

AZ ALIBI FOGALMA A MŰVÉSZETBEN

Nikola Milošević

Az *alibi* kifejezést rendszerint egészen sajátos értelemben használjuk. Ha valakire azt mondjuk, „alibije van”, akkor ezt úgy értjük, hogy az illető bizonyítani tudja ártatlanságát a törvény előtt. Ezzel a kifejezéssel azonban, véleményünk szerint, egy más, viszonylag gyakori és igen érdekes lélektani jelenséget is megjelölhetnénk. Gyakran találkozunk olyan emberekkel, akik erkölcsileg kifogásolható hajlamaikat palástolni igyekeznek; más színben tüntetik fel magukat, s ez az, ami sok tekintetben az alibi keresésére emlékeztet.

Szemléltessük ezt egy jellegzetes példán. Egy amerikai homoszexuális beteg vallomásaiban megemlékezik arról, hogy egyszer teljesen ismeretlen emberekkel került össze a liftben, és közülük valaki viccet mesélt a homoszexuálisokról. A tréfát nagy nevetés kísérte, amihez — persze, nem szívből — a vallomás szerzője is csatlakozott.

Velük nevetett tehát, de nem az élc szellemességén. Annak, hogy nevelett, sokkal mélyebb és összetettebb oka volt. Mégpedig az, hogy elferdült nemi hajlamai miatt lelke mélyén bűnösnek érezte magát, és nevetésével azt óhajtotta bizonyítani, hogy az ő egyéniségében ilyen hajlamok nincsenek. Aki nevet a homoszexuálisok számlájára — így valahogy okoskodott a vallomás szerzője —, nem lehet homoszexuális. Vagyis — egy paradox megfogalmazásban —: én nem vagyok az, aki vagyok.

Esetünk hőse azonban, noha úgy viselkedett, mintha „nem volna azonos”, természetesen tudta, milyen valójában. Ilyen értelemben, elmondható, hogy nevetése bizonyos fajta alibi volt.

Ennek a lélektani mechanizmusnak sok egyéb megjelenési formája is van. Tulajdonképpen akkor jut kifejezésre leginkább, amikor valaki

őnmaga és mások előtt bizonyítani akarja, hogy nála nem forognak fenn etikai szempontból kifogásolható hajlamok.

Ezzel azonban még nem határoztuk meg pontosan az alibi fogalmát. Mindenekelőtt meg kell különböztetni bizonyos más, vele határos és rokon fogalmaktól. A bűnügyi értelemben használt alibi fogalmától eltérően, az átvitt értelmű alibi az egyénnek azt a törekvését jelzi, hogy palástolja bizonyos hajlamát, mely nem büntető felelősséggel, hanem elsősorban erkölcsi felelősséggel jár. Pervvertált amerikanusunk tudja, hogy semmiféle törvényes megtorlás nem sújthatja, ha nem akar nevetni az ismeretlen emberek tréfáján; s ő mégis mosolyog.

Ezenkívül a „bűnügyi” alibi esetében az ember mindenáron be akarja bizonyítani ártatlanságát, mindegy, bűnös-e vagy sem. Létezik tényleges és látszólagos alibi, már aszerint, hogy a terhelt valóban ártatlan-e. Az átvitt értelmű alibi viszont már eleve hamis, mert büntudatból fakad. Az a szóban forgó amerikai sem fanyalodik nevetésre, ha nem érzi bűnösnek magát.

Az átvitt értelmű alibi egyéb rokonfogalmaktól is különbözik. Az emberek, sokszor, nem azért igyekeznek más színben feltűnni, mert félnek az erkölcsi megtorlástól, hanem bizonyos gyakorlati előnyökért is. Például, ha egy homoszexuális azért alakoskodik, mert egyszerűen attól tart, hogy elveszti állását.

De előfordul az is, hogy az alakoskodó szilárdan meg van győződve rejtetet enjének erkölcsi értékétől. Ilyen például a meggyőződéses kém, aki az ellenség táborában megjátssza a tüzes hazafit. Az átvitt értelmű alibi nemcsak álcázás, a többi között azért sem, mert egyik ismérve a büntudat.

Azt, amine az alibi fogalmát értettük, meg kell különböztetni a kompenzáció jelenségétől is. A kompenzáció lélektani alapja az alsóbbrendűségi érzés, az alibi lelki alapja viszont az erkölcsi méltatlanság érzése.

Nem azonos az alibi a behelyettesítés lélektani mechanizmusával sem. A behelyettesítés, mint maga a fogalom jelzi, olyan törekvés, hogy képzeletben pótoljuk valamely hiányosságunkat, tekintet nélkül arra, hogy erkölcsileg felelősnek érezzük-e magunkat ezért a hiányért, vagy sem. Ezzel szemben az alibi segítségével olyasmit igyekszünk eltitkolni, ami miatt az ember erkölcsi tekintetben kellemetlenül érzi magát.

Hasonló magállapítást tehetünk az alibi és az igazolás közötti különbség tekintetében is. Aki mentegetőzik, nem feltétlenül bűnös is. A mentegetőzésben, úgyszintén nincs mindig jelen az a törekvés sem, hogy az esetleges kihágást álcázzuk.

Mégis, tévednénk, ha azt gondolnánk, hogy egyrészt az alibi, másrészt az álcázás, a kompenzáció, a behelyettesítés meg az igazolás között nincs semmiféle érintkezési pont. Akár az álcázásban és a kompenzációban, az alibi jelenségében is megtalálható a rejtegetés eleme. Az alibi, bizonyos értelemben, egyfajta kárpótlást is képvisel, ahhoz hasonló, amilyen, a kompenzáció és a behelyettesítés lélektani mechanizmusában van. Az igazolás törekvésének egy sajátos alakja is megnyilvánul benne, s ez az igazolás lélektani szerkezetével rokonítja.

Mindennek ellenére bátran mondhatjuk, hogy az átvitt értelmű alibi sajátos és önálló lélektani jelenséget képvisel.

Szem előtt kell tartanunk, mindenesetre, azt is, hogy a gyakorlatban — s a gyakorlat mindig a maga képére formálja az elméleti kaptafákat — egyazon lélektani instrumentum egyidőben felhasználható alibiként és kamuflázs-ként, vagy alibiként és kompenzációként. Az alkotóelemek ilyen szimbiózisa esetén is világosan megkülönböztethetők, sohasem olvadnak össze annyira, hogy ne ragadhatnánk meg azt a lélektani mechanizmust, mely elsősorban érdekel bennünket.

Az alibi jelensége minden nivón megnyilvánul. Minél eszesebb, tehetségesebb és műveltebb a megalkotója, annál szellemibb és összetettebb az alibi is. A felvonóban felderült mosoly egyszerű mechanizmusa egy Marcel Proustnál például finoman árnyalt mélységet nyer.

Az eltűnt idő nyomában járó regényében Proust kifejti, hogy a pederasztia elterjedtsége az ókori Görögországban nem jelenti azt, hogy a korunkban jelentkező pederasztit is normális jelenségnek kell tekinteni. A homoszexualitás „görög” változata, Proust szerint, egyfajta nemzeti szokás volt; manapság azonban olyan gyakorlatot jelent, mely ellentétben áll a meglévő nemzeti normákkal, más szóval, ez már abnormális.

Marcel Proustnak ez a szellemes megfigyelése talán nem is volna olyan érdekes, ha nem tudnánk, hogy intímen maga is pártolója volt ennek a görög szokásnak, melyet itt és így elítél. Így aztán nem is olyan könnyű megérteni, mit akart ezzel az író. Mért mozgósította intelligenciájának erőit, hogy minél szellemesebben diszkreditáljon egy vétkes szenvedélyt, melynek maga is áldozata, hiszen nem olyan nyilatkozatról van szó, melyet a vizsgálóbíró vagy a nyilvánosság előtt adunk a saját nevünkben. Ez nem egyszerű kamuflázs tehát, mert akkor az író nem igyekezett volna, hogy minél meggyőzőbben éppen ezen a módon vonja kétségbe szenvedélyének igazoltságát.

