ma már minden eszköz rendelkezésünkre áll e hiány meghaladásához.

Schein Gábor egyetértőleg idézi Kassák Lajos megállapítását, mely szerint Füst Milán drámaírása nem naturalista (296), ugyanakkor ezt (Kassákhöz hasonlóan) ő sem fejt ki, hanem csupán a színpadi megvalósítások tárgyalásának felvezetéséül használja. Korábban Peter Szondira támaszkodva fejt ki, hogy a naturalizmus azért az alsóbb néposztályok életére koncentrál, mert ez – legalábbis felülről nézve – elég egyszerűnek látszik ahhoz, hogy összeegyeztethető legyen az arisztotelészi dráma-moddal (290). Innen jól lehetne igazolni Kassákot, aki alighanem olyasmire utal, hogy a zsurnalisztikus használatban a naturalizmus fogalma lényegében tematikai, illetve a miliőt jellemző kategóriává vált, azaz formai jeggyé, amely nem érinti a dráma által megragadni kívánt morális, lélektani, társadalmi vagy metafizikai kérdés lényegét. Megjegyzendő, hogy a többi részekben tapasztalható elméleti naprakészség a drámákról szóló fejezetben halványabb: Peter Szondi szóban forgó könyve a *Boldogtalanok* bemutatójával egykorú, a frissebb nemzetközi források közül Erika Fischer-Lichte elsősorban történeti forrásként szerepel.

A monográfia drámaelemzései lényegében mind ugyanarra a végpontra, a tragédia nélküliség megállapítására futnak ki, még ha ez változatos formában is fogalmazzák meg: a tragédia tragédiája, tragédia-utániság, kettős írás. Ez az elemző séma helytállónak és relevánsnak látszik, és egy tágabb perspektívából tekintve lényegében az egész életműre kiterjed. Ugyanakkor fontos volna láttatni, hogy itt nem egy egyedülálló találmányról, hanem egy régóta létező művészi habitusról van szó. Érdekes lett volna beiktatni egy komparatív elemzést egy olyan kortárs drámával, amely hasonló elképzelések és diszpozíciók alapján a húszas vagy harmincas években is színpadra, vagy akár színpadi sikerre jutott (könnyen adódó példa a fentebb említett Szép Ernő): ez talán segíthetne megragadni a Füst Milán dramatikus életművének azokat a nyelvi-poétikai specifikumait, amelyek a vágyott sikert a hatvanas évekig odázták.

Próza

A műnemi felosztást követve a próza bizonyul az életmű legterjedelmesebb és leginkább szerteágazó részének. Itt a szerző már kénytelen lemondani az extenzív teljességről, és kénytelen – legalábbis a szöveg legalapvetőbb szervezése szintjén – a hagyományos kronológiai elrendezésre hagyatkozni: itt *kezdetekről* olvashatunk, amelyeket *kiteljesedés* követ, majd a *kései* művekhez jutunk. Meglepő, hogy Füst Milán nem szépirodalmi szövegei nem kapnak külön

főfejezetet, hanem a fikciós narratív művek közé ékelve tárgyalja őket a szerző. E tárgyalások némelyike kifejezetten külsődlegesnek tűnik annak a kérdésiránynak a szempontjából, amely az egész vállalkozást meghatározva az életmű szemléleti és poétikai alapvonalainak feltárását tűzi célul. Beiktatásuk ugyanakkor indokoltnak – a szerző szempontjából talán egyenesen elkerülhetetlennek – látszik, hiszen a pálya és az életmű *morális* megítéléséhez szolgáltatnak kontextust, és ezeknek az érzékeny pontoknak az érintése nélkül maga a kinyilvánított kanonizációs törekvés is hitelét és esélyét veszíthetné. Mindazonáltal a „Próza” címszó alá kerülésükre nemigen látni más indokot, mint az előre elgondolt külső forma, a 3*3 fejezetes elrendezés szimmetriájának kényszerét.

