

Én, Róhrig Eszter, teljes felelősségem tudatában kijelentem, hogy a benyújtott értekezés a szerzői jog nemzetközi normáinak tiszteletben tartásával készült. Jelen értekezést korábban más intézményben nem nyújtottam be és azt nem utasították el.

Emma Bovary „másik világá”-nak elbeszélői értékelései

Flaubert *Bovaryné* című regényében

Értekezés a doktori (Ph.D.) fokozat megszerzése érdekében
a .Magyar és összehasonlító irodalom..... tudományágban

Írta: Röhrig Eszter..... okleveles ..magyar francia szakos középiskolai
tanár.....

Készült a Debreceni Egyetem Irodalomtudományok. doktori iskolája
Magyar és összehasonlító programja) keretében

Témavezető: Dr. Skutta Franciska egyetemi adjunktus
Dr. habil. Lőrinszky Ildikó egyetemi docens.

(olvasható aláírás)

A doktori szigorlati bizottság:

elnök: Dr.
tagok: Dr.
Dr.

A doktori szigorlat időpontja: 200... ..

Az értekezés bírálói:

Dr.
Dr.
Dr.

A bírálóbizottság:

elnök: Dr.
tagok: Dr.
Dr.
Dr.
Dr.

A nyilvános vita időpontja: 200... ..

Debreceni Egyetem
Irodalomtudományok Doktori Iskola
Magyar és összehasonlító irodalomtudományi program
(DE IDI Francia irodalmi alprogram)

Róhrig Eszter

**Emma Bovary „másik világa”-nak
elbeszélői értékelései
Flaubert *Bovaryné* című regényében**

Doktori (PhD) értekezés

Témavezetők: Dr. Skutta Franciska egyetemi adjunktus
és Dr. habil. Lőrinszky Ildikó egyetemi docens

Debrecen, 2010

TARTALOM

TARTALOM	2
A dolgozat tárgya	4
I. ELMÉLETI BEVEZETÉS	8
1. A NYELVHASZNÁLATBAN REJLŐ ÉRTÉKELŐ MOZZANATOK. NYELVI SZUBJEKTIVITÁS. AZ ÚJABB IRODALOMKRITIKA ÉS AZ OBJEKTIVITÁS	8
2. AZ ELBESZÉLŐ A NYELVKÖZPONTÚ IRODALOMELMÉLETBEN	11
3. TÖRTÉNET, ELBESZÉLÉS A <i>BOVARYNÉBAN</i>	18
4. EMMA BOVARY „MÁSİK VILÁGA” EMMA ÉS HOMAIS OPPOZÍCIÓJÁBAN	20
5. EMMA BOVARY ELBESZÉLŐI ÉRTÉKELÉSÉNEK KONTEXTUSA ÉS ESZKÖZEI	28
5.1. Romantika, klasszikus és modern ironiafelfogás	28
5.2. A <i>Bovaryné</i> elbeszélője: az elbeszélő alany válsága?	32
5.3. A <i>Bovaryné</i> elbeszélőjének értékelő eljárásai: időkezelés, nézőpont, szabad függő beszéd, klisé és közhely	35
5.3.1. Implicitebb értékelő eljárások	35
5.3.1.A Az időkezelés	35
5.3.1.B A nézőpont a <i>Bovarynéban</i>	36
a) A néző alanyok változása: a többnézőpontúság érvényesülése	36
b) Az egy vagy több néző alany és a nézett tárgy (világ) közötti távolság jelentősége	37
5.3.1.C A szabad függő beszéd	39
5.3.2. Explicitebb értékelő eljárások	42
5.3.2.1. A klisé mint az ironia és az együttérzés stilisztikai eszköze	42
5.3.2.2. A sztereotípa vagy közhely és Flaubert <i>Közhelyszótára</i>	47
II. „A VALÓ VILÁG” ÉS EMMA BOVARY „MÁSİK VILÁGÁ”-NAK ELBESZÉLŐI BEMUTATÁSA TIZENHAT SZÖVEGRÉSZZLET MIKROELEMZÉSE ALAPJÁN ...	50
Bevezetés a mikroelemzésekhez	50
Mikroelemzések	52
1. A „VALÓ VILÁG” REPRESENTÁCIÓJÁNAK NÉHÁNY PÉLDÁJA	52
1.1. A névtelen elbeszélő	52
1.2. Homais patikus ironikus elbeszélői értékelése	57
1.3. Homais, a magánember	61
1.4. Homais a közéletben. A publicista	65
1.4.1. Újságcikk	70
1.4.2. Cikkrészlet	71
1.4.3. Cikkrészlet	72
1.5. Homais stílusa a regény különféle nyelvi rétegeinek összefüggésében	73
2. EMMA BOVARY HÁZASSÁGÁNAK ÉS SZERELMEINEK HÁROM SZAKASZA ELBESZÉLŐI ÉRTÉKELÉSBEN	76
2.1. Megismerkedése Charles-lal	76
2.2. Charles és Emma lakodalmának egy jelenete: a beteljesülés	84
2.3. Csalódása Charles-ban	89
2.4. Megismerkedése Léonnal	96
2.5. Léon: a beteljesülés	100
2.6. Csalódása Léonban	111
2.7. Megismerkedése Rodolphe-fal	115

2.8. Emma és Rodolphe szerelme: a beteljesülés	128
2.9. Csalódása Rodolphe-ban.....	136
3. EMMA BOVARY ÖNGYILKOSSÁGA ÉS HALÁLA.....	141
3.1. Emma és Rodolphe utolsó találkozása.....	141
3.2. Emma halála.....	169
III. BEFEJEZÉS.....	185
IRODALOMJEGYZÉK	188
1. FORRÁSOK	188
2. FELHASZNÁLT SZAKIRODALOM	189
FÜGGELÉK	202
I. SZÁMÚ FÜGGELÉK	202
A <i>Bovaryné</i> egy kiadatlan része.....	202
II. SZÁMÚ FÜGGELÉK.....	204
Flaubert „látható nyelve” Pór Judit <i>Bovaryné</i> -fordításában	204
I. SZÁMÚ MELLÉKLET.....	212
Kurzívval írt nyelvi elemek Flaubert <i>Bovaryné</i> című regényében (szószedet) ...	212
II. SZÁMÚ MELLÉKLET	218
Pór Judit fordításának néhány sajátossága.....	218
KIVONAT	220
ABSTRACT.....	223
KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS	225

A dolgozat tárgya

Flaubert *Bovarynéja* különleges helyet foglal el a regényekben bővelkedő XIX. századi irodalomban. Úgy tűnik, mintha egy házasságtörő asszony szomorú és tanulságos históriájáról lenne szó. Ha jobban elgondolkodunk, kiderül, hogy az erkölcsnemesítést sejtető alcím – *Vidéki erkölcsök* – értelme nem is olyan kézenfekvő. A főcím különös módon egyszerre teremt kapcsolatos és ellentétes viszonyt alcímével. Emma Bovary mindenkori környezetéhez, férjéhez és szeretőihez képest más, mert mindig többet akar, sosem elégedett. Minden ábrázolt élethelyzetben kilóg a sorból, hitre vágyik a zárdai iskolában, apja tanyáján drága merinóruhát, lornyont visel, és selyemernyőt nyit hóolvadáskor a parasztház eresze alatt. A házasságban és azon kívül szerelmet, szenvedélyt keres, és folyton a nyelvi kifejezés fogságába esik. Más, mint a többiek, mást is él át, de élményeit, érzéseit és vágyait ő is éppen azokkal az elcsépelet nyelvi eszközökkel fogalmazza meg, mint az a közösség, amelyben él.

Érdeklődve fordultunk azon írások, iskolák, gondolkodók felé, akik nem szigorúan nyelvészeti, hanem nyelvi oldalról közelítik meg a regényt. Minél inkább elmélyedtünk a szakirodalomban, annál világosabbá vált, hogy a tudós munkák két típusba sorolhatók. Az elsőkben az alkotói szándék, a keletkezési körülmények, életrajzi momentumok, erkölcsi-ideológiai rendszerek, röviden szólva szövegen kívüli tényezők bevonásával történik az elemzés. A másik, szövegcentrikus értelmezési típus csak a szövegen belüli világot vizsgálja. A pszichológiai, szociológiai, történeti, nyelvészeti megközelítéseket a huszadik század utolsó évtizedeiben az úgynevezett genetikus kritikai iskola egészítette ki. Ez az elemzési módszer a szövegre koncentrálni ugyan, de a vázlatok, szövegvariánsok összevetése közben az alkotói szubjektumra is fényt derít.¹

Flaubert reneszánsza a huszadik század közepén, az „új regénnyel”, a „nouveau roman”-nal kezdődött, és a strukturalizmussal folytatódott. Nathalie Sarraute „Flaubert le

¹ Magyarországon KOVÁCS Ilona az elsők között adott hírt e Franciaországból elindult, jelentős irodalomkritikai irányzatról. In *Helikon*, 1989, 3–4. sz., 1998, 4. sz. Az ő értelmezésében a genetikus iskola a szöveg lezáratlanságát, a szöveg szerző-feleltségét hangoztatja.

précurseur” című tanulmánya² jelzi az áttörést a szakirodalom történetében. A modern írók elődjüknek és rokonuknak tekintették, s éppen az elbeszélő és az elbeszélés tárgyilagosságra törekvését becsülték benne a legtöbbször. A flaubert-i regény egyik sajátossága – úgy tűnik – az elbeszélői technikákban keresendő. Sarraute-éknak múlhatatlan érdemük van abban, hogy a szövegre s a szöveg szerveződési törvényszerűségeire irányították a figyelmet. A *Bovaryné* 3600 oldalnyi³ piszkozata azt sejteti, hogy az író nagy küzdelmet folytathatott az „anyaggal”, és nem lehetett könnyű megszabadulnia a hagyománytól. Az elkészült mű pedig arról tanúskodik, hogy teljesen nem is lehet szakítani vele; sajátos formában, szükségszerűen, de a narrátor mégiscsak ott van a szövegben.

Művészet és irodalomtudomány, Flaubert és a strukturalizmus találkozása nem lehetett véletlen. Az irodalomtudomány e századi művelői komoly erőfeszítéseket tettek a műelemzés racionalizálására. A regényelemző technikák keresésekor nagy hatást tett ránk Roland Barthes *Le Degré zéro de l'Écriture*⁴ című írásának új szemléletmódja. Barthes gondolatai számunkra azt jelentik, hogy az elemzőnek meg kell szabadulnia előfeltevéseitől, s az irodalmi szöveget többé nem lehet megterhelni az ideológia hordalékaival. Valójában Barthes vezetett el bennünket a nyelvészeti alapú, narratológiai szövegelemzés módszereinek tanulmányozásához.

Kérdésfeltevésünk Emma Bovary titokzatos, többféleképpen értelmezhető alakjához kapcsolódik. Hipotézisünk szerint a sokféle, egymással gyakran homlokegyenest ellenkező kritikai értelmezések okai az elbeszélői bemutatásban, pontosabban értékelésekben keresendők. Feltételezzük, hogy az elbeszélői távolságtartás, az irónia és a rokonszenv, nemritkán azonosulás bonyolult és sokszor nehezen kibogozható szövevénye teszik Emma Bovaryt olyan talányossá. E felsorolt elbeszélői megnyilvánulásokat nem mindig könnyű megtalálni, mivel a regény narrátora háttérbe szorítja önnön személyiségét, gyakorta szétaprózódik, itt-ott meg többszöröződik, de mutakozzon bármilyen alakban, mindig objektív kíván maradni. Érdekes, hogy kritikusai közül nem kevés az író, és alighanem ők értették meg elsőként Flaubert újszerűségét. A teljesség igénye nélkül említünk néhányat: Marcel Proust, Henry James, André Maurois,

² SARRAUTE, Nathalie, „Flaubert le précurseur”, in Uő, *Paul Valéry et l'enfant d'éléphant. Flaubert le précurseur*, Paris, Gallimard, 1986, 61–89. o. [1965]. Sarraute rögtön a tanulmány elején megállapítja, hogy Flaubert és a mai írók művészetével szemben támasztott követelményei megegyeznek. 61. o.

³ GOTHOT-MERSCH, Claudine, *La Genèse de Madame Bovary*, Paris, José Corti, 1966, 159. o.

⁴ BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'Écriture*, Paris, Gonthier, 1964 [1953].

Mario Vargas Llosa, Vladimir Nabokov, Jean-Paul Sartre, Michel Butor. Különösen meglepő, hogy kortársai, Maupassant, Baudelaire és Zola gondolatait jó száz év múlva igazolta a modern, nyelvészeti alapú irodalomtudomány. Például azt értékelte Maupassant mestere narrátorában, hogy az nem nehezedik rá személyiségével, szubjektivitásával, közbevetéseivel, véleményeivel az általa bemutatott világra. „Flaubert n’a jamais écrit les mots *je, moi*. Il ne vient jamais causer avec le public au milieu d’un livre, ou le saluer à la fin, comme un acteur sur la scène, et il ne fait point de préfaces.”⁵ Vagy még egy példával élve, André Maurois azt becsüli Flaubert-ben, hogy elhagyja a szerzői kommentárokat, és a szereplők érzéseit és beszédét helyezi előtérbe.⁶ Összefoglalva: a tárgyilagosságra szorító, narratológiai alapú, de az olvasói szubjektumot is figyelembe vevő elemzéssel arra a kérdésre keressük a választ, hogy az elbeszélő milyen eszközökkel és milyen véleményt közvetít az olvasónak.

Befejezésül igyekszünk pontosítani, mennyiben kapcsolódunk a narratológiai diszciplínához, és mennyiben távolodunk el tőle. A nyelvhasználat, a kommunikáció és az elbeszélői értékelés is tartalmaz szubjektív elemeket. Az értékelő mozzanatok a kontextushoz, a szöveg és a szövegen kívüli világ határvidékeire csalogatják az olvasót és az elemzőt. A mi számunkra a narratológia kérlelhetetlen tárgyilagossága a mérték, de mint Gérard Genette, e tudomány jeles képviselője is kijelentette, a szereplők értékelése, a rokonszenv vagy ellenszenv (és a lélektani elemzés is) kívül esik a narratológiai vizsgálódáson,⁷ ezért további, hasonló, de kevésbé szigorú módszereket kerestünk. Genette Dorrit Cohnnal és másokkal folytatott vitája hívta fel a figyelmünket Franz Karl Stanzel⁸ és Dorrit Cohn⁹ rugalmasabb modelljeire. Különösen az utóbbi kutató, Dorrit Cohn objektivitásra törekvő, fogalmi rendszerre épülő, de példákkal alátámasztott lélektani elemzéseit hatottak ránk. Elemzési módszereink tehát a fent említett szerzők munkái alapján formálódtak.

Mivel Emma Bovary elbeszélői bemutatását választottuk témánknak, sem a kritikátörténettel, sem Flaubert más műveivel, sem a regény más szereplőinek

⁵ MAUPASSANT, Guy de, *Chroniques 1*, Paris, U.G.E., 1980, 20. o. [1876].

⁶ MAUROIS, André, *De La Bruyère à Proust*, Paris, Fayard, 1964, 234. o.

⁷ GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, 106. o.

⁸ STANZEL, Franz Karl, *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984. Ford. Charlotte GOEDSCHE. [1. kiad. 1964.]

⁹ COHN, Dorrit, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1978.

összehasonlító elemzésével nem foglalkozunk. A fenti megszorításoktól csak indokolt esetben fogunk eltérni.

A *Bovarynéről* sok mindent megírtak már. Franciaországban és szerte a világban óriási tudásanyag halmozódott fel, s az utolsó ötven évben ezek a tanulmányok megsokszorozódtak. Mi az oka annak, hogy mégis ezt a regényalakot választottuk elemzésünk tárgyául? Egyrészt Magyarországon Flaubert *Bovarynéjéről* még nincs tetemes szakirodalom.¹⁰ Másrészt azért, mert a szakirodalom néhány, Emma Bovaryval kapcsolatos alaptételét továbbgondolva, az említett elemzési módszerek segítségével árnyalni szeretnénk a hősnőről kialakult képet. Fontolóra vettük, hogy globális vagy mikroelemzés vezet-e el célunkhoz. Arra a megállapításra jutottunk, hogy a narrátornak a sokszor szinte leheletnyi szubjektív megnyilvánulásai a szöveg egy-egy rövidebb egységének alapos vizsgálata révén válnak láthatóvá. A kiválasztott szövegrészek tematikusak és oppozicionálisak. Henry James általában a környezettel állítja szembe Emmát, amikor a következőket írja: „Emma Bovary nyomorúságos kalandjai a tragédia szférájába emelkednek, mégpedig azért, mert egy közömbös, segítségre képtelen, vigaszt nem nyújtó világtól körülveve neki magának kellene a hitvány anyagból a gazdag és ritka értéket lepárolnia.”¹¹ Az idézet második fele a regény címében latensen meglévő párhuzam és ellentét lényegére is rávilágít. Számunkra a „hitvány anyag” az a nyelv, amelynek lapos fordulataiban Emma valódi tartalmakat keres. A vidéki világból egyetlen személyt emeltünk ki, Homais-t, s kettejük konfrontációjában Emma Bovary alakja reményünk szerint még élesebben fog kirajzolódni előttünk. Emma Bovaryt férfiakhoz fűződő kapcsolatának három szakaszában elemezzük, a regény egy-egy rövid részlete alapján. Csak e témakörben folytatjuk a vizsgálódást, és amennyiben indokoltnak látszik, a regény egészére vonatkozó összefüggésekre is rámutatunk.

¹⁰ Magyarországon tudomásunk szerint egyetlen jelentős Flaubert-monográfia jelent meg: LŐRINSZKY Ildikó, *Utazás Karthágóba. Kelet és mítosz Flaubert műveiben a fiatalkori írásoktól a Szalambóig*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debreceni Egyetem, 2005, 297 o. Ezenkívül jelentős még Balassa Péternek az *Érzelmek iskolájáról* írt tanulmánya. Lásd in BALASSA Péter, *A színéváltozás*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982, 9–204. o.

¹¹ JAMES, Henry, *Gustave Flaubert*, in *Írók írókról. Huszadik századi tanulmányok*, vál. SZEKERES György, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1970, 5–57. o. Ford. GÉHER István. [1902].

I. ELMÉLETI BEVEZETÉS

1. A NYELVHASZNÁLATBAN REJLŐ ÉRTÉKELŐ MOZZANATOK. NYELVI SZUBJEKTIVITÁS. AZ ÚJABB IRODALOMKRITIKA ÉS AZ OBJEKTIVITÁS

Ferdinand de Saussure vezette be a nyelvtudományban az oppozicionális rendszeralkotás elvét. Tanítványa, Charles Bally stilisztikai kézikönyvében¹² a nyelv és a nyelvhasználat szembeállításával a nyelvhasználat elsődlegességét emeli ki. A nyelvhasználatot (*langage*) az ember, a nyelv használója felől közelíti meg. Abból indul ki, hogy nyelvi megnyilvánulásaink elsősorban érzelmi alapúak: „...*le langage exprime avant tout les sentiments; [...] ...la réalité, au lieu de se refléter, de se réfléchir fidèlement en nous, s’y réfracte: elle y subit une déformation dont la nature de notre moi est la cause*”.¹³

Másutt a nyelvi megnyilatkozás szubjektív, értékelő mozzanatát szintén oppozíciópárban írja le. Vallja, hogy minden tényszerű megállapítást (*dictum*) egyidejűleg szubjektív értékelés (*modus*) kíséri.¹⁴ Számára a mondat fő része („*la pièce maîtresse, sans laquelle il n’y a pas de phrase*”) a modalitás, amelyet egyenesen a mondat „lelké”-nek tart („*l’âme de la phrase*”). A modalitás két elemből, a modális igéből és a modalitást kifejező alanyból áll, amelyek együttesen alkotják a *modust*, a *dictum* kiegészítő elemét. (A modális alanyról tett megállapításának idézésével némileg előrevetítjük a nyelvészeti és a narratológiai kapcsolódásokat. Erre a későbbiekben részletesen kitérünk.)

„*En effet, le sujet peut énoncer une pensée qu’il donne pour sienne bien qu’elle lui soit étrangère. Il s’agit d’un véritable dédoublement de la personnalité.*”¹⁵ E gondolat azt is jelenti, hogy a beszélő alany pozitív és negatív értékelést akár egyidejűleg képes kifejezni. Másfelől e mondatban a Bahtyintól származó polifonikus irodalomelméleti

¹² BALLY, Charles, *Traité de Stylistique Française*, Heidelberg, Carl Winter’s Universitätsbuchhandlung, 1921. [1. kiad. 1909.]

¹³ BALLY, Charles, *I. m. (Traité...)*, 6. o.

¹⁴ Lásd BALLY, Charles, *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, A. Francke S. A., 1950, 36–37. o. [1. kiad. 1932.]

¹⁵ BALLY, Charles, *I. m. (Linguistique...)*, 37. o.

megközelítés csíráját is megtalálhatjuk. Bally *dictum–modus* oppozíciója azt a véleményét tükrözi, hogy az ember alapvetően affektív lény.¹⁶ Az affektivitás egyet jelent az értékelési készséggel. A svájci nyelvész még a gondolatot is érzelmi alapúnak tartja: „*Notre pensée... surajoute spontanément aux moindres perceptions une »idée de valeur«... nos perceptions s'accompagnent de sentiments de plaisir ou de déplaisir.*”¹⁷

A nyelvi közlés kettős természetének tényét mi is elfogadjuk. E nyelvészeti kiindulás részben az ugyancsak nyelvészeti alapú irodalomtudomány, a narratológia néhány elvének alkalmazásával elemzéseinkben is kifejeződik majd. Az egyetemes kritikátörténet gyakran hangoztatott állítása szerint a flaubert-i elbeszélő szenttelen, személytelen, s nemritkán e két fogalmat egy kalap alá veszik. Pedig a kettő messze nem azonos.

Dolgozatunkban szeretnénk megcáfolni a szenttelen, objektív elbeszélői működésről szóló véleményeket. Másfelől a szakirodalom tanulmányozása során arra a felismerésre jutottunk, hogy a valós szerzőt és a műben tárgyiasult írói szándékot igen gyakran azonosítják egymással. Az irodalomkritika a kelleténél talán többször is hivatkozik Flaubert-nek a *Bovaryné* írása közben szerelmével, Louise Colet-val folytatott levelezésére. Az e levelezésben kifejtett írói szándékok, alkotói elvek idézésével véleményünk szerint nem lehet közvetlenül a szöveget magyarázni. Szándék és eredmény messze nem azonos, még csak nem is rokonítható egymással. Olyan elemzési módszert kerestünk, amelynek segítségével a szöveg világán belül maradvá kapunk válaszokat. Így jutottunk el a nyelvészeti alapú narratológiához. De míg a narratológia a működés szerkezeti kérdéseit boncolja, a szöveg olvasói értelmezése is vonzott, és nem szerettünk volna lemondani a kontextuális-tartalmi vonatkozásokról sem. Henry James mint író Emma konok romantikusságát végig jelenvalónak érzi;¹⁸ Tzvetan Todorov mint narratológus az egész regényt mintegy a romantika antitézisének tartja.¹⁹

Kálmán C. György a strukturalista irodalomelmélet bemutatása kapcsán megállapítja, hogy azt olyan szövegközpontúság jellemzi, amely „kirekeszti a

¹⁶ Idézi: GOUVARD, Jean-Michel, *De la langue au style. Introduction générale. Linguistique, stylistique et style chez Charles Bally*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2005, 7. o.

¹⁷ GOUVARD, Jean-Michel, *I. m.*, 152. o.

¹⁸ JAMES, Henry, *I. m.*, 23. o.

¹⁹ „Le sens de Madame Bovary est de s’opposer à la littérature romantique. Quant à son interprétation, elle varie suivant les époques et les critiques.” TODOROV, Tzvetan, „Les catégories du récit littéraire”, in *Communications*, 8 (1966), 126. o.

szövegalkotás és a szövegbefogadás szempontját”.²⁰ A strukturalista irodalomelmélet szerint a jelentést speciális, leszűkített értelemben kell venni, és a kontextust nem vizsgálják. Szeretnénk hangsúlyozni, hogy bár számunkra a szöveg az elsődleges, azért igyekszünk egy olyan általános modellt találni, amely „megtűri” a kontextust. Ez azért fontos, mert elemzéseinket a szöveg kontextusára is szeretnénk kiterjeszteni. Ám amint a szöveg helyébe a beszédaktus lép, a szöveget nem választhatjuk el a kontextustól. Így a leírás és az értelmezés (értékelés) már egymástól elválaszthatatlan. A szöveg egyfajta kommunikáció eredményeként nyeri el az értelmét. Kálmán C. írásának számunkra legfontosabb üzenete az, hogy „a jelentést nem a szöveg hordozza, hanem a befogadó teremti”.²¹ Azért emeltük ki ezt a megállapítást, mert csakis e kommunikáció-szempon-tú irodalomfelfogás teszi lehetővé a befogadói értelmezést, ugyanakkor nem mond le az objektív elemzés igényéről.

Az irodalmi szöveg vizsgálatának új, tudományos diszciplínája, a narratológia is nyelvészeti alapokon nyugszik. A narratológia kettős struktúrával írja le az epikus mű szerkezetét. Az irodalmi folyamat – írja Tomasevszkij²² – a téma és annak kidolgozása köré szerveződik. E két elem csírájában hordozza a *fabula* és a *szűzsé* fogalmát. Megalkotója és definiálója, Borisz Tomasevszkij már 1925-ben kijelentette, hogy a narrátornak nagy szerepe van a történet előadásában, és háromféle elbeszélést különböztet meg: az objektívet, a szubjektívet és a vegyeset. Lényegében ez a dichotomikus fogalom-pár: az *histoire* (történet) és a *discours* (elbeszélés)²³ Tzvetan Todorovnak²⁴ köszönhetően a francia narratológiaelméletek sarokköve lesz. Todorov már 1966-ban megteszi ezt a megkülönböztetést, és az előadásmódra helyezi a hangsúlyt: „...*ce ne sont pas les événements rapportés qui comptent, mais la façon*²⁵ *dont le narrateur nous les a fait connaître.*”

Azért feltűnő ez, mert a hatvanas években a kritika még a „történet”-tel foglalkozik behatóan, s az elbeszélés és annak szervezőelemei jóval később, talán nem

²⁰ KÁLMÁN C. György, „A beszédaktus-elmélet és az irodalomelmélet”, in *A strukturalizmus után*, szerk. SZILI József, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1992, 201. o.

²¹ KÁLMÁN C. György, *I. m.*, 233. o.

²² TOMACHEVSKI, Boris, „Thématique”, in TODOROV, Tzvetan (szerk.), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, 268. o. (263–307. o.)

²³ Magyarra a *discours* és a *récit* szavakat egyaránt „elbeszélésnek” fordítják.

²⁴ TODOROV, Tzvetan, „Les catégories du récit littéraire”, *I. h.*, 126. o.

²⁵ Kiemelés tőlünk.

tévedünk, ha azt mondjuk, hogy Gérard Genette *Discours du récit* című művével kerülnek a figyelem középpontjába.

Miután tágabb értelemben és külön rendszerekben megneveztük az irodalmi kommunikáció számunkra fontos két résztvevőjét, az olvasót (értelmező befogadó) és az elbeszélőt (történetelbeszélő), a továbbiakban egy olyan modellt szeretnénk bemutatni, amely mind a két „szereplőt” magába fogadja és kijelöli helyüket, funkciójukat.

2. AZ ELBESZÉLŐ A NYELVKÖZPONTÚ IRODALOMELMÉLETBEN

Jaap Lintvelt²⁶ az irodalmi szöveget létrehozó elbeszélői eljárásokat „kínai doboz”-szerűen egymásba simuló és mégis különálló alkotóelemekként tételezi. A nyomtatott narratív szövegben a kommunikáció egyidejűsége csak virtuálisan valósulhat meg. A lintvelti modell egy képzeletbeli egyidejűség síkjába helyezi ennek az aktusnak minden résztvevőjét. Minket nem Lintvelt gondolati eredetisége ragad meg, hiszen lényegében mások eredményeinek szintézisét hozta létre. A modell attól lesz fontos számunkra, hogy pontosan elhatárolta egymástól az irodalmi szöveget és az azon kívüli résztvevőket. A valóságos szerzőt és a valóságos olvasót a modell legszélére, szinte „partvonalra” tette. Kettejük közé, kívülről befelé haladva, az irodalmi művet, a regény világát, majd legbelülre az elbeszélő világot helyezte. Arról van tehát szó, hogy más a valóságban és más a fikcióban az író, az olvasó, valamint a narrátor jelentése és szerepe is: így például a szerző csak tárgyiasult formában része a fikciónak. Magunk is úgy véljük, hogy szerzői szándékot és személyességet csak közvetett („absztrakt szerző”), elidegenített formában találunk a szövegben. A kommunikáció legbelső eleme a narrátor vagy a szereplők által elbeszélő történet, amely az elbeszélő vagy az idézett világot foglalja magában. A történet ismertetését, ezt a közvetítő folyamatot az elbeszélő irányítja. Ő az irodalmi kommunikáció főszereplője, az ő révén kerül kapcsolatba az olvasó a fikciós világgal.

Közelebb kerülve dolgozatunk tárgyához, az elbeszélő személyét és funkcióit szeretnénk szemügyre venni. Gérard Genette²⁷ Lintveltet időben megelőzve, de vele rokon analitikus, „szétválasztó” módszerhez folyamodik. Genette Todorov nyomán abból

²⁶ LINTVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative. Le „point de vue”. Théorie et analyse*, Paris, Librairie José Corti, 1989, 32. o. [1. kiad. 1981.]

²⁷ GENETTE, Gérard, „Discours du récit”, in Uő, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

indul ki, hogy metaforikus értelemben minden narratív szöveg az ige kiterjesztése, mondat. A hasonlóság alapja az, hogy a narrációra a mesélés, más szóval az igeiség a jellemző. A narratív szöveg összetett képződmény, amely három elemet foglal magába: a narratív tartalmat vagy történetet (*histoire*), a történet elbeszélését (*récit*) és az elbeszélés aktusát (*narration*). Genette a történet elbeszéléssé alakításának folyamatát fogalmazza meg az idő, a mód és a hang kategóriákkal. A *Discours du récit*-ben az idő az elbeszélés legfontosabb tényezője; a szerző a történet és elbeszélés viszonyában az időtényezőt dolgozta ki a legaprólékosabban, mivel Proust művének elemzéséhez erre volt leginkább szüksége. Genette hívta fel a figyelmünket arra, hogy éppen az időtényező által teremődik meg a távolság a történet és az elbeszélés között. Más narratológiaelméletek²⁸ mellett Genette-é lett a legismertebb s a legtöbbet vitatott. A narratológiatudomány történetének és az elméleti vitáknak az ismertetését nem tartjuk feladatunknak. Azt azonban igen, hogy megvizsgáljuk, az elbeszélő szubjektivitása hogyan mutatkozik meg a történetelbeszélés során, ugyanis dolgozatunkban az elbeszélő szubjektív, értékelő megnyilvánulásait szeretnénk majd górcső alá venni. Mivel a regény hősnőjének, Emma Bovarynak az elbeszélői értékelése a témánk, az elbeszélői eljárások közül a „mód”-ot emeljük ki és vizsgáljuk meg közelebbről.

A „mód” kétféle, egymástól nehezen elválasztható eljárást foglal magába: a nézőpontot és a távolságot (*distancia*), ez utóbbin belül a szereplők beszédének közvetítését, ideértve „belső beszédüket” is (gondolataikat, érzelmeiket). Genette választotta szét elsőként a nézőpontot az elbeszélői hangtól, ő ismerte fel, hogy a nézőpont alanya és tárgya nem feltétlenül azonos. Ennek jelentőségét nem lehet eléggé hangsúlyozni.

A nézőpont a narratológiatudomány legtöbbet taglalt és vitatott fogalma. Mind a mai napig még az elnevezése sem egységes. Gérard Genette meghatározása a legismertebb. Előbb a *Discours du récit*-ben,²⁹ majd a *Nouveau discours du récit*-ben³⁰ részletesebben is ír erről a kérdéstről. Itt a nézőpont szót a fényképszeti szakszót idéző fokalizációval jelöli. Fokalizáción a narratív információk kiválogatását, szelekcióját (*sélection de l'information narrative*) érti. E szelekció a beállításból (*foyer* vagy *goulot*

²⁸ Itt csak legélenkebb vitapartnereit, a két narratológust: Mieke Balt és Shlomith Rimmont említjük meg. Kettejük és Dorrit Cohn bírálataira adott válaszként írta meg Genette a *Nouveau discours du récit*-t, ahol a *Discours*-nál világosabban fogalmazva védi meg elméletét (Paris, Seuil, 1983).

²⁹ GENETTE, Gérard, „Discours du récit”, in Uő, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 206–211. o.

³⁰ GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, 49–52. o.

d'information) következik, a beállítást pedig a helyzet szabja meg. A fokalizáció típusai: a zéró fokalizáció az összes információ átadását vagy a régi és Genette szerint pontatlan kifejezés, a „mindentudó narrátor” nézőpontját jelöli. A belső fokalizáció (*focalisation interne*) azt jelenti, hogy az egyik szereplő az információk szelektálója. Itt Genette tesz egy további distinkciót, azt mondja, a belső fokalizáció lehet állandó (*fixe*) vagy változó (*variable*). (Ezt azért is említjük, mivel a változó nézőpont szerinte éppen a *Bovarynéra* jellemző: a regény során előbb Charles belső nézőpontja, majd a későbbiekben Emmáé érvényesül.) A külső fokalizáció (*focalisation externe*) a narrátor által megszabott, az ábrázolt világon belüli, de minden szereplőn kívüli beállítást jelöl.

A szakirodalomban ma a „nézőpont” kifejezés is elterjedt. A nézőpont megválasztásában már ott van a szubjektív elem,³¹ és szerintünk a nézőpont több vonatkozásban is a relativizálás egyik fő eszköze és az információadás első számú forrása. A „fokalizáció” kifejezést is használhatónak találjuk, mert Genette definíciója megértette velünk, hogy elbeszéléstechnikai elemről van szó, és mert ez a megfogalmazás a gyakori nézőpontváltások megragadására igen alkalmasnak tűnik.

Miután döntően egy szereplő, Emma Bovary és részben egy másik, Homais bemutatását fogjuk vizsgálni, tisztáznunk kell, hogy milyen elbeszélői eljárások révén ismeri meg őket az olvasó. A regényben mindig van mediátor, közvetítő, csupán jelenlétének intenzitásában lehetnek különbségek. Ezen eljárások lényege, a közvetítői³² tevékenység eleve magában hordozza a szubjektivitás lehetőségét: részint a nézőpont megválasztásával, részint az események és a szereplők beszédének, gondolatainak az előadásmódjában. Különbözőképpen, de mindkét közvetítői eljárás lehetővé teszi a közelítést-távolítást. A nézőpont esetében a szereplők beszédének, gondolatainak a közvetítésében lehetséges a közelítés (egészen a belső nézőpontig) és a távolítás (a külső nézőponttól egészen az elhallgatásig vagy kihagyásig), illetve a „zéró fokalizáció” (amikor a mindentudó elbeszélő szól az olvasóhoz). Az információ mennyiségének szabályozása és a nézőpontváltások egyrészt a narrátort minősítik, másrészt az olvasót is

³¹ GENETTE így határozza meg a nézőpontot: „...une sélection de l'information narrative”, illetve „L'instrument de cette... sélection est... une sorte de goulot d'information, qui n'en laisse passer que ce qu'autorise sa situation”, in *Nouveau discours du récit*, 49. o.

³² Chatman a narrátori funkció lényegét a maga és a szereplők beszédének különféle közvetítéseiben és interpretálásában látja. CHATMAN, Seymour, „The Structure of Narrative Transmission”, in *Style and Structure in Literature. Essays in the New Stylistics*, szerk. Roger FOWLER, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1975, 213–257. o.

befolyásolják. A narrátor és az olvasó viszonyának fontos tényezője a narrátor tudása. Ezért érdemes számba venni, mely kritériumok alkotják a narrátor tudását, melyek lehetnek azok az eszközök, amelyekkel egy adott szereplőt bemutat és értékeli. Ezek már olyan kérdések, amelyek nem tartoztak Genette vizsgálódási körébe, ezért a válaszokat másoknál kellett keresnünk, például Seymour Chatmannél, aki a nézőponttal kevésbé foglalkozik: ő a közvetítés tényét tartja a narratíva elsődleges sajátosságának. A szerző a szereplő tudatállapot-áramlását belső beszédnek, így közvetíthetőnek tartja. A narratív közvetítés (*narrative transmission*) az ő felfogásában sokkal tágasabb, mint például a nála jóval ismertebb Stanzel és Dorrit Cohn³³ gondolatrendszerében. Chatman bírálja Stanzelt, mert leszűkíti a közvetítést és csak háromféle: szerzői (*authorial*), szereplői (*figural*) és egyes szám első személyű (*first person*) közvetítői pozíciót különböztet meg.³⁴ Nézetünk szerint azonban Stanzel rendszere szemléletesen írja le, hogy³⁵ a harmadik személyű elbeszélés esetében hogyan változik a narrátor és a szereplő viszonya, és ennek függvényében hogyan dominál egyikük vagy másikuk a narrációban.

³³ COHN, Dorrit, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1978. Cohn Stanzel nyomdokain halad, s a stanzeli három narratív szituációban vizsgálja a tudatállapot ábrázolási lehetőségeit, számos példával élve.

³⁴ STANZEL, Franz Karl, *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984. Ford. Charlotte GOEDSCHE. [1964; 1979]. (Első, e tárgyú publikációja: *Die Typischen Erzählsituationen im Roman*, Wien, Stuttgart, 1955. Később: *Typische Formen des Roman*, Göttingen, 1979.) A közvetítést létrehozó személy-perspektíva (a nézőpont neve Stanzel rendszerében) – mód elemeket bináris oppozíciókba állítja, Saussure-t idézi, amikor azzal érvel, hogy a szembeállításnak az a célja, hogy bizonyos lényegi jegyek élesen szembetűnjenek. *I. m.*, 48. o. Ennek a módszernek az a hátránya, hogy nem jut el a pontos definíciókig. Például a 144. oldalon a „mód” fogalmának tárgyalásakor a definíció helyett a fajtáit mondja el. A fent felsorolt három narratív szituáció mindegyikében a személy-perspektíva-mód valamelyike dominál. Így az egyes szám első személyű elbeszélői helyzetben első személyű, belső nézőpontú elbeszélő (*teller character*) jellegű a közvetítés. A szerzőiben a harmadik személyű, külső nézőpontú mód, a szereplőiben a harmadik személyű elbeszélő, a belső nézőpont és a reflexív mód a meghatározó. A három narratív szituációt kör formában ábrázolja, amely szüntelen mozgásra és átmenetekre is képes. Az átmeneti narratív szituációk stanzeli diagramját nehéz a valóságban alkalmazni. A Jacques Dubois *Rhétorique*-jában felállított norma-eltérés tipológia jobban használható (DUBOIS, Jacques et al., *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970).

³⁵ Stanzel Percy Lubbock nyomdokain haladva háromféle elbeszélőt különböztet meg: az egyes szám első személyűt (a narrátor szereplője az elbeszélő történetnek), a szerzőit (az elbeszélő egy, a történeten kívüli személy) és a szereplőit (az egyik szereplőn keresztül alkothatunk képet a regényvilágról).

Dorrit Cohn *Transparent Minds* című munkája – mindmáig egyedülállóan – a szereplő tudatállapot-ábrázolásának három típusát írja le. A tudatállapot közvetítésének tipológiájával kilép az addigi narratológia szigorú, számunkra túlságosan formális keretei közül, és fogalomrendszerébe beemeli a lélektani jelenségek elemzésének lehetőségét. Cohn a tudatábrázolásnak három típusát különbözteti meg: a pszichonarrációt³⁶ (*psychonarration*), az idézett monológot (*quoted monologue*) és az elbeszélte monológot (*narrated monologue*). Mindegyik típusnál más az elbeszélő illetékessége: Cohn egy skálát tesz közzé művében,³⁷ ezzel igyekszik vizuálisan is szemléltetni a pszichikai állapot és a narrátori jelenlét összefüggéseit. Eszerint minél kevésbé képviseli önmaga tudatát a szereplő, annál több munka hárul az elbeszélőre. E kérdést részben Uszpenszkij is érinti *A kompozíció poétikája* című munkájában. Ő úgy fogalmaz, hogy nagyobb „szerzői átdolgozás” nyomát fedezhetjük fel ilyenkor a szövegben: a „szerzői szólam” többé vagy kevésbé hat az „idegen szólam”-ra.³⁸ Dorrit Cohn és Gérard Genette egymás komoly kritikussai, vitájuk ismertetése nem tárgya a dolgozatunknak. Cohn és Genette egyetértenek abban, hogy a pszichikum működésének vannak nem verbális elemei is, de Genette-tel szemben Dorrit Cohn úgy látja, hogy az elbeszélő verbális közléssé alakíthatja át mindazt, ami nem nyelvi szinten zajlik a szereplő tudatában.³⁹

Az ő neologizmusa a pszichonarráció fogalma is. E terminus azt az elbeszélői eljárást jelöli, amikor az elbeszélő beszél a szereplő tudati (és tudat alatti) folyamatairól. A pszichonarrációnak két típusát különbözteti meg: az egybehangzót vagy együtt érzőt (*consonnant psychonarration*) és a nem együtt érzőt, más szóval disszonánsat (*dissonant psychonarration*). A narrátori együttérzés vagy nem együttérzés felismerésének vannak nyelvben kifejeződő jelei, de Cohn jelentőséget tulajdonít a kontextusnak is. A disszonáns pszichonarrációban az elbeszélői távolságtartásnak különböző ismérvei vannak: gnómius jelenben megfogalmazott *ex cathedra* kijelentések, absztrakt-analitikus szókészlet,

³⁶ A terminusok magyar fordítását *Az irodalom elméletei* c. kötetből vettük. In *Az irodalom elméletei*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, JPTE–Jelenkor, 1996, 97. o.

³⁷ COHN, Dorrit, *I. m.*, 139–140. o.

³⁸ USZPENSZKIJ, Borisz, *A kompozíció poétikája*, Budapest, Európa Könyvkiadó (Mérleg sorozat), 1970, 71–74. o. Ford. MOLNÁR István.

³⁹ Genette nem vitatja, hogy a szereplő belső (lelki) életének vannak nem verbalizálódó elemei is. Az ő álláspontja szerint azonban a „*récit*”-nek, az elbeszélésnek éppen az a nembeli tulajdonsága, hogy eseményeket (*événements*) vagy beszédeket (*discours*) mond el: „...le récit ne connaît que des événements ou des discours”. *Nouveau discours du récit*, 42. o.

morális-értékelő mozzanatok, a narrátor-szereplő hierarchikus viszonyára utaló verba dicendik, összefoglalóan: a narrátor nem leírja, hanem bemutatja a tapasztaló pszichét. Az együtt érző pszichonarrációt Cohn szerint a fenti ismérvek hiánya jellemzi, a narrátor mintegy felolvad a szereplőben. Ez a forma a stanzeli szereplői narratív helyzet továbbfejlesztése.

Genette és Dorrit Cohn kitüntetett figyelmet kapott bevezetőnkben, mert a mikroelemzésekben mindkettejükre támaszkodni fogunk. Ők ugyan ellentétes véleményt képviselnek, mi azonban mindkettőjüket egyformán fontosnak tartjuk, előbbit formai, utóbbit tartalmi szempontokat is érvényesítő elemzésünk okán.

Vigotszkij *Gondolkodás és beszéd* című munkája⁴⁰ nagy hatást tett Cohnra. Vigotszkij kimutatta, hogy a tudatban olykor szavak nélküli, meg nem nevezhető gondolatok, érzések kavarnak, s a narrátornak ezt a köztes tudatállapotot kell szavakba öntenie. Ebből a Vigotszkij inspirálta felismerésből született a cohni pszichonarráció fogalma. E sajátos belső beszéd működését a pszichológus Vigotszkij nyelvészeti megközelítésből írja le.

Az olvasó és az elemző Emma-képét befolyásolják, sőt meg is határozhatják a narrátori értékelések. Természetesen az olvasó dönti el, hogy mennyire fogadja el, vagy elfogadja-e ezeket az értékeléseket. Ez az értékelés különböző technikák alkalmazása révén fejeződik ki. A szófukarság, a magyarázatok, a közbeavatkozások hiánya nem azt jelenti, hogy nincs, sem azt, hogy feltétlenül objektív a narrátor. Sőt, a szereplők beszédének mimetikus közvetítésében is lehet értékelő mozzanat, például abban, hogy mit és hogyan emel ki a szereplők beszédének idézésekor. Segítségére lehetnek ebben a tipográfiai jelek, a kis- és nagybetűk és a dőlt betűk. A külső nézőpontú fókuszálás is lehet elfogult, negatív vagy pozitív értelmű. Skutta Franciska Marguerite Duras *Moderato Cantabile* című kisregényének narratológiai elemzésekor azt írja, hogy a narrátori tudás nem feltétlenül kifejtett, szavakban artikulált, a narrátor különbözőképpen érzékeltetheti, hogy például jól ismeri a szereplő(k) lelki életét, gondolatait, és gyakran sokat elárulhat a szereplőről azzal, hogy pusztán regisztrálja annak különféle érzékleteit.⁴¹ Igaz, mindez

⁴⁰ Magyarul: VIGOTSZKIJ, Lev Szemjonovics, *Gondolkodás és beszéd*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1971. Ford. PÁLL Erna és TÓTH Tiborné. [1934]. Jelentősnek tartjuk azt a Piaget-val szembehelyezkedő gondolatát, hogy a belső beszéd nem válik külsővé a fejlődés során, és a köztük lévő legfőbb különbség a „vokalizáció hiányában” van.

⁴¹ SKUTTA, Franciska, „Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras”, *Studia Romanica*, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1981, 3–9. o.

egy huszadik századi szöveg elemzésével kapcsolatban hangzik el, de alkalmazható a flaubert-i elbeszélőre is.

Összefoglalva, az elbeszélőt a narráció fő szervezőjének tartjuk. Függetlenül attól, hogy jelenléte explicit vagy implicit a szövegben, függetlenül attól, hogy sokat, keveset vagy egyáltalán nem beszél. A befogadó akaratlanul is mindig órá figyel, amikor eligazodást keres a regényi világban. Ezért is fontos tisztázni, miként formál az elbeszélő véleményt a szereplőkről, eseményekről, mert ezzel befolyásolja a befogadót. Véleményünk szerint a nézőpont megválasztása, annak esetenkénti változtatása a narráció alanyát és gyakran tárgyát is más-más színben tünteti fel. Az elbeszélés során különböző szereplők vagy másik narrátor nézőpontja egyaránt érvényre juthat.⁴² A mostani szakirodalom már nem az analitikus, szétválasztó rendszerezésre törekszik, sokkal inkább a szintetizáló szándékot érezzük benne. Bahtyin polifóniaelméletének újraértelmezésében nagy jelentőséget tulajdonítanak a narrátor szövegbeni jelenlétének, s ezt szigorúan nyelvészeti-stilisztikai szempontból elemzik.⁴³

A nézőponton kívül a szereplők beszédének és gondolatainak reprezentációjában kereshetjük az értékeléseket. Az értékelés lehet közvetlen: szavakban, kommentárokból kifejezett, vagy megnyilvánulhat közvetett formában: elhallgatással, kihagyással, belső tudati folyamatok külső nézőpontú közvetítésével. Az elemzés nehézségei abból adódnak, hogy nem találhatók feltétlenül tiszta értékelői formák (és persze tartalmak) az elbeszélő e szubjektív megnyilvánulásaiban.

Végül pedig arról szeretnénk szólni, hogy mit tekintünk elbeszélői szubjektivitásnak, mit értünk narratológiai értelemben értékelésen? Az elbeszélő mesél, történetet mond, ennél fogva az értékelésen a narrátor különböző módokon kifejezett véleményét értjük, és nincs szó tudományos értelemben vett etikai-erkölcsi vagy filozófiai, axiológiai kategóriákról. Legfontosabb feladatunk az lesz, hogy a legnagyobb valószínűséggel megállapítsuk, hogy egy adott értékelés az elbeszélőtől származik-e vagy sem. Az elbeszélői jelenlétre utaló szavak (névmások, mutató névmások, idő- vagy módhatározók) megléte segít a felismerésben. A nemzetközi szakirodalomban *déictique*, *shifter*, *embrayeur* néven találkoztunk a fogalommal⁴⁴ és a *connecteur*ök is utalhatnak a

⁴² Nem tekintjük feladatunknak a kritikátörténet ismertetését e tárgyban, így sem a nézőpont-elnevezések, sem a nézőpont-tipológia szakirodalom-történetére nem fogunk kitérni.

⁴³ Michel Olsen és a skandináv narratológusok, Franciaországban például Alain Rabatel.

⁴⁴ Lásd HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 2003, 10–12. o. Különösen a homályos (*opaque*) és áttetsző (*transparent*) deixisek szétválasztását adja meg jól érthetően: 20. o. A deixis

narrátori jelenlétre vagy nézőpontváltásra. Murvai Olga *beszéd-típusú határozószók és mutatószók* néven magyarította, s mi ezt a szót vesszük át a szabad függő beszédről írt alapművéből.⁴⁵ Lintvelt a narrátori értékelést elsősorban intellektuális tevékenységnek tartja.⁴⁶ Mint a fentiekben kifejtettük, mi tágabban értelmezzük e fogalmat, s az értékelés a véleménynyilvánítás más módjait is magában foglalhatja.

3. TÖRTÉNET, ELBESZÉLÉS A BOVARYNÉBAN

Flaubert korában Emma szomorú történetére sokan lehettek kíváncsiak. A téma divatos volt, a *Bovaryné* két hasonló témájú regénnyel közel egy időben jelent meg. Enid Starkie írja,⁴⁷ hogy két kortárs író, Champfleury *Les Bourgeois de Molinchart* és Feydeau *Fanny*⁴⁸ című regényei nagy sikernek örvendtek, talán azért, mert témájuk és fordulatos történetük a korabeli átlagolvasó igényeit szolgálta.

Champfleurnél a vidéki szépasszony, Louise megszökik unalmas, öreg és tekintélyelvű férjétől. Az agyonbonyolított szerelmi kalandok, a sok ismétlődés ma aligha keltené fel az érdeklődésünket, s ugyanezt mondhatjuk el a *Fanny*ról is. Ez utóbbi regény valamivel érdekesebb, mert a háromszögtörténetnek nem szokványos a nézőpontja. A szerető megszállottsággá fajuló féltékenységének leszünk tanúi: *voyeur*ként lesi ki Fanny és a férje közötti intim együttléteket. A szokatlan nézőpont nem a féltékeny férjre, hanem a féltékeny szeretőre irányítja a figyelmet. Tehát a történet önmagában nem elegendő a maradandó sikerhez, a történetelbeszélés és az elbeszélés módjai, itt a nézőpont szokatlansága tartogathat újdonságot az utókor számára is.

világos definícióját találjuk a következő kézikönyvben is: DUCROT, Oswald – TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, 604–605. o.

⁴⁵ MURVAI Olga, *Szöveg és jelentés. A szabad függő beszéd szövegnyelvészeti vizsgálata*, Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1980, 52. o.

⁴⁶ „Le discours évaluatif exprime surtout l’attitude intellectuelle du narrateur.” LINTVELT, Jaap, *I. m.*, 66. o.

⁴⁷ STARKIE, Enid [Mary], *Flaubert: The Making of the Master*, London, Weidenfeld & Nicholson, 1967.

⁴⁸ CHAMPFLEURY, Fleury-Husson, *Les Bourgeois de Molinchart*, Paris, Librairie Nouvelle, 1855. FEYDEAU, Ernest, *Fanny*, Paris, Amyot, 1858. <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2057456>

A *Bovaryné* nagybetűvel jelölt Történet–Elbeszélés dichotómiájáról olvashatunk Philippe Bonnefis „Récit et Histoire dans *Madame Bovary*” című tanulmányában.⁴⁹ A szerző azt fejtegeti, hogy az elbeszélés a Flaubert által banálisnak tartott történet paródiája. Flaubert szétzúzta a narráció két alkotórészének hagyományos egyensúlyát, mert sekélyesnek találta a történetet. Az elbeszélés nála nem a történet elmesélésének eszköze vagy módja, hanem annak lebontása: „*Le Récit tend donc à s’émanciper de la tutelle de l’Histoire*” – írja. Flaubert a történet „lerombolásá”-t az elbeszélés különböző nyelvi és stiláris elemeivel valósítja meg.⁵⁰ Ez a hatvanas években új gondolat ma már alapigazság, evidencia, erre enged következtetni Susan Sontag posztumusz esszékötetének következő megállapítása: „...Flaubert-rel kezdődik el a modernitásra törekvő absztrakt látásmód, a tartalom elsőbbségének tagadása a művészetben.”⁵¹ Visszakanyarodva Bonnefisre, a történet és az elbeszélés szembeállításával két szereplő, Emma és Homais dichotomikus viszonyát is értelmezi: a Történet a kor, a történelem is egyúttal, melynek főszereplője az ő felfogásában a triumfáló Homais. Ezzel szemben az Elbeszélés középpontjában Emma áll, aki kudarcot vallott azzal az igyekezetével, hogy a fikciót a valósággal összekapcsolja. „*En ce sens l’on peut situer sur un même plan la triade Récit – Fiction – Emma et l’opposer à la triade antithétique Histoire – Réalité – Homais.*”⁵²

Emma és Homais ellentétének e felvillantásával kissé már előretalunk a következő fejezetre, amelynek témája e két szereplő szembeállítása és Emma Bovary „másik világá”-nak definiálása lesz.

⁴⁹ BONNEFIS, Philippe, „Récit et histoire dans *Madame Bovary*”, *Nouvelle Critique*, „Linguistique et Littérature” különszám, Colloque de Cluny (1968), 1969, 157–163. o.

⁵⁰ A következő néhány példát idézzük: az elbeszélés megelőzi a történetet, ezt igazolja a többes szám első személyű elbeszélővel előadott kezdőfejezet, az elbeszélő személye bizonytalan, más és más névmások utalnak rá, a történet és elbeszélés közötti diszharmóniát lexikailag a megszakítottságot kifejező határozók, igék, kötő- vagy módosítószavak gyakori használata jelzi. Stilisztikailag a „csikorgó” hasonlatok és metaforák ugyanezt a funkciót töltik be.

⁵¹ SONTAG, Susan, *Egyidőben. A regényíró és az erkölcsi gondolkodás*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2008, 245. o. Ford. BARKÓCZI András.

⁵² BONNEFIS, Philippe, *I. m.*, 163. o.

4. EMMA BOVARY „MÁSİK VILÁGA” EMMA ÉS HOMAIS OPPOZÍCIÓJÁBAN⁵³

Az irodalmi mű korábban már említett formális megközelítésén belül most a történet (*fabula, histoire, story*) fogalmát érintjük, s annak két alkotóeleme, az esemény(ek) és a szereplő(k) közül ez utóbbiról lesz szó.

Mivel lehetetlen a történet és az elbeszélés egységét szétbontani, a történet kapcsán is szüntelenül utalnunk kell az elbeszélés egyes momentumaira. Úgy gondoljuk, hogy a regény szereplői közül kettőnek, Emma Bovarynak és Homais-nak a szembeállítás az egész mű (tehát történetet és elbeszélést magába foglaló) szerkezetének alkotórésze.

Egyetértünk Mieke Ballal, aki azt írja, hogy a szereplőt (*character*) más szereplőkkel való kapcsolatán keresztül is meg lehet határozni.⁵⁴ A történetben szemben álló két szereplő az elbeszélésben is két külön síkban foglal helyet.

Mindketten egy miliőben, azonos környezetben élnek, az elbeszélésben a narrátori bemutatás révén derül ki azonban, hogy alapvetően másként viszonyulnak ugyanahhoz a világhoz, és a narrátor velük kapcsolatos távolságtartása, iróniája is különböző. Az első sík a hétköznapi életé, a társadalmi és a magánéleté. Itt Homais a főszereplő, míg Emma – bár mint feleség és anya jelen van – nincs otthon e szférában. Képzelete, álmái, vágyai egy másik világot teremtenek. Naomi Schor és Elisabeth Bronfen⁵⁵ elemzéseiben nem a pszichológiai megközelítés a figyelemre méltó, hanem az, hogy Emmát pszichológiai esetnek tekintve, másságát az orvosi értelemben vett hisztéria tünetegyüttesével definiálják. Ezek közül mi az álmodozásra való hajlamot és a betegség előrehaladtával előtörő hallucinációkat emeljük ki. Valóban, Emmát rendkívüli érzékenysége és, mondjuk ki, idegbetegsége emeli ki a hétköznapi világból. A gondolat valójában Baudelaire-től származik, hiszen ő már 1857-ben megírta, persze pozitív hangsúllyal, hogy Emma – más

⁵³ Ezt a fejezetet Naomi Schor amerikai irodalomtörténész (1943–2001) emlékének ajánljuk.

⁵⁴ BAL, Mieke, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 1985, 86. o.

⁵⁵ BRONFEN, Elisabeth, *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester, Manchester University Press, 1992.

egyéb különleges tulajdonsága mellett – hisztérikus.⁵⁶ A történet során több alkalommal esik át idegi krízisen: édesanyja halálát követően, Charles-ban való csalódása, aztán Léon elmenetele után, majd a viszonyuk végén, és Rodolphe-fal kapcsolatban kétszer is.⁵⁷ Emma tisztában van azzal, hogy beteg,⁵⁸ a narrátor is utal rá,⁵⁹ és Charles ismeri a legmélyebben Emmát ebből a szempontból. Meggyógyítani nem tudja, ami nem csoda, nem is lehetett, az orvostudomány és a lélekgyógyászat Freudig tehetetlenül állt az efféle betegségek előtt. Mivel számunkra a szöveg az elsődleges, a hisztériát metaforaként, tehát irodalmi „párlatként” szeretnénk az elkövetkezendőkben elemezni, de ahol indokolt, idézzük majd Schort, Bronfent és más szerzőket is.

A fentiekben kifejtettek azonban nem jelentik azt, hogy Bovaryné nem kapcsolódik az homais-i világhoz. Három példát említünk. A rangok, címek iránti túlzott tisztelet is ide köti: a vaubyessard-i bálban egyszer valcerezett egy vikomttal, akinek csupán e címét tudjuk meg, a nevét nem, s ahányszor Emma órá gondol, ez a szó nagy kezdőbetűvel íródik,⁶⁰ ami már önmagában véve is ironikus elbeszélői értékelést hordoz.

A regény mértani középpontjában a dongalábműtét epizódja áll, bizonyára nem véletlenül, és több magyarázat is kínálkozhat arra, hogy miért. Mi kettőt találtunk. Egyrészt az ostobaság kigúnyolása így a regény középpontjába kerül. Szinte felfoghatatlan, hogy Emma, Homais és Charles elképzelhetőnek tartja, hogy az akkoriban gyógyíthatatlan testi hiba egy kezdetleges beavatkozással, de inkább hozzá nem értő helyrehozható. Másrészt mindössze egyszer, itt, a II. rész 11. fejezetében tapasztalható Emma és Homais valamiféle együttműködése: alkalmilag összekovácsolja őket a hírnév utáni sóvárgás.

⁵⁶ „...voilà le poète hystérique!” BAUDELAIRE, Charles, „M. Gustave Flaubert, *Madame Bovary – La Tentation de Saint Antoine*”, in PHILIPPOT, Didier (szerk.), *Gustave Flaubert. Mémoire de la critique*, Paris, PUPS, 2006, 171. o. (A továbbiakban: *Mémoire de la critique*.)

⁵⁷ FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Jacques NEEFS előszavával és jegyzeteivel, Paris, Le Livre de Poche, 1999. Itt és a következőkben a *Madame Bovary*nak elsősorban erre a kiadására hivatkozunk és ebből idézünk (a továbbiakban: *Madame Bovary*). Az ide vonatkozó oldalszámok: 103–104., 138–140., 198., 218–219., 320–331., 456–457. o.

⁵⁸ Félicitének, a szolgálólánynak mondja a következőket Emma: „– Ce sont les nerfs, répondait Emma...”, *Madame Bovary*, 198. o.

⁵⁹ Szabad függő beszédben, amikor Charles-t és a narrátort egyszerre érzékelhetjük: „C’était une maladie nerveuse: on devait la changer d’air.” *Madame Bovary*, 140. o.

⁶⁰ A vikomt szó nagybetűs írásáról és előfordulásainak számáról lásd a Függelék I. számú mellékletének 5. pontját.

Emma egyre nagyobb mérvű költségei, majd eladósodása azt jelzik, nagyon is erős kötelékek fűzik az anyagi léthez. A pragmatikus, mindennapi élethez azonban egészen másként kötődik, mint a többiek: ésszerűség és józanság nélkül. Itt most csak a III. rész 7. fejezetéből vett egyetlen példával kívánjuk állításunkat alátámasztani. Bovaryékat az elárverezés veszélye fenyegeti, s Emma minden ismerőshöz elmegy kölcsönkérni, így Guillaumin jegyzőhöz is. Amikor belép hozzá, s tüzetesen megszemléli a gazdagságra valló berendezést, hirtelen elfelejti, hogy már fedél sincs a feje fölött, és ezt gondolja magában: „*Voilà une salle à manger, pensait Emma, comme il m'en faudrait une.*”⁶¹ Úgy látjuk, hogy Homais „való világa” és Emma „másik világa” azokon a pontokon válik szét, ahol Emma emlékezni, álmodozni, vágyakozni kezd.⁶² A hétköznapi élet való elfordulása a képzelettől a cselekedetekig ível.

Emma és Homais elbeszéléstechnikai szempontból is élesen szembeállítható egymással: Homais a párbeszédben, míg Emma inkább a belső beszéd különböző formáiban (vö. Dorrit Cohn fogalmai) szerepel a narrációban. A párbeszéd a hétköznapi életben, a belső monológ az álmok, gondolatok világában jelenik meg. Egyetértünk Philippe Dufourral, aki azt írja, hogy Homais-nak nincs is belső monológja. Az örökösen beszélő gyógyszerész magabiztosságával szemben áll a belső monológ csendje.⁶³

A későbbiekben Emma szerelmi kalandjait fogjuk vizsgálni. A hétköznapi létből a képzelet, emlékezés révén elvágódó Emmát csak annyiban elemezzük, amennyiben a fenti témával kapcsolatban szükséges. Ez nem jelenti azt, hogy kevésbé fontos, de elbeszélői szempontból nem a leíró, hanem a cselekményes elemet választottuk. Választásunkat azzal indokoljuk, hogy a lelkiállapot és képzeletvilág interpretálásában az elbeszélő inkább együtt érző, míg a cselekményes rész elbeszélésében változatosabb értékelői eljárásokat alkalmaz, s ezt szeretnénk majd bemutatni.

⁶¹ *Madame Bovary*, 443. o.

⁶² Összegyűjtöttük a regényből az álmodozó-elvágódó mozzanatok, s csak az erre utaló igéket idézzük: *Madame Bovary*: „désiré” 85. o., „s’imaginer” 105. o., „le souvenir de ce bal” 126. o., „elle voyait dans les ténèbres” 128. o., „Elle souhaitait un fils” 171. o., „L’amour, croyait-elle” 187. o., „elle se rappela” 189. o., „s’enfuir avec Léon” 197. o., „souvenirs de jeunesse” 199. o., „ce souvenir de Léon” 216. o., „elle se rappela les héroïnes” 266. o., „elle se rappela des soirs d’été” 278. o., „se réveillait d’autres rêves” 306. o., „cette vision splendide” 329. o., „se réfugier” 346. o., „La folie la prenait” 456. o., „je vais m’endormir et tout sera fini!” 459. o.

⁶³ DUFOUR, Philippe, *Flaubert ou la prose du silence*, Paris, Nathan, 1997, 66. o.

A „másik világ”-ból mi csak a férfiakkal való kapcsolatában, tehát tetteiben realizálódott vágyait fogjuk elemezni.

Miután röviden bemutattuk a két ellentétes közeget, most a szemben álló két szereplőről is szeretnénk néhány szót ejteni. A szereplőt általában beszédéből, cselekedeteiből és a narrátor rá vonatkozó kommentárjaiból ismerünk meg. Külön említjük meg, hogy más szereplőkhöz való viszonyulása is árulkodik az adott szereplőről. E viszony a hasonlóságokat vagy az ellentéteket hozza a felszínre, írja Mieke Bal.⁶⁴ Homais és Emma ellentétének alapja a másságuk különbözősége. Homais mássága az élethez való alkalmazkodás: a joviális, segítőkész külső mögött kíméletlen törtetés és karrierizmus áll. Emma másságát plasztikusan szemlélteti Ortega y Gasset, aki „szoknyás Don Quijoténak” nevezte őt.⁶⁵ Az alábbi, Don Quijotéről szóló gondolatai Emmára is érvényesek:

Élete a szokványos, a megszokott világ elleni folytonos ellenszegülés. Minden mozdulata arra irányul, hogy először legyőzze a szokásokat, majd hogy kitaláljon helyette egy újfajta gesztust. Szüntelen kín az ilyen élet, állandóan igyekszik megszabadulni énjének attól a részétől, amely behódolt a szokásnak és foglya lett az anyagnak.⁶⁶

Emma és Don Quijote között az a legfőbb hasonlóság, hogy az irodalomból vett eszméikhez a végsőig (a neveltségességig vagy a tragikumig) hűek maradnak.

A továbbiakban a „vég”, a befejezés felől tekintve állítjuk fel Emma és Homais bináris oppozícióját, mivel a legnagyobb ellentét az élet, Homais diadala és Emma halála között tátong. Emma meghal, a történet folytatódik, és Homais dicsősége teljébe ér.

⁶⁴ BAL, Mieke, *I. m.*, 86. o.

⁶⁵ ORTEGA Y GASSET, José, *Elmélkedések a Don Quijotéről*, Budapest, Nagyvilág Kiadó, 2002, 189. o. Ford. CSEJTEI Dezső, JUHÁSZ Anikó, SCHOLZ László. Don Quijotéhoz való rokonságát maga Flaubert is többször említi a levelezésében. Talán ez is szolgált alapul a későbbiekben számos, e tárgyú hivatkozásra. FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, I. kötet: 1973, II. kötet: 1980, III. kötet: 1991. (A továbbiakban: *Correspondance*.) „...comme cette poésie-là est mélancolique!” I. köt., 487. o. „Je retrouve toutes mes origines dans Don Quichotte.” II. köt., 11. o. „Ce qu’il y a de prodigieux dans Don Quichotte, c’est l’absence d’art et la perpétuelle fusion de l’illusion et de la réalité.” II. köt., 179. o. „Quand je lis Don Quichotte, je voudrais aller à cheval sur une route blanche de poussière et manger des olives et des oignons crus à l’ombre d’un rocher.” III. köt., 310. o. Forrásunk: *Correspondance. Index*, sajtó alá rend. Jean BRUNEAU és Yvan LECLERC, Paris, Gallimard, 2007, 76. o.

⁶⁶ ORTEGA Y GASSET, José, *I. m.*, 179. o.

Emma és Homais ellentétét és összetartozását nevük anagrammatikus összecsengése is erősíti: Homais–Emma.⁶⁷ Emma férje után kapott családnévvel, a Bovaryval kapcsolatban két érdekes magyarázatot idézünk. Michel Butor a „*beau varie*”, a „szép változatait” látja meg benne;⁶⁸ és később megjegyzi, hogy asszonynevén Emma először a vaubyessard-i bál alkalmával szerepel a műben.⁶⁹ A Butor említette „változó szépség” első említése itt arra utalhat, hogy elkülön(b)ül a többi, ugyancsak e nevet viselő szereplőtől (anyósától, férjétől, férje első feleségétől) abban, hogy ha csak egy bálozós éjszaka idejére is, de álmai szép világába került, ellentétben a többi Bovarynéval. Pierre Michon a „*beau mari*” szót érzékeli a névben, vagyis a jó férj és a jó szerető hiányát, és azt gondolja, Emma többet érdemelt volna, mint ami jutott neki: „*Pour cette Cosette, où est Jean Valjean?*”⁷⁰ Michon azt is megemlíti, hogy a barlangrajzokon a sebesülésnek és a női princípiumnak azonos jele volt. E sebezhető, érzékeny lény szerinte Emma Bovary. Pierre-Marc de Biasi Emma nevében a „szeretett” igét fedezi fel: „»Emma« = celle qui

⁶⁷ A szakirodalom Homais nevében a pejoratív értelemben vett *homme* „ember” szót is felfedezte. De szinte minden szereplőnek beszélő neve van. Bovary: *bœuf* (ökör), Léon Dupuis leendő feleségét Lebœufnek hívják, Rodolphe név szerint említett szeretőjét Virginie-nek, a papot Bournisien-nek (talán a „buta szamar” szó rejlik benne), a sekrestyést Lestiboudois (a *bouder* „zsörtölődni” szó lehet benne) és Hippolyte, az istállószolga nevében ott a „ló” szó. Yvan Leclerc még a Vaubyessard márkiék nevében is felfedezi a *veau* „borjú” szót. In LECLERC, Yvan, *Crimes écrits La littérature en procès, au 19^{ème} siècle*, Paris, Plon, 1991, 157.o. A „beszélő nevek” szimbolikus jelentéséről Don Louis DEMOREST ír a *L'Expression figurée et symbolique dans l'œuvre de Flaubert* című műve 471–472. oldalán, Genève, Slatkine Reprints, 1977 [1931]. Homais nevéről lásd még: CROUZET, Michel, „Ecce” Homais, *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1989, 89. köt., 6. sz., 980–1014. o. Henri Duranton a *Bovaryné* tulajdonneveiről írt tanulmányában, zárójelben három értelmes szóra bontja Homais nevet: *homo, Oh, mais*, de magyarázatot nem fűz hozzájuk. Mi e három szóban ironikus értékelést, az emberségesség kétségbe vonását látjuk. DURANTON, Henri, „»Je l'appellerai Emma Bovary«. La fatalité du nom propre selon Flaubert”, in „Figures et images de la condition humaine dans la littérature française du dix-neuvième siècle”, *Studia Romanica*, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1986, 14. o.

