

AZ ALIBI FOGALMA A MŰVÉSZETBEN

(Befejező közlemény)

NIKOLA MILOŠEVIĆ

Volna azonban még néhány jelentős körülmény, melyek — látszólag — Flaubert tárgyilagossága mellett szólnak. A maga idejében ezekre hivatkozott a szerző is, amikor általában az írói eljárás személytelenségét és tárgyilagosságát bizonygatta. Flaubert ismert érvelése szerint az író tárgyilagosságának legjobb biztosítéka, hogy az irodalom, már a dolgok természete miatt, mindig egyetlen „eset”, egyetlen kibontakozás, egyetlen, szigorúan individuális, fiktív helyzet határain belül marad. Márpedig a tudomány arra tanít, hogy igen sok tényt kell összegyűjteni ahhoz, hogy jogunk legyen általánosítani. Flaubert nézete szerint az író ezért már elvileg sem bizonyíthat semmit. Azzal az egyéni esettel szemben, mely a szerző képzeletében él, és amely irodalmi művének tárgya, mindig szembeállítható egy másik eset, mely a józan ész csorbítatlan erejével amannak ellenkezőjét bizonyítja.

Flaubert-nek ez a szellemes magyarázata — mint ahogy méltán felfigyeltek rá — bizonyos mai esztétikai elméletek előfutára lehetne, és mégis nem kis mértékben egyoldalú és elfogadhatatlan. Még ha egyet is értenénk azzal a nézettel, hogy a tudós önállóan fejleszti ki koncepcióit, úgy, ahogyan azt korának szellemében Flaubert elképzelt, kétségtelen, hogy a humán tudományokkal egy kissé másképpen állnak a dolgok. A humán elméletek nagyobb része mögött valamilyen tendencia lapang, a tények sokaságának, átfogó és elfogulatlan, tisztán intellektuális vizsgálata itt ritkább. A humán gondolkodók általánosításai csak kifejezetten szubjektív világszemléletük palástjával szolgálnak gyakran. A filozófus vagy szociológus számára, különben, viszonylag kis számú adat is elegendő, hogy kifejezze azt, amit fontosnak tart. Ez, nemegyszer, teljesen elegendő ahhoz is, hogy elárulja azokat a törekvéseket, melyek egy-egy bölcséleti vagy szociológiai rendszer lényegét teszik. A pesszimista borúlátó hajlamát egyetlen problémáról való megnyilatkozása is elárulja.

Hasonlóképpen az író is, aki figyelmét és alkotó képzeletét egyetlen „eset” irodalmi feldolgozására összpontosította, még ha szigorúan egyéni is alakjait meg a cselekményt, bizonyos irányzatosság kifejezője lehet, ugyanúgy, mint a filozófus vagy szociológus a maga tudományterületén. Ehhez még csak az sem kell feltétlenül, hogy ez a tendencia az általánosság formáját öltse (művészi eszközökkel ez valóban képtelenség), fontos csak az, hogy létezése elárulja az általánosításra való sajátos törekvést.

Flaubert tulajdonképpen két dolgot téveszt össze. Azt, hogy az irodalmi műből valóban lehetetlen helyes és teljesen objektív megállapításokat levonni kizárólag az elenyésző számú irodalmi „tény” alapján, — és azt, hogy az író ilyen eljárással is a saját világszemléletét sugalmazhatja.

Különben hát —, ha meg is engednénk, hogy az író, ez esetben Flaubert, akár a legteljesebb tárgyilagossággal ábrázolta „az élet egy filmkockáját”, aminthogy a fényező sugánkévéje egy bizonyos területet világít meg, már maga az, hogy az író választása éppen ezekre a „filmkockákra” esett, elárulná, amint már volt alkalmunk megállapítani, a szerző filozófiai irányzatát. Ha például valami szenvedésekkel teli tragikus történetre esik a választása, akkor az történik, hogy az író önkényesen kiválasztja a nagyszámú lehetséges fabula közül azt az egyet, és ezzel máris meghatározott „metafizikai” mellézköngét kölcsönöz neki. Az a mód, ahogyan Flaubert a *Bovaryné* cselekményét fejleszti, ahogy a regény alakjait ábrázolja, tekintet nélkül a művészi egyénítésre, mégis egy szubjektív és elfogult nézőpontról árulkodik tehát.

Mindazt, amit Flaubert művének tendenciájáról eddig elmondtunk, szeretnénk még egynéhány részlettel kiegészíteni. Az eszmények és a valóság összeütközését, melyet Bovaryné alakja személyesít meg, az író egész sor hozzáképzelt körülménnyel egyéníti. Ilyen, például, a nevelés, a megváltozott társadalmi helyzet, a vidékies valóság, mely nem felel meg a hősnő vágyálmainak. De hiszen éppen erről van szó! Arról, hogy Bovaryné vágyait az író valóban szép és nemes tulajdonságokként mutatja be. Már ennek alapján is megállapíthatnánk, hogy Flaubert mégis túllépi az irodalmi mű látszólag szigorúan egyénített kereteit. Bizonyos eszményeket nemes tulajdonságoknak állítani be az olvasó előtt, szigorúan véve azt jelenti, mint egy olyan világméretű sugalmazni, mely magától értetődően feltételezi a Flaubert említette sok-sok tény előzetes vizsgálatát.

A terítéken levő kérdés szempontjából azonban legfontosabb az, hogy a regény szubjektív mozzanatait tanulmányozva, egész vizsgálódásunk alapján szükségképpen ki kell mutatnunk, hogy éppen mert egy önmagában semmit sem bizonyító „esetet” dolgozott fel, az író mégis egy pesszimista valóság szemlélet mellett igyekezett közvetett módon bizonyosságot tenni. Ez a „bizonyágtétel” nem szemmel látható éppen a regény struktúrájának valamennyi mozzanatában, és mi lehetségesnek tartjuk, hogy önmagában egyik sem árulja el teljes mértékben a flaubert-i világszemlélet szubjektivitását, de összességükben igen meggyőzően szólnak egy ilyen törekvés létezéséről. Flaubert szubjektívizmusa, ahogyan az a regény egész belső elrendezésében megnyilvánul, mindennekelőtt a borúlátó általánosításra való törekvés kifejezése. Az a mód-szerűség, mellyel az író a tragikus kifejlés felé tereli könyvének cselekményét és hőseit, kétségtelenül melankolikus hajlamú világszemléletről árulkodik.

Az író szöveg közben elejtett megjegyzései még pótolják is némiképp a filozófiai megfogalmazások hiányát. Elemezzük csak még egyszer például azt az aforizmát a bálványok aranyozásáról, melyhez nem szabad nyúlni, mert a kezünkön marad; vagy azt a lesújtó megállapítást, hogy Bovaryné a szerelemben is a házasetlet izetlenségét fedezte fel. Ezek

a megjegyzések egy fajta filozófiai magyarázatul szolgálnak a regény művészi struktúrájához. A bálványokról lemálló aranyozás gondolata valójában cinikus és keserű meditáció az összes emberi eszmények végességéről és hiábavalóságáról, ugyanakkor pedig a regény megfelelő művészi kifejlésének bölcséleti magyarázata. A szerelem és a házaselet egyazon csömöréről szóló gondolat ellen a könyv ama másik áramlatának metafizikai kommentárja, melyben Flaubert az emberi természet erkölcsi nyomorúságának gondolatát sugalmazza.

Csupán ez a két megjegyzés, aminthogy a könyvben szétszórt többi sem, önmagában, természetesen, mit sem bizonyít Flaubert filozófiai törekvéseinek tekintetében. Viszont a fentebb mondottakból megtetszik, hogy az említett bölcséleti kitételek és a regény alapvető irányzatai között határozott és a végsőkig tűnetszerű összefüggés van. Ez az összefüggés a többi között abból is kitűnik, hogy bár Flaubert hősnője sokféle emberrel találkozik életútján, mintha valamennyien a szerző filozófiai megállapításait támasztanák alá. Homais, Charles, Rodolphe és Léon alakja nyilvánvalóan megfelel mind az aranyozott bálványok, mind pedig a mindent átható „csömör” gondolatának.

Az író filozófiai kitételei és művének struktúrája közötti összefüggés az alakok összeválogatásában is megnyilvánul, amiről különben már volt szó. A regény arcképcsarnokában nemük, életkoruk és társadalmi helyzetük meg származásuk szempontjából különböző embereket találunk, olyanokat is, akik kinőtték a vidéki környezet kereteit, ami az író tanításának még nagyobb jelentőséget kölcsönöz. Itt elsősorban Léonra, a segédjegyzőre gondolunk, aki Párizsban, tehát nagyvárosi környezetben érke emberré. Ez a körülmény gyakorlatilag azt jelenti, hogy az író a világvárosi környezetben is ugyanazokkal az apró emberi gyengeségekkel találkozik, ugyanazzal a csömörrel és érzéketlenséggel, mint vidéken. Ebből az a megállapítás kínálkozik, hogy Flaubert nem valami sajátosan „vidéki” emberi eltorzulások kritikusa, hanem bírálóinak éle minden környezetre és minden rétegre kiterjed. Az arisztokrata Rodolphe-tól kezdve, majd Homais-n, a patikuson át egészen Léon segédjegyzőig, aki a nagyváros hatását tükrözi, valamennyinél ugyanazzal a szürkeséggel és erkölcsi korlátoltsággal találkozunk — amiben szintén egy bizonyos fajta szerkezetbeli „általánosítást” kell látni.

Az effajta filozófiai megjegyzések nem mindig a szerző saját értékítéletei, hanem egy-egy hős gondolatai gyanánt olvashatók. Ilyenek például Charles Bovary Istenről és az ember cselekedeteinek sorsszerűségéről szóló gondolatai. Mélységük szerint ezek a gondolatok a valóság legáltalánosabb filozófiai értékelései, s ily módon alakilag is a metafizikai általánosítások közé sorolhatók.

