

*Perbe fogott irodalom*Ernest Pinard, Gustave Flaubert és a *Bovaryné*

1857. január huszonkilencedikén Flaubert *Bovarynéja* a vádlottak padjára került, mert megsértette a köz-, a vallás- és a jó erkölcsöt. Természetesen nemcsak a regény, hanem az író, a per résztvevői, a jog és az irodalom kapcsolata is a látóterünkbe kerül, ha e kérdéstről közelebből kívánunk tájékozódni. Írásunkban egyrészt Flaubertnek a perben betöltött szerepével, másrészt a regény egy rövid részletének narratológiai elemzésével Flaubert prózájának azt a jellegzetességét kívánjuk bemutatni, amely mind jogi, mind irodalomkritikai szempontból izgalomban tarthatta az egykorú olvasót.

A közerkölcs megszegését törvényben számon kérni nem is olyan egyszerű, mint első pillantásra látszik. A közmorál kodifikálása nem sokkal korábbi, mint a megsértéséről hozott 1819-es törvény. Mivel valószínűleg a szakma számára ismert paragrafusról volt szó, sem az ügyész, sem a védő, de még az ítéletet hozó testület sem olvasta fel annak a törvénynek a szövegét, amelyre hivatkozva ez a tárgyalás folyt. A laikus olvasónak azonban utána kell járnia, hogy megértse, miről is volt szó. Yvan Leclerc a *Crimes écrits. La littérature en procès* (Szépirodalmi bűnesetek. A perbe fogott irodalom) című művében közli a köz-, a vallás- és a jó erkölcs megszegésére vonatkozó jogi paragrafust:

„I. Fejezet. Bűncselekményre, a törvény megszegésére való nyilvános felbujtás

1. cikkely. Bárki, aki szóval, hangoskodással vagy fenyegetéssel nyilvános összejövetelel vagy nyilvános helyen írásban, nyomtatott formában, rajzzal, nyomattal, festménnyel, bármiféle kereskedelmi forgalomba került vagy nyilvános helyen kitett felirattal, jelképpel, plakáttal bűncselekmény elkövetésére vagy a törvény megsértésére buzdít, cinkosságot követ el és büntetéssel sújtandó.”¹

A fentieket idézve mindenesetre Yvan Leclerc sem lesz okosabb, sőt az ügyész, Ernest Pinard már a vádirat ismertetésének második mondatában elismeri, hogy a közerkölcs fogalmának képlékenysége² miatt nehéz az irodalmi művön számon kérni a közerkölcs megszegését.

Ennek ellenére III. Napóleon császársága alatt egymást érik az irodalmi perek, 1853 és 1875 között nyolc író-költő került vád alá. Flaubert mellett Baudelaire, Eugène Sue, Paul Verlaine és Barbey d'Aureville is idézést kap a bíróságra. Nem térünk ki a császárság évtizedeinek politikai-ideológiai elemzésére, Ernest Pinard, a más irodalmi perekben is érintett ügyész, a messze nem tehetségtelen parvenü személye azonban érdekes lehet számunkra. Katolikus, konzervatív nevelésben részesült, és vidéki, félárva fiú lévén szorgalmasan lépkedett fölfelé a ranglétrán, szolgálva a hatalom érdekeit. Nem csupán népszerűtlen köztisztviselői tevékenysége, de még a neve is okot adott azonban a gúnyolódásra.³ Az irodalmi perek révén vált ismertté, még Becsületrenddel is kitüntették a Flaubert-ügyet követő évben. Egyébként egyedül Flaubert-t nem sikerült elítéltetnie; a fentebb említett többi íróra egytől egyig lesújtott a törvény szigorával. Ez a Pinard emberére akadt Flaubert-ben. Kettejükét két szempontból is érdemes összevetni: Pinard egy évvel fiatalabb Flaubert-nél, és éppen azt a jogi egyetemet végezte el – teljesítve édesanyja kívánságát –, amit Flaubert abbahagyott. Flaubert annyira viszolygott a jogi pályától, hogy 1844-ben Rouen felé tartva, egy kocsit során epilepsziás rohamot kapott. Közeledett a párizsi egyetemre való visszatérés időpontja, amikor kitört rajta a betegség, amely aztán élete végéig elkísérte. Édesapja megértette, hogy fiából sosem lesz ügyvéd, és ettől kezdve szülei támogatását élvezve csak az írói hivatásnak élhetett. A bírósági idézésről tudomást szerezve az író minden követ megmozgatott, hogy felmentsék, de erre hamarosan részletesen kitérünk. A regénye miatti hercehurcák azonban már jóval a törvénytérési ügy előtt elkezdődtek. Érdemes tehát a kezdetekig visszanyúlni ahhoz, hogy a pert is megfelelő kontextusba helyezhessük.

Flaubert önmagával szemben kérlelhetetlen volt, az irodalmat mindenkinek felett állónak tartotta. A *Bovaryné*t egészen önsanyargató munkával alkotta meg. Bezárkózott a Szajna-parti családi birtokon, a Rouen melletti Croissetban, és hosszú éveket szentelt az alkotásnak. Ezerhétszáz lap mindkét oldalát teleírta, hetven vázlatot készített. Sokat javított, csiszolt a szövegen; egyetlen oldalt átlagban nyolcszor dolgozott át. Az igazsághoz tartozik, hogy a maga elhatározásából vagy mások javaslatára kihagyott

¹ LECLERC, Yvan: *Crimes écrits. La littérature en procès*. Paris, Plon, 2001, 18.

² „...offenses à la morale publique et à la religion, ce sont là sans doute des expressions un peu vagues, un peu élastiques, qu'il est nécessaire de préciser.” In „*Réquisitoire, plaidoirie et jugement*.” In: FLAUBERT, Gustave: *Madame Bovary*, Paris, Flammarion, 1986, 439 o. (a továbbiakban: *Réquisitoire*, Vádirat). Magyar fordításban: „...a közmorál és a vallás ellen elkövetett vétség homályos és képlékeny fogalmak, pontosításukra van szükség.”

³ A „pinard” szó bort, piát, itókát jelent. Közkezen forgott az ügyésztől a következő bökvers, amely a róla készült karikatúrán szerepelt:

PINARD

Volt miniszter és

Rendőrspicli, ez a pincebogár

Bort iszik, lórét prédikál.

Szent Ignác, imádkozz érte.

(Az én fordításom. R. E.)

részek olykor bizony jót tettek a szöveg minőségének, mivel egyik-másik megdöbbenően közönséges mondat igen elütött volna az egyébként finoman megmunkált nyelvezettől. Claudine Gothot-Mersch a *Bovaryné* keletkezéstörténetéről (*La Genèse de Madame Bovary*) publikált művében Flaubert levelezésére támaszkodva a regény egyik értékét éppen abban látja, hogy jól egyensúlyoz a lírai és a vulgáris között⁴. Flaubert talán közönségesnek találta, mégis kiselejtezett egy az írásművészetére jellemző részletet az alkotás folyamán. A kihagyás a II. rész 9. fejezetének egy olyan mondatához illeszkedett, melynek olvasásakor jól érzékelhető, hogy tömör, szűkszavú az elbeszélés.⁵

Évekig tartó előkészületek után ötvenhárom hónapig írt, míg 1856-ban elkészült a regénnyel. Önmaga mellett mások, fiatalkori barátai, különösen Louis Bouilhet és Maxime Du Camp bírálata is arra készítette, hogy több helyen módosítson a regényen. Du Camp-mal az évek során eltávolodtak egymástól. Ez a barát nem sokra becsülte a „kézműves” irodalmat, folyton azt mondta, át kell állni a nagyipari termelésre, ez a jövő útja. Du Camp, akire ma már csak az irodalomtudósok emlékeznek, karrierje érdekében megalkudott és egyre simulékonyabb, alkalmazkodóbb lett a hatalom és az uralkodó ideológia iránt. Flaubert-t is ebbe az irányba igyekezett terelni, s mint a *Revue de Paris* egyik szerkesztője, ő ajánlotta, hogy a *Bovaryné* először itt jelenjen meg folytatásokban. Flaubert-nek, az igényes művésznek nem volt ínyére, hogy ebben a másodvonalbeli lapban publikáljon, de végül beadta a derekát. Du Camp jó néhány húzást javasolt, olyan részek elhagyását, amelyek lelassítják a cselekményt, így harminc oldallal lett rövidebb a regény. Kihúzta Homais három fecsegő futamát, egy újságcikkét, egy egész tájleírást, a vaubyessard-i bálon a férfítársaság beszélgetését, de azért engedett, hogy mozgalmasabb legyen a cselekmény.⁶ A *Bovaryné* bírálata ezzel még nem ér véget. Mielőtt a következő komoly kritikusi javításaira rátérnénk, hadd álljunk meg egy pillanatra: szerintünk értékesnek ígérkező részek is kihullottak a rostán. Jean-Paul Sartre azt mondta, hogy Flaubert azért törölte az egyik rövid bekezdést, mert talán nem akarta nyilvánvalóvá tenni Emma örületét. Sartre is úgy gondolta, hogy Emma idegbeteg.⁷