⁶⁸ BUTOR, Michel, *Improvisations sur Flaubert, A propos de Madame Bovary*, Paris, Éditions La Différence, 1984, 79–112. o.

⁶⁹ Uszpenszkij nagy jelentőséget tulajdonít a szereplő elnevezésének: „kompozíciós törvényszerűségekre” következtethetünk általa; másutt azt írja, hogy az elbeszélő szereplőhöz való viszonyát fejezi ki. USZPENSZKIJ, Borisz, *I. m.*, 47. és 148. o. Mi azért hivatkozunk inkább Mieke Balra, mert most a történet síkján belül tárgyaljuk a két szereplőt.

⁷⁰ MICHON, Pierre – SENADJI, Magdi, *Bovary*, Paris, Marval, 2002, 15. o.

»Aima«.⁷¹ René Dumésnil a lényegre tapint, amikor az ideálkeresésben jelöli meg e szereplő motivációját: „...*le seul bonheur, tout relatif et tout mesuré, qui soit permis aux hommes, ne peut résider dans la possession d'un résultat, mais dans la poursuite d'un idéal.*”⁷²

A két szereplőnek nagy a szakirodalma, bőven meríthetünk belőle, ha a róluk szóló írásokat szeretnénk összefoglalni. Két ellentétes gondolatmenetet emelünk ki közülük, mert jó példát nyújtanak arra, hogy mennyire tág értelmezési horizontja van a regénynek. Egy klasszikus szerzőt idézünk (a rá való hivatkozásoknak a története is külön tanulmány témája lehetne).

Émile Faguet⁷³ nyárspolgári erkölcsi normáktól vezérelve elemzi a két szereplőt, és egymás kiegészítőjének véli őket: Emma túlságosan álmodozó, nem találja a helyét, a magabiztos és megbízható, gyakorlatias Homais lett volna számára az igazi férj. Faguet azonos társadalmi hovatartozásukat evidenciának tekinti, sem pozitív, sem negatív ítéletet nem alkot, mint ahogy azt is tényként kezeli, hogy Homais a francia kispolgár ostobaságát, hiúságát, magabiztosságát testesíti meg. E tulajdonságok nem jelentik számára azt, hogy a szereplőt nem lehet szeretni. Emma értékelése felettébb érdekes, főleg az, amit Faguet az öngyilkosság motivációjáról gondol. Szó szerint veszi az elbeszélő Emma prostituálódásáról írt, a közösség képmutató normáit névleg követő megállapításait,⁷⁴ s azt gondolja, hogy eladósodása miatt Emma útja az erkölcsi süllyedéshez, a prostitúcióhoz vezetett volna, s jó időben vetett véget az életének.⁷⁵

⁷¹ BIASI, Pierre-Marc de, „Emma Bovary”, in *Dictionnaire des mythes féminins*, szerk. BRUNEL, Pierre, Éditions du Rocher, 2002, 292. o.

⁷² DUMÉSNIL, René, *Gustave Flaubert. L'homme et l'œuvre. „Temps et Visages”*. Paris, Desclée de Brouwer, 1932, 470. o.

⁷³ FAGUET, Émile, *Flaubert*, Paris, Hachette, ²1906. „Une seule personne dans tout son entourage lui impose un peu. C'est Madame Bovary... Il la sent son égale. [...] Si M. Homais n'était pas très honnête homme, il courtoiserait Mme Bovary.” 83. o. „Le malheur de Mme Bovary, c'est de n'avoir pas épousé M. Homais”. 90. o.

⁷⁴ Mi a következő idézetből kiindulva magyarázzuk Faguet gondolatmenetét: „Elle partit donc vers la Huchette, sans s'apercevoir qu'elle courait s'offrir à ce qui l'avait tantôt si fort exaspérée, ni se douter le moins du monde de cette prostitution.” *Madame Bovary*, 451. o.

⁷⁵ „Par tout cela Flaubert veut nous indiquer qu'il s'en est fallu de très peu qu'Emma ne tombât au plus bas degré. Cependant il l'a arrêtée juste au moment où elle s'engageait dans ce dernier chemin, et, en partie, par l'horreur de s'y engager.” FAGUET, Émile, *I. m.*, 100. o.

Naomi Schor a két név fentebb ismertetett anagrammáját teljesen újszerűen értelmezi: Emmában a *femme* asszony, Homais-ban az *homme* férfi szót látja, és kettejük ellentétét a metaforikus értelmű beszéd–írás tengelye mentén helyezi el.⁷⁶ A beszéd és az írás köti össze és választja szét élesen Homais-t és Emmát. Emma mind szóban, mind írásban nehezen fejezi ki magát, sokszor nem is találja a megfelelő szavakat. Ezzel szemben Homais folyton beszél és írni is szeret, s majd a Becsületrendet is írásaiért, azok társadalmi hasznosságáért fogja elnyerni. Két évvel Schor után Jeanne Bem doktori disszertációjában⁷⁷ külön fejezetet szentel Homais, az áltudós és „antiművész” (*anti-Artiste*) elemzésének, s a tudomány–tudás ellentétpár felállításával és értelmezésével továbbgondolja Naomi Schor Emma–Homais oppozícióját. Bem arra a megállapításra jut, hogy Homais tudása kimerül a bőséges beszédben, a tudománnyal azonban kudarcot vall. Visszatérve Naomi Schorra, ő Emma másságát a nyelvhez kapcsolódva elemzi: „...*le romancier... soutient la supériorité/différence essentielle d’Emma, trahie non seulement par l’infériorité des êtres qui l’entourent, mais aussi par une parole qui n’est pas à sa hauteur.*”⁷⁸

A szakirodalom már korábban is feszegette Emma művészi érzékenységének kérdését, de csak utalásszerűen és nem egyértelműen pozitív értékelésben. Ferdinand Brunetière⁷⁹ és Albert Thibaudet⁸⁰ e tárgyú kijelentéseit gyakran idézik a Flaubert-ről szóló tanulmányokban. Arról is írtak már e könyv kapcsán, hogy a szó és az írás már nem képes kifejezni az érzés egyediségét, a romantikus nyelv klisékké silányult. Philippe Dufour ezen a nyomon halad tovább, és egész tanulmányt szentel a *Bovaryné* leghosszabb

⁷⁶ SCHOR, Naomi, „Pour une thématique restreinte. Ecriture, parole et différence dans *Madame Bovary*”, *Littérature*, 22, 1976, 30–46. o.

⁷⁷ BEM, Jeanne, *Désir et savoir dans l’œuvre de Flaubert. Étude de la Tentation de Saint Antoine*, Université de Lille III, 1979, 371–391. o.

⁷⁸ SCHOR, Naomi, *I. m.*, 36–37. o.

⁷⁹ „Il y a quelque chose d’extrême et de rare dans Emma Bovary, c’est la finesse des sens.” Ezenkívül ami rosszat lehet, azt mind elmondja róla. „...sotte, mal élevée, prétentieuse,, ni tête, ni cœur, fausse, avide, par instants même froidement et bêtement cruelle...” In BRUNETIERE, Ferdinand, *Le roman naturaliste*, Paris, 1891, 181. o. [1880].

⁸⁰ „Flaubert admire le désir mais sourit des choses désirées. En dehors de son désir et de ses sens, tout en elle est médiocre.” THIBAUDET, Albert, *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1935, 101. o.

mondatának.⁸¹ Írását Schorral összefüggésben említjük, mivel érdekes összevetni kettejük gondolatmenetét. Dufour azt mondja, Flaubert nem vállalja az elfáradt romantikus nyelv megújítását, csak kigúnyolását. A romantikus nyelv krízisének megoldására Victor Hugo vállalkozott sikeresen, Flaubert nem hitt már a nyelvben.

Schor szerint nem a produktum minősíti az alkotót, az alkotói vagy művészi tudás „nyelv előtti” vagy más szóval „nyelven kívüli”. Pszichológiai szempontból nézve a művészi megnyilatkozás a női princípiumhoz (az animához) köthető. Ezért „alakítja” női szereplő a „művész” tanulóéveit a regényben: „*Emma, c’est aussi le portrait de l’artiste, mais de l’artiste en jeune femme...*”⁸²

S hogy az igazi művész mennyire nem pusztán a nyelvvel mérhető, azt eredeti módon bizonyítja: a regényből vett példákkal szemlélteti (még többet is lehet találni, mint amennyit ő említ), hogy Emma kezdetektől fogva el van jegyezve az írással – kellékeiben, külsőségeiben is. Van írókészlete, íróasztalkája (tegyük hozzá, hogy Emma halála után Charles nem is hagyta elárverezni⁸³). Leveleket ír, ez számára valóságos létszükséglet. Még akkor is rója a szerelmes sorokat, amikor már nem érez szerelmet. Meghalni sem tud anélkül, hogy ne írjon búcsúlevelet.

L’état fragmentaire de cette lettre est hautement significatif, car la béance créée par les trois points laisse à jamais ouverte la question essentielle: dans cette ultime lettre, *ultima verba*, Emma franchit-elle l’étape finale de son apprentissage, réussit-elle à se forger une écriture qui dépasserait les clichés, voire les mensonges romantiques qu’ils charrient?⁸⁴

A „nyelven kívüli” aspektus értékminősítésével egyetértünk, s a továbbiakban is szem előtt tartjuk a tanulmány üzenetét, miszerint a képzelőerő a legfontosabb, s a valóság fölé emelkedés képessége az írás egyik előfeltétele (az írás megint csak jelképes értelmű: a létnek az érzékeny megértéséről vagy megragadásáról van szó). Tehát e képesség a produktum előfeltétele. Azért tértünk ki ilyen részletesen erre az írásra, mert

⁸¹ DUFOUR, Philippe, „Le chaudron et la lyre”, *Poétique*, 86 (1991), 193–213. o. Dufour a *Bovaryné* II. részének 12. fejezetében olvasható következő bekezdésről ír: „Il s’était tant de fois entendu dire ces choses... quand on voudrait attendre les étoiles.” *Madame Bovary*, 301. o.

⁸² SCHOR, Naomi, *I. m.*, 38. o.

⁸³ „*un bureau de palissandre*” – ez az íróasztalka rejtette, majd kiadta magából Emma szerelmes levelezését: Charles megtalált benne mindent. SCHOR, Naomi, *I. m.*, 498–499. o.

⁸⁴ SCHOR, Naomi, *I. m.*, 40. o.

osztjuk azt az elvet, hogy az irodalmi szöveg hordozza számunkra az üzenetet, a kontextus figyelembevételével azonban a jelentés megfejtéséhez többféle utat is enged nyitni.

E részt a tanulmány szerintünk legfontosabb mondatának idézésével zárjuk, és egyúttal előreutalunk a következő fejezetre, amelyben röviden érintjük René Girard romantikafelfogását.

...le triomphe de l'imaginaire sur le réel, condition préalable à toute écriture. Si, en ce qui concerne l'effet *sur* le réel, l'écriture de Homais l'emporte sur celle d'Emma, pour ce qui est de l'effet *de* réel, c'est sans aucun doute l'écriture d'Emma/(Flaubert) qui l'emporte sur celle de Homais...⁸⁵

5. EMMA BOVARY ELBESZÉLŐI ÉRTÉKELÉSÉNEK KONTEXTUSA ÉS ESZKÖZEI

5.1. Romantika, klasszikus és modern irónia-felfogás

E fejezet első részében röviden felidézzük René Girard és Paul de Man néhány gondolatát,⁸⁶ s azt reméljük, hogy segítségükkel világosabban láthatjuk az elbeszélő értékelő pozícióját. René Girard⁸⁷ „vágy-háromszögével” (*désir triangulaire*) a romantika hőseszményét, egyéniségkultuszát kérdőjelezi meg, és azt mondja, hogy a regényhős önállóan nem, csak egy külső tárgy⁸⁸ közbeiktatásával képes vágyait kifejezni. E tárgy lehet a művön kívül elhelyezkedő életeszmény, de helyet foglalhat a művön belül is, lehet például egy másik szereplő. Emma Bovary esetében regények képviselik a külső tárgyat, és ő csak az olvasottak révén képes megfogalmazni vágyait, majd ezek segítségével meg

⁸⁵ SCHOR, Naomi, *I. m.*, 43. o.

⁸⁶ Sem e szerzők nagy jelentőségű, filozófiai, illetve lélektani alapú eszmerendszerének felvázolása, sem a romantika nem tartozik vizsgálódásaink körébe, ezért részletesen sem egyikről, sem másikról nem fogunk szólni.

⁸⁷ GIRARD, René, „Problèmes de technique chez Stendhal, Cervantès et Flaubert”, in Uő, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasse, 1961, 163–177. o.

⁸⁸ A „Másik” filozófiai-lélektani magyarázata nem tartozik vizsgálódási körünkbe.

is próbálja céljait elérni és vágyait beteljesíteni. Eddig egyetértünk Girard-ral, a többi gondolata kétségeket kelt bennünk.

A szereplő valamely regényen kívüli vagy belüli tárgyban kifejeződő vágya és annak megvalósítási igénye révén gyakran ellentétbe kerül a világgal. Girard azt mondja, hogy Flaubert-rel kezdődően hamis oppozíciókról van szó, (esetünkben) Emma nem kerül szembe a világgal, mert őt és a világot egy közös lényeg, a butaság egyesíti. Innen nézve Girard üres oppozíciókat, sőt szimmetriát lát Flaubert e regényében, amely – írja – a kispolgár egyensúlyigényét fejezi ki. A mi megközelítésünkben kompozicionálisan is, de főleg a narrátori értékelés révén áll szemben egymással Emma Bovary és Homais. A hétköznapi élet elutasítása, az ideálok és a szerelem utáni hiábavaló sóvárgás Emma önpusztító lázadásában, az öngyilkosságban teljesedik ki. Ezzel ellentétben a középszerű Homais folyton az öngazolás kényszerét érzi, talán bőbeszédűségének is éppen ez az oka. S hogy ez így van, azt a mikroelemzésekben, a „két világot” nemritkán különböző értékelésben közvetítő narrátori működésben szeretnénk megmutatni. Az én és a világ – nem pusztán a romantikára korlátozható – dichotomikus viszonyát Paul de Mannál másféle, hozzánk közelebb álló megközelítésből látjuk.

Korábban azt is említettük, hogy Emma elfordul a köznapi világtól, és álmodozásba, emlékezésekbe menekül. Paul de Mannál⁸⁹ olvastuk, hogy a lélek emez elrugaskodását és eloldódni vágyását a romantikus költészet bőségesen áradó természeti képekbe öltözteti. Azt mondja, hogy „alapvetően új viszony jön létre a természet és a tudat között”,⁹⁰ a természeti kép a költészetben többé nem önmagára vonatkozik, mint korábban, hanem egy általános érvényű relativizálódást tükröz. Man egy másik írásában a tudat és képzelet korábbi kölcsönösségében létrejövő szakadás, az előző szónál maradvá: a relativizálódás okait keresi egy Nietzsche-idézet elemzése kapcsán.⁹¹ Azzal, hogy az igazságot trópusok seregének nevezte, Nietzsche viszonylagossá tette az igazság fogalmát: többé nem önmagára utal, hanem valamihez hasonló lett.

⁸⁹ De MAN, Paul, „Intentional Structure of the Romantic Image”, in Uő, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, 1–17. o.

⁹⁰ De MAN, Paul, *I. m.*, 14. o.

⁹¹ Man német eredetiből idézi Nietzschét: „Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphoren, Metonymien, Anthropomorphismen.” Magyarul: „Mi tehát az igazság? Metaforák, metonímiák, antropomorfizmusok át- meg átrendeződő serege.” ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor fordításában: „Mi tehát az igazság? Metaforák, metonímiák, antropomorfizmusok mozgékony serege.” *Nagyvilág*, 1992, 10–11. sz., 1244. o.

A viszonylagosság egy másik aspektusát de Man Schlegel filozófiájában találja meg, s új megvilágításba helyezi az irónia fogalmát. Úgy értelmezzük „Az irónia fogalma”⁹² című írását, hogy az irónia nem más, mint a romantika önreflexiója, amelynek szerkezete nem írható le egyszerű bináris oppozícióval. Az irónia nem feltétlenül azonos a gúnnal, sem a komikummal, noha közös vonásuk a távolságtartás. Nem kívánjuk felvázolni de Man filozófiai fejtegetéseit, a *Lucindáról*, Schlegel szövegéről tett néhány megállapítása azonban témánk szempontjából fontos lehet. Man írása elején leszögezi, hogy „az irónia definiálása titokzatos nehézségekbe ütközik”.⁹³ A korábbi iróniaértelmezéseket félretéve, a *Lucindában*⁹⁴ az irónia kettős szerkezetét ismeri fel. Egymást feltételező két dologról van szó: a végtelen (önpusztító vagy önteremtő) erőről és az ettől való távolságtartásról. Schlegel filozófiailag így definiál: „az irónia permanens parabázis”,⁹⁵ amelynek nyelvi-retorikai megfelelője a narratív illúzió megszakítása. Az önálló, rendszerre szerveződött szövegbe való folytonos „be(le)avatkozásról” van szó. „Az irónia ezt a rendszerszerűséget [ti. a szövegét] szakítja meg és bolygatja fel.”⁹⁶

E gondolat újszerűsége az irónia klasszikus értelmezésével való összehasonlításban tűnik szembe igazán. Az εἰρωνεία görög szó, jelentése a tettetés, a tudatlanság színlelése, a disszimuláció. Szókratész vitázott így: egyetértést színlelve

⁹² De MAN, Paul, „Az irónia fogalma”, in Uő, *Esztétikai ideológia*, Budapest, Janus–Osiris, 2000, 176–203. o. A nem könnyű szöveg megértését a fordítás hiányosságai még tovább nehezítik. Ford. KATONA Gábor.

⁹³ De MAN, Paul, *I. m.*, 176. o.

⁹⁴ Nem lehet eléggé csodálkozni a „szemléltető anyagon”: mivel a *Lucindában* Schlegel a nemi aktust meséli el a legdurvább nyelvi eszközökkel, és közben időről időre filozófiai fejtegetésekkel szakítja meg a történetet. De MAN így fogalmaz: a „nemi érintkezésben megjelenő súlyos testiség kérdéseire vonatkozó reflexió”. *I. m.*, 183. o.

⁹⁵ „Parabázis: a. m. átmenet. A komédia karának egyik jellemző sajátja az ó-görög színművészetben. Míhelyt az exozicció véget ért és a cselekvény kiinduló pontja elegendőképpen meg volt magyarázva, szünet állott be a dialogusban és a kar, mely addig a színpadon szintén kivette a párbeszédből a maga részét, a nézők felé fordulva, az orkesztrán foglalt helyet, kifejtette a költő nézetét, dicsérte az állam isteneit, bírálatot mondott politikailag szereplő egyénekről, szóval a költő szócsöve lett, kinek nevében a karvezető beszélt. A P. tehát az ókorban a modern intermezzo szerepét játszotta és bár az illúzió rovására dolgozott, mégis nagy népszerűségnek örvendett, mert a pártharcok és politikai mérközések eszmekörében mozgott. Vö. Agthe, *Die P. und die Zwischenakte der attischen Komödie* (1866).” Lásd <http://www.kislexikon.hu/parabazis.html>. [A *Pallas Lexikonból*.] Parabasis *n.f.* (1823; gr. *Parabasis* „action de s’avancer” *Littér.antiq.* discours du coryphée par lequel l’auteur faisait connaître ses opinions personnelles. *Le Petit Robert I*, Montréal, 1990, 1352. o.

⁹⁶ De MAN, Paul, *I. m.*, 196–197. o.

fejezte ki a másikkal való egyet nem értését. Az alapszó, az *eiron* (εἰρων) eredeti jelentéséről ezt olvashatjuk: „...one who says less than he thinks”.⁹⁷ Retorikai-stilisztikai eszközei összefoglaló néven a trópusok, melyek közül a legfontosabb az antifrázis. A következő meghatározás az irónia hagyományos értelmezését tükrözi:

...helyettesítésen alapuló szóalakzat, amellyel a körülmények és a szövegösszefüggés alapján az ellenkezőjét fejezhetjük ki annak, amit kimondtunk; valójában becsméljük azt, amit látszólag dicsérünk, illetőleg – ritkábban – valójában dicsérjük azt, amit látszólag becsmélünk.⁹⁸

A de mani iróniafelfogás a közlésnek ezt a kettős tartalmát relativizálta, bonyolultabbá, differenciáltabbá tette.

Gyakorlati, alkalmazási szempontból az irónia két különböző, explicit és implicit, szűkebb vagy tágabb értelemben vett, de talán egymást kiegészítő elméletével kell szembesülnünk. Az első elmélet, a klasszikus stilisztika az iróniát retorikai alakzatnak tekinti. A másik elmélet az irónia fogalmát az egész nyelvi közlésre kiterjeszti, és a rejtett utalások bonyolultabb rendszerében gondolkodik. Az ellentét (antifrázis) számos utalásra aprózódik szét, ezt a szétaprózódást említésnek (*mention*)⁹⁹ vagy polifóniának (*polyphonie*) is nevezik. Magyarra költőien „visszhangszerű említés”-nek fordították.¹⁰⁰ Ez utóbbi tehát nem korlátozódik bizonyos nyelvi eszközök használatára, rejtetten áthatja a megnyilatkozás egészét. Mindkét elmélet megegyezik abban, hogy az irónia „értelmezése alapvetően a kontextustól függ”.¹⁰¹ Jean Milly még inkább elméleti alapon taglalja az iróniát, és imitáló (mimetikus) tevékenységnek tartja.¹⁰²

Az iróniáról azért szóltunk ilyen részletesen, mert a *Bovarynéban* explicit és implicit formában, mind a stilisztikai alakzatokban, mind a „visszhangszerű” közlésben megtaláltuk az elbeszélő értékelő attitűdjét. Feltételezzük, hogy a kontextus figyelembevételével az értelmezés tágabb horizontjai nyílnak meg számunkra. A

⁹⁷ *A Greek–English Lexicon*, szerk. Henry George LIDDELL és Robert SCOTT, átdolg., bőv. kiadás, függelékkel, Oxford, Clarendon Press, 1968, 491. o. [1843].

⁹⁸ *Alakzatlexikon. A retorikai és stilisztikai alakzatok kézikönyve*, főszerk. SZATHMÁRI István, Budapest, Tinta Könyvkiadó, 2008, 311. o. (311–320. o.) (A továbbiakban: *Alakzatlexikon*.)

⁹⁹ A francia elnevezésekhez lásd HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 2003, 155–157. o.

¹⁰⁰ *Alakzatlexikon*, 316. o.

¹⁰¹ *Alakzatlexikon*, 315. o.

¹⁰² MILLY, Jean, *Poétique des textes*, Paris, Nathan, 1992, 15. fejezet: L’ironie, 207–218. o.

kontextualitást azonban nem érezzük parttalannak, és reméljük, sikerül elkerülni az ilyen, Emmát illető sarkos ítéleteket: „*la petite paysanne embourgeoisée aux goûts aristocratiques*”,¹⁰³ mert mi egy szövegen belüli „résztevő”, a narrátor ítéleteit szeretnénk értelmezni.

5.2. A *Bovaryné* elbeszélője: az elbeszélő alany válsága?

Mielőtt felvázolnánk az értékelő eljárások fő forrásait, be kell mutatnunk azt, akitől származnak, ezért röviden szólunk a flaubert-i narrátorról, akiről már sokan és sokféleképpen írtak.¹⁰⁴ Általános nézet, lexikonadat, hogy Flaubert narrátora a balzaci „mindentudó” és a mindenféle beavatkozástól tartózkodó, semleges elbeszélő elegye.¹⁰⁵ Ezt alátámasztandó, a genetikus iskola két tudósát idézzük. Claudine Gothot-Mersch a flaubert-i elbeszélőről írt tanulmányában megállapítja, hogy nehéz körülhatárolni a narrátor jelenlétének nyelvi jegyeit.¹⁰⁶ Az elbeszélői jelenlétnek kilenc fajtáját különbözteti meg, példákat idézve a nagyregényekből (*Madame Bovary*, *Salammbô*, *Éducation sentimentale*, *Bouvard et Pécuchet*), de elemzése nem lép fel a rendszeralkotás igényével. Nem értjük, miért nem teszi explicitté azt, amit csak sugalmaz: a mindentudó narrátor működését írta le. Egy helyütt utal is erre, és éppen a *Bovaryné*vel kapcsolatban az elbeszélő minden ismervét is felsorolja:

Madame Bovary est celui où la personne du narrateur et la situation de discours ont le plus d'importance, plus de pronoms de la première et deuxième personne, plus d'allusions à l'acte narratif, un narrateur que je dirai « partiellement interne » dirai, un rapport étroit entre le temps d'action et celui de la narration, un appel

¹⁰³ LECLERC, Yvan, „Comment une petite femme devient mythique?” In *Emma Bovary. Figure Mythique*, Paris, Ed. Autrement, 1997, [1988], 8-25. o.

¹⁰⁴ E kérdésnek óriási szakirodalma van, amelynek ismertetése meghaladná munkánk kereteit. Csupán néhány, a mi szempontunkból fontos meghatározást fogunk idézni.

¹⁰⁵ BIASI, Pierre-Marc de, „Flaubert”, in *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 9, Paris, 1990, 523–529. o. „...*Madame Bovary* reste un roman de référence balzacienne;... On y sent toutefois se manifester déjà les effets d'une »dérision universelle« qui va bientôt achever de déconstruire le modèle balzacien.” 525. o.

¹⁰⁶ GOTHOT-MERSCH, Claudine, „Sur le narrateur chez Flaubert”, in *Nineteenth-Century French Studies*, 12. köt., 3. sz., 1984, 344–365. o. „On sait que la délimitation de ce qui peut constituer une marque de la présence du narrateur, une manifestation du discours à l'intérieur du récit, n'est pas toujours simple à établir.” 346. o.

plus fréquent à la connivence du lecteur. Bref, un roman encore assez proche, il me semble, de ceux de Balzac, sur ce plan comme sur d'autres.¹⁰⁷

A genetikai kutatás egy másik jelentős képviselője, Pierre-Marc de Biasi¹⁰⁸ a „szövegelméletek” ismeretében azt állítja, hogy Flaubert nagy erőfeszítések árán, de megszabadult a szubjektivitástól, s megvalósította a személytelenség eszményét. Korábban már volt róla szó, most csak utalunk arra, hogy a szakirodalomban az író és a narrátor személyét sokáig nem választották szét, s így az elemzéskor a szövegen kívüli tényezők (írói szándék vagy életrajzi adatok) felhasználásával önkényesen hatoltak a szövegen belüli világba. A személytelen elbeszélő fogalmát Jonathan Culler világította meg pontosan: „Impersonality depends not on what is said, but on the fact that no identifiable narrator speaks.”¹⁰⁹ Tehát nem azt kell érteni rajta, hogy objektív, hanem azt, hogy nem tudni pontosan, ki beszél. A meghatározhatatlan narrátort a kritika újra meg újra megpróbálja pontosan leírni. Michal Peled Ginsburg a meghatározás lehetetlenségét hangsúlyozza, amikor a narrátort a „szétrobbant”¹¹⁰ jelzővel minősíti. A másik véglet az, amikor típusokat különböztetnek meg. Mario Vargas Llosa azt¹¹¹ hangsúlyozza, hogy nincsenek élesen szétváló típusok és igen érzékletes szót választ a narrátor jellemzésére: protoplazmikus. Amorf, több alakot felvevő, egymásba transzformálódó, különféle típusú elbeszélőket ír le; amelyek inkább összetapadnak, mint szétválhatnak egymástól.

Vargas Llosa a többes szám első személyű narrátorból többet is talál a regény elején, de arról nem tesz említést, hogy bizonyos értelemben a regény más helyein¹¹² és az utolsó oldalakon is visszatér az általános alanyú elbeszélő.¹¹³ A mindentudó

¹⁰⁷ GOTHOT-MERSCH, Claudine, *l. m.*, 361. o.

¹⁰⁸ BIASI, Pierre-Marc de, „Naissance de l'homme-plume”, Előszó in Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard („Découvertes” sorozat), 2002, 24. o.; <http://www.pierre-marc-debiasi.com/textes/flaubert/introbovary>

¹⁰⁹ CULLER, Jonathan, *Flaubert, The Uses of Uncertainty*, Ithaca, Cornell University Press, 1985, 110. o. [1974].

¹¹⁰ GINSBURG, Michal Peled, *Flaubert Writing. A Study in Narrative Strategies*, California, Stanford, Stanford University Press, 1986, 103. o.

¹¹¹ VARGAS LLOSA, Mario, *L'orgie perpétuelle (Flaubert et Madame Bovary)*, Paris, Gallimard, 1978. Spanyolból ford. Albert BENSOUSSAN. [1975].

¹¹² Például Yonville bemutatásakor: „On est ici sur les confins de la Normandie”. Vagy ugyanitt: „...l'on fait les pires fromages”. *Madame Bovary*, 146. o.

¹¹³ Például az Emma halála után bezárkózó Charles-t megítélő közvélemény: „On s'étonna de son découragement”. *Madame Bovary*, 499. o.

narrátorból kétfélét különböztet meg: az egyik láthatatlan, hideg megfigyelő, a másik bölcsekedő, aki gondolataival megszakítja a narrációt: Vargas Llosa ötven ilyen közbevetést talált. S végül, szerinte az utolsó típus a mindentudó narrátort felváltó szereplő-elbeszélő.

Láthatjuk, hogy a narrátor fajtáinak elkülönítése nem is olyan egyszerű. Említettük, hogy nem tekintjük feladatunknak a narrátor-szakirodalom ismertetését, inkább egy reprezentatív mintát mutattunk meg. Ennek alapján azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a hagyományos, mindentudó elbeszélő lebontásának különböző, rendszerbe nem foglalt eszközeit térképezik fel azok, akik ehhez a témához hozzászólnak. Többé-kevésbé mindannyian látják, hogy megváltozott a szerző és az elbeszélő kapcsolatának megítélése: kiiktatódik a szubjektív elem, azonban ez nem jelenti azt, hogy a narrátor nem lehet szubjektív. Az elbeszélő ugyan egy korábbiaktól elütő, újfajta írói szándék lenyomata, de eszközei alapvetően nem újak. Emma Bovaryval kapcsolatban pedig hagyományos eszközökkel kifejezett, relativizáló értékviszonyt látunk kibontakozni a regényben.

Ezt a relativizáló attitűdöt nevezzük mi összefoglalóan szubjektívnek, ami szerintünk együtt érző vagy ironikus megnyilatkozásokban fejeződik ki. E szubjektivitás a pozitív vagy negatív értékelést és a bizonytalanságot is tükrözheti. Eddigi olvasmányaink alapján az derült ki az elbeszélőről, hogy nem lehet tiszta típusokba sorolni, sem pedig eljárásait rendszerbe foglalni. Csak arra vállalkozunk, hogy a mikroelemzésekben rámutatunk az elbeszélő rejtett vagy nyílt szubjektívizmusára, és úgy érezzük, ez is éppen elég nehéz feladat. A szubjektív kifejezés egy jellegzetes módja, az értékelés, más szóval véleményalkotás áll figyelmünk középpontjában.

Ha a narrátor értékelő működését egy jelenléti skálán próbálnánk elhelyezni, akkor annak végpontjait a „legrejtettebb”, illetve a „legnyilvánvalóbb” szavak alkotnák. Ez utóbbiról ott beszélhetünk, ahol expliciten kifejtő, a mindentudó, hagyományosnak mondható elbeszélő arcéle rajzolódik ki a narrációban. Ezzel szemben bizonyos elbeszéléstechnikai eszközök, mint a nézőpontváltások, a szereplők beszédének, gondolatainak tolmácsolása, az elbeszélés alanyainak váltogatása inkább burkolt, rejtőzködő értékelést fejeznek ki.

A mi elbeszélőnk gyakran az implicit értékelés speciális eszközéhez folyamodik, arcát-hangját elrejtve, de álláspontját érzékeltetve áll egy-egy szereplő háta mögé, s a polifonikus iskola kifejezését idézve „visszhangozza” annak szavait, gondolatait leggyakrabban kétféle „idézéssel”: megkopott klisék alig észrevehető variációival, vagy a

mások beszédének sajátos idézésével, a szabad függő beszéddel vagy tipográfiai jelek egyéni alkalmazásával

5.3. A Bovaryné elbeszélőjének értékelő eljárásai: időkezelés, nézőpont, szabad függő beszéd, klisé és közhely

A címben felsoroltak mindegyike a történetelbeszéléshez (*récit*) tartozik, és közös vonásuk, hogy nehéz felismerni bennük a narrátori közbeavatkozást, adott esetben együtt érző vagy ironikus véleményt. Az öt eljárás során nem egyforma mértékben rejtőzködik a narrátor, ezért jobbnak láttuk két altípusra osztani őket. Az időkezelés, a nézőpont és a szabad függő beszéd jóval burkoltabb jelenlétre és véleménynyilvánításra ad lehetőséget, ezért implicittebb értékelő eljárások. A másik kettő: a klisé és a közhely (sztereotípiák) kissé explicitebb jelenléte tesz lehetővé. Amikor az elbeszélő együtt érez a hősnővel, az Emma álmodozásait kifejező közhelyes hasonlatok művészién átfogalmazódnak, amikor távolságtartó, ironikus, olyankor nyelvi kliséket halmozó szóképekkel él.

5.3.1. Implicittebb értékelő eljárások

5.3.1.A Az időkezelés

Az olvasóban mindig utólag körvonalazódik a történet pontos kronológiája. Az elbeszélőn múlik, hogy milyen mértékben és miért tér el a kronológikus rendtől. Az előreutalások (*prolepsis*¹¹⁴) és a visszatekintések (*analepsis*) rejtett narrátori véleményt tükröznek, mivel bizonyos helyeken megtörik a narrációt, és például az olvasó elé tárta, jövőben bekövetkező eseményekre utaló információk befolyásolják a szereplőről az éppen adott helyzetben alakuló rokon- vagy ellenszenvünket. Ez az eljárás általában mindentudó narrátorra vall, de Flaubert-é nem kommentál, nem igazítja el az olvasót, ezért is tartjuk burkoltnak e narrátori értékelést, hiszen csak irányít, az ok-okozati összefüggéseket nekünk kell felismernünk, és a következtetéseket mi magunk vonjuk le. Álláspontunk megvilágítására a regényből vett néhány példával szeretnénk szolgálni. Rögtön (mint általában) a regény elején találkozunk visszatekintéssel: Charles múltja olyan részletesen tárul fel az analepszisek és a prolepszisek révén, hogy az lesz a benyomásunk, övele

¹¹⁴ A fogalmakat Genette-től vettük át. Vö. GENETTE, Gérard, „Discours du récit”, in Uő, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 90–115. o.

minden csak megtörténik és valóban, a továbbiakban is passzív szereplő marad, a halála is szinte észrevétlenül következik be. Szintén a regény elején Emma múltjának elmesélése azt sugallja, hogy mindig boldogtalan lesz, mert gyerekkorától fogva virtuális, regényes világban él. A prolepsziseken belül vannak úgynevezett előzetes jelzések, amelyek a szomorú végre, a halálra utalnak, és e jelzésekből igen sokat találni a regényben. E kérdésre a mikroelemzésben térünk ki részletesen.

A kihagyások szintén az elbeszélő véleményét tükrözik: a kiemelés eszközei lehetnek, felhívják az olvasó figyelmét valami fontos dologra. Például az erotikus célzásokban, érzékiségben bővelkedő műben a szexuális aktusról mindig kihagyás révén nyerünk tudomást (ilyen Emma és Charles nászéjszakája, a fiákeres jelenet, a Rodolphe-fal az erdőben töltött délután). Ezek közül a hősnő számára – bizonyára nem véletlenül – legfontosabb események az ő reflexióin keresztül jutnak el hozzánk.

5.3.1.B A nézőpont a *BOVARYNÉ*ban

a) *A néző alanyok változása: a többnézőpontúság érvényesülése*

A bevezetőben már utaltunk e fontos narratológiai fogalom többféle elnevezésére, eltérő értelmezéseire; az eltérések oka részben az, hogy a nézőpontot csak nagyon elméletileg lehet leválasztani a nézőpont alanyáról és tárgyáról, és nehéz értékmentes technikai elemnek tekinteni.¹¹⁵ Szerintünk ezt meggyőzően taglalta Mieke Bal már idézett *Narratológiája*. Tehát a nézőpont pusztán megléte nem tekinthető értékelésnek, de fontos látni, kihez tartozik a narrációban. A *Bovaryné*ban (de más regényeiben is) érvényesülő nézőpontot maga Flaubert „rövidlátó”-nak, „*myope*”-nak¹¹⁶ nevezte, ami egyfajta közelítő optikát, a legapróbb részletekre is kiterjedő, éber figyelmet jelent. Mint korábban már kijelentettük, a szakirodalom ismertetését nem tekintjük feladatunknak, csupán a mikroelemzések miatt fontos, általános jellemzőket szeretnénk itt összefoglalni, de természetesen megemlíjtük néhány, számunkra jelentős kritikus vélekedését is. Mivel már korábban tisztáztuk, hogy az elbeszélő – néhány olyan részlettől eltekintve, amelyben a

¹¹⁵ Ez a véleményünk még akkor is, ha Genette azt mondja, hogy a narrátor hangja mindig személyhez tartozik, a beállítás, fokalizáció pedig nem köthető mindig személyhez, így lehetséges szerinte az, hogy a fokalizáció nem kapcsolódik mindig a narrátorhoz. In: GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, 49. o.

¹¹⁶ „Je sais voir et voir comme voient les myopes, jusque dans les pores des choses par ce qu'ils fourrent le nez dessus...” *Correspondance*, II. köt., 29. o.

mindentudói attitűd érvényesül (például: Yonville, Rouen leírása, az Állatvásár jelenete vagy egy-két kisebb rész, mint Charles és Emma családtörténete vagy Rodolphe bemutatása) – nem áll az ábrázolt világ felett, az elbeszélő nézőpontjára általában nem a genette-i értelemben vett zéró fokalizáció a jellemző. A lubbocki „áttűnő”¹¹⁷ vagy a – Jean Rousset terminusával – „felülnézeti”¹¹⁸ nézőpont jó megközelítésnek tűnik, ha azt szeretnénk bemutatni, hogy a magabiztos, tekintélyelvű látásmód széthullik, vagy éppenséggel helyet ad más nézőpontoknak is úgy, hogy a narrátor a magáéről sem mond le teljesen, s itt-ott előbukkan, akár mint mindentudó, akár a szereplő nézőpontjával együtt a magáét is érvényre juttató, akár mint bizonytalankodó vagy önmagán is ironizáló elbeszélő. A narratólogusok főleg a szereplő nézőpontjával összefonódó kettősséget igyekeztek megfejteni. Több meghatározása is van e sajátos nézőpontnak: „dupla fokalizáció”,¹¹⁹ „kettős hang”.¹²⁰ Tehát nem egy narrátor és nem is egy nézőpont található a regényben, hiszen például egy szereplő nézőpontja is huzamosabb ideig meghatározó lehet. Így a mű címébe foglalt hősnő nézőpontja a három részből csak a középsőben van jelen, és férje, Charles nézőpontjából látjuk őt az első és harmadik, Emma halálát követő részben. Jelentheti ez azt is, hogy férje foglya marad mindvégig, aki annak a világnak a része, amelyből Emmának csak az élete árán lehetett kitörnie. Charles szintén egy másik szereplő, egy osztálytárs szemszögéből nevetséges és kiközösített „új” fiúként lép színre az első oldalakon, így ő sem lesz része teljesen a regényi világnak, sorsa megmutatja, hogy a „mi” („*nous*”) között ő sosem kap helyet. Emma nézőpontjából a középső részben látjuk Charles-t, akit ő egyetlenegyszer sem néz elfogadóan, nem úgy, mint a férje őt. Kettőjük tökéletesen eltérő „nézőpontja” a legmeggyőzőbben az Emma szépen kitervelt szökését megelőző éjszakán, elalvásuk előtti perceikben mutatkozik meg.¹²¹

b) Az egy vagy több néző alany és a nézett tárgy (világ) közötti távolság jelentősége

¹¹⁷ LUBBOCK fogalmaz így: „point de vue glissant”. Lásd in DEBRAY-GENETTE, Raymonde (szerk.), *Flaubert. Miroir de la critique*, Paris, Didier, 1970, 77. o. (A továbbiakban: *Miroir de la critique*.)

¹¹⁸ „perspective plongeante”, ROUSSET, Jean, *Forme et signification*, Paris, José Corti, 1986, 127. o.

¹¹⁹ „double focalisation”, GENETTE, Gérard, „Discours du récit”, in Uő, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 223. o.

¹²⁰ „dual voice”, in BROMBERT, Victor, *The Novels of Flaubert*, Princeton, PUP, 1966, 76. o.

¹²¹ *Madame Bovary*, 305–337. o.

A nézett világtól való távolság is értékelési lehetőséget hordoz magában. A közelítés-távolítás éppolyan dinamikus eleme a narrációnak, mint a változó nézőpont. Tehát nemcsak a nézőpont lehet változó, hanem a nézett személyt a szereplő és a narrátor szemlélheti kívülről, vagy beléláthat és tolmácsolhatja érzéseit, gondolatait, ami különösen akkor lesz érdekes, ha a nézett szereplő közben maga is tépelődik valamin, s így egyszerre ketten lesznek jelen a narráció egy adott szakaszában. Az olvasónak izgalmas szellemi kalandot kínál e kétféle nézőpontból előadott érzések-gondolatok értelmezése. Elgondolkodtató, ha egy belső nézőpontban bemutatott szereplő nem kap önállóságot saját érzései-gondolatai megfogalmazásához, vagy egyszerűen nem kap szót. A belső nézőpontú elbeszélői jelenlét alig észrevehető, mivel szóképekben, többnyire hasonlatokban fejezi ki magát, s azt hihetnénk, a szereplő szól hozzánk, de amint a szavak mögül fölsejlő iróniát megérezzük, tudhatjuk, ott van az elbeszélő. Emma Bovary minden álmodozása, kontemplációja átpoetizált klisékből áll, amelyek ebből a sajátos, ha lehet ezt mondani: kettős belső nézőpontból vannak exponálva. Az elbeszélőnek a szereplővel való együttérzése vagy ellenszenve mind a külső, mind a belső nézőpontban kifejeződhet, az értékelő mozzanatok megfogalmazásához nincs szükség intim közelségre. Természetesen – feltéve, ha a befogadó észreveszi – annak is van jelentése, ha egy szereplőt belső nézőpontból a regény utolsó oldalaitól tekintve szinte sosem látunk, ilyen például Homais patikus. A *Bovaryné*-ben nemcsak az elbeszélő vagy a szereplők nézőpontja mutatkozik meg, hanem a bemutatott világot alkotó közösség különféle névtelen (általános alanyú) szereplőinek a nézőpontja is jó néhányszor érvényre jut. Ezekre a névtelenekre az általános közmorált, nemritkán korlátoltságot, ostobaságot, előítéletes gondolkodást implikáló zéró fokalizáció a jellemző, de a narrátor ironikus nézőpontja is észrevehető. A kurzívval szedett szavak, kifejezések, mondatok azt bizonyítják, hogy egy másik, a narrátor (a közösség névtelen tagjainak a nézőpontjához képest külső) nézőpontjából kétséget keltenek, vagy éppen nevetségesek azok a nézetek, amelyekről éppen olvasunk.

A mikroelemzésekben feltárandó elbeszélői értékelések birtokában dolgozatunk végén összefoglaljuk a *Bovaryné* elbeszélőjének sajátosságait, melyek között – reményeink szerint – a nézőpontleírás további árnyalatokkal fog gazdagodni.

5.3.1.C A szabad függő beszéd ¹²²

A szabad függő beszéd a szereplők megszólaltatásának bonyolult módja. Mások beszédének vagy gondolatainak felidézésével a narrátor hol rejtettebben, hol nyíltabban elmondhatja a véleményét a szereplőkről vagy a velük kapcsolatos eseményekről. A nyelvészeknek, narratólogusoknak, elemzőknek újra és újra van mondanivalójuk a közvetett beszédtypusról, amelynek az elnevezése és hovatartozása is sok vitát váltott ki. Mindenesetre a flaubert-i narrátor egyik fontos kifejezőeszköze, ezért kell róla szólnunk. A tetemes szakirodalom ismertetése nem tartozik tárgyunkhoz, de a témánkba vágó legfontosabb írásokra kitérünk. Bonyolult kérdést érintünk, hiszen már az is vitát váltott ki, hogy nyelvészeti vagy stilisztikai eszközről van-e szó. Elsőként Charles Bally írt róla, és az alany definiálhatatlansága miatt kizárta a nyelvtani kategóriák köréből. Tanítványa, a kérdés egyik legszakavatottabb elemzője, Marguerite Lips¹²³ szerint a XIX. században (nem szólva a korábbiakról, La Fontaine-ről és Rousseau-ról) Flaubert-nél gyakori ez az eljárás, és ő használta először úgy, ahogy senki más korábban: nemcsak beszéd, de érzés és gondolat tolmácsolására is. Ez azért fontos, mert ebben az értelemben a szabad függő beszéd nem pusztán a beszédközvetítés kettősségét jelenti,¹²⁴ hanem az érzés és gondolat

¹²² Francia elnevezése: *style* vagy *discours indirect libre*, magyar megfelelőjét, a „szabad függő beszéd” elnevezést Murvai Olgától, a kérdés szerintünk legavatottabb szakértőjétől kölcsönöztük. In MURVAI Olga, *Szöveg és jelentés. A szabad függő beszéd szövegnyelvészeti vizsgálata*, Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1980, 11–13. o. Kocsány Piroska a magyar prózairodalom egyes műveinek mikroelemzéseiben foglalkozik a szabad függő beszéd kérdéseivel, lásd KOCSÁNY Piroska, „A szabad függő beszéd a belső monológig”, in *Hol tart ma a stilisztika? Stíluselméleti tanulmányok*, szerk. SZATHMÁRI István, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996, 329–348. o. és „A szerző hangja, az elbeszélő hangja és a szereplő hangja”, in *Stilisztika és gyakorlat*, szerk. SZATHMÁRI István, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1998, 179–193. o.

¹²³ LIPS, Marguerite, *Le style indirect libre*, Paris, Payot, 1926 és „Le style indirect libre chez Flaubert”, *Journal de Psychologie*, Paris, 1921, 644–653. o.

¹²⁴ A következő meghatározás a szabad függő beszéd lényegére, a közvetettségre utal: „Le discours rapporté représente un dédoublement de l'énonciation...” A szabad függő beszédben valaki valahogyan idézi a másik beszédét. E meghatározás ráébreszt arra, hogy milyen nehéz felismerni a beszéd alanyát. RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, ⁵1999, 600. o. [1. kiad. 1994.]

kifejezési formája is lehet, ami tovább növeli ugyan az alany azonosításának nehézségeit, de legalább a narrátor rejtett szubjektivitása is beleértendő.¹²⁵

Lips úgy véli, hogy a regényszereplő belső életének tolmácsolása közben eltűnik, sőt, személytelenné válik az elbeszélő. Flaubert-ről írt tanulmányának az a konklúziója, hogy a szabad függő beszéd újbóli előtérbe kerülése a személytelenség tendenciáját fogja erősíteni az elbeszélő műfajban. Ha a néhány évtizeddel később jelentkező „nouveau roman” személytelen elbeszélőire gondolunk, el kell ismernünk, a próféta szólt belőle.

A Flaubert-ről 1973-ban Cerisyben rendezett konferencián Claude Perruchot az alany és a szabad függő beszéd összefüggéseiről tartott előadást.¹²⁶ Az ezt követő vita legalább olyan érdekes, mint az előadás. Perruchot tovább árnyalja az alany kérdését a *Bovarynéban*: azt mondja, hogy nemcsak a (korábbról már ismert) grammatikai alany, de a lélektani, metafizikai értelemben vett alany is kérdésessé válik a regényben. A vita során elhangzik, hogy a flaubert-i írásra – így az elbeszélőre is – az a jellemző, hogy többé már nem tudja elfogadni a mások beszédmódját.¹²⁷

Minket azonban nem a vita mögött meghúzódó „én és a másik” filozófiai problematikája foglalkoztat. Pusztán azt szeretttük volna érzékeltetni, hogy egy bizonyos korszakban az alany kérdése több tudományterületen a figyelem középpontjába került (filozófia, nyelvészet, narratológia).

A továbbiakban felidézzük Stephen Ullmann, Roy Pascal és Murvai Olga gondolatait, amelyek e felettébb kétértelmű epikai beszédmód egy másik aspektusát világítják meg.

Ullmann és Pascal nem azt firtatják, hogy ki a függő beszéd alanya, bár kétségtelen, hogy e beszéd típus pusztán felismerése is fogas kérdés lehet. De még ennél is nehezebb ráismerni az egy adott megnyilatkozásban egyidejűleg megbúvó pozitív és negatív ítéletre. A szabad függő beszéd kontextusában ott, ahol még egy másik alany is

¹²⁵ „L’auteur peut rapporter les paroles et les pensées au moyen d’une forme qui s’intègre parfaitement au récit et qui lui offre des perspectives narratives nouvelles.” *Uo.* Az alany felismerésének nehézsége abból fakad, hogy tökéletesen simul a másik beszédébe, másrészt pedig éppen az a kérdés, milyen „új narratív perspektívákat” nyitott meg Flaubert.

¹²⁶ PERRUCHOT, Claude, „Le style indirect libre et la question du sujet dans *Madame Bovary*”, in *La production du sens chez Flaubert*, szerk. GOTHOT-MERSCH, Claudine, Paris, Union Générale d’Éditions, 1975 (Actes du Colloque de Cerisy sur Flaubert de 1974), 253–274. o. (A továbbiakban: *Colloque de Cerisy.*)

¹²⁷ Gisèle VALENCY-t idéztem: „Je crois que ce qui caractérise le plus l’écriture de Flaubert, c’est qu’il ne peut plus se reconnaître dans le langage des autres”, in *Colloque de Cerisy*, 280. o.

jelen van, nem könnyű megállapítani, hogy ki és mit mond. Talán éppen az itt rejlő kétértelműség miatt vált a flaubert-i próza, különösen a *Bovaryné* az elemzések mindmáig kiapadhatatlan forrásává.

Stephen Ullmann 150 szabad függő beszédet (átlagban minden harmadik oldalon egyet) talált a *Bovaryné*-ben¹²⁸ (sajnos ezeket nem közli függelékben, megkönnyítendő az elemzők dolgát), és formai és tartalmi szempontból egyaránt változatosaknak találta őket. E stíluselemet találóan „elasztikusnak” nevezte, talán azért, mert burkoltan és egyidejűleg képes a rokon- és az ellenszenv kifejezésére.¹²⁹ Írása végén Ullmann korábbi szerzőkre, Eugen Lerchre és Marianne Bonwitra¹³⁰ utalva arra a következtetésre jut, hogy az elbeszélői személytelenség egyáltalán nem jelent közömbösséget, sőt, Flaubert kifejezetten rokonszenvez a főhősökkel: „*Yet impersonality did not mean aloofness for Flaubert; it had as its complement a capacity for sympathetic self-identification with the protagonists of the story.*”¹³¹

Roy Pascal könyvében¹³² olvastuk azt az érdekes megállapítást, hogy a szabad függő beszédben a szerzői-narrátori jelenlét és közbeavatkozás a szereplők egyéniségét, egyéni arcát fakítja el. Ezalatt az információadó személyére hárul nagyobb olvasói figyelem, de mindhiába, mert nem hihetünk mindig a szavainak. Például amikor a szereplő bizonytalan reakcióiról, érzéseiről, gondolatairól olvasunk, Flaubert nyelve félrevezető.¹³³

Murvai Olga a szabad függő beszédet egy kommunikációs modellben helyezi el, és azt hangsúlyozza, hogy az üzenet feladója nem azonosítható egyértelműen, s ezért

¹²⁸ ULLMANN, Stephen, „Reported Speech and Internal Monologue in Flaubert”, in Uő, *Style in the French Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1957, 106. o.

¹²⁹ „vehicle for irony and ambiguity, and for the description of rêveries, dreams and hallucinatory states”. ULLMANN, Stephen, *I. m.*, 117. o.

¹³⁰ Bonwit az „impassibilité” fogalmának érdekes pszichológiai-eszmetörténeti meghatározását adta: a „közöny” az anyagilag instabil művész egyensúlyra törekvése, védekezése egy átmeneti, értékvesztett korban: „l'exigence de l'impassibilité esthétique au moment historique où l'on cherche une nouvelle stabilité”, in BONWIT, Marianne, „Gustave Flaubert et le principe d'impassibilité”, *Publications in Modern Philology*, Press Berkeley at Los Angeles, University of California, 33. köt. (1950), 4. sz., 263–420. o.

¹³¹ ULLMANN, Stephen, „Reported Speech and Internal Monologue in Flaubert”, *I. m.*, 119. o.

¹³² PASCAL, Roy, *The Dual Voice. Free Indirect Speech and its Functioning in the Nineteenth-century European Novel*, Manchester, Manchester University Press, 1977.

¹³³ „...when non-articulated reactions are to be given... Flaubert's language is misleading”, PASCAL, Roy, *I. m.*, 105. o.

„jobban számít az olvasó aktív részvételére, mint bármely más közlésforma”.¹³⁴ Ebből kiindulva igyekszik gyakorlati útmutatót adni a befogadó (elemző) kezébe, s elméleti megalapozottsága mellett művében arra törekszik, hogy olvasói megtanulják az irodalmi mű dekódolását. Munkája a műelemzők hasznos kalauza lehet, de hangsúlyozza, hogy a jelentés megfejtése nehéz feladat:

...a szövegdarab szintjén az olvasó tudása, illetve nem tudása beleépül a szöveg konstrukciójába, ő dönti el, hogy szét tudja-e választani a különböző közlési síkokat, az elbeszélés folyamán feltáruló különböző perspektívákat, vagy nem.¹³⁵

Az újabb szakirodalom a bahtyini polifónielmélet formalizált továbbéléseként a szabad függő beszédet polifonikusnak nevezte el. A személytelen narrátort is részben e fogalom segítségével írják le. Számunkra úgy tűnik, hogy a polifónia fogalmában a nézőpont és a hang egyaránt helyet kap, míg a korábbi évtizedekben az analitikus szemléletű Gérard Genette a nézőpontot és a hangot aggályosan szétválasztotta egymástól. Oswald Ducrot, Anne Herschberg Pierrot és a „skandináviai iskolához” tartozó Michel Olsen képviselik ezt az újabb irányzatot.¹³⁶

5.3.2. *Explicittebb értékelő eljárások*

5.3.2.1. A klisé mint az irónia és az együttérzés stilisztikai eszköze

A klisé felhasználásakor nem mindig, de gyakrabban tűnik ironikusnak az elbeszélő, mint például a szabad függő beszédben, ahol – főleg Emmával kapcsolatban – több együttérzést tanúsít. Az adott szereplő klisében előadott beszédének mimetikus tolmácsolása az irónia elemi, az írott nyelvben legnehezebben felismerhető megjelenési formája, különösen, ha szabad függő beszédben jelenik meg. De hogyan lehet felfedezni az iróniát az elbeszélői működésben, ha ennyire rejtetten húzódik meg a közlésben? Anne Herschberg Pierrot *Stilisztikája* aprólékosan és a példaszövegek ellenére nagyon is elméleti síkon, az *Alakzatlexikon* tudományosan, mégis érthetően válaszol e kérdésre. Herschberg Pierrot művében az irónia legapróbb jelének is talál nevet és

¹³⁴ MURVAI Olga, *I. m.*, 95. o.

¹³⁵ MURVAI Olga, *I. m.*, 107. o.

¹³⁶ HERSCHBERG PIERROT, Anne, „Effets de voix dans *Madame Bovary*”, MLN, 122. köt. (2007), 4. sz., 713–734. o.

maghatározást,¹³⁷ ami hasznos lehet a flaubert-i narrátor nemritkán rejtett iróniájának vizsgálatakor. Az *Alakzatlexikon* már előjáróban kijelenti, hogy „az irónia értelmezése alapvetően a kontextustól függ”.¹³⁸ Ezt a megállapítást továbbgondolva és az irodalmi kommunikáció már említett modelljében elhelyezve azt kell mondanunk, hogy az irónia szerkezeti és kontextuális vonatkozásait egyformán érdemes közelebbről szemügyre venni.

A probléma magvához kétirányú vizsgálódással juthatunk el. Két jeles kutató eltérő álláspontja nemcsak illusztrálja e kétirányú megközelítést, hanem jól ki is egészítheti egymást. Figyelemre méltó, hogy ugyanazt a retorikai-stilisztikai elemet mennyire eltérően lehet értelmezni. Michael Riffaterre¹³⁹ a klisé szerkezeti (időtlen) állandóságára és strukturálhatóságára helyezi a hangsúlyt, Ruth Amossy és Rosen Elisheva¹⁴⁰ szerint viszont a szocio-kulturális háttér, a kontextus nélkül nem értelmezhető a klisé, és hangsúlyozzák, hogy elemzésük így nemcsak formális, de tartalmi kérdésekre is kiterjed. Amossy és Elisheva a szerzőt, a szerzői szándékot nem választja le a szövegtől, megállapításai azonban szövegközpontúak.

Riffaterre és a szerzőpáros eltérő megközelítéséből egyenesen következik, hogy másként definiálják a klisé fogalmát. Amossy és Elisheva kifejtik, hogy a klisé mindenkor magában rejti stílusalakzati (metafora, hasonlat, hiperbola) eredetét. A klisé definícióját így adják meg: „*conçu comme figure de style lexicalisée et ressentie comme usée*”.¹⁴¹ Amossy és Elisheva szocio-kulturális megközelítésében a fogalom története is helyet kap: azt írják, hogy a romantika előtt nem létezett a klisé, mint a neve is mutatja, a több szinten is tömegessé vált reprodukálhatóság egyik vetülete a nyelv elhasználódása. Társadalmi vonatkozásban az autoritás-központúságot, a törvény elismerésének és betartásának

¹³⁷ In HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 2003. A 153–154. oldalakon az irónia apró jelzései között említi például a tipográfiai jeleket, melyekkel bőven találkozhatunk a *Bovaryné*ban. Vö. Függelék.

¹³⁸ *Alakzatlexikon*, 314. o.

¹³⁹ RIFFATERRE, Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.

¹⁴⁰ AMOSSY, Ruth – ELISHEVA, Rosen, *Les Discours du Cliché*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1982.

¹⁴¹ AMOSSY–ELISHEVA, *I. m.*, 14. o.

normaképző erejét fejezi ki. Leegyszerűsítve, a klisé a törvény harmonikus és szilárd támasza. A társadalmi bukás és a szégyenletes felemelkedés egyaránt kifejezhető vele.¹⁴²

Úgy tűnik, az irónia iránt fogékony a szerzőpáros, mert felsorolják,¹⁴³ de nem rendszerezik a klisével kifejezett ironikus távolságtartás előfordulásait, amivel egy körülhatárolt, homogén, ideológiailag egységes társadalmi diskurzust lepleznek le (a polgárságra gondolnak). Nem feladatunk a könyv részletes ismertetése, a mű *Bovaryné*nak szentelt fejezetét azonban röviden összefoglaljuk.

Amossy és Elisheva szerint az ironizáló diskurzus háttérben szilárd, egyetemes értékek húzódnak. Ezért kétes Flaubert klisémegújító törekvéseinek az eredménye. Ezt bizonyítandó, a szerzők a flaubert-i hasonlat és a klisé kapcsolatát elemzik.¹⁴⁴ Flaubert köztudottan sok hasonlattal élt a *Bovaryné*ban. A klisé megújításának sajátosságai éppen a hasonlatok szerkezetében mutatkoznak meg: meghökkentő hatásuk abból fakad, hogy a hasonlító az elhasznált vagy szokványos nyelvi elemekből építkezik, a hasonlítottban azonban nem folytatódik a szokványos kifejtés, hanem mindig valamilyen szokatlan helyettesítést (*substitution*) találunk.

A hasonlat kapcsán rövid kitérőt teszünk, azt igazolandó, hogy e kérdésről mások kissé árnyaltabban fogalmaztak. Nem élünk a teljesség igényével, pusztán a legjelentősebb szerzőket idézzük. Brunetière szerint a romantikus retorika (Chateaubriand: *Atala*) ihlette a regény számos hasonlatát. Sokat idézett megállapítása, hogy Flaubert-nél a hasonlat nem nyelvi díszítőelem, hanem a pszichológiai tapasztalás

¹⁴² „Il provoque et explique les désillusions, les dénouements tragiques, ou à l'inverse, les succès dérisoires de ceux qui persistent comme Homais, à croire harmonieux l'utopique ajustement de la formule codée et du réel.” AMOSSY–ELISHEVA, *I. m.*, 68. o.

¹⁴³ „banalité du discours social”, „italique qui désigne la greffe d'un discours préexistant”, „hyperbolisation comme exagération quantitative”, „la juxtaposition de deux clichés appartenant à des registres différents”, „l'incompréhension”, AMOSSY–ELISHEVA, *I. m.*, 68. o.

¹⁴⁴ A szerzőpáros egy a *Bovaryné*ből vett hasonlatot idéz, amelyet kommentárjuk követ. A hasonlat: „Emma poursuivait la pensée douce qui caquetait tout au travers comme une poule à demi-cachée dans une haie d'épine.” A kommentár: „L'effet d'imprévu provient de la substitution, au niveau du comparé, du terme abstrait »la pensée« aux éléments qui apparaissent ordinairement en position de sujet dans l'expression »caqueter comme une poule« (la jeune fille, la femme, la voix...)” Vagyis, ha jól értjük a szerzők nem kellően kifejtett magyarázatát, azt jelenti a szokatlan helyettesítés, hogy a hasonlatban egy alanyként szokásos kifejezés („*valaki* kotkodál, mint a tyúk”) helyett egy absztrakt terminus jelenik meg („a gyöngéd gondolat”). AMOSSY–ELISHEVA, *I. m.*, 76. o.

eszköze.¹⁴⁵ Demorest,¹⁴⁶ a költői képek jelentős elemzője könyvében 60 oldalt szentelt a hasonlatnak, ő a képek felől tekinti át a kérdést, s tematikusan csoportosít. Legfontosabbak a szenzoriális képek-hasonlatok, amelyek a szereplő gondolatairól árulkodnak. Thibaudet¹⁴⁷ hibájául rója fel keresett és mesterséges hatásukat; e hatást az író azzal tetézi, hogy a *comme* kötőszót sokszor a *plus*-vel helyettesíti.¹⁴⁸ George Pistorius¹⁴⁹ a *Bovaryné* hasonlatainak szerkezetét külön tanulmányban vizsgálta, s összesen 318-at számolt meg belőlük a regényben. Pistorius kimutatja, hogy e szám 77 százalékában a *comme* hasonlító szó szerepel. A tanulmány konklúziója kapcsolódik ehhez az adathoz. Pistorius arra a következtetésre jut, hogy Flaubert-t az „analógia ördöge” tartja fogva. Foglalkozik ugyan a képek szerkezetének megújításával, de a tanulmányíró szerint önála sosem olvad eggyé a hasonló és a hasonlított, másképpen szólva, az író nem jut el a metafora alakzatáig.

Pistorius másik figyelemre méltó következtetése az, hogy a hasonlat szerkezetileg gyakran olyan mértékig terjeszkedő, hogy messze túlnő azon a tárgyon, amelyet meg kellett volna világítania.¹⁵⁰

Visszatérve Amossyra és Elishevára, az ő narrátorról és a regényi diskurzusról alkotott véleményük igen érdekes a számunka, mert azt vallják, hogy szinte ugyanaz a kettősség található egyikben is, másikban is. Az elbeszélőt az ironizálás és az esztétizálás jellemzi: vagy túl sok klisével, vagy túlságosan áttetsző, letisztult, trópusok nélküli, személytelen szövegben érezteti jelenlétét. Könyvükből az a gondolat világlik ki számunkra, hogy az ily módon elszegényített nyelv és a megfelelő beszélő alany kölcsönösen választják egymást. A klisé nyelvét használó narrátor maga is névtelen, személytelen, és nincs saját hangja. A narrátor – mint eljelentéktelenedett, klisékben

¹⁴⁵ BRUNETIERE, Ferdinand, *I. m.*, 156. o.

¹⁴⁶ DEMOREST, Don Louis, *L'Expression figurée et symbolique dans l'œuvre de Flaubert*, Genève, Slatkine Reprints, [1931], 1977, 418–480. o.

¹⁴⁷ THIBAUDET, Albert: „comparaison trop étudiée, trop balancée”, „L'impression d'artifice est aggravée”, *I. m.*, 228. o.

¹⁴⁸ *Uo.*

¹⁴⁹ PISTORIUS, George, „La structure des comparaisons dans »Madame Bovary«”, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 23 (1971), 1. sz., 223–242. o.

¹⁵⁰ Egy példájával szeretném megvilágítani ezt az érdekes gondolatot: „...le chagrin s'engouffrait dans son âme avec des hurlements doux, comme fait le vent d'hiver dans les châteaux abandonnés.” Emma lelke és az elhagyott kastély összekapcsolása elvonja a figyelmet a voltaképpen, a kín és a szél közötti analógiáról – írja PISTORIUS. *I. m.*, 241–242. o.

fogalmazó társadalmi lény – azért folyamodik olyan gyakran a szabad függő beszédhez, mert ahogyan nincsen saját nyelve, nincs önazonossága sem, s végeredményben az ebben a nyelvi formában beszélő alany felismerése nehézségekbe ütközik. Ezeket az igazságokat nem is akarjuk kétségbe vonni, de a klisé alkalmazása (ironikus interpretáció) és olykori újratemtése nyelvileg kreatív narrátori működést jelentenek.¹⁵¹

Michael Riffaterre szintén stilisztikai eszköznek és az irodalmi nyelvben vizsgálható jelenségnek tartja a klisé: a megújulásra törekvő nyelvi erő kibontakozásának lehetőségét látja benne.

Befogadói oldalról tekintve a banálisra, a nyelvi kövületre való ráismerés pillanata egyúttal értékítélet is. Valójában ez a ráismerés segít a szövegben való eligazodásban. E nyelvi egység, struktúra, üres (jelentésében kiüresedett) forma, amelynek túlélési esélye a variálhatóságában van. Mihelyt behelyettesítjük egy szinonimával, életre keltettük, megváltoztattuk, s ezzel megszűnik klisé mivolta. Magával ragadó, ahogyan Riffaterre pártolja ezt a korábban megvetett, de megújulásra képes stilisztikai eszközt. Alakzattípusában lehet metafora, antitézis, hiperbola – Amossy–Elisheva és mások ezt már említették. Ám Riffaterre szerint minden stilisztikai kategóriában ott van a klisé lehetősége.

Nem arról van szó, hogy Riffaterre bánkódna a nyelv elhasználódása miatt. A szüntelenül változó tartalom a forma állandóságát igényli. A helyettesítésnek, más szóval a megújításnak szabályai vannak: a régít helyettesítse új szó, de az mindig szinonima legyen, mindig kísérje valamilyen, az olvasói eligazodást segítő utalás. A klisé az író kifejezési eszköze, de mint a kifejezés tárgya, az írói nyelven kívüli valóságot is felmutatja. Ez utóbbi tulajdonsága folytán az írói nyelv mimetikus jellegű, ami gyakran felveti a „használó” homályos kilétének problémáját.