A probléma azonban nemcsak ebben rejlik. Charles eszméinek nemigen lenne mélyebb metafizikai értelmük, ha közöttük és Flaubert művének struktúrája között nem volna egy szintén végsőkig tűnetszerű összefüggés. Láttuk már, hogy a gondolatok mögött a szerző búvik meg, mert azok nyilvánvalóan nincsenek összhangban Charles alakjának alapvető koncepciójával. De még ez sem döntő bizonyítéka, hogy ezeknek az Istenről és sorsról elejtett gondolatoknak valóban nagyobb filozófiai jelentőségük lenne Flaubert könyvének egészében. Filozófiai jelentőségük ugyanis abban nyilvánul meg, hogy a regény egész cselekménye igazolja. Flaubert művének egész felépítésében — mint ahogy volt alkal-

munk meggyőződni róla — Bovaryné minden tette, s eszerint egész tragikuma szigorúan determinált, és Flaubert minden hősének regénybeli sorsa úgy van beállítva, hogy az olvasó meggyűljön Istent, akinek akaratából mindez történik. Ennek alapján állítható, hogy Flaubert regénye Charles Bovary némely kijelentésében nyeri el megfelelő filozófiai kicsengését még abban a metafizikai kiterjedésében is, mely főleg ontológiai színezetű.

Flaubert valójában két lehetőség között választhatott. Például, viszonylagossá tehetné volna az ember természetéről szóló ítéletét. Hasonlóan járhatott volna el a valóság ontológiai értékelésével is. Mivel egyiket sem tette, és mivel az olvasó elé olyan gondolatokat táral, hogy mind az ember, mind pedig azok a törvények, melyek szerint él, úgyszólván teljesen híján vannak minden erkölcsnek, Flaubert közvetve tagadni kénytelen azt a lehetőséget, hogy valahol azért mégis létezik egy viszonylagos jóság az ember és a világ síkján. Persze, lehetséges, hogy az író a valóság valamely megnyilvánulásában azért mégis feltételezi az igazi jóság létezését, de akkor viszont érthetetlen, miért nem határolta el magát legalább valami kis megjegyzéssel az élet olyan megnyilatkozásainak túlzott és egyoldalú abszolutizálásától, melyekre képzelete támaszkodott, amikor megalkotta a könyv alakjait és cselekményét. Ellenkezőleg, Flaubert minden filozófiai kitétele csak alátámasztja pesszimizista filozófiai törekvéseit általában, amivel művének felépítésében is találkozunk.

Mindehhez hozzá kell fűzni azt, amit már korábban mondtunk a Bovary és az Homais család sorsának sokatmondó ellentétességéről. Az író egyoldalúsága Charles Bovary és hitvestársa tragédiájának legerősebb színekkel való ecsetelésében, illetve Homais patikus és felesége, valamint népes családjá boldogságának hangsúlyozásában — szintén egyfajta általánosítás. Flaubert képzelete olyan regénysorsokat alkot, melyeknek a jót gyűlölő és a rosszat kedvelő erő a motorja. Közvetett módon tehát Flaubert regénye még egy tekintetben nyer általános értelmezést.

Mindezek alapján megállapíthatnánk, hogy Flaubert általánosító törekvése többféle formában jelentkezik a regényben. Az alaposabb elemzés kimutatná azt is, hogy mindez különböző síkon nyilvánul meg, az egyszerű melankolikus hajlamtól kezdve egészen a világosan megfogalmazott aforizmáig, amelyek egy bölcséletileg pesszimizista színezetű embertudatba és világképbe illenek bele. Ezzel egyúttal megdől az utolsó ellenvetés is, melyet valaki tehetne a Flaubert regényéből leszűrhető általános megállapítások ellen.

A *Bovaryné* elemzése azonban, méghozzá abból a szempontból, mely bennünket itt érdekel, tehát az író filozófiai nézetei kihámozásának szempontjából, feltétlenül megköveteli, hogy a könyv olyan, látszólag alaki mozzanatainak vizsgálatába is belebocsátkozunk, melyek — mondhatná valaki — igen távol esnek a szerző filozófiai irányvonalaitól. Sajnos, kimerítő elemzést helyszűke miatt itt nem végezhetünk, de azért felvázolhatjuk azokat az állomásokat, melyeket egy ilyen elemzésnek — véleményünk szerint — érintenie kellene.

Flaubert művében néhány helyen aránylag szilárd, sőt olykor majdnem eszményi egységre akadunk a regény általános lélektani jelentés-tartalma és a forma között, melyben az megnyilvánul. Amikor az író

Bovaryné haldoklási jelenetében azt mondja, hogy a beteg szeme olyan volt, mint két kialvó lámpagolyó, akkor ez a hasonlat szinte tökéletesen beleillik a jelenet lélektani összefüggéseibe. Ezek a kialvó szemek érzékeltes és egyúttal lélektanilag logikus képet keltenek: jobb leírást, mely ennyire megfelelné egy ilyen jelenetnek, el sem képzelhetünk.

Ámde nem egy olyan hely is van Flaubert regényében, ahol a könyv sokféle jelentése koránt sincs ilyen tökéletes összhangban egymással. Sok példával bizonyíthatnánk, hogy Flaubert egy-egy művészi leírásának egyénített értelme kisebb-nagyobb mértékben ellentétben van a mű lélektani összefüggéseivel. Az összhangnak ez a hiánya néha a leírás jellegeiben nyilvánul meg, mert nem felel meg a szemléltetésre váró jelenet általános lélektani jelentésének. Ilyen tekintetben legérdekesebbek a templomleírások remek képei, azokban a templomokban, melyekben Flaubert elképzelése szerint jelentős események történnek, mint például amikor Léon Emmára várakozik a székesegyházban: „A telt szenteltvíz-tartókban az egész hajó visszatükröződött, a csúcsívek kezdetével s az üvegfestmények töredékeivel. Ez utóbbiak visszfénye, miután megtört a márvány szélén, még tovább a kőlapokon tarka szőnyegként folytatódott. A kívülről jövő napfény, a három nyitott kapun át, három roppant sugárban nyúlt el. Időnként, a templom mélyén, egy-egy sekrestyés tűnt fel, ahogy ferdén térdet hajtott, sietős hívők módján az oltár előtt. A kristálycsillárok mozdulatlanul függtek. A szentélyben egy ezüstlámpa égett; s az oldalsó kápolnákból, a templom homálylóbbrészeiből sóhajok lehelete szállt fel, egy-egy lecsapódó rács zajával, amely tovább visszhangzott a magas boltívek alatt.” (Uo., 241—42. o.)

Ha megkíséreljük közelebről meghatározni a leírás keltette benyomást, azt kell mondanunk, hogy abban bizonyos fajta melankólia az uralkodó. Nehéz pontosan megmondani, mi ennek a melankóliának az érzelmi alapja. Az olvasó nem bizonyos benne, hogy a sekrestyés megjelenésének egyhangúsága és hiábavalósága, a kristálycsillárok mozdulatlansága teszi-e, vagy pedig főleg a templom sötét zugaiból felszálló sóhajok keltenek ilyen benyomást. Legvalószínűbb, hogy mindezeknek a részleteknek az összessége teszi, hogy a templom valami váratlan mélabú érzését kelti bennünk.

De hát nem is olyan lényeges és minden valószínűség szerint nem is tudnánk megállapítani, mi idézi elő ezt a melankóliát. A lényeg az, hogy a leírás, amely ilyen benyomást kelt, nincs egészen összhangban annak a jelenetnek a lélektani jelentésével, melynek keretében találjuk. Ezt a jelentést mindenekelőtt Léon lelkiállapota határozza meg. Emmát várja, és legalábbis kezdetben, ez a várakozás képviseli a székesegyházban történők lélektani alapját. Ezért az epekedő segédjegyzőhöz képest a templomhajó melankolikus képe egy másfajta lélek vizuális kifejezéseként hat, egy olyan lélek kifejezéseként, aki hajlama szerint szívesen foglalkozik komoly, bús dolgokkal, mint ahogy azt Gustave Flaubert védelmében ügyvédje hangoztatta.

Flaubert lelkialkata egy másik templom leírásában is megnyilvánul. Ebbe a templomba Emma Bovary azért megy el, hogy vigasztalást és menedéket leljen Bournisien abbénál. Lássuk csak, hogyan fest az isten háza szintén sokatmondó leírása Flaubert regényében: „A papucsos gyerekek úgy szaladgáltak a kőlapokon, mint egy nekik készült padlón s hangjuknak a csengése a harangzúgáson is áthallatszott. De aztán ez is

egyre gyengült a nagy kötél lengedezéseivel, amely a toronyból hullott le s a vége a földön hevert. Olykor csevetelő fecskék röppentek a magasba, röptüknek az élével szinte vágták a levegőt, aztán gyorsan visszatértek sárga színű fészükbe, a tetőeresz cserepei alá. A templom mélyén lámpa égett, jobban mondva egy mécs kanóca, a mennyezetről lecsüngő üvegtartóban. Fénye messziről fehér foltnak látszott, amely az olajon lengedett. Egy hosszú-hosszú napsugár hatolt át a templomhajón s még sötétebbnek mutatta a szögleteket és az oldalhajókat.” (Uo., 113. o.)