Érdemes idézni ezt a rövid bekezdést, amelynek több, vázlatos, majd kifejtőbb változata is született, de végül Flaubert nem kegyelmezett neki. Ez a néhány mondat a regény első részének utolsó, kilencedik fejezetében szerepelt volna. Emma kiábrándult Charles-ból, a házasságból, nehezen viselte a falusi életet, főként azután, hogy Vaubyessard márkiek kastélyában, a bálban belekóstolhatott egy számára sokkal vonzóbb, arisztokratikus vonzalmainak megfelelőbb életbe. Ezt a múltbeli élményt éli újra és vegyíti infantilis vágyaival. Az éjszakai magány mesebeli időtlenségbe emeli ezt a jelenetet, és az olvasó szinte beleszelkedik Emma titkos éjszakai életébe.

„Olykor felébredt éjjel, óvatosan széjjelhúzta az ágyfülke függönyét, a kandalló közelébe tolta a tükörös szépitkezőasztalkát, leült elé, és jó ideig föl-le húzta a fésűt a hajában, aztán befűzte magát, felgöngyölte lábára fehér selyemharisnyáját, előhozta a sifonérből szép barézsruháját,⁸ felvette, s talpig báli díszbe öltözött. Odaült megint a tükör elé, s forgatta a szemét, illegette magát, majd gondolt egyet, és magányos sétára indult a házban, a szalonból a konyhába, onnan Charles rendelőjébe tartott, föl-le szaporázott a lépcsőfokokon, itt is, ott is, amott is szövének lobogott a lépcsőfokokon, ahány gyertyatartó csak volt, mind itt világított. Lépkedett, míg el nem fáradt, aztán visszaült a kandallótűzhöz, elnézte porcelánpapír vizitkártyáit s a cirkalmas dölt betűkkel rótt »Emma Bovary« nevet, egyikből-másikból hüvelykjével szárnyat hajtott és játékból fel-felröppentette őket. Két-három óra elteltével levetkőzött, és óvatosan a takaró alá húzódott, az alvó Charles mellé.”⁹

A *Revue de Paris* tulajdonos-szerkesztője, Léon Laurent-Pichat hetvenegy változtatást kért. Yvan Leclerc már említett könyvének függelékében szám szerint közli ezeket az észrevételeket.¹⁰ Érdekes, hogy a nőt és férfit összekapcsoló intimitás nemcsak szeretők, de házastársak között is tabunak számított, hiszen Laurent-Pichat a Charles Emma iránti érzelmi-érzéki kötődéséről szóló mondatokat is ki akarta húzni. A hosszabb részek közül az egész fiákeres jelenetet, Emma roueni szállodai szerelmeskedéseit, Léon és Rodolphe gyöngéd érintéseit, Homais-nak a vak koldusról szóló cikkeit, a halott Emma öltöztetését akarta kihagyni, különösen azt a félmondatot,

⁴ GOTHOT-MERSCH, Claudine: *La Genèse de Madame Bovary*. Genève–Paris, Slatkine Reprints, [1966], 1980, 241. Gothot-Mersch alátámasztja azt, hogy Flaubert a lírai és a vulgáris között húzódó szakadék fölött egyensúlyoz. Flaubert szerelméhez, Louise Colet-hez címzett több levelében is beszámol készülő műve alkotási folyamatáról és nehézségeiről. Egy példát idézünk levelezésének magyarul is megjelent rövid válogatásából: „Két emberke van bennem, a szó teljes értelmében: az egyik rajong a *harsogásért*, líráért, héjázásért, a zengő mondatokért és a magas eszmékért; a másik, amennyire csak tudja, beleássa, belefúrja magát a valóságba, ugyanolyan sokra tartja az apró kis tényeket, mint a nagyokat, és szeretné szinte *anyagilag* érzékelhetővé tenni mindazt, amit visszaad; ez utóbbi szeret nevetni és kedvét leli az ember állatias vonásaiban.” In: *Flaubert levelei*. Budapest, Gondolat, 1968, 102–103. Ford.: RÓNAY György.

⁵ Számos vázlat előzte meg Emma és Rodolphe erdei sétájának, Emma elcsábításának végső formába öntését. A következő, önmagának szóló instrukciót végül nem valósította meg Flaubert: „...montrer nettement le geste de Rodolphe qui lui prend le cul d’une main et la taille de l’autre – et elle s’abandonna. (...pontosan megmutatni, ahogy Rodolphe az egyik kezével megfogja Emma seggét, a másikkal átöleli a derekát – és a nő megadja magát”). Forrás: Jacques NEEFS, *Séminaire Flaubert*, CNRS-ITEM, Paris, 6. dec. 1993, kézirat: msgg9 f27.

⁶ FLAUBERT, Gustave: *Correspondance*. Paris, Gallimard, II. köt.: 1980, 613.

⁷ „...passage remarquable” („figyelemre méltó részlet”). Sartre soha nem írta meg az *Idiot de la famille* III. kötetét, amelyet a *Bovaryné*nak szentelt volna. Az említett idézet forrása: „Sartre parle de Flaubert”. *Le Magazine Littéraire*, 1976, N° 116, 102.

⁸ Ezt a ruhát viselte a vaubyessard-i bálon, az I. rész 8. fejezetében. Jacques Neefs írja a francia kiadás egyik lábjegyzetében, hogy olcsó fátolszövetről van szó, mely nevét egy pireneusi faluról kapta. In: FLAUBERT, Gustave: *Madame Bovary*. Jacques NEEFS előszavával és jegyzeteivel. Paris, Librairie Générale Française (Le Livre de poche classique), 1999, 117. o. 4. jegyzet.

⁹ *Saját fordítás*. R. E.

¹⁰ LECLERC, Yvan: *i. m.*, 325–335.

amely a szájából kicsurgó fekete lérről szól: „Föléhajoltak, hogy feltegyék rá a koszorút. Fel kellett emelni egy kicsit a fejét, és ettől fekete folyadék folyt ki a száján, mintha hányna.”¹¹ Flaubert regényének sajátossága, hogy egyszerre van jelen a legnaturalisztikusabb valóságosság és a már-már szimbolikus tárgyábrázolás. Ez utóbbira rögtön a regény elején találunk példát: Charles idéltlen kalpagia valóságosnak látszik, de paradox módon minél részletezőbbé válik a leírás, annál elvontabbá lényegül át: szinte Charles attribútumává nő, előrevetítve nevetségességét és szánandó sorsát.¹²

Du Camp, a másik szerkesztő külön levélben kéri Flaubert-től, hogy bízta őrájuk, jómagára és Laurent-Pichat-ra a javításokat, sőt az elvégzendő munkáért száz frankot le is vonat a majdani honoráriumából. Az író önmagán kívül nem ismert el más kritikust. Amint a fenti *Bovaryné*-idézetekből is kitűnt, Flaubert egyik részt sem törölte, sőt, a fiákeres jelenetet is megtartotta, csak a szóismétléseket ismerte el, és néhány apróbb javításba egyezett bele. Ugyanakkor érezte, hogy per lehet ebből az ügyből. Mivel a *Revue de Paris* már két figyelmeztetésben részesült, azt gondolta, a lap betiltására készülnek, és őt tekintik majd bűnbaknak.