Nem állítható az sem, hogy Proust ezzel az érvelésével a homoszexualitás ellen bizonyos kisebbségi érzését kívánta ellensúlyozni a nemi élet terén, noha, persze, ilyen ok is közrejátszott. Marad tehát az egyetlen lehetséges magyarázat: hogy ez a szellemes érvelés a pederasztia ellen Proust egyfajta alibijét képviseli. A nagy író ki akart bújni az erkölcsi felelősség alól, melyet ez a perverziója magával vonhatott.

Marcel Proust módszere, hogy szert tegyen arra, amit itt alibinek nevezünk, kitűnően szemlélteti, mennyire paradoxális az a lélektani mechanizmus, mely ebben munkál. Proust esete, egyúttal, rámutat arra is, hogy az emberi szellem ún. legmagasabb szférái is felhasználhatók egy különös gyengeség eszközéül, mely arra kényszerít embereket, hogy gyökérükben másféléknek mutatkozzanak, mint amilyenek a valóságban. Mint látjuk, az alibi szellemi színvonala igen változatos: a líftbeli nevetés egyszerű mechanizmusától Marcel Proust szuperintellektuális érveléséig terjed.

Bennünket azonban e jelenségnek a legbonyolultabb műveltségi ágazatokban való különféle megnyilvánulási formái érdekelnek mindenekelőtt. Mert az alibi jelensége az olyan összetett és rafinált struktúrákban is felismerhető, mint amilyen a művészet és a filozófia.

Mint ennek a munkának a címe is jelzi, érdeklődésünk tárgya: az alibi a művészetben. E lélektani mechanizmus minél sokoldalúbb meg-

világítása kedvéért azonban előbb egy filozófiai példával élünk. Mégpedig mindenekelőtt azért, hogy megmutatkozzék, az ilyen szempontból vizsgált művészet az emberi műveltség sokféle megnyilvánulása között nem jelent kivételt.

Mint a „filozófiai alibi” példája, Oswald Spengler ma már klasszikus műve, *A Nyugat alkonya* szolgál.

Egyáltalán nem titok, hogy ennek a könyvnek a szellemi struktúráját két, egymással szöges ellentétben álló következtetés-sor alkotja. Spengler tanítása a műveltségi szervezetek történelmi fejlődésvonaláról vasszigorú, kérlelhetetlen és számtanilag meghatározható szükség-szerűséget illetve törvényszerűséget feltételez. Ha áll az, hogy előbb vagy utóbb minden kultúra elkerülhetetlenül elpusztul, az azt jelenti, hogy annak belső mozgását bizonyos sorsszerű és elháríthatatlan ráhatások irányítják. Aminthogy a növény, a maga szigorú belső törvényszerűségeit követve növekedik, virágzik és elhervad, ugyanúgy minden műveltségi formáció is „teremtő erőinek” virágkora elmúltával a hanyatlás stádiumába jut. Az ember minden erőfeszítése, hogy gátat vessen ennek a hanyatlásnak, hiábavaló.

Spengler, amikor filozófiailag megszövegezi a kultúrák ilyen történelmi fejlődésének és pusztulásának kérlelhetetlenségét, hallgatólagosan megengedi, hogy meglehetősen hízelgő képet nyerjünk az ember elméleti-megismerési képességeiről. Ahhoz, hogy ezeknek az annyira objektív törvényszerűségeknek a némelyikét, mely ilyen kérlelhetetlenséggel szabja meg az emberiség történelmét, megismerjük és felismerjük, ahhoz megfelelő és rendkívül biztos, tárgyilagos megismerési instrumentum szükségeltetik. Annak, aki képes felfedni ezeket a törvényeket, már a dolgok természeténél fogva mentesnek kell lennie mindennemű szubjektív korlátozottságtól.

Ez a megállapítás még elfogadhatóbbnak látszik, ha Spengler tanításának gyakorlati következményeire gondolunk. Már a könyv címe is erről árulkodik: *A Nyugat alkonya*. Spengler filozófiája miatt a nyugati kultúra kifejeződése abban, a szerzőnek magának is keserűséget szülő, lesújtó felismerésben foglalható össze, hogy korának és társadalmának egész szellemi meg anyagi gazdagsága lassú, de biztos pusztulásra van ítélve.

Ezek után nem nehéz elképzelni, mekkora szellemi erőre volt szüksége Spenglernek, hogy tárgyilagosan magáévá tegye ezt az annyira kellemetlen igazságot koráról. Burkoltan ugyan, de bevallja ezt nekünk a filozófus is: „Aki megőrizte nézeteinek feltétlen szabadságát, aki felülemelkedett bármi néven nevezendő személyes érdeken, annak semmiféle függő viszony, semmiféle kivételezés, semmiféle ok és okozat, semmiféle értékrend, rangsor nem létezik.” (O. S.: *Propast Zapada* — Beograd, 1936. I. k. 70. o., szerbhorvátul.)

Más helyen pedig, a nyugati műveltség fejlődésének következményeiről írva rámutat, hogy tanításából „az következik — micsoda keserű beismerés! —, hogy a nyugati képzőművészetnek visszavonhatatlanul vége” (uo., 388. o.). Más szóval, ha mégoly keserű is a felismerés, a gondolkodó, minthogy „felülemelkedett bármi néven nevezendő személyes érdeken”, mégis magáénak vallja annak teljes és durva egyértelműségében.

Spengler olyan színben mutatja be történelemszemléletét, mint ami felette áll az értékítélet minden lehető kísérletének: „Ami egyes tényeknek megkülönböztető rangot ad — írja —, az csak teremtő erejük kisebb vagy nagyobb tisztasága, szimbolikájuk ereje, túl minden jón vagy rosszon, nemeslelkűsége vagy alávalóságon, érdekeken és eszményeken.” (Uo. 70. o.)

Spengler tehát határozottan elutasítja, hogy tárgyilagosságán bármiféle értékítélettel föltot ejtsen. Ennek ellenére, szemmel látható, hogy az idézett szövegben egy bizonyos rangsort állapít meg. Szerinte a kultúra szakasza a társadalmi szervezet fejlődésében messze fölötte áll a civilizáció szakaszának. Éppen ezért, amikor a Nyugat történelmi sorsát szemléli, Spengler tekintete még borúsabb, meri ez a felfogás azt is jelentí, hogy a Nyugat a civilizáció szakaszába lép, ez pedig morfológiailag majdhogynem értéktelen a megelőző szakaszhoz képest.

A *Nyugat alkonya* ugyanakkor, mint ismeretes, néhány egészen más szellemű és típusú felfogást is tartalmaz. Így például Spengler véleménye szerint az egyes kultúrkörök között nincs semmiféle lényegbevágó érintkezési pont. Minden kultúra a maga sajátos törvényei szerint fejlődik és bukik. Ezért az egyes kultúrkörök történelmi találkozása tisztán véletlen műve, és arra mutat, hogy a történelem mint általános folyamat híján van minden mélyebb értelemnek. Spengler szerint a maják kultúrájának bukása a történelem értelmetlenségének leggyászosabb példája: „A véletlen itt olyan kegyetlen, banális, egyenesen nevetséges játékot űzött, amilyent a legrosszabb bohózatban sem látni. Néhány rossz ágyú és pár száz mordály elindította és betetőzte a tragédiát.” (Uo., II. k. 56. o.)