A templom belsőségének ez a rövid és hatásos leírása olyan élményt kelt bennünk, melyet talán ezzel a két szóval lehet legjobban kifejezni: halk elveszettség. Már a leírás első akkordja előkészíti ezt a benyomást. A lassan elhaló harangzúgás mintha álomba ringatna, aztán a röpdős fecskék egyhangú képe vésődik tudatunkba, ami mind a templom belsőségének légkörét festi alá úgy, ahogy Flaubert látja. Ez a légkör abban az elveszettségben kulminál, melyet az író sugalmaz előbb annak a magányos, nagy fényfoltként lebegő mécsnek a képzetével, majd pedig a templom homályán áttörő, szintén magányos, hosszú fénysugár képével.

Ha Flaubert szeretné a jelképeket, a templom légkörének ezt a leírását másképpen is értelmezhetnénk. Esetleg úgy, hogy az író, diszkrét módon, ezzel előre tudtára adja az olvasónak, hogy a vigaszt kereső Bovaryné nem talál majd meghallgattatásra. Így azonban a leírás nincs egészen összhangban Emma lelkiállapotával. Emma azért megy el a templomba, mert onnan segítséget remél, s ha az író a leírásában uralkodó halk elveszettséget össze akarta hangolni hősnője lelkiállapotával, azt kell mondanunk, hogy ez bizony nem sikerült neki. De hát, szemmel láthatóan, Flaubert-nek esze ágában sem volt a templom képét Emma hangulatához idomítani. Innen aztán magától értetődik az a megállapítás, hogy ez a templomleírás nem ennek, hanem egy másfajta lelkiállapotnak felel meg; annak a lelkiállapotnak, melyet egyfajta melankolikus hajlam jellemez.

Az igazság kedvéért azonban meg kell állapítani, hogy a szóban forgó képek viszont sok tekintetben megfelelnek annak a környezetnek, melyben a *Bovaryné* tragikus története játszódik. Csakhogy az író maga választ hőseinek megfelelő környezetet; az ily módon megválasztott környezetben pedig, továbbá, maga dönt a részletekről is. Mindez aztán ilyen vagy olyan, víg vagy szomorú, ünnepélyes vagy megrázó légkört tár az olvasó elé. Az író melankolikus hajlama tehát nemcsak egyszerűen a szöveg közvetlen idomulásában nyilvánul meg, hanem ellenkezőleg, talán még gyakrabban ölt olyan burkolt formát, mint amilyen, mondjuk, a válogatásnak éppen az imént említett két módja.

Léon és Emma, különben, máshol is találkozhattak volna, nemcsak a katedrálisban; mint ahogy annak sem kellett feltétlenül úgy történnie, hogy Emma várakozzék Bournisien abbéra. Flaubert ezenkívül azt is megtehetette, hogy a templom hangulatának leírásakor egyes más sajátosságokat helyez előtérbe. Az ottani hangulat emelkedettségét például, a templom díszességét, egyáltalán azokat az elemeket, melyek a hívő lélek érzékeire kívánnak hatni. Az író azonban nem így járt el. Ezért olyan részletek mellett kötött ki, melyek a lehető legerősebb melankoliát keltik. Itt tehát Flaubert-nek arról a rejtett nihilizmusáról van szó ismét, mellyel regénye felépítésének elemzése során már megismerehettünk.

Flaubert-nek ez a nihilista-melankolikus hajlama más leírások légkörében is érezhető. Alig hallható, visszafojtott sóhajként szinte a sorok közül árad itt-ott. Megsejtjük például a roueni „szép nyári esték” képében, miközben a fiatal Charles Bovary kikönyököl az ablakon, „mikor a langyos utcák már néptelenek, amikor a cselédlányok a házak előtt labdáznak”. (uo., 14. o.).

Máskor pedig, például, egy ilyen, kissé különös és merev városi látkép leírása árulja el ezt a flaubert-i melankóliát: „Amfiteátrum formájában s belemerülve a ködbe, a hidakon túl is kitágult, meglehetősen formátlanul. Aztán, egyhangú ritmusban, már a mezők következtek, egészen a halvány ég bizonytalan széléig. Ily módon, magasról nézve, az egész táj éppolyan mozdulatlanak látszott, mint egy festmény; a hajók egy szögletben, egymás mellett horgonyoztak; a folyam kör alakban fordult a zöld lombok lábánál, s a hosszúkás szigetek nagy, fekete halakként meredeztek a víz színén.” (Uo., 263. o.)

Van úgy is, hogy ez a melankólia a természeti leírások finoman, gondosan megválasztott nosztalgikus részletei mögött húzódik meg, melyek nem illenek egészen logikusan hőseinek hangulatához. Ez flaubert-i mélabú diszkrétén, szinte észrevétlenül, hol a bokrok tövében fészkelő madarak tolláskodásából csillan ki, vagy a hollók halk és rekedt károgásából, hol pedig valami távoli, elnyújtott kiáltásból, „messze, messze” az erdőn is túl.

Olykor pedig a főhősnő valamely jellem vonása árulja el, milyen hajlamokat táplál az író. Szemléltetésül hadd álljon itt, hogyan ábrázolja Flaubert a fiatal Emma Bovary egyik vágyalmát. Emma „szeregett volna valamelyik régi udvarházban élni, mint azok a hosszú derekú, finom, kastélybeli úrnők, akik boltíves termeikben azzal töltik a napjaikat, könyökükkel az ablak kövén s állukkal a kezükben, hogy elnézük, mint közeleg valami messze vidékről egy sötét lovon ügető fehér tollas gavallér”. (Uo., 40. o.)

Egészen bizonyos, hogy ez a részlet igen érzékletesen tárja az olvasó elé Flaubert hősnőjének egy nem létező, regényes valóság utáni vágyakozását, de ugyanolyan bizonyos az is, hogy van benne valami, ami túlhaladja annak sajátos lélektani célzatát. Ez a valami a leírás melázó, szelíd szépségében rejlik. Külső jegyei szerint ebben a szépségben bizonyos dinamika is van, mégpedig az ügető lovas személyében; alapvető vonása, ennek ellenére, a leírás minden sorából áradó szelíd nyugalom, mely a buddhista nirvánára emlékeztet bennünket. A kép érzelmi hangsúlya a kastélyuk gótikus boltívei alatt könyöklő, mozdulatlan, magányos úrnők alakján van, és az a fehér tollas gavallér is annyira a mondat hangulatába tartozik, mintha alakja mind a látóhatár alján maradna, örökös érkezésben valahonnan messziről. Egy ilyen bizarr egzisztenciáról szóló gondolat, mely másból sem áll, mint abból, hogy szüntelenül a messzeségbe merengünk, ahonnan örökké jön, csak jön az az ismeretlen lovas, olyan mélabús, nirvánás benyomást kelt, mely sajátos módon tárja fel a *Bovaryné* szerzőjének melankolikus hajlamát általában.

Flaubert-nek ez a törekvése, olykor, egy-egy lélektanilag különben indokolt helyzet eltúlzásában nyilvánul meg. Egészen logikus például, hogy Léon, a segédjegyző emléke fájdalmasan és tartósan visszhangzik Emma lelkében. A regény szövegében olyan utalásokkal találkozunk,

melyek ennek az emlékeknek a tartósságát és kitörölhetetlenségét lélektanilag érthetővé teszik. Ahhoz azonban, hogy teljességgel indokolják azt a gyönyörű és rendkívül erőteljes hasonlatot, mellyel az író Emmának Léon utáni epekedését festi, ezek az elemek nem elegendők. „Ettől kezdve — írja Flaubert — Léon emléke lett szomorúságának a központja; erősebben csillogott benne, mint egy orosz pusztaság haván az utasoktól otthagytott tűzrakás.” (Uo., 125. o.) Az olvasó ebből olyan benyomást szerez, hogy Emma érzelmei csaknem egy életre szólnak. Az „otthagytott tűzrakás” azonban lassan-lassan pislákolni kezdett, és végül egészen elhamvadt. Ez a hasonlat tehát csak részben felel meg Flaubert hősnője lehetséges lelkiállapotának, amiben ismét a már annyiszor emlegetett flaubert-i hajlamot kell látnunk.

Az effajta túlzás másik példája Emma lelkiállapotának az a leírása, amikor az író azt mondja, hogy hősnője szerelme Léon iránt mélyebb, mint a roueni székesegyház hajója. Ennek a hasonlatnak kétségtelenül van bizonyos lélektani alapja. De ha eszünkbe jut, mit mond az író Emma második szerelmének kihüléséről, ha eszünkbe jut, hogyan mutatja be a szerelmes pár kölcsönös érzelmeinek elszürkülését, és mint lesz abból a „szenvedély örökös egyhangúsága”, megállapíthatjuk, hogy Flaubert hasonlata, valamint Emma és Léon viszonyának általános értelme között bizonyos kolízió van. Az, hogy „mély”, nem fejezi ki sem az említett viszony intenzitását, sem pedig tartósságát. Innen van az, hogy ennek az aránytalanságnak a magyarázatát is a Flaubert könyvének uralkodó tendenciáival kapcsolatos tényezők hatásában kell keresnünk.

Semmiképpen sem véletlen, hogy e szerelmi viszony lélektani jelentésétől való eltérés bizonyos módon a mű melankolikus színezetének fokozására irányul. A benyomás ugyanis sokkal tragikusabb, ha Flaubert hősnője úgy elevenedik meg az olvasó képzetében, mint akit végtelen nagy szerelem emészt, nem pedig úgy, mint aki csupán egy kialvófélben levő hajdani szenvedély nyomait viseli. Az a körülmény, hogy Flaubert éppen ilyen és nem másféle értelemben módosítja hősnője szerelmi szenvedélyének lélektani jelentését, mindenképpen csak alátámasztja a regény szóban forgó burkolt törekvésének létezését.