Most visszatérünk a már említett Ernest Pinard ügyész vádbeszédéhez. Pinard jogi szempontból ítélte meg az irodalmat, de az alábbiakban megláthatjuk, hogy mindennek ellenére a mű különösségét, a mai olvasó számára még jobban látható újszerűségét is azonnal érezte. A hivatalos, akadémikus művészet értékeinek védelmében lépett fel, a pozitív eszmét vagy ideált kérte számon, és a mértéket hiányolta az általa realistának minősített műből. Azzal érvelt, hogy a mérték mindennek, így a morálnak is az alapja, s így kapcsolta össze az erkölcsöt és az irodalmat. Eufemisztikusan szólva – hiszen nem volna illendő más testrészeit emlegetni – nem volt botfűlű, nagyon is megérezte a szövegben a többé-kevésbé lefojtott érzékiséget: „*la couleur lascive*” – az „érzéki színezet” kifejezést többször is megismétli a vádiratban. Pinard irodalmi érzékességének azonban még két, az előbbinél is fontosabb bizonyítékát találjuk. Egyrészt hangsúlyozza, hogy nincs senki, aki Emma Bovarynál magasabb értékeket képviselne, sőt Homais nevetséges, groteszk figura. „Ki ítélné el ezt az asszonyt! Senki. Ez a végkövetkeztetés. Nincs ebben a könyvben senki, aki elítélhetné, [...] a közvéleményt egy groteszk lény, Homais patikus testesíti meg.”¹³ Másrészt nyilvánvaló, hogy a vádirat alapokon állt, s e fiatal, de bizonyára tapasztalt ügyész jóval okosabb és tehetségesebb lehetett annál, mint ami ebből

a szövegből kitűnik. Azt kifogásolni, hogy a vallásos és az érzéki összefonódik – leginkább az utolsó kenet jeleneténél –, több mint különös, hiszen az ószövetségi Énekek énekében vagy a nagy misztikusoknál erre bőven akad példa. Felmerülhet az is, hogy ez valami operett-per lehetett. Mielőtt bármi ehhez hasonlót gondolnánk, nézzük meg közelebbről, mit tett Flaubert, amikor megtudta, hogy bíróság elé idézték. A köz- és a vallási morált akkoriban prudéria és képmutatás jellemezte, de Flaubert-t legjobban mégis a művészi autonómia elleni támadás háborította fel. Semmilyen eszköztől nem riadt vissza, hogy megvédje *Bovaryné*-jét. A mű, az irodalom, vagy ahogyan ő fogalmazott, a „*ma petite littérature*” mindenkefelettségének védelmében mindenre képes volt: riasztotta az apját, a fivérét, a család befolyásos barátait. Soha nem érdekelte, nem is vett részt a politikában, mégis értett a szalak mozgatásához. Néhány külső körülmény a kezére játszott. Yvan Leclerc írja már említett könyvében,¹⁴ hogy a választási időszak előtt jártak, és a család a roueni eredetű igazságügyminisztert is megkereste, a védőügyvéd, Sénard pedig maga a belügyminiszter volt, aki Flaubert-ért közbenjárva elment a korábban államcsínnyel hatalomra került III. Napóleon császárhoz, és nemcsak a régi normandiai család hírnevével érvelt, de az összes alsó-szajnai szavazó elvesztését is kilátásba helyezte. Flaubert ötlete volt, hogy el kell menni a császárhoz, erről tanúskodik bátyjának, Achille-nak 1857. január 2-án írt következő levele: „Tiszta politikai ügy, amibe belekevertek. Csak azzal lehet véget vetni ennek, ha éreztetjük a dolog *kellemtelen politikai következményeit*. [...] Persze ne fenyegezd. Csak annyit mondj, hogy a megye leghatalmasabb előljárói fognak sürgősen és egyenesen öneki írni.”¹⁵ A burkolt fenyegetés hatott, mivel a *Bovaryné* szerzőjét felmentették. A per számára kedvező kimeneteléről, a védőügyvédről, Sénard-ról így ír bátyjának: „Sénard védőbeszéde ragyogó volt. Egyszerűen *megsemmisítette* az ügyészt; az csak úgy vonaglott a széknél, és végül kijelentette, hogy nem kíván válaszolni.”¹⁶

Az író számára az volt a legfontosabb, hogy a regény hamarosan csonkítás nélkül jelenhetett meg immáron könyv formátumban is. Hálából Marie-Antoine Jules Sénard-nak ajánlotta (Louis Bouilhet mellett), de sajnos az ügyvéd nevét nem tudta hibátlanul leírni, mivel Sénard helyett Sénart-t írt, s ezt a következő kiadásig nem is lehetett kijavítani.

Leclerc felteszi a kérdést, vajon Sénard vagy Pinard volt-e a könyv jobb olvasója? Ő Sénard-t tartja homaisian közepszerűnek, és szerinte Pinard látta meg a könyv

¹¹ In: FLAUBERT, Gustave: *Bovaryné*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2007, 313. Ford.: PÓR Judit. Douglas Siller tanulmányt írt arról, hogy Flaubert Mateo Orfila *Traité de médecine légale* (Törvényszéki orvostan) című (1823–48 között kiadott) 3 kötetes munkáját, illetve a 21 kötetes *Dictionnaire de médecine*-t (Orvosi szótár) (1821–28) forgatta igen alaposan. Siller e szövegek és a regény összevetése után megállapítja, hogy Flaubert helyenként szinte szó szerint merít a forrásokból, így igazolva az író realizmusát. A szigorúan filológiai alapú összehasonlító elemzéssel nyilván Flaubert-t kívánta védeni... Különböztetve nem idézte volna olyan részletesen a Törvényszéki orvostan leírását arról, hogy a halott test mi mindent produkál még a halál beállta után: például a gyomor felpuffad, mert a gázok nem távoznak, a fekália és más folyadékok viszont kilökődnek a testből és így tovább, amiből arra következtet az olvasó, hogy Flaubert halottleírása a valósághoz képest erősen eufemisztikusnak fogható fel. In: SILLER, Douglas: „La mort d’Emma Bovary: sources médicales”. *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, 1981. júl.–okt., 738.

¹² FLAUBERT, Gustave: *i. m.*, 5–6.

¹³ „Qui peut condamner cette femme dans le livre! Personne. Telle est la conclusion. Il n’y pas dans le livre un personnage qui puisse la condamner. [...] Mais l’opinion publique est personnifiée dans un être grotesque, dans le pharmacien Homais...” In: *Plaidoirie* (Vádirat), 459.

¹⁴ LECLERC, Yvan: *i. m.*, 181–183.

¹⁵ FLAUBERT, Gustave: *Correspondance*. II. köt. Paris, Gallimard, 1980, 659. Idézi: LECLERC, Yvan: *i. m.*, 100.

¹⁶ *Flaubert levelei*, 166–167.

maradandó értékeit. Leclerc szerint azért, mert Pinard nem látott Emmánál külön személyt a regényben, és mert hiányolta azt a pozitív szószólót, aki segítene az értékekben való eligazodásban.¹⁷ Ezt a hiányosságot egyébként a felmentő ítéletben is megfogalmazták. Leclerc a következő tömör mondatban összegzi az ítéletet: „Flaubert-t valójában azért marasztalták el, mert nem ítélte el a szereplőit könyvében.”¹⁸

Pinard Emma halálának pillanatait külön, hosszan idézi a tárgyaláson. Az alábbiakban az ezen részt is tartalmazó néhány bekezdés mikroelemzésével szeretnénk megmutatni, hogy még a pártatlannak látszó szerző is rajta hagyja kézjegyét, azaz szubjektivitását az általa létrehozott művön. A személyes megszólalástól tartózkodó elbeszélőt vagy szerzőt Flaubert a nézőpontok gyakori váltogatásával, a szabad függő beszéddel megpróbálta elrejteni, de nem tüntethette el a szövegből. Az alábbi elemzésben a narrátor néhány, az olvasót bizonytalanságban hagyó eljárását próbáljuk meg felfedni.

Emma halála

„Csakugyan, Emma lassan körülnézetett, mint aki álmából ébred, aztán érthető szóval elkérte a tükrét, fölébe hajolt, míg csak nagy könnycseppek nem serkedtek a szeméből. Söhajtvá hátravetette a fejét, és visszahanyatlott a párnára.

Zihálni kezdett. A nyelve teljesen kijött a szájából, forgott a szeme, és fakult, mint a kialvó lámpa, holtnak lehetett volna gondolni, ha oldalát nem rengeti a vad lihegés olyan ijesztően gyorsan, mintha a lelke ugrált volna, hogy kiszakadhasson belőle. Félicité letérdelt a feszület elé, még a patikus is megroggyantotta egy kicsit a térdét, Canivet révetegen bámult le a térre. Bournisien újra imádkozni kezdett, fejét az ágy szélének döntve, hosszú fekete reverendája a földre terült mögötte. Charles a másik oldalon térdelt, karját Emma felé nyújtva. Fogta a kezét, szoritotta, minden szívdobbanására összereszt, mintha egy omló rom dőndülései ráznák meg. Ahogy erősödött a hörögés, egyre gyorsabban imádkozott a pap: belevegült az ima Bovary fojtott zokogásába, olykor egészen elfedett mindent a latin szótágok zengéstelen kongása, amely olyan volt, mint a lélekharang.