Riffaterre egyszerű kiutat lát ebből a helyzetből. Azt várja el az írótól, hogy ne hagyja tévelyegni az olvasót, adjon segítséget, legalább tipográfiai jelekkel (írásjelek, dőlt betű, idézőjel), kimondott vagy sugallt kommentárokkal. A klisé szerinte egyre inkább az ironia és a humor kifejezője. Riffaterre nem tagadja a kontextusnak sem a létét, sem a jelentőségét, de azt hangsúlyozza, hogy a klisé rendkívüli nyelvi jelenség, mivel változatlan szerkezete a kontextustól független funkciókat ró rá.

¹⁵¹ Ebben a következőkben említendő Riffaterre-rel egy véleményen vagyunk.

5.3.2.2. A sztereotípa vagy közhely és Flaubert *Közhelyszótára*¹⁵²

Pierre-Marc de Biasi írja,¹⁵³ hogy Flaubert gyerekkorától gyűjtötte a butaságokat (*bêtises*), s Biasi ennek legkorábbi jelét a *Levelezés* tanúsítja.¹⁵⁴ Flaubert e sajátos szenvedélye élete végéig nem hagyott alább, s anyaga talán éppen a folyamatos gyűjtés miatt nem öltött valamilyen végleges formát, bár a szándék megvolt hozzá. Az ostobaságokat elnevezte *idée reçue*-nek. Az *idée reçue*, a „készen kapott gondolat”¹⁵⁵ a sztereotípiához közel álló, s a kliséből eltérő fogalom, jellemző rá, hogy nem közvetlen ismereteken, tapasztalatokon alapuló következtetéseket, hanem másodkézből vett ítéleteket, gondolatokat, viselkedési normákat foglal magában, s változatlan formában ismétlődhet. Biasi már idézett cikkében röviden vázolja a közhelygyűjtés személyes, családi okát: Flaubert polgárgyűlöletét. Biasi véleménye szerint a folyamatosan készülő közhelygyűjteménnyel Flaubert hadat üzen a közéleti butaságnak (*bêtise publique*), a Haladásnak (*Progrès*) és az önelégült tömegnek (*masse satisfaite*).

A *Közhelyszótár* (*Dictionnaire des idées reçues*) a *Bouvard et Pécuchet* című regény szerves része lett volna, de mivel a regény befejezetlen maradt, a későbbiekben függelékként a mű végéhez illesztették. Nem véletlen, hogy sosem kerültek bele a flaubert-i *œuvre*-be e társadalmi satíra némileg rendszerbe foglalt mozaikdarabjai. Az író

¹⁵² Az általunk felhasznált kiadás: FLAUBERT, Gustave, *Dictionnaire des idées reçues*, in Uő, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Flammarion, 1966, 333–378. o. Magyarul is megjelent belőle egy bő válogatás LŐRINSZKY Ildikó fordításában: *Nagyvilág*, 2001, 10. sz., 1549–1559. o. Ezt az alfejezetet a következő munkák felhasználásával írtuk: AMOSSY, Ruth, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991. BRAY, Bernard, *Le Dictionnaire des idées reçues entre tradition et modernité*, Modernité de Flaubert, Varsovie, 1994, 10. HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Le Dictionnaire des idées reçues de Flaubert*, Lille, PUL, 1988.

¹⁵³ BIASI, Pierre-Marc de, „Flaubert: sus à l’ennemi!”, *Le Magazine Littéraire*, 2007, 466. sz., „La bêtise. Une invention moderne”, 48–51. o.

¹⁵⁴ Mint kiderítettük, Biasi Flaubert első publikált levelének következő, Ernest Chevalier-nek címzett, 1831. január elsején kelt levelére utal: „...j’écrirai des comédie et toi tu écriras tes rêves, et comme il y a une dame qui vient chez papa et qui nous contes toujours des bêtises je les écrirait.” (*Correspondance*, I. köt., 4. o. Megjegyzés: A szöveggondozók megőrizték Flaubert eredeti helyesírását, nyelvtani hibáit.)

¹⁵⁵ Anne Herschberg Pierrot történetileg levezeti a fogalom jelentésváltozásait, és rámutat, hogy kezdetben nem ebben a formában volt használatos. A *reçu* szó például eredetileg nem pejoratív értelmű és Blaise Pascaltól származik. A szerző kiemeli, hogy valójában Flaubert szűkítette le a kifejezés jelentését pejpratív értelművé. HERSCHBERG PIERROT, Anne, „Histoire d’ ’idées reçues’, *Romantisme*, 1994, 4.sz. 101-120. o.

hajlott a szatíra felé, de úgy látszik, a szatírától mint irodalmi műfajtól alkatából adódóan viszolygott. Victor Brombert már említett művében kifejti, hogy Flaubert azért nem írt szatírákat, mert míg a szatíra közvetlenül kötődik a napi társadalmi valósághoz és nyíltan beszél, addig Flaubert mindig távol állt a politikától, és az irónia ambivalens, közvetettebben gúnyolódó világában érezte otthon magát.

A *Közhelyszótár* valójában nem szótár, talán a Felvilágosodás *Enciklopédiájának* a karikatúrája, vagy egyfajta korszerű társalgási kalauz paródiája. A betűrendbe szedett szavak egy „értékét veszített világ kifejeződései” – mondja Bernard Bray,¹⁵⁶ de egy adott társadalmi réteg társalgási kiskatéjának is felfoghatók. Az olvasó maga is beavatódik ebbe a közegbe, részesévé és cinkosává válik, s a felületes ismeretekkel együtt az előítéletes gondolkodást is szinte észrevétlenül elülteti benne ez a didaktizmust sem nélkülöző alkalauz. Például: „Kékharisnya: E megvető jelzővel kell illetni minden olyan nőt, aki érdeklődik a tudományok vagy a művészetek iránt.” „Nyúlpörkölt: A nyúlpörköltet mindig macskából készítik.” A szótár több témát ölel fel a gyakorlati étellel, a háztartással, konyhaművészettel, társadalmi szokásokkal kapcsolatos közhelyektől egészen a természetismeretig és más elvont, tudományos témák leegyszerűsített összefoglalásáig. A *Közhelyszótár* nevetető, humoros olvasmány, amelynek három szereplője van: a „tanító”, az a beszélő alany, aki ezeket a közhelyeket elmondja, és a beszélő vidékies világához tartozó „növendék”, akiről a tanító eleve feltételezi, hogy érti és elfogadja az olvasottakat, és végül a nevető olvasó, aki e tekintélyelvű világon kívül áll. Az említett vidékies mentalitásban a Flaubert véleményét tükröző polgár minden taszító tulajdonsága mellett egy archaikus, a közvetlen tapasztalatot hiedelmekkel vegyítő elem is megbújik. Például: „Fűző: Megakadályozza a terhességet.” „Kozákok: Gyertyát esznek.” Visszatérve a beszélők és címzettek témájához, a nevetés után keserű szájíz marad az olvasóban, aki elgondolkodik azokon a szócikkeken, amelyek arra tanítanak, hogyan lehet és kell is védekezni olyankor, ha tudatlanságon vagy az elemi műveltség hiányán kapják az embert. Például: „Pragmatica Sanctio: Nem tudjuk, mi az.” A többes szám első személy arra utal, hogy ha a többség nevében utasítunk vissza valamit, akkor annak a pusztta létezése is kétségbe vonható. Vagy: „John Bull: Ha nem ismerjük egy angol ember nevét, hívjuk John Bullnak.” Más példa: a gyermeki gondolkodásra jellemző a szavak hasonlóságán alapuló analógiás szóhasználat és szóetimológia. A Hasis szócikkben erre találunk példát: „Hasis: Nem összetévesztendő a »hasé« szóval, mert az

¹⁵⁶ BRAY, Bernard, *I. m.*, 15. o.

fasírozottat jelent, húsból készül, és semmiféle kéjes eksztázist nem idéz elő.”¹⁵⁷ A *Közhelyszótár* néhány szócikke szó szerint – Homais beszédében vagy szellemiségében, illetve utalásképpen – vissza-visszatér a *Bovaryné*ban. Például az „Aludni: A sok alvástól megsűrűsödik a vér” (ehhez a mondathoz hasonlót mond Homais-né doktor Larivière-nek), vagy „Koldulás: Meg kéne tiltani, de még mindig nem tilos.” A „koldulás”, az „étterem” és az „újságok” szavak magyarázata vissza-visszatér Homais patikus gondolkodásmódjában és szóhasználatában. A „regény” és a „szájöblítő”, valamint más, a romantikát gúnyoló passzusok az Emmára utaló, burkoltan ironikus narrátori értékelésekbe épül be. A regény és a közhelykalauz között azonban van egy lényeges különbség: míg a *Bovaryné*ban az elbeszélői ironia egyik eszköze, s mindig közvetett formában érvényesül, addig a *Közhelyszótár* rövid mondatai szatirikus, nyílt bökök: az előítéletes butaságra utaló szócikkekben a komikum a túlzásokból, a hiperbolából fakad. Például: „Medikusok: Hullák mellett alszanak. Van, aki eszik is belőlük.”

Úgy véljük, hogy a fentiekben már idézett *Kékharisnya* szócikk jó példa lehetne a *Közhelyszótár* és a *Bovaryné* közötti kapcsolatra, hiszen megvilágítja számunkra Emma és Homais viszonyát. Igen valószínű, hogy Homais-nak ez volt a véleménye Emmáról, de irigyelhette, tarthatott is tőle. Hogy pontosan mit gondoltak egymásról, az a regény egyik legtalányosabb elbeszélői eljárására, a korábban említett elhallgatásra vall: egy rövid, jelentéktelen mondatváltást kivéve nem beszéltek egymással, és a narrátor sem szól egyszer sem erről a viszonyról.

¹⁵⁷ Az idézett szócikkek LŐRINSZKY Ildikó fordításai, *I. h.*, 1549–1557. o.

II. „A VALÓ VILÁG” ÉS EMMA BOVARY „MÁSİK VILÁGÁ”-NAK ELBESZÉLŐI BEMUTATÁSA TIZENHAT SZÖVEGRÉSZZLET MIKROELEMZÉSE ALAPJÁN

Bevezetés a mikroelemzésekhez

Mint korábban már szóltunk róla, Emma és Homais egyazon világban élnek, de ellentétes módon viszonyulnak ehhez a világhoz. Mint minden opposzícıó, ez is sarkıt, a lényeges eltérések kiemelésére szolgál, és kevésbé hangsúlyozza a rokon vonásokat. Természetesen Emma Bovary éppúgy a való világban él, mint Homais, s férje családja is oda köti őt. Az Homais és Emma között húzóóó ellentét az azonos lét vagy az azonos körülmények eltérő megélésében van. Az opposzícıós szemlélet általános jellemző volt Flaubert korára és a romantikára, ezért gondoltuk úgy, hogy a számunkra tagadhatatlanul rokonszenves hősnő elbeszélőı értékelését Homais-éval szembeállıtva elemezzük. Ezáltal nemcsak a kettejük közti különbségek, de az elbeszélő ironikus értékelésének eltérő módjai is jobban meg fognak mutatkozni. Nem győzzük eléggé hangsúlyozni, hogy a narrátor iróniája nemcsak Homais-ra, hanem Emmára is kiterjed. A mindkét szereplőre lesújtó irónia módja és mértéke azonban egyáltalán nem egyforma intenzitású. Az apró epikus rezdülésekre is figyelő mikroelemzési módszerek alkalmasnak látszanak a regényben gyakran igen rejtett elbeszélőı véleménynyilvánítások feltárására. Az általunk fontosnak tartott opposzícıó mellett hivatkozunk Michel Sirvent-re,¹⁵⁸ aki azt írja, hogy a hármas szám a középkortól a reneszánszon át mindig költőı-poétikai alapelv volt, s tanulmánya elején és végén is említi

¹⁵⁸ SIRVENT, Michel, „Le Moule et l’empreinte: L’Infrastructure ternaire dans Madame Bovary”, *Romanic Review*, 91. köt. (2000. január–március), 1–2. sz., 31–60. o. Sirvent a hármas számra és többszöröseire számos példát talált a *Bovarynéban*. A hármasság a mondat szerkezetekben, a mű felépítésében, a címben is megtalálható, mivel a 3 többszöröséből, 12 hangból áll, sőt a B betűben is észrevette a 3-as számot, amit mi tovább is fűzünk: Emma Bovary már a nevében hordozza életének három férjiját. Visszatérve a szerzőre, Sirvent hosszan sorolja, milyen sokat számolnak a cselekményben (tegyük hozzá, hogy nem mindenki egyforma sikerrel), ami kapcsolódik az anyagi csődhöz, a pusztuláshoz is, de emellett a motívumok, tárgyak, bizonyos történetelemek ismétlődései ugyancsak egy rejtőzködő, hármas számon alapuló infrastruktúra, finomszerkezet elemeit alkotják.

Dantét. A hármasság a mi elemzéseinkben is fontos szerkezeti elem, hiszen az Emma–Homais szembenállás mellett Emma szerelmi életének szakaszait 3×3 mikroelemzésben fogjuk bemutatni. Az elbeszélői helyzet tisztázása, a főszereplő tudatállapotát közvetítő elbeszélői mód, a nézőpont meghatározása egyaránt fontos részeit alkotják elemzéseinknek. Franz Karl Stanzel „elbeszélői helyzet” fogalma szolgál kiindulópontul, mivel Stanzel rendszere hajlékony, és az ő formuláival jól tudjuk követni a *Bovaryné* narrátorának és szereplőinek folytonos mozgását. E mozgást részben a nézőpont, részben az elbeszélői hang változásai hozzák létre. A hősnő belső tudatállapotának elbeszélői ábrázolását pedig a Dorrit Cohn-féle formulák segítségével elemezzük (pszichonarráció, idézett és elbeszélő monológ). E fenti két rendszer szorosan kapcsolódik egymáshoz, de kiegészítjük még őket a korábban már ismertetett Gérard Genette-i nézőpont-fogalmakkal. A narratológiai megközelítés nem zárja ki az olvasói szempontú, a jelentést firtató kérdéseket sem, így alkalmanként stilisztikai és motívumelemzésekkel is élünk.

Munkánk során a legszükségesebb esetekben idézzük az Európa Könyvkiadó gondozásában először 1993-ban, legutóbb 2008-ban megjelent Pór Judit-féle fordítást, amelynek pontatlanságaiért vagy hiányosságaiért nem tudunk felelősséget vállalni. Részletesen nem is foglalkozunk ezzel a magyarázással, mindössze az eredeti tipográfiai jelek következetlen megjelenéseit vettük számba Pór Judit fordításában, és kutatási eredményeinket a hibajegyzékkel együtt a függelékben közöljük. Erre azért volt szükség, mert a *Bovaryné*ban a tipográfiai jelek az elbeszélői értékelés részét képezik, tehát elemzésünk körébe tartozó problémáról van szó. Ha a magyar fordítást vagyunk kénytelenek idézni és a szóban forgó jelzések hiányoznak, ezt minden esetben jelezzük.

Mikroelemzések

1. A „VALÓ VILÁG” REPRESENTÁCIÓJÁNAK NÉHÁNY PÉLDÁJA

1.1. A névtelen elbeszélő

Nous étions à l'Etude, quand le Proviseur entra suivi d'un *nouveau* habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre. Ceux qui dormaient se réveillèrent, et chacun se leva comme surpris dans son travail.

Le Proviseur nous fit signe de nous rasseoir ; puis, se tournant vers le maître d'études :

– Monsieur Roger, lui dit-il à demi-voix, voici un élève que je vous recommande, il entre en cinquième. Si son travail et sa conduite sont méritoires, il passera dans les *grands*, où l'appelle son âge.

Resté dans l'angle, derrière la porte, si bien qu'on l'apercevait à peine, le *nouveau* était un gars de la campagne, d'une quinzaine d'années environ, et plus haut de taille qu'aucun de nous tous. Il avait les cheveux coupés droit sur le front, comme un chantre de village, l'air raisonnable et fort embarrassé. Quoiqu'il ne fût pas large des épaules, son habit-veste de drap vert à boutons noirs devait le gêner aux entournares et laissait voir, par la fente des parements, des poignets rouges habitués à être nus. Ses jambes, en bas bleus, sortaient d'un pantalon jaunâtre très tiré par les bretelles. Il était chaussé de souliers forts, mal cirés, garnis de clous.

On commença la récitation des leçons. Il les écouta de toutes ses oreilles, attentif comme au sermon, n'osant même croiser les cuisses, ni s'appuyer sur le coude, et, à deux heures, quand la cloche sonna, le maître d'études fut obligé de l'avertir, pour qu'il se mît avec nous dans les rangs.

Nous avions l'habitude, en entrant en classe, de jeter nos casquettes par terre, afin d'avoir ensuite nos mains plus libres ; il fallait, dès le seuil de la porte, les lancer sous le banc, de façon à frapper contre la muraille en faisant beaucoup de poussière ; c'était là le *genre*.

Mais, soit qu'il n'eût pas remarqué cette manœuvre ou qu'il n'eût osé s'y soumettre, la prière était finie que le *nouveau* tenait encore sa casquette sur ses deux genoux. C'était une de ces coiffures d'ordre composite, où l'on retrouve les éléments du bonnet à poil, du chapska, du chapeau rond, de la casquette de loutre et du bonnet de coton, une de ces pauvres choses, enfin, dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile. Ovoïde et renflée de baleines, elle commençait par trois boudins circulaires ; puis s'alternaient, séparés par une bande rouge, des losanges de velours et de poils de lapin ; venait ensuite une façon de sac qui se terminait par un polygone cartonné, couvert d'une broderie en soutache compliquée, et d'où pendait, au bout d'un long cordon trop mince, un petit croisillon de fils d'or, en manière de gland. Elle était neuve ; la visière brillait.¹⁵⁹

A regény első néhány oldalán bemutatkozó narrátorról komoly szakirodalom született, amelyet Alain Raitt tanulmánya foglal össze.¹⁶⁰ Közelebbről megvizsgálva a többes szám első személyű elbeszélőt, működése csupán két és fél oldalt ölel fel. Alain Raitt példákkal mutatja be, hogy itt a történetelbeszélésben a balzacihoz képest igen visszafogott, rejtőzködő, de nem személytelen narrátorral találkozunk. Tanulmányának tömören ez a lényege; a magunk számára igazán fontos kérdésről, a narrátor minősítéséről azonban bővebben kell szólnunk.

A mostani, de az összes többi elemzésben is törekszünk arra, hogy az értékelői módokkal együtt megmutassuk azt, hogy az elbeszélő létező eleme a narrációnak, objektivitásra törekszik, de nem szenttelen és nem is személytelen, s hogy a balzaci típusú mindentudás felszámolásának számos jelét lehet tapasztalni a narrációban. Természetesen alig észrevehetően, de találni a balzaci elbeszélőre jellemző eljárásokat is, ilyenek például az időbeli prolepszisek, előreutalások vagy az olvasó megszólítása. A többnyire dőlt betűsen szedett általánosítások, aforizmák vagy a spontán élőbeszéd esetenkénti alkalmazása. De a *Bovaryné*ban a mindentudás visszafogott jelenléte zsugorodik. Alain Raitt találóan állapítja meg, hogy Balzachoz képest Flaubert végtelenül

¹⁵⁹ *Madame Bovary*, 55–57. o.

¹⁶⁰ Rendkívül érdekes tanulmányt és a névtelen elbeszélővel kapcsolatos kutatások összefoglalását találjuk a következő tanulmányban: RAITT, Alain, „Nous étions à l'Étude”, *La Revue des Lettres Modernes (RLM)*, (Gustave Flaubert 2), Paris, Minard, 1986, 161–192. o.

visszafogott, az olvasónak a legkevésbé sincs az az érzése, hogy folyton mindent elmagyaráznak neki.¹⁶¹

A regény kezdetén egy, majd két másik elbeszélő – időkihagyásokkal – összefoglaló képet ad Charles gyerekkoráról. A diákkori emléket, az új fiú érkezését felelevenítő első elbeszélő tekintélyelvű és előítéletes gondolkodása szoros rokonságot mutat a második részben feltűnő Homais patikussal.¹⁶² A hasonlóságot valószínűsíti az a tény is, hogy ők ketten foglalják keretbe a regényt, Emma történetét.¹⁶³

A „*Nous*”, a „mi” a regény első szava, ami ennek a többes számnak külön hangsúlyt ad. A még kifejeletlen egyedek a nagy beavatás, a Tanulás (*Étude*) és az élet iskolájának kijárása után talán majd olyan sikeres pályát tudhatnak magukénak, mint Homais. A patikus sikereiről számol be egy másik névtelen elbeszélő a regény utolsó, rövid bekezdésében, miközben észrevétlenül jelen időre vált a mesélésben. („*Il fait une clientèle d'enfer; l'autorité le ménage et l'opinion publique le protège.*”)¹⁶⁴ A keret időtlen jelenbe merevíti a kis, majd a nagy Homais-k erejét és öntudatát. Az iskolai jelenet újraélése során a visszaemlékező megáll, és a múlt jelenébe kalauzol, amikor az új fiú első napjára mint valami humoros eseményre gondol vissza, amely kizökentette az unalmas iskolai napok monotonijából. A könyv utolsó mondatának közvetlen múltja – „*Il vient de recevoir la Croix d'Honneur*” – véleményünk szerint az Homais-féle „mi”-t egyfajta örök jelen időbe és örökös jelenlétbe transzponálja.

Az „új fiú” bemutatása kapcsán a „mi” és a „másik” kegyetlen szembeállításának vagyunk tanúi. Az „új”, Charles az ajtó mögött, a sarokban áll, nem is áll, maradt, vagyis ezt a helyet féltékenységében maga jelölte ki önmagának. „*Resté dans l'angle, derrière la*

¹⁶¹ RAITT, Alain, *I. m.*, 175. o.

¹⁶² A mi álláspontunk szerint a többes szám első személyű elbeszélő és Homais egy töről fakadnak. E véleményünkkel nem állunk egyedül, hiszen Claudie Bernard Charles-ról szóló tanulmányában a következőket írja: „...la classe fonctionne d'ailleurs comme microcosme de la Société, et le »nous« collégien comme un chœur de *Homais enfants*.” (Kiemelés tőlünk.) BERNARD, Claudie, „Monsieur Bovary”, *French Forum*, 10. köt., 3. sz., Lexington, Kentucky, 1985, 309. o.

¹⁶³ Abban az értelemben nem formai kérdés, ahogyan Borisz Uszpenszkij ír róla a korábban már említett, *A kompozíció poétikája* című művében. A keret – írja – átmenet a külsőből a belső (művön belüli) világba, lásd *I. m.*, 225. o. Illetve a belső nézőpontból a keret segítségével vált a külső, a művön kívüli világ nézőpontjára, 237. o.

¹⁶⁴ Kiemelés tőlünk. Gérard Genette azt írja, hogy e mondatokban váratlanul lerövidül a narráció ideje és a történet ideje közötti távolság, amit Genette időbeli izotópiának nevez. GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 232. o.

*porte, si bien qu'on l'apercevait à peine...*¹⁶⁵ A „maradt” megkezdett és félbemaradt mozgás. A névtelen osztálytárs figyelme előbb a nagybetűvel jelölt igazgatóra és beszédére irányul, annak ellenére, hogy az alig hallhatóan beszél („à demi-voix”). Az osztályban ülő „mi” az ajtónyílás és a beszűrődő fény háromszögében félszegen álló, leendő osztálytárs helyzetét úgy jelöli meg, mint aki egyszerre áll az ajtó „mögött” és a „sarokban”. Az ajtónyílásban álló helyett „ajtó mögött”-et, „a sarokban”-t olvasunk, s az a benyomásunk, hogy ez a megfogalmazás mintegy kijelöli ennek a szereplőnek a közösségbeli helyét. Előreutalásként is felfogható ez a pozíció, hiszen ő mind Emma, mind mások, például Homais szemében megvetett ember vagy balek lesz. A Charles-t pásztázó tekintet most a ruházatát veszi sorra, tetőtől talpig, úgy, hogy kalpagjáról – mint valami attribútumról – különös részletességgel szól. Charles fejfedőjének magyar fordításai kapcsán Lőrinszky Ildikó és Ádám Péter a flaubert-i leírásról is találó megfogalmazást ad.¹⁶⁶ Azt mondják, hogy a pontos leírással egyidejűleg a szerző el is tünteti ezt a ruhadarabot, tehát olyan, mintha valami varázssapka lenne: „...*en montrant de façon minutieuse les composantes de l'objet [le narrateur], finira par le faire disparaître complètement devant nos yeux*”.

Az „eltűnés” itt azt jelenti, hogy a sok apró részletet nem lehet látható képpé összerakni. E gondolatunkat igazolni látszik Vladimir Nabokov rajza,¹⁶⁷ amely külsőre távolról sem azonos a leírtakkal. Mintha rövidlátó nézné, olyan aprólékosak a részletek, az olvasó mégsem látja maga előtt világosan, hogy valóságos használati tárgyról vagy annak szürrealisztikus paródiájáról van-e szó. A kalap a kalapemelést, a köszöntést, a kölcsönös tiszteletadást juttatja az eszünkbe, levétele köszönést vagy a feljebbvaló iránti tiszteletet jelez, kigúnyolása óhatatlanul viselője emberi méltóságát is sérti.

Ha öltözéke színét, a kalap formáját ragadjuk ki, egyik is, másik is hiperbolikus: a zöld zubbony, a nadrágtartóval magasra felhúzott sárga gaty, a kék zokni, az idétlen cipő egy cirkuszi bohóc viseletét juttatják eszünkbe. Valóban, amint az ajtónyílásból belép a terembe, akarata ellenére, pusztán külseje folytán az osztály bohóca lesz. Kalpagja, mint az udvari bolondok csörgősipkája, megkülönböztető jel: messziről üzen mindenkinek, hogy szabad tréfélkózni és gúnyolódni. Hajdanában bizonyos keretek között viselőjétől, e különös társadalmon kívüli lénytől is elvárták a tréfát, ám Charles-ban nincs sem

¹⁶⁵ *Madame Bovary*, 55. o.

¹⁶⁶ LŐRINSZKY, Ildikó – ÁDÁM, Péter, „Le chapeau escamoté”, *Cahiers d'Études Hongroises*, Paris, Institut Hongrois, 2003, 11. sz., 177–181. o.

¹⁶⁷ NABOKOV, Vladimir, *Littératures I*, Paris, Fayard, 1983, 211. o. Angolból ford. Hélène PASQUIER.

humorérzék, sem élcre való hajlam. Lekicsinylést és szánalmat kelt; cipője leírása kapcsán legalábbis azt tudjuk meg: „*mal ciré*”. A lábbeli árulkodik legjobban gazdája társadalmi és anyagi helyzetéről,¹⁶⁸ s ha ezt a helyzetet fel akarjuk mérni, először a cipőre nézünk. A „*mal*” önkéntelenül a „*maladroit*” kifejezést asszociálja: az ügyetlenül kitisztított cipő tulajdonosát minősíti. Ha továbbgondoljuk ezt a metonimikus értelmű szókapcsolatot, érezzük, hogy az egész gyerekekben, minden megnyilvánulásában kifejeződik ez az ügyetlenség, és eljutunk a „rosszul beviaszolt”-ság egy még áttételesebb jelentéséhez, amely nem más, mint a védekezés képtelensége, a kiszolgáltatottság.

A ruházat ilyen aprólékos leírása a már említett beállításból, azaz távolságból optikailag lehetetlen. A csiricsaré színű holmik hiperbolikus bemutatásával még nem ért véget a kajánkodás. Az elbeszélő *voyeur* módján, kegyetlenül fúrja bele tekintetét a ruha hasítékaiba is, valósággal lemezteleníti e leendő örök vesztet, a mindenkori mellékszereplőt. Ez a rosszindulatú, de okos szem a külső egy részletéből az egész életre rálát, és az egykori iskolatárs külső fokalizációja egy pillanatra a mindentudó elbeszélő zéró fokalizációjára vált: „*son habit veste de drap vert à boutons noirs devait le gêner aux entournures et laissait voir, par la fente des parements, des poignets rouges habitués à être nus.*”¹⁶⁹

Az „*habitués à être nus*” arra utal, hogy az az illető, aki ebben a ruhában feszeng, máshoz van szokva, nemcsak ruházatban, de létében is: a „meztelenség” nem a jó értelemben vett, a rousseau-i természetközelségre utal; a „vörös” mancs metonimikusan a civilizálatlan, műveletlen, s ezért megvetett „másikat” jelöli. Charles majdani lánya, Berthe keze sem lesz úri kéz, hiszen az elbeszélés legvégén rövid, érzelemmentes és részvétlen közlést olvasunk arról, hogy Emma és Charles árván maradt lánya a szövőgyárban dolgozik. A szövőnő a legdurvább kézi munkák egyikét végzi, Berthe-nek még apjánál is mostohább sors jut, kétkezi ipari munkásként elnyeli az arctalan tömeg. A kerettel kapcsolatban már említettük, hogy az Homais-val záruló könyv utolsó mondatában az elbeszélés jelen idejűre vált. De előbb a Berthe sorsáról szóló múlt idejű mondatban vált jelenre a narrátor. „*Elle [Berthe gyámja] est pauvre et l'envoie, pour gagner sa vie, dans une filature de coton.*”¹⁷⁰ Berthe-et és Homais-t összekapcsolja a jelenidejűsítés, a történet és az elbeszélés egyidejűvé válása. Fogas kérdés, hogy a

¹⁶⁸ Neefs arról ír, hogy ez a tiritarka ruházat az alsóbb társadalmi rétegek ízlésére is vall. NEEFS, Jacques, *Madame Bovary*, 56. o., 1. jegyzet.

¹⁶⁹ Kiemelések tőlünk.

¹⁷⁰ *Madame Bovary*, 501. o.

narratológiai értelemben vett elbeszélői mód e fajtája, az idővel való játék miatt hozza össze, helyezi már-már gnómikus jelenbe e két szereplőt. Nem számít, hogy szegény, mint Berthe és a gyámja, vagy tehetős, mint Homais – más-más okból, de egyiküknek sincsen saját hangja: az egyik a kényszerű alkalmazkodás, a másik a társadalmi előrelépés kívánása miatt nem tesz szert önálló egyéniségre.

1.2. Homais patikus ironikus elbeszélői értékelése

M. Homais arrivait pendant le dîner. Bonnet grec à la main, il entrait à pas muets pour ne déranger personne et toujours en répétant la même phrase : « Bonsoir la compagnie ! » Puis, quand il s'était posé à sa place, contre la table, entre les deux époux, il demandait au médecin des nouvelles de ses malades, et celui-ci le consultait sur la probabilité des honoraires. Ensuite, on causait de ce qu'il y avait *dans le journal*. Homais, à cette heure-là, le savait presque par cœur ; et il le rapportait intégralement, avec les réflexions du journaliste et toutes les histoires des catastrophes individuelles arrivées en France ou à l'étranger. Mais, le sujet se tarissant, il ne tardait pas à lancer quelques observations sur les mets qu'il voyait. Parfois même, se levant à demi, il indiquait délicatement à Madame le morceau le plus tendre, ou, se tournant vers la bonne, lui adressait des conseils pour la manipulation des ragoûts et l'hygiène des assaisonnements ; il parlait arôme, osmazôme, sucs et gélatine d'une façon à éblouir. La tête d'ailleurs plus remplie de recettes que sa pharmacie ne l'était de bocaux, Homais excellait à faire quantité de confitures, vinaigres et liqueurs douces, et il connaissait aussi toutes les inventions nouvelles de caléfacteurs économiques, avec l'art de conserver les fromages et de soigner les vins malades.¹⁷¹

Ebben a részletben az yonville-i patikus egy Bovaryéknál tett esti látogatásáról olvashatunk. Ő a főszereplője és beszélő alanya e bekezdésrészletnek, de sem közvetlenül, sem közvetetten, idézve nem halljuk őt, kizárólag narrátori interpretációban jelenik meg, s ez a stanzeli értelemben vett „szerzői elbeszélői helyzet” lehetővé teszi az értékelő megnyilvánulásokat. A narrátor figyelme csak Homais-ra összpontosul, és a szabad függő beszédet is bele-beleszövi előadásmódjába.¹⁷² Mindentudó narrátorra vall az

¹⁷¹ *Madame Bovary*, II. rész, 4. fejezet, 183. o.

¹⁷² DUFOUR, Philippe, *Flaubert et le Pignouf. Essais sur la représentation romanesque du langage*, Saint-Denis, PUV, 1993, 56. o.

Homais szófordulataihoz fűzött értékelés – „*toujours en répétant la même phrase*” –, amely arra utal, hogy ez a kis jelenet nap mint nap lejátszódik.

Az irónia szövegben megmutatkozó szóalakzatai a túlzás vagy kicsinyítés, az antifrázis és mindennemű rejtett vagy kifejtett ellentét. Az elbeszélő értékelésének legfőbb eszköze a semlegesség, az egyetértés tettetése: szavakban nem vagy kevés szóval értékel, ő csak összefoglalja, irodalmi formába öntve közvetíti a gyógyszerész társalgását, illetve az időben egymásra következő apró eseményeket alig észrevehető verbális megnyilvánulásokkal kíséri. Az ironikus antifrázisra – Uszpenszkij kifejezésével élve – nem jellemző a komoly „szerzői átdolgozás”.¹⁷³ Ezt a bekezdésnyi szöveget éppen az elbeszélői visszafogottság jellemzi.

Az elbeszélés része a szereplő térbeli elhelyezése is. Rendszeres látogatásai (mint mondtuk, erről az *imparfait*-k árulkodnak) tolakodóknak tűnnek, mert nemcsak alkalmatlan (vacsora)időben érkezik, hanem a házaspár közé („*entre les deux époux*”), s ráadásul az asztalhoz ül, ahol saját, megszokott helye van („*sa place*”). A „*deux époux*”, a házaspár szó használata nem éppen familiáris, sőt kissé hivatalos a narrátor részéről, ezért feltételezzük, hogy Bovaryékat inkább társadalmi kötelezettség, mint baráti viszony fűzi Homais-hoz. Házszomszédjuk kellemetlen vendégre valló viselkedése ellentétet képez hangtalan lépteinek („*à pas muets*”) magyarázatával: nem akar zavarni senkit („*pour ne déranger personne*”). De a „néma” jelző leggyilkosabb antifrázisa, ironikus felhangja mégis az, hogy az egész jelenet Homais fecsegését mutatja be, s ezzel éppen a hallgatni nem tudásról, a némaság ellentétéről győződhetünk meg. Homais sem látogatásaihoz, sem pedig a most taglalandó szóbeli és viselkedésbeli megnyilvánulásaihoz nem kaphatott sok bátorítást Bovaryék részéről; talán kötelességből, talán udvariasságból, némán hallgatják, és úgy tűnik, hogy a társalgás leginkább Homais monológjából áll. Mielőtt belefogna a mondókájába, látszólag udvariaskodó kérdést tesz fel: mi hír van a betegekről? – tudakolja. Ez a kérdés egyáltalán nem olyan ártatlan, hiszen ő fogad titokban betegeket, elveszi Bovary munkáját, emiatt följelentették, beidéztek Rouenba. A „mi újság” a betegekkel mondat narrativizált beszédben, elliptikusan közvetíti kettejük párbeszédét, hiszen Charles pontos válasza nincs leírva. Ugyanennek a mondatnak a második felében Charles-nak a patikusba vetett feltétlen bizalmára derül fény: éppen Homais-tól kérdi, mennyi tiszteletdíjat lehetne kérni (ha

¹⁷³ USZPENSZKIJ, Borisz, *A kompozíció poétikája*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1970. Ford. MOLNÁR István.

egyáltalán jönnének a betegek), mintha öneki ehhez bármi köze lehetne. E gyermeki önállótlanúságra valló kérdés hallatán a patikus tökéletes biztonságban érezheti magát, s most már elindíthatja a társalgást.

Előbb a szellemi (napi újsághírek), majd a testi (ételek, receptek) táplálékokról beszél. A narrátor ironikus közbevetése: „à cette heure-là” nemcsak arra utal, hogy a sajtó naponta újrafogyasztható színesei mennyire fontos szerepet töltenek be az életében, de arra is, hogy az emberekkel való napi érintkezésben ez a téma az első helyen áll. A „*se tarissant*” ige az elbeszélői ironia másik megnyilvánulása: egyfelől azt jelzi, hogy a téma ugyan „kiapadt”, de a szóáradat hamarosan más témakörben folytatódik. Az étkező házaspár láttán tanácsokkal látja el Emmát és a cselédet. Félig feláll ültő helyéből, s ennek a kis testhelyzetváltásnak a megemlézése is narrátori értékelés: szinte beledugja az orrát Emma tányérjába, hogy megmutassa a puha húsfalatokat. Ezzel a mozdulattal és gesztussal más módon ismétli és egyben fokozza a tolakodó magatartást, hiszen az elemi udvariasság szabályát hágja át. A konyhaművészet és a napi hírek egy ironikus és rejtett ellentét révén kapcsolódnak össze: a „*se tarir*” (kiapad) ige és az „*osmazôme*”, „*suc*”, valamint a „*gélatine*” főnevek az anyag két ellentétes halmazállapot-változására utalnak. A narrátor az összefoglalás eszközével él, amikor Homais beszédét követi.

Az iróniára valló disszimuláció rejtettebben jelentkezik: a főzés-párolás konkrét értelmén túl a kémiai-alkímiai jelentés éppen a kvintesszencia, a lényeges dolog kivonása, kinyerése. Homais számára az önérdeken túlmutató, mondjuk úgy, hogy filozófiai értelemben vett lényeg nem létezik: amikor tömérdek tudományos kifejezéssel árasztja el a környezetét vagy amikor tudományos szintre emeli a hétköznapit, komikus hatást keltve. Jelen esetben a főzés egy területéről kémiai szaknyelven beszél, mintha a főzés tudománya valami laboratóriumi kísérlet eredménye lenne. Gasztronómiai kiselőadásában tautologikusan említi a mártások alapanyagát, a húsokból kivont eszenciákat. A legtudományosabban csengő „*osmazôme*” szó – bizonyára nem véletlenül – erősen „kiugrik” a szövegből. A szó a kémikus Louis-Jacques Thénard-tól¹⁷⁴ származik, majd Brillat-Savarin alkalmazza *Az ízlés fiziológiájában*,¹⁷⁵ s teszi ismertté a gasztronómiában.

¹⁷⁴ THÉNARD, Louis-Jacques (1777–1857) kémikus, egyebek között a víz oxigéntartalmának felfedezője, parazsti sorból küzdötte fel magát: a Collège de France tanára, a Francia Tudományos Akadémia tagja lett, élete alkonyán a Becsületrenddel is kitüntették; többek közt az első, négykötetes kémiai kézikönyv szerzője (1813–1816).

¹⁷⁵ BRILLAT-SAVARIN, Jean-Anthelme, *La physiologie du goût*, magyarul: *Az ízlés fiziológiája*, Budapest, Singer és Wolfner kiadása, 1912. Ford. AMBRUS Zoltán és AMBRUS Gizella. [1825]. „A

Ez a szó kulturális referencia lesz, a mártásairól világhírű francia konyhaművészet egyik védjegyévé válik. Homais elméleti és gyakorlati szakavatottságáról igyekszik meggyőzni a „társaságot”. Hallgatóságára tett hatását az „à éblouir” értékelő megjegyzés fejezi ki, amely egyszerre jelent fokozást (az érdeklődéstől a csodálatig terjedő skálán) és túlzást, hiperbolát. A kifejezés összefoglalóan antifrázis, hiszen az eddigiek alapján éppen az ellenkezőjéről győződhattünk meg: unalmas és kellemetlen beszélgetőtárs ő, akitől minden vendéglátó mihamarabb szabadulni szeretne.

A bekezdést záró, feltűnően hosszú mondat az irónia több árnyalatát rejtő összefoglalás. A „d’ailleurs” modalizátor vagy a Dubois idézte „adverbe d’opinion”¹⁷⁶ beiktatása azt bizonyítja, hogy elbeszélői, pontosabban mindentudó elbeszélői narrációban hangzik el ez a kijelentés. A mondat formai érdekessége az élőbeszédet imitáló mellérendeléses szófüzés, amely Homais szószaporító stílusára vall. A kihagyás (ellipszis) a szószokról a receptekre való áttérés közötti kapcsolóelem elhagyásából ered. Elképzelhető, hogy számos recept felsorolása hangzott el, s ebből született a következő konklúzió: „La tête d’ailleurs plus remplie de recettes que sa pharmacie ne l’était de bocaux.” A hasonlított, a „tête remplie”, a „tele a feje” kifejezés ebben a szövegkörnyezetben antifrázisként értendő. A hasonlító, a „bocaux”, a gyógyszeres tégelyek említésével az olvasó önkéntelenül visszakapcsol az iménti kémiai kiselőadáshoz, és arra a megállapításra jut, hogy a főzés kémia ugyan, de nem fejből, nem is a tégelyekben, hanem bizonyos érzékszervek érzékenységében lehet a hozzáértés titka. A kapcsolatos mellérendelő mondatfüzés második elemének igei állítmánya szintén túlzást implikál: az „excellait” (kitűnt) az „éblouir” (elkápráztat) igéhez kapcsolódik, s most a szabad függő beszéd elemzési nehézségeire¹⁷⁷ kell utalnunk. Elképzelhető, hogy a társaság elkápráztatva ül, s hogy Homais kitűnik a többiek közül főzési tudományával, de

legnagyobb szolgálatot a táplálkozás tudományának a kémia az ozmazóm fölfedezésével, vagyis inkább megkülönböztetésével tette. Az ozmazóm a húsnak az a különösen ízes része, mely hideg vízben is oldódik, s melyet meg kell különböztetnünk a csak forró vízben oldódó résztől. Az ozmazómnak köszönhetjük a jó levest; az ozmazóm az, ami megpörkölődve, barna lét alkot a hús körül; az ozmazómtól sül barnára a pecsenye; s végre neki köszönhetjük az illatot, mely a vadpecsenyéből párolog.” Lásd *I. m.*, Ötödik elmélkedés, 54. o.

¹⁷⁶ DUBOIS, Jean, „Enoncé et énonciation”, *Langages*, 1969, 13. sz., 105. o. Dubois Uriel Weinreichnek a modalizátorokról szóló tanulmányából idézi ezt a szakszót.

¹⁷⁷ RIMMON-KENNAN, Shlomith, *Narrative Fiction*, New York, Methuen, 1983, 111. o. A szerző Harai Golombra hivatkozva jogosan veti fel, hogy a szabad függő beszéd felismerését az egyes szám harmadik személyűvé transzponált beszélő alanyok egybeesése nehezíti meg.

a hiperbolikus megfogalmazások mindenképpen a narrátortól erednek. A mondat harmadik részében a receptek, tehát az elmélet gyakorlati megvalósításáról, a főzésről esik szó. A takarékoskodás legtöbbször nem tesz jót a minőségnek. Ezzel szemben a patikus a takarékoskodásról („takaréktűzhely”) és az ételek újrahasznosításáról beszél. Az étel „tartósításának” homais-i módja egy bizonyos társadalmi réteg beosztó, takarékos életvezetését tükrözi. Az ironia az „art” szóval éri el csúcspontját. Az „art de vivre”-et is implikáló „art” szó más jelentésére is gondolva az életélvezet hiányát a „savoir faire” szakszerűséggel, gyakorlatiassággal helyettesíti. Az „art” antifrázis mint ironikus kifejezőeszköz különösen találó, hiszen az érzéki élvezeteket ismerő Emmával szemben Homais hétköznapi racionalitása és gyakorlatiassága nem ismer semmiféle artisztikumot. Később, a regény végén, szabad függő beszédben – mindentudó narrátori közvetítésben – megtudjuk, a patikus miként valósítja meg az élet művészi élvezetét: rákap a dohányzásra, és Pompadour-stílusú szobrocskákat tesz a szalonba. „*Il affectait le genre artiste, il fumait! Il s’acheta deux statuettes chic Pompadour, pour décorer son salon.*”¹⁷⁸ A kiemelt „genre artiste” és a „chic” Homais szavajárását idézik, a hozzájuk kapcsolt cselekedetek azt jelölik, mit értenek ezek az „Homais-k” e szavakon: haszontalan, drága szokásokat és ugyancsak gyakorlati hasznosság híján lévő, apró műtárgyak birtoklását. A szabad függő beszédben Homais beszédének, gondolkodásának, felfokozott érzelmeinek (felkiáltójelek) pontos visszaadása mellett a narrátor távolságtartására a szereplő egyes szám harmadik személyű, ismételt említése utal („*il affectait, il s’acheta*”).

1.3. Homais, a magánember

Ils étaient encore à deux heures attablés l’un devant l’autre. La grande salle se vidait ; le tuyau du poêle, en forme de palmier, arrondissait au plafond blanc sa gerbe dorée ; et près d’eux, derrière le vitrage, en plein soleil, un petit jet d’eau gargouillait dans un bassin de marbre où, parmi du cresson et des asperges, trois homards engourdis s’allongeaient jusqu’à des cailles, toutes couchées en pile, sur le flanc.

Homais se délectait. Quoiqu’il se grisât de luxe encore plus que de bonne chère, le vin de Pomard, cependant, lui excitait un peu les facultés, et, lorsque apparut l’omelette au rhum, il exposa sur les femmes des théories immorales. Ce qui le

¹⁷⁸ *Madame Bovary*, 495. o.

séduisait par-dessus tout, c'était le *chic*. Il adorait une toilette élégante dans un appartement bien meublé, et, quant aux qualités corporelles, ne détestait pas le morceau.¹⁷⁹

A *Bovaryné* higgadt, tárgyilagosságra törekvő és kommentároktól tartózkodó elbeszélője Homais-t a tulajdon beszédével jellemzi, és a narrátor ironikus távolságtartásának legfontosabb eszköze a közvetlen idézés. A többi szereplő szinte néma öhozzá képest (a párbeszéd sem gyakori a regényben), így az olvasó – miként a többi szereplő is – kénytelen a patikus beszédét hallgatni. Mikroelemzésünkben egy atipikus részletet választottunk ki a regényből, amelyben az elbeszélő szerepe hangsúlyosabb: Homais szavai csak közvetetten, a narrátor összefoglalásában jutnak el az olvasóhoz. A részlet másik érdekessége az, hogy rendhagyó módon beleláthatunk Homais, az ember („*homme*”) elnyomott érzéki énjébe. Az elbeszélő egy körmönfont eljárása, a nézőpontváltás, illetve a különböző nézőpontok egyidejű érvényesítése folytán hangsúlyozza a maga kívülállását, s ugyanakkor Homais érzéseit-gondolatait a tárgyi világra kivetítve közvetíti az olvasónak. A nézőpontok és a „visszafogott” elbeszélői hang értékelő megnyilvánulásait leírva reméljük, hogy eljutunk a szöveg egy, de korántsem egyetlen lehetséges értelmezéséhez.

A két bekezdésből álló szöveg kétféle beállítást foglal magába. Az elsőben az elbeszélő az általánosra fókuszál, s a helyszínt, a szereplőket „állítja be”, míg a másodikban Homais kerül a figyelem középpontjába.

Az elbeszélő külső nézőpontból és tárgyilagosan hangon mesél. Felvetődik azonban a kérdés, vajon az elbeszélő mellett nem érvényesül-e Homais nézőpontja is. A patikus Léon ebédvendége egy roueni étteremben: az első bekezdés szemlélődő, tüzetes enteriőrleírása akár az ő szemszögéből is történhetett. A látószög lehet az övé az első bekezdésben, a szavakba öntés, a láttatás már nem, még akkor sem, ha a szövegben költői átdolgozás komoly nyomait nem találjuk.

A téma, a helyzet megegyezik az előző szövegrészben taglalttal, hiszen ismét az étkezőasztalnál látjuk a szereplőt. Most azonban egy előkelő étteremben, megszokott környezetéből, tevékenységéből kiszakítva, az olvasó számára eddig ismeretlen énjét mutatja meg. Az elbeszélő értékelései ezt a „másságot” írják le többé-kevésbé közvetett módokon. A mindig, minden körülmények között verbálisan megnyilatkozni igyekvő Homais ezúttal csak közvetve kap szót, az elbeszélő az egész regény során egyszer, most,

¹⁷⁹ *Madame Bovary*, III. rész, 6. fejezet, 415. o.

az élethez nem gyakorlati, nem is tudományos, hanem érzéki módon viszonyuló emberként mutatja meg őt.

Az első bekezdésben, mint már jeleztük, problematikus a nézőpont meghatározása. Az alaphelyzet elbeszélői, amire az „*encore*” kapcsolóelem utal. Már az első mondatnál előtűnik a narrátori ironikus értékelő mozzanat: délután kettőkor meghívó és meghívott „még mindig” asztalnál ültek. Ennek két oka lehet. Vagy a kiszolgálás lassú, ami nem valószínű, mert az étterem kiürült („*La grande salle se vidait*”). De az is lehet, hogy Homais bőbeszédűsége miatt nyúlik el ilyen hosszsan az ebéd. Az előzményekből tudható, Léon siet, menne már, hiszen Emma várja a közelben. Homais az, aki igyekszik kihasználni a számára rendkívüli helyzet minden pillanatát. A bevezető mondat után egy három, egyre hosszabb, kapcsolatosan összefűzött részből álló mondat következik, amelyet pontosvesszők törnek meg, az *et* kötőszó tovább aprózza, ugyanakkor formálisan össze is kapcsolja a mindenfelé elbarangoló tekintet révén közvetített enteriőrképeket. A mondatok zökkenései, a széttörtség mint szertefoszló álca a látvány mögött rejlő, elfojtott erotikus utalásokra is felhívja a figyelmet. Ezek az erotikus utalások valójában a második bekezdés szavakban is kimondott szexuális tartalmát vezetik be. A narrátor és a szereplő (jelen esetben a patikus) tekintetének összemosódását Anne Herschberg Pierrot úgy írja le, mint valami egyidejű különbözőséget: „...*double effet polyphonique, qui superpose la voix du narrateur et celle des personnages et fait succéder les points de vue... et les voix*”.¹⁸⁰ Alain Rabatel szétválasztja egymástól a látás („*polyscopie*”) és a hang („*polyphonie*”) sokszólamúságának fogalmát. Jelen esetben a poliszköziáról van szó.¹⁸¹ A pontosvesszővel elválasztott kapcsolatos mondatok azt a látványt rögzítik, amelyre az ismétlődő erotikus jelek és a fényjelenségek egyaránt jellemzőek.

Homais figyelmét az étterem eleganciájának néhány részlete ragadja meg, s érdekes módon ezek a női és férfi princípiumra utalnak, talán Homais elfojtott erotikus vágyairól árulkodnak. A pálmafa formájú (porcelán) kályhacső függőlegesen felfelé törő törzséből szétnyíló lombozat kerek kévecsóvát vet a mennyezetre, és a kirakatot különleges ételalapanyagok díszítik vizet spriccelő márványmedencében. A pálmafa formájú kályhacső és a kirakatban csörgedező márványkutacska annak az

¹⁸⁰ HERSCHBERG PIERROT, Anne, „Effets de voix dans Madame Bovary”, *Modern Language Notes*, 122. köt. (2007), 4. sz., 718. o.

¹⁸¹ RABATEL, Alain, *La construction textuelle du point de vue*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1998, 152. o.

arisztokráciának az enteriőrjét idézi, amelyet a „tudós” és öntudatos Homais-k váltottak fel.

A márványmedencében homár és fűrj, zsásza és spárga szemlélteti az étlap kínálatát. Ezek az alapanyagok nem tartoznak sem a napi, sem az olcsó táplálékok közé, afrodisziákumok, vágyfokozók is egyúttal, s e tekintetben kapcsolódnak az előző utalásokhoz. Ám ezen túl érdemes megvizsgálni, hogyan jelennek meg e kiállított „tárgyak” az olvasó előtt: a közvetett utalásokat követő, erotikával telített látvány ironikus előadásmóddal párosul, s ez utóbbi miatt a hosszú mondat utolsó tagja a narrátor jelenlétéről és értékeléséről árulkodik: „*homards engourdis s’allongaient... cailles, toutes couchées, en pile, sur le flanc*”. A homár és a fűrj valamiféle köztes létállapotban található. Nemcsak megnevezett, hanem gondosan körülírt testhelyzetük a tartalmi ismétlés miatt nyomatékosított: „*s’allongaient, couchées*”. E nyomatékosítás révén párhuzamot vonhatunk a különböző értelemben vett testi jóllakottságból származó és a sorsukra való várakozásba belefáradt élőlények pilledtsége között.

A második bekezdésben az elbeszélő nézőpontja és beszéde egyértelműbb, mint az előző egységben. Homais-ra fókuszál, és az előző kép és a szereplő között meglátjuk a kapcsolódást: a „*se délectait*”, „*se grisât*” szavak a lelki és fizikai értelemben is megmámorosodott patikusra vonatkoznak. A választékos *subjonctif imparfait* és a „*se griser*” az elbeszélő részéről ironikus távolságtartásra vallanak. Szinte egymásba fogódnak azok a választékos szókinccsbe tartozó igék, amelyek Homais zsigeri-fizikai és lelkiállapotát festik le: „*excitait, séduisait, adorait*”; az élvezet és a vágy tárgyai ellenben jóval alacsonyabb nyelvi regiszterből származnak: „*bonne chère*”, „*morceau*”, amelyek metonimikusan utalnak a testiségre. Az evés és a szexualitás között e két rokon értelmű szó és az azonos nyelvi regiszter teremti meg a kapcsolatot. Homais a szereplő nyelvét is bevonó elbeszélői előadásban, úgynevezett elbeszélő monológban (*narrated monologue*),¹⁸² közvetetten szólal meg. Az elbeszélő értékelései különbözőképpen ironikusak. A klasszikus változatot, a „tettetés” iróniáját láthatjuk a „*théories immorales*” szókapcsolatban, mivel a mesélő az általános (és álszent) erkölcsi normák nevében minősíti a következőkben elhangzó homais-i gondolatokat. Egyúttal formailag hiperbolával él: az elmélet többes számban szerepel, de értelme így lefokozó, kicsinyítő. Az irónia másik eszköze a szereplő egy-egy szavának beemelése a szövegbe, amit szabad függő beszédnek, de a dőlt betűs jelölés révén (a „*chic*” és „*morceau*” szavakról van szó)

¹⁸² COHN, Dorrit, *I. m.*, 13., 14. o.: „a character’s mental discours in the guise of the narrator’s discourse.”

idézőjelbe tett idézetnek is érzékelhetünk. A két szó két külön világ: a „*chic*” a szublimált, megzabolázott, fegyelmezett vagy hozzáértéssel elkendőzött erotika, a „*morceau*” ennek az ellenkezője: a civilizálatlan, atavisztikus szexuális vágyra utal. Homais számára e kettő egyenrangúan és természetesen kapcsolódik össze. A „*chic*” a patikust ismerve pusztán fiatalkori emlék, bordélyházi enteriőr lehet, ahol a sikket pénzért árulják.

„*Toilette élégante dans un appartement bien meublé.*” Ugyan hol láthatta ez az ember e telt idomú lényt az elegánsnak mondott bútorzatú lakásban? Nem is véletlen, hogy a „testi kvalitások” igen, de a „nő” szó el sem hagyja a száját. A vágy tárgya, a hús helyettesíti a nőt. És innen nézve nem a teória az immorális, talán inkább a nőről alkotott képe, amely feltételezhetően pénzen vett ifjúkori élményre vezethető vissza. Homais mostani kiruccanása hamarosan véget ér, és ő turbán formájú¹⁸³ vásárfiával: íztelen, száraz böjti keksszel tér haza a feleségéhez.¹⁸⁴

1.4. Homais a közéletben. A publicista

« Toutes les personnes qui se dirigent vers les fertiles contrées de la Picardie auront remarqué, sans doute, dans la côte du Bois-Guillaume, un misérable atteint d’une horrible plaie faciale. Il vous importune, vous persécute et prélève un véritable impôt sur les voyageurs. Sommes-nous encore à ces temps monstrueux du Moyen Age, où il était permis aux vagabonds d’étaler par nos places publiques la lèpre et les scrofules qu’ils avaient rapportées de la croisade ? »

Ou bien :

« Malgré les lois contre le vagabondage, les abords de nos grandes villes continuent à être infestés par des bandes de pauvres. On en voit qui circulent isolément, et qui, peut-être, ne sont pas les moins dangereux. A quoi songent nos édiles ? »

¹⁸³ A „cheminot”-val kapcsolatos kultúrtörténeti magyarázattal talán az egyetlen példát találjuk a mindentudó elbeszélő „ismeretterjesztő” tevékenységére. Mielőtt azonban az ember megörlene, hogy hasznos ismerettel gyarapodott, rá kell jönnie, hogy a magyarázat érthetetlen: az elbeszélő a „cheminot”-t „petit pain”-nek, zsömlének nevezi. A péksüteményre a puha, ropogós textúra jellemző, ez a *cheminot* azonban a kétszersült és a keksz tulajdonságaival van felruházva: „lourd”, vagyis kemény, nehéz elrágni. Lásd *Madame Bovary*, 439. o.

¹⁸⁴ „...toutes les fois que M. Homais faisait un voyage à la ville, il ne manquait de lui en rapporter...” *Uo.*

Puis Homais inventait des anecdotes :

« Hier, dans la côte du Bois-Guillaume, un cheval ombrageux... » Et suivait le récit d'un accident occasionné par la présence de l'aveugle.

Il fit si bien qu'on l'incarcéra. Mais on le relâcha. Il recommença, et Homais aussi recommença. C'était une lutte. Il eut la victoire ; car son ennemi fut condamné à une réclusion perpétuelle dans un hospice. »¹⁸⁵

A korábbiakban már felvázolt Emma–Homais ellentét egyik eleme az íráshoz való eltérő viszonyuk.¹⁸⁶ Emma többször megmérettetik írásban. Az élet irodalomból ellesett poézisáért folytatott küzdelmében mindig alulmarad: az érzések, gondolatok és a szavak nem találkoznak a szerelmes levelekben: az érzés és élmény hitelességének hiábavaló keresése ítéli örök boldogtalanságra. Az írott szó egy másik formában, alattomosan és egyre többet követelve árnyként követi őt, hiszen Lheureux váltói legalább olyan erős fogvatartói, mint a romantikus regények, amelyek szerint él, ír, szeret és meghal.

Ezzel szemben Homais-t sosem gyötri kétség. Nála az írás valóságos tudomány, a szavak hitelességében sosem kételkedik, és mindig magabiztosan érvel.¹⁸⁷ Az elbeszélői értékelés kifejtése előtt röviden összefoglaljuk a patikus eddig nyomon követett közírói tevékenységét. A roueni *Fáklya* helyi tudósítójaként azon színesek számát szaporítja, amelyeknek ő maga is lelkes olvasója. Nem tudható, milyen típusú újságról van szó pontosan, csak az, hogy érdekes és figyelemfelkeltő hírek iránt lehet kereslet. Homais a haladás, a vidék felzárkózásának publicisztikai szólamait ismételteti különböző témájú cikkeiben. Például a dongaláb-operáció kapcsán a sebészet új találmányáról mint közügyről ír, a vak koldus esetében egyéni érdekeit rejti a közérdek (közegészségügy, közbiztonság) mögé. A szöveg elemzése előtt megjegyezzük, hogy a szakirodalom különbséget tesz az élőbeszédben és az írásban megszólaló homais-i stílus között.¹⁸⁸ Mennyiségi különbséget igen – mert írásban kevésbé szószátyár –, de minőségét nem

¹⁸⁵ *Madame Bovary*, III. rész, 11. fejezet, 494. o.

¹⁸⁶ Vö. az „Emma Bovary másik világa Emma és Homais oppozíciójában” című fejezetet és Naomi Schor ott idézett, „Pour une thématique restreinte” című tanulmányát.

¹⁸⁷ THIBAUDET, Albert, *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1982, 118. o.: „un robuste aplomb”. [1935].

¹⁸⁸ „...il possède un style parlé et un style écrit. Le style parlé est ample, étoffé, charnu et gras, il a l'os rotundum d'un homme qui s'écoute. Le style écrit est un peu différent. Les articles du *Fanal* ne manquent pas de saveur... Homais... a un esprit de généralisation et d'idéalisation.” THIBAUDET, Albert, *I. m.*, 119. o.

találunk a kétféle nyelvi kifejezés között, mivel Homais-nak az előbeszédére és az írására is jellemző a túlzó fogalmazás, a jószándékba rejtett rosszindulat. (Egyebek között ezt is szeretnénk megmutatni az elemzésben.)

E szöveg értelmezése előtt az újságcikk tárgya, a vak megérdemel egy kis kitérőt. Talán mert annyi más fontos kérdést vet fel a regény, erről az epizód szereplőről a szakirodalom csak Emmával kapcsolatban tesz említést. Nem lehet véletlen, hogy először a III. részben, a regény utolsó harmadában találkozunk vele, és összesen háromszor jelenik meg a történetben.¹⁸⁹ Mindenekelőtt testi fogyatékoságából eredő mássága tűnik szembe egy korábbi elbeszélői előadásban.¹⁹⁰ Arcát váladékozó, nyílt sebek csúfítják, ami azt jelenti, hogy elsősorban mint taszító jelenség kelt figyelmet.

...à la place des paupières, deux orbites béantes toutes ensanglantées. La chair s'effiloquait par lambeaux rouges; et il en coulait des liquides qui se figeaient en gales vertes jusqu'au nez, dont les narines noires renflaient convulsivement... ses prunelles bleuâtres, roulant d'un mouvement continu, allaient se cogner, vers les tempes, sur le bord de la plaie vive.¹⁹¹

Nemcsak a vaksága, ijesztő látványa miatt is kiközösített lehet. Nincs neve, lakása, foglalkozása, vagyis személyazonossága. Összességében udvari bolondra, vándorkomédiásra emlékeztet, a későbbiekben (Emma halálakor) talán a görög sorstragédiák kórusát és vak jóvendómondóját idézi meg. Nem kapunk róla pontos eligazítást, az elbeszélő „idióta” nevetéséről és „idióta látványáról” tesz említést. Ez az értékelés ellentmond Homais-énak, aki, meglátván őt, mindjárt megoldást kínál: diétát ajánl, helyes táplálkozást: jó bort, sört, sülteket és maga készítette gyulladás elleni kenőcsöt az „*infirmité*”-re, a fogyatékoságára. De melyikre? Sebére? Szemére? A váladékozásra? Rejtély, mire gondol a gyógyszerész. Úgy érezheti az olvasó, hogy talán Homais a vak, nem látja, hogy egy gajdoló, ugrabugráló flótás áll előtte, akivel nem lehet könnyen elbánni az elsőre javasolt intézményesített (elzárás) és „külsőleg” alkalmazandó gyógymódokkal (kenőcs). Nem, nem lehet véletlen, hogy a postakocsiban épp ekkor arra utazó Emma odadobja utolsó ötfrankosát a csavargónak.¹⁹² Az elbeszélő nem értékeli kettejük magatartását, pusztán egymás mellé helyezi őket a narrációban. A vak

¹⁸⁹ *Madame Bovary*, 390., 440–441. o., Emma halálakor: 472. o.

¹⁹⁰ *Madame Bovary*, 440. o.

¹⁹¹ *Madame Bovary*, 399. o.

¹⁹² *Madame Bovary*, 441. o.

megjelenése és viselkedése, éneklése, vonaglása (a kocsis „műsorszámot” kér tőle) egyfajta nehezen tolerálható másságot jelenít meg, s a vele való bánásmód azt a közösséget minősíti, amelynek a peremén él.¹⁹³

Homais-nak, a „zugdoktornak” a jámbor Charles-t könnyebb volt eltávolítania, a civilizálatlan vakkal folytatott harcot úgy írja le az elbeszélő, mintha katonai hadművelet lenne („*batterie, lutte, victoire, ennemi*”). Vajon miért éppen ő, ez a kitzsított lény a legnagyobb ellenfele? Véleményünk szerint nem ellenfele, hanem legnagyobb kudarca. Mint már említettük, Homais-nak a nyilvánosság előtt zajló gyógykezelésben csak kudarcai vannak, ám képes azokat jó színben feltüntetni. A sebekkel borított arc tulajdonosával sehogysen tud megbirkózni. Homais azért nem képes őt meggyógyítani, mert a vak nem pusztán a szó szoros értelmében vett vak, több annál, szerepet tölt be: „látó ember”.¹⁹⁴ Emma halála percében a vak az örültek hiperérzékenységevel a sikamlós témákban gazdag, cenzúramentes népi irodalomból kölcsönzött szavakkal szabadítja meg Emma lelkét teste rabságából. Homais azonban vissza akarja őt vezetni a társadalomba, a normális emberek közé.

Úgy gondoljuk, érdemes a szöveg elemzése előtt egy második kitérőt tennünk. Felmerül a kérdés, miért végez Homais törvénytelenül, titokban gyógyító tevékenységet? Éppen az ellenkezőjét teszi, mint amit szóban megfogalmaz: a felvilágosodás és a tudomány elkötelezettjét, a társadalmi elismerésre szomjazó és szabálytartónak mutatkozó embert mi indíthatja arra, hogy hosszú éveken át kuruzslásra adja a fejét, ami ráadásul a vesztét okozhatja? Nyilvánosság előtt zajló szakmai működését nem övezi siker, hibáiért nem kap komoly felelősségrevonást. Ő kezdeményezte Hyppolite dongaláb-operációját, ő adott tanácsokat, hogyan lehetne hatástalanítani az arzént Emma szervezetében. Arra sincs magyarázat, hogy mi vonzza hozzá a pácienseket, amikor nem szeretik, szalonjaira, összejöveteleire nem jár el senki. Nem értjük azt sem, miért félnek tőle az emberek. A narrátor úgy fogalmaz, hogy a politikai nézetei és a rosszindulata elriasztja a

¹⁹³ PRIVAT, Jean-Marie, *Madame Bovary mœurs de province de Gustave Flaubert. Une lecture ethnocritique*, I–II. köt., Lyon, 1991, I. köt., 509. o.: „[la] ...tradition du mendiant chanteur est très ancienne”. Privat az antikvitás korától meglévő hagyományról beszél, a középkorban elterjedt volt – írja – a kolduló vak hegedűs. Mi úgy gondoljuk, Flaubert vakja több ennél, metaforikus értelemben a társadalmi normáktól független és szabad művészt jelenti.

¹⁹⁴ Michon írja: „...voir clair c’est devenir aveugle”. In MICHON, Pierre – SENADJI, Magdi, *Bovary*, Paris, Marval, 2002, 15. o.

köztisztelőben álló embereket.¹⁹⁵ Nyíltan nem rosszindulatú, és nem ártott senkinek. A szakirodalomban hol okosnak, hol ellenkezőleg: ostobának tartott Homais beszéde és cselekedetei a látszat ellenére nem kapcsolódnak logikusan egymáshoz.

Rátérve az elbeszélői értékelés immáron részletes ismertetésére, közvetett (Homais újságcikkeinek összefoglalása) és közvetlen (minőségjelzők) értékelésekkel találkozunk a néhány bekezdésnyi szövegben. Mennyiségileg a közvetett elbeszélői értékelés a domináns, erre az idézőjelek is utalnak. Véleményünk szerint ennek az írásjelnek itt ugyanaz a szerepe, mint másutt a dőlt betűnek: a narrátori ironikus értékelésnek ez az alapja; minden idézőjelbe teendő abból, amit most olvasunk. Fontos tisztáznunk, milyen típusú narrátor beszél, és milyen nézőpont(ok) érvényesül(nek) a részletben. A regény vége felé, különösen Emma halálát követően, igen jellemzőek a tömör, összefoglaló s nagyobb időkihagyásokkal élő narrációk. Ez pedig a szerkesztő, elrendező elbeszélői tevékenységre irányítja a figyelmet. A narrátortípus és a mindentudás összefüggését érdemes tisztázni, mielőtt rátérünk a nézőpontból eredő értékelésre. A stanzeli fogalmakkal élő Lintvelt a mind külső, mind belső nézőpontot érvényesítő mindentudó elbeszélő érzékelését „*perception illimitée*”-nek, határtalannak tartja (szemben a szereplői nézőpontú „tudással”). Rabatel a lintvelti „*profondeur de perspective*” két típusához¹⁹⁶ a következőket fűzi: „*un fort volume de savoir n’implique pas une profondeur de perspective illimitée*”.¹⁹⁷ Lényegében azt bizonyítja, hogy a nézőpont mélysége (amely – szemben a lintvelti tipológiával – szerinte mind a narrátor, mind a szereplő esetében lehet korlátozott és korlátlan egyaránt) nem feltétlenül korrelál a tudás mennyiségével.¹⁹⁸ Számunkra fontos gondolatról van szó, hiszen jelen esetben a narrátor korlátozott tudása szimuláció, tettetés, tehát az ironia eszköze lehet, és ezzel a harmadik értékelő eljárástípust is megneveztük. A narrátor a majd egy évig publikált (tíz hónapot említ pontosan) vakellenes újságcikkekből mindössze három kivonatot idéz, tehát idéz és nem összefoglal. A három cikk elbeszélői „megszerkesztésének” van egy formai és egy tartalmi érdekessége. Formai szempontból a cikkek egyre rövidülnek, végül a harmadikat már az elbeszélő fejezi be a saját szavaival. Tartalmi szempontból viszont egyre több a

¹⁹⁵ „Il ne venait pas grand monde à ces soirées du pharmacien, sa *médiance* et ses opinions politiques ayant écarté de lui successivement différentes personnes respectables.” *Madame Bovary*, 184. o. (Kiemelés tőlünk.)