Ez a tendencia azonban itt a legkézzelfoghatóbb, ahol a regény lélektani jelentéstartalma nyíltan összeütközik Flaubert művészi mondanivalójának lélektani kicsengésével. Szemléltetésül ide iktatunk egy mondatot, mely Emma első szerelmének lassú elmúlásáról szól: „A szerelmet lassanként kioltotta a távollét, a bánatot meg elfojtotta a minden nap megszokása s az a tűzfénylobogás, amely vörösre színezte az ő halovány agát, egyre mélyebb árnyékba borult s fokonyként veszett a sötétségbe.” (Uo., 126. o.)

Elgondolkozva e mondat fölött, joggal feltehetjük a kérdést, miért van az író hangjában annyi szomorúság, amikor Emma szenvedélyének lelohadásáról beszél. Ha mellőzzük azt a tényt, hogy egy ilyen lélektani folyamatnak nem kell okvetlenül akkora szomorúságot ébresztenie az íróban, aki az embereket krokodilusoknak nézi és úgy írja le, akkor is kétségtelen, hogy Flaubert leírásának hangulata nem felel meg egészen az Emma lelkiéletében lejátszódó változásoknak. Flaubert ugyanis azt mondja, hogy Emma számára ez a változás annyiból állt, hogy bánatát elfojtotta a megszokás. Emma, eszerint, szenvedélyének elcsitulásával

ugyanakkor melankóliájából is kilábal. Ha az író következetesen tárgyilagos marad, az Emma szenvedélyének fokozatos lanyhulásáról szóló kitételeit is aszerint fogalmazta volna meg, ami hősnőjében „objektíven lejátszódott”. Akkor az író magyarázataiban is jóval kevesebb melankólia volna, mint amennyi van.

Ennek alapján megállapítható, hogy az idézett szövegből áradó mélabú valójában Flaubert mélabúja. Az egyre mélyebb árnyékba boruló és vörösre színezett ég bús képe többet mond Flaubert lelkiállapotáról, mint Emmáéről. Melankolikus hajlamának kényszere alatt tehát az író túlteszi magát azon a szemmel látható ellentmondáson, mely a hősnője lelki fejlődésének általános jelentése és az idézett szövegrész értelme között van.

Az imént elemzett példában azonban még találhatunk bizonyos érintkezési pontokat Flaubert szövegének értelmi mozzanatai között. Emma szerelmének kihűlése a sűrű hétköznapi közepette, melyben életét tengeti, „objektíve” azért még mindig megenged bizonyos melankolikus megfogalmazásokat, még ha azok nincsenek/és összhangban a folyamat alapvető jelentésével tekintettel a főhős nő jellemfejlődésére. De az összhang e hiánya a regény különböző értelmi mozzanatai között, néhány esetben még radikálisabb és nyilvánvalóbb formát nyer. Ékesszóló példája az alább következő mondat, mely Emma és Rodolphe szerelmének másodvirágzásáról szól. „A régi napok gyengédsége — írja Flaubert — újra visszatért a szívükbe, bőségesen, szóltanul, mint a kert végén a folyó, oly lágyan, mint a jázmin illata, s emlékeikre bánatosabb s óriásibb árnyakat vetett, mint a merev fűzfáké, amelyek ott nyúltak el a fűvön.” (Uo., 199. o.)

Ebben a flaubert-i lírai ömlengésben, mely Emma és Rodolphe szerelmének hű lélekrajza kíván lenni, jó adag, egészen szemmel látható aránytalanság rejlik. Az idézett lírai részletet magában foglaló jelenet lélektani értelméhez képest a szívekbe újra visszatért régi napok gyengédségében nem kellene annyi szomorúságnak lennie. Nem egészen világos, hogy erre az újból ébredő, szenvedélyes, érzéki szerelemre és a szerelmes pár emlékeire miért borul olyan sötét, melankolikus árnyék. A két szerelmes szív enyhe kis mélabúját lélektanilag még megértenénk, de hogy Flaubert megfogalmazásában miért jelentkezik ilyen váratlan és megrázó heveséggel, azt már nehéz megmagyarázni.

A regény művészi felépítésének rétegeiben tehát szemmel látható ellentmondás van, s az idézett mondat éppen ezért külön figyelmet érdemel. Az említett lírai jelenetben az író olyannak ábrázolja Bovarynét, mint aki őszintén gyönyörködik a bíborszínű holdtöltében, a szeretett férfi oldalán; annak oldalán, akivel — mint akkor még szentül hiszi — hamarosan megszökik Yonville-ből. Ebben az összefüggésben aztán lélektanilag igazán nem valami meggyőző, amikor az író, csupán egyetlen mondattal, minden előkészítés vagy utólagos magyarázat nélkül, a bánat olyan sötét árnyékát veti Emma szenvedélyének újjászületésére. Emma szerelme lélektani összefüggéseinek ismeretében nehéz kellően megmagyarázni, honnan ez a váratlan és erős melankolikus roham. Egy asszony, aki a csalódás rövid közjátéka után megéli szerelmének reneszánszát, s aki annyi reményteljes várakozással tekint vágyainak megvalósulása elé, annak szívében a mélabúnak legfeljebb halvány árnyéka élhet csupán.

Ez a flaubert-i líraiság még inkább elüt Rodolphe alakjának lélektani jelentésétől. Az olvasó, mindenekelőtt, kénytelen fölteni a kérdést, hogy vajon az író egyáltalán miért használja itt a „gyengédség” szót egy olyan megcsontosodott és alapjában véve érzéketlen kéjencsel kapcsolatban, mint amilyen Emma első szerelme. Flaubert már előbb világosan értésünkre adta, hogy Rodolphe szándékosan halogatja Yonville-ből való szökésüket, és hogy Rodolphe érzései a romantikus hősnő iránt korántsem mélyek és igazak. Flaubert könyve lélektani összefüggéseinek ismeretében beszélhetünk ugyan Emma Bovary szerelméről Rodolphe iránt, de fordítva semmiképp. Ha meg is engedjük, hogy az író a világfi közönséges rutin-érzéseinél magasabb színvonalra helyezte Rodolphe érzelmeit Emma iránt, akkor sem állítható — tekintettel az adott helyzetre —, hogy ennek az érzésnek valami lényeges köze is volna az itt tárgyalt flaubert-i mondat mélységes szomorúságához.

Egészen más, sajátos módon kellene megközelítenünk a problémát, ha az írónak ezek a lírai kitételei a stílus vagy a művészi egyéniség kiforratlanságának nyomát viselnék magukon. De hát a rejtély Flaubert szavainak éppen ebben az elmerengő, bánatos szépségében van. Az író melankóliája ezúttal egészen precíz és nyilvánvaló kifejezést nyer. Az idézett szövegben, mi több, maga a „bánatos” szó is ott szerepel, és az író fájdmáról árulkodik azoknak a rekvizitumoknak a megválasztása is, melyek ösidőktől fogva bizonyos nosztalgikus hangulatot árasztanak, amilyen például az árnyék, még inkább a fűzfának a fűvön elnyúló árnyéka.

Ebben a sajátosan flaubert-i, melankolikus lírai kifejezőmódban kell tehát keresni annak az aránytalanságnak a magyarázatát, melyre fölfigyeltünk. Mivel a szerelmespár melankóliája, mellyel újjáéledő szerelmüket fogadják, lélektanilag különösen Rodolphe-nál nem meggyőző, kézenfekvő tehát, hogy az együttlét éjszakáján jelentkező rövid életű, de rendkívül erőteljes nosztalgiát elsősorban az író hajlamával kell magyaráznunk. S ebben nem nehéz felfedezni ugyanazt a mélabús lelki alkatot, mellyel már találkoztunk a könyv lírai kitételeinek korábbi elemzése során.

Flaubert, a mélabúra hajló széplélek alkatának ezt a sajátos paradoxonát Emma Bovary másik szerelmi kalandjának leírása is alátámasztja. A hősnő a szerelem legszebb napjait éli, és az író feladatának tartja, hogy bemutassa az olvasónak azt a „mézesheteknek is beillő”, „három teljes, ragyogó, gyönyörű napot”, melyet Emma és Léon a Boulogne-szállóban töltöttek.

Ez volna tehát a lélektani feladat, melyet Flaubert maga elé tűz, és ebben a keretben készül megoldására. Eszerint joggal remélhetjük, hogy az író a csillogó derű és a lobogó szenvedély képeit festi majd előttünk. És mit lát az olvasó abból a „három ragyogó, gyönyörű naphól”? Csupán bizonyos külsőségeket, de azokból is valami szelíd, visszafojtott bánat árad.

A szerelmespár együtt töltött ideje, melynek a mézesheteket kellett számukra pótolnia, csupán az esti és az éjszakai órákra korlátozódik. Igaz, az est és az éjszaka hagyományosan alkalmas keret egy erős szerelmi élmény leírására; ám az éjszaka, az esti órák nemcsak a szerelmi költészet kellékei, hanem a szerelmi bánaté is. És valóban, egyáltalán nem véletlenül, ebben a flaubert-i leírásban ismét előbukkan a fűzfa

árnyéka. Emmát olykor „a fűzfák árnyéka egészen eltakarta . . . , majd hirtelen újra feltűnt, mint egy látomás, a holdvilágban”. (Uo., 258. o.)

Hogy a szomorúság, a bánat mennyire gyengéje Flaubert-nek, jól szemlélteti ezt a következő mondat is, melyben Emma énekét írja le: „Kellemes és gyenge hangja szétszóródott a hullámok felett, a szél mindjárt magával vitte ezeket a futamokat, amelyek mint a szárnycsapások, úgy tűntek el a figyelő Léon körül”. (Uo., 258. o.)