Egyszer csak nagy facipők koppantak odalenn, bot súrolódott a kövezethez, és megszólalt egy hang, rekedt énekhang:

Ha forrón tűz nyári nap,

A lányka szíve lánggra kap.

Emma felemelkedett, mint egy galvanizált halott, a haja széthullott, a pupillája merev volt és óriási.

A barázdában lépeget,

megy a kaszás nyomában

hajladozva a kis Nanette,

és markot szed vidáman.

– A Világtalan! – kiáltott fel.

És nevetni kezdett, ijesztően, örjögve, kétségbeesetten, látni vélte a szerencsétlen rettentő arcát, ahogy előtámad az örök sötétségből, mint maga a borzadály.

Szél volt, erős szél volt ma,

repült a kurta szoknya.

Összerándult, visszaesett a matracra. Körülállták. Már nem élt.”¹⁹

Elképzelhető, hogy az elbeszélő atyai jelenlétéhez, nyílt véleménynyilvánításához szokott olvasók Flaubert korában mennyire csodálkozhattak, hogy a hősnő halála perceiben nem kapnak morális eligazítást.

Az elbeszélő ki nem mondott, de sejtetett erkölcsi állásfoglalása a legkülönfélébb gondolatoknak adhat teret, sőt félreértésekhez, félremagyarázásokhoz is vezethet. Jelen esetben, mint látni fogjuk, a vak éneke is kétértelmű, itt szintén nem találunk narrátori kommentárt (ami nem zárja ki az implicit morális jelenléte és véleményt).

Az elbeszélő személyére sok apró utalásból, jelzésből következtethetünk. Másrészt felmerül a kérdés, hogy a többféle nézőpont implikálhat-e, jelenthet-e többféle értékelést. A szövegszervezésben, például a vak énekének és Emma agóniájának összekapcsolási módjában is észrevehető az elbeszélői ténykedés. Előjáróban szeretnénk érinteni a szerző vagy elbeszélő morális üzenetének, álláspontjának kérdését. Jacques Bouveresse az író tudásáról szóló könyvében²⁰ mintha azt sugallná, hogy a kimondás elszegényíti, a közvetettebb eljárások pedig többrétgűvé, gazdagabbá teszik egy mű jelentését.

A többnyire külső nézőpontú, és hol együttérzéssel, hol iróniával átitatott elbeszélés egyidejűleg valósul meg az elemzendő részletben is. A pusztá jelzésekre szorítókozó együttérés és távolságtartás a többféleképpen előtűnő elbeszélő miatt árnyalt lesz. Mindezen előfeltevések felvázolása után a rövid szakasz két részre bontásával a két fő elbeszélői attitűdöt kívánjuk elkülöníteni.

Emma Bovary haldoklásának utolsó perceit külső nézőpontú elbeszélésben olvashatjuk. A zsánerképkeretbe nehezen illeszthető bele a hamarosan az utcáról felhangzó ének. Ezért a keretet és a vak énekét külön fogjuk elemezni. A regényben számos helyen tapasztalhatók különféle hangérzékletek, amelyek között kellemetlen zörejek, fül-sértő zajok is bőven akadnak (fém csikorgása, tyúk kárálása, facipő kopogása), de a fület nem bántó zenei hangok is többször megszólalnak, a kintornás tekerőjétől Emma zongorajátékán át Donizetti *Lammermoori Lucijáig*. E mostani részletben is hallunk hangokat, a suttogástól a harsány nevetésig, de Emma és a vak között is a hangok, a dal teremt kapcsolatot.

A keret elemzése

A haldoklót a család és az ismerősök, az orvos és az egyház képviselője veszi körül. Michel Vovelle²¹ írja, hogy az egyház a 19. századra kiszorult a magánéleti

¹⁷ LECLERC, Yvan: *i. m.*, 199.

¹⁸ LECLERC, Yvan: *i. m.*, uo. „Au fond, Flaubert est jugé pour n'avoir pas jugé ses personnages dans le livre”.

¹⁹ FLAUBERT, Gustave: *i. m.*, 307–308.

²⁰ BOUVERESSE, Jacques: *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie* (Az író tudása. Az irodalomról, az igazságról és az életről). Marseille, Agone, 2008, 46–47.

²¹ VOVELLE, Michel: *La Mort et L'Occident de 1300, à nos jours*, (A halál és a Nyugat 1300-tól napjainkig). Paris, Gallimard, 1983, 532–538.

szférából, s a búcsúztatás mindinkább intim, családi körben zajlik. Ez az újabb szokás Szent József tiszteletének elterjedésével függ össze. A katolikus egyház e szentje megbékélve az elmúlással, szerettei körében távozik az életből, s példája széles körben elterjedt és normává vált. Vovelle kitér Emma Bovaryra is, és a hősnő halálának leírását kíméletlennek találja. Megállapítja, hogy Flaubert-t meg sem kísérti a halál romantizálása.²² Vovelle nem fogadja el az agónia naturalisztikus ábrázolását, de nem biztos, hogy Flaubert szándékosan mutatta be ilyen visszataszítóan a halált. Flaubert orvoscsaládba született, a roueni kórházban laktak, megszokta, nap mint nap hallotta a haldoklók hörgését, talán nem is tudott poétikusan viszonyulni hozzá. Douglas Siller tanulmánya²³ tényszerűen bizonyítja, hogy Flaubert orvosi szakkönyvekből, alapos előtanulmányok után írta meg az agónia jelenetét.

Visszatérve az első részhez, az első egység két bekezdését élőnyelvi, módot, időt, tehát körülményt jelző spontán nyelvi forma vezeti be („*Csakugyan*”, „*Egyszer csak*”).²⁴ A bekezdés első szava az olvasó érdeklődését a mesélő felé fordítja: feltételezzük, hogy az elbeszélő nézőpontja a szobában ülők valamelyikéé is lehet. Az elbeszélő a látókörébe került szobabelsőt és személyeket, valamint Emmát jó megfigyelőként, a hétköznapi beszédre, de éppígy a patetikus stílusra is jellemző hiperbolikus fordulatokkal, megkövült nyelvi formákkal mutatja be. Emma halálközeli perceit: tekintetét („*mint a kialvó lámpa*”), zihálását („*mintha a lelke ugrált volna*”), szívdobbanását („*mintha egy omló rom dőndülései ráznák meg*”) látszólag az elmúlás jól ismert romantikus szóképeivel jeleníti meg. E hasonlatok hasonlító rokonértelműek: mind az elmúlást idéző patetikus kép. A lélekharang hangjához hasonlított papi zsolozsma finoman előreutal a temetési szertartásra. A meghajló testmozdulatok azonos íve látszólag eggyé fűzi a haldoklót az imádkozókkal. Emma a tükre fölé görnyed, a pap és a szolgálólány Isten, Charles pedig felesége felé fordul, s még az egyházellenes Homais is „behajlítja kissé” a lábát. A mozdulatok azonos hajlása nem jelenti a jelenlévők érzelmi közöségét, mert Emma önmagába mélyed, és nem kapcsolódik az egybegyűltekhez. Nemcsak a testbeszédben hiányzik a kölcsönösség, a hangjelek is monologikusak. A pap egyre érthetlenebb, monoton imája lehetne éppen elringató, az anyaföldbe visszasegítő, egy ironikus mozzanat azonban kizökkenti az olvasót. Az elbeszélő figyelme a pap hosszan szétterülő reverendáján állapodik meg. Ez az apró megfigyelés az amúgy is színpadias jelenetet már-már komikussá