Bár a főfejezet tagolása makroszinten a kronológia logikáját követi, rögtön az első rész, a *Nevetők* című kisregényt tárgyaló szöveg aláássa ezt a logikát, és a genetikus filológia módszerével feltárható átírások nyomán a publikált szöveg lezárt integritását, s magát az *ultima manus* elvet is kérdéssé teszi. „Az *écriture* derridai fogalmára utalva ma aligha kell bizonygatni, hogy ez a szemlélet milyen nehezen védhető feltevésekre megy vissza” – írja (396). Így tálalva ez valóban evidenciának hangzik, ugyanakkor érdemes lenne figyelembe venni azoknak a kollégáinknak a becsületes, hasznos és nagyon is reflektált munkáját, akiknek nem áll módjukban feladni a kitüntetett „végső változat”, a helyreállítható ideális szövegállapot fikcióját – mint ahogyan Füst átírásai, átrendezései is deklaráltak egy ilyen állapot felé törekvés állomásai. Az elemzés a *work in progress* terminussal jellemzi a helyzetet, ám az a szöveg, mely archetípusként bevezette e fogalmat a modern irodalomba, határozottan nem ilyen: a *Finnegans Wake* 1928 és 1937 között folyóiratokban és kis kötetekben megjelent mutatványszövegei egyértelmű paratextusokkal jelezték magukról, hogy valamilyen nagyobb egész részei. Hasonlóra a magyar irodalomban a *Bevezetés a szépirodalomba* szolgáltatott példát. Ha a *Nevetők* is *work in progress*, akkor ez minden irodalmi szövegről elmondható, legalábbis a szerzőjük biológiai haláláig – igaz, ez a konklúzió Derridának aligha volna ellenére.

A két következő kisregény, az *Aranytál* és az *Advent* tárgyalása arra ad alkalmat a szerzőnek, hogy a próza realizmusáról, a referenciális és morális igazságfogalmakhoz való viszonyáról fejtse ki álláspontját. Meggyőzően bontja ki, hogy a modern irodalom realitásképzetei miért kapcsolódnak olyan szorosan a belső monológ technikájához, és ebben a képletben is eredményesen helyezi el Füst Milánt mint a korát félig-meddig öntudatlanul megelőző prózaíró. *A mester én vagyok* című – sokáig kiadatlan, így kortárs hatástörténettel nem rendelkező – regényben a fiktív naplónak mint narratív eljárásnak az elemzését követhetjük végig. Eszközként felmerül, majd rövidesen háttérbe utalódik Lejeune elméleti munkássága, mivel az áttekintésből kiderül, hogy fiktív naplókkal nem igazán foglalkozott. Ez a néhány oldal például a törölhető segédvonalak közé tartozik. Hasonló, bár revelatívabb segédvonalnak tűnik Bródy Sándor darabjának, *A tanítónőnek* a kalandos története, bár a helyzet megvilágosításához szükséges két mondat helyett ez is egy bő oldalt kap. Mindazonáltal a példa jól érzékelteti, hogy milyen nehézségekbe ütközhetett egy (mai kifejezéssel) genderkritikus álláspont közvetítése a korabeli társadalomban. Hasonlóan jól sikerül az otthontalanság, a „nem-hely” képzetének érzékeltetése Rilke egy versén keresztül, bár itt meg a József Attila-párhuzam hat némileg erőszakoltnak és szükségtelennek. Gyakran tűnik úgy, mintha az érvelésrend pedagógiai programot követne, és minden ismeretlen elemet ismert pontok háromszögelésével igyekezne elfogadtatni, de az ismertnek hitt pontokban sem bízna eléggé, és az újabb háromszögelések ismételtén messzebb sodornák az eredeti útvonalól. Az

olvashatóság alighanem annak függvénye, hogy az olvasónak mennyire van kedve és affinitása egy újabb kalandozáshoz.

Az itt következő elemzés, *A feleségem történetének* szentelt mintegy hatvan oldal a könyv legerősebb, legtömörebb szakasza, számos megvilágító erejű felfedezéssel. Itt a látszólagos kitérők is (például *A bolygó hollandi* vagy a *Kreutzer-szonáta* felé) közvetlenül az értelmezést szolgálják, s a szóba hozott teoretikus elemek sem önigazolásként, hanem az értelmezés biztos kézzel használt eszközeként hatnak. Itt jó néhány olyan analitikus, szövegközeli gondolatkísérletet olvashatunk, amelyhez hasonló a költeményeknél is szívesen láttunk volna: ezek nemcsak egy-egy jellegzetes dialógusra, de például a könyv kezdőmondatára vagy a főszereplő névválasztására is képesek ráfókuszálni. Nem kétséges, hogy ez az elemzés a regény minden eddigi értelmezését meghaladja, miközben kellő respektussal viszi tovább használható elgondolásaikat: ebben a tekintetben a bölcsészettudományi diszkurzus belső, történeti evolúciójának is tanítható példája. Az elemzésben annyi ötlet, érv és érzékenység összpontosul, hogy a szöveg akár egy önálló kismonográfia magjaként is elképzelhető volna.