Ezt a rövid és kifejező leírást olvasva, érezzük, mint kerít hatalmába egy pillanatra valami könnyű elveszettség, mint szitál alá egészen puhán, finoman a mulandóság pora. Ez a mulandóság, réveteg elveszettség tökéletesen megfelel a flaubert-i kép szerkezetének. A hullámok felett szétszóródó gyenge női hang a lassú, tehetetlen megsemmisülés benyomását kelti. Emma dalának szertefoszló futamai, melyek olyanok, mint a szárnycsapások, csak kiegészítik és alátámasztják ezt a melankolikus benyomást. Emma hangja valami különös nosztalgiát kelt, ami Flaubert sajátos mondatszerkezetéből ered. Száz szónak is egy a vége, az a körülmény, hogy Flaubert azt a három „ragyogó, gyönyörű napot” néhány mélabús színezetű képre vezeti vissza, mindenképpen ugyanannak a törekvésnek a hatásáról beszél, mely az egész könyv ihletője. Jelen esetben, ezt a törekvést a felvetett lélektani feladat és annak valóra váltása közötti különbség fejezi ki. Az író, úgy látszik, lemondott eredeti tervéről, vagy pedig — s ez talán közelebb áll az igazsághoz — melankolikus szenvedélyének kényszere alatt jócskán módosította.

Emma és Léon a Boulogne-szállóbeli tartózkodásának leírása alapján párhuzamot vonhatunk Flaubert művészi kifejezőmódjának formái között, melyek aztán hozzásegítenek a könyv alapvető törekvéseinek megértéséhez. Azok a fogások, melyekkel Flaubert él Emma Bovary három szerelmes napjának leírásában, érzelmi töltetük szerint összefüggnek a regény egyéb művészi eszközeivel. Így például Emmának a hullámok felett szétszóródó gyenge hangja bizonyos tekintetben megfelel annak a mécsnek, mely nagy, magányos fényfoltként ég Bournisien templomában, vagy pedig a magányos fénysugár képének, mely áthatol ugyanannak a templomnak a homályán.

Hasonló párhuzamot vonhatunk Emma szárnycsapásként suhogó hangja és a roueni székesegyházban felhangzó sóhajok között. Mindkettő valami könnyed, halk, különös mélabút ébreszt bennünk.

Ilyenféle összehasonlítást tehetünk annak a diszkrét, melankolikus hatáskeltésnek az esetében is, mely Emma és Rodolphe első, sorsdöntő sétáját festi alá a természetben. Az a meghatározhatatlan, elnyújtott kiáltás „messze, messze az erdőn túl” érzelmileg megfelel Emma Bovary hullámok felett megtörő gyenge hangjának. Hasonló analógia van ez elnyújtott kiáltás és a Bournisien templomában égő mécs kanóca között. Másrészt a bokrok tövén tollászódó madarak szárnycsapása érzelmi tartalma szerint bizonyos mértékben megfelel Emma dalfutamainak és a roueni székesegyházban hallott sóhajoknak.

E rövid elemzéssel tehát, belső jelentéstartalmuk tekintetében rokonmű képcsoportokat állapíthatunk meg Flaubert-nél. A további vizsgálódás kimutatná, hogy Flaubert írói kifejezőmódjának egyéb formái is ide sorolhatók. Nem nehéz észrevenni, mondjuk, azt, hogy Léon emléke, mely úgy világít, „mint egy orosz pusztaság haván az utasoktól otthagyt tűzrakás”, rokonságot tart Emma hangjának leírásával, a mécs-

kanóc magányos foltjával és azokkal a meghatározhatatlan, távoli kiállításokkal is a természetben tett szerelmes séta idején. Másfelől a fűzfák árnyékának képét a szárnyzuhogás vagy a székesegyház sötét zugaiból fölhangzó sóhajtások csoportjába sorolhatjuk és így tovább.

Flaubert előszeretettel használt stílusfiguráit tehát bizonyos rendszerbe állíthatjuk, de amivel részletesebben itt nem foglalkozhatunk. Nekünk itt az a legfontosabb, hogy az író kedvelt művészi eszközeinek ez a felületes elemzése is arra a gondolatra utal, hogy Flaubert írói kifejezőmódjának szerkezete többé-kevésbé megfelel annak az élménynek, melyet a kifejezőmód az olvasóban kelt. Tekintettel munkánk alapvető problémájára, igen nagy jelentőségű, hogy az imént felvázolt csoportosítás feltárja Flaubert művészi eszközeinek érzelmi egységét. Mindenfajta felosztástól függetlenül ezek az eszközök végső soron egyféle élmények vannak alárendelve, annak legkülönbébb árnyalataiban. Ez az élmény az intenzív melankólia érzésétől az egészen diszkrét, szelíd álmatagságig, alig érzékelhető melázásig terjed. Ennek az érzelmi sokféleségnek az általános keretét pedig mindig ugyanaz a rejtett törekvés képviseli, melynek jelenlétét volt alkalmunk megvizsgálni a regény többi alkotóelemében is. Mindez csak még egyszer alátámasztja feltevésünket, melyből kiindultunk Flaubert könyvének elemzésekor. Kiderül, hogy az úgynevezett angasztaltságtól látszólag annyira távol eső művészi eszközökben is ott vannak annak nyomai, amit általában irányzatosságnak nevezünk.

Emma alakja alapvető lélektani jelentésének és a sajátos flaubert-i kifejezőmód lélektani kicsengése közötti ellentmondás legklasszikusabb és legkifejezőbb példáját azonban abban a jelenetben találjuk, melyben a halotti szentségek felvételéről van szó: „A pap aztán elmondta a *Miserere*-t és az *Indulgentiam*-ot, jobb hüvelykjét olajba mártotta s megkezdte az utolsó keneteket: először Emma szemére, amely annyiszor megkívánta a föld hiú pompáit; azután az orrcimpákra, amelyek úgy szereték a langy szellőt s a szerelmes illatokat; aztán a szájra, amely hazugságra nyílt, nyögött a gögtől és sikoltott a kéjben; aztán a két kezére, amelyek úgy élvezték a gyengéd simogatásokat, és végül a lábaira, amelyek oly sebesek voltak, amikor Emma vágyainak kielégítése után szaladtak s most már nem járhatnak többé.” (Uo., 323. o.)

Ha ennek a részletnek csak „külső” mondanivalójánál állapodunk meg, látjuk, hogy az sok tekintetben ellenkezik a főhősnő alakjának lélektani összefüggéseivel. Ugyanaz az író, aki annyi gondossággal és művészi erővel „bizonyította” Emma Bovary ártatlanságát, az író, aki hősnője tragédiáját egész sor kényszerítő körülmény kegyetlen játékának tudta be, most kemény, sőt kegyetlen ítéletet mond fölötte. Az idézett szöveg szerint Emma Bovary a legközönségesebb kikapós fehérszemély, akinek szája „hazugságra nyílt”; bűnös asszony, aki minden tekintetben megérdemli sorsát, s akinek szenvedései, ezért, igazságos büntetésként foghatók fel.

Ezzel ellentétben, Emma egész lelkialkata, valamint a szerző magyarázatai alapján, az olvasó egészen más véleményt alkotott Flaubert hősnőjéről, mint amilyent most, az utolsó kenet jelenetével, sugalmaznak neki. Emma Bovary nemcsak egyszerűen az a nő, aki „a föld hiú pompáit” kívánta. Ellenkezőleg, Flaubert úgy képzelte el hősnőjét, mint aki szüntelenül olyasmire vágyik, ami felette van a „szerelmes illatoknak”,

felette a közönséges kéjvágynak és szenvedélynek. Az olvasó tudatában ezért Emma Bovary úgy él, mint akit valami „magasabbrendű”, „nem e világi” dolgok foglalkoztatnak, mint aki örökké valami „magasztosra”, vágyik.

Talán ugyanilyen rejtély az is, honnan ered Flaubert e megrovásának vallásos színezte. A regény egész felépítése eleve kizárja mindenfajta vallásos belemagyarázás lehetőségét. Hogyan magyarázzuk akkor ezt a szemmel látható eltérést Emmának az írótól származó jellemzése és a haldokló felett elmondott papos prédikáció másféle jelentése között?

A magyarázatot, minden bizonnyal, most is az Emma földi bűnei és tévelygései fölött kimondott flaubert-i ítélet melankolikus színezetében kell keresni. Az a szárnyaló szónoklat, melyben az író megrója hősnőjét, lényegében szomorú. A szöveg hangsúlya nem azon van, hogy e bűnös asszony lábai milyen sebesek voltak, amikor vágyainak kielégítése után szaladtak, mint inkább azon a gondolaton, milyen szomorú, hogy ez a szenvedélyeinek kielégítése után futkosó bűnös asszony soha többé és sehová sem szaladhat már. Ez, egyebek között, a szöveg besztásából is látszik. A megrovás és fenyegetés az első helyen áll, az Emma életének végső és tragikus befejezettségéről szóló melankolikus színezetű gondolat pedig a végén, úgyhogy ez mintegy lezárja ezt az egész flaubert-i papolást. A dolgok mulandósága felett érzett szomorúság hangulata adja a beszéd csattanóját.

Az idézett hely, valójában, egyfajta siránkozás minden földi dolgok mulandósága felett, amihez Bovaryné „bűnei” és halála jó alkalmat szolgáltat. A vallásos forma csak külsőség, megtévesztő látszat. Egy ilyen elmarasztalás, ha a vallás nevében tesz, csak akkor kapna megfelelő, tehát vallásos értelmet, ha a túlvilági életbe vetett hittel párosulna, melyben mindenki elnyeri méltó büntetését azért, amit ebben a „mulandó földi életben” cselekedett. A hősnő haldoklási jelenetének leírásában azonban Flaubert nem kecsegtet a hit távlatával. „Amikor valaki meghal — írja Flaubert —, mindig bizonyos kábultság árad el a környezetén; olyan nehéz megérteni, hogy egy élet semmivé lett, s ezt elhinni és bele is törődni.” (Uo., 325. o.)