A kultúrkörök ilyen objektív és abszolút elszigeteltségének logikusan megfelel az emberi megismerés tehetetlensége, hogy legalább valamelyest egzakt képét adja a történelmet irányító törvényszerűségeknek. Spengler véleménye szerint a Nyugat filozófusainak minden kísérlete, hogy felfedjék a korábbi történelmi korok bölcséletének és tudományának szellemét, hiú ábránd csupán. A valamikori műveltségi szervezetek igazi természete korunk nyugati gondolkodói számára örök titok marad.

Mindennek alapján azt kell feltételeznünk, hogy történelmileg meghatározott kultúrához tartozó minden gondolkodó korlátait az a társadalmi test határozza meg, melyből maga is sarjadt. Ilyen értelemben állítja Spengler, nagy tévedés azt hinni, hogy „az ‚igaz‘ valaha is az ‚antropomorf‘ képzetek helyébe léphet. Hiszen másféle képzet, mint antropomorf, egyáltalán *nincs is*. (Uo., I. k. 488. o.)

Ezért érthető is, amikor Spengler azt tartja, hogy minden okszerű, tudományos módszer csupán felszín, s mögötte olyan szubjektív tényezők munkálnak, melyeket az adott műveltség történelmi típusa határoz meg. „... Minden bírálatnak valamilyen *módszeren kell* alapulnia, a módszerhez pedig csak látszólag jutunk kritikai úton. Valójában az adott felfogásból fakad, úgyhogy a bírálat eredményét az annak alapját képező módszer határozza meg, ezt pedig, viszont, az az áramlás, mely minden éber, tudatos lényt áthat. Hinni egy feltevések nélküli tudományban — az csak egy racionalista kor határtalan naivságát jellemzi.” (Uo., II. k. 317. o.)

Ám Spengler nem volna egy cseppet sem következetes, gondolkodó, ha ezt, az egyetemes emberi megismerés antropomorf jellegéről szóló nézetet nem alkalmazná a saját bölcséletére is. Ezért *A Nyugat alkonya* első kötetében a következőket is olvashatjuk: „S ha — ezért — ebben a könyvben idő, irány és sors előnyben részesül a térrel és oksággal szemben, az nem azért van, mert az érvek felsorakoztatásával megbizonyosodtunk róla, hanem az egy tudat alatti életérzés eredménye, mely *bizonyítékokat szerzett* magának. Filozófiai gondolat másképpen nem is születik.” (400. o.)

Spengler borús történelemfilozófiájának elemzésekor, úgy tetszik, fel kell figyelni annak még egy, nagyon is tűnetszerű jellegzetességére, amiről különben már volt szó. Noha Spengler komolyan törekszik kimutatni, hogy értékelései mennyire tülemlelkedtek az összes ismert és elismert értékeken, mégis bizonyos morfológiai rangsort állapít meg a történelmi jelenségek között.

Ennek a morfológiai rangsorolásnak rendkívül jellemző rejtett értelme van Spengler filozófiájának anyagában. Legkézzelfoghatóbban talán a következő szövegből tetszik ki: „Mondjuk meg kertes mélykül: az érzékeléstől függetlenedett megértés csak *egyik* oldala az életnek, s nem is az a döntő jelentőségű. A nyugati *gondolkodás* történetéből kimaradhat Napóleon neve, a *valóságos* történelemben pedig, mondjuk, egy Arkhimédész, minden tudományos felfedezésével egyetemben, talán kevésbé jelentős, mint az a katona, aki megölte őt Siracusa bevételkor.” (Uo., II. k. 27. o.)

Ha Spenglernek ezt az Arkhimédésszel és gyilkosával kapcsolatos értékelését az elmélet nyelvére fordítjuk, egy paradox világ tárul elénk. Arkhimédész az emberiség bizonyos kétségtelen szellemi értékeit személyesíti meg, gyilkosa, viszont, ez értékek szöges ellentétét. A történelem Spenglertől származó morfológiai értékelése szempontjából azonban a gyilkos nagyobb történelmi rangra tesz szert. Spengler nem azt teszi, hogy morfológiai mércékkel helyettesíti az etikai és más klasszikus értékeket, hanem — mint ahogy Nietzsche mondaná (aki sok tekintetben meg is ihlette ezekben a dolgokban) — egyszerűen megfordítja a meglévő erkölcsi hierarchiát. A történelmi rangsorolás régi rendszerei szerint Arkhimédész helye a csúcson volt, gyilkosáé pedig a rangsor alján; Spengler nyomán most fordítva van. Spengler tehát nem valami új ranglétrát javasol, hanem egyszerűen a visszájára fordítja a régit.

Rendkívüli jelentőségű körülmény, hogy a Spengler számára eladdig értéktelen történelmi áramlások nem kapnak új etikai dicsfényt; az ő szemében továbbra is Arkhimédészé az erkölcsi és szellemi fölény annak gyilkosával szemben. Ez valami sajátos intellektuális és érzelmi jelentést kölcsönöz Spengler világszemléletének. Spengler valójában olyasmit kiált ki a történelem legfőbb értékmérőjének, ami ellentétben áll mindazokkal az értékekkel, melyeket lelke mélyén maga is tisztel.

A hagyományos értékek ranglétrájának ez a visszafordítása Spengler számára egyfajta személyes elértéktelenedést is jelent, mégpedig azért, mert mind társadalmi helyzeténél, mind pedig lelkeségénél fogva maga is a nyugati kultúra arkhimédészi rétegéhez tartozik. Hiszen egyáltalán nem kellemes az a tudat, hogy olyan történelmi áramlatok

szolgálatában állunk, melyeknek morfológiai tekintetben majdnem semmi reális jelentőségük nincs.

Igaz, Spengler történelemfilozófiájának ez a jellegzetessége legalább alkotójának tárgyilagosságára mutat. A józan ész arra tanít, hogy egy olyan bölcséleti szemlélet, mely természeténél fogva igen-igen kinos annak szemszögéből, aki vallja, rendszerint a legmélyebb elfogulatlanság jele.

De az is régi tapasztalat, hogy a józan ész csak hétköznapi dolgokban bizonyul jó kalauznak. Komoly okunk van rá, hogy kételkedjünk Spengler világlátása tárgyilagosságában és elfogulatlanságában. Kétegyünk a filozófus történelemábrázolásának alapvető ellentmondása támasztja alá; mégpedig az, hogy egyrészt hisz a műveltségi szervezetek evolúciójának matematikai pontossággal előrelátható törvényszerűségeiben, másrészt ugyanezeknek a kultúráknak és képviselőiknek totális, szubjektív lezárttságát és elszigeteltségét vallja.

Ennek az ellentmondásnak sokféle magyarázata lehet. Szó lehet például arról, hogy Spengler szelleme itt kihagyott. Egyszerűen szellemileg gyenge volt ahhoz, hogy logikusan összeegyeztesse bölcselétének ellentétes álláspontjait.

Ezzel kapcsolatban rendszerint szem elől tévesztik azt az egyszerű és tagadhatatlan tényt, hogy Spengler sok bírálója könnyűszerrel felfedezte a szóban forgó ellentmondásokat. Nem Oswald Spengler szellemi kisebbségéről van szó tehát, különben nehéz volna megmagyarázni, hogyan történhetett meg, hogy Spengler vakon ment el olyan dolgok mellett, melyekre más, kevésbé éles elméjű emberek is fölfigyeltek. Ha pedig egy bölcs nem vesz észre dolgokat, amit pedig mint bölcs embernek mindenképpen észre kellett volna vennie, akkor másra nem gondolhatunk, mint arra, hogy oka volt rá; méghozzá olyan oka, amely intellektusának rejtett felében lappang. Valahol az érdekek és szenvedélyek szférájában kell tehát felkutatni annak okát, hogy a híres történelemfilozófus úgyszólván szemet hunyt bölcséleti rendszerének egy kiabáló ellentmondása fölött. Ha a spengleri gondolatban szellemi egység nincs is, érzelmi egység egész biztosan van.