¹⁹⁶ *Perception limitée és perception illimitée*. Lásd LINTVELT, Jaap, *I. m.*, 43. o.

¹⁹⁷ RABATEL, Alain, *I. m.*, 147. o.

¹⁹⁸ *Madame Bovary*, 149. o.

túlzó kifejezés. Az alábbiakban azt vizsgáljuk, hogyan alakítja mondandóját a narrátor a háromféle (ironikus) értékelési eljárás: az összefoglalás, a minősítő jelzők és a szimulált korlátozott tudásra valló külső nézőpont alkalmazásával.

1.4.1. Újságcikk

Homais kudarcot vallott a vak csavargóval, és most a sajtó nyilvánosságát használja fel arra, hogy elégtételt vegyen. Akár „kínai doboz”-effektusnak is felfoghatjuk ezt a dupla értékelést. Remek a szóválasztás: a vak „*narrait aux voyageurs la vaine tentative du pharmacien à tel point que*” – és itt már a narrátor veszi át a szót, hiszen a „*vaine*” és az „*à tel point que*”¹⁹⁹ az ő értékelő megjegyzései. A vak Homais rossz hírért kelti azzal, hogy elmondja az utazóknak, nem segített rajta a gyógykenőcs. A „*vaine tentative*” nem pusztán a kenőcs hatástalanságára utal. Ez a sebes arc nem pusztán arc, a vak attribútuma, másságának záloga, örökre „rávarasodott”. Ezt megváltoztatni „hiábavaló próbálkozás”: ezt jelentheti a narratori értékelés. Homais rejtőzik („*se dissimulait*”) előle, irtózik („*exécraît*”) tőle, s veszélyben érzi a szakmai jó hírért („*dans l'intérêt de sa propre réputation*”), ezért veszi fel ellene a harcot. Mint máskor annyiszor, most is tette kész, s mint annyiszor, most sem érti a jelenség mögött a lényegét. A mindentudó narrátor tényközlésre szorítkozik: a támadó, a vak és a védekező fél, Homais eszközeiről és összecsapásairól számol be. Homais, csakúgy, mint a vak, a közvéleményt, a nyilvánosságot használja fel az ellenfél legyőzésére. Nem egyenrangú a küzdelem, eszközeik sem azonosak. Az elbeszélő fontosnak tartja az időtényezőt, azt, hogy időben hosszan elhúzódó aktusról van szó: „*durant dix mois consécutifs*”. Az alábbiakban három különböző típusú cikkrészletet idéz, de nem bízza az olvasóra az elfogulatlan véleményformálást. Az elbeszélő, mint korábban többször, most is él a felcserélés eszközével.²⁰⁰ Az explicit értékelésre utaló minősítésekkel²⁰¹ („*profondeur*”²⁰² *de son intelligence*”, „*la scélératesse de sa vanité*”) is körülírt két jellemvonást, az okosságot („*intelligence*”) és a hiúságot („*vanité*”) illusztrálja tendenciózusan az alábbi három cikkidézetben. Ha tartalmilag górcső alá vesszük a szövegben megmutatkozó okosságot,

¹⁹⁹ *Madame Bovary*, 493–494. o.

²⁰⁰ „...az ok helyett az okozatot, előzmény helyett a következményt nevezzük meg.” In *Stilisztikai lexikon*, szerk. SZATHMÁRI István, Budapest, Tinta Könyvkiadó, 2004, 146. o.

²⁰¹ Lásd LINTVELT, Jaap, *I. m.*, 64. o.; a jelzőket a narratori értékelés egyik eszközének nevezi.

²⁰² Kiemelés tőlünk.

be fogjuk látni, a narrátor eme mindentudó summázata tettetés, rejtett ironikus értékelés volt. Két kérdést járunk körül: Milyen retorikai eszközökkel él, illetve mit akar közölni az idézett cikk írója?

A két mondatot tartalmazó részlet a nyilvánosság megszólításával kezdődik, és a rokon gondolkodásra, közös értékekre épít.

A túlzás (hiperbola) és általánosítás („*toutes les personnes*”: általános alany) a közös élményre-tapasztalatra hivatkozás („*vous*”, „*nous*”) a figyelemfelkeltés elemi eszközei. A túlzást erősítik a rokon értelmű szavak („*importune*”, „*persécute*”).

A második mondat egy hatásos szónoki kérdés, amely a párhuzam és ellentét retorikai eszközeit tartalmazza. Az előző mondatban elhangzottakat, a vak cselekvéseinek negatív minősítését gondolatpárhuzammal erősíti: ez a lény kellemetlen belső tulajdonságai mellett külsőre is taszító, sőt veszélyes, hiszen egyszerre több, talán fertőző betegséget is terjeszt: leprát (nyílt sebeket) és görvélykört (nyirokmirigy-duzzanatokat) („*lèpre*”, „*scrofoule*”). Philippe Dufour következő gondolata: „*L’horrible plaie lézarde les fertiles contrées*”, vagyis „a szörnyű, sebes arc pusztá látványa mintha kárt tehetne ebben a termékeny vidékben”, hozzásegített a „mi” és az „ő” („más”) kiközösítő szembeállítás rejtett kifejezésének felismeréséhez.²⁰³ A „mi”-ben a mindenki többségét találjuk: „*Toutes les personnes qui se dirigent vers les fertiles contrées de la Picardie.*” De nem is ebben a részletben tapasztalható az olvasóközönség manipulálásának kísérlete: a „*fertile*” és az „*horrible plaie*” ellentéte annál inkább szembeállítható a mondat folytatásában. A termékeny anyaföld öle és a természet torzszüleménye közötti ellentétben már messze nem gyógyító (integráló) szándék, hanem kiközösítő ítélet rejlik. A „mi”-és az homais-i gondolkodás ironikus prezentációja a „mi”-vel való látszólagos azonosulásból fakad.

1.4.2. Cikkrészlet

Változik a hangnem, az író támadó, fenyegető, már nem a közvélemény, hanem a törvény nevében lép fel, a törvénycikkely pontos megnevezése nélkül. Túlzó fogalmazásával nem egy, a vidék békéjét felkavaró csavargóról, hanem a nagyvárosok közbiztonságát fenyegető csavargóbandákról beszél, s e hiperbolát enyhíti kissé azzal, hogy mintegy

²⁰³ Dufour arra is rávilágít, hogy a mi, a többség számára ellenséges és zavaró a vak mássága: „...l’Aveugle dérange le paysage, l’optimisme se heurte au monstrueux”. In DUFOUR, Philippe, *Flaubert et le Pignouf. Essais sur la représentation romanesque du langage*, Saint-Denis, PUV, 1993, 48. o.

mellékesen magányos csavargókat is említ, de ezek a rejtetten becsempészett vak litotésszel²⁰⁴ kifejezve nem kevésbé veszélyesek, mint egy egész banda („*qui... ne sont pas les moins dangereux*”). A „*nos édiles*”, a hatóságokhoz intézett kérdés valójában a gondoskodó állam dicsérete. A narrátor egy rövid mondattal megszakítja az egyre dagadó túlzások idézését. Ez a mondat a túlzás ellentétével, az enyhítés stilisztikai eszközével²⁰⁵ élve egészen elbizonytalanítja az olvasót. Az ezután következő homais-i mondat „anekdotává”, kitalált történetté szelídíti a rémhírt. Az anekdotadefiníció vallhat korlátozott narrátori tudásra, de lehet ironia is, utalva a cikk írójának képmutatására, hazugságára, hiszen az a célja a kitalált történettel, hogy a vakot eltávolíttassa.

1.4.3. Cikkrészlet

Mindössze egy mondatból áll, amelynek első része Homais tollából származik, azután, mintha türelmetlenségből elválná a szóáradatot, az elbeszélő tömörít, összefoglalja az írást, tehát ez a kimódolt história mégsem lehetett annyira érdekes. A vak a postakocsi körül settenkedhetett, de hogy emiatt megbokrosodott volna egy ló, azt az előző mondat „*inventait*” szava vonja kétségbe.

A szöveg utolsó bekezdésében a narrátor kilép a zsurnalizmus kereteiből, és a nyílt küzdelemről beszél. Az értékelő mozzanatok is közvetlenekké válnak, és egyértelműen a narrátortól származnak: „*C’était une lutte.*” A patikus győzelmét személytelen narrátori hang közli: „*Il eut la victoire.*” Az általánosító értelmű harmadik személyű névmási alany minden Homais-típusú ellenfél győzelmére utal. A semleges hang a hivatalos nyelvre vagy bírósági jegyzőkönyvekre jellemző szavak révén („*condamné à une réclusion perpétuelle*”) személytelen is. A személytelenséget egy helyütt szubjektív elem színezi: a pontosvessző és az azt követő „*car*” magyarázó kötőszó kapcsolóelemeknek tűnhetnek, melyek az elbeszélő jelenlétéről is tanúskodnak. A narrátor megmarad az ironikus reprezentációnál, az olvasó, a fenti újságcikkek fogyasztója azonban ennél tovább mehet.

²⁰⁴ „olyan trópus [...] vagy gondolatalakzat, amely valamely fogalmat... ellentétének tagadása révén fejez ki, annak nyomatékosítása, kiemelése vagy enyhítése, kicsinyítése céljából. Lásd *Alakzatlexikon*, 374. o.

²⁰⁵ BALLY, Charles, *Traité de Stylistique Française*, Heidelberg, 1921², 294. o. Bally a túlzás (*exagération*) és az enyhítés (*atténuation*) stilisztikai eszközeit a beszélt nyelv szükséges velejáróinak tartja, segítségükkel tarthatjuk fenn a beszélgetőtárs figyelmét. Az enyhítésről azt írja, hogy az hazugságból és képmutatásból fakad. E szöveg elemzésében, noha írott nyelvről van szó, e két stilisztikai eszközt tartjuk a legfontosabbnak és az ironikus elbeszélői értékelés közvetítőjének.

Ha egy társadalmi csoport vagy réteg egészsége, anyagi biztonsága veszélybe kerül, akkor ekintélyelvű védelmet és az intézményes közrend támaszát igényli. Minél ingatagabb alapokon állnak – és itt már egy többé-kevésbé körülírható társadalmi rétegről van szó –, annál jobban félnek, annál kevésbé bíznak abban, hogy képesek egyedül önmagukat megvédeni. Irracionálissá növekvő félelmük miatt a veszély és annak vélt okozója is kilép valós dimenzióiból. Homais cikkei arról tanúskodnak, hogy jól tudta, az újság a kor bűnbakképzésének tömegeket megmozgató, hatékony eszköze lehet.

1.5. Homais stílusa a regény különféle nyelvi rétegeinek összefüggésében

A regény több szereplője nemcsak szóban, de írásban, levél formájában is megmutatkozik az olvasó előtt (Emma apja, Emma, Léon, Rodolphe, Homais). Homais-t az újságcikkein és a beszédén keresztül ismerjük meg, s belső monológ vagy bármi más reflexió közben sosem érzük őt.

A narrátor a dőlt betűs szavak, kifejezések, mondatok beiktatásával egyfelől eltérő nyelvi rétegek, sőt regionalizmusok (normandizmusok) állandósult szókapcsolatait, másfelől a konzervatív vidéki morál különféle frázisait idézi. Főleg Homais beszédének közvetítésekor él a tipográfiai jelek értékelési lehetőségével.²⁰⁶ A maga és a szereplők nyelvi kifejezéséhez előszeretettel merít ihletet az elkoptatott kifejezések gazdag tárházából.

A klisékké kopott romantikus nyelv rabságban tartja Emmát is. Bizonyos értelemben őt a romantikus nyelvben való hit öli meg, míg Homais felfedezi, hogy a közhelyben a „mi” ereje lakozik, és ezt eredményesen használja fel céljai eléréséhez. Léon és Rodolphe romantikus kliséi az Emma elvárásaihoz való alkalmazkodásból fakadnak. Homais gyakran iktat beszédébe különféle rétegnyelvi elemeket. Bármiről legyen is szó, a téma tudományos szintű és általánosító értelmű megragadására törekszik.

Mondandónkat két fontos írásra támaszkodva igyekszünk megfogalmazni.²⁰⁷ Dufour a felvilágosodás karikatúrisztikus utódjának tekinti Homais-t: „*Homais, héritier*

²⁰⁶ A dőlt betűk és a szabad függő beszéd problematikáját és szakirodalmát az általános bevezetőben taglaltuk.

²⁰⁷ DUFOUR, Philippe, *I. m.*, 15–63. o.; BEM, Jeanne, *Désir et savoir dans l'œuvre de Flaubert. Étude de la Tentation de Saint Antoine*, 1979, Université de Lille III, 370–391. o.

du siècle des Lumières, est la caricature de son désir taxinomique.”²⁰⁸ Érdekes, hogy a szakirodalom, Dufour és sokan mások is, Homais-t magabiztos személynek látják.

A beszéd, a nyelv és a tudás kapcsolatát érdekesen világítja meg Philippe Dufour, aki felettébb zavarónak tartja, hogy Homais szüntelenül beszél. Igen, Homais beszél például a tudományról (és sok minden másról is), sőt tudósnek vallja magát, holott a beszédben merül ki a hozzáértése. Valójában nem ért a tudományhoz, s hozzá nem értését csak tetézi, hogy a gyakorlatban hasznavehetetlen a tudománya.²⁰⁹ Csak kárt okoz a tudósságával, és sem a dongaláb-operációban, sem az Emma halálában játszott szerepéért nem kerül bajba. Ezzel szemben azok a szereplők, akik valamiféle tudás beavatottjai, a kifejezés nehézségeivel küzdenek, keveset vagy egyáltalán nem beszélnek. Érvényes ez Emmára, doktor Larivière-re, de legfőképpen a vakra. Neki a pusztta megjelenése sokat mond, külseje, feltűnésének helyszínei és alkalmi eleve jelentéssel ruházzák őt fel. Ezzel szemben Homais egész életében önmaga jelentőségéért küzd. A Becsületrend voltaképpen a jelentésnélküliség pótléka. Dufour a szereplő foglalkozásával kapcsolatban megjegyzi, hogy „gyógyszerésznek” és nem „patikusnak” vallja magát:

Flaubert, pour sa part, utilise indifféremment les mots jkj « apothicaire » et « pharmacien ». En revanche, Homais connaît et cultive cette distinction : quand il se nomme, il ne se désigne jamais sous le nom d’apothicaire, mais toujours comme pharmacien [...] et son enseigne porte en lettres d’or: *Homais, pharmacien*.²¹⁰

Az alábbiakban stilisztikai szempontból szeretnénk Homais élőbeszédbeli stílusát összefoglalni. Az általános jegyekkel kezdjük és fejezzük is majd be. Az elbeszélő kivételezett helyzetet teremt a számára: közvetlen (direkt) beszédben engedi érvényesülni. E közvetlen beszédet látszólag valamely hallgatósághoz intézi, gyakran él retorikai kérdésekkel, valójában azonban mindig monologizál. A párbeszédhez kontaktusteremtés szükséges, de Homais nem figyel másokra, beszédét Dufour egyenesen „narcisztikusnak”²¹¹ tartja. Lexikailag a tudományos nyelv szakzsargonja, a latin szavak, retorikai szempontból a körülírás, pleonazmusok: „*peu de choses graves, rien de*

²⁰⁸ DUFOUR, Philippe, *I. m.*, 16. o.; másutt így ír (34. o.): „...en lui s’incarne le bonheur de la parole”.

²⁰⁹ DUFOUR, Philippe, *I. m.*, 45. o.: „[...] le savant devient caricatural, [...] incapable d’accorder ses connaissances à la réalité.”

²¹⁰ DUFOUR, Philippe, *I. m.*, 63. o., 2. jegyzet.

²¹¹ DUFOUR, Philippe, *I. m.*, 47–48. o.

spécial”, az anaforikus „*il faut*”, a redundancia („*je ne connais pas*”, „*j’ignore*”) mind bőséggel megtalálhatók nyelvhasználatában. Mivel az elbeszélő közvetlenül idézi őt, nem irtja ki az ismétlést és a felesleges szószaporítást, az előbeszédre oly jellemző pongyolaságot. Az homais-i terjengősség, körülírás, a maximák, közmondások, szólások – mint idézetek – mind-mind kimerítik az ismétlés mint stíluseszköz kritériumait. Dagályosságának visszatérő eleme a felsorolás, beszéde szabad asszociációkon alapszik, a felsorolásokból hiányzik a csoportosítás, a hierarchikus elrendezés, így a végtelenbe fut a gyakran mondatvégi pontokkal nyitva hagyott felsorolás. A dagályosság e formai jegyei arra utalnak, hogy a lényegét képtelen összefoglalni. Jeanne Bem a tudomány és a tudás dichotómiáiban gondolkodva vizsgálja Homais-t, és a történet orvosával összehasonlítva megállapítja, hogy a tudás és a beszéd fordított arányban állnak egymással. Idézetekkel támasztja alá, hogy mind Canivet, mind Larivière elutasítja, kerüli a tudományos nyelv használatát. Homais és Larivière oly távol állnak egymástól, mint Homais tudománya tudomány (*science*) a tudástól (*savoir*). Ha a tudomány fecsegés, akkor a tudás hallgatás – értelmezi Bem²¹² a flaubert-i szöveget, majd idézi a híres, larivière-i szójátékot.²¹³

Homais stílusának bemutatását az általános alany iránti nagy vonzalmával zárjuk, s ezzel szeretnénk visszaautalni a mikroelemzések élén álló „*nous*” általános alannyal kezdődő szövegre. Mi Homais-t (különösen a „*vous*” megszólító formuláival bevezetett mondataiban) és e névtelen iskolatársat – mint már korábban is kijelentettük – rokon lelkeknek tartjuk. Dufour – igaz, retorikai szempontból – egészen másként vélekedik az homais-i „*vous*”-ról és „*nous*”-ról. Szerinte a „*vous*” jelentéstanilag üres szó, mivel a patikus (mint már mondtuk) valójában nem figyel másokra, nem fordul oda hozzájuk, nincs is közössége velük, ezért a szembeállítás, az önkiemelés eszköze az általános alanyú megszólítás. A fenti elemzésekben az homais-i attitűdnek a többség, a „mi” értékrendjéhez (gyakorlatiasság, beosztás, előítéletes gondolkodás, egzisztenciális félelem, a gondoskodó államba vetett hit igénye stb.) igazodó néhány megnyilvánulását vizsgáltuk.

²¹² BEM, Jeanne, *I. m.*, 383. o.: „Si la science est bavardage, le savoir est silence...”

²¹³ BEM, Jeanne, *I. m.*, 468. o.: „Enfin, M. Larivière allait partir, quand madame Homais lui demanda une consultation pour son mari. Il s’épaississait le sang à s’endormir chaque soir après le dîner. – Oh! ce n’est pas le *sens* qui le gêne.”

2. EMMA BOVARY HÁZASSÁGÁNAK ÉS SZERELMEINEK HÁROM SZAKASZA ELBESZÉLŐI ÉRTÉKELÉSBN

2.1. Megismerkedése Charles-lal

Une jeune femme, en robe de mérinos bleu garnie de trois volants, vint sur le seuil de la maison pour recevoir M. Bovary, qu'elle fit entrer dans la cuisine, où flambait un grand feu. Le déjeuner des gens bouillonnait alentour, dans des petits pots de taille inégale. Des vêtements humides séchaient dans l'intérieur de la cheminée. La pelle, les pincettes et le bec du soufflet, tous de proportion colossale, brillaient comme de l'acier poli, tandis que le long des murs s'étendait une abondante batterie de cuisine, où miroitait inégalement la flamme claire du foyer, jointe aux premières lueurs du soleil arrivant par les carreaux.

Charles monta, au premier, voir le malade. Il le trouva dans son lit, suant sous ses couvertures et ayant rejeté bien loin son bonnet de coton. C'était un gros petit homme de cinquante ans, à la peau blanche, à l'œil bleu, chauve sur le devant de la tête, et qui portait des boucles d'oreilles. Il avait à ses côtés, sur une chaise, une grande carafe d'eau-de-vie, dont il se versait de temps à autre pour se donner du cœur au ventre ; mais, dès qu'il vit le médecin, son exaltation tomba, et, au lieu de sacrer comme il faisait depuis douze heures, il se prit à geindre faiblement.

La fracture était simple, sans complication d'aucune espèce. Charles n'eût osé en souhaiter de plus facile. Alors, se rappelant les allures de ses maîtres auprès du lit des blessés, il réconforta le patient avec toutes sortes de bons mots, caresses chirurgicales qui sont comme l'huile dont on graisse les bistouris. Afin d'avoir des attelles, on alla chercher, sous la charretterie, un paquet de lattes. Charles en choisit une, la coupa en morceaux et la polit avec un éclat de vitre, tandis que la servante déchirait des draps pour faire des bandes, et que mademoiselle Emma tâchait de coudre des coussinets. Comme elle fut longtemps avant de trouver son étui, son père s'impatienta ; elle ne répondit rien ; mais, tout en cousant, elle se piquait les doigts, qu'elle portait ensuite à sa bouche pour les sucer.

Charles fut surpris de la blancheur de ses ongles. Ils étaient brillants, fins du bout, plus nettoyés que les ivoires de Dieppe, et taillés en amande. Sa main pourtant n'était pas belle, point assez pâle peut-être, et un peu sèche aux phalanges ; elle était trop longue aussi, et sans molles inflexions de lignes sur les contours. Ce

qu'elle avait de beau, c'étaient les yeux ; quoiqu'ils fussent bruns, ils semblaient noirs à cause des cils, et son regard arrivait franchement à vous avec une hardiesse candide.

Une fois le pansement fait, le médecin fut invité, par M. Rouault lui-même, à *prendre un morceau* avant de partir.

Charles descendit dans la salle, au rez-de-chaussée. Deux couverts, avec des timbales d'argent, y étaient mis sur une petite table, au pied d'un grand lit à baldaquin revêtu d'une indienne à personnages représentant des Turcs. On sentait une odeur d'iris et de draps humides, qui s'échappait de la haute armoire en bois de chêne, faisant face à la fenêtre. Par terre, dans les angles, étaient rangés, debout, des sacs de blé. C'était le trop-plein du grenier proche, où l'on montait par trois marches de pierre. Il y avait, pour décorer l'appartement, accrochée à un clou, au milieu du mur dont la peinture verte s'écaillait sous le salpêtre, une tête de Minerve au crayon noir, encadrée de dorure, et qui portait au bas, écrit en lettres gothiques : « A mon cher papa. »

On parla d'abord du malade, puis du temps qu'il faisait, des grands froids, des loups qui couraient les champs, la nuit. Mademoiselle Rouault ne s'amusait guère à la campagne, maintenant surtout qu'elle était chargée presque à elle seule des soins de la ferme. Comme la salle était fraîche, elle grelottait tout en mangeant, ce qui découvrait un peu ses lèvres charnues, qu'elle avait coutume de mordillonner à ses moments de silence.

Son cou sortait d'un col blanc, rabattu. Ses cheveux, dont les deux bandeaux noirs semblaient chacun d'un seul morceau, tant ils étaient lisses, étaient séparés sur le milieu de la tête par une raie fine, qui s'enfonçait légèrement selon la courbe du crâne ; et, laissant voir à peine le bout de l'oreille, ils allaient se confondre par derrière en un chignon abondant, avec un mouvement ondé vers les tempes, que le médecin de campagne remarqua là pour la première fois de sa vie. Ses pommettes étaient roses. Elle portait, comme un homme, passé entre deux boutons de son corsage, un lorgnon d'écaille.

Quand Charles, après être monté dire adieu au père Rouault, rentra dans la salle avant de partir, il la trouva debout, le front contre la fenêtre, et qui regardait dans le jardin, où les échelas des haricots avaient été renversés par le vent. Elle se retourna.

– Cherchez-vous quelque chose ? demanda-t-elle.

– Ma cravache, s’il vous plaît, répondit-il.

Et il se mit à fureter sur le lit, derrière les portes, sous les chaises ; elle était tombée à terre, entre les sacs et la muraille. Mademoiselle Emma l’aperçut ; elle se pencha sur les sacs de blé. Charles, par galanterie, se précipita et, comme il allongeait aussi son bras dans le même mouvement, il sentit sa poitrine effleurer le dos de la jeune fille, courbée sous lui. Elle se redressa toute rouge et le regarda par-dessus l’épaule, en lui tendant son nerf de bœuf.²¹⁴

Charles-t beteghez hívták a bertaux-i tanyára. A ház küszöbén fiatal nő fogadja. Miként Charles, az olvasó is most találkozik először Emmával. Emmát Charles szemszögéből ismerjük meg, s látni fogjuk, a doktor érdeklődése szinte azonnal ráirányul, majd nőttön-nő, végül teljesen a hatása alá kerül. Ezt a folyamatot az elbeszélő emez újabb szereplő mind személyesebb megnevezéseivel illeti.²¹⁵ Először csak „jeune femme”, majd családi néven: „Mademoiselle Rouault”, elválásuk előtt pedig már „Mademoiselle Emma”-nak hívják. Az elbeszélő Charles nézőpontját közvetíti, de Stanzel kifejezésével élve²¹⁶ auktoriális elbeszélői helyzet jellemzi a részletet. A közvetítés szerkezete, törvényszerűségei miatt a narrátor mind Charles-t, mind Emmát érintő értékelései megtalálhatók a részletben. Alig észrevehető pozitív és negatív véleménye mindkét szereplőt érinteni fogja.

A narrációban az idézett és a közvetett beszéd egyaránt megtalálható, de nem egyforma arányban. Személytelen elbeszélésbe ágyazott kevés számú szereplői beszéddel találkozunk, és egy helyütt párbeszéd is kialakul Charles és Emma között. A leírás fontos helyet kap a történetmesélésben, s most ki kell térnünk a nézőpont kérdésére, hiszen a voltaképpeni esemény (a lábtörés) háttérben marad, s az áll a középpontban, milyen hatást tesz Charles-ra Emma és környezete.

A későbbiekben Léon és Rodolphe éppígy rá fognak csodálkozni Emma vonzó lényére, mint most Charles. Claudine Gothot-Mersch a férfiak tekintetében tükröződő Emmáról sajátos véleményt formál: „*Lorsqu’Emma rencontre un homme, le point de vue*

²¹⁴ *Madame Bovary*, I. rész, 2. fejezet, 71–74. o.

²¹⁵ Borisz Uszpenszkij ír erről általánosságban *A kompozíció poétikája* című könyvében. I. m., 36–47. o.

²¹⁶ Azért is idézzük most éppen őt, mert grafikailag is jól érzékelteti, kördiagramban ábrázolta, hogy a három elbeszélői helyzet szüntelenül mozgásban van. Jelen részletben az auktoriális elbeszélői helyzetből, de egy szereplő nézőpontjából folyik az elbeszélés. Lásd STANZEL, Franz Karl, I. m., XVI. o.

adopté met l'accent sur le fait que ce n'est pas elle qui décide et qui agit. Elle ne choisit pas, elle est choisie."²¹⁷

A férfiak nézőpontja szerintünk nem jelenti a dominanciájukat, sem Emma passzivitását vagy kiszolgáltatottságát. Talán inkább arról van szó, hogy a női vonzerőt a férfitekintet érzékelheti a legjobban. A szakirodalom egyik jelentős tanulmányában Jean Rousset²¹⁸ arra mutat rá, hogy Emmát több szereplő nézőpontjából is láthatjuk a regény során, s most, éppen itt – írja –, Charles tekintetén keresztül kap képet róla az olvasó. Osztjuk a szerzőnek azt a véleményét, hogy a narrátor lemond a mindentudói nézőpontról: „renonce à l'optique privilégiée de l'auteur omniscient”.²¹⁹ Ám azt nem mondhatjuk, hogy mind Charles, mind Emma értékeléséről lemond. A következőkben arra igyekszünk rámutatni, hogy Charles nézőpontjába és értékelésébe mikor és hogyan avatkozik be a mindentudó vagy korlátozott tudású narrátor.

A szövegrész első mondatának első szava elárulja, hogy Charles szemével pillantjuk meg Emmát, hiszen az olvasó már tudja, hogy az ő felesége öreg és csúnya.²²⁰ „A fiatal nő” fodros kék merinóruhája, mint a francia szöveg lábjegyzetéből megtudjuk,²²¹ jómódra utal, mivel a merinógyapjából készült anyagok akkoriban nagyon drága portékának számítottak. A ruha anyagának ismeretét nem feltételezhetjük Charles-ról, vagyis a narrátort halljuk, de hogy a három sor fodor tetszhetett neki, azt igen.

Különös, hogy az egész éjjel várt orvost nem vezetik rögtön a beteghez, hanem a konyhába kalauzolják. Az elbeszélői kommentár itt is hiányzik. Az események nem kapcsolódnak gördülékenyen egymáshoz, itt is, ott is váratlan leállásokat látunk, mint most is, amikor követjük Charles-t a konyhába. Családiás kép tárul elénk egy jól felszerelt, rendben tartott helyiségről, amely faluhelyen a ház legfontosabb tartózkodási helye. Ebben az enteriőrben minden részlet Emma keze munkájáról tanúskodik. Talán Charles otthonosság utáni vágya is benne van ebben a fényjátékokkal átítatott képsorban.

²¹⁷ GOTHOT-MERSCH, Claudine, „Le point de vue dans *Madame Bovary*”, *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 23 (1971), 1. sz., 257. o. (Kiemelés tőlünk.)

²¹⁸ ROUSSET, Jean, *Forme et signification, essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1981, 114. o. [1962].

²¹⁹ *Uo.*

²²⁰ „...la veuve d'un huissier de Dieppe, qui avait quarante-cinq ans.” „Laide, sèche, comme un cotret, et bourgeonnée comme un printemps.” *Madame Bovary*, 67. o.

²²¹ Spanyolországból importált birkából készült, s emiatt drága az anyag: „c'est alors encore un tissu cher et recherché”. *Madame Bovary*, 71. o.

Az elbeszélés most továbblendül, és a ház egy másik részében, a beteg hálósobájában vagyunk. A jelenetben a munkáját végző Charles rokonszenves beállításba kerül, még akkor is, ha a mindentudó narrátor révén a fejébe láthatunk, s megtudhatjuk, hogy van benne némi szakmai bizonytalanság. Ha kétségeink lennének afelől, hogy ironikus-e a narrátori értékelés („*la fracture était simple, sans complication d'aucune espèce. Charles n'eût osé en souhaiter de plus facile*”²²²), akkor a következőkben egy meg-megbicsakló hasonlat megérteti velünk, hogy az orvos kedvessége nem pótolhatja a szakmai hozzáértést: „...*il réconforta le patient avec toutes sortes de bons mots, caresses chirurgicales qui sont comme l'huile dont on graisse les bistouris.*”²²³

A hasonlatban feltűnő sebészorvos és attribútuma, a szike nem illenek a jelen helyzetbe, ahol fészerből kerített, hamarjában fabrikált sínbe pólyálják a beteg testrészt. De ez az aszimmetrikus hasonlat egyúttal prolepszis is, előre utal²²⁴ egy időben később bekövetkező eseményre, Charles legnagyobb szakmai kudarcára, a dongalábműtetre. A mostani jelenetben (éppúgy, mint majd a Rodolphe-fal való megismerkedéskor) együtt látják el a beteget Emmával. Charles a sínpólyát varró nőnek most a kezét, ujját, majd az arcát veszi szemügyre, és a tekintetét találja a „legszebbnek”. Az olvasó az e helyzetekben megszokott, lesütött női szemet várja, ehelyett szinte tágra nyitott, kíváncsi szempár néz Charles-ra. Ennél a rövid résznél Charles mellett végig érezzük a narrátor rejtett jelenlétét, hiszen a tekintet Charles-é de a megfogalmazások a narrátoréi. Ez utóbbi jelenlétére a „*c'étaient*” leírásra utaló szó és az „*à vous*” megszólítás hívja fel a figyelmünket.

Charles Emmával kettesben villásreggelizik, és a szoba leírása a narrátor nézőpontjára vall. Nem a konyhában, hanem egy külön teremben terítettek nekik, s most ismét a jólét néhány jelét figyelhetjük meg: dugig tömött búzászsákok, ezüstpoharak, nagy baldachinos ágy látható itt. Lehet, hogy kijár a doktornak, hogy ne a konyhában

²²² *Madame Bovary*, 71. o.

²²³ George Pistorius külön is elemzi ezt a hasonlatot, s megjegyzi, hogy ritkák a *Bovaryn*ében azok a hasonlatok, amelyeket metafora vezet be („*caresses chirurgicales*”), és hozzáteszi, hogy a hasonlat hasonlító része („*huile dont on graisse les bistouris*”) adja meg a metafora szuggesztív erejét. PISTORIUS, George, „La structure des comparaisons dans *Madame Bovary*”, *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 23 (1971), 1. sz., 239. o.

²²⁴ GENETTE, Gérard, „Discours du récit”, in Uő, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 105. o. Genette *anticipation*nak vagy *prolepse temporelle*-nek nevezte a történet és elbeszélés időviszonyában a kronológiai rend efféle felbomlását, az előreutalást. Ez ugyan itt nagyon rejtetten, de félreérthetetlenül jelen van.

lássák vendégül, de egy tisztázatlan funkciójú szobában ültették le, amely magtár, háló, és most alkalmi ebédlő is egyben. A baldachinos ágy előtt étkezők látványa nevetséges és szomorú, mert a regény ismeretében a jövő Emma boldogtalan hitvesi, majd halálos ágyát is megláthatjuk benne. S nem is véletlen, hogy itt nem ég a tűz, hideg van, Emma (már előre is) vacog („*elle grelottait*”), s Charles elbűvölve nézi „telt ajkait” („*lèvres charnues*”).

Az elfogult szemlélő mellett némi irónia is előtűnik: nyilvánvalóan a narrátor tekintete akadt meg a helyiség egyetlen díszén, egy aranykeretben lógó Minerva-fejen. Sem a salétromos falon lógó aranykeret, sem a benne foglalt iskolai rajz nem illenek ebbe a környezetbe. Emma rajzolta, és az apjának dedikálta. Léon Bopp azt írja,²²⁵ hogy Minerva, a bölcsesség és a kézimunka istennője itt ironikus utalásként értelmezhető, de csak a teljes regény ismeretében. Talán arra gondol, hogy Emma mennyi ostobaságot követett el életében, és sem kézi, sem más munkával nem tette hasznossá magát? Úgy érezzük, hogy egy olyan falon, ahol a hámló zöld festéken átüt a salétrom, az ékeskedő aranykeret látványában a mulandóság és a szépre vágyás nevetséges, de ártatlan nyíltsággal kapcsolódik össze. E közvetetten Emmára utaló ironikus narrátori megfigyelést ismét Charles csodálata váltja fel: a fiatal nő szépségének most egy másik aspektusába, hajának bonyolult kompozíciójába feledkezik a szemlélő Charles. A narrátori irónia jelének véljük a „vidéki” minőségjelzőt: Emma városiasan fésült frizurája különös hatást kelt e tanyasi környezetben, miért is ne ejthette volna ámulatba vele a szomszéd falu orvosát? „...avec un mouvement ondé vers les tempes, que le médecin de campagne remarqua là pour la première fois de sa vie.”²²⁶ Érdekes, hogy a teknőckeretes lornyon sem az elbeszélő, sem Charles értékelésében nem kap hangsúlyt, holott Charles Baudelaire halhatatlanná tette ezt az apró részletet, ugyanis Emma androgün, sőt férfias karakterjegyének tartotta.²²⁷ Úgy gondoljuk, hogy a lornyon éppúgy, mint a három fodor a gyapjúruhán, a tarkóba, homlokba kunkorított hajfürtök, a szénrajzhoz az aranykeret szükségtelenek a gyakorlati élethez, s főleg ebben a környezetben feleslegesek és

²²⁵ BOPP, Léon, *Commentaires sur Madame Bovary*, 1951, Neuchâtel, a la Baconnière, 29. o.

²²⁶ *Madame Bovary*, 73. o.

²²⁷ BAUDELAIRE, Charles, „Art Romantique”, in Uő, *Œuvres complètes*, Paris, Editions de La Nouvelle Revue Française, 1925, 401. o. „Comme la Pallas armée, sortie du cerveau de Zeus, ce bizarre androgyne a gardé toutes les séductions d’une âme virile dans un charmant corps féminin.” Lásd még Baudelaire „M. Gustave Flaubert, *Madame Bovary – La Tentation de Saint Antoine*” című másik írásában, in *Mémoire de la critique*, 169. o.

nevetségesek. De nélkülözhetetlenek annak, akit ideálok hajtanak, s akit bármiféle érzéki szépség megkísértett.

Charles menni készül. Nem tud elmenni, mert nem találja ostorát, lova ösztökélésének elengedhetetlen eszközét. A szövegrészlet egyetlen közvetlenül idézett párbeszéde következik.

Az étkezőterembe is benéz, hátha ott felejtette, s Emmát az ablak előtt találja. A narrátor az üvegen kinéző Emma nézőpontját veszi fel: a nő a kertet szemléli, s a széldöntötte futóbabkarókat látja. Mit jelenthet ez? Talán a gyökértelenség és a kapaszkodás kettősségét? A narrátor vagy Emma reflexióinak hiánya szembeötlő. Végül a veteményeskert, a bab és a karó Emma eltűnődő percepciójától lesz érdekes, gondolataiba nem avat be az elbeszélő, de a testhelyzet leírása tűnődő szomorúságra, talán magányra vall. Ugyanakkor ironia is lappang e kerti látványban: e melankóliához más díszlet illene, nem veteményeskert és e közönséges zöldségnövény. Mi az egész szövegrészlet kisugárzó középpontjának véljük Emma testhelyzetét: „*le front contre la fenêtre*”. Az ablak, az üveg, a tükör a szakirodalomban sokat elemzett jelkép,²²⁸ amelyre Emma halálának elemzésekor ismét visszatérünk.²²⁹

Visszatükröző tulajdonsága miatt az üveg az önmagunkkal való szembenézés, a reflexív önmegismerés, de éppúgy a narcizmus, a hiúság attribútuma is lehet. Az ablakon, azaz önmagunkon való kinézés szintén felfogható a genette-i anticipációnak, finom, apró előreutalásnak; Emma gyakran áll majd nyitott vagy zárt ablak előtt, ennek minden vonatkozását felfedte már a szakirodalom.

Visszatérve az elemzett szövegrészlethez, hangsúlyozzuk, hogy most érkezünk az egyetlen közvetlenül idézett szóváltáshoz. A beszélgetés egy tárgyra, a lovaglóostorra, majd annak keresésére irányul:

„– *Cherchez – vous quelque chose? demanda-t-elle.*

– *Ma cravache, s’il vous plaît, répondit-il.*”²³⁰

A szereplők közvetlen beszéde itt most a hangsúlyozás, kiemelés egy eszköze: a korbács így kilép tárgyi mivoltából, s jelképi szintre emelkedik:²³¹ formája erotikus

²²⁸ Thibaudet óta a szakirodalom egyik sarkalatos pontja. THIBAUDET, Albert, *I. m.*, 97. o.

²²⁹ Agóniája kezdetekor, s a vak énekének felhangzása előtti pillanatban Emma tükröt kér, belenéz, és kicsordul a könnye: „...elle demanda son miroir, et elle resta penchée dessus quelque temps, jusqu’au moment où de grosses larmes lui decoulèrent des yeux.” *Madame Bovary*, 471. o.

²³⁰ *Madame Bovary*, 73–74. o.

utalást sejtet, mely nyilvánvalóvá lesz az ostor keresésekor, hiszen egymáshoz ér a testük. A regény erotikus utalásainak jelentőségét először Mario Vargas Llosa hangoztatta,²³² s a szakirodalom azóta sem beszél sokat e tényről.²³³ Az ostor keresése egyidejűleg erotikus és komikus. Charles félszeg ügyetlensége, Emma elpirulása, végül a váratlan testközelség kapcsolatuk újabb stációját jelzi.

Az ostor kétféle elnevezése elgondolkodtató. A *cravache* és a *nerf de bœuf* úgy viszonyul egymáshoz, mint a lovaglóostor a bikacsökhöz: az egyik úri szabadidős tevékenység, a másik a kétkezi munkához társítható. Az e szavakkal való játék a narrátornak tulajdonítható, hiszen semmi nem utal arra, hogy a szereplők beszédének narrátori összefoglalóját olvassuk. A „*nerf de bœuf*” nem Emma szóhasználata, nem majdani megvetésének előképe, mint ahogy Bernard Masson „*Le corps d’Emma*” című tanulmányában tévesen értelmezi. Masson szerint a kétféle elnevezésben latensen ott van a kettejük közti nagy különbség:

Seule note discordante qui annonce ici les orages futurs : au plan de l’échange des propos et des sentiments, Emma ne paye pas en même monnaie que Charles : il cherche une cravache, c’est « un nerf de bœuf » qu’on lui tend. Ainsi commence, sans qu’on y prenne garde, la dépréciation d’un homme par le regard d’une femme insatisfaite qui en épiera toutes les faiblesses.²³⁴

Ez a narrátori szójáték a kétértelmű szituációt még jobban nyomatékosítja. Végezetül szeretnénk hozzátenni, hogy a „*nerf de bœuf*”-ben Charles családneve rejtőzik.

²³¹ Claudine Gothot-Mersch szerint: „...l’objet devient alors non seulement le témoin, mais le porteur de l’idée.” Gothot-Mersch Pontalis, Demorest és Durry nevét említi azok közül, akik már írtak e témáról. Lásd GOTHOT-MERSCH, Claudine, *Introduction Gustave Flaubert*, in FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Bordas, 1990, XLVII–XLVIII. o.

²³² „Dans *Madame Bovary* l’erotique est fondamental...” „Mais que le sexuel soit plus implicite qu’explicite ne signifie pas que ces données cachées, ces faits rapportés par omission, soient moins efficaces.” In VARGAS LLOSA, Mario, *L’orgie perpétuelle (Flaubert et Madame Bovary)*, Paris, Gallimard, 1978, 30. o. Spanyolból ford. Albert BENSOUSSAN. [1975].

²³³ Ritka kivétel például Victor BROMBERT: „...sexual undertones, sensuality extends beyond her character, it invades the entire world of *Madame Bovary*”. In Uő, *The Novels of Flaubert. A Study of Themes and Techniques*, New Jersey, Princeton, Princeton University Press, 1966, 47. o. Elemzéseinkben helyet adunk az erotikus utalásoknak, melyek, mint Vargas Llosa és Brombert is írják, rejtve, de érezhetően fontos részei a szövegnek.

²³⁴ MASSON, Bernard, „Le corps d’Emma”, in *Flaubert, la femme, la ville*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, 18. o. A tanulmány egyébként azon kevesek egyike, amelyet a Charles iránti szimpátia hat át.

Valami miatt ezt a szakirodalom eddig még nem említette. Sem azt, hogy e munkaeszközt, a „bikaideget” a bika nemi szervéből készítik.²³⁵

2.2. Charles és Emma lakodalmának egy jelenete: a beteljesülés

Jusqu’au soir, on mangea. Quand on était trop fatigué d’être assis, on allait se promener dans les cours ou jouer une partie de bouchon dans la grange ; puis on revenait à table. Quelques-uns, vers la fin, s’y endormirent et ronflèrent. Mais, au café, tout se ranima ; alors on entama des chansons, on fit des tours de force, on portait des poids, on passait sous son pouce, on essayait à soulever les charrettes sur ses épaules, on disait des gaudrioles, on embrassait les dames. Le soir, pour partir, les chevaux gorgés d’avoine jusqu’aux naseaux, eurent du mal à entrer dans les brancards ; ils ruaient, se cabraient, les harnais se cassaient, leurs maîtres juraient ou riaient ; et toute la nuit, au clair de la lune, par les routes du pays, il y eut des carrioles emportées qui couraient au grand galop, bondissant dans les saignées, sautant par-dessus les mètres de cailloux, s’accrochant aux talus, avec des femmes qui se penchaient en dehors de la portière pour saisir les guides.

Ceux qui restèrent aux Bertaux passèrent la nuit à boire dans la cuisine. Les enfants s’étaient endormis sous les bancs.

La mariée avait supplié son père qu’on lui épargnât les plaisanteries d’usage. Cependant, un mareyeur de leurs cousins (qui même avait apporté, comme présent de noces, une paire de soles) commençait à souffler de l’eau avec sa bouche par le trou de la serrure, quand le père Rouault arriva juste à temps pour l’en empêcher, et lui expliqua que la position grave de son gendre ne permettait pas de telles inconvenances. Le cousin, toutefois, céda difficilement à ces raisons. En dedans de lui-même, il accusa le père Rouault d’être fier, et il alla se joindre dans un coin à quatre ou cinq autres des invités qui, ayant eu par hasard plusieurs fois de suite à table les bas morceaux des viandes, trouvaient aussi qu’on les avait mal reçus, chuchotaient sur le compte de leur hôte et souhaitaient sa ruine à mots couverts.

Madame Bovary mère n’avait pas desserré les dents de la journée. On ne l’avait consultée ni sur la toilette de la bru, ni sur l’ordonnance du festin ; elle se retira de

²³⁵ „Nerf de bœuf, ligament cervical postérieur du bœuf ou du cheval, desséché et traité pour fabriquer des cravaches, des matraques.” *Grand Larousse*, szerk. GUILBERT, Louis et al., Paris, Larousse, 1975, 4. köt., 3598. o.

bonne heure. Son époux, au lieu de la suivre, envoya chercher des cigares à Saint-Victor et fuma jusqu'au jour, tout en buvant des grogs au kirsch, mélange inconnu à la campagne, et qui fut pour lui comme la source d'une considération plus grande encore.

Charles n'était point de complexion facétieuse, il n'avait pas brillé pendant la noce. Il répondit médiocrement aux pointes, calembours, mots à double entente, compliments et paillardises que l'on se fit un devoir de lui décocher dès le potage.

Le lendemain, en revanche, il semblait un autre homme. C'est lui plutôt que l'on eût pris pour la vierge de la veille, tandis que la mariée ne laissait rien découvrir où l'on pût deviner quelque chose. Les plus malins ne savaient que répondre, et ils la considéraient, quand elle passait près d'eux, avec des tensions d'esprit démesurées. Mais Charles ne dissimulait rien. Il l'appelait ma femme, la tutoyait, s'informait d'elle à chacun, la cherchait partout, et souvent il l'entraînait dans les cours, où on l'apercevait de loin, entre les arbres, qui lui passait le bras sous la taille et continuait à marcher à demi penché sur elle, en lui chiffonnant avec sa tête la guimpe de son corsage.²³⁶

Emmának sem a személye, sem érzelmei, belső gondolatai, sem boldogsága – Charles-lal való kapcsolatának beteljesülése – nem szerepel a fenti részletben.

Az elbeszélői helyzet mindentudói vagy lintvelti értelemben „auktoriális”,²³⁷ az elbeszélő azonban érdekes módon a kommentároktól s minden szubjektív megnyilvánulástól tartózkodik, de nem elfogulatlan, hiszen például a szereplők közül egyedül Emma anyósának a gondolataiba látunk bele: tele van a menyé iránti rosszindulattal, mintegy előrevetítve majdani rossz viszonyukat. Különös az is, hogy ebben a lakodalmas jelenetben Emma nem kerül a narrátor látóterébe, egyszer sem fókuszál őrá, és nem nevezi a keresztnévén. Főleg a családi állapotot jelölő nevekre utal az elbeszélő, a „mariée” háromszor is előfordul, s egyszer a „bru” is elhangzik, igaz, csak leendő anyósa gondolataiban. Az elnevezésekkel kapcsolatban érdemes egy kis kitérőt tenni, talán jobban megérthető, miért nem a keresztnévén szerepel Emma. Egy kivétellel itt minden főszereplő nevet visel. Mindazoknak, akik illeszkednek, betagozódnak e rendszerbe, van „rendes” nevük. Az apát familiárisan „père Rouault”-

²³⁶ *Madame Bovary*, I. rész, 4. fejezet, 89–91. o.

²³⁷ LINTVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative. Le „point de vue”. Théorie et analyse*, Paris, Librairie José Corti, 1989, 38. o. [1. kiad. 1981.]

ként emlegeti a narrátor, nem véletlenül, hiszen ő van leginkább otthon ebben a közegben, az ő falujában vagyunk, majd Charles és „*Madame Bovary mère*” következik. Charles apjának a neve „*époux*”, mint ahogy Emma is „*mariée*”: mindketten híján vannak a befogadottságot is jelölő „saját” névnek.

Explicit, tehát közvetlen értékelést nem találunk a részletben, a narrátor közvetett módszerekkel él. Egyrészt ő idézi Emmát közvetett beszédben (amikor apjától kér valamit), de főleg a másik módszert érvényesíti: más szereplők értékelésének közvetítésével formál véleményt Emmáról. Ez utóbbi eljárásra jellemző, hogy nem fűz a mások szavaihoz, gondolataihoz elbeszélői kommentárt.

A szövegrészletben a lakodalom napjának második feléről és az azt követő reggelről kapunk tudósítást. Az események elmesélésében három fő időegység sorakozik egymás után: a délutántól estéig tartó evés, mulatozás, az éjjelre maradók ivászata s a másnap reggel. Az ifjú pár háttérben marad, csak a nászéjszakát követő napon kerülnek az elbeszélő látóterébe. Vidéki szokás szerint a pár elvegyül az ünneplő sokadalom között. A témának megfelelően az elbeszélő nagy tablót fest, s az általános alannal kifejezett csoportkép dominál az egyéni ábrázolás helyett. Hagyományörző közösségben régtől fogva azonos koreográfia szerint zajlanak az efféle események. A narrátor kronologikus tudósító igyekszik maradni, s ha ettől eltér, annak meglesz a jelentősége. Mindössze két, az egész napot összegző időbeli visszatekintést találtunk. Sem a kronologikus rendtől való másik eltérésre, az előreutalásra, sem pedig leírásra nincs példa, nincs, ami megakasztaná a történet menetét. Egy kivételtől eltekintve a narrátor a külső nézőpontnál marad, és a szereplők belső beszédét, gondolatait nem vonja bele a narrációba. E résznél elmondható, hogy a lintvelti értelemben vett nézőpont mélysége limitált.²³⁸ Inkább a közelítő-távolító „szem” által befogott látótér szűkülésébe-tágulásába beleférő látvány és az ugyanezzel a módszerrel közvetített szereplői beszédek alkotják az elbeszélői közlés és értékelés alapját. E tekintet az asztalnál ülőket evés után a kocsiszínbe is követi, ahol játékkal ütök el az időt. A vendégek együttlétének minősége az idő előrehaladtával változik. Valószínűleg az este az a napszak, amely az együttlétet a végkifejlet felé vezérli. A *soir* szó kétszer is visszatér: „*Jusqu’au soir on mangea*”; „*Le soir, pour partir*”.²³⁹ Este legtöbbször hazatér, s aki marad, az mind jobban átadhatja magát az ilyen alkalomkor természetes szabadosságnak. Megengedettek a túlzások evésben, ivásban, viselkedésben

²³⁸ LINTVELT, Jaap, *I. m.*, 43. o.

²³⁹ *Madame Bovary*, 89. o.

egyaránt. Ez minden lelkes lényre igaz, hiszen még a lovak is túleszik magukat, s szanaszét szaladnak az éjszakában, hazafelé tartva utasaikkal. Az elbeszélő meghatározhatatlan nézőpontból követi a szétszéledő meghívottak hazakocsikázását. Alighanem az egész regény leghumorosabb részletét és egyik leghosszabb mondatát találjuk a lovak rendetlenkedésének elbeszélésében: a lovaskocsis vendégek „szertegurulása” egyre távolodón belevész a tájba. A mondat nagyobb egységeit kapcsolatos mellérendelés fűzi egymáshoz, s mint az útról letérő, buckákon, gödrökben bukácsoló, elszabadult paripák, úgy ágaznak szét, kacskaringóznak erre-arra a vonatkozó és határozói mellékmondatok.

A narrátor nem veszíti szem elől Emmát, de sem vele, sem Charles-lal kapcsolatban nem lép át a belső nézőpontba. Ez a hiány meglehetősen szembeötlő és meglepő egy olyan jelentős esemény kapcsán, amelyről van mit gondolnia, éreznie mind a narrátornak, mind az ifjú párnak.

Korábbról tudjuk, hogy Emma éjféli, fáklyafényes esküvőt szeretett volna.²⁴⁰ Először tapasztaljuk, hogy egészen mást képzelt, mint ami a környezetében megszokott lenne. Visszatérve a szövegrészlethez, az evés-ivás közben, a társas- és ügyességi játékokkal szórakozó vendégsereg között nem látjuk sem Emmát, sem Charles-t. Ennek a *rite de passage*-nak, beavatási rítusnak, úgy tűnik, a közösség a főszereplője.

A narrátor visszatér a vendégekhez, s most Emma kerül elő, szigorúan külső nézőpontból, a hivatalosan hangzó „*mariée*” megjelöléssel. De mintha a lovak minden jókedvet elvittek volna, a menyasszony nyitja meg az elégedetlenkedők sorát. Mostantól a narrációba a szereplők, Emma és az apja, az unokatestvér közvetett beszéde fonódik, s ezzel a narrátor mintegy távolabbról szemléli a szereplők között kibontakozó ellentéteket. A feleség könyörög apjának, kímélték meg az ilyenkor szokásos vaskos ugratásoktól. Valójában itt egy sarkalatos problémáról van szó: a közösségnek az intim szférába való behatolási jogáról. Emma e szokást, szinte íratlan szabályt utasítja vissza. Felettébb érdekes, hogyan adja tovább e kérést az apa a narrátor közvetítésében: „*Rouault arriva juste à temps pour l'en empêcher, et lui expliqua que la position grave de son gendre ne permettait pas de telles inconvenances.*”²⁴¹

²⁴⁰ „Emma eût, au contraire, désiré se marier à minuit aux flambeaux”, *Madame Bovary*, 85. o.

²⁴¹ *Madame Bovary*, 90. o.

Nem tudni, kinek a szavai rejlenek a *que*-vel bevezetett tárgyi mellékmondatban: Emmától származik-e, vagy az apa magyarázta így leánya kérését? Léon Bopp Emmának is tulajdoníthatja:

Emma a donc demandé qu'on lui épargne les plaisanteries d'usage, et ce trait souligne, une fois encore, qu'elle se sent assez inadaptée à ce milieu de grosse animation paysanne. Peut-être incline-t-elle à croire, comme le père Rouault le croit, ou tout au moins comme il s'insinue, qu'elle accède à une condition sociale supérieure.²⁴²

Az ifjú férj anyja, az idős Bovaryné mérgét és sértettségét magába fojtva ül. Sem az esküvői ruha, sem az ünnepség szervezésében nem kérték ki a véleményét.²⁴³ Őt és az előbbi unokatestvért (tehát mellékszereplőket) mutatja be az elbeszélő belső nézőpontból: csak az ő gondolataikba nyújt bepillantást. Az első negatív értékelés, az unokaöccsé, még az apa ellen irányult. Emma apja magára vállalta az ő kérésének közvetítését. A hagyomány, az anyós előjogainak semmibe vételéről szóló szakasszal egy újabb közvetett, de immáron egyenesen Emmára vonatkozó elbeszélői értékelést olvashatunk. Emma igyekszik leválni e közösség moráljáról, de a házassággal egy még szorosabb, örök köteleket vállal. Az utolsó bekezdésben, a nászéjszakát követő reggelen Charles kerül fókuszba: az ő boldogságát a narrátor a vendégek értékelésében mutatja meg. A vendégek is szokatlannak érzik a pár viselkedését, amit a következő nehezen értelmezhető mondat tükröz: „*C'est lui plutôt que l'on eût pris pour la vierge de la veille, tandis que la mariée ne laissait rien découvrir où l'on pût deviner quelque chose.*”²⁴⁴

Lehetséges, hogy ismernünk kellene a nászéjszakát követő szokásokat, és azt, hogy mit írt elő ekkoriban a falusi hagyomány. Talán illendő lett volna kimutatni a férj iránti szeretetét s a hálát is, amiért az előző éjszakát felejthetlenné tette számára? De ami az értékelést illeti, a narrátor a többiek nézőpontjának s beszédének visszaadása révén a két szereplő érzelmi érintettségének különbségét tárja elénk. Emma még mindig szinte ismeretlen szereplő, hiszen továbbra is személyes névmásba burkolja az elbeszélő: „*Elle ne laissait rien découvrir.*” A Charles megváltozott magatartását kifejtő mondattól kezdve a narrátor veszi át a szót: „*Mais Charles ne dissimulait rien.*” A „*rien*” a „mindent”

²⁴² BOPP, Léon, *I. m.*, 59. o.

²⁴³ „On ne l'avait pas consultée ni sur la toilette de la bru, ni sur l'ordonance du festin.” *Madame Bovary*, 90. o.

²⁴⁴ Kiemelés tőlünk.

jelenti. A minden az intimitás, a testi kötődés különböző erősítéssel, amplifikációval kifejezett formáit foglalja magában: a beszédben („*ma femme*”, „*la tutoyait*”), gesztusokban („*la cherchait partout*”) s végül az érintésben („*il l’entraînait*”), a testi érintkezésben („*lui passait le bras sous la taille, demi penché sur elle, en lui chiffonnant avec sa tête la guimpe de son corsage*”). Emma gondolatai és érzelmei pontosan olyan rejtettek maradtak az olvasó, mint a rokonok előtt. A következő részletben fogjuk megtudni, mit képzelt és mit tapasztalt valójában a házasságról.

2.3. Csalódása Charles-ban

Mais l’anxiété d’un état nouveau, ou peut-être l’irritation causée par la présence de cet homme, avait suffi à lui faire croire qu’elle possédait enfin cette passion merveilleuse qui jusqu’alors s’était tenue comme un grand oiseau au plumage rose planant dans la splendeur des ciels poétiques ; – et elle ne pouvait s’imaginer à présent que ce calme où elle vivait fût le bonheur qu’elle avait rêvé.

VII.

Elle songeait quelquefois que c’étaient là pourtant les plus beaux jours de sa vie, la lune de miel, comme on disait. Pour en goûter la douceur, il eût fallu, sans doute, s’en aller vers ces pays à noms sonores où les lendemains de mariage ont de plus suaves paresse ! Dans des chaises de poste, sous des stores de soie bleue, on monte au pas des routes escarpées, écoutant la chanson du postillon, qui se répète dans la montagne avec les clochettes des chèvres et le bruit sourd de la cascade. Quand le soleil se couche, on respire au bord des golfes le parfum des citronniers ; puis, le soir, sur la terrasse des villas, seuls et les doigts confondus, on regarde les étoiles en faisant des projets. Il lui semblait que certains lieux sur la terre devaient produire du bonheur, comme une plante particulière au sol et qui pousse mal tout autre part. Que ne pouvait-elle s’accouder sur le balcon des chalets suisses ou enfermer sa tristesse dans un cottage écossais, avec un mari vêtu d’un habit de velours noir à longues basques, et qui porte des bottes molles, un chapeau pointu et des manchettes !

Peut-être aurait-elle souhaité faire à quelqu’un la confidence de toutes ces choses. Mais comment dire un insaisissable malaise, qui change d’aspect comme les nuées, qui tourbillonne comme le vent ? Les mots lui manquaient donc, l’occasion, la hardiesse.

Si Charles l'avait voulu cependant, s'il s'en fût douté, si son regard, une seule fois, fût venu à la rencontre de sa pensée, il lui semblait qu'une abondance subite se serait détachée de son cœur, comme tombe la récolte d'un espalier quand on y porte la main. Mais, à mesure que se serrait davantage l'intimité de leur vie, un détachement intérieur se faisait qui la déliait de lui.²⁴⁵

A narrátori visszatekintés mintegy követi Emma egyre gyakoribb múltba nézéseit. Most először pillantunk bele Emma gondolataiba. Bár beszélt már másoknak rossz közérzetéről és részben a vágyairól is, mindezeket közvetett módon, narrátori összefoglalásban ismerhettük meg. De mivel szavait nem vagy csak részben kísérte kommentár, könnyen elsikkadhattak a szöveg tengernyi információjában. Első bertaux-i találkozásukkor panaszkodott Charles-nak, hogy nem érzi jól magát a tanyán („*Mademoiselle Rouault ne s'amuse pas à la campagne, maintenant surtout qu'elle était chargée des soins de la ferme*” 73. o.). Egy következő alkalommal elárulta, hogy rosszul érezte magát („*Elle se plaignit d'éprouver, depuis le commencement de la saison, des étourdissements*”, 81. o.). Apja kétszer is meghökkent a viselkedésén: először, amikor édesanyja halála után végrendelkezett („*Elle demandait qu'on l'ensevelît plus tard dans le même tombeau. Le bonhomme la crut malade et vint la voir*” 104. o.), majd pedig akkor, amikor az esküvő tervezése közben kijelentette, hogy éjfélkor, fáklyafénynél kíván egybekelni Charles-lal („*Emma eût, au contraire, désiré se marier à minuit, aux flambeaux; mais le père Rouault ne comprit rien à cette idée*” 85. o.). Ezek az apróságok (és még több hasonlót lehetne felsorolni) felvillantják környezetétől elütő, különös és érzékeny természetét. Claudine Gothot-Mersch azt írja, hogy a scénáriók²⁴⁶ és a piszkozatok már világosan jelzik Emma (orvosi értelemben vett) hisztérikus természetét.²⁴⁷

Mielőtt belekezdünk az elemzésbe, felidézzük az előző, hatodik fejezet utolsó bekezdését, hiszen az egyetlen hosszú mondatba sűrített kérdések részletes kibontása az elemzendő szövegünk.

Eddig csupán mások szemén keresztül láttuk őt, most viszont csak belső tudatállapotáról lesz szó, és ebben a regényrészletben a narrátor Emmához való viszonyát, mégpedig értékelői viszonyát is megtapasztalhatjuk. Mint korábban megállapítottuk, az

²⁴⁵ *Madame Bovary*, I. rész, 7. fejezet, 105–106. o.

²⁴⁶ Scenárió: részletes szerkezeti vázlat. Flaubert 60 scénárió, 3600 oldal piszkozatot írt.

²⁴⁷ GOTHOT-MERSCH, Claudine, *La Genèse de Madame Bovary*, Genève, Slatkine Reprints, 1980, 194. o. [1966].

alapvető elbeszélői helyzet szerzői dominanciájú, s a mindentudó elbeszélő többé-kevésbé visszafogott jelenlétéből kell következtetnünk az értékelésekre. Dorrit Cohn neologizmusáról, a pszichonarrációról szintén beszéltünk a bevezetőben. Most kezdődően és a továbbiakban is, minden esetben, ha narrátori introspekciónak lesz szó, a cohni pszichonarráció fogalmaival írjuk le a narrátor értékelő viszonyát a szereplőhöz. Cohn Stanzel munkája alapján az elbeszélőnek a hőshöz fűződő együttérzését vagy távolságtartását a konszonáns, együtt érző vagy disszonáns, valamilyen módon távolságtartó fogalommal írja le. Általánosan elfogadott vélemény, hogy a narrátor Emmának éppen a szomorú lelkiállapotával tud a legjobban azonosulni.²⁴⁸

Az elbeszélő pozíciójának és a használandó terminológiának a rövid ismertetése után Emmának egy most megmutatózó és a jövőben visszatérő tulajdonságáról szeretnénk szót ejteni. Jean-Pierre Richard azt írja, hogy az érzésekről, a tapasztalatokról Emmának előzetes elképzelései vannak.²⁴⁹ Továbbgondoltuk ezt a meglátást, és igazat adunk Richard-nak: most is azt fogjuk megfigyelni, hogy az idea megelőzi a tapasztalást, de nemcsak megelőzi, meg is akadályozza a valóság megismerését, illetve a valóság kiábrándító, mivel az ideákhoz képest mindig szegényesebb. Ez a lelki-érzelmi konfrontáció lesz a szereplő reflexióinak és kontemplációinak az alapja. Nem belső folyamatok ezek, legalábbis a narrátor interpretációja szerint mindig ugyanaz a makacs bánat kezdi Emmát gyötörni, ahányszor a való élettel találja szembe magát. A való és az elképzelt ellentétének költői megfogalmazásaiban látjuk a narrátori értékelés egyik fontos forrását. Ez az értékelés kettős: egyszerre lesz ironikus és együtt érző.

Miután tisztáztuk a narrációban részt vevő két fél helyzetét és viszonyát, egyetlen, de két ellentétes tartalmú mondatot magában foglaló bekezdés szerkezetét, majd jelentését szeretnénk kibontani.

Mais l'anxiété d'un état nouveau, ou peut-être l'irritation causée par la présence de cet homme, avait suffi à lui faire croire qu'elle possédait enfin cette passion merveilleuse qui jusqu'alors s'était tenue comme un grand oiseau au plumage rose

²⁴⁸ ROUSSET, Jean, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1986, 130. o. [1962]: „...les moments où Flaubert confond le plus étroitement son point de vue avec l'angle de vision de son héroïne, abondent, très logiquement, dans les phases d'inertie et d'ennui...”

²⁴⁹ RICHARD, Jean-Pierre, *Littérature et sensation. Stendhal et Flaubert*, Paris, Seuil, 1970, [1954], „...en Emma Bovary l'idée du sentiment précède le sentiment...” 229. o. „La pensée précède l'expérience au lieu de s'y assujettir.” 230. o.

planant dans la splendeur des ciels poétiques ; – et elle ne pouvait s’imaginer à présent que ce calme où elle vivait fût le bonheur qu’elle avait rêvé.²⁵⁰

A Dorrit Cohn-féle pszichonarrációra és a narrátor jelenlétére utal a bizonytalanságot kifejező „*peut-être*” kifejezés. A hatodik fejezet ezen utolsó bekezdésében és a következő, hetedik fejezet elemzendő részletében egyaránt fenntartásaink vannak a narrátori értékelő közbevetéseket illetően.²⁵¹ A hösnő a házasságban más tapasztalatokat szerzett a férfiről, mint amilyenekről álmódott. Soha nem értettük, hogyan ragaszthatta rá a szakirodalom Emmára az „ostoba” minősítést, ami sokak számára általánosan elfogadott nézet. Ennek számbavételére most nem, cáfolatára inkább vállalkozunk. Emma világosan látja, hogy Charles fizikai közelsége vágyakat keltett benne, de amit később tapasztalt, az nem azonos azzal, amit előfeltevései szerint szenvedélynek gondolt. Emma gondolkodása és tételődése számunkra helyes és logikus. A szenvedélyről, a „*passion*”-ról való elképzeléseit azonban a narrátor a „*merveilleuse*” jelzővel hiperbolává és egyben antifrázissá degradálja. E jelző mintegy bevezeti és előzetesen egy szóban foglalja össze a következő hosszú tagmondat hasonlatát, amely a disszonáns pszichonarrációra nyújt példát. A „*merveilleuse*”-t bővebben kibontó hasonlat nem az Emma elképzelt „*passion*”, nem a szenvedély leírása, hanem a narrátor értékelése arról, amit Emma a szenvedélyről előzetesen gondolt.²⁵² Emmának a szenvedélyről való, irodalmi alapú előzetes elképzeléseit a narrátor ironikusan értékeli. Formai oldalról megközelítve e szóalakzatot azt mondhatjuk, hogy aszimmetrikus szerkezetű. A hasonlított: *passion*, a hasonló a *tertium comparationis*:²⁵³ nagy, rózsaszín tollú madár („*un grand oiseau au plumage rose*”). Az aszimmetria oka az, hogy a hasonló kifejtése gyakran függetlenedik a hasonlítás tárgyától – írja Pistorius²⁵⁴ –, és most is erről van szó, sőt a hasonlat metaforába

²⁵⁰ *Madame Bovary*, 105. o.

²⁵¹ Dorrit Cohnnál olvastuk: „a narrator’s moral evaluations are not necessarily reliable”. COHN, Dorrit, *I. m.*, 29. o., de mások is írtak erről, például BOOTH, Wayne C., „Distance et point de vue” [1961], in BARTHES, Roland, KAYSER, Wolfgang, BOOTH, Wayne C., HAMON, Philippe, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, 105–107. o.