Flaubert szerint tehát Emma Bovaryt ugyanaz várja halála után, mint minden más hús-vér embert: a megsemmisülés. Vallásos színezetű megrovását az író nem a túlvilági élet reményében mondja ki. S Bovaryné sem azért bűnös, mert „vétkezett”, hanem mert megengedte magának a földi élet hiú pompáit, arra vetemedett, hogy közvetett módon kételkedjen abban a megsemmisülésben, mely egy napon mindannyiunkra vár.

Még az sem állítható azonban, hogy Emma megrovást érdemelt akár egy nihilista állásfoglalás szemszögéből. Hiszen az író éppen Emma alakja révén fejezte ki nihilista filozófiájának legfőbb tételeit. Ki más tárja fel, ha nem a főhősnő, hogy a világ dolgaiban semmi magasztosság nincs és keresni is hiábavaló?

Úgy látszik tehát, hogy ez a Bovarynének szóló nihilista megrovás is mélyen az író alkatában gyökerező melankolikus szükséglet eredménye. Ennek természete mindjárt világosabbá válik, ha arra gondolunk, hogy a Flaubert említette megsemmisülés neki magának is rettenetes és méltatlan dolog, amibe éppen ezért nehéz belenyugodni.

Emma Bovaryt igazágtalanul „ítélik el”, s ebben az írónak egy olyan igazság hangsúlyozására való törekvését kell látnunk, mely igazság neki magának is kínos. Egyfajta önkínzó szenvedély ez — s vannak ilyenek —, mely paradox módon önnön eszményeire tör. Flaubert-nél itt egy lehangoló gondolatban fájdalmas örömet találó szenvedélyről van szó.

Bizonyos fájdalmas igazságok leleplezésében való furcsa, önmárdosó kedvtelése indította, úgy látszik, Flaubert-t arra, hogy a bírálót szavai-
val illesse hősnőjét; olyan szavakkal, melyek Emma alakját lényegesen más színben tüntetik fel. Az író itt egy kissé elragadta a neki magának is kétségtelenül kínos nihilista szenvedélye, ami aztán az ártatlan Emma Bovary iránt tanúsított érthetetlen és furcsa szadizmusban öltött alakot.

Mellékesen, ez a szadizmus csak látszólag felel meg a szó közkeletű értelmének. A minden földi dolgok végső és elkerülhetetlen megsemmisülésének ihletett képével, mely egy az élet és halál mezsgyéjén álló teremtmény fölött merül fel. Gustave Flaubert önmagát sebzi meg.

Itt azonban módját kellene ejteni és megmagyarázni, mért van ennek a flaubert-i „halotti beszédnek” bizonyos vallásos színezete. Ezt a művészi kifejezésmódot a maga idejében már Flaubert ügyvédje Bossuetnek a *Bovarynóra* gyakorolt hatásával hozta összefüggésbe. Ebben az állításban, kétségkívül, van némi igazság. Mint ahogy az is kétségtelen, hogy Flaubert idézett szövegében az egyházi szónoklattan hatásának nyomát találjuk. Kérdés azonban, mennyire szolgál Flaubertnek az effajta szónokiasság csupán nihilista pátoz palástolására. Enélkül talán nagyon is kockázatos és vakmerő vállalkozás lett volna ilyen nihilista siránkozásba bocsátkozni a mulandóságról.

Másrészt tekintetbe kell venni, hogy sokszor a Bossuet-féle hitszónoklatok is rejtett nihilizmust takargatnak. Ez akár a biblia példáján is szemléltethető. A szentírás szövege, a vallásos színezetű kritika örvén, akárhányszor szinte kéjeleg a „siralom völgyének” kiúttalansága és reménytelensége gondolatában. Egy elemzés talán kimutatná, hogy a szószerzők szilárd bástyái mögül elhangzottak, nemegyszer, mélységes nihilista áramlatokat takarnak. A vallásos színezet, olykor, csak a minden létező pusztulásában és hiábavalóságában való keserű gyönyörködés palástja.

Természetesen, mindez korántsem ilyen egyszerű. Legvalószínűbb, hogy az egyházi szövegek nihilista pátozsa bizonyos kompromisszum eredménye. Szerzőik igencsak módját ejtik, hogy a mulandóság feletti siránkozás lehetőségével visszaélve, kielégítsék egyrészt vallásos, másrészt nihilista hajlamaikat. Mindenesetre nagyon valószínű, hogy az egyházi irodalom lehetőséget ad olyan hajlamok büntetlen kielégítésére, melyeknek a valláshoz, a szó szűkebb értelmében, nincs sok közük.

Külön figyelmet érdemel az is, hogy a régi egyházi nyelv hangulata és formája a melankolikus lelkületű gondolkodók és írók kedvelt kifejezőeszköze. Ez a nyelv, a maga ünnepélyes, gyászos ritmusával, éppen megfelel bizonyos nihilista színezetű, mélabús gondolatoknak. Innen aztán még érthetőbbé válik, miért választja Flaubert éppen ezt az eszközt hősnőjének elmarasztalásában. Az, hogy az író örömet leli a mulandóság gondolatának melankóliájában, az egyházi irodalom hagyományaiban megtalálta írói kifejezésmódját, mert formája és részben tartalma szerint is megfelelt neki. Ez a kifejezésmód kielégíthette Flaubert burkolt törekvéseit; azzal, persze, hogy kénytelen volt bizonyos módosításokat

eszközölni. Ezt a melankolikus, egyházi irodalmi formát utánozva Flaubert egyúttal határozottan elvetette még a látszatát is annak, hogy hisz a túlvilági életben. Így aztán a dolog filozófiai alapeszméje valóban felemás. Flaubert egyrészt olyan módon ítéli el hősnőjét, mint aki mélyesen hisz a túlvilági élet lehetőségében, másfelől pedig a jelenet egész összefüggéséből annak ellenkezője derül ki. Magáévá téve az egyházi kifejezési formát, Flaubert ugyanakkor az emberi lét nihilista felfogását helyezi előtérbe. Ily módon a szerző valóban egyedülálló hatást ér el a tagadás erőteljessége és formai megoldása szempontjából, de ellentétbe kerül Emma Bovary alakjának egész írói koncepciójával.

A *Bovaryné* e nihilista színezetű részletének ilyen magyarázata összhangban van mindazzal, amit a regény alapvető filozófiai vetületeinek egész eddigi elemzése során megállapítottunk. A könyv egy-egy logikai egésze közötti ellentéteknek közös sajátosságuk van, mely egységbe állítja és magyarázza őket: ez pedig a borúlátásra való hajlam a világ dolgainak szemlélésében; olyan hajlam, mely — mint láttuk — egész sor átmenetben és árnyalatban nyilvánul meg. Ez a tény kétségtelenül megerősíti azt a benyomásunkat, melyet a mű legfontosabb filozófiai kiterjedéseinek elemzésével szereztünk. Kiderül, hogy néhány — a szó legszorosabb értelmében vett — formai mozzanatot is a regény alapvető tendenciája határoz meg.

Igaz, felmerülhet az is, hogy a *Bovaryné* logikai egészeinek ellentmondásossága az író valamilyen sajátosan esztétikai, nem pedig nihilista szenvedélyének következménye. Ez az állítás sem alaptalan. Kétségtelen ugyanis, hogy a megvizsgált ellentmondásoknak rendszerint egészen korrekt, sőt gyakran majdnem tökéletes, kifogástalan művészi formájuk van. De ezeket a flaubert-i ellentmondásokat csupán esztétikai okokkal magyarázni nehézségekbe ütközik, mert marad az a tény, hogy valamennyinek egyetlen és lényegében közös, melankolikus kicsengése van. Ha Flaubert a regény alapvető jelentésétől való minden elkanyarodását csupán esztétikai indokokból tette volna, nehéz lenne megmagyarázni, miért történt ez mindig ugyanabban a lélektani irányban. Ezeknek a különbségeknek az egységes lélektani irányzata bizonyítja, hogy az írót nemcsak kizárólag formai, stíláriis hatások vezérelték. A jelenség legteljesebb és legelfogadhatóbb magyarázata igazában az, hogy az irányzatosság és a művészi forma viszonyának problémáját Flaubert szintetikus módszerrel oldotta meg. Megtalálta a módját, hogy egyrészt megfelelő erőteljességet érjen el a művészi kifejezésben, és hogy ugyanakkor kielégítse melankolikus vágyait. Bizonyos tartalmi, eszmei impulzusok ugyanis megfelelő irodalmi formába önthetők anélkül, hogy az alkotás művészi ereje megsínylené. El kell ismerni, Flaubert mesterien élt ezzel a lehetőséggel. Joggal állapították meg róla, hogy az író (Oswald Spenglerhez hasonlóan) különösen a pusztulás képeit festi legerőteljesebben, ami — mellékesen szólva — arra a gondolatra utal, hogy a lélektani tényező, azaz Flaubert melankóliája, ez esetben egyfajta írói ihletőként szolgál.