Itt következik az a két jelzett kitérő, amelyek Füst Milán munkásságának morális megítélését érintő kérdéseket tárgyalják. Ezek kívül esnek a könyv programján, módszertanán, alapvető kérdezőhorizontján. Ezeknek a témáknak némelyike rendelkezik valamiféle érintőleges irodalomtörténeti relevanciával (amennyiben egyes művek kiadástörténetével is kapcsolatosak), mások, mint a Csop Gizella-epizód, ilyesmit nyomokban sem tartalmaznak. Beiktatásuk részben kényszerrel jelez: a szerző elébe akart menni az olyan kifogásoknak, hogy „arról bezzeg nem beszél...” A traumákban oly gazdag huszadik század számos jeles személyiséget készített utóbb vállalhatatlannak minősülő döntésekre, amelyeket az utókor – gyakran sanda módon – akár egész életművük diszkreditálása érdekében is felhasználhat. Teljességgel védhető az a stratégia, hogy Schein Gábor ezeknek a sanda használatoknak elébe kívánt menni, és korrektül, történészi pontossággal fel kívánta tárni, mi is történt pontosan és ennek mekkora volt a súlya az adott kontextusban. Elsősorban a közbeszéd zavarodottságát jelzi az a paradox fejlemény, hogy épp e pártatlan tisztázó szándék váltott ki aktuálpolitikai felhangokat megszólaltató sanda értelmezést, majd sajtóvitát is, amelynek taglalása itt nem feladatunk, noha talán itt is méltathatjuk a disszerens által tanúsított integritást és morális bátorságot. Mindazonáltal ezeket a fejezeteket talán helyesebb lett volna a főszövegtől elkülönítve, függelék formájában közölni.

Ezután – kronologikus logikában – az 1945 utáni prózai alkotások rövid és sietős tárgyalása következik, köztük a három nagyobb értekező mű (*Látomás és indulat*, *Szexuál-lélektani elmélkedések*, valamint a két *Hábi-Szádi*-kötet), az elbeszélések és *A Parnasszus felé* című regény. A teljesség igénye itt már nem érvényesül, így nem esik szó például a jelentős hatástörténettel rendelkező *Őszi vadásatról* vagy *A sanda bohócról*. Meglepő módon a könyv nem zárul konklúzióval, nem foglalja össze, hogy az elején megfogalmazott célok milyen mértékben teljesültek, nem alkot valamiféle egyesített hipotézist a Füst Milán-életmű értékére és pozíciójára vonatkozóan. Ez talán nem szubsztanciális hiányosság: a közel hétszáz oldalnyi értekezés során az olvasó bőven kap alkalmat és muníciót a saját konklúziói levonására. Az összefoglalás és kitekintés inkább műfaji elvárás volna – mind a szerzői monográfiával, mind a disszertációval szemben. Elmaradása talán részben az időzavarnak is köszönhető, s ezt a feltevést alátámasztja, hogy a könyv vége felé haladva a sietség egészen konkrét nyomai is fellelhetők. Az 514. oldalon újra olvasható ugyanaz a tíz soros idézet, amelyet alig hat lappal korábban már láthattunk. Az 546.

oldal jegyzete a 470. oldalon főszövegben szereplő testes részletet ismétli meg. A 627. oldalon épp fordítva, a főszöveg hozza elének a 601. oldal jegyzetének citátumát. A 618. és 620. oldal között is hasonló történik, bár ezúttal kétségkívül a forrásszövegből (azaz Füstől) származik a redundancia. És itt, a könyv végéhez érve kell szónak tennünk: érthetetlen, hogy egy ilyen terjedelmű és komplexitású kötet névmutató nélkül jelenjen meg. Ma már azt sem mondhatjuk, hogy ez a kiadó kizárólagos felelőssége, hiszen a digitális rendszerekben ez a munka jórészt automatizálható, és nem igényel különösebb szakértelmet.