Spengler magyarázóí joggal felfigyeltek rá, hogy a bölcsész valami különös páthosszal és tüzzel ábrázolja a történelmi fejlődésfolyamat utolsó szakaszait. Amikor csak valami társadalmi szervezet bomlását kell elemezni, Oswald Spengler tolla szárnyakat kap

Stílusának melankolikus bája egy olyan bizzar és perverz hajlamról árulkodik, mely mint ilyen, minden érvelésnél előbbre való ebben a bölcséleti rendszerben. A filozófus előszeretettel foglalkozik minden olyan dologgal, mely megsebezheti szellemi és érzelmi egyéniségét. S éppen ebben rejlik gondolatvilágának belső egysége.

Spengler világlátásának két ellentétes tendenciája ugyanis egy dologban azért tökéletesen azonos: mindkettő fájdalmat okoz alkotója lelkében. Így aztán Spenglernek az a kijelentése, hogy ebben a könyvében bizonyos törekvése bizonyítékokra tett szert, új és váratlan értelmet nyer. Egyszerűségében is eléggé furcsa nyelvre fordítva ezt így lehetne megfogalmazni: Spengler filozófiájának ihletője az a megmagyarázhatatlan hajlam, hogy újra meg újra sebet ejtsen önmön értékvilágán. Pontosabban szólva: Spengler történelemfilozófiája alapvető

ellentmondásainak mindkét véglete a „metafizikai harakiri” egy fajtája.

Ez a kifejezés bizonyos magyarázatra szorul. Arra az esetre értjük ugyanis, amikor a metafizika a tőr szerepét játssza, mellyel a filozófus önnön lelkét sebzí meg. Spengler tehát legalább három ilyen filozófiai gyilkot szegezett érzelmi lényének: azt a felismerést, hogy minden műveltségi szervezet eleve pusztulásra van ítélve, az a kultúra pedig, melyhez maga is tartozik, éppen a hanyatlás stádiumában van; azt, hogy az egyes kultúrkörök között tragikus és elkerülhetetlen elszigeteltség van; és végezetül a történelemnek mint az összes szellemi értékek tagadásának fölismerését.

Ha azonban e metafizikai mazochizmus mögött valóban a világtörténelem tárgyilagossága felmérésének óhaja lenne, szerepe nem is látszana annyira különösnek. Viszont Spengler gondolkozásának számottevő és szemmel látható ellentmondásai arra utalnak, hogy mindenekelőtt egy irracionális és melankolikus törekvés az ihletője, nem pedig az a cél, hogy valóban objektíven és elfogulatlanul vizsgálja meg az emberiség történelmének igazi természetét. Egyedül így válik érthetővé Spengler tanításának ellentmondásossága.

Ha rövid tételre foglalnánk Spengler melankolikus világnézetének érzelmi logikáját, egy csomó látszólag teljesen paradox megfogalmazásig jutunk. Spengler rendszerében a műveltségi szervezetek morfológiai fejlődését vasszigorú szükségszerűség kell hogy irányítsa és meghatározza elsősorban azért, nehogy valami más, kevésbé tragikus kifejlődés legyen ennek az evolúciónak. E tragikus és kéréltetlen szükségszerűségről szóló abszolút tudás is mindenekelőtt arra jó, hogy megfoszthassa magát mindenfajta optimista illúziótól.

A kultúrkörök elszigeteltségéről és igazi természetük megismerhetetlenségéről szóló tanítás szintén beleillik Spengler világszemléletébe. Annak, hogy a kultúrák között lehetetlen az igazi kapcsolat, elsősorban tragikus értelme van, a tény felismerése pedig szomorú. Eszerint Spengler bölcséletének összes alapvető tényezőit végeredményben az a bizzar szükséglet inspirálja, hogy hozzájusson bizonyos melankolikus színezetű megismerésekhez.

Csak hogy nem egészen világos, mi mindenre szolgál Spengler világszemléletének ez a bonyolult intellektuális struktúrája. Az a benyomásunk ugyanis, hogy Spengler könyvének szellemi felépítménye mindenekelőtt eszköz egy sajátos, filozófiailag színezett keserűség előidézésére céljából: a „metafizikai harakiri” instrumentuma. De más szerepe is van, s ez az, ami tárgyunk szempontjából különösen érdekel bennünket.

Igen sok meglevő társadalmi norma int bennünket arra, hogy az elfogulatlanságnak nagyobb a becse, mint az elfogultságnak, a tárgyilagosság szebb, mint a részrehajlás. Arra tanítanak bennünket, hogy az életben, és a filozófiában is, „konstruktívek” legyünk, hogy egyéni hajlamainkat és szenvedélyeinket alárendeljük az igazságnak. Ebből a szempontból ítélve Spengler melankolikus szenvedéiye is — melynek metafizikai szerepét megvizsgáltuk — rendellenesnek és tilalmasnak látszik, olyan megnyilvánulásnak, mely nincs összhangban az általánosan elfogadott társadalmi mércékkel.

Ha azonban az effajta szenvedély a tárgyilagosság és igazságszeretet palástjába burkolózik, akkor valamiféle társadalmi igazolást nyer, még ha látszólagosat is. A látszatról van szó tehát. Spengler szubjektív, erkölcsileg „alacsony rendű” indítékoktól táplált filozófiai önmarcangolása ezért a külvilág számára olyan, mintha „konstruktív” igazságra szomjúhozás volna.

Körülbelül ez az értelme Spengler filozófiai koncepcióinak. Ezek, végső soron, a gondolkodó azon erőfeszítéseinek eredménye, hogy egy szenvedély számára, melynek szubjektív jellegével lelke mélyén maga is tisztában van, megszerezze azt, amit munkánk elején feltételesen alibinek neveztünk.

Egy ilyenfajta metafizikai alibi segítségével Spengler bizonyos fokig leplezni tudta mások és — részben — önmaga előtt filozófiai ihlettségének igazi, legmélyebb természetét. Rendkívüli tehetsége csak hozzásegítette, hogy ez az alibi minél meggyőzőbb legyen.

Ez a lélektani mechanizmus azonban, természete szerint, sohasem egészen tokéletes. Spenglernek csak részben sikerült összehangolni melanholikus szenvedélyét azzal a metafizikai okszerűséggel, mely amannak fedezete. Ezt a két tényezőt lehetetlen eszményien összebékíteni; ezért ott, ahol tanításának két ellentétes komponense találkozik, Spengler válaszüton áll: kitartani a meggyőző alibi, illetve tanításának intellektuális összefüggése mellett, vagy pedig perverz melankóliája kielégítésének adjon-e előnyt. Természetesen, azt választotta, ami erősebb volt benne; a melankólia diadalmaskodott a filozófia felett.

Spengler filozófiai alibije persze abból a szempontból érdekel bennünket leginkább, hogy az effajta lélektani mechanizmus fellelhető-e a műveltség más területein is. Például a művészetben, s ha igen, milyen konkrét formái vannak.

Mivel nem foglalkozhatunk a problémával azzal a részletességgel, melyet — különben — igényel, az alibi jelenségének csupán egy-egy példájára korlátozódunk a következő három művészeti ágazat: a festészet, a filmművészet és az irodalom köréből.

Vizsgálódásunk tárgyául először is Hieronymus Bosch híres festményét, „*Szent Antal megkísértését*” választottuk¹.

A kép előtere azt ábrázolja — vagy legalábbis azt kellene ábrázolnia —, hogyan dacol a jámbor és istenfélő remete a tisztátalan erők rohamával. A kép mintha egy meghatározott vallási célt szolgálna. A nevezetes keresztény szent megfestésével a művész — ahogy mondanánk — nevelőleg kíván hatni az emberi természetre.