A flaubert-i művészi kifejezés módja és a könyv alapvető mondanivalója közötti viszony problémája különösen bonyolult módon nyilvánul meg a regény felépítésének egy másik vetületében. Az, hogy az író előszeretettel folyamadik melankolikus és reménytelenséget keltő megoldásokkor összeütközésbe kerül a lélektani és ontológiai valószínű

mely elvével. A probléma lényege az, hogy Flaubert igenis törekszik ezeknek az elveknek a megtartására. A *Bovaryné* szerzője két malomkő között őrlődött. Egyfelől belső szükséglete, hogy melankolikus színben tüntesse fel az embert és a világot, másfelől pedig a között az óhaja között, hogy ezt a szükségletet összehangolja bizonyos lélektani és ontológiai követelményekkel. Ezért vagy olyan jellemeket választ, melyek összhangban vannak bizonyos lélektani mércékkel, vagy pedig olyan cselekményt, melynek megfelelő ontológiai hitelességet kölcsönözhet. Emma Bovary „mentalitása”, a megfelelő „körülmenyekkel” együtt, egészen meggyőzővé teszi a hősnő „életútját” és tragikus végét. Mivel Flaubert tiszteletben tartja az ontológiai és lélektani elveket, az olvasó olyan benyomást szerez, hogy ahhoz hasonló, ami a regényben van, a valóságban is megtörténhet. Erre való tekintettel az író melankolikus hajlama és törekvése között, hogy tehetségét egy viszonylag reális világkép bemutatásának szolgálatába állítsa, bizonyos kompromisszumról beszélhetünk.

Ez a két törekvés Flaubert könyvében párhuzamos. A valóságban is vannak melankolikus jellemek és elszomorító események. Ilyen értelemben Flaubert a valószerűség hatását kelti, s ezért művészi módszerének meghatározott tárgyilagossága elvitathatatlan. A *Bovaryné* felépítésében valóban léteznek olyan elemek, melyek az író viszonylagos művészi elfogulatlanságának és tárgyilagosságának eredményei. Flaubert regényének sok részlete valóban a lélektani és ontológiai valószerűség keretében mozog. Csakhogy a dolog bökkenője abban van, hogy a regény felépítésének ezek a valóságban is megtörténhető mozzanatai a szerző melankolikus törekvésével párhuzamosak.

Nemegyszer meggyőződhetünk azonban róla, hogy Flaubert sajátos módon meg is bontja ezt a párhuzamosságot, ami többféle formában nyilvánul meg. Legburkoltabb formája Flaubert módszere, amellyel regényéhez éppen melankolikus és nem más típusú alakokat és cselekményt választ. Ezen a ponton az eltérés csak akkor áll elő, amikor a melankolikus törekvés és a lélektani és ontológiai valószerűség követelményének párhuzamos kielégítése már megtörtént.

De a regény alakjain és a cselekményen belül, mely a kettőt dinamikus egységbe foglalja, Flaubert nem megy el a végső határig a műve ellenétes törekvései közötti kompromisszum keresésében. Elég, ha csak — mondjuk — Emma Bovaryra emlékeztetünk, akit valami nagyon rosszul alkalmazkodott egyéniségről mintázott a szerző. Innen van az, hogy a főhősnő lélektanilag sok tekintetben kivételes egyéniség. Ha Bovaryné alakját összevetjük a lélektani valószerűséggel, kiderül, hogy sorsa nem is olyan nagyon „tipikus”, mint ahogy azt a regény sok magyarázója gondolja. Sok-sok Emma zokogott szerte Franciaországban és — különben — szerte a világon, csakhogy az a kérdés, meddig tartott ez a sírás és hány ilyen Emma szánta el magát arra a kétségbeesett, utolsó lépésre, mint ő. Ilyen értelemben elmondható, hogy Flaubert sajátos módon emel ki egy valóságosan megtörténhetett dolgot, hogy ily módon eleget tegyen az elszomorító és tragikus hatásokban való kedvtelésének. Így aztán Flaubert melankolikus hajlama felülkerekedik „tárgyilagosságra” és valószerűségeire való törekvésén.

Másrészt igen ritkán, sőt csak kivételesen fut össze annyi körülmény, melyek — Flaubert elképzelése szerint — Emma Bovary halálát kellett,

hogy okozzák. Általában ennek a halálnak a művészi láttatásában sok minden nincs egészen összhangban az „objektív” ábrázolásmód követelményeivel. Állításunkat különösen a vak énekessel való epizód támasztja alá, aki pontosan Emma Bovary halálának percében jelenik meg. A vak ember éneke az egész jelenetnek rendkívül drámai színezetet ad, és egy célja van: hogy a lehető legtragikusabb benyomást keltse. A benyomás erőteljessége kedvéért azonban elengedhetetlen volt, hogy a vak énekes kellő „ontológiai” magyarázat nélkül lépjen a cselekmény színterére. Igaz, az író megkísérelte a vak ember váratlan megjelenését meggyőzővé tenni oly módon, hogy kitalálta azt a mesét Homais kenőcsével; de ahhoz, hogy a vak ember éppen a főhősnő halálának pillanatában jelenjen meg és énekeljen az ablak alatt, ahhoz a körülményeknek egyenesen hihetetlen összejátszása kellett. Ha meggondoljuk, hányféle tényezőre és azok milyen összefüggéseire volt szüksége Flaubert-nek, hogy elérje a jelenet megfelelő tragikus hatását, akkor világossá válik, hogy ez nem megy bizonyos konstruáló hajlam nélkül. Ehhez például, Homais-nak hinnie kellett kenőcsének gyógyhatásában; a vak énekesnek és Homais-nak feltétlenül találkozniuk kellett; arra is szükség volt, hogy Homais éppen azon a napon hívja a vak embert Yonville-be, amikor Emma haldoklott, és végül a vak énekesnek éppen akkor kellett elmentnie Bovary háza előtt és elénekelnie nevezetes dalát. Mindez arra mutat, hogy Flaubert kissé mesterkéltten szervezte meg a cselekményt, és hogy kifejezetten törekszik a tragikus hatásokra.

Szem előtt kell tartani ezenkívül azt is, hogy e flaubert-i törekvés még két megnyilvánulási formáját véljük felfedezni a regény felépítésében. Részint művészi erővel jelentkezik, anélkül, hogy a legkevésbé ártana a mű általános színvonalának, részint pedig úgy, hogy a művészi színvonal rovására megy mégis, s így a *Bovaryné* egyes részletei olykor túlságosan patetikus, olykor pedig melodramai színezetűek.

Mi azonban ezzel a problémával nem foglalkozhatunk részletesebben, mert mindenekelőtt annak a legmélyebb törekvésnek a természete érdekel bennünket, mely a regény filozófiai gondolatainak legfőbb ihletője. Akárcsak néhány korábbi esetben, e tekintetben is meglepő és paradox megállapításra jutunk. Az egész könyv felépítése, végső soron, a valóság árnyoldai felé fordul. Már kimutattuk, hogy a regény megalkotásában Flaubert szeme előtt olyan példa lebegett, mely az emberi életet annak legborúsabb, legsötétebb kiadásában láttatja. Az író tulajdonképpen valami igazságos és egészséges erkölcsi rendre vágyik, de egész könyve annak ellenkezőjét bizonyítja. Hiszen a könyv paradox mivolta éppen abban nyilvánul meg, hogy annak felépítését a szerző úgy alakítja, hogy az minél nagyobb fájdalmat okozzon neki magának.

Flaubert regénye különös törekvést tár fel. Ezt — annak intellektuális formájával együtt — feltételesen a „nihilizmus” kifejezéssel jelölhetjük.⁴ Hasonló törekvést rajzol meg maga a szerző is egy helyen, amikor azt mondja, hogy Bovaryné egy ideig csak gondolt fájdalmára, aztán kéjelegni kezdett benne, „s mindenütt kereste rá az alkalmat” (uo., 110. o.).

⁴ Paul Bourget (*Essais de Psychologie contemporaine*, tome premier, Paris 1912, p. 170) használja Flaubert-rel kapcsolatban a „nihilista” szót, miközben az író lemondására és abszolútumra való törekvésére gondol. Viszont, ha ezzel a fogalommal nem jelölünk egy bizonyos pesszimista színezetű és önkínzó elfogultságot is, akkor ez a kifejezés nem fedi pontosan a jelenséget, legalábbis Flaubert esetében.

Ugyanez a törekvés nyilvánul meg Flaubert viszonyában is könyve felépítésének alapvető mozzanatai iránt. Bizonyos értelemben Flaubert is „kereste” fájdmára „az alkalmat”. Ebből a szemszögből tekintve, az író védőügyvédjének szavai is másféle, teljesebb értelmet nyerhetnek: „Gustave Flaubert úr komoly jellemű ember, aki már természete szerint is komolyságra, szomorúságra hajlik.”

Ámde ez a jellemzés nem egészen alkalmas arra, hogy pontosan kifejezze a lényegét. Közelebb járunk az igazsághoz, ha azt mondjuk, Flaubert abban a betegségben szenvedett, hogy a dolgokat szerette sötétebb színben feltüntetni, mint amilyenek, hogy ezzel még nagyobb fájdalmat okozzon magának, amiért a világ nem olyan, amilyennek lennie kellene.⁵ Ebben az értelemben írónk megközelíti a nihilizmusnak azt a fajtáját, melyet Oswald Spenglernél és Luis Bunuelnél már megvizsgáltunk.

Mindennek ellenére szeretnénk még egyszer hangsúlyozni, hogy azért mégsem állítható minden fenntartás nélkül, hogy Flaubert nem objektív, illetve hogy elfogult író. Amint láttuk is, a *Bovaryné* szerzőjétől nem kell okvetlenül elvitatni minden tárgyilagosságot a művészi módszer tekintetében, hanem azt kell kimutatni, hogy ez a tárgyilagosság milyen módon és milyen mértékben van alárendelve bizonyos tendenciának; hogyan és milyen mértékben találta meg Flaubert a kompromisszumot tehetsége és az élet árnyoldalaiban gyönyörködő, kissé perverz hajlama között.