teszi, hiszen nem nehéz elképzelni, hogy a szobában bármikor belebotolhat valaki ebbe az uszályba, akár hasra is eshet benne. Másfelől az elbeszélő e közléssel a pap inkább külsőségeiben megmutatkozó jelenlétére, nem pedig valódi, spirituális szerepére utalhat. Ebben a csoportképben Emma egy szereplő a többi között, nem kap kiemelt figyelmet, noha az ő halála az elbeszélés témája. Jean-Marie Privat írja a *Bovarynéről* szóló etnokritikai művében, hogy Flaubert néprajzi szempontból hitelesen ábrázolta a haldoklás rituáléját.²⁵ Az elbeszélő külső szemlélői helyzetéből nem is mondhat többet Emmáról, de ha mégannyira tartózkodik is a lélek bugyraiban való kutakodástól, más, nem verbális eszközökkel kiemeli, főalakká teszi őt. Emma tükröt tart a kezében, s az ő kontemplációit, vagy a narrátor szavait a tükrökép helyettesíti. Ez a hétköznapi tárgy számos vallási, kultúrtörténeti utalást sűrít magába. A tükröz az igazság, a világ megismerésének, de a földi hívságoknak is a jelképe,²⁶ az emberi lélek szinonimája, a görög-római mitológiában az önimádat vagy éppen a kéjvágy szimbóluma, később a keresztény erkölcsiség egyik fő erényének, a bölcsességnek az attribútuma.²⁷ Összefoglalóan e tárgy mint jel utal a mulandóságra, s fölöslegessé teszi a beszédet. Csak a tükröt kezében tartó Emma sír e társaságban, magától búcsúzik, senkire nem néz, senkivel nem beszél. Charles elfojtja zokogását, ám Emma szeméből könnycseppek gördülnek elő, míg magát nézi a foncsorozott üvegben. A „nagy könnycseppek” egyáltalán nem költői jelzős kapcsolat, ismét enyhe ironiát sejtet, a népiesnek ható jelző az érzelem természetességét, de talán a fennköltséggel való játékot is jelenti. A könnycsepp a „*devotio moderna*”, az egyénileg átélt, elragadtatott vallásosság, tágabb értelemben a felfokozott érzelmi állapot egyik kifejezése a manierizmustól a barokkon, a rokokón át a romantikáig, ahol is elfáradt, megkopott közhellyé lett, az általunk idézett elbeszélői megnyilatkozásban is. Mivel a narrátor megtartja a kívülmáradását, nem tudjuk meg, mit érez, mit gondol a hősnő. Emma a tükrőben talán megrútult arcát, addigi életét, érzéseit, egész múltját látja meg, s csak ezután, a légzés különféle, egyre erősödő, a sóhajtól a hörgésig fokozódó („sójaj”, „zihálni”, „lihegés”, „hörgés”) hangjaiban száll ki belőle a lélek.

Nagy Piroska *Le don des larmes* (A könny adománya) című könyvében ír arról, hogy a bibliai történet nyomán a bűnös asszony, Mária Magdolna könnye a középkortól kezdődően a gyónás, a bűnbánat egyház által elvárt kifejezőjévé válik.²⁸ Nem tudjuk meg, miért hullat kövér könnyeket Emma, s azt sem vehetjük biz-

²² VOVELLE, Michel: *i. m.*, 594.

²³ SILLER, Douglas: „La mort d’Emma Bovary” (Emma Bovary halála). *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, juillet-octobre 1981, 719–746. E tanulmány szerint Flaubert két forrásra támaszkodott: Matteo Orfila *Traité de médecine légale* (Törvényszéki orvostan) című háromkötetes művének 3. kiadására (1836) és a 21 kötetes *Dictionnaire de médecine* (Orvosi szótár) bizonyos kötetére, s az író jegyzetei azt tanúsítják, hogy a mérgezés szimptomái, az orvosi szaknyelv és a – mi szempontunkból legfontosabb – haldoklás, a halott test pontos fizikai leírása érdekelte. Siller bebizonyítja, hogy az író szinte szó szerint átveszi a tudós forrásokat.

²⁴ Az eredeti francia szöveget a következő kiadásból idézzük: Flaubert, Gustave: *Madame Bovary*. Jacques NEEFS előszavával és jegyzeteivel, Paris, Librairie Générale Française (Le Livre de poche classique), 1999. Az elemzett rész a 471–472. oldalon található.

²⁵ „...le récit de la mort d’Emma suit avec beaucoup de fidélité et de précision le scénario folklorico-liturgique...” („...Emma halálának leírása híven követi a folklór-liturgia forgatókönyvét...”) PRIVAT, Jean-Marie: *Madame Bovary, mœurs de province de Gustave Flaubert. Une lecture ethno-critique* (Gustave Flaubert, *Bovaryné*, vidéki erkölcsök. Etnokritikai elemzés). Université de Lyon II, I–II. köt., 1991, 486.

²⁶ *A keresztény művészet lexikona*, szerk. SEIBERT, Jutta, fordította HARMATHNÉ SZILÁGYI Anikó, Budapest, Corvina, 1986, 309.

²⁷ *Szimbólumtár, Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*, szerk. PÁL József és ÚJVÁRI Edit, Budapest, Balassi Kiadó, 2001, 488–489. [1. kiad. 1997].

²⁸ NAGY, Piroska: *Le don des larmes*, Paris, Albin Michel, 2000, 258–278. Itt olvastuk, hogy Mária Magdolna, a mindenkori vétkes nő alakját a katolikus egyház egyik kiemelkedő személyisége, Nagy Szent Gergely pápa alkotta meg két bibliai személyből, Magdalai Máriából és Bethániai Máriából. NAGY, Piroska: *i. m.*, 258. Mária Magdolnáról egyébként szó esik a *Bovaryné*-ben, Léon Dupuis javasolja, hogy adják a divatos Madeleine nevet Bovaryék a kislányuknak. Emma anyósa azonban hevesen tiltakozik: „De az öreg Bovaryné erősen tiltakozott a bűnös nőszemély neve ellen”. *I. m.*, 86.

tosra, hogy ezek a megbánásból fakadnak.²⁹ A magyarázatok így nagyon eltérőek lehetnek. Henry James szerint például Emma Bovary végig megmarad romantikus léleknek, s egy pillanatra sem adja fel regényes álmait: éppen ezt nevezi James a könyv diadalának.³⁰ Emma belső világa a narratori szűkszávság miatt most rejtve marad, e tény pedig újabb és újabb magyarázatokra sarkallta a kutatókat. Jean-Pierre Richard, Henry James állításával szemben, azt mondja, hogy Emma nem valódi romantikus lélek, mivel nem elégszik meg az álmok dédelgetésével, az életben is meg akarja valósítani őket, s az viszi a pusztulásba, az öli meg, hogy nem képes megmaradni az álmok, az illúziók virtuális világában.³¹

Emma érzelmeit igen, de gondolatait nem ismerhetjük meg, ami azt is jelenti, hogy – mint James írja – őbenne semmi nem változott. Halálhőrgése utolsó földi perceit jelzi, érzékei mégis tiszták még, hiszen ő hallja meg először az éneket, és a vak hangját is felismeri. Úgy tűnik, Emma egyedül ehhez a szereplőhöz kötődik, hiába fogja körül ágyát a búcsúztatók karéja, mégis az ablakon túli világra figyel.

A vak és éneke. A vak

A szöveg második részét képező vak énekének elemzése során többször idézzük Jean Starobinski tanulmányát.³² Vajon ki hallja ilyen tisztán e dalt? Biztosan Emma? Ő már hallucinatív állapotba, a halál delíriumába került. Valószínűbb, hogy a narrátor közreműködésének vagyunk tanúi, aki bármiféle kommentár nélkül idézi az éneket. A narráció múltbeli jelenét, az élőbeszédet nyomatékosítja a vers jelen idejű története. A jelen idő az örök igazságok gnómius jelene, az ikonszerűen változatlan világrendet és a morális értékek kinyilatkoztatását is jelenti. A máskor csak makogó fogyatékos hogyan is énekelhette el ezt a tökéletesre csiszolt dalt? Nehéz elképzelni. Mi az éneket szétválasztjuk az énekestől, a vakot éppolyan drámai díszletnek tekintjük, mint a szobában ülőket, s azt gondoljuk, minden Emmával való párhuzam ideológiai vagy szociológiai síkra terelné az elemzést. (Ez az elhatárolódás azonban nem zárja ki az említett megközelítések érvényességét.)

Jean-Marie Privat valóságos, hús-vér személynek tekin-

ti, és néprajzi-kultúrtörténeti összefüggésbe helyezi a vak koldust, mondván, hogy mindig, de különösen a középkori társadalomban, fontos szerepet töltött be. Lehetett a falu bolondja, bohóca vagy nyomorékja, tehetett, amit akart, mégis íratlan szabályok kodifikálták cselekedeteit. Társadalmonkívlisége okán egyszerre volt kigúnyolt (esetenként bűnbak), elfojtott feszültségek leveztetője és gúnyoló is, aki kimondhatta azt, ami tabu volt a közösség számára.³³ Az irodalomtudósok vélekedése szerint a vak jelképes, emblematikus alak.³⁴ Max Aprile többjelentésű, homályos, ambivalens jelenségnek, de főként a lelkiismeret megtestesülésének tartja. Douchin az abszurd és a semmi jelképének („*le symbole de l'absurde et du néant*”) tekinti³⁵, és végül – az alábbiakban részletesen kitérünk tanulmányára – Jean Starobinski a (mi szempontunkból fontos) narratori működésről is véleményt alkotott, sőt elemezte a dalt.