²⁵² Marguerite Lips a narrátor egyik legfontosabb, visszatérő eljárását világítja meg az alábbi idézetben: „C’est ainsi que Flaubert s’interpose entre ses personnages et nous: il les place en un point d’où il peuvent observer quelque chose, puis il les oublie et décrit à leur place ce qu’ils sont censés voir eux-mêmes.” LIPS, Marguerite, *Le style indirect libre*, Paris, Payot, 1926, 193. o. A mi véleményünk azért eltér ettől, amit a főszövegben ki is fejtünk.

²⁵³ „...exprime l’analogie établie entre les deux termes”, PISTURIS, George, *I. m.*, 232. o.

²⁵⁴ PISTURIS, George, *I. m.*, 238. o.

nő át („*splendeur des ciels poétiques*”). Az ironikus narrátori értékelés egészében véve és részleteiben, túlzó jelzőiben is hiperbolikus („*merveilleuse*”, „*grand*”), s éppen az aszimmetrikus bővítményben tárul fel a fő mondandó: a narrátori értékelés tartalma az irodalmi alapú megismerés kigúnyolása. Hogy pontosan mit jelent ez, abban sok segítséget nyújtott Elisabeth Bronfen,²⁵⁵ aki azt írja, hogy az irodalomban élés nem más, mint menekülés az önazonosság elől, s az olvasás az öngyilkosság egy formája. Az olvasás mint önpusztítás metaforikus értelmű, ami azt jelenti, hogy ha önmagunk életének megélése helyett mások (irodalmi hősök) életét éljük, akkor a valódi énünket semmibe vesszük, holtnak tekintjük. Úgy gondoljuk, hogy Emma Bovary azért lehetett remek példa Bronfen számára, mert fizikai értelemben is belepusztul az önmaga előli menekülésbe. Csak utalunk a következő momentumra: Emma majdan „hősies elragadtatásba” kerülve dönti el az öngyilkosságot, s ez a gesztus ékes bizonyítéka annak, hogy a halálhoz sem személyes átéltséggel jut el, a halál az utolsó percig, a vak koldus énekéig szerep a számára. E kérdésre azonban bővebben kitérünk a III. rész 8. fejezetének elemzésekor. A bekezdésnyi idézet fentebb taglalt első felében Emma gondolatban belátja az („*anxiété*” és az „*irritation*” szavakkal körülírt) érzéki vágy és a szenvedély különbségét és azt, hogy az előbbit átélte, az utóbbit nem. Ebbe az önreflexióba szövődik a narrátor ironikus értékelése. A bekezdésnyi hosszú mondat második fele a boldogságról („*bonheur rêvé*”) alkotott elképzelések és a valóságos tapasztalat („*calme*”) ellentétének az emmai belátásáról szól. Ez a rövid szakasz olyan súlyos kérdéseket tömörít, amelyeknek akár egyike is egy egész regényi kifejtést kívánna. A két tagmondatot gondolatjel és az *et* kötőszó kapcsolja egymással össze. Mindkettő a múltból a jelenbe („*à présent*”), az álmokból a valóságba zökkenti Emmát.

A hetedik fejezet elején a narrátor a fenti mondatban rejlő vágykép–valóság ellentétet bontja ki, mintegy kettéválasztva a korábban elképzelték és a nemrég tapasztaltak homályosan érzékelt különbségét.

A most elemzendő szövegrészletben a fentebbi ironikus értékelés, disszonáns narráció mellett konzonáns, együtt érző pszichonarrációt is fogunk tapasztalni. Amikor Emma nászútról szőtt ábrándjait olvassuk, már nem csodálkozunk azon, miért nem hallottuk-láttuk őt egyszer sem a vaskos élcekből, részeg hangoskodásban gazdag

²⁵⁵ BRONFEN, Elisabeth, *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester, Manchester University Press, 1992, 157. o.

lakodalmi estén. A három bekezdésre és ugyanennyi gondolati egységre bomló szöveg első egységében Emma tudatában lezajló folyamatokat láthatunk, de bele-beleszól a narrátor is egy-egy apró ironikus megjegyzéssel. Emma előtt a nászút képekben („*montagne*”, „*golfe*”), színekben („*stores de soie bleue*”), hangokban („*bruit sourd de la cascade*”, „*chanson du postillon*”) és illatokban („*le parfum des citronniers*”) jelenik meg. A tág horizontú mediterrán táj naplementével, csillagos éggel inerg gazdag élményt nyújt: a boldogság a szenzoriálisan megtapasztalt szépség. A házastárs csak jelzésszerűen jelenik meg, egymásba kulcsolódó kezük metonimikusan idézi egyesülésüket, a beteljesülés pillanatát. A tudaton belüli történést konzonáns, egybehangzó pszichonarráció közvetíti: nincs értékelő közbevetés, a gnómius jelen a távolságtartás teljes hiányára vall. Az „*il lui semblait...*”²⁵⁶ operátorigével²⁵⁷ bevezetett idézett monológban már érezhetőbb a távolságtartás, amelyet egy hasonlatban megfogalmazott ironikus értékelés fejez ki. A Flaubert-hasonlatoknál gyakori jelenséget figyelhetjük meg ismét: elvont fogalmat konkrét képben tesz érzékletessé. A boldogság, mint csak bizonyos talajban megfogható növény, a rózsaszín tollú madárhoz hasonlóan a narrátor értékelése. E lekicsinyelő megállapítás a boldogság szabadságérzetét fokozza le.²⁵⁸

A következő mondatban beleképzéletes vagy szabad függő beszéddel találkozunk.²⁵⁹ Most sokkal közvetlenebbül érezni az olvasmányok hatását, mint az előző képekben. Emma beleéli magát, azonosul az irodalmi nőalakokkal, a képzeletbeli hajlék iránti igény megismétlődik (a korábbi „*villas*”, „*terasses*” mellé most a „*chalet*”, „*cottage*” kerül). És megjelenik a férfi, a megálmodott „férj”. A szöveg szerintünk legérzékletesebb leírása következik, s ismét elbeszélői együttérzés tapasztalható,

²⁵⁶ Kiemelés tőlünk.

²⁵⁷ E kifejezést Marguerite Lipsnél olvastuk, ő *verba sentiendine* nevezte a szereplő érzéseinek, gondolatainak indirekt közlését: „...les verbes qui introduisent l’indirect, ceux qui expriment une pensée, sont les verba sentiendi [comme] supposer, prétendre, imaginer, songer”, LIPS, Marguerite, *I. m.*, 36. o.

²⁵⁸ Nem értünk egyet Percy Lubbockkal, aki a narrátort az elbeszélés fontos tényezőjének, s Emmát túl kevésnek tartja ahhoz, hogy saját magát képes legyen megfogalmazni: „Her intelligence is much too feeble and fitful to give a sufficient account of her world.” LUBBOCK, Percy, *The Craft of Fiction*, New York, The Viking Press, 1957, 86. o. [1921]. Vagy máshol Flaubert iróniájának ürügyén ezt írja: „His irony gives him perfect freedom to supersede Emma’s limited vision [...] and to pass immediately to his own more enlightened, more commanding height.” *I. m.*, 89–90. o.

²⁵⁹ Lips azt írja, hogy Flaubert annyira szabadon bánt a szabad függő beszéddel, hogy nemcsak beszéd, hanem gondolatok elbeszélésénél is alkalmazta. „Flaubert emploie le style indirect libre indifféremment pour reproduire des pensées et les paroles.” LIPS, Marguerite, *I. m.*, 189. o.

egyszerűen az irónia és a közbevetések hiánya miatt. A fentebbi nászutas képből nemcsak a férfi hiányzott, hanem az ötödik érzékszerv, a tapintással érzékelt boldogság is. A fekete bársonyruha, a puha bőrcsizma, az öltözék, az érintés, tapintás révén ismerhető meg. A részletek iránti fogékonyság több jelét is adja a hősnő (kék selyemfüggöny a hintón, kétszárnyú kabát, csúcsos sapka). Egy szó, a skót házikóban átélt „*tristesse*” kiválik az ábrándképből, és töredéknyi előreutalásként a boldogság hiánya miatti bánat valósága felé irányítja a figyelmet.

A bánat, a „*malaise*” megoszthatatlan a való életében, csakúgy, mint a gondolatai („*pensée*”). Mindkét elvont fogalom narrátori értékelésben, hasonlat formájában válik érzékelhetővé. Az előbbi együtt érző, az utóbbi ironikus. A bánat együtt érző közvetítése a szókép eredetiségében (egy valódi romantikus képben), a szimmetrikus hasonlat jelentésében, ennek az érzésnek a megállíthatatlan, kozmikus („*nuée*”, „*vent*”) erejében van.

Nem is véletlenül írja a szakirodalom, hogy Emma nem több, mint szenzuális lény.²⁶⁰ Nem kevesebbet vár a valódi férjtől, Charles-tól, mint azt, hogy a megfogalmazhatatlan fájdalmat, bánatot Emma számára kimondhatóvá tegye és elűzze. A szövegrészlet utolsó hasonlata a legbonyolultabb mind közül: a másik megértésének igényéről szól. Emma gondolatai, úgy tűnik, a szívében vannak. A későbbiekben látni fogjuk, hogy a szív mint érzelmi „központ” a regény minden fontos pontján visszatér. A pontos jelentését nehéz tisztázni, mivel minden újabb előfordulását meglehetősen bonyolult hasonlat bontja ki.

„...*si son regard, une seule fois, fût venu à la rencontre de sa pensée, il lui semblait qu'une abondance subite se serait détachée de son cœur comme tombe la récolte d'un espalier quand on y porte la main.*”²⁶¹ A narrátor immáron másodszor tér vissza a földre, a realitásokhoz (a korábbiakban említett „*bonheur – plante*” hasonlat után), és a közönséges vegetációval, a nevenincs fa termésével kapcsolja össze a gondolatok („*pensée*”) elvont fogalmát. A narrátor iróniája Emma gondolatai és Charles iránta való érdeklődésének hiánya közé ékelődik, s e banális szóképpel kapcsolja össze s ugyanakkor állítja szembe a közönségest, a hétköznapit a lírai kontemplációval. A boldogságvágy s a boldogsághiány felismerésének bonyolult élményegyüttesét költői képekbe transzponálja.

²⁶⁰ Csak egy szerzőt idézünk, de a szakirodalom egyik közismert megállapításáról van szó: „...il y a quelque chose d'extrême et de rare dans Emma Bovary, c'est la finesse des sens.” BRUNETIERE, Ferdinand, *I. m.*, 181. o.

²⁶¹ *Madame Bovary*, 106. o.

A megkötöttséget a természetes vegetáció horizontálisan szétterülő, illetve a bánat „szabadságát” a légköri jelenségek vertikálisan, felfelé áramló képeiből építette fel az elbeszélő. A bővítés, az amplifikáció eszközével élt a növénymotívum kétszeri alkalmazásával, és ezzel párhuzamosan bontotta ki azokat az ellentéteket, amelyek a boldogságvágy és a boldogtalanság, az olvasmányemlékek és a megfogalmazhatatlan érzések között húzódnak.

2.4. Megismerkedése Léonnal

Emma descendit la première, puis Félicité, M. Lheureux, une nourrice, et l'on fut obligé de réveiller Charles dans son coin, où il s'était endormi complètement, dès que la nuit était venue.

Homais se présenta ; il offrit ses hommages à Madame, ses civilités à Monsieur, dit qu'il était charmé d'avoir pu leur rendre quelque service, et ajouta d'un air cordial qu'il avait osé s'inviter lui-même, sa femme, d'ailleurs, était absente.

Madame Bovary, quand elle fut dans la cuisine, s'approcha de la cheminée. Du bout de ses deux doigts elle prit sa robe à la hauteur du genou, et, l'ayant ainsi remontée jusqu'aux chevilles, elle tendit à la flamme, par-dessus le gigot qui tournait, son pied chaussé d'une bottine noire. Le feu l'éclairait en entier, pénétrant d'une lumière crue la trame de sa robe, les pores égaux de sa peau blanche et même les paupières de ses yeux qu'elle clignait de temps à autre. Une grande couleur rouge passait sur elle selon le souffle du vent qui venait par la porte entrouverte.

De l'autre côté de la cheminée, un jeune homme à chevelure blonde la regardait silencieusement.²⁶²

Változik a helyszín: a Bovary házaspár most érkezett meg új lakhelyére, Yonville-be. A szövegrészlet a falu egyetlen fogadójában játszódik, itt van a postakocsijárat²⁶³

²⁶² *Madame Bovary*, II. rész, 2. fejezet, 158–160. o.

²⁶³ Pierre Michon szerint Yonville Emma számára szenvedéseket hozott, az Hirondelle-t pedig az apokalipszis kocsijának nevezi. A költőien szép, Emma sorsával együtt érző idézet így hangzik: „C'est dans ce coche d'apocalypse que la pauvre Emma arrive sur le lieu du supplice, Yonville-l'Abbaye. La littérature conduit le coche. Il y a dedans une jolie femme brune qu'on va faire souffrir jusqu'à la mort.” MICHON, Pierre – SENADJI, Magdi, *Bovary*, Paris, Marval, 2002, 15. o.

végállomása is. Az alábbi jelenet, mint látni fogjuk, változatos elbeszélői módokra ad lehetőséget. A helybéliek társas érintkezésének első számú színterén kézenfekvő a szereplők párbeszédét, más szóval közvetlen beszédét olvasni. Indokolt a dialógusok beillesztése az elbeszélésbe. A szereplők gondolatainak és beszédének inkább közvetett, mint közvetlen idézésével találkozunk a regényben, így itt is. Emma és Charles megismerkedésekor is mindössze egy mondatváltásra szűkült le kettejük párbeszédének közvetlen bemutatása. Claudine Gothot-Mersch azt írja a szereplők beszédéről szóló tanulmányában,²⁶⁴ hogy kevés a dialógus a *Bovarynéban*, de a legtöbb (40 százalék) itt, a II. részben található. Gothot-Mersch szerint Flaubert számára a párbeszéd a kiemelés eszköze, s a másodrangú közléseket közvetett formában fogalmazza meg.

Emma megjelenésével kezdődik a részlet; elsőként ő száll ki a kocsiból, ami felfokozott kíváncsiságára, türelmetlenségére vall, ellentétben Charles-lal, akit ébreszteni kell, mert elaludt utazás közben. A párra fókuszáló elbeszélő ironikus oppozíciót láttat meg az olvasóval, azt is gondolhatjuk, hiába a sietős leszállás, Charles itt van, nem hagyta Tostes-ban, téved, ha azt hiszi, itt új életet kezdhet. Az első mondatban rejlő irónia átnyúlik a következő, Homais-t bemutató mondatba: ő az, aki a helybéliek közül elsőként siet a fogadásukra. Az elbeszélő legtöbbször nem ad neki szót a regény során, most is inkább összefoglalja, amit mondott. E szereplő fontos részét alkotja a regénynek, egymondatos bemutatása nem kevés értékelő mozzanatot tartalmaz. Figyeljük meg, kihez fordul elsőként: Emmához, talán nem pusztán az udvariasság miatt. E kissé hosszú mondat előrevetíti Homais-nak Bovaryékhoz fűződő viszonyát. A jövő viszony egyik eleme a lekötelezés és ennek érzékeltetése, a másik a kéretlen és hívatlan jelenlét az életükben. Udvarias köszöntés után azonnal emlékezteti őket, hogy szívességet tett nekik (Charles előzőleg tőle kért felvilágosítást az állásról), bár ezt a kicsinyítés eszközével teszi: „*Il était charmé d'avoir pu leur rendre quelque service*”: ezzel a hajlongással felérő hízelgéssel valójában a maga jelentőségére hívja fel a figyelmet. A mondat második felében, az „*il avait osé s'inviter lui-même*” kifejezéssel alázatoskodva adja tudtára lekötelezettjeinek, hogy a társaságukban marad.

²⁶⁴ GOTHOT-MERSCH, Claudine, „La parole des personnages”, in GENETTE, Gérard, DEBRAY-GENETTE, Raymonde, TODOROV Tzvetan (szerk.), *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, 1983, 199–221. o. (A továbbiakban: *Travail de Flaubert*.)

Az elbeszélés menete itt megszakad, a szünet, – amelyet egy hosszú gondolatjel²⁶⁵ is megerősít, – súlyt ad Homais tolakodó szavainak, és kiemeli, hogy választ: sem bátorítást, sem elutasítást nem kapott a mondottakra. Az új bekezdést indító gondolatjel ugyanakkor leválaszt Homais-ról, új beszélőt, új helyszínt vezet be. Emma jelenik meg a fogadó konyhájában, s a tűzhely elé áll. „*Elle tendit à la flamme, par dessus le gigot qui tournait, son pied chaussé d'une bottine noire.*”

Emma bemutatásának nézőpontja kérdéses: nem lehet pontosan tudni, hogy a narrátor vagy egy másik szereplő rögzíti-e a látványt. A következő bekezdésből derül csak ki, hogy a néző Léon volt. Claude Perruchot „késleltetett nézőpontnak” (*point de vue retardé*)²⁶⁶ nevezi ezt az eljárást. Az Emmát néző férfiak: Charles,²⁶⁷ most Léon, később Rodolphe²⁶⁸ – ez utóbbi többször is – fénykörbe vonva látják Emmát. A fenséges látványt a helyszín egy apró részletének megemléke enyhe iróniával a hétköznapiságba zökkeneti vissza: „*par dessus le gigot qui tournait*”. Nyilvánvaló, hogy két különböző nézőpontú értékelés fonódik össze egy képben: az irónia az elbeszélőtől való, a csodálat, a fő nézőpont pedig azé a fiatalemberé, aki a következő, külön bekezdésbe szedett mondatban mutatkozik be. Előbb csak „*jeune homme à chevelure blonde*”, majd a „mindentudó” közbeavatkozik, megállítja a történetet, és röviden bemutatja Léon Dupuis-t. Ez az eljárás hasonló Balzacéhoz, csak Flaubert jóval rövidebben, sűrítettebben fogalmaz. Pierre-Marc de Biasi bizonyos értelemben balzaci regénynek nevezi a *Bovarynét*, ráadásul egy fontos kézikönyvben, enciklopédiában, amely, mint olyan, elvileg tudományosan egyértelmű és igazolt ismereteket közöl.²⁶⁹ A balzaci elbeszélőre hasonlít a narrátor abban, hogy a szereplők előtörténetét belefoglalja a narrációba, de ezt csak röviden és tömören teszi. Éppen ez, a narrátor rejtett jelenléte okozza a mű értelmezésének a nehézségeit. Más

²⁶⁵ A gondolatjelről szóló fejtegetésünkben ihletet merítettünk Marguerite Lipstől, aki a szabad függő beszéddel kapcsolatban írt arról, hogy Flaubert-nél az írásjelek beszélőváltásra utalnak. LIPS, Marguerite, *I. m.*, 198. o.

²⁶⁶ Idézi: PERRUCHOT, Claude, „Le style indirect libre et la question du sujet dans *Madame Bovary*”, in *Colloque de Cerisy*, 265. o. Perruchot a kifejezéssel Jean Rousset-ra hivatkozik, de nem ad meg pontos oldalszámot, a *point de vue retardé* valószínűleg Perruchot szóalkotása, de találó, így mi is idézzük.

²⁶⁷ *Madame Bovary*, 94. o.: „...au lit, le matin, et côte à côte sur l'oreiller, il regardait la lumière passer parmi les duvets de ses joues blondes.”

²⁶⁸ Rodolphe szemén át az egyik legszebb kép Emmáról: „Les rideaux jaunes [...] laissaient passer doucement une lourde lumière blonde [...] les gouttes de rosée suspendues à ses bandeaux faisaient comme une aréole de topazes tout autour de sa figure.” *Madame Bovary*, 268. o.

²⁶⁹ BIASI, Pierre-Marc de, „Flaubert”, in *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 9, Paris, 1990, 523–529. o.

példa: a „*jeune homme à chevelure blonde*” a mindenkori romantikus, szerelmes fiatalember-típust idézi, minden hosszabb magyarázat szükségtelen. E mindentudói bemutatásban nem kevés az irónia, s éppen az unalommal összekapcsolódó szellemi-lelki ürességet emeli ki a narrátor, s mintegy előrevetíti azt, hogy Emma majdani, iránta táplált szerelmének a tárgya valójában értéktelen ember. A narrátor ilyenfajta, az események elébe vágó, elmarasztaló véleménye gyakori az elbeszélésben. Charles és Rodolphe esetében ugyanez az eljárás ismétlődik: mindkettőjükéről ironikus hangon szól, mielőtt Emma egyáltalán megismerte volna őket. A történet idejének előrehaladását a helyszín változása és a vacsora kezdete jelzi. A továbbiakban a vacsorázó társaság beszélgetésében rejlő ironikus értékeléseket járjuk körül, de figyelmünk elsősorban Emmára irányul. Homais a jelenetben másodszor szólal meg, és ismét Emmához fordul: „– *Madame, sans doute, est un peu lasse? On est si épouvantablement cahoté dans notre Hironnelle!*”²⁷⁰

Tennünk kell egy kitérőt a dölt betűkkel kapcsolatban, hogy jobban megvilágíthassuk, mit is jelent Homais e két mondata. Claude Duchet mindmáig referenciának számító tanulmányát²⁷¹ továbbgondolva úgy véljük, a fogadó a társadalmi élet színtere, a menetrend szerinti kocsijarat biztonságot és keretet ad az itt élők mindennapjainak. A biztonságot az ismétlődés nyújtja, az ismétlődés pedig elhasználja a szót. Nem véletlen, hogy Homais a „mi” Fecskénknek nevezi a kocsit („*notre Hironnelle*”). A dölt betűnél fontosabb jelzésnek érezzük a névmásokat és a determinánsokat: az *on* és a *notre* a „mi Yonville-ünk”, a „mi világunk”-hoz tartozóvá

²⁷⁰ Fontos részlet ez, mivel a regény folyamán mindössze két alkalommal szólnak egymáshoz. Beszélgetésről szó sincs közöttük. Emma a második alkalommal családi kötelességét teljesítendő, s nem önszántából megy Homais-ékhoz, s csak egy rövid kérdésből és válaszból áll a párbeszédük. „– Mais, enfin, monsieur, fit Emma, vous aviez à me dire...? – C’est vrai, madame... Votre beau-père est mort!” *Madame Bovary*, 378. o. Csak röviden utalunk arra, hogy mondatváltásuk és a kontextus (Homais éppen Justinnel veszkezik az arzén gondatlan kezelése miatt) kétszeres halálallúziótól terhelte.

²⁷¹ DUCHET, Claude, „La production du sens chez Flaubert”, *Colloque de Cerisy*, 358–378. o. Köszönetet mondunk Odile de Guidisnek, amiért a tanulmányt a rendelkezésünkre bocsátotta. Duchet a szociokritikai iskola jelentős képviselője. A mű és kora viszonyait tekinti elemzései céljának. Ezt fontos előrebocsátanunk, mielőtt a dölt betűről kifejtett nézeteinek idevágó részletét érintenénk. Duchet a fenti tanulmányban azt írja, hogy mintegy száz dölt betűs szót, kifejezést, mondatot talált a regényben, s annyiféle jelentést, utalást hordoznak, hogy lehetetlenség rendszerezni őket. Idézzük, hogyan definiálja a dölt betűvel szedett nyelvi egységeket: „...l’italique est une métaphore du sens et désigne la parole dévaluée du discours social”. DUCHET, Claude, *I. m.*, 374. o. A *Lion d’or* és az *Hironnelle* Duchet értelmezésében részben a valóságos társadalom lenyomatai, részben pedig saját történetük van a regényben: mindkét „intézmény” tönkremegy. *I. m.*, 369. o.

avatja Emmát. A párbeszéd mint kiemelés értelme a mi számunkra Emma válaszában keresendő: „– *Il est vrai, répondit Emma; mais le dérangement m’amuse toujours; j’aime à changer de place.*”

Amíg Homais egyenesen hozzá fordult és „*Madame*”-nek szólította, addig Emma szünetjeleknek értelmezhető pontosvesszőkkel megtört mondata nem feltétlenül Homais-nak szól. Az „*Il est vrai*” kifejezéssel a lehető legrövidebben helybenhagyja a patikus beszédét, aztán a korábban metakommunikációs szinten (tűzhely előtt felemelt láb) kifejezett változásigény most szóban is megfogalmazódik. Emma nem fog beletartozni ebbe az Homais számára otthonos világba. A Fecske, az *Hirondelle* a „változatosság”. A titkos roueni találkákra repíti majd csütörtökönként, s ezeknek az együttléteknek az izgalma éppúgy alábbhagy, mint ahogy dőlt betűs idézetté kopnak az egykori metaforák, az Arany oroslán és a Fecske. Feltételezésünket, hogy Emma mondata nem Homais-hoz, hanem Léonnak szólt, azt az ő Emmához intézett válasza igazolja: „– *Mais, reprit Léon s’adressant à madame Bovary, rien n’est plus agréable, il me semble; quand on le peut, ajouta-t-il.*”

A „*quand on le peut*” („ha az ember megteheti”) – ezek az egyszerű szavak Léon személyiségének lényegét adják, a mindentudó narrátor értékelését erősítik meg. Emma csalódottságában gyávának és gyengének fogja látni, s hogy miképpen, azt egy következő mikroelemzésben fejtjük ki.

2.5. Léon: a beteljesülés

Et la lourde machine se mit en route.

Elle descendit la rue Grand-Pont, traversa la place des Arts, le quai Napoléon, le pont Neuf et s’arrêta court devant la statue de Pierre Corneille.

– Continuez ! fit une voix qui sortait de l’intérieur. La voiture repartit, et, se laissant, dès le carrefour La Fayette, emporter vers la descente, elle entra au grand galop dans la gare du chemin de fer.

– Non, tout droit ! cria la même voix.

Le fiacre sortit des grilles, et bientôt, arrivé sur le Cours, trotta doucement, au milieu des grands ormes. Le cocher s’essuya le front, mit son chapeau de cuir

entre ses jambes et poussa la voiture en dehors des contre-allées, au bord de l'eau, près du gazon.

Elle alla le long de la rivière, sur le chemin de halage pavé de cailloux secs, et, longtemps, du côté d'Oyssel, au delà des îles.

Mais tout à coup, elle s'élança d'un bond à travers Quatremares, Sotteville, la Grande-Chaussée, la rue d'Elbeuf, et fit sa troisième halte devant le Jardin des plantes.

– Marchez donc ! s'écria la voix plus furieusement. Et aussitôt, reprenant sa course, elle passa par Saint-Sever, par le quai des Curandiers, par le quai aux Meules, encore une fois par le pont, par la place du Champ-de-Mars et derrière les jardins de l'hôpital, où des vieillards en veste noire se promènent au soleil, le long d'une terrasse toute verdie par des lierres. Elle remonta le boulevard Bouvreuil, parcourut le boulevard Cauchoise, puis tout le Mont-Riboudet jusqu'à la côte de Deville.

Elle revint ; et alors, sans parti pris ni direction, au hasard, elle vagabonda. On la vit à Saint-Pol, à Lescure, au mont Gargan, à la Rouge-Mare, et place du Gaillard-bois ; rue Maladrerie, rue Dinanderie, devant Saint-Romain, Saint-Vivien, Saint-Maclou, Saint-Nicaise, – devant la Douane, – à la basse Vieille-Tour, aux Trois-Pipes et au Cimetière Monumental. De temps à autre, le cocher sur son siège jetait aux cabarets des regards désespérés. Il ne comprenait pas quelle fureur de la locomotion poussait ces individus à ne vouloir point s'arrêter. Il essayait quelquefois, et aussitôt il entendait derrière lui partir des exclamations de colère. Alors il cinglait de plus belle ses deux rosses tout en sueur, mais sans prendre garde aux cahots, accrochant par-ci par-là, ne s'en souciant, démoralisé, et presque pleurant de soif, de fatigue et de tristesse.

Et sur le port, au milieu des camions et des barriques, et dans les rues, au coin des bornes, les bourgeois ouvraient de grands yeux ébahis devant cette chose si extraordinaire en province, une voiture à stores tendus, et qui apparaissait ainsi continuellement, plus close qu'un tombeau et ballottée comme un navire.

Une fois, au milieu du jour, en pleine campagne, au moment où le soleil dardait le plus fort contre les vieilles lanternes argentées, une main nue passa sous les petits rideaux de toile jaune et jeta des déchirures de papier, qui se dispersèrent au vent

et s'abattirent plus loin, comme des papillons blancs, sur un champ de trèfles rouges tout en fleur.

Puis, vers six heures, la voiture s'arrêta dans une ruelle du quartier Beauvoisine, et une femme en descendit qui marchait le voile baissé, sans détourner la tête.²⁷²

Noha a történetelbeszélés időrendjében ez a jelenet később, már a Rodolphe-szerelmem után következik, mi mégis most vesszük sorra, mivel – mint ahogy a bevezetőben kifejtettük – elemzéseink tematikusak, Emma szerelmi történeteinek három fázisát: a megismerkedést, a beteljesülést és a csalódást követjük, és az ebben a tematikában lévő kronologikus rend követése volt elsődleges számunkra.²⁷³

A szerelmi légyott helyszíne és előadásmódja méltán kelti fel az olvasó érdeklődését. A hösnő, Emma Bovary és egy ifjú joggyakornok, Léon Dupuis bérkocsiban eltöltött, kissé hosszúra nyúlt pásztorórájáról olvashatunk.

A magunk mondandója előtt szeretnénk felidézni az író – filozófus Jean – Paul Sartre²⁷⁴ Flaubert-ről szóló gondolatait. Ezzel azt kívánjuk illusztrálni, hogy a mi narratológiai megközelítésünktől igen eltérő látásmód is adhat érvényes válaszokat a mű által felvetett kérdésekre. Sartre az alkotó felől, a Flaubert életét meghatározó családi és társadalmi körülmények alapján magyarázza a jelenet sajátos előadásmódját, s azt mondja, hogy az életrajzi adatok ismerete fontos lehet a mű megértése szempontjából. A Sartre élete fő művének tekintett háromkötetes, közel háromezer oldalas *L'Idiot de la famille*²⁷⁵ minden bizonnyal a Flaubert-ről szóló kritikai irodalom legnagyobb méretű vállalkozása. Mario Vargas Llosa a *La orgia perpetua* című könyvében²⁷⁶ említi, hogy

²⁷² *Madame Bovary*, III. rész, 1. fejezet, 371–373. o.

²⁷³ Gothot-Mersch írja, hogy a Léon-szerelmem három epizódjának a kompozíción belüli helye, sorrendje sokáig nem alakult ki. MERSCH-GOTHOT, Claudine, *La Genèse de Madame Bovary*, I. m., 125–129. o.

²⁷⁴ Sartre következő írásait használtuk fel: „Sartre parle de Flaubert”, *Le Magazine Littéraire*, 118. sz., 94–106. o., „Entretien avec Jean–Paul Sartre”, *L'Arc*, 1979, 79. sz., 33–37. o., „Notes sur Madame Bovary”, *L'Arc*, 1979, 79. sz., 38–43. o., *L'Idiot de la famille*, Paris, Gallimard, 1971, 2. köt., 1269–1287. o. Magyarul megjelent szinte az egész előbbi részlet „A fiáker” címmel, lásd *Nagyvilág*, 1986, 3. sz., 307–315. o. Ford. ÁDÁM Péter.

²⁷⁵ SARTRE, Jean-Paul, *L'Idiot de la famille Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Paris, Gallimard, 1971–1972, 3 kötet.

²⁷⁶ VARGAS LLOSA, Mario, *L'Orgie perpétuelle (Flaubert et Madame Bovary)*, Paris, Galimard, 1978. Spanyolból ford. Albert BANSOUSSAN. [1975]. Mindent összevetve nincs elragadtatva Sartre munkájától, azt írja, jó része merő spekuláció, és kevésbé kötődik a valósághoz: „Ce qui surprend, chez un fervent du

hosszú hónapokon át olvasta és jegyzetelte a munkát. Sartre terjedelmes művét egyszer filozófiai műfajúnak, máskor regénynek minősíti. Míg sokakat elriaszt a Flaubert-ről felhalmozott tetemes tudásanyag, Sartre-t kifejezetten vonzotta a sok olvasnivaló. Robespierre is foglalkoztatta, s nem tudta eldönteni, hogy őt vagy Flaubert-t válassza-e, s többek között azért maradt ez utóbbinál, mert olyan sokan és sokféleképpen írtak róla. Közel tízéves kutatás eredményeként született a mindörökre torzóban maradt írásfolyam, amely különös módon éppen a *Bovaryné* előtt szakad félbe. A *Le Magazine Littéraire* egyik számában Sartre részletesen kifejti, miért nem írta meg a tervezett negyedik kötetet. Nem pusztán látása meggyöngülése miatt állt el a befejezéstől, hanem azért is, mert őt elsősorban Flaubert korai évei foglalkoztatták, az, hogy milyen környezeti és társadalmi hatások következtében érett íróvá. Arra volt kíváncsi, mi történt Flaubert-rel a *Bovaryné*ig. Állítja, hogy a flaubert-i *œuvre* nem felfelé ívelő, s nem is a halálig tart, az életmű csúcspontja az ő számára az 1857-ben keletkezett *Bovaryné*. Flaubert – véli – egykönnyves író, s szerinte a későbbi regényei kevésbé jelentősek, nem is vetekedhetnek a *Bovaryné*val. Sartre sem az író, sem a szóban forgó regényt nem szereti, de egy helyütt csodálatos könyvként, másutt igazi *chef-d'œuvre*-ként említi, amelynek alig akad párja a világirodalomban. Sartre-ot az foglalkoztatta mindvégig, hogyan képes Flaubert férfi létére egy igazi nő életét megírni. Kizárja Flaubert homoszexualitását, inkább a Baudelaire²⁷⁷ említette „androgün” kifejezést véli helyénvalónak. Míg Baudelaire-nél a szó a lázadás és a nonkonformizmus szinonimája, addig Sartre az objektum–szubjektum, a férfi–nő problematikát látja benne. Gustave-ban, ebben a vaskos („*lourdingue*”) férfiban rejlő női mivoltot akarta megfejteni, azt, hogy férfi létére hogyan tudott olyan nőies nőt megteremteni, mint Emma Bovary. Másutt is szól erről a kérdésről, és kiderül, hogy az a paradoxon nyugözi le, hogy a szerinte durva, közönséges („*grossier*”) Flaubert női bőrbe bújva a Szépséget alkotja meg.²⁷⁸ Az *il elle*-é válása, a szubjektum (férfi író) –

concret et du réel comme Sartre, c'est qu'une bonne partie du livre soit de pure spéculation, soit très faiblement ancrée dans la réalité.” *I. m.*, 46. o.

²⁷⁷ Sartre Baudelaire „L'Art romantique” című, a *Bovaryné*ről szóló tanulmányára utal (lásd in BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Editions de La Nouvelle Revue Française, 1925, 393–408. o.).

²⁷⁸ Megjegyezzük, hogy a világirodalom legemlékezetesebb nőalakjait férfiak írták: Dosztojevszkij, Tolsztoj, Henry James, Thomas Hardy – csak néhány kiragadott példa, de mind a magyar, mind a világirodalomból számos kínálkozik még. Dosztojevszkijról és Tolsztojról is tudható, hogy hadilábon álltak a nőkkel és férfiként kiállhatatlanok voltak, mégis, éppúgy, mint Flaubert, „női bőrbe” bújva, a szépséget alkották meg.

objektum (női főszereplő) transzfigurációi és okai foglalkoztatják Sartre-ot. A most elemzendő részletről Sartre is írt, lehet, hogy éppen azért, mert az *il-elle-il* bonyolult kapcsolódásait ismerte fel benne. Sartre rávilágít, hogy Flaubert („*il*”) nőként éli meg Emmát („*elle*”), másrészt Emma, a nő („*elle*”) férfiként („*il*”) dominánsan viselkedik a Léon-szerelemben (és ebben a részletben is). Lassan közeledünk voltaképpen tárgyunkhoz, az Emma és Léon szerelmének beteljesülését sajátosan bemutató jelenethez. Sartre a *L’Idiot de la famille* második kötetében²⁷⁹ ír erről a regényrészletről. Sartre, mint korábban utaltunk rá, marxista alapon, a szubjektív körülmények, az életrajzi adatok felhasználásával közelít a szöveghez. Ezúttal a Goncourt fivérek naplóját idézi. Flaubert 1862-ben, egyik találkozásuk alkalmával régi nagy szerelméről, Louise Colet-ről emlékezett meg. Felvázoljuk ennek az életrajzi körülménynek a hátterét, hogy érthetővé tehesük Sartre érvelését. Párizsi kiruccanásai alkalmával Flaubert a buja növényzetű, mű-antik romjairól és sziklabarlangocskáiról híres Monceau parkra néző szállodában vett ki szobát, és gyakran töltötte estéit a Goncourt fivéreknél. A pletykaéhes és rosszmájú urak szinte alig várták, hogy Gustave kitegye a lábát, máris tollat ragadtak és papírra vetették a hallottakat. Gustave elmesélte nekik, mi történt vele húsz éve, amikor szerelmével, Louise Colet-vel sétakocsikázott. Nem titkolta, mennyire sértette férfiúi büszkeségét, hogy Louise a fiákerben magáévá tette őt. Külön tanulmányt érdemelne összevetni ezt a visszaemlékezést Louise évekkel későbbi, talán életük utolsó közös kocsikázásáról megörökített feljegyzéseivel.²⁸⁰ A Goncourt-ok beszámolója szerint Flaubert és Colet első testi együttléte egy fiákerben kezdődött, és egy hotelszobában folytatódott, ahol a tapasztalt szépasszony elcsábította. A fiákerben Gustave – állítólagos elmondása szerint – női módra, gyámoltalanul viselkedett. Sartre e vallomásból azt szűri le, hogy Flaubert a *Bovaryné* fiákeres jelenetében elégtételt vesz ezért a korábbi és elfojtott kellemetlen élményért. Sartre marxista-pszichológiai megközelítésből elemzi a regény e jelenetét. Kérdése az, hogy miért nem láthatunk mi, olvasók a kocsi függönye mögé? Gustave öntudatlan bosszújának tulajdonítja ezt az írói eljárást és azt is, hogy a jelenetet minden külső szemlélő negatívan értékeli: az elbeszélő, a bakon ülő kocsis, a városi polgárok. Emma és Léon nevét személyes névmás helyettesíti, mintha tárgyak lennének, s az író ezzel megfosztja az olvasót attól, hogy bármiféle közösséget vállaljon

²⁷⁹ SARTRE, Jean-Paul, *I. m.*, 1269–1284. o.

²⁸⁰ Louise Colet emlékezései között jó néhány szívszorító részlet szerepel kapcsolatuk utolsó szakaszáról. 1852 szeptemberében Louise fiákeren kíséri el Gustave-ot éjjeli kicsapongására, ahol már mindketten kiábrándultak, és csak fájdalmat tudnak okozni egymásnak. In *Correspondance*, II. köt., 897–898. o.

velük. Sartre hozzáteszi azt is, hogy ez a jelenet híján van az elbeszélés elemi követelményének: nem hordoz újabb információkat. A két névtelennek ítélt szereplő mint két bábu vonul végig a történeten, és cselekvésüket, a szeretkezést „egy materiális tárgy [ti. a fiáker] groteszk és ijesztő örvényeként ábrázolja”.²⁸¹ Sartre élet és művészet kölcsönhatását kívánta igazolni, azt, hogy az író negatív élményei a műalkotás kárára válnak.

A következőkben nem az író, hanem a történet közvetítőjét, az elbeszélőt helyezzük középpontba, és az ő történetmesélésének sajátosságait kutatjuk.

A roueni katedrálisban kezdődő találka a fiákerben²⁸² folytatódik és teljesedik ki. A jelenetben az elbeszélői nézőpont adhatja kezünkbe a szöveg értelmezésének kulcsát, s talán nem túlzunk, ha azt állítjuk, a sajátos beállítás révén teremtődik meg az elbeszélői értékelés minden lényeges eleme. Már a bevezetőben szóltunk arról, hogy a nézőpontot nem optikai-vizuális vonatkozásában használjuk, de mivel e részletben különleges helyet kap, újra elismételjük, hogy a nézőpont: választás, és egyúttal az információk elrendezése, leszűkítése.²⁸³ A nézőpont az olvasó manipulálásának a legfontosabb eszköze, hiszen azt és úgy látunk bele az elmesélt világba, ahogyan azt az elbeszélő nekünk megmutatja.

Elemzésünk fő kérdése a következő: a kívülállást jelző külső elbeszélői nézőpont²⁸⁴ hordozhat-e rokonszenvre utaló értékelést? Kérdésünk továbbá az is, hogy a nézőpont megválasztásához szorosan kapcsolódó elbeszélői értékelésben hol rejlik tettetés, irónia. Az elbeszélői helyzet szerzői (auktoriális), a narrációt személytelen, de

²⁸¹ „A fiáker”, *I. h.*, 313.

²⁸² Definiálása és különböző rendeltetése HAMON, Philippe, VIBOND, Alexandrine *Dictionnaire thématique du roman de mœurs 1850–1914* (Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003) című kötetében így hangzik: „Moyen de déplacement individuel et petit bourgeois à Paris, équivalent du »taxi« plus moderne...” 253. o. Igen érdekes, hogy szerelmi légyott helyszínéül a *Bovarynéra* hivatkozva jelzik: „...il peut servir d’alcôve érotique roulante pour un adultère (*Madame Bovary*).” 254. o.

²⁸³ Gérard Genette definíciójára utaltunk: „Par focalisation j’entends une restriction de »champ«... une sélection de l’information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l’omniscience.” GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, 49. o. A továbbiakban Genette a mindentudó narrátor elnevezéssel vitatkozik és az „information complète” terminus bevezetését javasolja, mert szerinte ezáltal az olvasó válik „mindentudóvá”. Mivel ezzel sem mi, sem a szakirodalom nem értett egyet, maradunk a főszövegben alkalmazott „mindentudó narrátor” elnevezésnél.

²⁸⁴ Az egyszerűség kedvéért csak Gérard Genette meghatározását közöljük, de e kérdésben több jelentős narratológus adott definíciót. „En focalisation externe le foyer se trouve situé en un point de l’univers diégétique, choisi par le narrateur, hors de tout personnage.” GENETTE, Gérard, *I. m.*, 50. o.

jelen lévő elbeszélő irányítja, aki néhányszor a szereplők nézőpontját is engedi érvényesülni. Jonathan Culler úgy véli, hogy nagyon leszűkített és váltakozó, gyors nézőpontváltások vannak e jelenetben, és nem tudjuk meg, ki, honnan beszél, ez az eljárás elbizonytalanítja, ahogy Culler írja: „demoralizálja” az olvasót, aki ezek után nehezen fogja a maga néző- vagy azonosulási pontját megtalálni.²⁸⁵

Az elbeszélő jelenlétére az elbeszélés idejére, körülményeire utaló szavakból és kapcsolóelemekből következtethetünk („*bientôt*”, „*aussitôt*”, „*puis*”, „*de temps à autre*”). Az elbeszélő pontosságra és tárgyilagosságra törekszik: a jármű megnevezése (összes szinonimájával) és mozgásterének pontos leírása alkotják mennyiségileg a szöveg túlnyomó többségét.

A főszereplővé avanszált bérkocsit, annak helyváltoztatásait tehát egy ismeretlen, külső szemlélő nézőpontjából követhetjük nyomon. A kocsi mozgását mások is külső nézőpontból követik. Még a kocsis sem mond véleményt a bent zajló eseményekről, pedig úgyszólván testközelben van a bezárkózott párral, és helyzeténél fogva bizonyosan hallott és látott egyet-mást kényszerű együttlétük közel hat órája alatt.²⁸⁶ Az elbeszélés téridő-koordinátáinak kijelölésében hiperbola rejlik. Az elbeszélésmód két fontos eszközének alkalmazásában²⁸⁷ a verbális közlést behatároló látópont szűkítését (*ad absurdum* vive: az elhallgatást) és a téridő amplifikációját, túlzott kiterjesztését egyaránt megfigyelhetjük. Feltételezzük, hogy Sade óta a libertinus irodalmon át mind a téma, mind a helyszín meglehetősen ismert lehetett már a múlt századi olvasónak is. Flaubert védőügyvédje éppen ezzel érvelt az író erkölcstelenséggel vádoló tárgyaláson: Prosper Mérimée-nek, az elismert írónak a *Double Méprise* című, 1833-ban írt kisregényével példálózott.²⁸⁸ A per idején még csak folyóiratban, folytatásokban jelent meg a *Bovaryné*, de amikor könyv formában is napvilágot lát, Flaubert ügyvédjének, Marie-Antoine-Jules Sénard-nak ajánlja

²⁸⁵ CULLER, Jonathan, *The Uses of Uncertainty*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1985, 113–118. és 122. o. [1974].

²⁸⁶ Nem tudjuk pontosan, hogy mikor szálltak be a fiákerbe, csak azt, hogy 11-kor találkoztak a roueni katedrálisban, ahol két órát tölthettek, majd Emma délután hat óra körül szállt ki a járműből. „Demain à onze heures, dans la cathédrale”, *Madame Bovary*, 363. o., „Léon fuyait; car il lui semblait que son amour, qui, depuis deux heures bientôt, s’était immobilisé dans l’église...”, 369. o. (kiemelés tőlünk), „...vers six heures la voiture s’arrêta”, 373. o.

²⁸⁷ A genette-i „critères narratives” (*temps, mode, voix*) alapján.

²⁸⁸ In FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Flammarion, 1986, 437–519. o.: *Réquisitoire, plaidoirie et jugement* (A Flaubert-peranyag teljes szövege). „...si, à propos de sa description de la voiture dans la *Double Méprise*, M. Mérimée était poursuivi, il serait immédiatement acquitté”, 499. o.

a regényt. A bérkocsi külső nézőpontú elbeszélői megközelítése stilisztikai szempontból digresszióknak, a tulajdonképpeni tárgytól való eltérésnek is felfogható, holott minden olvasó arra lenne kíváncsi, mi zajlik odabent. Semmit nem tudunk meg arról, hogy mi történik Emmával és Léonnal, ezzel szemben megtudjuk, hogy a fiáker elhalad a kórházkert mögött, odabent borostyán futja be a teraszt, és a gyógyintézet kertjében napozó betegekről beszélve a narrátor a múlt idejű elbeszélésből hirtelen jelen időre vált („*se promènent*”). Ez a furcsaság nem került el Gérard Genette figyelmét sem, aki tőle szokatlan módon, szövegen kívüli tényezőben véli megtalálni a magyarázatot.²⁸⁹ Genette a modern próza születését látja abban az elbeszélői eljárásban, amely semmibe veszi az epizód fő szálának és a mellékes részeknek a hierarchiáját. Az említett leírás nem a cselekmény kiegészítője, háttere, hanem azzal egyenértékű vagy éppen azzal felcserélhetővé válik.²⁹⁰ A jármű idő- és térbeli mozgása valóságos, de a jelenet egészében véve nem valóságos vagy valóságghű, mivel a történet egy elemének – a városban és környékén keresztbe-kasul szelő kocsi bolyongásának – sokszori ismétlése felborítja az arányokat. Genette a realista leírás logikáját kéri számon Flaubert-től. Jacques Neefs szerint a felsorolt utcanevek és helyek felrajzolják egész Rouen térképét.²⁹¹ A Roueni Egyetem Bovary-műhelye (*L'Atelier Bovary*) összeállította és korabeli várostérképen ábrázolta a fiáker útvonalát, amely vizuálisan több mint érdekes rajzolatot ad.²⁹² Ez a fallosz forma az explicit kifejtés helyett utalássá tömöríti a konflisban történeteket. A fentebb említett Mérimée-műben az elbeszélő néhány szalonképesebb részletbe beavatja az olvasót,²⁹³ s tagadhatatlan, hogy a két regény fiákeres részletét összehasonlítva Flaubert elhallgatásai jóval izgalmasabbá teszik a szöveget, ugyanakkor nem marad titok, mi történhet a bérkocsiban.

²⁸⁹ GENETTE, Gérard, „Silences de Flaubert”, in *Miroir de la critique*, 135–148. o.

²⁹⁰ *Uo.*, „... nous voyons l’auteur oublier la courbe de son récit, et la quitter en *prenant la tangente*.”

²⁹¹ „L’itinéraire évoqué ici est une sorte de carte de Rouen, précise quant aux noms, aux lieux, qui fait parcourir la ville et sa banlieue, dans tous les sens, et selon une logique plus énumérative que topographique.” NEEFS, Jacques, *I. m.*, 372. o., 2. jegyzet.

²⁹² http://rouen.univ-rouen.fr/bovary/atelier/cartes/rouen_plans/rouen_ensemble.htm A férfi nemi szervnek és kígyófejnek egyaránt „olvasható” kalligrafikus jelet (a nemi aktus és az „eredendő bűn” allúzióját) látjuk kirajzolódni e térképen.

²⁹³ MÉRIMÉE, Prosper, *Kettős félreértés*, in *Uő, Regények és elbeszélések*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1989, 353–367. o. (szeretkezés a fiákerben).

A kocsi a benne ülők foglalatosságát metonimikusan²⁹⁴ jeleníti meg, hiszen másról sem esik szó, mint folytonos hely- és helyzetváltoztatásról; a fiáker lassuló, aztán újra lendületet kapó mozgása a két utas motorikusan érzékelhető cselekvésére utal. Míg a kocsiból kinyúló kéz ösztökélte a kocsist, a kocsi mozgását leíró igék dominálnak („*se mit en route*”, „*descendit*”, „*traversa*”, „*repartit*”, „*entra au grand galop*”, „*alla*”, „*s'élanca*”, „*passa*”, „*remonta*”), majd amikor cél nélkül kezd bolyongani a városon át, elmaradnak a mozgásigék, s megszaporodnak a topográfiai utalások. A személyek és a cselekvést helyettesítő tárgy, a fiáker számos szinonimáját olvashatjuk („*machine*”, „*voiture*”, „*elle*”, „*tombeau*”, „*navire*”).

Az elbeszélő figyelmének középpontjában a jármű áll, s közvetetten általa beszél az odabent zajló történésekről, de közben a fiákeres, a kórház kertjében napozó betegek és az álmélkodó városi polgárok is részei lesznek a narrációnak. A kocsis hol külső, hol belső nézőpontú prezentációja²⁹⁵ éppannyira talányos, mint a kocsi bemutatása. Egyedül a kocsis gondolataiba nézhet bele az olvasó. Nagy kérdés, hogy a belső beszéd mennyire közvetetten²⁹⁶ prezentál, a cohni értelemben vett pszichonarrációról vagy elbeszél monológáról (szabad függő beszédéről) van-e szó?²⁹⁷ Fontos tisztázni, hogy – stanzeli kifejezéssel élve – „figurálisnak” (szereplőinek) vagy „auktoriálisnak” (szerzőinek) tekinthető-e a mondat, mivel éppen itt kapcsolódik össze a jármű és a benne lévő mozgása a „*locomotion*” szó révén: „*Il ne comprenait pas quelle fureur de la locomotion poussait ces individus à ne vouloir plus s'arrêter.*” A „*ne comprenait pas*” (*verba cogitandi*) operátorige némileg eligazít: belső tudatállapot ábrázolásáról van szó. Kérdés, hogy a narrátor vagy a szereplő beszél-e. Stanzel azt írja, hogy ha a „tudni” ige (jelen esetben a rokon értelmű „nem értette”) tagadó alakját a „vajon, miért, hogy” kapcsolószavak követik, szereplői (figurális) elbeszélői helyzettel van dolgunk.²⁹⁸

²⁹⁴ A fiáker mozgása a benne ülők tevékenységére utal.

²⁹⁵ Látjuk őt a mindentudó narrátor külső nézőpontjából, de ő az egyetlen, akinek a fejébe, gondolatai közé is belelátunk, tehát belső nézőpontból is megjelenik.

²⁹⁶ Az elbeszélői „mód”: a szereplő belső tudattartalmának mennyire közeli (konszonáns, együtt érző) és mennyire távolságtartó (disszonáns) közvetítéséről van szó?

²⁹⁷ COHN, Dorrit, *I. m.*, 21–57. o. A „pszichonarráció”, a szereplő belső tudatállapotának elbeszélői közvetítése Cohn neologizmusa.

²⁹⁸ „A definite criterion for the distinction between an authorial and a figural view is provided by two types of the negation of the verb »to know« (*wissen*). A statement with »does not know that« referring to a fictional character who functions as a figural medium always contains an authorial statement. Statements with »does/did not know if/why/what«, on the other hand, must, as a rule, be considered figural statements.”

Kezében a gyepelő, előtte a lovak, a kocsis mégis hagyja magát alávetni a kezdettől fogva meghatározatlan helyre irányuló, majd pedig teljesen céltalan és hosszú fuvarnak, ahol a megrendelő egyetlen kívánsága az, hogy ne álljanak meg. Nem tudjuk meg, mit gondol, mert testi szükségletei foglalkoztatják, nem érdekli más. Ő éppúgy nem értelmezi a vele történő szokatlan eseményt, mint a rá fókuszáló elbeszélő, tehát a nem értés és a kívülállás megkettőződik általa. A városi polgárok bávész csodálkozása nem az imént említett értetlenséghez kapcsolódik. Az ő értetlenségük képmutató, erre következtethetünk karikaturisztikusan eltúlzott arckifejezésükből.

Megállapíthatjuk, hogy a hősnő, Emma Bovary Léon Dupuis-hez fűződő kapcsolatának beteljesülését mindeddig távolságtartó és ironikus elbeszélői értékelés közvetítette. Az elbeszélő kétszer is középpontba állítja Emmát. Egyetlen cselekvése válik vizuálisan is ábrázolttá abban a részletben, amelyet több gondolattársítást magába sűrítő lírai kép közvetít. Kinyílik a tér: a nőiség, termékenység, szabadság képzettársításait lehetővé tévő nyári tájjá: „...*main nue passa sous les petits rideaux de toile jaune et jeta des déchirures de papier qui se dispersèrent au vent et s'abattirent plus loin, comme des papillons blancs, sur un champ de trèfles rouges, tout en fleur.*”²⁹⁹ A második példa még az elsónél is hangsúlyosabb, mivel a szövegrészletet a fejezet végén találhatjuk. E két Emma – kép az alább kifejtett lebegés – motívum révén egymást erősítve össze is kapcsolódik.

A kétféle, a távolságtartó, illetve máshol együtt érző interpretációt háromféle értékelési pontból kaptuk, melyek mozgásban kifejeződő más-más tartalmakat érintettek. Az elsőben arról olvasunk, hogy a fiákeres nem érti, micsoda dühödt mozgásigény³⁰⁰ („*uëlle furreur de locomotion*”) hajtja ezeket az egyéneket, hogy egyáltalán nem akarnak megállni. Tehát nem érti a szándékot, nem is értheti, mivel a maga szempontjából értékeli: végre meg akar érkezni, ahhoz szokott, hogy valahonnan valahová menjen, s ne legyen órákon át céltalanul úton. A maga logikája szerint megoldaná a helyzetet, néha meg is áll, de az odabentről jövő dühös kiáltások nem engedik, hogy befejezze a munkáját. A kocsis mondhatni zsigeri alapú³⁰¹ értékelései a foglalkozásából és elemi testi

In STANZEL, Franz Karl, *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, 197. o. Ford. Charlotte GOEDSCHE. [1964].

²⁹⁹ *Madame Bovary*, 373. o.

³⁰⁰ ÁDÁM Péter találó fordítása (SARTRE, Jean-Paul, „A fiáker”, *Nagyvilág*, 1986, 3. sz., 313. o.).

³⁰¹ Tehát éppolyan szinten állók, mint a kocsin belüli személyek ténykedése. Éppen ezért nem fogadjuk el Sartre-nak azt a meglátását, hogy ebben a részben Emmával és Léonnal szemben (pusztán attól, hogy

szükségeiből erednek, ugyanakkor ennek a szinte naiv értetlenségnek a makacs ismétlődése nevetségesnek mutatja őt. A második értékelés a roueni polgárok szemszögéből történik. A szöveg két hasonlata közül itt olvassuk az elsőt: „*ne voiture à stores tendus, et*³⁰² *qui apparaissait ainsi continuellement, plus close qu'un tombeau et ballottée comme un navire.*”³⁰³ A már korábban más összefüggésben említett hiperbola újabb előfordulására példa a jármű sírbolthoz hasonlítása. Mindamellet a zártság–nyitottság egyidejűleg sűrűsödik a szóképben: a sírt, a halált, a mozdulatlanságba merevedett életet a sötét, fekete szín asszociálja, a hajó a mozgást, a végtelen vizet, a világos színt hívja elő képzeletünkben. A polgárok a zárt, leeresztett függönyű és himbálózó („*ballottée*”) látványra reagálhattak az elképedt arckifejezéssel („*ébahis*”), majd szinte észrevétlenül a narrátor veszi át a szót, mintha ő is a báméskodó városi polgárok egyike lenne, s két, egymással ellentétet alkotó, hiperbolikus hasonlattal jellemzi a folyton visszatérő bérkocsi látványát. „...*une voiture à stores tendus, et qui apparaissait ainsi continuellement, plus close qu'un tombeau et ballottée comme un navire*”: „...újra és újra feltűnt a lehúzott függönyű jármű, amely zártabb volt a sírboltnál, s himbálózott, mint egy hajó” (a mi nyersfordításunk). A „*plus close comme qu'un tombeau*” és a „*ballottée comme un navire*” „*tombeau*”-ja és „*navire*”-ja, „*sírbolt*”-ja és „*hajó*”-ja a romantika kedvelt és jócskán elhasznált szóképeit szokatlan módon használja és kapcsolja össze egymással. A halál és az élet vagy szabadság versben-festészetben untig ismételt metaforái a fiáker mozgásához hasonlítva zavarba ejtőek, gondolkodásra készítetnek. A kocsi és sírbolt formája, színe lehet hasonló a koporsóhoz, de a „zárt” nem külső hasonlóságra utal, sokkal inkább a nyilvánosság és intimitás ellentétét érezzük, éppúgy, mint ahogy a hajó himbálózását nehéz elképzelni víz és szél nélkül. Ezen túlmenően a mozdulatlanság és a mozgás, a halál és az élet ellentéte is felsejlik a kocsi külsejét és mozgását leíró két hasonlatban. E két szókép és a bennük rejlő ironia a fiákerben rejtőző pár foglalatosságára is vonatkozhat, de minthogy a rakparton sétáló polgárok hüledezése közvetlen kontextus, inkább arra gondolunk, hogy az elbeszélő rajtuk gúnyolódik, rajtuk,

belelátunk a gondolataiba? R. E.) a kocsis megőrizte emberi mivoltát. Ezt írja: „Gustave szándéka világos: ha megmutatná a doboz belsejét meg a két szeretőt, Emma és Léon ugyanúgy megőriznék emberi mivoltukat, akár a kocsis.” *Uo.*

³⁰² Kiemelés tőlünk: itt utalnánk a polifonisták azon meglátására, hogy a vesszővel elválasztott *et* kötőszó (Proust óta sokak által tisztázott kérdés) a nézőpontváltásra, vagy más néven polifóniára utal: nem tudni pontosan, hogy a narrátor vagy a roueni polgárok megfogalmazta képekről van-e szó.

³⁰³ *Madame Bovary*, 372. o.

akik végre részesei lesznek valami szokatlan eseménynek, de csodálkozásuknak hangot, formát, kifejezést csak a narrátor képes adni.

A harmadik elbeszélői értékelés tisztán narrátori, külső nézőpontból történik és Emmával kapcsolatos. Az Emmát metonimikusan felidéző „*main nue*” a korábban Léonnak írt³⁰⁴ szakítólevelet dobja ki összetépvé az ablakon. Ez a hasonlattal kifejezett költői kép: „*déchirures de papier... comme des papillons blancs*” a lét tűnékenységét, folytonos mozgását érzékelteti, de a papírdarabkák és a pillangók közötti kapcsolattal mindenképpen a lebegés, szertefoszlás pillanata jelenik meg előttünk.

Az együtt érző értékelés tartalma a kép szépségében rejlik: a papírszeletkéek pillangóvá lényegülnek át, könnyűségük, mozgásuk és megállapodásuk a végtelenség érzetét keltő, virágba borult lucernaföldön több jelentést is magukba sűrítnek. A „*tout en fleur*” a kinyílást, a beteljesülést asszociálja. A virág és a pillangószárny szabadságának tűnékenységét valójában a következő mondatban, a jelenet lezárásában véljük felfedezni: Emma lefátyolozott arccal, hátra sem nézve száll ki s halad tova. A „*voile baissé*” (kalapfátyol) lebegése felidézi és egyben lezárja az érzékek és érzések szabadságát képileg kifejező virágos föld és a pillangókká vált szerelmes levél látványát.

2.6. Csalódása Léonban

Elle venait de partir, exaspérée. Elle le détestait maintenant. Ce manque de parole au rendez-vous lui semblait un outrage, et elle cherchait encore d'autres raisons pour s'en détacher : il était incapable d'héroïsme, faible, banal, plus mou qu'une femme, avare d'ailleurs et pusillanime.

Puis, se calmant, elle finit par découvrir qu'elle l'avait sans doute calomnié. Mais le dénigrement de ceux que nous aimons toujours nous en détache quelque peu. Il ne faut pas toucher aux idoles : la dorure en reste aux mains. Ils en vinrent à parler plus souvent de choses indifférentes à leur amour ; et, dans les lettres qu'Emma lui envoyait, il était question de fleurs, de vers, de la lune et des étoiles, ressources naïves d'une passion affaiblie, qui essayait de s'aviver à tous les secours extérieurs. Elle se promettait continuellement, pour son prochain voyage, une

³⁰⁴ *Madame Bovary*, 364. o.: „Emma, le soir écrivit au clerc une interminable lettre où elle se dégageait du rendez-vous: tout maintenant était fini...” Emma eredetileg azért jött el a randevúra, hogy a szakítólevelet kézbesítse. A katedrálisban át is akarta adni, aztán meggondolta magát. „– Lisez! dit-elle en lui tendant un papier... Oh! Non. Et brusquement elle retira sa main...” 367. o.

félicité profonde ; puis elle s'avouait ne rien sentir d'extraordinaire. Cette déception s'effaçait vite sous un espoir nouveau, et Emma revenait à lui plus enflammée, plus avide. Elle se déshabillait brutalement, arrachant le lacet mince de son corset, qui sifflait autour de ses hanches comme une couleuvre qui glisse. Elle allait sur la pointe de ses pieds nus regarder encore une fois si la porte était fermée, puis elle faisait d'un seul geste tomber ensemble tous ses vêtements ; – et, pâle, sans parler, sérieuse, elle s'abattait contre sa poitrine, avec un long frisson.

305

Emma gondolatait, érzelmeit, Léonhoz fűződő viszonyának intim pillanatait, az elhidegülést szerzői (auktoriális) elbeszélői helyzetből ismerjük meg. Az elbeszélői értékelés Emma belső tudatállapotának, érzelmeinek, gondolatainak együtt érző, konzonáns pszichonarrációjába szövődik bele. Emma elhidegülését ugyanazzal a „*se détacher*” igével fejezi ki a narrátor, mint korábban Charles esetében. A narrációban alig találni szóalakzatot, költői képet, a szerelem elapadását a hétköznapihoz közel álló, nagyon egyszerűen megfogalmazott nyelv közvetíti, amelyet kissé átszíneznek a mindentudói narrátor klisékbe öntött közbevetései. Ezek az értékelő közbevetések mindössze két alkalommal hangzanak el. A kétféle értékelési módot: az Emma gondolatait követő konzonáns, együtt érző pszichonarrációt és az explicit, ironikus narrátori megnyilvánulást fogjuk elemezni.

Emma kiábrándultsága a Léonnal való érintkezés minden fajtájára kiterjed, szexuális kapcsolatukat kivéve. Léon nem jött el a szokásos roueni randevúra,³⁰⁶ emiatt előbb kétségbeesett, majd megsértődött, és egyszeriben a másik minden hibája megjelent előtte. A leltár hasonlít a Charles-ról alkotott képre, amin nem csodálkozhatunk, mivel a férfiakkal szembeni elvárásai ugyanazok maradtak.³⁰⁷ Ezeket az elvárásokat már korábban világosan megfogalmazta magában: „*Un homme... ne devait-il pas tout connaître,*

³⁰⁵ *Madame Bovary*, III. rész, 6. fejezet, 418–419. o.

³⁰⁶ Mert Homais-val ebédelt. Lásd az Homais-ról szóló harmadik mikroelemzést.

³⁰⁷ Lucette Czyba nem a szövegből, hanem egy külső, ideológiai rendszerből kiindulva, Emma korának kontextusában értékeli a regény legfőbb kérdéseit. Például az általunk főntebb kiemelt emmai tulajdonságot Czyba más szemszögből ítéli meg: „Emma demeure fidèle aux conventions et aux mythes d'une géographie infantile du bonheur.” CZYBA, Lucette, *Mythes et idéologie de la femme dans les romans de Flaubert*, Paris, PUL, 1983, 112. o.

exceller en des activités multiples, vous initier aux énergies de la passion, aux raffinements de la vie, à tous les mystères?”³⁰⁸

Ebben a szabad függő beszédben közvetített elmélkedésben a férfitől az életbe való beavatást várja, s ha meggondoljuk, ennek a beavatásnak az ő férjijai csak a fizikai oldalát vállalták magukra. Emma a beavatáson jóval többet ért: az élet, a világ megismerését. A „*tous les mystères*” nevetséges, ha narrátori idézésnek vesszük: a nő olvasmányából vett irodalmi mintának tűnhet, s a romantikus nyelv szókincsének egyik jellegzetes szava, a *passion* ebben a kontextusban az ürességet jelenti. A szabad függő beszédben Emma is beleértendő, az ő nézőpontjából azonban nincs erről szó: az adott helyzetben és körülmények között csak a férfin keresztül vezethet az út az élethez, s nincsen számára más, csak az életnek a másiktól kapott rejtelmek. Saját ambícióit, becsvágyát is csak közvetve élheti ki, ugyan mi mással lehetne magyarázni, hogy ez az egyébként meglehetősen értelmes³⁰⁹ asszony hagyta, hogy Homais rábeszélje, hogy aztán majd ő vegye rá Charles-t az esztelen dongalábműtét elvégzésére? Másfelől itt a férfival szembeni elvárásban a támasz igénye is benne van. Emma testbeszédében, gesztusaiban többször is kimutatja ezt az igényét. Elsőként Léon Bopp gyűjtött példákat a regényből,³¹⁰ e gyűjtésre a későbbi szakirodalom is gyakran hivatkozik. A könyv címe *Madame* és nem Emma *Bovary*, asszonyneve és feleségi minősége jelenti a társadalmi szerepét, amellyel Emma sosem lehetett elégedett. Erről az elégedetlenségről közvetetten szerezhethünk tudomást. Várandóssága idején fiúgyereket kívánt magának.³¹¹ Emma gondolatait szereplői narratív szituációban olvashatjuk, de az együtt érző elbeszélő (konszonáns pszichonarráció) a harmadik mondatától átveszi a szót, erre az igeidőváltás utal. Kilép az elbeszélő múltból és gnómius időben, az örök igazságok jelen idejében szól az olvasóhoz (a „*vous*” megszólítás is erre utal).

³⁰⁸ *Madame Bovary*, 107. o.

³⁰⁹ Vö. pl. George Sand következő mondatát: „*Madame Bovary est seule intelligente au milieu de cette réunion de crétins*” [Le réalisme], in *Mémoire de la critique*, 152. o.

³¹⁰ „Emma s’appuie, mais ce n’est point contre une chose, c’est contre son mari,... où Emma prend le bras de Léon,... où Emma se rendant à la filature, donne le bras à lui et s’appuie »un peu sur son épaule«,... Emma au bras de Rodolphe... Emma blottie contre l’épaule de Charles.” BOPP, Léon, *I. m.*, 327. o.

³¹¹ A regény következő részletéről van szó: „Elle souhaitait un fils; il serait fort et brun, elle l’appellerait Georges; et cette idée d’avoir pour enfant un mâle était comme la revanche en espoir de toutes ses impuissances passées. Un homme, au moins, est libre, il peut parcourir les passions et les pays, traverser les obstacles, mordre aux bonheurs les plus lointains...” *Madame Bovary*, 171–172. o.