Egész eddigi vizsgálódásunk azonban, közvetve, Flaubert elfogulatlansági törekvésének egy másfajta szerepét is feltárja. Ez a törekvés nála az alibi formáját ölti. Amellett, hogy kétségtelenül bizonyos szubjektívizmus ellensúlyozása, Flaubert-nek a minél tárgyilagossabb művészi kifejezésre való törekvése valójában annak a ferde, morbid hajlamnak a palástolása, mely arra irányul, hogy minél nagyobb fájdalmat okozzon.

Hajlamáról az író is érezte, hogy ellentétben van az általa is elismert társadalmi normákkal. Nem titok, hogy a tárgyilagosságról és elfogulatlanságról Flaubert többször is mint legmagasztosabb eszményről beszélt. Innen aztán kézenfekvő: Flaubert-nek az a törekvése, hogy regénye tendenciáját összebékítse egy olyan gondolattal, mely az elfogulatlansággal nem is említhető egy napon, egyúttal olyan erőfeszítést jelent, hogy ön-maga és mások előtt hozzájusson ahhoz, amit írásunkban az „alibi” szóval jelöltünk.

Legnehezebb és legbonyolultabb volt azt kimutatni, hogy elemzett könyvünkben az „elfogulatlanság” leple alatt mint hat valami egészen ellentétes törekvés, melynek a tagadás és rombolás melankolikus szenvedélye a forrása. Ezért elemzésünk legterjedelmesebb részét kénytelenek voltunk e törekvés sokféle megnyilvánulási formája vizsgálatának szentelni. Csak ezután láthattunk hozzá a megfelelő következtetések levonásához, ami már nem járt különösebb nehézséggel, miután kétségtelenné vált, hogy Flaubert regényének belső rendje bizonyos melankolikus törekvéseknek van alárendelve. Ez a megállapítás önmagától adódik, amint megbizonyosodunk, hogy a szóban forgó könyv nem objektív és elfogulatlan szándék eredménye mindenekelőtt.

Ugyanakkor szem előtt kell tartani, ha Flaubert könyvében az „objektív” és „szubjektív” tényező viszonya valójában az alibi viszonya, akkor a könyv magyarázata körül jóval kevesebb lesz a félreértés. Ha nem

⁵ Ezért Flaubert pesszimizmusa egyáltalán nem ésszerű, filozófiai pesszimizmus, mint ahogy azt, mondjuk, René Dumesnil állította. (R. D.: *Gustave Flaubert*, Paris, 1932, p. 327)

értjük meg a regény mozzanatainak igazi természetét, akkor nem marad más hátra, mint egyszerűen kiemelni és általánosítani hol az író elfogulatlanságát, hol pedig szubjektív látásmódját. Hasonlóképpen, ha nem fogjuk fel a mű két ellentétes tényezője viszonyának igazi természetét, az odavezet, hogy eklektikusan s egyúttal felszínesen sommázzuk vagy megkülönböztetjük azokat a mozzanatokot, melyek Flaubert könyvének szerkezetében a „szubjektív” illetve „objektív” elemet teszik.

A bennünket érdeklő probléma szempontjából azonban legfontosabb, hogy a *Bovaryné* példáján megtegyük, hogyan hat az irodalomban is ugyanaz a „lélektani mechanizmus”, melynek működését más művészeti ágazatokban is kivizsgáltuk, vagyis az alibi lélektani mechanizmusa. Anélkül, hogy ezen a helyen most részletesebb vizsgálódásokba bocsátkoznánk a jelenség különböző megnyilvánulásairól az irodalomban, meg kell elégednünk azzal a megállapítással, hogy legalkalmasabb talaja talán éppen az irodalmi mű. Méghozzá azok az irodalmi művek, melyek a valóság széles sodrású, epikai megjelenítését teszik lehetővé. A regény a legalkalmasabb irodalmi műfaj, melyben az alibi lélektani mechanizmusa megnyilvánulhat.

Mindezek után pedig hadd foglaljuk össze röviden az elmondottakat. Tudatában vagyunk annak, ha egészen tiszta képet szeretnénk nyerni az alibi jelenségéről, vizsgálódásainkat a műveltség más területeire is ki kellene terjesztenünk. Tudatában vagyunk úgyszintén annak is, hogy az itt elemzett műveltségi ágazatokon belül is, még több példa kimerítőbb elemzésére volna szükség, ha általánosabb érvényű megállapításra akarunk jutni egyfelől az alibi sokféle jelensége, másfelől a művészet vagy a filozófia esetleges érintkezési pontjairól.

Azzal sem szeretnénk adósak maradni, hogy szóljunk néhány szót bizonyos problémákról, melyeknek nem szentelhettünk kellő figyelmet, noha megérdemlik. Vizsgálódásunkból nem derül ki elég világosan mindenekelőtt az, hogy az alibi lélektani mechanizmusa tudatos folyamat-e, és ha igen, mennyiben. Anélkül, hogy mélyebb elemzésbe bocsátkoznánk, szeretnénk ezzel kapcsolatban megállapítani, hogy ebben a folyamatban elég kevés nyomát találjuk a tudatos, „racionális” törekvésnek a szó legszorosabb értelmében. A művészi, sőt a filozófiai struktúrák egyes mozzanatainak összehangolása az alibi követelményeivel többé-kevésbé öntudatlanul történik. Tévedés volna azt hinni, hogy a művész vagy a filozófus úgy keres magának alibit, mint a bűnöző tettének elkövetése után. Mert ha úgy volna, akkor nem látnánk semmi lényeges különbséget a kultúra és a propaganda között.

Szükségesnek látszik továbbá, hogy röviden és egyszerűsített formában még néhány gondolatot sejtessünk, mely ennek a részleges elemzésnek az alapján felvetődik. Szembetűnő különbség mutatkozik ugyanis az alibit kereső törekvések természete tekintetében. E jelenség különböző alakjainak részletes és végleges csoportosítására nem térhetünk ki ugyan, de annak alapján, amit megállapítottunk, nagy vonalakban kétféle típust különböztetünk meg, s mindkettő az alibi megfelelő nemeit képezi. Egy részük, a jelek szerint, bizonyos pszichopátiás hajlamok kifejezői. Mint Hieronymus Bosch esetében, például. A többi, talán ebből van a legtöbb, neuropátiás hajlam kifejezői; amire Oswald Spengler, Luis Bunuel és

Gustave Flaubert a példa. Ez utóbbi csoport, feltételesen, „nihilista” alkátúnak is nevezhető. Valami rendkívül különös és paradox törekvés jellemzi, mely önmaga megalázására irányul, s amely kifelé — de mindenképpen befelé is — agresszív formában nyilvánul meg. Minden bizonnyal érdekes volna felkutatni az efféle törekvések mélyebb okait, csakhogy, sajnos, itt ezzel sem foglalkozhatunk.

Függetlenül attól, milyen eredményekkel járnak az alibivel takargatott sokféle hajlam okainak felkutatása, maga az a tény, hogy jelen vannak a filozófiai és művészi alkotások szövetében, egészen bizonyosan nem szól a szellemi termékek abszolút függetlenségéről alkotott elméletek mellett. Kétségtelen, hogy a Spengler, Bunuel, Flaubert vagy akár Hieronymus Bosch példáján elemzett törekvések sajátos módon befolyásolják szellemi alkotásaikat. Ez mindenesetre azt a gondolatot támasztja alá, hogy egyetlen szellemi termék sem olyan elszigetelt egész, melyet ne befolyásolnának alkotójának hajlamai és érdekei.

Ugyancsak nem véletlen az sem, hogy az alibi jelenségének kialakulásához szinte valamennyi elemzett példában mindig hozzájárult valami világnézeti állásfoglalás is, ami viszont az adott kor társadalmi normáinak felelt meg. Például a középkor uralkodó felfogásai, mint Hieronymus Boschnál, vagy pedig a mai idők politikai irányzatai, mint például Luis Eunuelnál. Flaubert esetében a tudományos eszmény játssza ezt a szerepet, úgy, ahogy az a múlt századbeli Franciaország művelt és szabadelvű köreiben kialakult. Spenglernél ellenben ez a pozitivistá eszmény a társadalmi valóság természetéről szóló újabb keletű gondolattal párosul; azzal a gondolattal, amely csak a XX. század elején nyert polgárjogot. Mindez élénken szemlélteti azt a tényt, hogy a világnézeti törekvések mulhatalanul hatást gyakorolnak, természetesen egészen sajátosan, minden művészi alkotásra, sőt a filozófiai rendszerekre is. A szellemi termékek jellemző tendenciák tarkasága még meggyőzőbb képet fest az alkotók érdekeinek és törekvéseinek hatásáról műveikre. Nem egy elemzett példából meggyőződhattünk, hogy valamely sajátosan művészetben kívüli hajlam mennyire meghatározza egy-egy műalkotás fizionómiáját.

Ez a hatás természetesen rendkívül bonyolult és árnyalatokban gazdag módon nyilvánul meg. De hát hiszen éppen ebben rejlik a nehézség a kultúra különböző jelenségeinek az alibi szempontjából való vizsgálatában. Ezért is történt, hogy munkánkban jóval több helyet szenteltünk bizonyos burkolt törekvések felkutatásának, semmint az alibi lélektani mechanizmusa leírásának a szó szűkebb értelmében.

Végezetül pedig hadd álljon itt egy rövid megjegyzés a módszerre vonatkozólag. Ahhoz, hogy valaki ilyen problémával foglalkozzék, nem kell feltétlenül és mindenekelőtt „analitikus” szellemnek lennie. Hogy az ember szívesen bibelődjék éppen az efféle jelenségekkel, ahhoz hajlam kell, mely előszeretettel fordul a valóság árnyoldalai felé, melyekre — mint ahogy az író mondja — „bánatosabb s óriásibb árnyék vetődik, mint a merev fűzfáké, melyek ott nyúlnak el a fűvön”.

1963.

Borbély János fordítása