Úgy gondoljuk, Emmára a dal és nem a vak személye volt hatással. Ezt több okból feltételezzük. Először: mert látni nem láthatta a koldust, csak hallhatta az énekét. Másodsor: Emmára nagy érzelmi hatást tett, hiszen kiabál, majd e nyelvileg díztelen részben szokatlanul, három minőségjelzővel is körülírt nevetésben tör ki. Harmadsor: a szövegben egyedül itt vált a külső nézőpontú elbeszélés belső nézőpontúra, belső monológ-ra, pontosabban fogalmazva pszichonarrációra,³⁶ a hősnő belső tudatállapotának elbeszélésére. Negyedsor: a dal utolsó sorának felhangzása szinte egybeesik Emma élettől való teljes eloldódásával („*repült a kurta szoknya*” és „*Már nem élt*”). Az *elrepült* ige a madár röptét s Pierre Michon³⁷ gondolatát juttatja eszünkbe: ő írja, hogy az Yonville–Rouen között ingázó postakocsinak nem véletlenül lehetett *Hirondelle*, vagyis „Fecske” a neve (s tegyük hozzá: Flaubert ezt a szót dőlt betűvel írta). Michon költőien von párhuzamot Emma vágyaival, a folyton úton levő költözőmadárral s a nevét viselő járművel. A szerző a létben, a természetben lezajló egyszerű folyamatok ismétlődéseiben meglátja az élet egymásba fogódzó paradoxonait. A „*a tisztánlátáshoz vakká kell lenni*” („*voir clair c'est devenir aveugle*”) michoni gondolata visz a legközelebb Emma nevetésének a megértéséhez.

²⁹ Claire Bouchet írja, hogy a francia irodalmat tekintve Emma Bovaryt az különbözteti meg a többi házasságtörő asszonytól, hogy ő egyáltalán nem érez bűntudatot azért, amit tett. Vö. BOUCHET, Claire: „Le Meurtre de soi: petite histoire du suicide féminin” („Az öngyilkosság: a nők öngyilkosságának rövid története”). *Cyenos*, 23. köt., 2. sz. 22.; <http://revel.unice.fr/cyenos/document.html?id=704>, [internetes közlés 2006. november 8.].

³⁰ „...egy pillanatra sem zökken ki romantikus szándékainak és elképzeléseinek köréből. Ezt nevezhetnénk a könyv diadalának, minthogy diadalként kell elkönyvelnünk, ha Emma ekkora érdeklődést tud kiváltani belőlünk...” JAMES, Henry: „Gustave Flaubert”. In: *Írók írókról. Huszadik századi tanulmányok*, szerk. SZEKERES György, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1970, 23–24. Ford.: GÉHER István.

³¹ RICHARD, Jean-Pierre: *Stendhal Flaubert, Littérature et sensation* (Irodalom és érzékelés), Paris, Seuil, 1970, 231–232. [1954].

³² STAROBINSKI, Jean: „L'échelle des températures. Lecture du corps dans *Madame Bovary*” („Testhőfokok. A test értelmezése a *Bovarynéban*”). In: *Travail de Flaubert* (Flaubert-tanulmányok), Paris, Seuil, 1983, 45–78.

³³ PRIVAT, Jean-Marie: *Bovary Charivari. Essai d'ethno-critique*. Paris, CNRS Éditions, 1994, 181–198.

³⁴ APRILE, Max: „L'Aveugle et sa signification dans »*Madame Bovary*«” („A Vak és jelentése a *Bovarynéban*”). *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1976/3, 385–392. Aprile a kéziratok alapján gondosan felgöngyölti a vak „genetikáját”, majd leírja megjelenéseit a kész műben. Az alábbiakban idézendő Demorest-val ellentétben a szerző nem tartja abszolút értékű vagy szimbolikus figurának, akkor sem, ha szövegvizsgálatai alapján kideríti, hogy Flaubert nagy fontosságot tulajdonított ennek a szereplőnek. Don Louis DEMOREST ezzel szemben azt írja, hogy a vak a szimbolikus szereplők között foglal helyet. Ő a Nemezis megtestesítője, nevét Emma haldoklási jelenetétől kezdve nagy kezdőbetűvel jelöli Flaubert. Lásd DEMOREST, Don Louis: *L'Expression figurée dans l'œuvre de Flaubert*, (Képes kifejezések Flaubert művészetében). Genève, Slatkine Reprints, 1977, 466–468 [1931].

³⁵ „*le symbole de l'absurde et du néant*”. In: DOUCHIN, Jacques-Louis: *Le sentiment de l'absurde chez Gustave Flaubert* (Az abszurd Flaubert-nél). Paris, Archives des Lettres Modernes, 1970, 63.

³⁶ Egy amerikai narratológus, Dorrit Cohn neologizmusa. In: COHN, Dorrit: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Áttetsző tudatok. A tudatábrázolás elbeszélői módjai a regényben). Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1978, 21–57.

³⁷ MICHON, Pierre – SENADJI, Magdi: *Bovary*. Paris, Marval, 2002, 15.

Starobinski a szöveg egyik lényeges szerkezeti elemét vette észre, amikor az ének „kínai doboz”-effektusáról, a „szöveg a szövegben”, „elbeszélés az elbeszélésben” technikájáról beszél.³⁸

A Vak éneke

Mielőtt rátérnénk a második rész elemzésére, szólnunk kell a dal eredetijéről. A forrást közlő Jean-Marie Privat³⁹ és Jean Starobinski is obszcénnak találja a flaubert-i változatot, holott az eredeti, a libertinus vers szintén valóban sikamlós. Restif de la Bretonne igencsak bő lére eresztette mondandóját, pedig nincs szó többről könnyed, bukolikus kalandnál. Restif de la Bretonne és Flaubert kapcsolódásáról Claudine Gothot-Merschnél találtunk értékes adatot.⁴⁰ A két vers összehasonlítása nem tartozik elemzésünk körébe, de fontos, hogy egymás mellett lássuk őket, hiszen így még jobban kitűnik, hogy a flaubert-i szövegváltozat mármár a jelzés szintjéig lecsupaszított jelképiséget hordoz.

E rövid, népdalszerű és motívumaiban is egyszerű, de tiszta költészetté sűrített esszenciában nem könnyű meghatározni, ki szól, vagy pontosabban, kik a szereplők. A történet népdalokból ismert természeti képbe ágyazódik. Egy ismeretlen énekel, aki hamarosan átadja a helyét egy egyes szám első személyben szóló hetyke férfinak, aki a dal főszereplőjéhez, a lányhoz fűződő valós vagy virtuális élményéről vall. Mindössze egy nyári nap sejtetett történéseinek élményét osztja meg velünk.

Az évszak legfontosabb paraszti munkáját, az aratást a férfiak és a nők közösen végzik. Az egyes fázisok és eszközeik kiemelése elgondolkodtathatja az olvasót. Mint már említettük, Starobinski szerint töredékes közlésről van szó. A népköltészetben a búza és a kasza ősi motívumkincsbe, így sok jelentéssel felruházott szimbólumkészletbe tartoznak. A föld termő öle női attribútum. A kaszálás során lehanyatló búza látványa a férfi és a női princípiumot idézi fel, a kalász, a termékenység jelképe mindkét nemre utal: formája fallikus, míg a benne rejlő magvak a nőiséget utalnak. A búzagalász⁴¹ egyszerre mag és termés, az élet ígérete és beteljesülése. A kalászt learató kasza hétköznapi és átvitt értelemben is az élet megszakításának, más szóval a halálnak az attribútuma. Természetesen a vers a megesett lány történeteként is értelmezhető (a lány pejoratív, népnyelvi megnevezése és a birtó-

kos névelő: „az én Nanette-em” [„*ma Nanette*”], „elrepült a kurta szoknya”⁴² [„*le jupon court s'envola*”] utalásai miatt), de már tudjuk, hogy az ezt előadó férfi csak egy a mesélők közül.