E fent idézett, „*Un homme...*” kezdetű mondaton belül a nézőpont, az idő és a beszélő alany egyértelmű megnevezése szinte lehetetlen.³¹² A „*devait-il*” utáni főnévi igenevek nem múlt időt, inkább a feltételesség időtlenségét jelenthetik, a „*vous*” éppúgy lehet Emma belső beszéde, mint az olvasó megszólítása az elbeszélő oldaláról. Esetünkben találónak érezzük Dorrit Cohn meglátását, aki azt írja, hogy a konzonáns pszichonarráció és a jelöletlen idézett monológ (például nincs kötőszó, de odaaértendő) gyakran helyettesítheti a narrativizált, elbeszél monológot (magyarul szabad függő beszédet).³¹³

Amit elvárt a képzeletben, annak az ellentétét tapasztalta Emma Charles-lal és Léonnal kapcsolatban, függetlenül attól, hogy a megszokott, hétköznapi élet vagy a titkos találkák táplálták ezeket a tapasztalatokat. Hasonlóan ítéli meg Charles-t és Léont, de a férje iránti megvetése³¹⁴ mindenk fölött álló.

Visszatérve a jelen szövegrészletre, megint a mindentudó elbeszélő lép előtérbe, amit egy apró váltással – a szünetjel „bezárásával” – a „*puis*” szócska jelez. A „*mais*” szóval kezdődő következő mondat egy másik elbeszélőt csúsztat a képbe: egy filozófus narrátort, aki a jelen kontemplatív pillanatát az örök igazságok gnómius jelenébe transzponálja. A *mais*³¹⁵ túl azon, hogy ellentétes kötőszó, mélyebb jelentésre is utal, hiszen most megszakad a konzonáns pszichonarráció, és az eddigiekkel ellentétes, ironikus narratori attitűd és értékelés következik. Claudine Gothot–Mersch³¹⁶ írja, hogy hús bölcs megállapítást, maximát talált a regényben. Az általában hangsúlytalan kötő- vagy operátorszavak gyakran kerülnek a mondatok élére e műben. Itt ebben a mikrokontextusban jól látszik, hogy a beszélő alanyok egymásba olvadásáról vagy áttűnéseiről van szó. Hol Emma, hol a szenvtelen, hol az együtt érző, máskor a bölcselkedő elbeszélő nézőpontjai fonódnak össze az elbeszélésben. Emma belső beszédét követve azt látjuk, hogy visszariad a felismeréstől: nem akarja Léont a maga valójában,

³¹² Szabad függő beszédben, a *style indirect libre*-ben lévő közlésben éppúgy szólhat hozzánk a szereplő, mint az elbeszélő.

³¹³ COHN, Dorrit, *I. m.*, 111. o.

³¹⁴ „La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue,... Il ne savait ni nager, ni faire des armes, ni tirer le pistolet, et il ne put, un jour, lui expliquer un terme d'équitation.” *I. m.*, 106. o. Regényes elvárásait nem adja fel, holott nap mint nap tisztogatja a férje sáros csizmáját és hallgatja életműködésének különféle taszító hangjait.

³¹⁵ Köszönet CSÜRY István szóbeli közléséért.

³¹⁶ GOTHOT-MERSCH, Claudine, „Le point de vue dans *Madame Bovary*”, *I. h.*, 250. o.

esendőségében látni. S itt veszi át a szót a filozófus: bölcs mondásával mind Emmát, mind Léont ironikusan ítéli meg. Emmára ebből az vonatkozik, hogy ha becsmélünk, nem szeretünk, vagy hogyha túlságosan eszményítünk valakit, elkerülhetetlen a csalódás. Végezetül Léon egyáltalán nem eszményi személyét is nevetségessé teszi az aranybálvány hiperbola-metafora: az „*Il ne faut pas toucher aux idoles: la dorure en reste aux mains*” (Nem szabad megérinteni a bálványokat, a kezünkön marad az aranypor) mondattal a narrátor érzékletes képpel festi le Emma férfiakat eszményítő tulajdonságát, s ötvözi a maga ironikus értékelésével. S valóban, Emma inkább továbbra is bálványozza a szeretőjét, nem akar szembenézni a valósággal, s ezért folytatja tovább a szerelmi viszonyát. Az elbeszélés szó- és írásbeli, valamint testi érintkezéseiket követi. Egy hosszú mondat a szó és az írás kiüresedését meséli el, mindentudó narrátori értékeléssel. A szenvedély elmúltát konstatálja, szembesítve a szerelmes szóképeket és az érzelmek hiányát. Az „*Ils en vinrent...*” kezdetű bekezdés arra utal, hogy Emma a szó és érzelem elől a test zsigeri szabadságába menekül, s a vetkőzés, a ruhátlanság vad („*elle se déshabillait brutalement*”) felszabadultságélményhez juttatja. A civilizált létben a szó, az érzés hazugságaiba gabalyodott, de a pásztorórán „*se déshabillait, ... arrachant le lacet, ... fasait... tomber ensemble tous ses vêtements*” megszabadítja magát minden köteléktől, szó szerint értve, hiszen a fűzője zsinórja sziszegő kígyóként tekereg a teste körül. A narrátor ezzel a hasonlattal újraértelmezi, át is rendezi az egyébként igen elkoptatott, bűnre utaló bibliai allúziót. Emma e mozdulatokkal egyúttal a civilizáció erkölcsi normáit is letépi magáról, enged a csábításnak, ez az ő titkos szabadsága, amihez érzelmek, ideák híján is ragaszkodik. A vetkőzéstől a bekezdés végéig konzonáns pszichonarrációban, a narrátor csodáló *voyeur* nézőpontjából látjuk Emmát, a már ismert töredékes vagy teleszkopikus mesélési módban. A roueni szállodai szobában vagyunk, de csak egy utalásból következtethetünk erre: Emma lábujjhegyen megnézi, be van-e zárva az ajtó. Számunkra a regény nagy pillanata – együtt látni a *voyeur* narrátort és a meztelen Emmát.

2.7. Megismerkedése Rodolphe-fal

Emma était accoudée à sa fenêtre (elle s’y mettait souvent : la fenêtre, en province, remplace les théâtres et la promenade), et elle s’amusait à considérer la cohue des rustres, lorsqu’elle aperçut un monsieur vêtu d’une redingote de velours vert. Il était ganté de gants jaunes, quoiqu’il fût chaussé de fortes guêtres ; et il se

dirigeait vers la maison du médecin, suivi d'un paysan marchant la tête basse d'un air tout réfléchi.

– Puis-je voir Monsieur ? demanda-t-il à Justin, qui causait sur le seuil avec Félicité.

Et, le prenant pour le domestique de la maison :

– Dites-lui que M. Rodolphe Boulanger de la Huchette est là.

Ce n'était point par vanité territoriale que le nouvel arrivant avait ajouté à son nom la particule, mais afin de se faire mieux connaître. La Huchette, en effet, était un domaine près d'Yonville, dont il venait d'acquérir le château, avec deux fermes qu'il cultivait lui-même, sans trop se gêner cependant. Il vivait en garçon, et passait pour avoir *au moins quinze mille livres de rentes !*

Charles entra dans la salle. M. Boulanger lui présenta son homme, qui voulait être saigné parce qu'il éprouvait des *fourmis le long du corps*.

– Ça me purgera, objectait-il à tous les raisonnements.

Bovary commanda donc d'apporter une bande et une cuvette, et pria Justin de la soutenir. Puis, s'adressant au villageois déjà blême :

– N'ayez point peur, mon brave.

– Non, non, répondit l'autre, marchez toujours !

Et, d'un air fanfaron, il tendit son gros bras. Sous la piqûre de la lancette, le sang jaillit et alla s'éclabousser contre la glace.

– Approche le vase ! exclama Charles.

– *Guête !* disait le paysan, on jurerait une petite fontaine qui coule ! Comme j'ai le sang rouge ! ce doit être bon signe, n'est-ce pas ?

– Quelquefois, reprit l'officier de santé, l'on n'éprouve rien au commencement, puis la syncope se déclare, et plus particulièrement chez les gens bien constitués, comme celui-ci.

Le campagnard, à ces mots, lâcha l'étui qu'il tournait entre ses doigts. Une saccade de ses épaules fit craquer le dossier de la chaise. Son chapeau tomba.

– Je m'en doutais, dit Bovary en appliquant son doigt sur la veine.

La cuvette commençait à trembler aux mains de Justin ; ses genoux chancelèrent, il devint pâle.

– Ma femme ! ma femme ! appela Charles.

D'un bond, elle descendit l'escalier.

– Du vinaigre ! cria-t-il. Ah ! mon Dieu, deux à la fois !

Et, dans son émotion, il avait peine à poser la compresse.

– Ce n'est rien, disait tout tranquillement M. Boulanger, tandis qu'il prenait Justin entre ses bras.

Et il l'assit sur la table, lui appuyant le dos contre la muraille.

Madame Bovary se mit à lui retirer sa cravate. Il y avait un nœud aux cordons de la chemise ; elle resta quelques minutes à remuer ses doigts légers dans le cou du jeune garçon ; ensuite elle versa du vinaigre sur son mouchoir de batiste ; elle lui en mouillait les tempes à petits coups et elle soufflait dessus, délicatement.

Le charretier se réveilla ; mais la syncope de Justin durait encore, et ses prunelles disparaissaient dans leur sclérotique pâle, comme des fleurs bleues dans du lait.

– Il faudrait, dit Charles, lui cacher cela.

Madame Bovary prit la cuvette. Pour la mettre sous la table, dans le mouvement qu'elle fit en s'inclinant, sa robe (c'était une robe d'été à quatre volants, de couleur jaune, longue de taille, large de jupe), sa robe s'évasa autour d'elle sur les carreaux de la salle ; – et, comme Emma, baissée, chancelait un peu en écartant les bras, le gonflement de l'étoffe se crevait de place en place, selon les inflexions de son corsage. Ensuite elle alla prendre une carafe d'eau, et elle faisait fondre des morceaux de sucre lorsque le pharmacien arriva. La servante l'avait été chercher dans l'algarade ; en apercevant son élève les yeux ouverts, il reprit haleine. Puis, tournant autour de lui, il le regardait de haut en bas.

– Sot ! disait-il ; petit sot, vraiment ! sot en trois lettres ! Grand-chose, après tout, qu'une phlébotomie ! et un gaillard qui n'a peur de rien ! une espèce d'écureuil, tel que vous le voyez, qui monte locher des noix à des hauteurs vertigineuses.

Ah ! oui, parle, vante-toi ! voilà de belles dispositions à exercer plus tard la pharmacie ; car tu peux te trouver appelé en des circonstances graves, par-devant les tribunaux, afin d'y éclairer la conscience des magistrats ; et il faudra pourtant garder son sang-froid, raisonner, se montrer homme, ou bien passer pour un imbécile !

Justin ne répondait pas. L'apothicaire continuait :

– Qui t'a prié de venir ? Tu importunes toujours monsieur et madame ! Les mercredis, d'ailleurs, ta présence m'est plus indispensable. Il y a maintenant vingt personnes à la maison. J'ai tout quitté à cause de l'intérêt que je te porte. Allons, va-t'en ! cours ! attends-moi, et surveille les bocaux !

Quand Justin, qui se rhabillait, fut parti, l'on causa quelque peu des évanouissements. Madame Bovary n'en avait jamais eu.

– C'est extraordinaire pour une dame ! dit M. Boulanger. Du reste, il y a des gens bien délicats. Ainsi j'ai vu, dans une rencontre, un témoin perdre connaissance rien qu'au bruit des pistolets que l'on chargeait.

– Moi, dit l'apothicaire, la vue du sang des autres ne me fait rien du tout ; mais l'idée seulement du mien qui coule suffirait à me causer des défaillances, si j'y réfléchissais trop.

Cependant M. Boulanger congédia son domestique, en l'engageant à se tranquilliser l'esprit, puisque sa fantaisie était passée.

– Elle m'a procuré l'avantage de votre connaissance, ajouta-t-il.

Et il regardait Emma durant cette phrase.

Puis il déposa trois francs sur le coin de la table, salua négligemment et s'en alla.

Il fut bientôt de l'autre côté de la rivière (c'était son chemin pour s'en retourner à la Huchette) ; et Emma l'aperçut dans la prairie, qui marchait sous les peupliers, se ralentissant de temps à autre, comme quelqu'un qui réfléchit.

– Elle est fort gentille ! se disait-il ; elle est fort gentille, cette femme du médecin ! De belles dents, les yeux noirs, le pied coquet, et de la tournure comme une Parisienne. D'où diable sort-elle ? Où donc l'a-t-il trouvée, ce gros garçon-là ?

M. Rodolphe Boulanger avait trente-quatre ans ; il était de tempérament brutal et d'intelligence perspicace, ayant d'ailleurs beaucoup fréquenté les femmes, et s'y connaissant bien. Celle-là lui avait paru jolie ; il y rêvait donc, et à son mari.

– Je le crois très bête. Elle en est fatiguée sans doute. Il porte des ongles sales et une barbe de trois jours. Tandis qu'il trottine à ses malades, elle reste à ravauder des chaussettes. Et on s'ennuie ! on voudrait habiter la ville, danser la polka tous les soirs ! Pauvre petite femme ! Ça bâille après l'amour, comme une carpe après l'eau sur une table de cuisine. Avec trois mots de galanterie, cela vous adorerait, j'en suis sûr ! ce serait tendre ! charmant !... Oui, mais comment s'en débarrasser ensuite ?

Alors les encombrements du plaisir, entrevus en perspective, le firent, par contraste, songer à sa maîtresse. C'était une comédienne de Rouen, qu'il entretenait ; et, quand il se fut arrêté sur cette image, dont il avait, en souvenir même, des rassasiements :

– Ah ! madame Bovary, pensa-t-il, est bien plus jolie qu'elle, plus fraîche surtout. Virginie, décidément, commence à devenir trop grosse. Elle est si fastidieuse avec ses joies. Et, d'ailleurs, quelle manie de salicoques !

La campagne était déserte, et Rodolphe n'entendait autour de lui que le battement régulier des herbes qui fouettaient sa chaussure, avec le cri des grillons tapis au loin sous les avoines ; il revoyait Emma dans la salle, habillée comme il l'avait vue, et il la déshabillait.

– Oh ! je l'aurai ! s'écria-t-il en écrasant, d'un coup de bâton, une motte de terre devant lui.

Et aussitôt il examina la partie politique de l'entreprise. Il se demandait :

– Où se rencontrer ? par quel moyen ? On aura continuellement le marmot sur les épaules, et la bonne, les voisins, le mari, toute sorte de tracasseries considérables. Ah bah ! dit-il, on y perd trop de temps !

Puis il recommença :

– C'est qu'elle a des yeux qui vous entrent au cœur comme des vrilles. Et ce teint pâle !... Moi, qui adore les femmes pâles !

Au haut de la côte d'Argueil, sa résolution était prise.

– Il n'y a plus qu'à chercher les occasions. Eh bien, j'y passerai quelquefois, je leur enverrai du gibier, de la volaille ; je me ferai saigner, s'il le faut ; nous deviendrons amis, je les inviterai chez moi... Ah ! parbleu ! ajouta-t-il, voilà les Comices bientôt ; elle y sera, je la verrai. Nous commencerons, et hardiment, car c'est le plus sûr.³¹⁷

Az Emma és Rodolphe megismerkedését elbeszélő fejezetrészen a történetelbeszélés gazdag eszköztára tárul az olvasó elé, hiszen esemény, leírás, dialógus és belsőtudatállapot-ábrázolás (Rodolphe) is található benne. Ezt a valóságos, hétköznapi életet idéző, szóban is kifejtett, mindentudói narrátori bevezetéseket tartalmazó részt olvasva azt érezzük, igaza van Nathalie Sarraute-nak, amikor azt írja, hogy csak látszatra realisztikus a regényi világ: [Madame Bovary est] „...une réalité en trompe l'œil”.³¹⁸ Talán pontosabban fogalmazzunk, ha azt mondjuk, látszatra, első olvasatra szokványos, vidéki életből vett jelenetet látunk, amelyben az elbeszélő Charles-ra, majd Rodolphe-ra irányuló iróniáját némileg tompítják a jelenet humoros részletei. Az elemzendő részletben két értékelést is elemzünk: fő vonalakban Emmát Rodolphe nézőpontjából, Rodolphe-ot pedig a narrátor szemszögéből ismerjük meg.

Azonban Emmát nem csupán Rodolphe nézőpontjából látjuk. Charles, Justin és a narrátor is értékeli: Justinnek Emma a titkos szerelme, s folyton itt tölti az idejét; Charles a maga szakmai bizonytalanságát azzal ellensúlyozza, hogy alárendeltként bánik a feleségével; Rodolphe-ot lenyűgözi női vonzereje. A szereplők nézőpontját, beszédét megpróbáljuk elkülöníteni a narrátor véleményétől. Az olvasó azt várna, hogy az orvos és a beteg lesznek a jelenet főszereplői, s körük szerveződnek az események. De nem ez történik: egy ügyetlen mozdulat miatt az egyszerű érvágás vérfürdővé fajul. Úgy tűnik, hogy Charles-nak nem az itt a szerepe, hogy felcserkedjen, hanem hogy tanúja legyen Rodolphe és Emma összeismerkedésének.

Emma szokásos időtöltésével indul a részlet, a külső nézőpontú beállítást rögtön a névtelen, mindentudó narrátor zéró fokalizációjú magyarázata követi. Nem is időtöltés, hanem szórakozás volt számára az emberek nyüzsgését, az élet eleveenségét szemlélni. A gyakori belső szemlélődés (tűnődés vagy emlékezés) mellett a külső, kifelé, a világ felé irányuló figyelemre ritkán találunk példát a regényben. Nem sokáig nézelődik, hamarosan

³¹⁷ *Madame Bovary*, III. rész, 7. fejezet, 221–227. o.

³¹⁸ SARRAUTE, Nathalie, *Flaubert le précurseur*, Paris, Gallimard, 1986, 76. o. [1965].

észrevesz egy lakásuk felé tartó férfit. A férfi külsejének leírása Emma nézőpontjából indul. Majd egy másik, elbeszélői nézőpont érvényesül, mert a nézett férfi mozgásirányát leíró hangot pontosvessző különíti el az előzőekben mondottaktól. A pontosvessző, mint korábban többször is tapasztaltuk, mindig valamiféle váltást vagy változást jelez. A narrációt irányító ismeretlen és személytelen narrátoron kívül a közösség névtelen hangját is belehalljuk majd a szövegbe, amire a dőlt betűvel szedett szavak utalnak (a Rodolphe jövedelméről szóló mondat). A fenti részlet végén disszonáns, ironikus pszichonarráció közvetíti Rodolphe gondolatait. Rodolphe-ot Emma nézőpontjából látja az olvasó: feltűnik neki ruhájának kissé felemás eleganciája (bársony öltözék és durva anyagú kamásli), majd elbeszélői, külső szemszögből, de ezen kívül hol a mindentudó narrátor látószögében, hol belső nézőpontból ismerjük meg Rodolphe gondolatait. E felsorolt eljárások néhol összefonódnak.

A jelenet Rodolphe bemutatkozásával kezdődik. Sok mindent elárul magáról: nem őshonos itt, s fontosnak tartotta megemlíteni, hogy honnan jött. A birtoknévben a földbirtokosi rang is benne van – teszi hozzá a mindentudó elbeszélő, aki már első megszólalásában ironikus antifrázissal exponálja a férfit. „*Ce n’étai point par vanité territoriale*”, majd a *mais* kötőszóval az előbbi antifrázist erősíti meg más szavakkal. „...*afin de se faire mieux connaître*” – a mindentudó elbeszélő veszi át a szót, és bemutatja Rodolphe életét. A szakirodalom eddig nem szólt arról, hogy miért is bánik az elbeszélő ilyen szűkszavúan Rodolphe-fal, hiszen Emma Bovary minden valószínűség szerint egyedül őt szerette szerelemmel. Kétségtelen azonban, hogy a jelentéktelen Léonhoz képest ő erőteljesebb karakter és a gondolataiba is belelálthatunk. Mint a múlt századi regényben megszoktuk, ha új szereplővel találkozunk, mint most is, leáll az elbeszélés, retrospektívá válik, s mi beletekinthetünk az illető múltjába. Ennek a retrospekciónak két oka is van: megértjük, azért volt olyan fontos a *de particula* kitétele, mert újsütetű földbirtokos. A másik, a majdani szerető és szerelmes ironikus – valljuk be – elrettentő bemutatása megpecsételi Emma újabb szerelmi történetét. Ezzel az eljárással – amit a magunk részéről egyrészt analepszisnek, másrészt prolepszisnek³¹⁹ tartunk (időbeli visszaütálás Rodolphe életére, illetve előreutalás, hiszen a férfi gondolataiból, még mielőtt Emma megismerné őt, az olvasó érzi, Emma biztosan pórul jár vele) – már Charles és Léon esetében is találkoztunk. Rodolphe eme bemutatása után nehéz lesz az olvasónak rokonszenvet táplálnia iránta, s hinni a jövőendő szerelem szerencsés

³¹⁹ GENETTE, Gérard, *Figures III, I. m.*, 105. o.

kimenetelében. A hagyományos szerelmi regény, a „történet” flaubert-i lebontása apró mozzanatokban, kis lépésekben valósul meg. A múlt mesélésében Rodolphe családi állapota s jövedelmének említése fontosnak tűnik, hiszen most egy helybéli, a közösség véleményét kimondó névtelen dőlt betűs, szabad függő beszédű közbevetés („*au moins quinze mille livres de rentes!*”) simul a mindentudói narrációba. Különös, hogy ez a jó partinak számító úr agglegény. De már bent is van a házban, és hamarosan minden szereplő együtt lesz. Szeretnénk közbevetni, hogy az újjgazdagok egy rokonszenves tulajdonságát látjuk abban, hogy maga hozza el a szolgáját³²⁰ az orvoshoz, és ő fizet érte. Talán jelenthet e gesztus gondoskodást vagy nagyvonalúságot, azt, hogy nem érzi még távol magát attól a közegetől, ahonnan fölemelkedhetett? Ám az is lehet, hogy csak segíteni akart, e lehetőséget sem lehet elvetni. Összefoglalva, furcsa társaság gyűlik össze a szalában („*salle*”), a ház egy közelebbiről meg nem határozott helyiségében, úgy látszik, itt nincs rendelő.³²¹ (Ennyire nincsen Charles-nak munkája?³²²) Szeretnénk megjegyezni, hogy a páciensnek ugyan nincs neve, de van saját nyelve, falusias, amelyet a dőlt betűs szedés még jobban kiemel. Vele a helyi közösség egy másik tagja kapott nyilvánosságot. Előbb szabad függő beszédben, majd az orvossal folytatott párbeszédében ismerjük meg ízes nyelvét („*éprouvait des fourmis le long du corps, guête*”). Az egyszerűnek tűnő orvosi beavatkozás váratlan fordulatot vesz.

Az elbeszélő az eseményeket megelőzve közli értékelését, Charles-t „*officier de santé*”-nak, felcsernek titulálva éppen akkor, amikor a férfi a legnagyobb szakmai hibát követi el. Charles a megnyugtató helyett megingatja a beteg lelki egyensúlyát azzal, hogy állapotának rosszabbodását helyezi kilátásba. Részben ügyetlensége miatt, részben azért, mert akaratlanul is elvette a páciens bátorságát, ismét bebizonyította alkalmatlanságát. Közbevetőleg jegyezzük meg, hogy Charles frusztrációja olyan mértékű Yonville-ben, hogy sem sikert nem ér el, sem betegkört nem tud kialakítani. Sosem fogja megtudni, hogy e szakmai sikertelenség egyik okozója Homais, aki mindjárt előkerül. Előbb Justin, majd a beteg is eszméletét veszti. Ájulásukat a tudatállapot-változást kísérő jelenségek

³²⁰ Nem tisztázott, mi is a munkaterülete: kocsis vagy háziszolga: „*charretier*” és „*domestique*” néven is szerepel. Mint a jelenet főszereplője, megérdemelte volna, hogy nevet kapjon. Igaz, hogy a narrátor igen változatos módon, minden újabb említéskor más és más szinonimával él a megnevezésekor: „*paysan*”, „*homme*”, „*campagnerd*”, „*villageois*”.

³²¹ Tostes-ban, előző lakhelyükön volt rendelője, és betegekben is bővelkedett.

³²² Charles nem sokkal ideköltözésük után már bánkódott azon, hogy nincsenek betegek: „*Charles était triste: la clientèle n’arrivait pas.*” *Madame Bovary*, 170. o.

leírása jelzi. Egyes testrészek működésképtelensége (Justinnél), illetve a széktámla reccsenése (a kocsis esetében) metonimikusan utalnak az állapotukra. A földre hullott sapka szintén metonímia, de külön mondatba foglalva többet is jelenthet, utalhat az ájult ember kiszolgáltatottságára. Külön szeretnénk szólni arról, hogy a megcsapolt férfi vére szökőkútszerűen³²³ fröccsent szét a tükrön. Bevalljuk, vizuálisan nem tartjuk mindennapinak a jelenséget. Egy borbélyszékben inkább elképzelhető a tükör közelsége, nem világos, hogyan és miért került a beteg a szalon tükre elé. A foncsor ezüstje és a vér vörös színe egyszerre szép és ijesztő látvány. Érdekes, hogy egy jelenlévő sem vetett rá pillantást a szolgán kívül, aki örült vérbőségének, és talán Justin lehetett az, aki e látványtól elájult. A testnedvek legfontosabbikának, a vérnek mint a szenvedély metaforájának ilyen szégyentelenül kiáradó és megkettőzött (hiszen tükrre folyt) látványa olyan kép, amely erősen kiütözik a szövegből, és értelmezésért kiált.³²⁴ Emma és Rodolphe megismerkedésének látványos és baljós bevezetője ez, és kapcsolatuk végén, Emma hallucinációiban valóban vér fog folyni, és ez a szerelem Emma életébe fog kerülni. Ez a látvány, túl azon, hogy Charles szakmai kudarcát illusztrálja, Emma és Rodolphe jövő szerelmi viszonyának a metaforája³²⁵ is lehetne. Sokatmondó, hogy e válságos helyzetben, Charles hívó szavára lép a terembe Emma, s egyszerre két ájult életre keltését várja tőle a férje. Az élesztés két test érintkezésének apró mozzanatait vizualizálja: az elbeszélő „könnyű” ujjakról, „batisztzsebkendőről”, „finom fújásokról” szól, s igen talányos, ki lehet e művelet alánya: Justin vagy a földbirtokos szolgája? A „jeune homme”-nak nevezett férfi vajon melyik lehet a kettő közül? Justin minden valószínűséggel, róla biztosan tudni, hogy fiatal, bár a koráról eddig nem esett szó. A gomb helyett madzaggal összefogott ing arra enged következtetni, hogy a szolga az, továbbá, hogy e bekezdés után Justinról esik szó, akitől nem sajnál az elbeszélő egy eredeti hasonlatot: „*sclérotique pâle, comme des fleurs bleues dans du lait*”. Szeme kékje

³²³ A felszökkenő vér erotikus allúziója félreérthetetlen.

³²⁴ A folyékony anyagok szimbolikájáról Demorest ezt írja: „...les symboles de l'eau, de la fluidité, représentent dans *Madame Bovary* ou *l'Education* les délices et les dangers de l'amour, la force des instincts et de la faiblesse des volontés.” Lásd DEMOREST, Don Louis, *L'expression figurée et symbolique dans l'œuvre de Gustave Flaubert*, Genève, Slatkine Reprints, 1977, 640. o. [1931]. A III. rész 8. fejezetében, egy későbbi elemzésünkben visszatér a vérszimbolika egy hasonlat keretében. Emma hallucinatív állapotba kerül, s az elbeszélő Emma halálközeli állapotát a harctéren elvérző sebesültekhez hasonlítja.

³²⁵ A vér, a testében lüktető vér az „Erdei séta” epizódban is szerepel. Vö.: „...elle sentait son cœur, dont les battements recommençaient, et le sang circuler dans sa chair”. *Madame Bovary*, 264. o.

úgy világított, mint tejben a kék virág: a hasonló olyan szokatlan kép, hogy valósággal leválik a hasonlítótról, és önálló életre kél: öncélú szépséggé válik, s ezzel az elbeszélő Justint empatikusan, együtt érző módon állítja az olvasó elé. Emma minden mozdulatát, ruhájának³²⁶ suhogását, hajlongása közben szoknyájának körkörös megroggyanását az őt már nem először csodáló narrátor, de éppúgy Rodolphe nézőpontjából is követhetjük. De emellett szavak nélkül, pusztán az exponálásban is groteszk, ironikus hatást is tesz, az olvasó érzi, hogy e szerény környezethez, ehhez a bizarr helyzethez egyáltalán nem illik Emma finomsága és eleganciája. De nem vonható kétségbe és mulatságos, hogy mindaddig, míg a segítségükre nem siet, összesen négy férfi tehetetlenkedik ebben a burleszkbe illő érvágásjelenetben. Az élesztésbe Rodolphe is bekapcsolódik, és később, hazafelé menet csodálattal gondol vissza Emmára: „– *C'est extraordinaire pour une dame!*” Az asszony iránti növekvő érdeklődése még egy, narrátori megerősítéssel is kiemelt mondatban elhangzik: „– *Elle m'a procuré l'avantage de votre connaissance.*” A vizsgált szövegrész különlegessége, hogy Emma egyetlenegyszer sem kap szót, közvetlen beszédben nem szólal meg. Mindössze egy kurta szabad függő beszédben előadott mondat jutott neki: „...*l'on causa*³²⁷ *quelque peu des évanouissements.* Madame Bovary n'en avait jamais eu”.³²⁸ Rejtély, miért mondta ezt, miért volt fontos ez a hazugság, Léon Bopp is utal arra,³²⁹ hogy nem mond igazat: talán azért, hogy Rodolphe szemében egészséges embernek tűnjön? Véletlenszerű *amorce*, előreutalás lenne? Hiszen az elkövetkezőkben még kétszer (egymás után) fog elájulni,³³⁰ és éppen Rodolphe miatt, aki maga helyett egy kosár barackot küld majdan a szolgájával, éppen tervbe vett szökésük napján? Említést érdemel még Homais, aki betoppan közéjük, és virágnyelven

³²⁶ Camil Farag írja, hogy a középkor ebben az időben a ruhaviseletben is divatba jött. Külön leírást szentel Emma e sárga ruhájának. Egy érdekes részletet idézünk mindössze, a ruha szabásának nevét, mert az megmagyarázza számunkra, miért volt olyan „ropogós” az Emma teste körül „összeroggyanó” szoknyarész: „robe à la façon d'un dôme”. Lásd FARAG, Camil, *Emma Bovary et les Femmes de son époque*, Bibliothèque de la Sorbonne, WUNIV. 1951, (9) 4 Paris, 1950, 130. o. Ez a szakirodalomban teljesen ismeretlen szerző igen nagy olvasottsággal, kiváló íráskészséggel, empatikusan, mégis tárgyilagosságra törekvő, hosszú, gondolatgazdag tanulmányt alkotott. Az egyik legérdekesebb *Bovarynéről* szóló írás.

³²⁷ Homais megjelenését, részvételét e jelenetben nem részletezzük, mert nem tartozik a tárgyunkhoz: Emmával kapcsolatban nem hangzik el értékelő megjegyzés.

³²⁸ Kiemelés tőlünk.

³²⁹ BOPP, Léon, *I. m.*, 207. o. Bopp idézi, hogy Emma a szülése után elájul, s a későbbiekben még két alkalommal, jelöli is, hol, de nem fejt ki, pedig van jelentősége.

³³⁰ *Madame Bovary*, 321–322. o.

szóba hozza (de mi, olvasók tudjuk³³¹), hogy őnála éppen ma van rendelési idő, s húsznál is többen várnak rá: „*Les mercredis, d'ailleurs, ta présence m'est plus indispensable. Il y a maintenant vingt personnes à la maison.*” Ez az apróság a narrátor titkos összekacsintása az olvasóval, hiszen Charles nem is sejti, miért nincs betege, csak szorong e hiány miatt, s hibát hibára halmoz, mint most is, Rodolphe pedig még annyira új a környéken, hogy nem jutott el hozzá a hír, hogy nem az orvost, hanem a patikust kell keresni.

Rodolphe távozik, Emma tekintete kíséri, míg alakja a távolba vész. A narrátor és Rodolphe hangja olykor együtt szólal meg, amit az olvasó most nyomon követhet, de a kettejük beszédének „szétválasztása” világossá teheti a férfiről szóló narrátori véleményt, amely Emmát is minősíti: olyan férfiba fog beleszeretni, akiről az olvasó előzetesen megtudja, hogy miközben az asszony elcsábításán ábrándozik, azon töri a fejét, hogyan szabadulhat majd meg tőle.³³²

Az elbeszélői helyzet szerzői (auktoriális), amelyet az elbeszélő disszonáns pszichonarrációban, Rodolphe belső beszédében, a reflexiók különböző típusú közvetítésével tár az olvasó elé.

A mindentudó narrátor zéró fokalizációban még egy bekezdést szentel Rodolphe bemutatásának, vélhetően azért, hogy Emmáról szóló gondolatait az olvasó némi szűkös ismeretek birtokában megfelelő kontextusba tudja helyezni. E mondat sem tekinthető tisztán narrátori kijelentésnek, mert a „*d'ailleurs*” közbevetés s az azt követő „*fréquenté les femmes*” a közvélemény hangjaként is felfogható, ami, nem tudjuk miért, nem került a dőlt betűsen szedett szövegek közé.³³³ Ez a tapasztalt férfi, akit a narrátor eddig a ruházata

³³¹ Arról van szó, hogy a törvény tiltja a szakképzetlen orvosi praxist, Homais-t névtelenül följelentették, bíróság elé idézték, mégis, titokban folytatja e tevékenységet, ezért nincs Charles-nak betege, s mint az epilógusból majd megtudjuk, Homais törvénytelen ténykedése még további három orvost tett tönkre Charles-t követően.

³³² A szakirodalom egyik gyakori „fordulata” szerint Rodolphe a *Veszedelmes viszonyok* Valmont-jával rokon. Albert Thibaudet tette közismertté e párhuzamot, aki Rodolphe-ot, Valmont-nal ellentétben, nem tartja lelketlen gonosznak, sőt azt állítja, hogy Flaubert korrekt figurának akarta ábrázolni. Ismét egy példa arra, hogy az elbeszélői eljárások révén hogyan válik egy szöveg sokértelművé. In THIBAUDET, Albert, *I. m.*, 113–114. o.

³³³ Léon Bopp kifogásolja a mindentudó narrátornak e bekezdésnyi közbevetését; szerinte megakad az elbeszélés menete, és fölösleges, tautologikus, hiszen a következőkben Rodolphe belső beszédéből úgymint kiderül, milyen is ő. „*A vrai dire on serait en droit de se demander si ces qualifications sont bien utiles, si même, par ce qu'elles offrent de statique ou d'immobilisant elles ne nous gênent un peu. D'autant que le*

alapján a vadász attribútumaival látott el, újabb zsákmány után szimatol. Gondolataiba belelátva, a második bekezdéstől kezdve szabad függő beszédben közvetített szereplői értékelést olvasunk Emmáról és Charles-ról. Valóban belelát a kapcsolatukba, s igazolja a narrátor róla adott korábbi, „*intelligence perspicace*” jellemzést. Rodolphe mind Charles-ra, mind Emmára annyira kicsinyítő optikából néz, hogy azt kell hinnünk, azért teszi, mert máskülönben nem tartaná magát esélyesnek. Nemcsak Emmát, a férjét is alaposan megnézte, még azt is észrevette, hogy piszkos a körme. A férj elhanyagolt és a feleség előkelő külseje közötti ellentét nem kerülte el a figyelmét, sőt ez alapján következtet a házasságukra is: a feleség unhatja magát. A kétszer is megismétlődő *on* arra utal, hogy valósággal azonosul Emmával, annyira beleéli magát a helyzetébe. Az egész mostani rész egyetlen olyan eleme ez, ahol Rodolphe némi rokonszenvre ad okot. Tény, hogy ez a sokat látott férfi Emmát besorolhatatlannak véli. „*D’où diable sor t-elle?*” – kérdezi magától. Emmát nem valamely nemes zsákmányhoz, hanem halálban vergődő, közönséges potykához hasonlítja a következő, elhíresült mondattal: „*Ça bâille après l’amour comme une carpe après l’eau sur une table de cuisine.*” Természetesen ez a népiesnek tűnő, földhözragadt gondolkodásra valló hasonlat inkább a férfit minősíti, mint azt, akire vonatkozik. A hasonlat formailag a Flaubert-nél megszokott módon épül fel: egy elvont fogalmat hétköznappal tesz szemléletessé. Erre a példára is érvényes, amit korábban mondtunk: a hasonlított, a hal annyira szuggesztív, tragikomikus kép, hogy valósággal önálló életre kel, s nem kapcsoljuk hozzá az elvont fogalomhoz, a szerelemhiányhoz. A halat haldoklása pillanataiban szemlélve inkább Emma jut az eszünkbe, s kevésbé Emma szerelem utáni sóvárgása. Minél jobban beleéli magát Rodolphe Emma elcsábításába, annál lekicsinylőbb szavakkal illeti, annál inkább eltárgyasítja a személyét. Az empátiakusnak tűnő felkiáltó mondatot („*Pauvre petite femme!*”) követő gondolatai tehát mégsem az együttérzéséről tanúskodnak. Meghódítandó objektumnak,³³⁴ prédának tekinti Emmát. Magában le is pergeti a kalandot, s a még csak elképzelt kapcsolat végéről azért jutott eszébe a szeretője, mert azt is megunt. A pszichonarráció egy pillanatra leáll, a narrátor kitérőt tesz, bemutatja a roueni színésznőt

monologue intérieur du personnage... va se poursuivre, qui nous en apprendra bien davantage, sur le genre de 'tempérement' ou d'intelligence du sieur Boulanger.” BOPP, Léon, *I. m.*, 210. o. A mi véleményünk szerint a cselekvéseket megelőző negatív információadás az elbeszélői értékelés egyik alapeleme. Az összefoglalásban bővebben ki fogunk térni rá.

³³⁴ „Notez le »cela« et le »ce« qui rabaissent Emma au rang d’un simple objet-aimé? Non pas, mais objet de plaisir.” BOPP, Léon, *I. m.*, 210. o.

(„*C’était*³³⁵ *une comédienne de Rouen qu’il entretenait*”). A képzelet és a valóság, a vágy és a megszokott ölelések között úgy látszik, nincs különbség, csömör, az unalom monotóniája fűzi egybe őket. A mostani és a leendő szerető összehasonlításából az derül ki, hogy látszólag ő, a férfi tartja kezében a szálakat, a már nem is olyan szép kitarított nő azonban jó pénzt húz ki belőle a szolgálataiért. A két nőt, Emmát és Virginie-t alig észrevehető, kulináris-gasztronómiai utalások fűzik össze („*carpe*”, „*salicoques*”), s együtt kapcsolódnak a túlságosan is jóllakott Rodolphe-hoz („*rassasiement*”). Ezek az egymásba fűződő ironikus utalásszálak a zsigeri, vegetatív élvezetek emberének a képét rajzolják ki előttünk.

Az elbeszélés külső nézőpontúra vált, s a természeti tájban látjuk a hazafelé tartó Rodolphe-ot. Az elbeszélő szavai alapján azt gondolhatjuk, hogy Rodolphe-ot megérinti a természet, és hallja a hangjait, de nem, nem válnak számára élménnyé az érzékletek. A természet nem több önmagánál, mint ahogy a nő nem több húsnál, meztelen testnél. Az elbeszélő is meghátrál előtte: szó szerint idézi döntését, és semmiféle értékelő megjegyzést nem fűz Rodolphe mondatához. A széttiport, pontosabban botjával szétzúzott földgöngy apró előreutalásnak, *amorce*-nak is felfogható, amely előrevetíti szerelmük és Emma életének szomorú végét, de felfogható a férfiúi birtoklásvágy metaforájának is.

Emma tekintetével, mozdulataival, külsejével felkeltette a férfi érdeklődését, s ezt értésére is adta. („*Elle m’a procuré l’avantage de votre connaissance. Et il regardait Emma durant cette phrase.*”) Emma korábban is, mind Charles (a kiserkent vért kiszívta az ujjából), mind Léon megismerésekor (lábát felemelte a kandalló előtt) felhívta magára a figyelmet. Most sem történt másképpen: az ájult élesztésekor ujjai, finom zsebkendője, apró fújásai éppolyan erotikus játékok voltak, mint az előzőek. Mi úgy látjuk, Emma nem teljesen passzív szereplő, épp ellenkezőleg. Kétségbe vonjuk a szakirodalom egyik elterjedt nézetét, melyet legmarkánsabban Claudine Gothot-Mersch képvisel, aki azt írja, hogy valahányszor újabb férfi lép az életébe, Emmát annak a szemszögéből – mint valami tárgyat, zsákmányt, áldozatot – látjuk. Arról megfeledkezik a szerző, hogy ugyanezek a férfiak csodálják is őt.

Gothot-Mersch azonban a férfinézőpont érvényesüléséből azt a következtetést vonja le, hogy nem Emma, hanem a férfiak választanak, és sorsát nem ő, hanem mások és

³³⁵ Narrátori közbeavatkozást feltételező deixis, elbeszélésre utaló szó. Kiemelés tőlünk.

a végzet alakítják.³³⁶ E részlet egyik érdekessége éppen abban állt, hogy Emmát több nézőpontból is láthattuk: ruhája, külseje alapján érzéki, romantikus jelenségnek, segítő közbelépése miatt gyakorlatiasnak, Rodolphe szemében pedig pusztán szexuális tárgynak, meghódítandó objektummak tűnt.

2.8. Emma és Rodolphe szerelme: a beteljesülés³³⁷

Ils arrivèrent à un endroit plus large, où l'on avait abattu des baliveaux. Ils s'assirent sur un tronc d'arbre renversé, et Rodolphe se mit à lui parler de son amour.

Il ne l'effraya point d'abord par des compliments. Il fut calme, sérieux, mélancolique.

Emma l'écoutait la tête basse, et tout en remuant, avec la pointe de son pied, des copeaux par terre.

Mais, à cette phrase :

– Est-ce que nos destinées maintenant ne sont pas communes ?

– Eh non ! répondit-elle. Vous le savez bien. C'est impossible.

Elle se leva pour partir. Il la saisit au poignet. Elle s'arrêta. Puis, l'ayant considéré quelques minutes d'un œil amoureux et tout humide, elle dit vivement :

– Ah ! tenez, n'en parlons plus... Où sont les chevaux ? Retournons.

Il eut un geste de colère et d'ennui. Elle répéta :

³³⁶ „Lorsque Emma rencontre un homme, le point de vue adopté met l'accent sur le fait que ce n'est pas elle qui décide et qui agit. Elle ne choisit pas, elle est choisie. Voilà sans doute un des aspects de la fatalité qui régit sa destinée.” GOTHOT-MERSCH, Claudine, „Le point de vue dans *Madame Bovary*”, *I. h.*, 257. o.

³³⁷ Ez a részlet „Baisade” néven vonult be az irodalomtörténetbe. 1993. november 30-án a CNRS és az ITEM szervezésében, a Séminaire Flaubert keretében is e címmel tartott előadást Jacques NEEFS a szövegváltozatokról, egész pontosan mindössze az *Elle renversától* a *bride cassée*-ig tartó néhány sorról. A mi megközelítésünk nem genetikai szempontú, e mostani elemzésünkben azonban hasznosnak találtuk figyelembe venni a szövegváltozatokat és Jacques Neefs szóbeli közléseit idézve szeretnénk köszönetet mondani neki mindazért a segítségért, amelyet dolgozatunk elkészítéséhez nyújtott.

– Où sont les chevaux ? où sont les chevaux ?

Alors, souriant d'un sourire étrange et la prunelle fixe, les dents serrées, il s'avança en écartant les bras. Elle se recula tremblante. Elle balbutiait :

– Oh ! vous me faites peur ! vous me faites mal ! Partons.

– Puisqu'il le faut, reprit-il en changeant de visage. Et il redevint aussitôt respectueux, caressant, timide. Elle lui donna son bras. Ils s'en retournèrent. Il disait :

– Qu'aviez-vous donc ? Pourquoi ? Je n'ai pas compris ! Vous vous méprenez, sans doute ? Vous êtes dans mon âme comme une madone sur un piédestal, à une place haute, solide et immaculée. Mais j'ai besoin de vous pour vivre ! J'ai besoin de vos yeux, de votre voix, de votre pensée. Soyez mon amie, ma sœur, mon ange !

Et il allongeait son bras et lui en entourait la taille. Elle tâchait de se dégager mollement. Il la soutenait ainsi, en marchant.

Mais ils entendirent les deux chevaux qui brouaient le feuillage.

– Oh ! encore, dit Rodolphe. Ne partons pas ! Restez !

Il l'entraîna plus loin, autour d'un petit étang, où des lentilles d'eau faisaient une verdure sur les ondes. Des nénuphars flétris se tenaient immobiles entre les joncs.

Au bruit de leurs pas dans l'herbe, des grenouilles sautaient pour se cacher.

– J'ai tort, j'ai tort, disait-elle. Je suis folle de vous entendre.

– Pourquoi ?... Emma ! Emma !

– Oh ! Rodolphe !... fit lentement la jeune femme en se penchant sur son épaule.

Le drap de sa robe s'accrochait au velours de l'habit. Elle renversa son cou blanc, qui se gonflait d'un soupir ; et, défaillante, tout en pleurs, avec un long frémissement et se cachant la figure, elle s'abandonna.

Les ombres du soir descendaient ; le soleil horizontal, passant entre les branches, lui éblouissait les yeux. Çà et là, tout autour d'elle, dans les feuilles ou par terre, des taches lumineuses tremblaient, comme si des colibris, en volant, eussent

éparpillé leurs plumes. Le silence était partout ; quelque chose de doux semblait sortir des arbres ; elle sentait son cœur, dont les battements recommençaient, et le sang circuler dans sa chair comme un fleuve de lait. Alors, elle entendit tout au loin, au-delà du bois, sur les autres collines, un cri vague et prolongé, une voix qui se traînait, et elle l'écoutait silencieusement, se mêlant comme une musique aux dernières vibrations de ses nerfs émus. Rodolphe, le cigare aux dents, raccommoait avec son canif une des deux brides cassées.³³⁸

A részletben változatos szereplői beszédek találunk, az elbeszélő külső nézőpontja szenvtelen és személytelen, mintha filmkamera lenne. Az alábbiakban a közvetett értékeléseket tartalmazó összefoglaló jellegű elbeszélést és a párbeszédeket, majd Emma belső nézőpontú, konzonáns pszichonarrációját elemezzük.

A szerelmi együttlétté teljesedő sétalovaglás eseménysora három részből áll, de a középső, fő rész azzal kap hangsúlyt, hogy csak implicit módon szerepel a narrációban. A két másik rész nyelvi-stilisztikai szempontból és az elbeszélés módjában ellentétes: a banalitást, az előre kiszámíthatóságot a lírai, hiteles élmény; a külső, közvetlenül idézett beszédet, a dialógust pedig a belső, vagy más néven pszichonarráció váltja fel. A párbeszédes első rész színpadias, mintha egy XVIII. századi gáláns jelenet karikatúrája lenne. Emma idegenül mozog benne, nem véletlen, hogy a narrátor „*jeune femme*”-nak, fiatalasszonynak nevezi, jóllehet már régóta nem ismeretlen számunkra. Rodolphe széptevésének elbeszélése összefoglaló jellegű, ám annál több figyelem összpontosul a helyszínre, Emma és Rodolphe ruhájának, mozdulatainak részletezésére. Egy irtáson, farakások mellett állnak meg, a férfi olyan helyre vezeti Emmát, ahol az ember pusztító munkájának nyomait, a természet sebeit láthatjuk. Aztán a regényben oly ritka párbeszéd, Rodolphe hódítási játéka következik. Korántsem annyira magabiztos, mint gondolataiban volt, megismerkedésük után, hazafelé tartva a mezőn. Az udvarlással akkor éri el célját, amikor a legtúlzóbban ecseteli, milyen nőnek látja Emmát, és milyen szerepet szán neki az életében. Emma az erény nevében állt eddig ellen a csábításnak. Éppen a párbeszédes résszel („*Eh non! C'est impossible*”), tehát a kiemelés eszközével élve sugallja az elbeszélő Emma negatív értékelését: ebből a tiltakozásból a férjezett asszony erkölcsi képmutatása és nem személyes meggyőződés érződik. Az ő hangja is éppolyan hamis és őszintétlen, mint Rodolphe-é. Most feláll, véget akar vetni a számára egyelőre kellemetlen helyzetnek, a lovakat keresi, de testbeszéde és mozdulatai nem egyértelműek, sőt

³³⁸ *Madame Bovary*, II. rész, 9. fejezet, 264. o.

ellentmondanak a szavainak („*l’ayant considéré quelques minutes d’un œil amoureux et tout humide, elle dit vivement*”). Az erény fegyelme és a rosszul leplezett vágy ellentéte rejlik magatartásában. Látván, hogy ellenállásba ütközik, Rodolphe a trubadúrköltészet szerelmes lovagjának nyelvi eszköztárához, a plátói diskurzushoz folyamodik.

A lovak állandó háttérül szolgálnak, és kontrasztos keretbe foglalják a jelenetet. Nabokov³³⁹ a *Bovarynéról* szóló könyvében egész fejezetet szentel a ló jelképiségének. A ló-motívum mindhárom férfival összefűzi Emmát, s Nabokov számba veszi a ló előfordulásait, valamint a lovat metonimikusan felidéző ostor-motívumot. A regény szövegéből kiemelt szálak láttán elcsodálkozhatunk, mennyire fontos és gyakran visszatérő elem, de sajnos Nabokov nem von le következtéseket saját elemzéséből, viszont indoklás nélkül lezárásnak értelmezi az utolsó mondatot. Mi ezzel szemben nem fogjuk fel konklúzióknak a kérdéses záró mondatot: „E szimbólumnak napjainkban egy kabrió felelne meg.”³⁴⁰ A gyakran visszatérő ló-motívum, amely szerintünk a természetesség, az életerő, a szabadság és az állati szexualitás jelképe, külön tanulmány témája lehetne. Utóbbi jelentése hatásosan ellenpontozza ezt az idillinek látszó szerelmi jelenetet. Ugyanis, – és itt visszakanyarodunk az elemzéshez, – Rodolphe szavai és valódi szükségletei között nagy ellentét feszül: a nő lelkéről beszél, mikor a testi igény hajtja, s a hazugság-hiperbolát itt már egész életére kiterjeszti. („*J’ai besoin de vous pour vivre!*”)

Miközben az érintések egyre intenzívebbek (előbb a csukló, majd a derék), a férfi szavaival eltereli, eltávolítja az asszony figyelmét a mindennapok valóságából, végül átöleli a derekát. Rodolphe itt valószínűleg azokkal a nyelvi klisékkel töri meg a nő ellenállását, amelyeket a zárdai tanulóévek alatt plántáltak Emmába a kedvesnövérek.³⁴¹ Ebben a szövegösszefüggésben a piedesztálra emelt nőideál a beszéd és a valóság ellentéte miatt hamisnak tűnik, de másutt Emma arca szinte látomássá formálódik Rodolphe szemében, és valódi vonzalmáról árulkodik. A fénykörbe foglalt szépséges arc

³³⁹ NABOKOV, Vladimir, *Littératures I*, Paris, Fayard, 1983, 265–268. o. Angolból ford. Hélène PASQUIER.

³⁴⁰ „En tant que symbole, il n’est peut-être pas plus symbolique que ne le serait aujourd’hui une voiture décapotable.” NABOKOV, Vladimir, *I. m.*, 268.

³⁴¹ Vö. „A la classe de la musique, dans les romances qu’elle chantait, il n’était question que de petits anges aux ailes d’or, de madones, de lagunes, de gondoliers, pacifiques compositions qui lui laissaient entrevoir, à travers la niaiserie du style et les imprudences de la note, l’attirante fantasmagorie des réalités sentimentales.” *Madame Bovary*, 101–102. o.

víziója és a hozzá kapcsolódó képek Emmát és őt is pozitív értékelésben mutatnák meg az olvasónak, ha a halmozott klisék nem fordulnának át elidegenítő hatásba.³⁴²

Emma a lovakhoz akar menni, elindulnak, s Rodolphe irányításával („*il l'entraîne plus loin*”) változik a helyszín, s a csábítás utolsó felvonása az előző, kopár tisztással ellentétben buja zöld vegetációban, elvadult környéken játszódik. A férfi Emma ellenállását fokozatosan törli meg. Előbb szóban („*Oh! Rodolphe!*”), majd testi érintésben („*se penchant sur son épaule*”) kerülnek közel egymáshoz, végül összetapad a ruhájuk („*Le drap de sa robe s'accrochait au velours de l'habit*”). Jacques Neefs szerint a most következőkben sok az átvitt értelmű szó, de a narráció mesterkéltnél, híján van a természetességnek.³⁴³

A „*s'abandonna*” és a „*Les ombres*” közötti hiány, szünet erősen foglalkoztatta a szakirodalmat, és az említett (CNRS–ITEM szervezte) Flaubert-szeminárium is főként e témát járta körül a szövegváltozatok összehasonlításával. Neefs kimutatta, hogy a korábbi szövegvariánsokban a szexualitás brutalitása erőteljesebben érvényesült.³⁴⁴ A végső, publikált, általunk elemzett változatban a nemi aktus továbbra is fontos alkotóelem, de éppen mert nem több utalásnál, jobban felkelti az olvasó figyelmét. Jacques Neefs kifejtette, hogy közvetett módon, a természetbe kivetítve érzékelhető, mi történhetett közöttük: „...*il [l'acte] est explicité d'une façon indirecte, en le projetant dans la nature*”.³⁴⁵ Neefs a „*chute*” szó átvitt értelmű jelentésében Emma erkölcsi bukását látja. A vizsgált szövegben háromszor ismétlődik az 'esés, hullás' értelmű szó vagy kép: a ledöntött, kivágott fák előtt állnak meg először („*on avait abattu des baliveaux*”), majd leszáll az alkony, kolibrik lehulló tollaihoz hasonló árnyékok látszanak a leveleken („*descendaient*”, „*éparpillé*”).

³⁴² Vö. „...les gouttes de rosée suspendues à ses bandeaux faisaient une auérole de topazes tout autour de sa figure. Rodolphe, en riant, l'attirait à lui et il la prenait sur son cœur.” *Madame Bovary*, 268. o. Vagy: „...il caressait du revers de la main ses bandeaux lisses, où, dans la clarté du crépuscule, miroitait comme une flèche d'or un dernier rayon du soleil.” 453. o.

³⁴³ In Séminaire Flaubert [la séquence est] „...pleine de signification où il y a des mots à double entente mais trop recherchés, ... il y a un manque de naturel.”

³⁴⁴ In Séminaire Flaubert „Dans les variantes antérieures, cette brutalité est plus dominante” a „cette brutalité”-ra az akkor rendelkezésre bocsátott szövegváltozatokból Flaubert következő mondatát választottuk ki illusztrációképpen: „...montrer nettement le geste de Rodolphe qui lui prend le cul d'une main et la taille de l'autre – et elle s'abandonna.” ms gg9 f°27.

³⁴⁵ NEEFS, Jacques, in Séminaire Flaubert.

Bennünket nem is a két említett történés, az „előtt” és „után” közti hiány vagy átkötések érdekelnek közelebbről, hanem az, hogy Emma tudatában miképpen tükröződik a Rodolphe-fal töltött együttlét és az, hogy az élmény hatására mennyire megváltozik az őt körülvevő táj. Mint korábban néhányszor tapasztalhattuk, most is fogékony („*sentait*”, „*entendit*”, „*écoutait*”) a színekre, a fény-árny játéokra, de az idő múlását, és a hangokat (negatívan a csendet, majd valami messziről jövő kiáltást, sőt saját teste lüktető hangjait) is érzékeli. A test és a táj hangjait a létezés elemi szintű pulzálása kapcsolja össze. Gyergyai Albert írja, hogy Spinoza hatására Flaubert azt vallja, hogy az ember, mint rész és egész, szervesen hozzátartozik a természethez, és az „embert magát az örök lényeg átmeneti és múltékony megnyilatkozásának tartja”.³⁴⁶

Az elbeszélés konzonzáns, együtthangzó (a *verba sentiendik* is ezt támasztják alá), ám ezúttal az elbeszélő mintha hátralépne, s engedné szabadon áramolni Emma érzéseit, gondolatait. Talán azért, mert ő eltűnik a látható világ tünékeny átmeneteinek ilyen kifinomult érzékelése mögött. Egyszerre konkrét és látomásos e táj, s a kettő finom egyensúlyát megbillenti az elbeszélő a különös kolibri-hasonlattal: „*des taches lumineuses tremblaient, comme si des colibris, en volant, eussent éparpillé leurs plumes*”. Ez a kép kettős fokalizációra vall, vagy Roy Pascal kifejezésével élve „kettős hangra” (*dual voice*), s az eddigi pszichonarráció szabad függő beszédre vált: a remegő fényjelenséget a hős nő érzékeli, a hasonlat az elbeszélőtől származik. Ha közelebbről megnézzük a két képet, nem világos, mi mihez hasonlít, pontosan milyen képzetkapcsolatokat hordoznak e költői képek. Szín és mozgás egyidejű látványát (a tarka remegő fényfoltokat) hasonlítja a madár repülés közben elhullajtott, hímes tollaihoz. Önkéntelenül a színeket kapcsoljuk össze, s az alkonyi fények és a kolibri pompás tollai között vélünk hasonlóságot felfedezni, holott a vibráló mozgások analógiás ismétléséről van szó, s ha ez helytálló megfigyelés, akkor a kolibri repülés közbeni gyors és erős szárnymozgása vibráló,³⁴⁷ nem pedig a tollak hullása. Az egyébként szép szókép magyar fordításában is megtalálható a fenti ellentmondás „Itt is, ott is, a leveleken, a földön, mindenütt fényfoltok rezegtek körülötte, mintha repkedő kolibrik hullajtották volna el a tollaikat.”³⁴⁸

³⁴⁶ GYERGYAI Albert, *Klasszikusok. Gustave Flaubert*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1962, 336. o.

³⁴⁷ A kolibri egyik különleges tulajdonsága az, hogy vállfületeit minden irányban mozgathatja, és egy másodperc alatt nyolcvanat ver a szárnyával, ezért láthatjuk a szárnycsapásait rezgőmozgásnak.

³⁴⁸ FLAUBERT, Gustave, *Bovaryné*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2007, 153. o. Ford. PÓR Judit.

Ezek után ismét belső fokalizációba lépünk, a tájélmény és a tudati feleszmélés szinte összeolvad.³⁴⁹ A kettős fokalizáció vagy más megfogalmazásban: elbeszélte percepció (*narrated perception*)³⁵⁰ folytatódik, Emma érzékletei újabb hasonlatokká transzformálódnak. A „tejfolyóként lüktető vér” hasonlat metaforát rejt magában: a „*fleuve du lait*” ironikus olvasatban azt sugallja, hogy Emma az érzéki kielégülésben az Ígéret földjére ért. A szövegrészlet utolsó bekezdésének e második hasonlatában, a „*fleuve de lait*” metafora a női és férfi princípiumot egyformán implikálja (ondó – anyatej). A tejfolyóként érzékelt véráramlás a vér és a tej másfajta, de az előzővel rokon analógiás kapcsolódás is lehet, hiszen a vér és az ondó az élet attribútumaiként is felfoghatók. A távoli elnyújtott hang említésével megint elmosódik a külső és a belső világ közötti határ. A „*se mêlant*” jelen idejű melléknévi igenév időtleníti, általánosítja a tapasztalást, és konzonáns pszichonarrációban vagy inkább ismét elbeszélte percepcióban (*narrated perception*) olvashatjuk az univerzumban feloldódó, s így kozmikus méretűvé nagyított testi kielégülés élményét.

A végtelen felé nyíló dimenziók után szinte szó szerint a valóság vet véget az álomszerű tudatállapotnak. A jelen idő hang- és szagérzékletei éles ellentétben állnak az iménti féláloméival, elképzelhető, hogy milyen kellemetlen szagú a szivarfüst, s milyen fülsértő, csikorgó hangot adhat a bőrbe fúródó kés (és most inkább nem is részletezzük, hogy Rodolphe mozgatai metonimikusan milyen brutalitással idézik a nemi aktust).

Az elszakadt kötőfék metaforikusan utal Emmára, hiszen lehántotta magáról a morális fékeket. Az antitetikus kantár-metaforával mint a lázadó, a szilaj szabadság attribútumával korábban is találkoztunk, az Emma zárdai éveit felidéző retrospekcióban: az apácanővérek nevelése, a zárda szellemisége ellen forduló Emmát éppen e szóval, s a kötőfékét elszakító lóhoz hasonlítva jellemezte az elbeszélő.³⁵¹ Ha a múltbéli hasonlatot a

³⁴⁹ Dorrit Cohn ezt az eljárást R. J. Lethcoe nyomán *narrated perception*nek nevezi. Cohn arra a határesetre utal, amikor nehéz eldönteni, hogy szabad függő beszédről (*narrated monologue*) vagy *narration*ról van-e szó. COHN, Dorrit, *I. m.*, 133. o.

³⁵⁰ Lethcoe definíciója: „The report of a character’s conscious perceptions... presented in such a manner, that they resemble objective report, but on careful consideration can be shown to be transcriptions of consciousness rather than reality.” Idézi COHN, Dorrit, *I. m.*, 133–134. o.

³⁵¹ A zárdai nevelők, s az ottani szellemiség ellen fellázadt Emmát korábban éppen e szóval, s a kötőfékét elszakító lóhoz hasonlítva jellemezte az elbeszélő: „...elle fit comme les chevaux que l’on tire par la bride: elle s’arrêta court et le mors lui sortit des dents.” *Madame Bovary*, 104. o.

mostani helyzetre is kiterjesztjük, azt gondolhatjuk, hogy Emma felszabadultságához, szexuális lázadásához el kellett szakítania az őt Charles-hoz fűző köteléket.³⁵²

Emma és Rodolphe első intim együttlétét, a nő szerelmi beteljesülését döntően kliséket tartalmazó külső beszéddel (dialógussal) közvetítette az elbeszélő. A csábítási jelenet három részből állt: 1. Rodolphe első és sikertelen közeledése: az elbeszélés összefoglaló jellegű volt („*Rodolphe se mit à lui parler de son amour*”). Rodolphe a kezdeti sikertelenség után közös sorsukra céloz, majd az ölelés, a fizikai közeledés elutasítása után 2. taktikát változtat: nem vad férfiként, hanem trubadúrként, szentimentális lovagként viselkedik, s szókincese a populáris romantika és külsőséges vallási érzület határvidékéről származik (madonna, barátnő, nővér, angyal). 3. Romantikus természeti díszletbe viszi Emmát, ahol elfogynak a szavak, és tettek követik az udvarlást.

Az eseményeket kommentáló lírai, együtt érző pszichonarrációnak az a különlegessége, hogy egyszeri, hiszen sem a Charles-lal, sem a Léonnal való szerelmi beteljesülését nem láthatjuk Emma nézőpontjából, sem együtt érző pszichonarráció kíséretében. Ez a megállapításunk vagy felismerésünk ellentmond a szakirodalomban általános nézetnek, hogy Emma valójában senkit nem szeretett, soha nem a férfiba, hanem a szerelembe, a vágyképeibe volt szerelmes, hiszen éppen Rodolphe iránti vonzalma később valódi szerelemnek bizonyul, és elképzelhető, noha nem bizonyítható, és nem is bizonyos,³⁵³ hogy Rodolphe lesz az öngyilkosságának egyik oka. Kétségtelen, hogy az utolsó idegroham azért tör ki rajta, mert megértette, hogy egyetlen nagy szerelme,

³⁵² Lucette Czyba talán éppen eme ellentétes asszociációkat kelthető hasonlat hatására írhatta a következőket: „...le texte romanesque porte les tendances contradictoires, significations opposées, qui pose autant de questions... L’adultère est à la fois présentée comme le seul moyen pour une femme mariée d’affirmer sa liberté au XIX^e siècle et comme la faute par excellence: elle sera libre mais elle sera condamnée moralement.” CZYBA, Lucette, *I. m.*, 113. o. Mindazok, akik ideológiai-erkölcsi kérdéssé, tehát házasságtöréssé szűkítették le Emma szerelmi kalandjait, az elemzésükkel nem léphettek túl egy adott kor kontextusán.

³⁵³ Emma majdani szakításuk után is függ érzelmileg Rodolphe-tól, bár erre csak egy rövid, ám meggyőző narrátori utalást találni a regényben: „Emma tressaillait à l’idée soudaine de rencontrer Rodolphe; car il lui semblait, bien qu’ils fussent séparés pour toujours, qu’elle n’était pas complètement affranchie de sa dépendance.” *Madame Bovary*, 411. o.

Rodolphe, aki megfelelne arisztokrata vonzalmainak, és akinek az első szerelmi beteljesülést köszönheti, nem viszonozza érzelmeit.³⁵⁴

2.9. Csalódása Rodolphe-ban

Emma poussa la porte et entra.

Les ardoises laissaient tomber d'aplomb une chaleur lourde, qui lui serrait les tempes et l'étouffait ; elle se traîna jusqu'à la mansarde close, dont elle tira le verrou, et la lumière éblouissante jaillit d'un bond.

En face, par-dessus les toits, la pleine campagne s'étalait à perte de vue. En bas, sous elle, la place du village était vide ; les cailloux du trottoir scintillaient, les girouettes des maisons se tenaient immobiles ; au coin de la rue, il partit d'un étage inférieur une sorte de ronflement à modulations stridentes. C'était Binet qui tournait.

Elle s'était appuyée contre l'embrasure de la mansarde, et elle relisait la lettre avec des ricanements de colère. Mais plus elle y fixait d'attention, plus ses idées se confondaient. Elle le revoyait, elle l'entendait, elle l'entourait de ses deux bras ; et des battements de cœur, qui la frappaient sous la poitrine comme à grands coups de bélier, s'accéléraient l'un après l'autre, à intermittences inégales. Elle jetait les yeux tout autour d'elle avec l'envie que la terre croulât. Pourquoi n'en pas finir ? Qui la retenait donc ? Elle était libre. Et elle s'avança, elle regarda les pavés en se disant :

– Allons ! allons !

Le rayon lumineux qui montait d'en bas directement tirait vers l'abîme le poids de son corps. Il lui semblait que le sol de la place oscillant s'élevait le long des murs, et que le plancher s'inclinait par le bout, à la manière d'un vaisseau qui tangué.

Elle se tenait tout au bord, presque suspendue, entourée d'un grand espace. Le

³⁵⁴ Albert Thibaudet ezt írja: „Elle est faite pour aimer l'amour, aimer le plaisir, aimer la vie, beaucoup *plus, que pour aimer un homme.*” (Kiemelés tőlünk.) THIBAUDET, Albert, *I. m.*, 102. o. Nem érezzük helytállónak megállapítását, éppen e helyütt cáfolhatjuk a legjobban a fenti állítást. E mostani, empátikus pszichonarrációban elmesélt „aktus utáni” eszmélés több pusztá élvezetnél; ez az élmény olyan erősen fogja Emmát ehhez a férfihoz kötni, hogy el is szökne vele, s végül neki is része van abban, hogy Emma öngyilkos lesz.

bleu du ciel l'envahissait, l'air circulait dans sa tête creuse, elle n'avait qu'à céder, qu'à se laisser prendre ; et le ronflement du tour ne discontinuait pas, comme une voix furieuse qui l'appelait.³⁵⁵

A szöveg középpontjában Emma hallucinációig fokozódó felindult lelkiállapotának narrációja áll. A részletben a közvetítés mindhárom cohni típusát, a narrátori tevékenységet, a szerzői (auktoriális) pszichonarrációt, a szereplőt és a narrátort egyformán magába foglaló szabad függő beszédet, más néven elbeszélte monológot (*narrated monologue*) és az idézett monológot (*quoted monologue*) is megtaláljuk. A hősnő áll a középpontban, de a változatos közvetítői módok miatt az elbeszélői helyzet (*situation narrative*) nem tekinthető sem tisztán szerzőinek (*auctorial*), sem tisztán szereplőinek (*figural*), noha igaz, hogy a részlet szerzői elbeszélői helyzetből kezdődik. A második bekezdéstől (az első mondatot nem tekintjük külön bekezdésnek) a környék, a táj Emma nézőpontjából tárul elénk, a külvilág hangjait is az ő érzékszervein keresztül halljuk majd, hiszen sem az elbeszélésre utaló deixisek, sem kommentárok nem fonódnak a narrációba. Ha szerzőinek tekintjük az elbeszélői helyzetet, akkor együtt érző, konzónáns pszichonarrációban követjük Emma tudatállapotának ábrázolását. E bekezdés utolsó rövid mondata, a „*C'était Binet qui tournait*” éppúgy lehet Emma, mint a narrátor megállapítása, így valószínűsítjük, hogy elbeszélte monológról (*narrated monologue*), más néven szabad függő beszédről van szó.