Bizonyos egyszerű és közvetlenül megfigyelhető tények azonban kétségessé teszik Bosch ez alkotásának egyházi jellegét. Nem alaptalan az a megfigyelés², hogy Szent Antal arkifejezésében van valami, ami nem illik össze a kép címével. Inkább a megtörtén elmélkedő, semmint a pokol kísértésével szembeszálló ember benyomását kelti. Bizonyos lélektani ellentmondás van tehát a szent arkifejezése és a festmény alapgondolata között.

¹ Mint ismeretes, ezt a címet Bosch két festménye is viseli: az egyik Lisszabonban van, a másik a Prado-képtárban. Az itt elemzett alkotás a Prado-képtár tulajdona.

² *Hieronymus Bosch*, text by Lotte Brand Philip, 1955, *A. N. Abrams Art Book* — New York, 6. o.

Ezt az ellentétet még csak elmélyíti egy másik körülmény. Invencióját és képzelőerejét a művész elsősorban arra mozgósította, hogy bemutassa a szemlélőnek a tisztátalan erők rohamozását. Főleg ez köti le figyelmünket, nem pedig a szent szokványos figurája a kép közepén.

Szemmel láthatóan nem Szent Antal a festő érdeklődésének fő tárgya. Bosch érdeklődése, úgy látszik, a szent életű remetét és a kép háttérében ábrázolt templomot ostromló démonokra összpontosul. Így aztán logikusan merül fel a kérdés: vajon az, hogy a festő oly szívesen ábrázolja ezeket a tisztátalan erőket, abból fakad-e, hogy bizonyos fajta vonzalmat táplál a demonológia mint olyan iránt, vagy pedig ez csak ürügy, hogy kifejezze valamely más, intím törekvését?

A választ a kép háttére adja meg. Szent Antal mögött a démonok hada vonul ostromgépeivel, hogy bevegye a templomot.

Első tekintetre ez csak egy további változata ugyanannak az istenes gondolatnak. A téma azonos: a menny és a pokol összezsapása; azzal, hogy itt a mennyet az imaház képviseli. De ha egy kissé alaposabban szemügyre vesszük, valami furcsa, morbid légkör csap meg bennünket, melyet lehetetlen pontosan meghatározni.

A templom és a rossz szellemek hada keltette két benyomás között semmi lényeges különbség nincs. A menny illetve a pokol megtestesítőit ugyanaz a pokoli légkör lengi be.

Bosch festményén a templom és az ördögök csupán kompozíciós és tematikai szempontból különböznek. E két, eszmeileg szemben álló képzőművészeti objektum mögött egyazon rejtélyes tényező lappang, aminek ezek csak különböző megnyilvánulási formái. Ez a tényező képviseli egyúttal azt is, ami Bosch festői tehetségében sajátságos.

Bosch alkotásmódjának különlegessége akkor jut igazán kifejezésre, amikor a festő megszabadul tárgya korlátaitól, melyeket vallásos felfogásai diktálnak.

Azt azonban, hogy miben is áll ez a sajátosság, nem olyan egyszerű megállapítani. Az alábbiakban megkíséreljük legalább részben és megközelítően felvázolni, mi az, ami Bosch festményének szemlélése közben kialakult benyomásunkat uralkodóan jellemzi.

Kétségtelen, hogy Bosch a maga festői eljárásában a torzítás bizonyos módszerével él, ami — a szó legáltalánosabb értelmében — egy egész korszakot jellemez. Minket, természetesen, mindenekelőtt az érdekei, hogyan alkalmazza ezt a módszert a művész, és mi a kulcsa ennek az ábrázolásmódnak.

Bizonyos, hogy azt nem a komikus hatásokban kell keresnünk³. Különben nehéz volna — hogy egyebet ne mondjunk — megmagyarázni, miért torzít a művén ott is, ahol — szemmel láthatóan — egy szemernyi humor sincs a kép alap gondolatában, mint például ebben a szóban forgó festményben is. Különben hát senki sem állíthatja komolyan, hogy a valóság görbetükrözése a festői eljárás módján mindig az illető alkotóművész szatirikus vagy tréfás szándékainak eredménye,

³ Lidia Krestowska (*La Laideur dans l'art à travers les âges*, Paris 1947.) túl nagy jelentőséget tulajdonít Bosch festői eljárásában a komikus és fantasztikus hatásoknak, de közben megfelelkeznek az egész és a részek dialektikus összefüggésének közismert tételéről. A komikus és fantasztikus mozzanatoknak a Bosch képei keltette általános benyomás egészében számunkra más jelentésük és értelmük van. Ezek a képek nem nevetetnek, nem gyönyörködünk alkotójuk képzelőerejében, hanem ellenkezőleg, kínos és kétségtelenül morbid érzést keltenek az emberben.

még ha azok gyakran nem is realizálhatók a valóság „hű”, „realista” ábrázolásáról való lemondás nélkül.

Az is biztos, hogy Bosch képeinek fantasztikuma határozott törekvés eredménye. Csakhogy a festő többféle módon élhet a fantasztikum eszközeivel. Létezik a finánc Rousseau naiv, egzotikus, buja képzelete; létezik a groteszk borzadállyal elegy fantasztikuma, mint Goyánál, és létezik olyan fantasztikum is, melyben a borzadályé a főszerep, de továbbra is a groteszk fogalomkörében maradvá, mint P. Breughel képein.

Hieronymus Bosch fantasztikuma legfőképpen morbid benyomást kelt bennünk, s ez a „Szent Antal megkísértésére” is érvényes. Az általános benyomás majdnem mindenben ellentmond a festmény rendeltetésének. Hadd emlékeztessünk csak a kép háttérének még egy részletére, mely kifejezőerő dolgában tútesz minden más részleten és legjobban megtestesíti azt a sajátos légkört, mely Bosch egész művön uralkodik.

A démonok hadának zömét valami domb takarja el, úgyhogy a hadsereg vonulását csupán a fegyverek kibukkanó hegye sejteti. A művész megjelenítő ereje akkora, hogy ez a fegyvererdő is elegendő ahhoz, hogy a szemlélőben érzékletessé váljon, hogy itt furcsa lények egész légiója kúszik, s ez valami különös undort kelt. Ez nem a rütságtól való undor, mint például Grünewald képei előtt; ez undorodás valamitől, ami morbid.

Másrészt Bosch fantasztikumának betegessége is egészen sajátos. Nyoma sincs benne annak a nosztalgikus és rafinált patológiának, amivel például Salvador Dali képein találkozunk. Egyedül még talán Yves Tanguy művészete hozható közelebbi kapcsolatba a „Szent Antal megkísértése” alkotójának beteges képzeletével. Egyedül Tanguy képein találkozunk még talán azzal a morbid fantasztikummal, mely nemhogy kifinomult nosztalgiát, hanem undort ébreszt az emberben.

Ha nem is bocsátkozunk bele abba a kockázatos és minden bizonynyal hiábavaló vállalkozásba, hogy felkutassuk Bosch sajátos képzeleterejének tárgyi megfelelőjét, annyit azonban több-kevesebb valószínűséggel megállapíthatunk, hogy ennek a képzeleterőnek a szubjektív háttere a festő undorérzete valami morbid, méghozzá egy egészen különös módon morbid dologgal szemben. Újból kiváltani ezt a hatást — lelke mélyén erre törekedett a művész, amikor a Szent Antal megkísértésének témáját vászonra tette.

Ez a törekvés kétségtelenül ellentétben áll a tárgy vallási-pedagógiai színezetével, s ezért úgy kell becsempészni. Magának a szentnek az alakja erre nem nyújt alkalmat, a turpisság túlságosan is szembeötlő lenne. A templomépület festői megszerkesztése azonban már igen. Egy épület fizionómiája kevésbé szembeszökő és megfestése nem olyan kényes feladat, mint az emberarcé.