Starobinski nem feltételez árnyalatokat, pusztán egy tagolatlan ironikus narrátori beszédet lát, s úgy véli, hogy ez az irónia lekicsinyli, nevetségessé teszi Emma életét, érzékiségét és szerelmeit.⁴³ Igaza van, amikor kifejti, hogy a haldoklás elbeszélése és a dal ellentétes és párhuzamos gondolatokat implikál. Sőt, a dalban szereplő „meghajlik, hajladozik” [„*s'incliner*”] igének jelképes jelentést tulajdonít: Emma alávetettségének a regény korábbi részeiből vett s éppen ezzel az igével kifejezett példáit említve. Csak az egyik szereplő, a fiatalember szemszögéből nézve lehet szó a megesett lány történetéről. Nem tekinthetünk el azonban a természeti kerettől, amely az egyéni sorsot (ha úgy tetszik, a megesett lány történetét) az univerzum végtelen távlatába helyezi. Az univerzum harmóniáját formailag-akusztikailag a páros rímek, az egyéni sors esetleges tragikumát, diszharmonióját kereszt-rímek fejezik ki. A természet női princípiumának változatlansága ad keretet, ha lehet ezt mondani, örök otthon az egyéni élet egyszerűségének.

A keret és a haldoklási jelenet összekapcsolódása

A fűj, zihál és az elszáll, elrepül igék révén az eddig külön-külön elemzett rész ismét összekapcsolódhat. Emma fizikai létezésének a végét a *rabattit* („lennyom, visszavet”) ige jelzi, *souffle furieux*-je, „vad lihegése” (a szó „fűjás”-t is jelent) inkább tart a szoknyát felkapó szél irányába, s aligha hihető, hogy belévegyül az uszályos reverendájú pap zsolozsmájába. A *sillon*, a „barázda”, vagyis az élet ösvényének végére érve ő nem csitul el, ellenkezőleg, sikoltozik (a *rire*-t, nevetést ekként értelmezzük).

Jules de Gaultier Flaubert szellemiségéről írt könyvében⁴⁴ egy pszichológiai jelenséget, az önreflexivitást, pontosabban az önreflexivitás önismeretet torzító sajátosságát filozófiai fogalommal transzponálja, elnevezését, a *bovaryzmus*⁴⁵ pedig Flaubert leghíresebb regényéből veszi. Gaultier az emberi természetben rejlő eredeti, természetes őserőket és az ember magáról, vágyaiból, eszméiből kialakított képét helyezi szembe egymással. Gaultier azt állítja

³⁸ STAROBINSKI, Jean: *i. m.*, 64.

³⁹ PRIVAT, Jean-Marie: *i. m.*, 504.

⁴⁰ Tudomásunk szerint egyedül a Claudine GOTHOT-MERSCH szerkesztette *Bovaryné*-kiadásban szerepel e dal pontos forrása. In: *Madame Bovary*. Paris, Classiques Garnier, Bordas, 1990. A 462. oldalon hivatkozik Gothot-Mersch a *Bovaryné* egyik kéziratlapjára (ms g 223³, f⁷), amelyen Flaubert megadja az általa kimásolt vers forrását: a szerző nevét és a mű címét. Nicolas Restif de la Bretonne (1734–1806) nyomdász és író, korának igen termékeny szerzője volt. A *Vak éneke* egy kevésbé ismert, terjedelmes, 12 kötetes munkában szerepel: *L'année des dames nationales, ou Histoire, jour-par-jour d'une femme de France* („A nemzet asszonyainak éve, avagy egy francia asszony története napról napra”). Genève, 1791–94. A mű az év 365 napját és 12 hónapját tölti ki egy-egy sikamlós történettel. Restif egyúttal a számára legfontosabb 365 nőnek állít emléket. Az idő ciklikussága köré szervezett verseket egy Caquet nevű legény mondja el, aki a falujabelieknek minden este más és más erotikus történetet mesél. A szövegünkben szereplő vers hitelességét erősíti az a tény, hogy 1750–51-ben Restif szülőfalujában, a burgundiai Sacyban maga is mezei munkából élt.

⁴¹ [L'épi] „En général, symbole de la croissance et de la fertilité; [à la fois nourriture et semence. Il indique l'arrivée à la maturité,] tant dans la vie végétale et animale que dans le développement psychique: c'est l'épanouissement de toutes les possibilités de l'être, l'image de l'éjaculation.” ([Kalász] „Általában a növekedés és a termékenység szimbóluma, [egyszerre táplálék és mag. Az érettséghez való eljutást jelzi] úgy a növényi és az állatvilágban, mint a pszichikai fejlődésben: a lét minden lehetséges kiteljesedését és az ejakulációt jelképezi.) *Dictionnaire des symboles* (Szimbólumszótár), szerk. Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, 409 [1. kiad. 1969].

⁴² Ott, ahol elkerülhetetlen, eltérünk Pór Judit műfordításától, és szövegű nyersfordítást adunk meg.

⁴³ STAROBINSKI, Jean: *i. m.*, 63–64.

⁴⁴ GAULTIER, Jules de: *Le génie de Flaubert* (Flaubert szellemisége). Paris, Mercure de France, 1913.

⁴⁵ Egy másik művében fejti ki részletesen: *Le Bovarysme* (A bovaryzmus). Paris, Mercure de France, 1902.



Emmáról, hogy józan, egyszerű paraszti énjét elnyomva álmódzó romantikus hősnővé akart válni. Gaultier soha nem elemezte a *Bovarynét*, e helyütt azonban példával illusztrálhatjuk fő gondolatát: Emma élete utolsó percében érti meg, hogy halálához az vezetett, hogy elszakadt paraszti őseitől, és letért a helyes erkölcsi útról, de már nem teheti jóvá a hibákat. Talán emiatt törne fel belőle a kellemetlen nevetés? Nem valószínű. Az elitista felsőbb-ségtudattal megáldott Gaultier lelki rokonának érezte Flaubert-t. Ez persze nincsen így, de ha közelebbről szemügyre vesszük az író igen távoli rokonának nevezhető elbeszélő nézőpontját, nehéz lenne elfogulatlannak nevezni őt.

Elemzésünk utolsó részében, szorosan a szövegnek maradván azt kívánjuk bizonyítani, hogy a legtávolibb „másik világ”-ba, a másvilágba távozó Emma bemutatása nem semleges, nem szenttelen, hanem ironikus, sőt kegyetlen, és a narrátor mind a hősnő nézőpontját, mind pedig belső tudatállapotának bemutatását kizárta a narrációból. Az elbeszélő szemmel láthatóan a haldoklás fizikailag taszító momentumait találta említésre méltónak: Emma zihál, kifordul a nyelve a szájából, forgatja a szemét, haja zilált, kimerevedik a tekintete, kiabál, eszelősen nevet. A halál eme rútsága megkétszereződik a vaknak az olvasó számára már ismert hullaszerű megjelenésével. Emma nevetése – pontosan úgy, mint ahogy az előző részben, amikor hallucinációit követően „hősies elragadtatás” (*transport d'héroïsme*) szállta meg – kiemelkedően fontos része a szövegnek, és sem egyik, sem másik pszichés megnyilvánuláshoz nem fűződik értékelés, ami természetesen nem jelenti azt, hogy Emmát nem értékeli az elbeszélő.

Ha meg akarjuk érteni, hogy mit jelent ez a nevetés, és hogy hol húzódik a közvetett értékelés, nem tehetünk mást, mint hogy tartalmilag és szerkezetileg elemezzük a

nevetést elbeszélő mondatot. Mostantól a szöveghű elemzés miatt a francia szöveg válik elsődlegessé, és a magyar fordítást közöljük zárójelben. Elsőként vastag betűvel szedve szétválasztjuk a fő közlendőt a magyarázó-körülíró mondatbokortól, mivel ott kell majd keresnünk a fő értékelő megnyilvánulásokat. „**Et Emma se mit à rire, d'un rire atroce, frénétique, désespéré, croyant voir la face hideuse du misérable, qui se dressait dans les ténèbres éternelles comme un épouvantement.**” („És Emma nevetni kezdett, ijesztően, őrjöngve, kétségbeesetten, látni vélte a szerencsétlen rettentő arcát, ahogy előtámad az örök sötétségből, mint maga a borzadály.”)