A harmadik bekezdést szinte végig konzónáns pszichonarráció uralja, amelybe elbeszélte monológ (szabad függő beszéd) („*Pourquoi n'en pas finir...*”) és egy idézett monológ is beleszövődik („– *Allons!*”).³⁵⁶

A levél kétszeresen megrázó lehet Emma számára, hiszen nemcsak a másnapra tervezett szökés terve ment füstbe, hanem a férfit is elveszítette. Amióta az érzelmek ábrázolása tért nyert az irodalomban vagy más művészeti ágban, a szerelmet vagy éppen a szakítást gyakran tudatták levélben az érintettel. Mindkét esetben elrejtőzhetett mögé az, akiből hiányzott a kellő bátorság, erő vagy önbizalom, hogy élőszóban is a másik elé álljon. Tudjuk az egyik előző részből, hogy Rodolphe miféle kommentárok, gondolatok

³⁵⁵ *Madame Bovary*, II. rész, 13. fejezet, 318–319. o.

³⁵⁶ Dorrit Cohn azt írja, hogy gyakori a pszichonarráció, az elbeszélte monológ és az idézett monológ hármas összekapcsolódása és többek között a *Bovaryné*nak éppen ebből a részletéből, a harmadik bekezdésből idéz példát: „The most standard sequence is the triad psycho-narration-narrated monologue-quoted monologue, as in the following passages from Flaubert...” In COHN, Dorrit, *I. m.*, 134–135. o.

kíséretében fogalmazta meg e levelet, ismervén a tartalmát, most Emmára tett hatását vizsgáljuk meg.

Mint Lapp³⁵⁷ tanulmányában olvastuk, a hallucinatív állapotban felbomlik a kronológiai rend, a múlt és jelen egyidejű lesz, az érzékszervek felfokozottan működnek, a valóságos és a vizionált képek összekeverednek a tudatban. Ebben a zavart állapotban lebegő vagy örvénylő fényjelenségek is megjelennek a tudatban. A tetőtéri hőség Emma lelki rosszulletét fizikaival tetézi. Kinyitja az ablakot, beárad a fény, lenéz a térre, s e pillanatban a külsőről belsőre váltó fokalizáció a hallucináció kezdetét jelzi. A belső fokalizáció kérdéses is lehet, mivel a „látta” ige nincs kitéve, de mi mégis úgy véljük, most a valódi és a vizionált látvány egyidejűsége csak Emma nézőpontjából lehetséges. Gyorsak azonban a nézőpontváltások: először felülről lefelé néző (*vue plongeante*), aztán hirtelen rövidlátó (*myope*): fentről éppúgy látja a járdán csillogó apró kavicsokat, mint a távolba vesző sík mezőt vagy a háztetőkön a szélkakasokat. Az ablak, a kinézés mint a szemlélődés és az elvágódás kifejezője gyakran feltűnik a regényben, ám most ez az ismétlődő elem ellentétet is rejt: Emma az ablakon kinézve látta meg először Rodolphe-ot. Akkor szórakoztatta a téren nyüzsgő tömeg, a hetivásár. Ugyanez a helyszín most üres és sivár. Emma tekintete eleinte valami irányt, sorrendet követ: szembe, majd távolba, aztán lefelé néz, ezután össze-vissza kalandozik, szinte cikázik a tekintete. Nem pusztán a levegő áll, mint ahogy a mozdulatlan szélkakas alapján gondolható, hanem vizuálisan is érzékelhető, hogy megállt az idő. Binet esztergapadjának csikorgó hangja szinte a lelkiállapotot kísérő külső jelenség. De több, mint az egész részlet háttérzaja; arra is utal, hogy Emma igen érzékeny a hangokra, a hangérzékelés visszatérő motívum, éppúgy, mint a szívdobbanás, a vér és a szakadék szókép. A Binet-ről szóló külön mondat narrátori közbevetésre vall, amelyet a „*c’était*” kifejezéssel bevezetett kiemelő szerkezet jelez. Az

³⁵⁷ LAPP, John C., „Hallucination in Flaubert”, in *French Studies. A Quarterly Review*, Oxford, Basil Blackwall, X. köt., 1956, 4. sz., 325. o.: „Besides this characteristic simultaneity, ...typical of the hallucinations: (1) Visual, aural, or olfactory memories, lacking chronological order, and (2) Unreal visual phenomena, especially lights having a whirling or hovering movement.” Lapp úgy véli – s ez tanulmánya gondolati vezérfonala –, hogy a vaubyessard-i báltól kezdődően a múlt, az emlékek egyre nagyobb erővel ragadják magukkal, egyre inkább dezintegrálják Emma személyiségét. LAPP, John C., *I. m.*, 327. o.: „...we shall see how Flaubert depicts the gradual disintegration of her personality through different degrees of obtrusiveness of the past.” Gaston Bachelard nem látja pusztítónak a múlt hatását a tudatra. „...l’enfance dure toute la vie”, mondja, „ne quitte jamais ses gîtes nocturnes.” BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960, 18. o. A gyermekkor emlékei végigkísérik életünket. Úgy értelmezzük ezt a gondolatot, hogy ezekkel együtt kell élni.

előző mondat Emma belső fokalizációjú érzékelését tartalmazta: ő csak néz, hall, nem valószínű, hogy ebben a felindult állapotban a hangok azonosítására is figyelni tudna. Az azonosítás, a megnevezés a narrátortól származik és külön mondatba került, nemcsak azért, mert megváltozott a nézőpont, hanem azért is, mert ezáltal Binet személye is hangsúlyossá válik: e néptelen, kihalt környezetben az egyetlen emberi lény Binet, az a személy, akinek élete és körbe-körbeforgó masinája, haszontalan és fülsértő tevékenysége mindenki másnál feleslegesebb ebben a kisvárosban. A „*tournaît*”, az önmagába visszatérő mozgás, az élet „kereké”-nek mechanikus, monoton ismétlődését is felidézi,³⁵⁸ és ez nemcsak Binet, hanem Emma létének értelmetlenségét is sugallja az olvasó számára. Emma most belefog a levél olvasásába, s eluralkodik rajta a düh, az indulat, de ez a reakció nem Rodolphe-nak, inkább a meghíúsult utazásnak szólhat. Az ideges nevetés, a düh kiemelése elbeszélői értékelésre vall: az elutazás, a menekülés igénye talán még a szerelemnél is fontosabb volt számára. Az alig érzékelhető narrátori jelenlét most a „*mais*” kapcsolóelemmel kissé erőteljesebb, s átlépve a pszichonarrációba tudatja velünk, hogy Emma más, zavart tudatállapotba került, amit a „*se confondaient*” ige vezet be. Most érti meg, hogy a férfi nincs többé, aztán képzeletben újra átöleli. Ugyanezen mondat második fele Rodolphe elvesztése miatti fájdalmát közvetíti indirekt formában: az elbeszélő nem verbalizálja az érzést, pusztán a kísérőjeleket (erős szívdobogás, szívritmuszavar) regisztrálja kissé száraz, szenttelen nyelven, s még meg is toldja egy eredetileg középkori harci eszköz, a faltörő kos klisévé vált szófordulatával („*à grands coups de bélier*”), így némi iróniával fűszerezi Emma felfokozott lelkiállapotának szenttelen hangú bemutatását. A pszichonarráció folytatódik, s függő beszédet hallunk: Emma szitkozódik, azt kívánja, bárcsak dőlné össze a föld. Ehelyett az ő érzékelése omlik össze, amit a narrátor szabad függő beszédre váltva tár elénk.³⁵⁹ Magvas és lényeges gondolatok következnek, eddig Emma nem árult el magáról filozófiai hajlamot, most azonban a szabad akarat bonyolult kérdésével néz szembe. Nehéz megállapítani, kinek a nézőpontja érvényesül most: „*Pourquoi n'en pas finir? Qui la retenait donc? Elle était libre.*”

³⁵⁸ Vö. POULET, Georges, „La pensée circulaire de Flaubert”, in *Miroir de la critique*, 104–116. o.

³⁵⁹ Marguerite Lips írja, hogy Flaubert úgy vált szabad függő beszédből függő beszédbe és viszont, hogy nem változik az alany, s ez apró pszichológiai jelzésekre ad lehetőséget. „En général Flaubert passe de style indirect libre à style direct et vice versa, sans qu'il y ait changement de personnage, et cette variation correspond à des nuances psychologiques.” LIPS, Marguerite, *I. m.*, 190. o.

A hősnő belső tudatállapotának ábrázolásában az érzékletek általában Emmára vallottak, míg a gondolat, a következtetés az elbeszélőé szokott lenni. Ha úgy van, ahogy feltételezzük, vagyis Emma belső beszédét, és nem a narrátor hangját halljuk, akkor a szereplő számára a lét értelme a kérdés. Ez a rövid tömondat: „*Elle était libre*” – Emma egész lényét új megvilágításba helyezi. A regényben a félelem nélküli szabadosságból éppen eleget mutat, de a szabadság csak most, és csak ebben a kétségbeesett lelkiállapotban nyílik meg előtte. A fent idézett három rövid mondat három egymáshoz kapcsolódó gondolatot fejez ki. Emma pusztán halálközeli pillanatban gondol arra, hogy szabad ember. Szabadsága az önkéntes halálban, az élet elvetésében juthat érvényre. Az önpusztító gesztusban kifejeződő szabad akarat egyetlen transzcendens mozzanatba sűríti az életet és a halált: egyik a másikba fogódzik, eggyé válik. Ez a pillanat Emmát a romantikus hősök magasába emeli. Szeretnénk megismételni: a *style indirect libre*, a szabad függő beszéd a szerzői-narrátori empátiát leginkább megmutató elbeszélői forma, és ez esetben minden ironikus értékelést és távolságtartást nélkülöz. Úgy tűnik, a kontemplációt tett követi: Emma az ablakhoz lép, és az előbeszédhez legközelebb álló, idézett monológgal biztatja magát az ugrásra. De ekkor valami más történik, a térről visszaverődő fény magával akarja rántani, le, a mélybe, s e pillanatban – szerintünk – a könyv legszebb víziója tárul elénk, konszonáns, együtthangzó pszichonarrációban:

Il lui semblait que la place oscillant s'élevait le long des murs, et que le plancher s'inclinait par le bout, à la manière d'un vaisseau qui tangue. Elle se tenait tout au bord, presque suspendue, entourée d'un grand espace.

Hogy e sivár tér sarkait behajlítsa, megemelje s hajónak érzékelje, s ezen függeszkedve a tágas térbe, a kék égbe emelkedik, és szabad lehet, olyan képzeletre vall, mely a szó szoros értelmében kiemeli őt e környezetből: a térből, ahol kavicson kívül nincs semmi, s az eszterga sikító hangját sem hallja már. E vízió az összezavarodott térérzékelés, a szédülés és a látászavarok együttese. A pszichonarráció folytatódik tovább, és a „*tout au bord*” egyszerre utal a hajófedélzetre és az ablakpárkányra (vagy peremére), s a kettős, a valóságos és a vizionált térérzékelésre. Emma majdnem „kiesik” mindkét képből: a súlytalanság állapotába kerül, a semmiben lebeg. Az *et* kötőszó Flaubert-nél általában nem pusztán mondattani elem, kötőszó, de szünetre, kihagyásra is utal. Éppen itt az öntudatlan állapotot és a valóságot kapcsolja össze, két különböző fokalizációban. Az *et* előtti mondat belső fokalizációjú: Emma teljes tudatvesztésének pszichonarrációját olvassuk, míg az *et* utáni közlés külső fokalizációjú: a narrátor értékelő közbevetését jelzi.

Emma most a legöntudatlanabb, most került a legközelebb a halálhoz, és e pillanatban ismét hallani az élet hangját: Binet esztergagépének nyiszorgását.

A pszichonarráció együtthangzó, empátikus volt az egész szövegrészben, alig tartalmazott közbevetéseket és ironikus értékeléseket: a narrátor némán kísérte el Emmát a tapasztalás végső határáig. Jean Rousset szerint szó sincs személytelen elbeszélőről a *Bovarynéban*. A szerzői narrátor nézőpontja bizonyos esetekben következetesen összefonódik a hősnőével. Azt állítja, hogy az eseményes, cselekményes részeknél az elbeszélő külső nézőpontra helyezkedik a stagnáló, várakozó periódusokban (például a fiákeres jelenetben), az érzelmi-lelki folyamatok leírásánál pedig azonosul Emma nézőpontjával. E jelenség okát abban látja, hogy Flaubert az események kiváltotta hatásokat fontosabbnak tartotta maguknál az eseményeknél.³⁶⁰ A mi elemzésünkben az derült ki, hogy a narrátor Emma belső nézőpontú elbeszélésében valóban rátapad Emma szubjektív nézőpontjára, de a legritkább esetben azonosul a hősnővel. Most e helyzetben szinte eggyé vált vele, hiszen nem adta semmi jelét a távolságtartásnak. Másfelől az is kiderült az eddigi elemzésekből, hogy az objektív távolságtartó és a szubjektív-empátikus narratori nézőpont (Rousset kifejezését idézve) nem a cselekvés-üresjárat ellentétéhez rendelődik hozzá. A cselekvő-csábító Emma minden esetben empátikus narrációban, az őt néző férfiak elfogult nézőpontjából mutatkozik meg az olvasónak.

3. EMMA BOVARY ÖNGYILKOSSÁGA ÉS HALÁLA

3.1. Emma és Rodolphe utolsó találkozása

« Elle se demandait tout en marchant : « Que vais-je dire ? Par où commencerai-je ? » Et, à mesure qu'elle avançait, elle reconnaissait les buissons, les arbres, les joncs marins sur la colline, le château là-bas. Elle se retrouvait dans les sensations de sa première tendresse, et son pauvre cœur comprimé s'y dilatait amoureusement. Un vent tiède lui soufflait au visage ; la neige, se fondant, tombait goutte à goutte des bourgeons sur l'herbe.

³⁶⁰ „Il est dans le génie flaubertien de préférer à l'événement son reflet dans la conscience, à la passion, le rêve de la passion, de substituer à l'action l'absence d'action et à toute présence un vide.” ROUSSET, Jean, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1986, 133. o. [1962].

Elle entra, comme autrefois, par la petite porte du parc, puis arriva à la cour d'honneur, que bordait un double rang de tilleuls touffus. Ils balançaient, en sifflant, leurs longues branches. Les chiens au chenil aboyèrent tous, et l'éclat de leurs voix retentissait sans qu'il parût personne.

Elle monta le large escalier droit, à balustres de bois, qui conduisait au corridor pavé de dalles poudreuses où s'ouvraient plusieurs chambres à la file, comme dans les monastères ou les auberges. La sienne était au bout, tout au fond, à gauche. Quand elle vint à poser les doigts sur la serrure, ses forces subitement l'abandonnèrent. Elle avait peur qu'il ne fût pas là, le souhaitait presque, et c'était pourtant son seul espoir, la dernière chance de salut. Elle se recueillit une minute, et, retremant son courage au sentiment de la nécessité présente, elle entra.

Il était devant le feu, les deux pieds sur le chambranle, en train de fumer une pipe.

– Tiens ! c'est vous ! dit-il en se levant brusquement.

– Oui, c'est moi !... je voudrais, Rodolphe, vous demander un conseil.

Et, malgré tous ses efforts, il lui était impossible de desserrer la bouche.

– Vous n'avez pas changé. Vous êtes toujours charmante !

– Oh ! reprit-elle amèrement, ce sont de tristes charmes, mon ami, puisque vous les avez dédaignés.

Alors il entama une explication de sa conduite, s'excusant en termes vagues, faute de pouvoir inventer mieux.

Elle se laissa prendre à ses paroles, plus encore à sa voix et par le spectacle de sa personne ; si bien qu'elle fit semblant de croire, ou crut-elle peut-être, au prétexte de leur rupture ; c'était un secret d'où dépendaient l'honneur et même la vie d'une troisième personne.

– N'importe ! fit-elle en le regardant tristement, j'ai bien souffert !

Il répondit d'un ton philosophique :

– L'existence est ainsi !

– A-t-elle du moins, reprit Emma, été bonne pour vous depuis notre séparation ?

– Oh ! ni bonne... ni mauvaise.

– Il aurait peut-être mieux valu ne jamais nous quitter.

– Oui..., peut-être !

– Tu crois ? dit-elle en se rapprochant.

Et elle soupira :

– Ô Rodolphe ! Si tu savais !... je t'ai bien aimé !

Ce fut alors qu'elle prit sa main, et ils restèrent quelque temps les doigts entrelacés, – comme le premier jour, aux Comices ! Par un geste d'orgueil, il se débattait sous l'attendrissement. Mais, s'affaissant contre sa poitrine, elle lui dit :

– Comment voulais-tu que je vécusse sans toi ? On ne peut pas se déshabituer du bonheur ! J'étais désespérée ! J'ai cru mourir ! Je te conterai tout cela, tu verras. Et toi, tu m'as fuie !...

Car, depuis trois ans, il l'avait soigneusement évitée, par suite de cette lâcheté naturelle qui caractérise le sexe fort ; et Emma continuait avec des gestes mignons de tête, plus câline qu'une chatte amoureuse :

– Tu en aimes d'autres, avoue-le. Oh ! je les comprends, va ! je les excuse ; tu les auras séduites, comme tu m'avais séduite. Tu es un homme, toi ! tu as tout ce qu'il faut pour te faire chérir. Mais nous recommencerons, n'est-ce pas ? Nous nous aimerons ! Tiens, je ris, je suis heureuse !... parle donc !

Et elle était ravissante à voir, avec son regard où tremblait une larme, comme l'eau d'un orage dans un calice bleu.

Il l'attira sur ses genoux, et il caressait du revers de la main ses bandeaux lisses, où, dans la clarté du crépuscule, miroitait comme une flèche d'or un dernier rayon du soleil. Elle penchait le front ; il finit par la baiser sur les paupières, tout doucement, du bout de ses lèvres.

– Mais tu as pleuré ! dit-il. Pourquoi ?

Elle éclata en sanglots. Rodolphe crut que c'était l'explosion de son amour ; comme elle se taisait, il prit ce silence pour une dernière pudeur, et alors il s'écria :

– Ah ! pardonne-moi ! tu es la seule qui me plaise. J’ai été imbécile et méchant !
Je t’aime, je t’aimerai toujours ! Qu’as-tu ? dis-le donc !

Il s’agenouillait.

– Eh bien !... je suis ruinée, Rodolphe ! Tu vas me prêter trois mille francs !

– Mais... mais..., dit-il en se relevant peu à peu, tandis que sa physionomie prenait une expression grave.

– Tu sais, continuait-elle vite, que mon mari avait placé toute sa fortune chez un notaire ; il s’est enfui. Nous avons emprunté ; les clients ne payaient pas. Du reste la liquidation n’est pas finie ; nous en aurons plus tard. Mais, aujourd’hui, faute de trois mille francs, on va nous saisir ; c’est à présent, à l’instant même ; et comptant sur ton amitié, je suis venue.

– Ah ! pensa Rodolphe, qui devint très pâle tout à coup, c’est pour cela qu’elle est venue !

Enfin il dit d’un air très calme :

– Je ne les ai pas, chère madame.

Il ne mentait point. Il les eût eus qu’il les aurait donnés, sans doute, bien qu’il soit généralement désagréable de faire de si belles actions : une demande pécuniaire, de toutes les bourrasques qui tombent sur l’amour, étant la plus froide et la plus déracinante.

Elle resta d’abord quelques minutes à le regarder.

– Tu ne les as pas !

Elle répéta plusieurs fois :

– Tu ne les as pas !... J’aurais dû m’épargner cette dernière honte. Tu ne m’as jamais aimée ! Tu ne vauds pas mieux que les autres !

Elle se trahissait, elle se perdait.

Rodolphe l’interrompit, affirmant qu’il se trouvait « gêné lui-même ».

– Ah ! je te plains ! dit Emma. Oui, considérablement !...

Et, arrêtant ses yeux sur une carabine damasquinée qui brillait dans la panoplie :

– Mais, lorsqu'on est si pauvre, on ne met pas d'argent à la crosse de son fusil ! On n'achète pas une pendule avec des incrustations d'écailles ! continuait-elle en montrant l'horloge de Boulle ; ni des sifflets de vermeil pour ses fouets – elle les touchait ! – ni des breloques pour sa montre ! Oh ! rien ne lui manque ! jusqu'à un porte-liqueurs dans sa chambre ; car tu t'aimes, tu vis bien, tu as un château, des fermes, des bois ; tu chasses à courre, tu voyages à Paris... Eh ! quand ce ne serait que cela, s'écria-t-elle en prenant sur la cheminée ses boutons de manchettes, que la moindre de ces niaiseries ! on en peut faire de l'argent !... Oh ! je n'en veux pas ! garde-les.

Et elle lança bien loin les deux boutons, dont la chaîne d'or se rompit en cognant contre la muraille.

– Mais, moi, je t'aurais tout donné, j'aurais tout vendu, j'aurais travaillé de mes mains, j'aurais mendié sur les routes, pour un sourire, pour un regard, pour t'entendre dire : « Merci ! » Et tu restes là tranquillement dans ton fauteuil, comme si déjà tu ne m'avais pas fait assez souffrir ? Sans toi, sais-tu bien, j'aurais pu vivre heureuse ! Qui t'y forçait ? Était-ce une gageure ? Tu m'aimais cependant, tu le disais... Et tout à l'heure encore... Ah ! il eût mieux valu me chasser ! J'ai les mains chaudes de tes baisers, et voilà la place, sur le tapis, où tu jurais à mes genoux une éternité d'amour. Tu m'y as fait croire : tu m'as, pendant deux ans, traînée dans le rêve le plus magnifique et le plus suave !... Hein ? nos projets de voyage, tu te rappelles ? Oh ! ta lettre, ta lettre ! elle m'a déchiré le cœur ! Et puis, quand je reviens vers lui, vers lui, qui est riche, heureux, libre ! pour implorer un secours que le premier venu rendrait, suppliante et lui rapportant toute ma tendresse, il me repousse, parce que ça lui coûterait trois mille francs !

– Je ne les ai pas ! répondit Rodolphe avec ce calme parfait dont se recouvrent, comme d'un bouclier, les colères résignées.

Elle sortit. Les murs tremblaient, le plafond l'écrasait ; et elle repassa par la longue allée, en trébuchant contre les tas de feuilles mortes que le vent dispersait. Enfin elle arriva au saut-de-loup devant la grille ; elle se cassa les ongles contre la serrure, tant elle se dépêchait pour l'ouvrir. Puis, cent pas plus loin, essoufflée, près de tomber, elle s'arrêta. Et alors, se détournant, elle aperçut encore une fois l'impassible château, avec le parc, les jardins, les trois cours, et toutes les fenêtres de la façade.

Elle resta perdue de stupeur, et n'ayant plus conscience d'elle-même que par le battement de ses artères, qu'elle croyait entendre s'échapper comme une assourdissante musique qui emplissait la campagne. Le sol, sous ses pieds, était plus mou qu'une onde, et les sillons lui parurent d'immenses vagues brunes, qui déferlaient. Tout ce qu'il y avait dans sa tête de réminiscences, d'idées, s'échappait à la fois, d'un seul bond, comme les mille pièces d'un feu d'artifice. Elle vit son père, le cabinet de Lheureux, leur chambre là-bas, un autre paysage. La folie la prenait, elle eut peur, et parvint à se ressaisir, d'une manière confuse, il est vrai ; car elle ne se rappelait point la cause de son horrible état, c'est-à-dire la question d'argent. Elle ne souffrait que de son amour, et sentait son âme l'abandonner par ce souvenir, comme les blessés, en agonisant, sentent l'existence qui s'en va par leur plaie qui saigne.

La nuit tombait, des corneilles volaient.

Il lui sembla tout à coup que des globules couleur de feu éclataient dans l'air comme des balles fulminantes en s'aplatissant, et tournaient, tournaient, pour aller se fondre dans la neige, entre les branches des arbres. Au milieu de chacun d'eux, la figure de Rodolphe apparaissait. Ils se multiplièrent, et ils se rapprochaient, la pénétraient ; tout disparut. Elle reconnut les lumières des maisons, qui rayonnaient de loin dans le brouillard.

Alors sa situation, telle qu'un abîme, se représenta. Elle haletait à se rompre la poitrine. Puis, dans un transport d'héroïsme qui la rendait presque joyeuse, elle descendit la côte en courant, traversa la planche aux vaches, le sentier, l'allée, les halles, et arriva devant la boutique du pharmacien.³⁶¹

Mint a korábbiakban, e részben is az elbeszélésmód, azon belül a szereplők gondolataihoz, beszédéhez fűzött kommentárok értelmezése áll figyelmünk középpontjában. A kommentárokon belül a klisékben rejlő üzenetet és az irónia-együttérzés előfordulásait és jelentését keressük. S végül, ha a jobb értelmezhetőség

³⁶¹ *Madame Bovary*, III. rész, 8. fejezet, 451–457. o. Érdekességképpen szeretnénk megjegyezni, hogy ez Vargas Llosának kedvenc fejezete volt, fejből tudta minden sorát. Sajnos könyvében nem osztja meg velünk, miért is szereti éppen ezt a részt minden másnál jobban. Pusztán néhány szót ejt arról: „Je connais par cœur ce chapitre vers le château de Rodolphe,[...] Ce sont des pages d'une stupéfiante science narrative et d'une terrible cruauté.” VARGAS LLOSA, Mario, *I. m.*, 21. o.

kedvéért kapcsolódásokat találunk a regény más részeivel, akkor azokra is utalunk elemzésünkben.

Elbeszéléstechnikailag változatos ez a fejezetrészlet, amelynek az „Emma búcsúja” alcímet adjuk. Lheureux bizományos kereskedő a boldogság mindig újabb és újabb kellékeit adta el hitelbe Emmának. Nem tudunk róla, hogy az elbeszélés ideje alatt Yonville-ben, a Café Français tulajdonosától eltekintve,³⁶² létezett-e bárki más, aki a horgára akadt volna. A hitelbe adott boldogságpótlék árát Emmának most pénzben, ráadásul egy összegben kell megfizetnie. A kölcsönügylet rendkívül bonyolult, az olvasó éppúgy nem tudja követni a leszámítolás bonyolalmait, mint Emma vagy az elbeszélő. Annyi azonban kihámozható, hogy a pénz, a kölcsönök nem pusztán Emma életét árnyékolják be. (Emma apja, az első Madame Bovary és Charles apja is áldozatul estek a pénz-szerencse forgandóságának.) Emma könnyelműsége vitathatatlan, ám a szakirodalom egyik megkövült igazságával vitázunk, amikor azt állítjuk, hogy a család nem pusztán az ő felelőtlensége miatt ment tönkre. Charles is kért haladékot a rőföstől, váltóügyletbe is bonyolódott vele. Ha jól értettük az elbeszélőt, adósságuk éppen Charles jóhiszeműsége miatt jócskán megugrott.³⁶³ Visszatérve az elemzendő szövegre, Emma utolsó lehetőségként Rodolphe kastélya felé veszi az útját.

Formális megközelítésben a szövegrészlet egyben keretül szolgáló leírást és jelenetet (közbülső rész) tartalmaz. A jelenet elbeszélői módok egész együttese – írja Claudine Gothot-Mersch, mivel elbeszélés, leírás, párbeszéd és elemzés mind megtalálható benne.³⁶⁴ Gothot-Mersch, a kéziratok, szövegvariánsok avatott ismerője a Flaubert-levelezésre támaszkodva állítja, hogy a tiszta dialógus a szereplők jellemzésére szolgál. Véleményünk szerint más elbeszélői magatartást találunk mind a keretben, mind a közbülső részben, és ugyanígy a két részben a hősnőt is más-más beállításban látjuk.

Mint arról korábban számot adtunk, a nézőpont nem egységes, és nem is osztályozható egyértelmű kritériumok alapján, ezért csak a domináló nézőpontokról fogunk beszélni. Nem állítjuk, hogy nem bontható le a nézőpontváltás még apróbb egységekig, csak úgy érezzük, hogy túlságosan formálissá válna általa az elemzésünk. Így pusztán annak megállapítására szorítkozunk, hogy a keretrészben Emma nézőpontja, a közbülső jelenetrészben pedig az elbeszélőé dominál. Az elbeszélő-tipológiára sem most,

³⁶² „On va le saisir cette semaine. C’est Lheureux qui le fait vendre. Il l’a assassiné de billets.” *Madame Bovary*, 231. o.

³⁶³ *Madame Bovary*, 326. o.

³⁶⁴ GOTHOT-MERSCH, Claudine, „La parole des personnages”, in *Travail de Flaubert*, 199–221. o.

sem másutt nem vállalkozunk, az „attitűd”, illetve a „döntően jellemző attitűd” kifejezést használjuk.

Összefoglalóan azt mondhatjuk, hogy a keretrészben empátikus, más szóval konzonzáns pszichonarráció a jellemző, s a narrátor a főszereplő belső tudatállapotának bemutatására és részben értelmezésére, érzékletes kibontására törekszik. Értékelését a megértés szándéka, ugyanakkor nem kevés határozatlan kijelentés és általános bizonytalanság kíséri. Elemzésünk egyfelől ezt fogja taglalni.

Másfelől a kastélyszoba zárt terében lejátszódó utolsó találkozást elbeszélő párbeszédes részben a narrátort távolságtartó s nemritkán ironikus, másutt mindentudó, filozofikus attitűd jellemzi. Ezek kifejezési eszközeit keressük az elemzés másik részében. Ezenkívül szeretnénk rámutatni azokra az esetekre, amikor Rodolphe látószögében és azokra is, amelyekben a narrátor értékelésében követhetjük a történetet.

Mint mondtuk, Emma életének e fontos epizódja a természet és a kastély terében játszódik. Ennek megfelelően elemzésünk két – a konklúzióban is szembeállítandó – részből fog állni: külön tárgyaljuk a keretnek nevezett természeti képben lejátszódó belső beszéd ábrázolását, és külön elemezzük az erőteljes narratori közbeavatkozásokat tartalmazó, kastélybeli párbeszédes jelenetet.

Elemzésünket a közbülső, párbeszédes résszel kezdjük. Emma a szavak, a beszéd és női vonzereje révén remél pénzt Rodolphe-tól. (Az előző, hetedik fejezet végén a narrátor szereplői beállításból, de szabad függő beszédben már utalt erre).³⁶⁵

Csak hogy Emma nem a szavak, nem is az ékesszólás mestere (mint Homais), így különösen nagy próbatétel előtt áll. A párbeszédes részben (de kizárólag itt) az elbeszélő nem mond el, nem mond ki helyette semmit, értékeléseit, filozofikus, moralizáló hangját főleg Rodolphe-fal kapcsolatban érvényesíti majd.

A „mit mondok?” valójában a konkrét helyzeten is túlmutató, Emma egész életére rávilágító kérdés. Nem is véletlen tehát, hogy a fejezet, vagyis még a természeti keret Emma nézőpontjából, tépelődő kérdéssel indul: nem tudja, mit mondjon, mivel kezdje. „*Que vais-je dire? Par où commencerai-je?*”³⁶⁶ Ez a mondat utal és előreutal a „mit”, a tárgy hiányára. Az elbeszélő idézőjelbe téve, tehát szó szerint tárja elénk a hős nő belső beszédét. Nem születik meg a válasz, nem tudja megmondani, valójában miért jött. Az

³⁶⁵ „Et, d’ailleurs, s’il hésitait à lui rendre ce service, elle saurait bien l’y contraindre en rappelant d’un seul clin d’œil leur amour perdu.” *Madame Bovary*, 451. o.

³⁶⁶ *Madame Bovary*, 451. o.

elbeszélő csapongva vált egyik nézőpontból a másikba: látjuk a szereplőkét, a narrátorét, és ez utóbbi értékelő megnyilvánulásai kapcsolódnak mind a szereplők belső – ki nem mondott –, mind pedig szavakká váló gondolataihoz. A negatív értékelések a szavakkal kapcsolatosak, s az együtt érző, de iróniát is tartalmazó megnyilvánulások – mint látni fogjuk – döntően az érzékiséghez, illetve érzelmekhez kötődnek. Az elbeszélés látszólag a legsütlemlenebb közhelyek és a szerelmi regények kliséiből szövődik.

A „szeretnék tanácsot kérni” és az „eltaszít, mert háromezer frankja bálná” – Emma első és utolsó, Rodolphe-hoz intézett mondata között – többretegű közléssorozat íve feszül.

Mást mond, mint amit gondol, hiszen a „*Je voudrais Rodolphe, vous demander un conseil*” – mondattal kezdi „tanácsot kérek” – mondja a „pénzt kérek” helyett. Az *et*-vel kezdődő mondat az elbeszélő kommentárját, az ő nézőpontját közli a szereplő belső tudatállapotáról, s aztán szabad függő beszédre vált: „*Et malgré tous ses efforts, il lui était impossible de deserrer la bouche.*” A „*deserrer la bouche*” kifejezést beszélt nyelvi, enyhén bizalmas szófordulatnak érezzük, s az elbeszélő rejtett együttérzésére utal. Ám hogy kinek a szókincséről árulkodik e kifejezés, nehéz lenne biztosan megmondani. Mi hajlunk afelé, hogy az elbeszélőéről, s közben Gothot-Merschel egyetértve úgy gondoljuk, hogy Emma nyelve neutrális, elegáns.³⁶⁷ Hozzáteesszük azonban, hogy a fenti vélemény nem elég árnyalt, s általánosságban nem állja meg a helyét. Jelen pillanatban Emma intellektuális síkon tehetetlennek bizonyul, a tünt szerelemre és a női vonzerőre hivatkozik, kapóra jön, hogy Rodolphe e témára tereli a beszélgetést („*Vous n’avez pas changé*”³⁶⁸). Rodolphe-nak ez a mondata az e helyzetben gyakori szófordulattal a múlt felé veti mindkettejük tekintetét. Emma a jelenben-múltban egyidejűleg mozog, s rögtön továbbfűzi, a múlt emlékével teszi jelentéssel telibbé Rodolphe talán udvarias, talán őszinte bókját. A szófajváltással is kifejeződik ez a jelentésmódosulás: az Emmát minősítő „*charmante*” melléknév szubsztantívvá: „*charme*”, azaz főnévvé válik. A „*tristes charmes*” jelzős szerkezetben a szórendi csere egyúttal jelentésbeli változást is előidéz, mert a főnév elé tett jelző „gyászos”-t jelent.³⁶⁹ A hozzátoldásos ismétlés és a

³⁶⁷ *Madame Bovary*, 204. o.

³⁶⁸ *Madame Bovary*, 452. o.

³⁶⁹ Ambrus Zoltánnál: „...az én bájjaim nagyon szegényesek.” FLAUBERT, Gustave, *Bovaryné*, Budapest, Révai Testvérek, 1904, 374. o. Ford. AMBRUS Zoltán. Gyergyainál: „– Szomorú szépség ez.” FLAUBERT, Gustave, *Bovaryné*, Budapest, Magyar Helikon, 1963, 350. o. Ford. GYERGYAI Albert. Pór

többses számba tett elvont fogalom a szó jelentésének további „lefokozását” jelenti. Láttuk, Rodolphe Emma puszta megjelenésétől „*brusquement*”, vagyis hirtelen felpattant kényelmes, kandallótűz melletti székéből. A motorikus reakció elárulja, hogy kellemetlen számára ez a szembesülés, amit azzal igyekszik leplezni, hogy magyarázkodni kezd. Az ő részéről a múlt, Emma oldaláról a jelen (Rodolphe rá gyakorolt érzéki hatása) elbeszélői összefoglalásban idéződik fel: az elbeszélő vélhetően nem kíván a múltban részletesen elmerülni, felfüggeszteni a párbeszéd jelen idejét és lelassítani az elbeszélés pergő ritmusát. A felek között zajló szóbeli és szavakon túli közlések ellentmondanak egymásnak. Mindketten hiperbolikus kifejezésekkel élnek. Emma nem tudja kifejezni, mennyi szenvedést okozott neki a szakítás (öngyilkossági kísérlet, betegség, halálközelség, utolsó kenet felvétele). De mindezt talán nem is lehet elmondani. Kettejük között érzelmi-érzéki kommunikáció zajlik. És érdekes módon Emma a múltat-jelentjövőt összefogva kívánja időtleníteni szerelmüket a következő mondattal: „*Il aurait peut-être mieux valu ne jamais nous quitter.*” Rodolphe „talán” válaszából mintha felbátorodna. Hirtelen tegezésre vált („*Tu crois?*”), s közelebb húzódik a férfihoz, majd meg is érinti. A két kéz összefonódó ujjai szinekdochéként az egyesülést, beteljesülést jelenítik meg. És így maradnak egy ideig – itt megáll, és a múltba tekint a szabad függő beszédben folytatódó narráció (amit gondolatjel vezet be, és felkiáltójel zár le): „*comme le premier jour, aux Comices!*”. Nem derül ki, melyikük emléke tűnik elő az Állatvásárról, de akár Emmáé, akár Rodolphe-é, a mostanival azonos az összefonódó kezek képe: „*Ils se regardaient. Un désir suprême faisait frissonner leurs lèvres sèches; et mollement, sans effort, leurs doigts se confondirent.*”³⁷⁰ Úgy véljük, Rodolphe emlékezik, mivel az ő nézőpontjából látjuk Emmát, az emlék és a nő mostani látványa együttesen hívják elő benne az erős érzelmi felindultságot.

Az összefonódó ujjaktól egészen a pénzkérés kimondásáig háromfelé ágazik az elbeszélés: Emma és Rodolphe beszéde és a narrátori közvetítés elkülönülnek egymástól. Ez utóbbi hol Rodolphe nézőpontjából, hol a magáéból nyilatkozik meg.

Emma beszél, de most még eldönthetetlen, hogy számító-e vagy őszintén érez, hiszen az olvasó fejében visszacseng az előző fejezet végi utalás, miszerint használni fogja a vonzerejét s tűnt szerelmük emlékét. Az Emma szándékát morálisan súlyos

Juditnál: „Szomorú szépség”. FLAUBERT, Gustave, *Bovaryné*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2007, 293. o. Ford. PÓR Judit.

³⁷⁰ *Madame Bovary*, 249. o.

szavakkal megítélő elbeszélő értékelő szavait („prostitúció”) is nehéz feledni annak, aki ezzel egyetért. Ez az elbeszélői értékelés nem tűnik sem objektívnak, sem igaznak, hiszen a korábbi fejezetben láttuk, hogy Vinçart, a jegyző adott volna Emmának pénzt, ha ellenszolgáltatást kap érte, s Emma e rímelő kinyilatkoztatásnak ható válasszal utasította őt vissza: „*Je suis à pleindre mais pas à vendre.*”³⁷¹ Visszatérve az elemzett jelenethez, Emma most mindjárt Rodolphe keblére hajtja a fejét, s a szívére, az érzelmeire próbál hatni. Emma beszédének célját nem, de tartalmát meg tudjuk határozni: egykori kapcsolatuk és a jelen pillanat közötti folytonosságot igyekszik megteremteni, így kerülnek szóba más nők, szeretők. Az ő és a mások elcsábításának múltbéli eseményláncát és a jelen pillanattól való visszatekintést egy mondattá tömörítve mondja azt Emma, hogy: „*tu les auras séduites comme tu m’avais séduite*”. Felmerül az olvasóban, miért ismétli meg – igaz, más-más idődimenzióban – az „elcsábít” igét (a *futur antérieur*rel azt emeli ki, hogy a mostani pillanattól tekint a valószínűsíthető múltbéli eseményekre, tehát ez a mások története, s a második esetben, *plus-que parfait*-ban a sokkal bizonyosabb, az övele kapcsolatos befejezett múlt áll). Itt szeretnénk kitérni arra, hogy ebben a miniatűr szerelmi történet fő mozzanataiban, a közeledésben, a beteljesülésben és az elválásban is megtalálhatók a közhelyek, a szerelmi regények kliséi és az olcsó filozofálgatások. Ha közelebbről megnézzük a nyelvi kliséket, e határozottnak tűnő kijelentéseink viszonylagossá fognak válni. Most éppen az imént idézett mondattal kapcsolatban tesszük fel a kérdést: mit jelenthet az ismétlés? Talán az eddigi ismétlések: az elcsábíttatás és elhagyatás redundáns összefoglalása („*dédaignés*”, „*souffert*”, „*fui*”) és egyben a múlt lezárása lehet? A következő mondat hiperbolikus, legalábbis hajlunk arra, hogy inkább lehet nagyotmondó, mint őszinte, hiszen a „*vécusse*” *subjonctif imparfait*-ja nagyon finoman, de múlt idejűvé, lezárttá teszi Emma szerelmét:³⁷² „– *Comment voulais-tu que je vécusse sans toi?*” Az elbeszélő most Rodolphe nézőpontját veszi fel, és hasonlatot formál Emma könnyes tekintetéről: „*...regard où tremblait une*

³⁷¹ *Madame Bovary*, 445. o. Véleményünk szerint a regény legjobb mondata, amely szinte „kiordít” a szövegből: a megrendítő közhely erejét és párját ritkító esetét látjuk benne.

³⁷² Anna Ahlström írja, hogy a kéziratban először a „*vive*” *subjonctif présent* állt, később javította át *subjonctif imparfait*-ra: „*vécusse*”-re. Ahlström stilisztikailag tartja érdekesnek a kétféle alakot, mi jelentésstanilag is látunk különbséget: az első esetben, a „*vive*”-vel kapcsolatban arról van szó, hogy Emma mindmáig nem tud Rodolphe nélkül élni, a másodikban a „*vécusse*” arra utal, hogy akkoriban nem tudott élni nélküle, amikor szakítottak. AHLSTRÖM, Anna, *Étude sur la langue de Flaubert*, Upsal, Macon Protat Frères, 1899, 106. o.

larme, comme l'eau d'un orage dans un calice bleu". Az események sorrendiségének alig észrevehető felcserélésével a narrátor újrafogalmazza a manierizmus-rokokó kedvelte könnycsepp-motívum kliséjét. Ez azt jelenti, hogy a könnycseppet a narrátor is látja és kommentálja szabad függő beszéd formájában. Az „*Et elle était ravissante à voir*” az *et* kötőszó mint elbeszélői helyzetre utaló szócska miatt azt jelzi, hogy a narrátor beszél, de Rodolphe látószögéből nézve. A mondat második felében a narrátor értékelése érvényesül, aki mintegy Rodolphe elé áll, s közlelről belenéz az elragadó tekintetbe. A *comme* hasonlítószóval bevezetett hasonlat két konkrét, vizuálisan tapasztalt jelenséget kapcsol össze szinekdochikusan: – a „szem” helyett „*regard*” ’tekintet’ áll – a nő szemében remegő (abból kibuggyanó) könnycseppet és a kék virágkehelyben (megmaradt) vihar esőcseppjére utaló szinekdochét, a „víz” szót. Egy másik finom nyelvi eszköz teszi idézőjelessé ezt a képet: a határozatlan névelő használata, ami számunkra magát a képi látványt megfosztja egyszerűségétől és egyértelműségétől: nem a könny- és esőcsepp kezd remegni előttünk, („*tremblait*”) hanem a kép vizualitása inog meg. A narrátor kommentárjában nem azonosul Rodolphe-fal, csak látszólag kacint össze cinkosan vele mint férfi a férfival, de a szavakból kiérződő ironia félreérthetetlen. A jelenetben az intimitás minden kliséleme együtt van: kandalló, égő tűz, összefonódó ujjak, alkonyi fények. A következő hasonlat, a „*ses bandeaux lisses, où, dans la clarté du crépuscule, miroitait comme une flèche d'or un dernier rayon du soleil*” csak látszólag folytatja az előbbi banális fordulatokat, de ha jobban megnézzük, a hasonlat két elemét szétcsúsztatja ez az antitetikus közbevetés: „*dans la clarté du crépuscule*”. Az Emma hajában megcsillanó napfény olyan, mint az aranynyíl, ez utóbbi köznapivá lett költői metafora, amely lehet fényjáték, de ’hajtű’ vagy ’hajdász’ jelentésű szó is. Összefoglalva, a mondat széttörésével, a hasonlatelemek sorrendjének megcserélésével (*un dernier rayon du soleil miroitait comme une flèche d'or* lenne az eredeti hasonlat) az idilli kép mint látvány kissé összezavarodik, s a közhelyek idézőjelbe kerülnek.

A narrátor ironiája fölerősödik a következő mondatban, mivel most, mikor Emma könnyekre fakad, Rodolphe nézőpontjára vált, aki az elérékenyülést a nagy szerelem jelének véli. Az ironia klasszikus esetét véljük felfedezni: más a látszat és más a valóság, s a kettőt a narrátor egymásba játszatja. Emma rövid, katonai parancsnak is beillő kölcsönkérő mondata lassan („*peu à peu*”), de visszazökkenti a férfit a valóságba. A narrátor ismét bepillantást enged a gondolataiba szabad függő beszéd formájában, s a „kettős” hang miatt Rodolphe mondata relativizálódik: „*c'est pour cela qu'elle est venue!*” – ezt csak ő találja így, az elbeszélő nem erősíti meg a férfi vélekedését. Annak

ellenére, hogy most, amikor a gondolatai megnyílnak előttünk, mert változik a nézőpont és az övé érvényesül, azt látjuk, hogy latba sem veti, hogy adjon-e pénzt vagy sem, és mi, olvasók a narrátortól is hiába várunk kommentárt. Mivel a kiégett és cinikus Rodolphe e bocsánatkérésben és mondhatni, szerelmi vallomásban őszinte, érző lényvé változott, a kölcsönt talán védekezési reflexből tagadhatta meg. Kettejük szerelmi viszonya valódi romantikus szerelmi dráma és Rodolphe indulati-érzelmi lefojtottságára apró jelekből következtethetünk: „*devint tout pâle d'un seul coup*”. A líraian érzelmes Emma-képek után meglepő a rövid, köntörfalazás nélküli kérés, és ugyanilyen egyszerűen fogalmazódik meg a visszautasítás. A „*je ne les ai pas*” lesz a következő és egyben a lezáró rész fő motívuma vagy elindítója. Mostantól a szövegrészlet végéig Emma szoros közelében marad az elbeszélő, s csak egyszer tér vissza Rodolphe-hoz, egy látszatra együtt érző, férficinkosságot tettető, valójában ironikus kommentár erejéig. A visszautasítást, de még inkább Rodolphe színeváltozását filozofikus, moralizáló modorban magyarázza meg. Emmát marasztalja el, amiért anyagi előnyökre számítva játszik az érzelmekkel. Ezzel finom belső kapcsolódást találhatunk a korábbi „prostitúció” minősítéssel, két vonatkozásban is: az előző fejezet végén a narrátor vélhetően a falusi közvélemény hangján szólal meg, s Emmát e szóval illeti (érdekes, hogy nincs dőlt betűvel szedve, pedig az lenne a logikus, így viszont valószínű, hogy nem a falusi közvélemény hangjáról van szó), de korábban, éppen Emma és Rodolphe megismerkedését követően, a hazafelé vezető úton Rodolphe elhatározza, hogy elcsábítja Emmát. Gondolatait disszonáns pszichonarráció közvetíti: a férfi gondolataiba belebeszél a mindentudó narrátori hang, s így megtudjuk, hogy pénzért tartott színésznő szeretője van Rouenban.³⁷³

A „nincsen” Emmát éppúgy kijózanította, mint Rodolphe-ot a váratlan és köntörfalazás nélküli kérés. Megtagadja a kölcsönt, Emma alkalmilag rögtönzött, ám retorikailag tökéletesen felépített vádbeszédet mond: a (társadalmi-érzelmi) „szakadék” (*abîme*) szavakban már most kifejlik, majd aztán az Emma távozása utáni keretrészben költői képekben is megjelenik. A vádbeszéd a „nincsen” újbóli megismétlésével kezdődik, és eljut egészen a „nincsen” cáfolatáig. Emma eddigi közhelyes, redundáns (szerelmi-érzelmi) kifejezőmódjait meglepő módon a párhuzamos és ellentétes

³⁷³ *Madame Bovary*, 226. o.

szerkesztésű, retorikailag felépített szónoki beszéd³⁷⁴ váltja fel. Az érvelés-bizonyítás a következőképpen épül fel: a bevezetés és a tárgy megnevezése a „neked nincs” megismétlése. A kifejtés újbóli ismétléssel kezdődik és felsorolásokkal folytatódik: a puskatus ezüstdíszei, az ostor és az óra ezüstofftyegői, az ezüstoffoglatú likőröskészlet, a teknőcberakásos ingaóra mind-mind a jólétről tanúskodnak. Felsorolásuk a gondolatilag jól strukturált cáfolat első részét alkotja. Majd a fokozás, erősítés eszközével élve a tényleges gazdagság térben egyre terjeszkedő tartalmi ismérveit sorakoztatja fel: kastélyt, tanyákat, erdőket, majd a csak kiváltságosoknak kijáró luxusszórakozást: a falkavadászatot és utazást említi. E kitérő után az érvelés, bizonyítás, a jelenet csúcspontja következik, amelyet egy apró narrátori közbevetés is nyomatékosít: „*s’écria-t-elle*”. Ezek szerint Emma már kiabál, amikor felkapja a kandallópárkányról Rodolphe kezelőgombját. E dísz talán előző éjjel, talán éppen egy pásztorórán vethette sebtében erre a helyre.

Szeretnénk egy pillanatra megállni a szoba topográfiájánál. Emma korábbi látogatásai során, valamint akkor, amikor Rodolphe a szakítólevelet írta, láttuk már e legényszobát (ablakát, függönyét, éjjeliszekrényét, ágycsészét, íróasztalát), valóság-hűségről mégsem beszélhetünk. Emma elhajtja a kezelőgombot, s most az a fizikai képtelenség történik, hogy a gomb lánc szétszakad. Mind ez a történet, mind a valóság-hűnek tetsző topográfiai leírás átvitt értelmű, mert a lánc nem szakadhat el, ha a falhoz verik. Emma kötődése most szakadt el végérvényesen, csak erre utalhat ez a hiberbolikus, indulatos gesztus. A „*je n’en veux pas! garde-les*” meglepően tömör, rövid megfogalmazás, a „tartsd meg” lezár és átvezet a cáfolat ellentétekre épülő, második részéhez.

A cáfolat első részének lezárásában visszatérünk a jelenetkezdő képhez, a kandallóhoz. Mind a szavak, mind a gesztusok egymást erősítő fokozások. Emma érvelése bizonyítás és meggyőzés egyszerre, s mondatában az a legfigyelemreméltóbb, hogy az élőbeszédre jellemző, kissé pongyola szerkesztésű. Ám töredezettsége az el-

³⁷⁴ A szónoki beszédre gazdag és korántsem egységes fogalomtár áll rendelkezésre, az egyszerűbb formáktól a legbonyolultabbakig, s leírásuk is igen szerteágazó. Több, e témát felölelő kézikönyv áttekintése után az alábbi terminológiát vettük alapul. A szónoki beszéd alapvetően két jól elkülönülő részből áll: egyrészt a tények közléséből, másrészt érzelmi ráhatást biztosító eszközökből. A beszéd megszerkesztésekor további tagolásra van szükség. Az ebben általánossá vált felosztás: „A beszéd részei: 1. principium (bevezetés vagy exordium), 2. narratio (elbeszélés), esetlegesen egressus, (kitérés), 3. propositio (témafelvetés), 4. argumentatio (érvelés), 5. bizonyítás (confirmatio), 6. refutatio (cáfolás), 7. peroratio (befejezés, epilógus). A kitérő nem kötelező, csak lehetséges szerkezeti rész. Ha a beszédek három tagolásúnak tekintjük – általánosan mint szövegegységet –, akkor a bevezetés és befejezés közötti (2–6.) részeket tárgyalásnak nevezzük.” Lásd http://enciklopedia.fazekas.hu/retorika/Szonoki_beszed.htm

elfúló és újbóli lélegzetvétel ritmusával adja vissza az erősen hiperbolikus beszéd tartalmát. E túlzás mögött valódi, érzelmi felfokozottságot kell látnunk: „*Eh! Quand ce ne serait que cela...*” – és itt most kihagyjuk a narrátor közbevetését – „...*que la moindre de ces niaiseries! On en peut faire de l'argent!*”. Nyilván nem az arany kézelógomb és nem is a felsorolt apró tárgyak pénzbeli értéke a lényeg, a szerelem valódi tartalmáról, az odaadásról és az önzetlenségről van szó. Nem véletlen, hogy néhány sorral előbb a narrátor e szavakkal értékeli Rodolphe visszautasítását: „*une demande pécunière, de toutes les bourrasques qui tombent sur l'amour, étant la plus froide et la plus déracinante*”. E bölcselkedő gondolat Rodolphe-tól, de éppúgy a narrátortól is származhat, vagyis ez utóbbi csak tettet, hogy osztja ezt a véleményt. A narrátor Rodolphe-ot és a jelen helyzetet valamiféle közhelyes, általános erkölcsi igazsággal értékeli. A narrátori jelenlétet igazolja a gnómius jelen idő, de valójában azokat gúnyolja ki, akik ekképpen gondolkodnak, s önzésüket szentenciákba burkolják.

Emma vádbeszédének második része logikailag éppen e fenti ironikus narrátori értékeléshez kapcsolódik. Mintha most látna bele a férfi valódi énjébe, és legalább olyan mélyre lát, mint az imént a narrátor.

A most következő felsorolásban az én és a másik szembeállítása történik az adokkapok összefüggésében, de Emma megemlíti a valóságban a régebbi és a közvetlen múltban megtörtént tényeket (elcsábítás, szökési terv, szakítólevél). A közvetlen múlt egy mozzanatára szeretnénk most kitérni: „*J'ai les mains chaudes de tes baisers, et voilà la place, sur le tapis, où tu jurais à mes genoux une éternité d'amour*” – mondja Emma. A térdeplés, a kézcsók gesztusai az ezután következő pajzs-motívumhoz kapcsolhatók, hiszen a lovagiasság attribútumainak külsőségeit fejezik ki. A hűség, az elköteleződés és az áldozatkészség erényeit akkor lehet számon kérni, ha a beszélő oldaláról van miért, ha hiteles morális alapokon áll a másik fél. Emma mindeddig elvett: szerelmet (Charles), pénzt, hitelt (Lheureux), és adósságát most egyetlen személy, Rodolphe segítségével akarja kiegyenlíteni. Közbevetjük, hogy a korábban már említett Ion Collas kitűnő tanulmánya (kissé leegyszerűsítő módon ugyan) freudi alapon tárgyalja Emma személyiségét, és e szemszögből ítélve meg őt, mindent a gyermekkor deprivációival, a szeretethiánnyal magyaráz, szerinte Emma infantilis személyiség, tetteinek nincs valódi logikája, öngyilkossága érthetetlen.³⁷⁵ Emma utolsó mondatában a meggyőzés szónoki

³⁷⁵ Ion Collas egyik legérdekesebb gondolatát idézem. Pszichoanalitikus szempontból vitázik azokkal, akik számon kérik Emma cselekedeteinek logikáját: „On the contrary, we believe that it is altogether impossible

fordulataival, az *apostrophé*val és az ellentétező párhuzamokkal, hiperbolákkal (nagyítás-kicsinyítés)³⁷⁶ összegzi a történeteket. Rodolphe-ról egyes szám harmadik személyben beszél, ami egyszerre eltávolodás a beszélgetőtárustól, és egy anonim közönség megszólítását, a másokhoz, vagy éppen az önmaga felé fordulást is jelentheti. Túlzó módon ecseteli a maga valóban reménytelen helyzetét: („*implorer un secours*”, „*suppliante*”, „*toute ma tendresse*”), Rodolphe-ról azonban perifrázisba rejtett kicsinyítéssel beszél, s így szinte semmiséggé csökken a kölcsönkért összeg.

A dialógus azzal zárul, hogy Rodolphe megismétli a visszautasítást „– *Je ne les ai pas* –”: nem szó szerint, hiszen most már hiányzik a „*chère madame*” személytelenül udvarias megszólító formula –, s rögtön meg is magyarázza a narrátor, hogy a korábbi „*air calme*”, nyugodt külső most „*parfait*” lesz: a túlzó jelző ironikus, s ez az apró értékelő jelzés egy látszólag banális hasonlat formájában, gnómikus jelen időben ki is van fejtve: e mondat, mintegy pajzs mögé rejti elfojtott dühét.

A „*bouclier*” szó leleplező erejű iróniáról árulkodik, s megértjük, hogy miért is maradt el a „*chère madame*” udvarias megszólítás. A pajzs nem csak a védekezés, a védelem, a lovagok, a bátrak attribútuma, amelyen nem véletlenül viselték az idők kezdete óta családjuk, nemzetségük címerét, hiszen elsősorban azt, és nem saját életüket védelmezték általa. A jelen hasonlatban a pajzs az önző ego disszimulálását szolgálja, s szó nincs, még a megszólításban sem („*chère madame*”) a nő, a másik védelméről. Az elbeszélő itt vet véget a jelenetnek, nincs átvezetés, közbevetés, még szünetet sem érzékelünk. Szeretnénk még egyszer hangsúlyozni, hogy szerelmi drámáról van szó ebben az utolsó találkozásban, amelyet nem egyformán és nem is egy időben él át a két érintett. Se köszönés, se búcsú más jele nem található a narrációban. Ebből arra következtethetünk, hogy komoly nyomatéka volt ennek a mondatnak, s feltételezzük, hogy Emma számára e lezárás az áldozat, a nagylelkűség megtagadását jelentette. Mielőtt tovább lépnénk az elemzés második részéhez, szeretnénk két megjegyzést tenni Rodolphe-ról. Nem adott pénzt, de nem ezt tartjuk a leglényegesebbnek kettejük konfliktusában. Ha jobban megnézzük, nem tud vagy nem akar beszélni, s közben

to justify her suicide on the basis of logic. But then, as we know, there are few events in Emma's life about which the same could not be said. Her choice of a husband, for instance, is no less irrational than her decision to take her life.” In COLLAS, Ion, *Madame Bovary A Psychoanalytic Reading*, Genève, Librairie Droz, 1985, 99. o.

³⁷⁶ SZIKSZAINÉ NAGY Irma *Magyar stílusztika* című könyvében találtuk ezt a fogalmat. Budapest, Osiris Kiadó, 2007, 494. o.

nehezen értelmezhető harag van a hangjában („*colères résigné*”). A szöveg arról tanúskodik, hogy Rodolphe nem beszél, azért nem beszél, mert csak a hódítást, a nő megszerzését (erdei jelenet) és eldobását (szakítólevél) ismeri, egy ilyen váratlan helyzettel nem tud megbirkózni.

Elemzésünk második részében a bevezetőben első résznek nevezett természeti keretről szeretnénk szólni.

Az „*Elle sortit*”-val folytatódik az elbeszélés, s e tömondat vezet vissza a kerethez: az oda-, de főleg a visszaúton nyerünk bepillantást Emma belső tudatállapotába, miközben a természet és a belső én érzékletei egymásba fonódnak. Már korábban, számos helyen láttuk a regényben, hogy Emma képzeleti szabadsága és vágyódásai természeti képekben fejeződtek ki. Erről nem kívánunk bőven szólni, hiszen a szakirodalom, de legfőképpen Louis Demorest és Albert Thibaudet³⁷⁷ mindent elmondtak e kérdésről. Egy-egy gondolatukra a későbbiekben minden komoly szakmunka hivatkozik. Demorest egy korábbi, XIX. századi irodalmár, Brunetière meglátására támaszkodik, s abból indul ki, hogy Emma lélektani ábrázolását, gondolatait a képek helyettesítik: „...*elle sent en images, étant à sa manière essentiellement une imaginative*”.³⁷⁸ Sőt, egy lélegzetelállító adatot is közöl: Flaubert műveiben összesen tízezer képet számolt meg. Thibaudet szétválasztja az álmodozás alanyát és tárgyát: „...*chez Emma (comme chez Don Quichotte) le désir et les choses désirées n'ont pas le même coefficient... Flaubert admire le désir mais sourit des choses désirées*.”³⁷⁹ E megállapításban *mutatis mutandis* a szabad függő beszéd meghatározását és működését találhatjuk meg. Tehát azt mondanánk, inkább szintetizálás, mint szétválasztás jellemzi a narrátori működést: legtöbbször grammatikailag könnyebb, szemantikailag annál nehezebb megállapítani a szereplő és az elbeszélő nézőpontját és értékelését. Fontosnak tartottuk ezt megjegyezni éppen most, mivel Emma belső és külső érzékletei éppen a narráció révén fognak egybeötvöződni.

A kastélyhoz vezető úton a horizontális és a vertikális térbeli dimenziók hangsúlyt kaptak, hiszen a két térsíkot, a természetet és a kastélyt összekötő faszor, a tér leszűkítésének is felfogható díszlépcső és folyosó igen pontosan és részletesen tárul az olvasó elé. Meglepő, hogy a filmkamera felfedezése előtt ilyen filmszerű látásmódra

³⁷⁷ DEMOREST, Don Louis, *L'expression figurée et symbolique dans l'œuvre de Flaubert*, Genève, Slatkine, 1977 [1931]; THIBAUDET, Albert, *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1982 [1935].

³⁷⁸ DEMOREST, Don Louis, *I. m.*, 480. o.

³⁷⁹ THIBAUDET, Albert, *I. m.*, 101. o.

látunk példát az irodalomban. Demorest ironikus értékelésnek vélte a folyosóról nyíló szobáknak a „*monastère*”-beliekhez való hasonlítását: „*Il est de toute évidence, que la garçonnière de Rodolphe n'a de commun avec un monastère que l'apparence.*”³⁸⁰ Hozzáfűznénk, hogy ez a látszólag banális hasonlat több jelentést is magába sűrít: a magányt, a másik nemtől való izolációt: Rodolphe legalább annyira nem ismeri (mert érzéketlen) a női lelket, mint egy egész életén át cellájában rostokoló szerzetes. A természeti keret első részében a sziszegő ágak, a ketrecbe zárt kutyák vonítása, a poros kövezet nem valószínű, hogy Emma nézőpontját tükrözik, ezekkel a baljósoknak vélhető jelekkel inkább az elbeszélő utal metonimikusan Rodolphe-ra, a kastály urára. A fa, a napszak- és évszakváltást jelző vízcseppek jelzik a természeti képtől a belső tudatállapot bemutatásához való átmenetet. A kastély felé, a férfi szobájához érve horizontálisan és vertikálisan mind jobban behatárolódik, szűkül a tér, míg a visszaúton ennek az ellenkezőjét tapasztaljuk. Érdeemes közelebbről megvizsgálni e két ellentétes térábrázolás jelentését. Az első esetben az egyetlen és utolsó lehetőség nyílegyenesen vezetett Rodolphe szobájáig. Onnan eljövve az amplifikáció és a fokozás stíluszeszközeivel, költői képekben megfogalmazva Emma teste, lelke, tudata a tágas tájba fog beleolvadni, és ugyanakkor a második esetben a térdimenziók torz érzékelése Emma tudatállapot-változását is jelzik. „*Les murs tremblaient, le plafond l'écrasait.*” A tér e kinyílása a szabad akarat, a szabad választás szabadságát jelentik, nem véletlen, hogy ez a visszaút Homais patikájához, az arzénporhoz vezet. Elisabeth Bronfen feminista olvasata szerint Emma szabad akarata, védekezése,³⁸¹ alkotó önmegvalósítása az öngyilkosság, minden másban a férfitársadalom kényszerének kénytelen engedelmessé válni. Részletesebben visszatérve a költői képekhez, Philippe Dufour a *Le chaudron et la lyre*³⁸² című tanulmányában megállapítja, hogy Flaubert nem akarja megújítani a kiürült romantikus nyelvet, inkább kigúnyolja. Elbeszélője a romantikus nyelv metaforái helyett hasonlatokkal él, s ezzel a költői kifejezés pontatlanabb, elmosódottabb lesz. Mindjárt az alábbiakban kiderül, hogy Emma zavarodott lelki- és tudatállapotát a hasonlatok érzékeltetik.

Az avarbuckákon át botladozó, kerti kapu felé igyekvő nőt külső, narrátori beállításból látjuk. A tavalyi avar („*feuilles mortes*”) szerintünk nemcsak halálallúzió, a

³⁸⁰ DEMOREST, Don Louis, *I. m.*, 480. o.

³⁸¹ BRONFEN, Elisabeth, *I. m.*, 142. o.

³⁸² DUFOUR, Philippe, „Le chaudron et la lyre”, *Poétique*, 86 (1991. április), 193–213. o.

gondatlan gazdát, Rodolphe-ot juttatja az eszünkbe. A birtokon kívül kerülve Emma megfordul, megáll, visszapillant az érzéketlen kastélyra („*impassible château*”). Ez a metonímia a kastélyt nevezi érzéketlennek a lakója vagy tulajdonosa helyett. Ugyanakkor e trópus jelzi az átmenetet a külső leírásból Emma belső krízisének interpretálásához. Emma megáll, s vele együtt az idő és a kameranézőpont is kimerevedik. Fokozással még egyszer elének tárulnak Rodolphe földi javai: „*parc*”, „*jardins*”, „*trois cours*”, „*toutes les fenêtres*”. Emma tudat- és lelkiállapotát szintén fokozások: („*stupeur*”, „*folie*”) és körülírások (hasonlatok) érzékeltetik.

Szeretnénk kijelenteni mindenekelőtt, hogy a lelkiállapot narrátori előadása, szóképekben való megjelenítése és annak értelmező-értékelő kifejtései nem egyetlen nézőpontból történnek, ennél fogva nem egyértelműek. Legfontosabb kérdésünk az, hogy a távolságtartó-ironikus-értékelő narrátor és a tudati-lelki állapotot költői képekben és együtt érzően közvetítő narrátor milyen olvasói értelmezési lehetőségeket indukálhatnak. A kétféle narrátori eljárás más és más megítélés alá eshet, az első értelmezésének legfőbb nehézsége az, hogy az információadás helyenként redundáns, mégis nehezen követhető (ezt példázzák a lelkiállapot túlbonyolított hasonlatai), s ott kevés, ahol az olvasó magyarázatot várna (például az öngyilkosság indítéka esetében). A kettősség, a két hang, a kétféle értékelés, a kétféle nyelv, egyáltalán a kettősség titka régóta foglalkoztatja a szakirodalmat. Most, amikor arra a kérdésre keressük a választ, hogy miért lett öngyilkos Emma,³⁸³ ki kell mondanunk, nem csoda, hogy nem tudjuk a pontos választ. Az egész

³⁸³A bonyolult elbeszélői eljárásokkal magyarázható, hogy a kritika sokféleképpen, igen gyakran egymásnak ellentmondóan ír Emma öngyilkosságáról. Csak néhány példát említünk, hosszasan lehetne folytatni a sort, hiszen e kérdés kezdettől fogva sokakat foglalkoztatott. Thibaudet például az elbeszélő szavaira hagyatkozva úgy véli, Emma a pénzzavar miatt lett öngyilkos: „...elle se tue pour une affaire d'argent et pas par amour”. THIBAUDET, Albert, *I. m.*, 104. o. Enid Starkie szerint éppen ellenkezőleg, a szerelmi kiábrándulás vezette Emmát a halálba: „...it is disillusioned love that has driven her to take her life”. STARKIE, Enid, *Flaubert: The Making of the Master*, New York, Atheneum Press, 1967, 306. o. Victor BROMBERT-nek az a véleménye, hogy az unalom vezette Emmát az önpusztításhoz: „The inevitable movement, from boredom to self-destruction, which characterises Madame Bovary in its overall conception as well, as in its detailed execution.” 55.o. Másrészt a halálvágy, mint valami metafizikus fáradtság, végig ott húzódik a regényi világban: „The desire to stop living corresponds to a quasi metaphysical fatigue, to the immedicable pain of having been betrayed by life itself.” BROMBERT, Victor, *The Novels of Flaubert. A Study of Themes and Techniques*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 67. o. Jacques-Louis Douchin a valóságismeret hiányából eredő tragikus következménynek látja az öngyilkosságot: „...elle n'a pas su prendre conscience de la réalité profonde de la vie.” DOUCHIN,

művet a többféle kettősségből fakadó kétértelműség jellemzi. Kiindulópontunk a korábban idézett igen kiváló Philippe Dufour-tanulmány, melynek címe is utal annak fő gondolatára. A *Le chaudron et la lyre* – a repedt fazék és lant a flaubert-i írásmód kettősségére, a romantikával való távolságtartásra és azonosulásra utal. A repedt fazék az elkoptatott szóképeket, a lant a líraiságot, azaz kétféle narrátort implikálnak. Dufour azt is állítja, hogy mivel a romantika mindent kimondott, az igazság a kimondatlanban talál csak helyet magának.