Az „undorító morbidság” kifejezésének boschi törekvése a démonok hadának megfestésében aztán kedve szerint kitombolhatja magát. Ez teljesen érthető. Az ördögöt úgy lefesteni, hogy ellenszenves legyen, az nem lehet bűn. Végző soron tehát a téma vallásosságát egyedül Szent Antal alakja fejezi ki.

Ebből magától értetődően következik, hogy a „Szent Antal megkísértése” keltette alapvető benyomás ellentmond a tárgy vallásos intenciójának⁴.

De ha a művész, mint látjuk, jócskán el is távolodott a kitűzött vallási céltól, azért kielégítette a maga benső és — minden bizonnyal — perverz törekvését. Márpedig bennünket éppen ez, vagyis a kitűzött célnak és ennek a rejtett törekvésnek a viszonya érdekel elsősorban; hiszen azért is vállalkoztunk Bosch művészetének e rövid, vázlatos elemzésére.

Mielőtt azonban egyáltalán meghatároznánk valami módon ezt a viszonyt, előrebocsátjuk, hogy a festő, akinek életéről egyébként igen keveset tudunk, közel állt korának egyházi köreihez; mi több, részt vett a középkori misztériumjátékok előadásában. Ebből az adatból elég megbízhatóan következtethetünk, hogyan tekinthetett Bosch arra a perverziójára, hogy olyan előszeretettel hajlott az efféle „undorító morbidságra”. Valószínű ugyanis, hogy ebben maga a festő is valami rosszat, a társadalom szempontjából megengedhetetlen dolgot látott.

A misztériumjátékoknak ez a részvevője minden bizonnyal restellte is ezt a szenvedélyét. Szégyellte, takargatta, s ezért, amikor egyházi motívumot dolgoz fel festményén, azt az átvitt értelmű alibi egy különleges fajtájának tekinthetjük.

A művész ugyanis érezte, hogy egyik-másik hajlama nincs összhangban a valláserkölcsei elvekkkel; hajlamainak azonban megfelelő képzőművészeti kifejezést kellett adni. Ezt a problémát Hieronymus Bosch egy mesterfogással oldotta meg. Olyan tárgyat választott, mely látszat szerint megfelel kora és lelkiismerete követelményének, hogy ugyanakkor zavartalanul és — hogy úgy mondjuk — legálisan élhessen titkos szenvedélyeinek. Ezt a cselfogást neveztük alibinek.

Hasonló furfanggal élnek az alkotók más művészeti ágazatban is. Az alibi jelenségének következő példájával Luis Bunuel „Viridiana” című filmjében találkozunk. Ez a film mind művészi kvalitásai szempontjából, mindpedig a bemutatásával kapcsolatos, némely politikai mellékszövege tekintetében is egyaránt érdekes.

Egészen bizonyosnak tetszik, hogy ez a film, ha nem is általában az erkölcsi normák, de mindenképpen azoknak egy konkrét történelmi alakulata: a katolikus egyház erkölce ellen irányul.

Ezzel kapcsolatban mindjárt állapítsuk meg, hogy valamely műalkotás ideológiai célzatossága csupán feltételezésen alapulhat. Hogy ne bocsátkozzunk elvi vitába erről a kérdésről, elégedjünk meg azzal a megállapítással, hogy Bunuel filmje, noha nem is közönséges politikai röpirat (hiszen akkor nem tarthatna igényt a művészi alkotás rangjára), még sincs híján a határozott erkölcsi irányzatosságnak.

Ilyen szempontból Viridiana, a főhősnő alakja a legjellemzőbb. Viridiana **egész** lénye egyetlen eszmével azonosul. S mivel annyira hű

⁴ A vallásos célzat elhanyagolásának példájával találkozunk Bosch Krisztus-képein is. Mint ahogy idézett művében (230. o.) Lidia Krestowska helyesen megállapítja, a festő figyelme elsősorban a Krisztus körüli csoportra, hóhéraitra irányul. Boschnak ez az eljárása ugyanannak a lélektani mechanizmusnak a hatásával magyarázható, mely a „Szent Antal megkísértésében” is megnyilvánul.

marad eszményeihez, sorsát azonosítanunk kell maguknak ez eszményeknek a sorsával.

Bunuel másképpen is beállíthatta volna hősnőjének eszmei arcélét. Például úgy is ábrázolhatta volna Viridianát, mint aki összeroppan az erkölcsi normák súlya alatt, képtelen megmaradni a kellő erkölcsi színvonalon. Ez esetben valószínűleg kevesebb lehetősége nyílna bizonyos ideológiai általánosításokra. Viridiana erkölcsi bukása akkor más színezetet kapna; akkor nem a hősnőt tápláló erkölcsi normákban volna a hiba, hanem abban, hogy nem tud felemelkedni hozzájuk. Bunuel azonban a vallásos erkölcs egy nemét személyesítette meg Viridianában, s így az ember és a világ egyházi koncepciójával való nyílt összeütközés útját választotta.

Általánosságban véve ez az összeütközés két szakaszban zajlik le a filmben. Az első szakaszt az jelzi, amikor Viridiana szemtől szembe kerül az étellel, mindjárt a kolostor elhagyása után. Ekkor még magának vallja a katolikus egyház dogmáit minden apró részletében, bizonyos erkölcsi elveinek tiszteletben tartásától a zárdafőnököknek való vak engedelmességig.

Eközben rendkívül jelentős, hogy a szerző egy pillanatig sem hagy kétséget Viridiana őszintesége felől; tiszta szívből hisz az egyházi dogmákban. Itt is kínálkozik az a megállapítás, hogy Viridiana állásfoglalásának másféle magyarázata esetén más lenne a film eszmei-erkölcsi mondanivalója is. Ha például Viridiana csak részben és csak a látszat kedvéért tartaná magát katolikus erkölcsi kátéjához, pálfordulását bizonyos erkölcsi gyengeségeinek is tulajdoníthatnánk.

De Bunuel pártállásáról azok az okok árulkodnak leginkább, melyek Viridianát az egyházi tanítás elvetésére készítetik. Ha a szerző úgy ábrázolja hősnőjét, hogy az erkölcsi méltatlansága miatt fordul el a vallástól, akkor Viridiana eretnokségét nem írhatnánk az egyházi kánon bizonyos sajátos erkölcsi vonatkozású hiányosságainak számlájára. Bunuel azonban nem így járt el, s ezért a fiatal apácát magasabb rendű erkölcsi elvek vezérlik, amikor elutasítja, hogy visszatérjen a kolostorba.

Az egyházi tanítás elvetésének erkölcsi indítékai a világgal való nagy összeütközése után születik Viridianában. A fiatal apáca ráébred, hogy az életben sokkal több a rossz, mint amennyit a zárda falai mögül feltételez az ember. Idős, köztisztületnek örvendő rokonáról kiderül, hogy sötét ösztönök rabja, s ezeknek képtelen ellenállni.

Az ember erkölcsi nyomorúságának felismerése döntő befolyással esett latba, hogy Viridiana elhatározza, otthagyja a zárdát. Ha a rossz valóban olyan erős az emberekben, akkor minden igazán vallásos lélek elsőrangú erkölcsi kötelessége küzdeni ellene. Mivel a zárdai elszigeteltségből ez nem lehetséges, szemtől szembe kell kerülni a való élettel.

Viridiana alakjában így ütközik össze erkölcsi ideál és kolostori fegyelem. Kiderül, hogy a kettő nem járhat együtt. Kiderül, hogy a kolostori életmód nincs összhangban az erkölcsi elvekkel.