Az alapmondat ténymegállapító, semleges, s az *et* kötőszavas indítással az előbeszédet imitálja, majd a *rire* („nevetni”) ige főnevesítve megismétlődik, ezáltal nyomatékosít, aztán három jelző túlzásba hajlóan és közhelyszerűen körül is írja a nevetést, majd a befejező rész a korábban már alkalmazott romantikus nyelvezet-höz és szóképklisékhez tér vissza („*ténèbres éternelles*”, „*épouvantement*”). Az elbeszélő ezzel a szókinccsel jeleníti meg az e részletben található egyetlen hallucinatívnak tűnő lelki-érzelmi állapotot. Előttünk áll egy újabb, a textus (e mondat) és a kontextus (a vak éneke) közötti utolsó és szimultán ellentétpár, amely gondolatpárhuzamként is fölfogható: a halálarcé és a szélben felröppenő szoknyáé. A mi értelmezésünk szerint az ironia a túlzó, romantikus szóképben rejtőzik. Az elbeszélő föltűnését és értékelését tartalmi szempontból a *croyant* („hitte, vélte”) ige vezeti be. A mondat utolsó részének nézőpontja meglehetősen talányos, mivel éppúgy lehet Emmáé, mint az őrajta ironizáló elbeszélőé. Formailag lehet szabad függő beszéd, amelyben az elbeszélő Emma romantikus képzeletvilágát túlozza el, ugyanakkor idézett beszédnek, tisztán belső

monológoknak is felfoghatjuk. A nézőpontok meghatározhatatlansága szélesre tárja az értelmezés horizontját. Például Jean Starobinski úgy gondolja, hogy Emma nevetése a sikamlós dalban előadott élet és az elmúlás ellentétének megértését jelenti.⁴⁶ Nevetése lenne a megvilágosodás pillanata? Úgy érezzük, a megértés pillanata néma, magába néző, legalábbis ezt sugallja az elbeszélő, aki szavakban nem kommentál, és a hősnőt sem szólaltatja meg. S hogy miért, arra a mondat szerkezeti elemzése remélhetőleg megadja a választ.

Ha az „**Et Emma se mit à rire [...] croyant voir la face hideuse du misérable**” („Emma nevetni kezdett, azt hívén, hogy a szerencsétlen arcát látja”) részt tekintjük alapközlésnek, a *passé simple* igeidő, a *croyant* igenév révén már itt is érzékelhető a narrátori jelenlét. Ebben az aszindetont⁴⁷ tartalmazó mondatban világosan kitűnik, hogy azért nevet, mert látni vélte a szerencsétlen (vak) arcát. De csak vélte, hitte, s a továbbiakban nem a nevetés oka vagy indoklása, hanem a nevetés és a haldokló utolsó víziójának párhuzamossága következik. Sőt, talán nem is párhuzamos, a valósággal összeötvöződik egy külső és egy belső, képzeleti kép: Emma nevetése szinte nem is az ő, hanem a halál kacajaként jelenik meg az olvasó előtt, legalábbis a misztériumjátékok és más halátoposzok ezt a képet hívják elő bennünk, sőt a bűnös lelkeket efféle halálképek riogatták a múltban. E hasonlattal vagy jelzővel kifejezett körülírás a mondat poétikai szintjéhez, tehát a narrátori értékeléshez köthető, amelyben a bűnös és a büntetés egyetlen halálképben egyesül. Ezt a feltevésünket az a tény igazolja, hogy az elbeszélő Emmát már a halál beállta előtt hullaként írja le. A vak koldus képét öltő halál most már egész alakban „*se dressait*” (felemelkedik, kiegyenesedik, felmered, előmered) Emma hallucinációjában, és e pillanatban érheti őt a halál. Hogy miért, arra a szövegrészlet utolsó mondatának igeideje és beszédmódja adhat választ. Az „*Elle n’existait plus*” mondat állítmányaként logikusabb lenne az események tényközlő leírását kifejező *passé simple*, de ehelyett *imparfait* áll, ami szerintünk háttérbe szorítja a narrátor nézőpontját, az elbeszélés megszakíttóságára, időbeli, módbeli hiátusra és nézőpontváltásra hívja fel a figyelmet. A hiátust a következőképpen egészíthetjük ki: a „*Tous s’approchèrent*”-hez („Mindannyian odamentek hozzá”) gondolatban hozzátehetnénk, hogy „látták”, „megállapították”: „*virent*”, „*constatèrent*”, „*qu’elle n’existait plus*” – és ebben az esetben ez a közlés szabad függő beszédnek (*style indirect libre*-nek) is felfogható, s így kezelhető az Emmához közeledő virrasztók megállapítása is. Ebben a megközelítésben valószínűleg elsikkad, észrevétlen marad a lényeg, hiszen a nézők csak a halál tényét konstatálják. Mindezek után

kijelentjük, hogy nincs szó együttérző elbeszélésről, ellenkezőleg: az elbeszélő háromszorosan is ironikusan prezentálja Emmát e jelenetben: hiperbolikus halálkliséket használ, belső tudatállapotát ijesztő halálarccal vonja össze, a halál beálltának pillanata úgy marad ki a narrációból, hogy az agónia *voyeurjeire* bízva a már megtörtént esemény közlését.

Konklúzió

A méltatlan halál és az ironikus prezentáció ténye miatti nyugtalanságunk csak egyféleképpen enyhíthető. A nőirodalom nézőpontját érvényesítve megállapítjuk, hogy Emma valójában régen meghalt, hiszen korábban már többször is megölték: Charles a társadalmi hierarchiában az alárendelt feleségstátussal, Rodolphe, aki szóban (a széptevések során a szerelmi klisényelv használatával) és tettben (Emma fizikai és morális elhagyásával) is tárgyának tekintette. Az elbeszélő is, aki az egész regény folyamán Emma érzelmeit, vagyis a nőiség lényegét klisékben, más szóval ironikus távolságtartással közvetítette, s Emma belső beszédét ritkán tekintette említésre méltónak vagy az övével egyenrangúnak.

A férfi fölénye, a férfierő attribútuma ostor és bot formájában motivikusan visszatér az egész regény folyamán: „korbács” („*cravache*”), „bikacsök” („*nerf du bœuf*”) Charles-lal, a „lovaglókorbács”, korbács⁴⁸ „az aranyozott ezüstnyelű lovaglókorbács”⁴⁹ („*cravache à pommeau de vermeil*”) pedig Rodolphe-fal kapcsolatban, sőt, utolsó találkozásukkor is szóba kerül „ostor” („*fouet*”) formájában. És most, az agónia-jelenetben koppan a „bot” („*bâton*”), a vak koldus botja, ami nem csoda, hiszen a halál is férfialakként él a népi hiedelemvilágban. Az első rész második fejezetében találkozunk a regényben először Emmával, és első tűnődő, szemlélődő képe is itt található: „Charles felment elbúcsúzni az öreg Rouault-hoz, és mikor visszament a szalába, a lány az ablakban állt homlokát az üvegnek döntve, s nézett ki a kertbe, ahol a paszulykarókat már feldöntögette a szél.”⁵⁰

Most, az elemzés végéhez közeledve visszakérdezzünk: vajon mire gondolhatott Emma? Victor Eggernek⁵¹ van igaza, amikor azt állítja, hogy a belső beszéd néma? Vagy a gender irodalom jelesei, akik azt mondják, a nőnek nincsen szava, nyelve, hogy elmondhassa, mit érez és gondol? Vagy pusztán elbeszélői fogás a konyhakert és az ábránd ironikus összekapcsolása? Talán mindegyik egyszerre, hiszen a flaubert-i nyelv annyi jelentést sűrít magába, hogy bárhányszor rugaszkodunk is neki, hogy értelmezzük, azt érezzük, minden titkát sohasem fogjuk megfejteni.

⁴⁶ STAROBINSKI, Jean: *i. m.*, 66.

⁴⁷ Kötőszóelhagyás, „amely feszültséget kelthet azáltal, hogy nehezebben értelmezhetővé teszi a szöveget”. In: *Alakzatlexikon. A retorikai és stilisztikai alakzatok kézikönyve*. Szerk. SZATHMÁRI István, Budapest, Tinta Könyvkiadó, 2008, 132.

⁴⁸ Pór Judit fordítása, *i. m.*, 179.

⁴⁹ Pór Judit fordítása, *i. m.*, 180.

⁵⁰ Pór Judit fordítása, *i. m.*, 17–18.

⁵¹ EGGER, Victor: *La parole intérieure, essai de psychologie descriptive* (A belső beszéd, leíró pszichológiai tanulmány). Paris, Librairie Germer Baillière, 1881, 107–126., 183–240.