Konklúzió (helyett)

A le nem vont, csupán felajánlott konklúzió a legtöbb olvasó számára vélhetően a Füst Milán-i nem-tragikus szemléletrendszer körül formálódik ki. Ezt a diszpozíciót számos más szerző bizonyára a posztmodern episztémével is összefüggésbe hozta volna, de Schein Gábor – alighanem szerencsés módon – tartózkodik ettől, hiszen teleológia felfüggesztésére vagy általában az agnosztikusságra azokat a példákat is látja, amelyeket maga Füst is láthatott. Ugyanakkor talán több helyen is előbukkanhatott volna elemző eszközként is az ironia, amely Füst esetében egyfajta diogenészi életstratégiaként is szemlélhető. A Füst biográfiai alakjáról fennmaradt anekdoták (például Déry Tibornál, Vas Istvánnál) nemcsak, hogy nem-tragikusak, de egyenesen burleszkbe hajlók: a költő elgondolt szerepének túljátszásával bohócot csinál magából, és így uralja a szituációt. A kortársak némelyike szívesen elfogadta ezt a beállítást és részt vett a játékban – például Kosztolányi, amikor már-már alázatos modalitással, a Mesternek kijáró reverenciával szólt a nála fiatalabb, jóval kevésbé ismert és kevésbé sikeres pályatárshoz.

A nyíltan vállalt aggastyán-póz és a bohócszerep összefügg, mindkettő a diogenészi önvédelmi stratégia része, amelyet Füst olyan maszkokban örökít meg, mint az *Óda a fejedelemhez!* beszélője. Ha az ön-alávetés, a nevetségessé válás kontrollált és indukált, akkor nem sérül általa az integritás. Ezért lett volna érdemes odafordulni a sanda bohóc alakjához is, akinek a nevetségessé válás a kenye, s aki ellenségeit nem agresszióval győzi le, hanem – pompás allegória – *átugorja* őket. (Schein Gábor a bányászokhoz írt kiáltvány esetében hozza szóba a nevetségességet, de ezt lényegben a naivság, tájékozatlanság számlájára írja, noha a gesztus egy rétegében talán a reflektált kajánság, a paródia is ott rejlik: ha ez kell nektek, hát nesztek.)

Mindez egy másik irányból is megközelíthető. Bár Füst Milán prózájában nem jellemzők a zsidó szereplők vagy miliók, a Goldnágel Efraim név konnotációja eltéveszthetetlen: ez az abszurd, elrajzolt, de pozitív (sőt hősi) értékeket képviselő és győzedelmes bábfigura megkapja a „zsidó” attribútumot. Úgy vélem, ez a megfigyelés felhasználható volna a Füst és a zsidóság, illetve „zsidó”-ság viszonyáról szóló diszkurzusban. A Napló kétségkívül visszatetsző megjegyzéseinek túl Füst álláspontja sejtetően Radnótiéhoz közelített („a fajt, a vérrögöt, a talajgyökért, az idegekben remegő ősi bánatot baromságnak tartom”), és valószínűleg mélyen megbántotta, ha dikcióját „zsidóságnak” nevezték (egy boldogabb korban egyébként érdemes lenne megvizsgálni, van-e ennek nyelvészeti értelme). Ugyanakkor lehet ennek a komplexumnak egy másik dimenziója is: A Matthew Arnold által megfogalmazott vízió az európai kultúra történetéről, amely a hellenizmust és a hebraizmust állította szembe egymással. A nem-tragikus (következésképp nem is patetikus) szemléletrendszer Füst Milánt ennek a tengelynek kétségkívül a hebraizmusként megjelölt pólusára rendezi, s ez a pozíció erőteljesen szemben áll a magyar

irodalmat a huszadik század túlnyomó részében uraló, az aktuális ideológiától mintegy függetlenül közösségi pátozra hangolt elvárásrendszerrel. A helyzet a Füst halála körüli években kezdett megváltozni, párhuzamosan a kultúrpolitikai korlátozások enyhülésével és a Füst-életmű – elsősorban színházi – újrafelfedezésével. De mindennek részletesebb kifejtése ehelyütt már szereptévesztés volna.

Schein Gábor monográfiája az eddigi legnagyobb igényű, legteljesebb összefoglalás Füst Milán életművéről, amely mind sokoldalúságában, mind nagyívű ambíciójában méltó a tárgyhöz. Az analógia fonákjaként a monográfia sem mentes az egyenletlenségektől – az elején a túlírtság, vége felé az elsietettség szórványos jelei tapasztalhatók – ez azonban a munka értékét, jelentőségét, hasznosságát alig befolyásolja. Az értekezés jelentős új tudományos eredményeket felmutató, a további kutatások számára megkerülhetetlen munka, amely minden tekintetben teljesíti az akadémiai doktori disszertációkkal kapcsolatos formális elvárásokat éppúgy, mint a tudományos közösség informális elvárásait. Mindezen megfontolások alapján javaslom az értekezés nyilvános vitára bocsátását és az akadémiai doktori cím odaítélését.

Kaplan Ái