A kolostori élet intézményének diszkreditálásához hozzájárul Viridiana találkozása is az őt visszaédesgető apácátársával. Hiú, kicsinyes figura, a rideg egyházi formalizmus vérbeli képviselője. Bunuel mindössze néhány vonással rajzolja meg alakját, de igen erőteljesen. A

tapasztalt apáca előbb mézesmázos kedveskedéssel, professzionálisan kenetteljes részvétellel igyekszik megköörnyékezni áldozatát. Látjuk, aztán, hogyan leplezi Viridiana makacssága fölötti haragját, de még azért reméli, hogy nincs elveszve minden. És végül — miután megértette, hogy zsákmánya végérvényesen kicsúszott karmai közül —, látjuk, amint csalódottan, vadászhiúságában megbántva, alig tudja megóvni a legegyszerűbb udvariasság látszatát.

Ennek az apácának az alakja igen hatásosan magyarázza, és kiegészíti azt a benyomást, melyet Viridianának az egyházi tanok elleni lázadása kelt bennünk. A zárdai élet — szemmel láthatóan — az egyházi előírások formai tiszteletét fejleszti ki, mégpedig az emberek iránti cselekvő és valóban erkölcsös viszony rovására.

Bunuel filmjének felépítése azonban, különösen záro részletében, arra mutat, hogy a szerző nemcsak a kolostori illetve katolikus erkölcsöt ítéli el, hanem — a szó szélesebb értelmében — a keresztény erkölcsöt is általában. Ez a következtetés vonható le, mindenekelőtt, a főhősnő további eszmei evolúciójából.

Miután elvetette a kolostori formalizmust, Viridiana a keresztény erkölcs elveiért küzd. Jellegzetes, hogy a szerző ismét nem engedi meg, hogy bárki is gyanúba vegye Viridiana szándékainak őszinteségét. Hősnője ugyanazzal a megalkuvást nem ismerő erkölcsi tisztasággal veti rá magát új feladatára, mint korábban. Tartózkodván minden néven nevezendő földi élvezettől, Viridiana minden erejét latba veti, hogy segítsen azokon, akik erkölcsi és anyagi tekintetben hiányt szenvednek. Kereszténység-felfogása a legradikálisabbak közül való. A keresztény etika kvintesszenciája, úgyszólván.

Viridiana alakjának ez a vonása arra mutat, hogy a szerző mintegy vitába száll a keresztény etikával általában. Ha Viridiana őszintesége a keresztény erkölcs tekintetében kétséges lenne, akkor keresztény törekvéseit kísérő kudarcát elégtelen erkölcsi szilárdságával lehetne magyarázni, nem pedig ezeknek a törekvéseknek a természetével. Bunuel azonban gondoskodott róla, hogy Viridiana vereségét éppen mint a keresztény etika — s annak is a legtisztább és legradikálisabb formája — logikus következményét mutassa be. Viridiana az emberi hálátlanság drasztikus példáival találkozik; éppen azoknak az embereknek lesz az áldozata, akiket legjobban lekötöleztet önzetlenségével. Ilyen körülmények között nemigen akad ember, aki képes lenne megőrizni magában az emberi természetről alkotott keresztény elképzelést, úgyhogy Viridiana erkölcsi bukása teljesen érinthető és indokolt.

Ha pedig úgy láttatná Viridianát, mint fiatal lányt, aki csalódik a keresztény erkölcsben, de csupán egyetlen tragikus esemény hatására, akkor Bunuel egyéb magyarázatoknak is teret engedett volna hősnője eszmei fejlődését illetően. Joggal úgy tekinthetnénk, hogy Viridiana sorsa egyéni eset bizonyos tragikus körülmények találkozásakor. Az, hogy elvetette a keresztény erkölcsöt, személyes esendőségének következménye is lehet, ami emberileg érthető és indokolt ugyan, de mégis csak gyengeség.

Amit Bunuel kétségbe akar vonni, az a keresztény erkölcsi elvek valóraváltásának lehetősége. Viridiana hisz a keresztény tanítás értékében, mely szerint áldozatot kell hoznunk felebarátainkért. Tapasz-

talata azonban arra tanítja, hogy ennek az áldozatkészségnek semmi értelme, mert az ember természete olyan, hogy képtelen ellenállni a kísértésnek.

Viridiana erkölcsi törekvéseinek kudarcaiban rendszer van. Először egy a „felsőbb” körökből való emberben csalódott. Idős rokona anyagilag biztosítva van, élvezi mindazokat az előnyöket, melyeket a jó anyagi helyzet nyújt, s amelyek közé — mindenképpen — a műveltség is tartozik. Mindez azonban nem volt elegendő, hogy a köztisztületnek örvendő öregúr ne essen áldozatul bizonyos perverz hajlamoknak.

Van abban némi logika, hogy Viridiana, ez után az első nagy csalódás után, olyan emberek felé fordul, akik — ellentétben gazdag rokonnával — nem rendelkeznek semmiféle anyagi javakkal. Ám itt is ugyanazok a lesújtó tapasztalatok várják. Az „alacsonyabb” társadalmi réteghez tartozó emberek éppolyan esendők a rossz csábításával szemben, mint azok a „felsőbb” körökből.

A következtetés magától adódik, és meglehetősen világos: az ember természete szerint képtelen ellenállni a rossznak. Egyszerűbben szólva, az ember rossz és gyenge. Eszerint minden emberbaráti akció eleve kudarcra van ítélve. Ilyen szomorú tanulságot nyújt ez a Viridiana-ról szóló filmmese, és ez fedi fel e történet egyfajta keresztényellenességét is. De nemcsak ezt. Nyomós okok szólnak amellett, hogy ez a film egyáltalán mindenfajta erkölcsi elvet tagad. Bunuel elgondolása erkölcsi síkon és igazán cselekvően csupán egy képmutató apácát és egy fiatal, vállalkozó szellemű férfit állít szembe Viridiana-val.

Az apácával való összeütközésből Viridiana minden tekintetben kétségtelenül győztesként kerül ki. A fiatal, gyakorlatias felfogású férfival való összeütközésében azonban Bunuel hősnője teljes vereséget szenved. Ennek a vereségnek a jelentőségét a győztes jellemrajzának alap gondolata emeli ki. Ez az ember túltette magát az összes erkölcsi normákon, de nem az a desperádó, aki önkéntes mártíromságában letapos minden erkölcsi eszményt, miközben lelke mélyén ezért tiszteli őket; átlátszóan egyszerű, magabiztos erő-ember; a tett embere, aki mindenfajta erkölcsre a maga személyes energiájának magasságából néz. Önhittsége, már-már rokonszenvesnek látszó rámenőssége különösen a nőkhöz való viszonyában jut kifejezésre. Úgy nyúl utánuk, mint aki virágot tép. Annak a kártyapartinak, melyre Viridiana a film végén rászánja magát, ilyenformán jelképes értelme van. Ez a játszma hirdeti meg az aggályokat nem ismerő, fiatal ember és ideológiájának végleges győzelmét. Viridiana minden vonalon kapitulál. Bevallja, hogy legyőzték. Azzal, hogy beleesett ebbe a kis bűnbe, Bunuel hősnője, közvetve, elfogadja fiatal rokona udvarlását, hozzájárul valaminek, ami eladdig szöges ellentétben állott következetes önmegtartóztatásával.

Ezt a benyomást festi alá egy hangeffektus is. Bunuel filmjének zárójelenetét élénk, tüzes, kihívó dallam kíséri, amilyen az a fiatal, vállalkozó szellemű ember is. Győzött tehát.

Szűken esztétikai szempontból ez a vélemény Bunuel filmjének alapeszméjéről valószínűleg nem lenne elfogadható. Elvben valóban nehéz megállapítani, hogy egy-egy mű milyen mértékben fedi ezt vagy azt a filozófiai felfogást. Ám ahol ez a rokonság a művészi struktúra

egész sor lényeges mozzanatában kimutatható, kétségtelen, hogy ott a művész határozott eszmei céltudatosságáról van szó. Mindez szemmel láthatóan jelen van Bunuel filmjében is.

Ha a vizsgálódásnak azt a módját, melyet a „Viridiana” eszmei kibontakozása első szakaszának elemzésében alkalmaztunk, az egész filmre kiterjesztjük, megállapíthatjuk, hogy Bunuel művének ideológiai vonala mindenekelőtt a főhősnő alakjának megválasztásában nyilvánul meg; azután fő eszmei ellenlábasainak, végül pedig az „események” megválogatásában, melyek majd megcáfolják Viridiana előbb kolostori, majd keresztény erkölcsi kódexét. Kihagyni akármelyiket ezek közül a mozzanatok közül, az lényegesen megmásítaná Bunuel filmjének eszmei pozícióit. Lenne csak Viridianában kevesebb erkölcsi szilárdság a film elején vagy a végén, lennének csak élettapasztalatai akár egy kis mértékben is másfélék, vagy ha fő ellenlábasa valami más, nem pedig immoralis eszméket képvisel, a film alapeszméje is lényegesen megváltozna.

Bunuel tehát egész sor mozzanatot úgy válogatott meg művében, hogy azok egységes erkölcsi síkon hassanak. Ezért joggal beszélhetünk filmjének meghatározott eszmei célzatosságáról. Bunuel filmjének filozófiai mérlegét egyelőre úgy foglalhatnánk össze, hogy az minden erkölcsi érték tagadásának sajátos alakja.

Úgy tetszik azonban, hogy ezt a mérleget, másrészt, a durva, gyakorlatias szellemű immoralizmus dicsőítése egészíti ki. Noha sok jel szól a megállapítás mellett, mégis igen sok kifogás érheti, olyannyira, hogy lényegében meg is cáfolja. Viridiana rokonának győzelme tulajdonképpen a gyakorlatiasság diadala, de nem az erkölcsieké is. Az ifjú cézár kínos érzést kelt a nézőben. Ellenszenves az is, ahogy kifejezetten unintelligens, egészen közönséges módon adja tudtul gátlástalanságát. A „Viridianában” valóban az immoralizmus győz, de egy olyan immoralizmus, mely híján van minden dicsfénynek, és a legelőnytelegebb formájában jelenik meg.

Másrészt, nem biztos, hogy Viridiana kudarca valóban arra tanít-e, hogy hiábavaló minden erkölcsi törekvés, különbség nélkül, vagy pedig arra-e, hogy csak a keresztény erkölcs nevében kezdett akció hiábavaló. Hogy ezt megállapítsuk, még egyszer vissza kell térnünk Bunuel hősnőjének sorsára. Viridiana törekvése elsősorban azért vall kudarcot, mert nem felel meg az emberi természetnek. Mint látjuk, filmjében Bunuel olyan képet fest az emberről, amely — mi tagadás — nem valami vigasztaló. Viridianán kívül csupa perverz, hálátlan vagy lelkiismeretlen egyéniségeket szerepeltet.

Igaz, vetheti ellen valaki, a művészi alkotás sajátossága nem tesz lehetővé ilyen mélyreható és merész megállapításokat. Bunuel művében sehol sem jelenik meg az emberi természet mint olyan; ehelyett konkrét alakokat látunk, konkrét társadalmi hovatartozással: az arisztokrata-földbirtokos osztály, a burzsoázia, illetve a lumpenproletariátus köréből. Ám maga az a tény, hogy Bunuel éppen ilyen embereket és ezeket az osztályokat választotta, bizonyos célzatosságra vall; arra, hogy a művészi megválogatás ürügyén sötét képet fessen az ember erkölcséről, körülbelül úgy, mint amikor a pesszimista csupán az élet árnyoldalait figyeli, hogy újra meg újra meggyőződjön életfilozófiá-

jában. Ezért kell Bunuel filmjének alap gondolatát úgy felfognunk, mint annak a filozófiai szemléletnek a művészi megfelelőjét, mely szerint az ember képtelen megmaradni erkölceinek színvonalán. Hősnőjének keresztény eszményeit Bunuel oly módon cáfolja meg, hogy az ember sötétben megfestett képét állítja szembe. Etikai tanításában tehát nem arra törekszik, hogy tagadja az önzetlenséget mint értéket, hanem arra, hogy ez az érték nem váltható valóra ebben és az ilyen világban.

Ha így nézzük a dolgokat, a „Viridiana” alapeszméje más értelmet kap. A főhős nő veresége és a fiatal rokon diadala olyan színben tűnik fel, mintha megaláztatott volna az, ami érték, és felmagasztaltatott az értéktelen. Bunuel filmjének végső etikai mérlege körülbelül ebben a keserű gondolatban foglalható össze: jó volna, ha az ember jobb volna, mint amilyen, de hát nem az; jó volna, ha az élet jobb volna, de ha egyszer nem az.

A film végén a néző keserűen, az erkölcsi értékekben végsőkig csalódva távozik. Ez a pesszimizmus, vagy — jobban mondva — nihilizmus az eszmei lényege Bunuel „Viridiana” című filmjének.

Ez természetesen nem jelenti azt, hogy Bunuel műve nem tart fenn rokonságot egyfajta antikatólikus, keresztényellenes világszemlélettel, aminthogy az immoralizmus egy nemével is. Ez csak azt jelenti, hogy ideológiai pártállása Bunuel számára csak palástul szolgál nihilista tanításához.

Így, minthogy végre eljutottunk Bunuel művének rejtett filozófiai értelméig, elérkeztünk egyúttal ennek az elemzésnek az alapvető céljáig is. Bunuel nihilizmusa egyként találja a katolikus-keresztényi doktrínát és a kapitalizmus üzleties, durván egyértelmű erkölcstelenségét is. Ilyen módon Bunuel társadalmilag haladó színezetet ad művének, pedig lényege szerint a minden tagadásának híve. Könnyű felfedezni ebben ugyanazt a mesterkedést, melyet Spenglernél és Bosch-nál tanulmányoztunk. Bunuel antikatólikus, keresztényellenes irányzatossága, az a törekvése, hogy az immoralizmust dicsfénytől megfosztva mutassa be, mindez — a „Viridiana” rejtett nihilizmusához viszonyítva — az alibinek egy neme.

Mindjárt hozzá kell tennünk azonban, hogy Bunuel keresztény- és erkölcshellenségége egész bizonyosan megfelel a művész valóságos társadalmi hovatartozásának; mi csak azt bizonygatjuk, hogy nála ez rendkívüli mértékben azonosul a filmnek azzal a legmélyebb tendenciájával, melyet a „nihilizmus” szóval jelöltünk. Eszerint ez a keresztényellenesség és erkölcshellenség, végső soron, csupán alibi.

Bunuel filmjének azonossága az említett filozófiai nézetekkel, nagyjából így fest: A szerző lelke mélyén két törekvés hatott. Az egyik az összes értékek megsemmisítésének vágya, a másik pedig, hogy bírálja a nézete szerint negatív társadalmi jelenségeket. Hogy eleget tegyen első törekvésének, Bunuel kénytelen volt minden erkölcsi normát mint illuzorikusát bemutatni; másik törekvése kielégítése céljából pedig meg kellett őriznie bizonyos erkölcsi pátoszt és a „pozitív” bírálat látzatát.

Az egyetlen kiút ebből a kétközből az alibi volt. Bunuel művének erősebb és uralkodóbb irányzata kifejezésre kellett hogy jusson, de

azzal a feltétellel, hogy részben azonosuljon egy másik, „gyengébb” tendenciával. Ily módon ez utóbbi játszotta az alibi szerepét, és — el kell ismerni — egészen sikeresen. Annyira jól, hogy a filmet a spanyol hatóságok törvénytelen kívül helyezték mint politikai tekintetben megbotránkoztató és veszélyes alkotást.

(Folytatása a következő számban)

Borbély János fordítása