A most következő leírásban Emma tudati – érzelmi krízisének leszünk a tanúi. Azt remélhetnénk, hogy a költői képek fényeffektusai („*feu d’artifice*”, „*balles fulminantes*”, „*globules couleur de feu*”, „*les lumières des maisons*”) a megvilágosodás pillanatához fognak vezetni. Mintha ezzel a közelgő döntés kellően előkészített vagy megindokolt lenne, igaz, nem explicit vagy analitikus módon. Dorrit Cohn és Victor Brombert az öngyilkosság lélektani elemzését, megindoklását hiányolják. Cohn a hasonlatok révén analógiákat lát analízis helyett,³⁸⁴ és igaza van, Brombert nemcsak az analízist hiányolja, a kommentárokat sem tartja elégségesnek.³⁸⁵ Az a véleményünk, hogy ha az eddig megismert narrátori képességek és eljárások révén verbálisan ki lenne fejtve az öngyilkosság motivációja, eljelentéktelenedne a döntés, a tett nagy pillanata. A módosult tudatállapotba kerülés kezdetét a térérzékelés megváltozása jelzi, amelynek kifejtése révén egybenyílik a zárt (kastély) és a nyílt tér (természet). Előbb a falak és a mennyezet mozdulnak el a helyükből, majd a harmadik dimenzió (a föld vízhullámmá válása) is ledől, és – mint korábban jeleztük – végtelenné nyílik a tér. Emma lelkiállapota most is szenzoriális képekben jelenik meg: a szívdobogásnak fülsiketítő zenéhez hasonló hangja van (és nem lüktetése, ritmusa), látása vízióvá válik, emlékei rendezetlenül törnek fel benne, emlékezete cserbenhagyja: idő- és térérzékelése összeomlik, s látomásait hasonlatok közvetítik, amelyeket bátortalan, töredékes narrátori közbevetések („*il est vrai*”, „*car*”, „*alors*”, „*puis*”, „*presque*”) szakítanak meg. A látomásképek egy szó szerint földhözragadt aprósággal indulnak: „*Le sol sous ses pieds était plus mou qu’une onde,[...] déferlaient*”. Ez a külső hasonlóságon alapuló metafora a hétköznapi valóság egyik legprózaibb tényét (keréknyomok a sáros úton) fogalmazza át, és a kliséből költészet lesz pusztán attól, hogy más, fizikai érzéklet (tapintás) révén új köntösben

Jacques-Louis, „Le sentiment de l’absurde chez Flaubert”, *Archives des Lettres modernes*, (110) 1970, 2. sz., 59. o.

³⁸⁴ COHN, Dorrit, *I. m.*, 37. o.

³⁸⁵ „In the novel, however, analysis and commentary are totally absent.” BROMBERT, Victor, *I. m.*, 70. o.

jelenik meg. Ez az egyszerű kép túl is mutat önmagán: a „sártengerben való elmerülés” átvitt jelentését is magába rejti, de éppúgy a megcsúszást, elesést vagy ellenkezőleg, az anyagba, az univerzumba (földbe és vízbe) való megmártózást. A föld sötétlő tengerhullámai után ellentét következik: az összetört emlékek tűzijátékszerűen pattannak elő, majd az égről alászáll a képzeletbeli teintet a csatatéren magányosan agonizáló haldoklók mellé, az „*Elle ne souffrait que de son amour*” megállapítás vezet át a csatatéri képhez. Ez a kijelentés előreutalás a „*transport d'héroïsme*” enigmatikus megfogalmazáshoz. A megtalált bizonyosság, az annyira áhított élmény, a testté vált ige nem más, mint a szerelem fájdalomban (és nem csalódásban) való megélése, és a halál e pillanatban még virtuális tapasztalat, az elbeszélő közvetítette csatatéri hasonlat.

A szerelmi beteljesülés nincs sehol leírva a regényben. Erre utaltunk a korábbi elemzésekben a nászjéjjel, a fiákerrel és az erdei „sétával” kapcsolatban. Emma most „csak a szerelemtől szenvedett”, s csakis e szenvedés ereje ragadta hallucinatív állapotba. Az élet helyett az *existence* szót találjuk a csatatéri haldoklók halálélményének leírásában, mert valóban, az élmény megtapasztalásáért cserébe Emma egész egzisztenciáját tette fel. Igen, ezt kereste, ahogyan már a regény elején elhangzott: „*Et Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de félicité, de passion et d'ivresse, qui lui avaient paru si beaux dans livres.*”³⁸⁶ Az egyáltalán nem költői, narrátori „*au juste*” kapcsolóelemben a *justice*, az „igazság” szó csírája rejlik, amely Emma szerint a romantikus nyelv, és az általa megfogalmazottak igazságának megtapasztalása. Véleményünk szerint a pénzkérdés, az adósság is szerepet játszik, de csak a narrátor szerint: Emma egész létét felemésztő életútja leírható e három szóban: a *félicité* azt jelenti, hogy először a Charles-lal való házasságban kereste a boldogságot, a *passion* a két házasságon kívüli, kezdetben szenvedélyes viszonyra utal, az *ivresse* talán a jelen tudatállapothoz vezet el. Az igazi „másik világba”, a halálba való átlépés előtti pillanatokban vagyunk. Émile Faguet Emmát romantikus hősnőnek tekinti, öngyilkosságának egyik okát abban látja, hogy csalódott Rodolphe-ban és a romantikus eszményekben,³⁸⁷ másfelől némiképpen a romantika korának kurtizánjaira hasonlít, de

³⁸⁶ *Madame Bovary*, 97. o.

³⁸⁷ „Ce suicide n'est pas celui du remords, n'est pas précisément celui du désespoir; c'est celui de rêves longtemps froissés, longtemps diminués, déçus enfin jusqu'à sentir qu'ils ne pourront renaître jamais.” FAGUET, Émile, *Flaubert*, Paris, Hachette, ²1906, 101–102. o.

pénzt, szeretőt elveszítve nem maradna más, mint az odalent pislákoló házak, az unalmas polgári élet valósága: ebben nem akar élni többé, ezért lesz öngyilkos.³⁸⁸

A bekezdés nyitóképehez, a vér lüktetéséhez visszatérve, már nem halljuk a lüktetését, ellenkezőleg: anyagtalanná válva, lélekként távozik a sebzett testből. Az „*elle s’abandonna*”³⁸⁹ ige korábban, az erdei sétán kulcsszóként szerepelt. Ez az ige Serge Zenkine egy morális indíttatású, érdekes megállapítását juttatja eszünkbe. Azt írja, hogy Emma a többi szereplőhöz képest becsületesebb, mert mindent feltesz a szenvedélyre.

Malgré toutes ses fautes contre la morale humaine, Emma reste plus honnête que ses partenaires prudents et calculateurs, car elle est capable de s’abandonner à sa passion jusqu’au bout.³⁹⁰

A már korábban említett Pistorius tanulmányában külön idézi ezt a hasonlatot.³⁹¹ A hasonlatban vizionált csatatér és a valós helyszín közötti kapcsolódást külön bekezdésbe foglalt egyetlen mondat teremti meg: „*La nuit tombait, des corneilles volaient.*” Hangzásban hasonlóak, szinte rímelnek, jelentésben ellentétesek a „*tombait*” és „*volaient*” igék. E rövid mondat kiemelt helyet kapott, külön bekezdésbe került, de tartalmilag nem méltó e rangra, hiszen valamiféle gyászos és patetikus túlzás érződik benne, a holló és az éj túlon túl jól ismert halál-metonímiák. Valószínűnek tartjuk, hogy a nyugtalanító természeti kép Emma látomásos idegrohamának utolsó részét és egyben okát, a Rodolphe-ban való csalódást készíti elő, de csak abban az esetben, ha a narrátor közlése. Ha Emma látja, akkor a látomás része, ez utóbbit valószínűsíti, hogy a most következő hasonlat az előző bekezdés csatatéri jelenetéhez is kapcsolódhat: ok-okozat sorrendi felcserélésével a golyólövés-sebesülés-halál (áldozathozatal, hősiesség) képének összetört mozaikjait rakjuk ki, s közben Emma látomásának másik részében Rodolphe tűnik fel.

³⁸⁸ „...que serait désormais sa vie? Elle serait une vie *réelle*, aussi platement réelle que la vie bourgeoise qu’elle a tant haïe.” FAGUET, Émile, *I. m.*, 101. o.

³⁸⁹ „...avec un long frémissement et se cachant la figure, elle s’abandonna.” *Madame Bovary*, 264. o.

³⁹⁰ ZENKINE, Serge, *Madame Bovary L’oppression réaliste*, Clermont-Ferrand, Littératures, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1996, 119. o.

³⁹¹ „En général, les comparaisons portant sur un phénomène verbal posent tout d’abord le problème de la répétition... On sait que le même verbe ne se trouve exprimé que très rarement dans les deux parties de la figure. Dans tout le roman, il n’en existe qu’un exemple: Elle ne souffrait que de son amour, et sentait son âme l’abandonner par ce souvenir comme les blessés, en agonisant, sentent l’existence qui s’en va par leur plaie qui saigne.” PISTORIUS, George, *I. m.*, 232–233. o.

Az emlékek tűzijáték – sziporkáiból tűzgolyók formálódtak, s mindegyikükben szerelme arca jelenik meg. A tűzgolyó – metafora tömör, legalábbis sűrű anyag hatását keltené, de itt inkább elasztikus és áttetsző, hiszen nyúlik, lapul, szétpattan, mint a szappanbuborék.³⁹² A tűzbuborékok két irányban illannak el. Emmához közelítenek s eltávolodnak, majd a fák ágai között szétmálló tűzburokban tovatűnő Rodolphe a távoli házak fényeinek adja át a helyét. És ez az áttűnés vezeti vissza Emmát a valóságba. Georges Poulet a flaubert-i regény szerkezetét, a valóság bemutatásának alapegységét kör formában írja le, amely számunkra olyan, mintha atomszerkezet lenne. Nem a monocentrikus író áll a kör középpontjában és nem is egy adott ember, hanem sok személy, általánosságban az emberi tudat, s köré rendeződnek, egészen a kör pereméig szétnyúlva, kiterjeszkedve az érzékletek, emlékek, s az emberi lényeg a szüntelen ki- és befelé irányuló mozgással tölti ki ezt a formát. Poulet azt is megállapította és be is bizonyította, hogy a körkörösség, a *circularité* alapfogalom Flaubert-nél, s mindig van nála egy központi kép, amely köré a lelki tevékenység rendeződik. Ez a kép adott esetben a hős szerelme. Éppen ezt a regényrészletet nem elemzi, de úgy gondoljuk, az iménti körkörös képek, a vér keringése, a gömbök közepén föltűnő férfi arcúja mintha az ő tételét igazolnák.

A fenti bekezdés a *coheni* szóhasználatával élve konszonáns pszichonarráció volt, az elbeszélő a szereplő érzékleteit: („*croyait entendre*”, „*parurent*”, „*sentait*” [*verba sentiendi*]) képi nyelvre fordította le. Az eddigiekben stilisztikai szempontból elemeztük a hasonlatokat. Most a narráció fordulóponthoz érkezik, Emma magához tér a hallucinatív állapotból: „*tout disparut*”, minden eltűnt, és a távolban, odalent (ez beleértendő az elbeszélésbe) felismerte a házak fényeit. Mostantól a tárgyilagos narrátor veszi át a szót, szinte gépiesen elsorolja a történéseket (semleges, tényszerű múlt időben), nem magyaráz, nem kommentál, Emma tudatállapotába többé nem látunk bele, és mellőzi a költői képeket is, csak utal rájuk, csak megidézi a romantikus költészet *abîme*, *transport d'héroïsme* szavait és a ziháló kebel, elfúló lélegzet („*haletait à se rompre la poitrine*”) jól ismert, túlzó kifejezését. Az is hozzáteendő, hogy magaslaton, dombtetőn áll a hősnő.

³⁹² A bécsi Liechtenstein Múzeum X. termében szerényen húzódik meg egy kisméretű, szomorú Rembrandt-festmény, a *Cupido szappanbuborékkal* (1638). A sötét háttér előtt, puha drapériákon üldögélő, csúnyácska, kortalan arcú istenke ellapuló buborékot tart a bal kezében, jelképesen utalva a nyilaival keltett szerelem illékony és törékeny voltára.

Jean Rousset a flaubert-i nézőpontról írt tanulmányában azt írja,³⁹³ hogy Emma magaslatról szemlélve tekint le a hétköznapi, talán megvetett környezetére³⁹⁴ a Rodolphe-fal töltött erdei séta utáni percekben, és most is, amikor véget ér a látomás, és megpillantja a valóságot. Ezt az ismétlődést „ellentétes szimmetriá”-nak nevezi Rousset, ami azt jelenti, hogy a beteljesülés és a bukás ellentétes lelkiállapotát egyazon helyszínen, dombtetőn, a közönséges, napi élettől távol, szemlélődve éli meg Emma.³⁹⁵

Az „elragadtatás” és a „hősisség” nem egyértelműen ironikus, Victor Brombert szerint nem lehetünk biztosak abban, hogy a romantikus klisék karikatúrák, Flaubert át is poetizálja azokat.³⁹⁶ Ez esetben az „elragadtatás hősiességét”, amely ráadásul „szinte jókedvűvé tette” [Emmát] szövegelemeket kell közelebbről megvizsgálnunk, mert más támpontunk nincsen, ebből kell kihámozni Emma öngyilkosságának motivációját. Látható, hogy nincs kommentár, semmiféle vélemény, értékelés. Nehéz lenne akár felsorolni is, ki mindenki szolt a szakirodalom történetében e kérdésről. A rejtélyt sem Emma, sem a narrátor vagy a szerző³⁹⁷ szavai, utalásai nem segítenek megfejteni, és ha mégoly sok könyv, tanulmány született is a kérdéssel kapcsolatban, nincs egyértelmű válasz arra a kérdésre, hogy miért dobta el életét a hősnő. Csak néhány értelmezést idézünk fel, azokat, amelyeket a leginkább valószínűnek ítélünk. Kiindulásképpen a freudista elemzőt, Ion Collast, aki korábban már idézett kiváló tanulmányában hangsúlyozza, hogy világosan nem megindokolt, miért lett öngyilkos Emma, de még

³⁹³ ROUSSET, Jean, *Madame Bovary ou le livre sur rien*, Paris, José Corti, 1986, 109–133. o.

³⁹⁴ Sokan azonosítják Flaubert polgárgyűlöletét Emmáéval, holott a regényben *expressis verbis* nem esik erről szó. Flaubert levelezésében nemegyszer kikel a polgárság ellen, s ezeket az indulatait és nézeteit fenntartásokkal kezeljük, amióta megismertük Jean-Pierre Chaline tanulmányát, amely a történész szemével elemzi a roueni polgárságot. In CHALINE, Jean-Pierre, „A la recherche de la Bourgeoisie rouennaise du XIXème siècle”, *Les Amis de Flaubert*, 35. sz. (1969), 18–30. o. Dokumentumokra, hiteles forrásokra hivatkozva e tanulmány azt bizonyítja, hogy művelt, érzékeny, igényes és a városban igen pozitív szerepet betöltő réteg volt a roueni polgárság.

³⁹⁵ ROUSSET, Jean, *I. m.*, 126. o.: „Ainsi, au début et à la fin de cette odyssee amoureuse, en deux pages fort éloignées, mais symétriquement opposées, Flaubert place son héroïne au même lieu dominant, où il lui réserve la même perspective plongeante.”

³⁹⁶ „Even the caricature of the romantic clichés remains ambiguous... the language of banality is caricatured and at the same time transmuted into poetry.” In BROMBERT, Victor, *I. m.*, 77–78. o.

³⁹⁷ Flaubert sokat és szívesen írt a levelezésében a *Bovaryné* alkotófolyamatáról, a legrészletesebben akkori szerelmének, Louise Colet-nak, de soha nem beszél az öngyilkosság okáról.

kikövetkeztetni is bajosan lehet az indítékot.³⁹⁸ Amikor a választ keressük, emlékezünk Bouverasse-ra,³⁹⁹ aki azt mondta, hogy az író tudása, álláspontja nem mindig a szavakban keresendő. George Sand⁴⁰⁰ szerint ne erőltessük, ne keressük mindenáron az erkölcsi tanulságot (narratológiára lefordítva: a szerzői-elbeszélői kommentárt), ha az író maga nem írta ezt meg. Erich Auerbach idevágó gondolatai ma is érvényesek: Flaubert nem azonosul a hőseivel, nincs nála „megértő lélektan”, az ő elbeszélője kiválasztja és megjeleníti az eseményeket.⁴⁰¹ Az eddigiekből világos, hogy nincs magyarázat, és nem is kötelező, hogy legyen. Mivel narratológiai alapúak az elemzéseink, a magunk magyarázata mindenképpen a szövegben foglaltakból következhet. Claire Bouchet, de különösen Jann Matlock⁴⁰² számára nem kétséges, hogy Emma beteg, hisztériában szenved, ami általában (nem mélyülünk bele a pszichopatológiai magyarázatokba) a lelki zavarok együttesét jelenti. Elfogadjuk ezt az állítást, hiszen az iménti delírium ennek az idegbetegségnek minden tünetét megmutatta. De más érvekkel is szolgálhatunk. Ha meggondoljuk, Charles unalmas, kulturálatlan férj, rossz orvos lehetett, de Emma betegségét illetően kiváló diagnosztá volt. Felesége iránti birkatürelmét, önfeláldozását – mivel Tostes-ot és a jól menő praxist Emma betegsége miatt s a gyógyulás reményében hagyta el⁴⁰³ – azzal magyarázzuk, hogy betegnek tartotta őt. Emma is tudta magáról, hogy ideggyenge.⁴⁰⁴ A narrátor valószínűleg a pók-motívummal utal a legmerészebben Emma egyébként jól leplezett abnormisságára.⁴⁰⁵ Végül, de nem utolsósorban a szerző, Flaubert és Baudelaire valósággal felmagasztalták Emma betegségét. Flaubert a rá jellemző módon

³⁹⁸ COLLAS, Ion, *I. m.*, 99. o.: „...the suicide lacks proper justification.”

³⁹⁹ BOUVERESSE, Jacques, *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, 2008. A következő mikroelemzésben bővebben szólunk a szerzőről.

⁴⁰⁰ „Il est d'ailleurs évident que le livre n'a pas été fait en vue d'une moralité quelconque... Il s'abstient de juger”. In SAND, George, [Le réalisme], in *Mémoire de la critique*, 152. o.

⁴⁰¹ AUERBACH, Erich, *Mimézis. A valóság ábrázolása az európai irodalomban*, Budapest, Gondolat, 1985, 474–484. o. Ford. KARDOS Péter. [1937].

⁴⁰² „By the 1860th, following *Madame Bovary*, nervous crises and psychiatric disorders proliferated in literary works resembling case studies.” In MATLOCK, Jann, *Scenes of Seduction, Prostitution, Hysteria, and Reading Difference in Nineteenth-Century France*, New York, Columbia University Press, 1994, 164. o.

⁴⁰³ „C'était une maladie nerveuse: on devait la changer d'air.” *Madame Bovary*, 140. o.

⁴⁰⁴ „– Ce sont les nerfs, répondait Emma; ne lui en parle pas...” *Madame Bovary*, 198. o.

⁴⁰⁵ *Madame Bovary*, 111., 449. o. Itt például nézegeti a mennyezetről lelógó, hálóját szövő pókot: 477. o. Charles BALLY *Traité de Stylistique Française* című könyvében (Heidelberg–Paris, Klincksieck, 1921, 306. o.) találtuk ezt a kifejezést: „Il a une araignée au plafond” ’il est fou’ jelentéssel.

úgy, hogy egyetlen (narrátori) szóval nem említi ezt a szót a regényben, de Baudelaire-nek a „hisztériás” Emma Bovaryról írt tanulmányát örömmel fogadta.⁴⁰⁶ Baudelaire – és valószínűleg Flaubert is – úgy látta, hogy Emma költői (művészi) érzékenysége a betegségéből fakad. E helyütt említjük azt a végső változatból kihagyott, publikálatlan szövegrészt, amely Sartre kedvence volt:⁴⁰⁷ Flaubert talán óvakodott attól, hogy az olvasó Emmát pusztán idegbeteg, egzaltált személyiségnek vagy sznob kékharisnyának nézze, ezért hagyhatta ki. Kár érte, mert gyönyörű rész, terjedelmi okokból az eredetit és a mi fordításunkat az 1. számú függelékben közöljük.⁴⁰⁸ Baudelairehez visszatérve, az ő gondolatával szeretnénk felidézni a dombtetőn ácsorgó, idegi kríziséből felocsúdott Emmához. A magunk alább következő értelmezése két, a szövegben foglalt tényen fog alapulni: 1. Emma döntése józan tudatállapotban született, 2. csakis a romantika magány- és hőskultuszának a „szakadék, hősie elragadtatás” hívószavaiban kereshetjük az öngyilkosság magyarázatát (*abîme, transport d'héroïsme*). Mivel nem kíséri kommentár, nem lehet elítélni azokat sem, akik a romantikus habitust, a szó szerint vett hősiességet olvassák ki a narrátori közlésből, mint például Camil Farag⁴⁰⁹ és Serge Zenkine.⁴¹⁰ Még a szövegkutatás mellett olyannyira elkötelezett Claudine Gothot-Mersch figyelmét is elkerülte az a tény, hogy Emma józan állapotban dönt az életéről, amit azért lehet megérteni, mivel a szövegben művészileg az idegroham ábrázolásán van a hangsúly, s a

⁴⁰⁶ „Votre article m’a fait le plus *grand* plaisir. Vous êtes entré dans les arcanes de l’œuvre, comme si ma cervelle était la vôtre.” Levél Charles Baudelaire-nek, 1857. október 11. In *Correspondance*, II. köt., 772. o.

⁴⁰⁷ Jean-Paul Sartre két vele készített interjúban (a *le Magazine Littéraire*-ben és a *L’Arc*-ban) is említést tesz e néhány kiollózott mondatról. Sartre szerint Flaubert meglátta hősnőjében a neurózist, az örületet, s Emma valahol mindig is ilyen, csakhogy Flaubert rosszul meséli el, kivéve itt. „Il a trouvé là quelque chose comme une névrose: quelque chose d’un peu fou, ce qu’Emma est tout le temps, mais que Flaubert dit mal. Mais là, par contre, il le dit vraiment.” *L’Arc*, 1979, 36–37. o. A regény első részének utolsó, kilencedik fejezetében, annak is a végén található a kirostált, kurta, de képileg annál sűrítettebb és mozgalmasabb szakasz, amelyet a függelékben közlünk.

⁴⁰⁹ „...il y avait chez Emma et ses contemporains un dernier élan d’élévation. Ne pouvant accepter la turpitude de la vie de ‘cloportes’ ni supporter plus longtemps la hideuse vision de leurs dégradation, elles étaient assoiffées de Beauté et d’Originalité.” In FARAG, Camil, *I. m.*, 226. o.

⁴¹⁰ Zenkine kissé túl általánosító, de figyelemre méltó gondolata Emma és a romantika szoros kapcsolatára utal. Azt írja, Emma önfeláldozó komplexusa itt a dombtetőn kulminál, de nem itt kezdődik. Következtetése: „...le sacrifice est un trait de l’état du monde romantique.” ZENKINE, Serge, *I. m.*, 128–129. o.

fő kérdés szinte elsikkad a szétáradó, indázó, bonyolult hasonlatok szövevényében. Ezért gondoljuk, hogy Gothot-Mersch itt keresi az öngyilkosság motivációját:

Le suicide d'Emma est la solution logique de son histoire, mais il était aussi dans la logique du personnage que l'idée jaillit d'une résolution subite, « dans un mouvement de folie », plutôt que d'une décision raisonnée.⁴¹¹

Mivel a narratológia iránt köteleztük el magunkat, magyarázatunk csak a szövegben leírtakra támaszkodhat, ami azt jelenti, hogy ha nincs lélektani ábrázolás, és a döntés pillanataiban nem látunk bele Emma gondolataiba, érzéseibe, akkor ebből a tényből kell a következtetéseinket levonni. A textus szerint Emma józan tudatállapotban van ebben a nagy pillanatban, hiszen felismerte a faluját, lakhelyét, az ő világát, odalent a domb lábánál. E felismerést a „*reconnut*” igével és a hiperbolikus sorsmetaforával, az „*abîme*”, 'szakadék' szóval fejezi ki az elbeszélő. E szó kimondása után Emma tudatosan kényszeríti magát a hősszerepbe, a heroikus elragadtatásba. Nem tudjuk, miért, érthetetlen és indokolatlan ez a fordulat. Az *héroïsme* szó kissé túlzásnak tűnik, főleg a ziháló kebel („*haletait à rompre la poitrine*”) szomszédságában. A *transport*-ral összekapcsolódva tovább fokozódik az olvasóban a túlzás érzése. Lélektanilag elemezhetetlennek érezzük a döntés pillanatát, az elbeszélőnek az eggeri külső beszéddel⁴¹² analóg, a külső világot, közvéleményt megszólaltató jelenléte pedig szinte tolakodó. A narrátor vélhetően a hősnő „belső beszédét” fojtja el. Más közelítésben: az igazi, *par excellence* belső beszéd néma, megnyilvánulhat képekben, de szavakká nem kell formálódnia, mint már Bouveresse kapcsán utaltunk erre. Egger azt írja, hogy a nagy fájdalmak némák.⁴¹³ De lehetségesnek tartjuk azt is, hogy az *héroïsme*, a hősiesség ironikus elbeszélői megfogalmazás, és nem halljuk mögötte a hősnőt. A „*presque joyeuse*”, a „majdnem jókedvű” kifejezésben a „*presque*”, a „majdnem” kapcsolóelem ismételten a narrátori jelenlétre utal, arra, hogy az elbeszélő látja így, és nem Emma érzi magát „vidám”-nak, „*joyeuse*”-nek.

Valószínűleg nem érez, nem gondol semmi olyasmit, amire e szavak eredetileg utalhattak, hiszen csak *majdnem* jókedvű, ez a nagy valószínűséggel a narrátortól eredő értékelés azt jelenti, hogy ez a *transport*, ez az elragadtatás egészen más delírium, mint az

⁴¹¹ GOTHOT-MERSCH, Claudine, *La Genèse de Madame Bovary, I. m.*, 246. o.

⁴¹² EGGER, Victor, *La parole intérieure, essai de psychologie descriptive*, Paris, Librairie Germer Baillière, 1881, 92. o.: a külső beszédet fizikai jelenségnek, reflektált gondolatnak, máshol, 71. o.: hallható nyelvnek, a társadalomhoz tartozónak nevezi („langage audible”; „un instrument de société”).

⁴¹³ EGGER, Victor, *I. m.*, 239. o.: „Les grandes douleurs sont muettes.”

előző, ez a hősiesség elragadtatás csak szerep, amely mögül léte utolsó pillanatában fog kiordítani, de erre a következő és egyben utolsó elemzésünkben térünk ki. Az a véleményünk tehát, hogy Emma Bovary a hős szerepében és nem hősként hozta azt a döntést, hogy eldobja az életét.⁴¹⁴ Őt a könyvek mérgezték meg,⁴¹⁵ de a tudati-szellemi és a fizikai halál időben távol esik egymástól, ami arra utal, hogy a hősnő frusztrált állapota, önazonosságának hiánya nem változik meg a műben. Az ő élettörténetét Charles története foglalja magába, ami kompozicionálisan ismét a poulet-i körszerkezetre utal, és azt jelenti, hogy ebből a körből mint életlehetőségből nincs kitörés. E szemszögből nézve igazak a korábban idézett Bronfen, Claire Bouchet és Naomi Schor gondolatai: Emma önmegvalósítása csak tulajdon megsemmisítése által volt lehetséges, önnönmaga létrehozása nem más, mint önnönmaga elpusztítása. E fenti és más⁴¹⁶ női szerzők írásai az öngyilkosság értelmezésének igen érdekes aspektusát emelik ki: Emma a saját nyelvét csak a férfitársadalom kialakította és uralta nyelv ellenében hozhatja létre, s mivel identitása sincs e férfivilágban, mert egy férfiak megalkotta képhez igazodik, nagyon logikus, hogy az öngyilkosság lesz az identitás és a testtel íródó saját kifejezőmód egyetlen lehetséges módja.

Ha a narrátor rejtett véleményét keresnénk a szövegben, nem a kommentárban, hanem egy gyakran és e részletben több vonatkozásban is visszatérő vízmotívumban vélünk megtalálni. A most idézett és elemzett jelenet márciusban, a tavasz kezdetén, hóolvadáskor játszódik, ami az újjászületést, az újrakezdést implikálja, s ellentétes azokkal az eseményekkel, amelyek ebben a keretben lezajlanak. Bernard Masson észrevette, milyen gyakran ismétlődik Emma leírásával kapcsolatban a vízcsepp-motívum, amelyet az élet metaforájának nevez.⁴¹⁷ Ez az élet-metafora nemcsak a természeti keretben, hanem az abba foglalt eseménysorban is megtalálható, és pedig éppen

⁴¹⁴ Emma szép halálra vágyhatott, ahogyan azt a könyvekben olvasta, amint arra a következő, későbbi, már a mérge bevétele utáni, szabad függő beszédben közölt, tehát inkább saját, mint narrátori gondolata utal: „...je vais m’endormir, et tout sera fini!” *Madame Bovary*, 459. o.

⁴¹⁵ Emmát az anyósa eltiltja az olvasástól, és a könyveket mérregnek találja. „N’aurait-on pas le droit d’avertir la police, si le libraire persistait quand même dans son métier d’empoisonneur?” *Madame Bovary*, 220. o.

⁴¹⁶ A gender irodalom a domináns férfi diskurzus miatt a női történetet elnémítotttnak látja. Vö. *Helikon* 1994, 3–4. sz. (A feminista irodalomról szóló különszám.)

⁴¹⁷ Például az Emma esernyőjén koppanó vízcseppek többször visszatérnek, s a vízcseppet az ő törékeny, efemer lényének attribútumaként is felfoghatjuk, írja Masson: „...elles sont l’expression métaphorique de la vie”. MASSON, Bernard, „Le corps d’Emma”, in *Flaubert, la femme, la ville*, Paris, PUF, 1983, 20. o.

Emmával kapcsolatban, könnycsepp formájában, az egyik legszebb, természeti képpé transzponált, átpoetizált klisében.⁴¹⁸ Élet és halál lehetősége és utalásai egyformán megtalálhatók a szövegben. Mindez cáfolni látszik azt az általánosan elterjedt nézetet, miszerint kizárólag a sorsszerűség vezeti a hősöket és a történetelbeszélést a tragikus végkifejlet felé.

3.2. Emma halála

En effet; elle regarda tout autour d'elle, lentement, comme quelqu'un qui se réveille d'un songe, puis, d'une voix distincte, elle demanda son miroir, et elle resta penchée dessus quelque temps; jusqu'au moment où de grosses larmes lui découlèrent des yeux. Alors elle se renversa la tête en poussant un soupir et retomba sur l'oreiller.

Sa poitrine aussitôt se mit à haleter rapidement. La langue tout entière lui sortit hors de la bouche; ses yeux, en roulant, pâlissaient comme deux globes de lampe qui s'éteignent, à la croire déjà morte, sans l'effrayante accélération de ses côtes, secouées par un souffle furieux, comme si l'âme eût fait des bonds pour se détacher. Félicité s'agenouilla devant le crucifix, et le pharmacien lui-même fléchit un peu les jarrets, tandis que M. Canivet regardait vaguement sur la place. Bournisien s'était remis en prière, la figure inclinée contre le bord de la couche, avec sa longue soutane noire qui traînait derrière lui dans l'appartement. Charles était de l'autre côté, à genoux, les bras étendus vers Emma. Il avait pris ses mains et il les serrait, tressaillant à chaque battement de son cœur, comme au contre-coup d'une ruine qui tombe. A mesure que le râle devenait plus fort, l'ecclésiastique précipitait ses oraisons; elles se mêlaient aux sanglots étouffés de Bovary, et quelquefois tout semblait disparaître dans le sourd murmure des syllabes latines, qui tintaient comme un glas de cloche.

Tout à coup, on entendit sur le trottoir un bruit de gros sabots, avec le frôlement d'un bâton; et une voix s'éleva, une voix rauque, qui chantait:

Souvent la chaleur d'un beau jour

Fait rêver fillette à l'amour.

⁴¹⁸ „...son regard où tremblait une larme, comme l'eau d'un orage dans un calice bleu.” *Madame Bovary*, 453. o.

Emma se releva comme un cadavre que l'on galvanise, les cheveux dénoués, la prunelle fixe, béante.

*Pour amasser diligemment
Les épis que la faux moissonne,
Ma Nanette va s'inclinant
Vers le sillon qui nous les donne.*

– L'aveugle ! s'écria-t-elle.

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.

*Il souffla bien fort ce jour-là,
Et le jupon court s'envola !*

Une convulsion la rabattit sur le matelas. Tous s'approchèrent. Elle n'existait plus.

419

Megírni a halált, az elmúlást a nyelv fokozatos lecsupaszításával több, mint elgondolkodtató. Emma élete utolsó perceiben tagolatlanul beszél, kiált, nevet, az egyetlen értelmesen kiejtett szava az „*aveugle*”, a 'vak'. A narrátor még az előző elemzésünkben tapasztaltaknál is szűkszavúbb, személyes véleménye közvetett módon szűrődik át a szövegen.

Elképzelhető, hogy Flaubert korában, amikor a közönség igényelte és meg is szokta az elbeszélő atyai jelenlétét, nyílt véleménynyilvánítását, mennyire csodálkozhattak, hogy sem az öngyilkosság előtt, sem a hősnő halálakor nem kapnak morális eligazítást.

A *Bovaryné*-per⁴²⁰ pusztá léte azt bizonyítja, hogy a flaubert-i elbeszélő értékelő pozícióját nagyon nehéz meglátni és főleg jól megérteni. A maga igazát bizonygatva mind a vád, mind a védelem talált megfelelő idézeteket a műben. Narratológiai szempontból a per a vádló és a védő két nézőpontú, jogi zsargontól mentes, egymással ellenkező

⁴¹⁹ *Madame Bovary*, III. rész, VIII. fejezet, 471–472. o.

⁴²⁰ Flaubert-t 1857. január 29-én és február 7-én a közerkölcs és a valláserkölc megsértése miatt idézték a párizsi büntetőbíróság elé. A per teljes szövege többször is megjelent, a mi forrásunk a következő *Bovaryné*-kiadásból származik: FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Flammarion, 1986, *Réquisitoire, plaidoirie et jugement*: 439–519. o. (A továbbiakban: *Réquisitoire, plaidoirie et jugement*.)

olvasatát nyújtja a regénynek. Másfelől azért idézzük fel e pert, mert a köz- és a valláserkölcsmegsértésének vádja éppen Emma halálának ábrázolásával kapcsolatban merült fel. Ernest Pinard, a vádló, nem alaptalanul hiányolta az egyértelmű szerzői állásfoglalást, de a műhöz nem irodalmi szempontból közelített,⁴²¹ és mindössze öt erkölcsértő idézetet sikerült összegyűjtenie a több mint háromszáz oldalas műből. A vád súlya nem állt arányban a bizonyító erejűnek szánt idézetek számával,⁴²² s ez a tény az ítélelhozóknak nyomós érvet szolgáltatott a vád elejtésére és Flaubert felmentésére. A pártatlan ítélet másik pontja fölöttébb tanulságos, és megerősíti azt a nézetünket, hogy az elbeszélő állásfoglalása nem fogalmazódik meg a regényben. Flaubert-t felmentik, de az író megdorgálják, amiért nem fejt ki nézeteit a szövegben.⁴²³

Az elbeszélő ki nem mondott, de sejtetett erkölcsi állásfoglalása nemcsak eltérő, sőt egymással ellenkező gondolatoknak adhat teret, de félreértésekhez, félremagyarázásokhoz is vezethet. Jelen esetben, mint látni fogjuk, a kétértelműség a vak énekével kapcsolatban vetődik fel, ahol szintén nem találunk elbeszélői eligazítást. A XIX. századi regényből jól ismert mindentudó elbeszélő nem, de az olvasó morális eligazítója implicit módon végig érzékelhető a regényben, s így emez elemzendő szövegrészben is.

Első kérdésünk az, hogy ha nem egyértelmű az elbeszélő személye, sőt jelenléte sem, akkor miféle elbeszélő vagy elbeszélők tartják kézben a történetelbeszélés szálait? További kérdés, hogy ha az elbeszélő személyére sok apró utalásból, jelzésből következtethetünk, akkor a többféle nézőpont implikálhat-e, jelenthet-e többféle véleményt, értékelést? Nem az elbeszélő és szereplő szólamainak polifóniájára gondolunk, mert szerintünk ebben a regényben az elbeszélő, ha mégoly láthatatlanul is, de

⁴²¹ A védelem képviselője, Marie-Antoine-Jules Sénard érvelését arra alapozta, hogy irodalmi műről van szó, amelyen nem lehet számon kérni szó szerint a törvényt. Sénard parlamenti képviselő, korábban belügyminiszter is volt, szemben a csinovnyik Ernest Pinard-ral. Flaubert válogatott szidalmakkal illetett minden érintettet a *Levelezésében*, s 1857. január elsején fivérének, Achille-nak írt levelében azt is kikéri magának, hogy egy zsidó bíró ítélkezzen fölötte. Ez a bíró fogja őt felmenteni 1857. február 7-én.

⁴²² Csak néhány apróságról lehetett szó: „...divers fragments contenus dans les pages 73, 77, 78, 272, 273, commis les délits d’outrage à la morale publique et religieuse et aux bonnes mœurs”. *Réquisitoire, plaidoirie et jugement*, 517. o.

⁴²³ „...cette donnée, morale sans doute dans son principe, aurait dû être complétée dans ses développements par une certaine sévérité de langage et par une réserve contenue, en ce qui touche particulièrement l’exposition des tableaux et des situations que le plan de l’auteur lui faisait placer sous les yeux du public.” *Réquisitoire, plaidoirie et jugement*, 518–519. o.

az értékelési hierarchia legtetején áll. Ezen túl, a szövegszervezésben, például a vak énekének és Emma agóniájának összekapcsolási módjában is észrevehető az elbeszélői ténykedés. Most, előljáróban szeretnénk érinteni a szerző vagy elbeszélő morális üzenetének, álláspontjának kérdését. Jacques Bouveresse az író tudásáról szóló könyvében⁴²⁴ jegyzi meg, hogy Flaubert tanítványának, Maupassant-nak a műveiben nem tapasztalt morális reflexiót. Hozzáteszük, hogy ez Flaubert-re is érvényes. Később azt is írja, hogy a morális reflexió hiánya (Maupassant-nál és Flaubert-nél) nem jelenti a morál hiányát. Valószínűleg arról van szó, hogy nem didaktikus és nem kizárólag egyféleképpen értelmezhető a tanulság, és az elbeszélő nem tud vagy nem akar mindent megmagyarázni. Bouveresse egy Musil-idézettel⁴²⁵ és Wittgenstein⁴²⁶ egy mondatával mintha azt sugallná, hogy a kimondás elszegényíti, a közvetettebb eljárások pedig többretegűvé, gazdagabbá teszik egy mű jelentését.

A korábban összefoglalt két tényező: a beállítás, fokalizáció és az együttérzéssel, máskor iróniával átítatott elbeszélés egyidejűleg valósul meg az elemzendő részletben is. A puszta jelzésekre szorítókozó együttérzés 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.

Első teendőnk a narrátor helyének és nézőpontjának a megkeresése, majd a nézőpontból fakadó eljárások és értékelési módok számbavétele.

Emma Bovary haldoklása utolsó perceit külső nézőpontú beállításban olvashatjuk. A zsánerkép-keretbe nehezen illeszthető bele a később az utcáról felhangzó ének. A keretet és a vak énekét külön fogjuk elemezni. A műben korábban is számos helyen tapasztaltunk különféle hangérzékleket, amelyek között kellemetlen zörejek, fülsértő 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 Luciájáig*. E mostani részletben is találunk akusztikus effektusokat, a suttogástól a kiabáló nevetésig, de Emma és a vak között is a hangok, a dal teremt kapcsolatot. A haldoklót a család és az ismerősök, az orvos és az

⁴²⁴ BOUVERESSE, Jacques, *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, 2008, 46–47. o.

⁴²⁵ „...le roman n'exprime pas de pensées mais il les fait vivre en les incarnant dans des personnages et dans une histoire vécue...” BOUVERESSE, Jacques, *I. m.*, 70. o.

⁴²⁶ „...le sens ou non-sens possible d'une vie n'a pas besoin d'être dit – idézi Wittgensteint –, mais peut d'une certaine façon »s'y montrer«...” BOUVERESSE, Jacques, *I. m.*, 88. o.

egyház képviselője veszi körül. Michel Vovelle⁴²⁷ írja, hogy az egyház a XIX. századra kiszorult a magánéleti szférából, s a haldokló búcsúztatása 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 búcsúzott az élettől, 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.⁴²⁸ Vovelle azért írja ezt, mert valószínűleg az agónia naturalisztikus ábrázolásától idegenkedhet, de nem teljesen bizonyos, hogy Flaubert szándékosan mutatta be ilyen visszataszítóan a halált, hozzátéve, hogy mi Vovelle-lel értünk egyet. Lehet, hogy személyes, életrajzi körülmények is közrejátszhattak. Flaubert orvos családba született, a roueni kórházban laktak, megszokta a halált, talán nem is tudott poétikusan viszonyulni hozzá. Douglas Siller tanulmánya⁴²⁹ tényszerűen bizonyítja, hogy orvosi szakkönyvekből, alapos előtanulmányok után írta meg Flaubert az agónia jelenetét.

Visszatérve az első részhez, emez első egység két bekezdését élőnyelvi, módot, időt, tehát körülményt jelző spontán nyelvi forma vezeti be („*En effet*”, „*Tout à coup*”). A bekezdés első szava az olvasó érdeklődését a mesélő felé fordítja: feltételezzük, hogy az elbeszélő nézőpontja a szobában ülők valamelyikéé is lehet („*on entendit sur le trottoir un bruit*”). Az elbeszélő a látókörébe került szobabelsőt és személyeket, valamint Emmát jó megfigyelőként, s (a *passé simple*-től eltekintve) a hétköznapi beszédre, de éppígy a patetikus stílusra is jellemző hiperbolikus fordulatokkal, megkövült nyelvi formákkal mutatja be. Emma halálközeli perceit látszólag az elmúlás jól ismert romantikus szóképeivel jeleníti meg: Emma tekintetét („*comme deux globes de lampes qui s'éteignent*”), zihálását („*comme si l'âme eût fait des bonds pour se détacher*”),

⁴²⁷ VOVELLE, Michel, *La Mort et L'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983, 532–538. o. (536. o.)

⁴²⁸ „...l'image romantique est bien morte quelque part entre 1840-60... quand Flaubert achève *Madame Bovary*, par le récit impitoyable de la mort d'Emma, de l'agonie aux obsèques...” VOVELLE, Michel, *I. m.*, 594. o.

⁴²⁹ SILLER, Douglas, „La mort d'Emma Bovary”, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, juillet-octobre 1981, 719–746. o. E tanulmány szerint Flaubert két forrásra támaszkodott: Mateo Orfila *Traité de médecine légale* című háromkötetes művének 3. kiadására (1836) és a 21 kötetes *Dictionnaire de médecine* bizonyos köteteire, s az író jegyzetei azt tanúsítják, hogy a mérgezés szimptomái, az orvosi szaknyelv, és ami a – mi szempontunkból legfontosabb – haldoklás, a halott test pontos fizikai leírása érdekelte. Siller bebizonyítja, hogy az író szinte szó szerint átveszi a tudós forrásokat.

szívdobbanását („*contre-coup d'une ruine qui tombe*”). E hasonlatok hasonlító rokon értelműek: mind az elmúlást idéző patetikus kép. A lélekharang hangjához („*glas de cloche*”) hasonlított papi zsolozsma apró prolepszisként előreutal a temetési szertartásra. A meghajló testmozdulatok azonos íve látszólag egygé 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 („*fléchit un peu les jarrets*”). A mozdulatok azonos hajlása nem jelenti a jelenlévők érzelmi közösségét, mert Emma önmagába mélyed, és nem kapcsolódik az egybegyűltekhöz. Nemcsak a testbeszédben hiányzik a kölcsönösség, a hangjelek is monologikusak. A pap egyre érthetlenebb, monoton imája („*sourd murmure*”) lehetne éppen elringató, az anyaföldbe visszasegítő, egy ironikus mozzanat azonban kizökkenti az olvasót. Az elbeszélő figyelme a pap hosszan szétterülő reverendáján („*traînait derrière lui dans l'appartement*”) 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, sőt hasra is eshet tőle. Másfelől az elbeszélő e közléssel a pap inkább külsőségekben mutatkozó jelenlétére, nem pedig valódi, spirituális szerepére utal. Ebben a csoportképben Emma egy szereplő a többi között, nem kerül a középpontba, 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.⁴³⁰ ha elbeszéléstechnikai szempontból vizsgáljuk meg ezt a kérdést, akkor belátjuk, hogy az elbeszélő külső szemlélői helyzetéből Emmáról nem is mondhat többet. Nem tudjuk meg, mit érez, gondol regény hősnője e végső percekben, de más, nem verbális eszközökkel kiemeli, főalakká teszi őt. Emma tükröt tart a kezében, s kontemplációit vagy a narrátor szavait a tükör-jelkép helyettesíti. Ez az eredetileg hétköznapi tárgy számos vallási, kultúrtörténeti utalást sűrít magába. A tükör az igazság, a világ megismerésének, de a földi hívságoknak is a jelképe,⁴³¹ az emberi lélek szinonimája, a görög-római mitológiában az önimádat vagy éppen a kéjvágy szimbóluma, később a

⁴³⁰ „...le récit de la mort d'Emma suit avec beaucoup de fidélité et de précision le scénario folklorico-liturgique...” PRIVAT, Jean-Marie, *Madame Bovary, mœurs de province de Gustave Flaubert. Une lecture ethno-critique*, Université de Lyon II, I-II. köt., 1991, 486. o.

⁴³¹ *A keresztény művészet lexikona*, szerk. SEIBERT, Jutta, fordította HARMATHNÉ SZILÁGYI Anikó, Budapest, Corvina, 1986, 309. o.

keresztény erkölcsiség egyik főerényének, a bölcsességnek az attribútuma.⁴³² 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 „*grosses larmes*” egyáltalán nem költői jelzős kapcsolat, ismét enyhe iróniát 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 és a rokokón át egészen a romantikáig, ahol is elfáradt, megkopott közhellyé lett, így e mostani elbeszélői megnyilatkozásban ugyancsak az. Mivel a narrátor most is külső szemlélő, nem tudjuk meg, milyen lelki folyamatok, érzések váltják ki a sírást. Emma a tükörben talán megrútt arcát, addigi életét, érzéseit, egész múltját látja meg, s csak ezután, a légzés különféle, egyre erősödő, a sóhajtól a hörgésig fokozódó („*soupir*”, „*haleter*”, „*souffle*”, „*rôle*”) 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 kifejezőivé válik.⁴³³ Nem tudjuk meg, miért hullat *kövér könnyeket* Emma, s azt sem vehetjük biztosra, hogy ezek a megbánásból fakadnak.⁴³⁴ A magyarázatok így nagyon eltérőek lehetnek. Henry James

⁴³² *Szimbólumtár, Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*, szerk. PÁL József és ÚJVÁRI Edit, Budapest, Balassi Kiadó, ²2001, 488–489. o. [1. kiad. 1997.]

⁴³³ NAGY, Piroska, *Le don des larmes*, Paris, Albin Michel, 2000, 258–278. o. 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. o. Mária Magdolnáról egyébként szó esik a *Bovaryné*ben, Léon Dupuis javasolja, hogy adják a divatos Madeleine nevet Bovaryék a kislányuknak. Emma anyósa hevesen tiltakozik az ellen, hogy a kislány egy bűnös asszony nevét kapja: „...la mère Bovary se récria bien fort sur ce nom de pécheresse.” *Madame Bovary*, 172. o.

⁴³⁴ Claire Bouchet írja, hogy Emma Bovary a leghíresebb házasságtörő asszony a francia irodalomban, mivel ő egyáltalán nem érez büntudatot azért, amit tett. „Emma Bovary est probablement la suicidée la plus célèbre de la littérature française. Contrairement aux exemples précédents, elle est adultère mais n’en conçoit aucun remord...” BOUCHET, Claire, „Le Meurtre de soi: petite histoire du suicide féminin”, *Cycnos*, 23. köt., 2. sz. [internetes közlés 2006 november 8.], URL: <http://revel.unice.fr/cycnos/document.html?id=704>, 22. o.

szerint például Emma Bovary végig megmarad romantikus léleknek, s egy pillanatra sem adja fel regényes álmait: éppen ezt nevezi James a könyv diadalának.⁴³⁵ Emma belső világa a narrátori szűkszavúság miatt most rejtve marad, e tény pedig újabb és újabb magyarázatokra sarkallta a kutatókat. A Jamesével éppen ellenkező állítás, Jean-Pierre Richard-é úgy szól, 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.⁴³⁶

Emma érzelmeit igen, de gondolatait nem ismerhetjük meg, ami azt is jelenti, hogy – mint James írja – őbenne semmi nem változott. Halálhörgése 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 szöveg második részét képező vak énekének elemzése során többször idézzük Jean Starobinski tanulmányát.⁴³⁷ Vajon ki hallja ilyen tisztán az éneket? Biztosan Emma? Ő már hallucinatív állapotba, a halál delíriumába került. Valószínűbb, hogy a narrátor közreműködésének vagyunk tanúi, aki egyetlen kommentár nélkül idézi az éneket. A narráció múltbeli jelenét, az élőbeszédet nyomatékosítja a vers jelen idejű történése. A jelen idő az örök igazságok gnómius jelene, az ikonszerűen változatlan világrend 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 tekinti, és néprajzi-kultúrtörténeti keretbe helyezi a vak koldust, mondván, hogy ez a figura különösen a középkori társadalomban töltött be fontos szerepet. Lehetett a falu bolondja, bohóca vagy

⁴³⁵ „...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. o. Ford. GÉHER István.

⁴³⁶ RICHARD, Jean-Pierre, *Stendhal Flaubert, Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1970, 231–232. o. [1954].

⁴³⁷ STAROBINSKI, Jean, „L'échelle des températures. Lecture du corps dans *Madame Bovary*”, in *Travail de Flaubert*, 45–78. o.

nyomorékja, tehetett, amit akart, mégis íratlan szabályok kodifikálták cselekedeteit. Társadalmon-kívülisége okán egyszerre volt kigúnyolt (esetenként bűnbak), elfojtott feszültségek levezetője és gúnyoló is, aki kimondhatta azt, ami tabu volt a közösség számára.⁴³⁸ Az irodalomtudósok vélekedése szerint a vak jelképes, emblematikus alak.⁴³⁹ Louis Demorest a nemezist látja benne; Max Aprile többjelentésű, homályos, ambivalens jelenségnek tartja, de főként a lelkiismeret megtestesülésének. Douchin a semmit („*le symbole de l'absurde et du néant*”) tartja lényegesnek, és végül az alábbiakban részletesen kitérünk Jean Starobinski tanulmányára, mivel ő a mi szempontunkból fontos narrátori működésről is véleményt alkotott, sőt elemezte a dalt.

Úgy gondoljuk, Emmára a dal és nem a vak személye volt hatással. Több okból feltételezzük ezt. Először: mert látni nem láthatta a koldust, csak hallhatta az énekét. Másodsor: Emmára nagy érzelmi hatást tett, hiszen kiált, majd e nyelvileg dísztelen részben szokatlanul, három minőségjelzővel is körülírt nevetésben tör ki. Harmadsor: a szövegben egyedül itt vált a külső nézőpontú elbeszélés belső nézőpontúra, belső monológra, pontosabban fogalmazva a cohni pszichonarrációra. Negyedsor: a dal utolsó sorának felhangzása szinte egybeesik Emma élettől való teljes eloldódásával („*le jupon court s'envola és elle n'existait plus*”). A *s'envola* ige a madár röptét s Pierre Michon⁴⁴⁰ gondolatát juttatja eszünkbe: ő írja, hogy az Yonville–Rouen között ingázó postakocsinak nem véletlenül lehetett *Hirondelle*, „Fecske” a neve (s tegyük hozzá: dőlt betűvel írta Flaubert e szót). Michon költőien von párhuzamot Emma vágyaival, e folyton úton levő költöző madárral s a nevét viselő járművel. A szerző a létben, a természetben lezajló egyszerű folyamatok ismétlődéseiben megláttatja az élet egymásba fogódzó paradoxonait.

⁴³⁸ PRIVAT, Jean-Marie, *Bovari Charivari. Essai d'ethno-critique*, Paris, CNRS Éditions, 1994, 181–198. o.

⁴³⁹ APRILE, Max, „L'Aveugle et sa signification dans »*Madame Bovary*«”, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1976, 3. sz., 385–392. o. Aprile a kéziratok alapján gondosan felgöngyölíti a vak „genetikáját”, majd leírja megjelenéseit a kész műben. Az alábbiakban idézendő Demorest-val ellentétben a szerző nem tartja abszolút értékű vagy szimbólum-figurának, akkor sem, ha szövegvizsgálatai alapján kideríti, Flaubert nagy fontosságot tulajdonított ennek a szereplőnek.

Don Louis DEMOREST például azt írja, hogy a vak a szimbolikus szereplők között foglal helyet. Ő a Nemezis megtestesítője, nevét Emma haldoklási jelenetétől nagy kezdőbetűvel jelöli Flaubert. Lásd DEMOREST, Don Louis, *L'Expression figurée dans l'œuvre de Flaubert*, Genève, Slatkine Reprints, 1977, 466–468. o. [1931]; DOUCHIN, Jacques-Louis, *Le sentiment de l'absurde chez Gustave Flaubert*, Paris, 1970 (Archives des Lettres modernes, 110), 54–65. o.

⁴⁴⁰ MICHON, Pierre – SENADJI, Magdi, *I. m.*, 15. o.

A „*voir clair c'est devenir aveugle*” michoni gondolata mindenki másnál közelebb visz Emma nevetésének megértéséhez. Emma nevetéséről azonban majd később szeretnénk szólni.

Starobinski a szöveg egyik lényeges szerkezeti elemét vette észre, amikor az ének „kínai doboz”-effektusáról, a „*texte dans le texte*”-ről, „*récit dans le récit*”-ről beszél.⁴⁴¹ Mielőtt rátérnénk a második rész elemzésére, szólnunk kell a dal eredetijéről. A forrást közlő Jean-Marie Privat⁴⁴² és Jean Starobinski is obszcénnek találja a flaubert-i változatot, holott az eredeti, a libertinus vers szintén 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

⁴⁴¹ STAROBINSKI, Jean, *I. m.*, 64. o.

⁴⁴² PRIVAT, Jean-Marie, *I. m.*, 504. o.

Ce qui fut au temps de la moisson
 Je rencontrai ma (sic)
 Que je vis que j'aimais Nanette
 Ha, c'est la belle saison
 Pour courtiser (cultiver) une fillette !
 Souvent la chaleur d'un beau jour
 Fait rêver les filles à l'amour

o o o

Pour amasser diligemment
 Les épis que la faux moissonne
 Ma Nanette va s'inclinant
 Vers le sillon qui nous les donne
 Et fille qui baisse le front
 Raccourcit encor son jupon.

o o o

Jupon court quand il fait du vent
 Bien plutôt qu'un autre s'envole
 Et sert les vœux d'un amant
 Le zéphyr en a plus beau rôle
 Il souffla bien fort ce jour-là
 Et le jupon court s'envola.

adatot.⁴⁴³ 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 már-már a jelzés szintjéig lecsupaszított jelképiségét hordoz. E rövid, népdalszerű és motívumaiban is egyszerű, de tiszta költészetté sűrített esszenciában nem könnyű meghatározni, ki szól, vagy pontosabban kik a szereplők. A népdalokból ismert természeti képbe ágyazódik a történet. 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. 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 nőiségre utalnak. A búzkalász⁴⁴⁴ egyszerre szem és termés, az élet ígérete és beteljesülése. A kalászt arató 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 birtokos névelő: „*ma Nanette*”, „*le jupon court s’envola*” utalásai miatt), de már tudjuk, hogy az ezt előadó férfi csak egy a mesélők közül.

⁴⁴³ Tudomásunk szerint egyedül a Claudine GOTHOT-MERSCH szerkesztette *Bovaryné* kiadásban szerepel e dal pontos forrása. In *Madame Bovary*, Paris Classiques Garnier, Bordas, 1990. E kiadás 462. oldalán hivatkozik Gothot-Mersch a *Bovaryné* egyik kéziratlapjára (ms g 223³, f^o7) 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*, 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 el. A szövegünkben szereplő vers hitelességét erősíti az a tény, hogy 1750–51-ben Restif szülőfalujában, a burgundiai Sacyban maga is mezei munkából élt.

⁴⁴⁴ [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.” *Dictionnaire des symboles*, szerk. Jean CHEVALIER, Alain GHEBRANT, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, 409. o. [1. kiad. 1969.]

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.⁴⁴⁵ Igaza van, amikor kifejti, hogy a haldoklás elbeszélése és a dal ellentétes és párhuzamos gondolatokat implikál. Sőt, a dalban szereplő *s'incliner* igének jelképes jelentést tulajdonít: Emma alávetettségének a regény korábbi részeiből idézett 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 és szabadságos távlataiba helyezi. Az univerzum harmóniáját formailag-akusztikailag a páros rímek, az egyéni sors esetleges tragikumát, diszharmóniáját keresztrímek fejezik ki. A természet női princípiumának változatlansága ad keretet, ha lehet ezt mondani, örök otthont az egyéni élet egyszerűségének. A *souffla* (fúj, zihál) és a *s'envola* (elszáll, elrepül) igék révén az eddig külön-külön elemzett rész ismét összekapcsolódhat. Emma fizikai létezésének a végét a *rabattit* (lenyom, visszavet) ige jelzi, *souffle furieux*-je 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 szelleméről* írt könyvében⁴⁴⁶ egy pszichológiai jelenséget, az önreflexivitást, pontosabban az önreflexivitás önismeretet torzító sajátosságát filozófiai fogalommá transzponálja, elnevezését, a *bovaryzmust*⁴⁴⁷ 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 Emmáról, hogy józan, egyszerű paraszti énjét elnyomva álmodozó 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

⁴⁴⁵ „L'ironie du procédé est évidente: elle consiste à déplacer dans le registre d'une œuvre dérisoire, citée en lambeaux – la chanson trouvée par Flaubert chez Restif, l'élément qui a joué un rôle déterminant dans la destinée d'Emma et qui a marqué les moments glorieux de sa sensualité.” Vagy később: „...réduit à une vignette ridicule... des situations... dans l'histoire d'Emma.” STAROBINSKI, Jean, *I. m.*, 63–64. o.

⁴⁴⁶ GAULTIER, Jules de, *Le génie de Flaubert*, Paris, Mercure de France, 1913.

⁴⁴⁷ Egy másik művében fejti ki részletesen, In, *Le Bovarysme*, Paris, Mercure de France, 1902.

kellemetlen nevetés? Nem valószínű. Az elitista fensőbbiségtudattal 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 szövegnél maradva azt kívánjuk bizonyítani, hogy a legtávolibb „másik világ”-ba, a másvilágba távozó Emma bemutatása nem semleges, nem szenvtelen, 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 részletben a „hősies elragadtatás” szállta meg – kiemelkedően fontos része a szövegnek, és egyik pszichés megnyilvánuláshoz sem fűződik értékelés, ami persze nem jelenti azt, hogy Emmát nem értékeli az elbeszélő. Nem tehetünk mást, mint hogy tartalmilag és szerkezetileg elemezzük a nevetést elbeszélő mondatot, ha meg akarjuk érteni, hogy mit jelent ez a nevetés, és hogy hol húzódik a közvetett értékelés. 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.**”

Az alapmondat ténymegállapító, semleges, s az *et* kötőszavas indítással az élőbeszédet imitálja, majd a *rire* nevetni ige megismétlődik, ezáltal nyomatékot kap, aztán három jelző túlzásba hajlóan és közhelyszerűen körül is írja a nevetést, majd a befejező rész a korábban már alkalmazott romantikus nyelvezethez 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 szoknyaé. 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.⁴⁴⁸ 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 és a vak nyilvánvalóan nem Emmától származó megnevezése (hiszen ő a semleges „vak” szót használta) révén már itt is érzékelhető a narrátori jelenlét. Ebben az aszindetont⁴⁴⁹ 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 gondolatpárhuzama következik. Sőt, talán nem is párhuzamos, valósággal öszeötvöződik 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 haláltoposzok 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 igazolja, hogy az elbeszélő Emmát a halál beállta előtt már hullaként írja le. A vak koldus képét öltő halál most egész alakban 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 megszakítottságára, időbeli, módbeli hiátusra és nézőpontváltásra hívja fel a figyelmet. A hiátust a következőképpen egészíthetjük ki: a *„Tous s’approchèrent”*-hez gondolatban hozzátehetnénk, hogy *„látták”*,

⁴⁴⁸ STAROBINSKI, Jean, *I. m.*, 66. o.

⁴⁴⁹ Kötőszóelhagyás, „amely feszültséget kelthet azáltal, hogy nehezebben értelmezhetővé teszi a szöveget”.

Lásd *Alakzatlexikon*, 132. o.

„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 lehet az Emmához közeledő virrasztók megállapításaként is. Ebből a nézőpontból valósággal elsikkad, észrevétlen marad a lényeg, Emma halála, hiszen a szobában lévők csak a halál beálltát konstatálják. Más nyelvtanok, stilsztikák *imparfait de conséquence*-nek vagy *imparfait causal*nak nevezik az elbeszélő vagy hangulatfestő múlt idő eme használatát, utalva annak magyarázó jellegére.⁴⁵⁰ Mindezek után kijelenthetjük, hogy nincs szó együtt érző elbeszélésről, ellenkezőleg: az elbeszélő háromszorosan is ironikusan Emmával e jelenetben: hiperbolikus halálkliséket használ, belső tudatállapotát ijesztő halálarccal vonja össze, a halál beálltának pillanata úgy marad ki a narrációból, hogy agóniája *voyeurjeire* bízva a már megtörtént esemény közlését. Csak egyféleképpen enyhíthető a méltatlan halál és az ironikus prezentáció ténye miatti nyugtalanságunk, ha a nőirodalom nézőpontját érvényesítve megállapítjuk, hogy Emma valójában régen meghalt, hiszen korábban már többen, többször is megölték: Charles azzal, hogy annak feleségeként a társadalmi hierarchiában alárendelt személlyé vált, Rodolphe azzal, hogy szóban (klisényelv) és tettben (fizikai és morális elhagyás) is tárgynak tekintette, és az elbeszélő is, aki az eddigi mikroelemzések mindegyikében ironikus távolságtartással közvetítette Emma érzelmeit, vagyis a nőiség lényegét klisékké laposította, s Emma belső beszédét ritkán tartotta említésre méltónak vagy az övével egyenrangúnak. A férfiak fölénye, a férfierő attribútuma ostor és bot formájában motivikusan visszatér az egész regény folyamán: „*cravache*”, „*nerf du bœuf*”⁴⁵¹ Charles-lal, „*cravache à pommeau de vermeil*”⁴⁵² Rodolphe-fal kapcsolatban, sőt, utolsó találkozásukkor is szóba kerül „*fouet*” formájában⁴⁵³. És most, az agónia-jelenetben felkoppán a „*bâton*”⁴⁵⁴, 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,

⁴⁵⁰ „Souvent le procédé sert à marquer la phase finale d'un épisode comme une *conséquence* située dans la perspective d'une *décision antérieure*.” Lásd IMBS, Paul, *L'emploi des temps verbaux en français moderne*, Paris, Klincksieck, 1960, 93. o. „L'emploi simultané du passé défini et de l'imparfait permet à l'écrivain de juxtaposer... les plans de la narration et d'explication.” Lásd CRESSOT, Marcel, *Le style et ses techniques. Précis d'analyse stylistique*, Paris, PUF, 1983, 161. o.

⁴⁵¹ I. m. 74. o.

⁴⁵² I. m. 299. o.

⁴⁵³ I. m. 455. o.

⁴⁵⁴ I. m. 472. o.

szemlélődő képe is itt található: „*Quand Charles rentra dans la salle avant de partir, il la trouva debout, le front contre la fenêtre, et qui regardait dans le jardin, où les échelas des haricots avaient été renversés par le vent*”⁴⁵⁵. A mondatban a vastag betűvel kiemelt helyeken érzékelhető a nézőpontváltás: előbb Charles-éből látjuk Emmát, majd egy másik, külső nézőpontból, végül mindentudó narrátori látószög zárja a mondatot. Homlokát az ablaküveghez szorítva Emma a (futóbabot megtámasztó) kidőlt karókat nézi.

Most az elemzés végéhez érve visszakerdezzük: vajon mire gondolhatott Emma? Victor Eggernek van igaza, amikor azt állítja, hogy a belső beszéd néma? Vagy a gender irodalom jeleseinek, 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 neki, hogy értelmezzük, azt érezzük, minden titkát sohasem fogjuk megfejteni.

⁴⁵⁵ I. m. 73. o.

III. BEFEJEZÉS

A *Bovaryné* című regényről mindenki hallott, jól azonban kevesen ismerik. Magyarországon eddig átfogó és elmélyült elemzést vagy kritikai áttekintést senki nem írt róla. Ma már úgy látjuk, hogy akár az egyik, akár a másik külön értekezés témája lehetne.

A hősnőt különösnek találtuk, úgy éreztük, más, mint az addig megismert XIX. századi regényalakok, de pontosan nem tudtuk meghatározni, mi is ez a különösség. A kíváncsiság és a hősnő iránti rokonszenv a szakirodalom alapos tanulmányozására ösztökélt, s eközben igyekeztünk meghatározni a kérdést, a módszert és az elemzés típusát. Úgy találtuk, hogy mind a hősnővel, mind a művel kapcsolatban számos nézet született, de egyiket sem fogadtuk el fenntartás nélkül, mivel úgy találtuk, annyi kétértelműség van ebben a regényben, hogy bármiféle rendszeralkotás elszegényíti a mű többértelműségét. Mind a francia, mind az angolszász nyelvterületen olyan tekintélyes a szakirodalom, hogy a lelkes kutatót többször is elfogja az a rossz érzés, hogy talán már mindent megírtak előtte.

A XX. század közepétől jelentőssé váló narratológiai tudomány mutatta fel a legtöbb eredményt a *Bovaryné*-kutatásban. Maga Flaubert is a szöveg érdeklődését tekintette művészi alapelvnek, éppúgy, mint a szövegközpontú elemzéstudomány. Flaubert és különösen a *Bovaryné* újszerűsége szerintünk nemcsak egy sokszor hallott történet újfajta előadásmódjából fakad, hanem abból a világből is, amelyet formai jegyei kifejeznek. E világból nincs helye az alkotói magamutogatásnak, a művész nem megmagyarázza, hanem megmutatja az általa ábrázolt világot. A műből száműzött, fecsegő vagy okoskodó szerző (narrátor) az erkölcsi és egyéb tanulságokat sem kínálja készen az olvasónak. Érdekes volt megfigyelnünk, hogy ez a tény a *Bovaryné* megjelenése óta mind a mai napig mennyi pontos meglátásra és mennyi félreértésre ad okot. George Sand például megértette és örömmel üdvözölte, hogy nincs kioktató morál a regényben, mások félreértették az ironikus utalásokat, s emiatt beperelték az író. Az *olvasó nők veszélyesek* című, 2008-ban megjelent, a címben jelölt témát körüljáró festményalbum bevezetőjét egy híres német médiaszemélyiség írta. Elke Heidenreich felületesen, csak az ironikus narratori értékelésekre figyelve alakította ki véleményét Emma Bovaryról: „Emma Bovary szerencsétlensége abban rejlett, hogy soha nem tudott

túllépni a dagályos szerelmi regényeken, melyek olyasmivel ámították, amit aztán saját életéből olyan fájdalmasan hiányolt.”⁴⁵⁶ Ezek alapján arra a meggyőződésre jutottunk, hogy minél apróbb elemeire bontva vizsgáljuk meg ezt a művet, annál inkább felismerjük a többértelműségét, és talán annál jobban elkerülhetjük a félreértelmezéseket és a leegyszerűsítéseket.

A nehezen, de végül megfogalmazódott kérdés az lett tehát, hogy mi az a másság, amit Emma Bovary élete és sorsa kifejez, s hogy ezt milyen, az addigi regényektől eltérően alkalmazott elbeszélői eszközök közvetítik.

A flaubert-i regényt csak korának kontextusába helyezve nevezhetjük újnak, az általunk elemzett flaubert-i mediátort a balzaci regényhez kapcsoltuk, és el is határoltuk tőle, de nem végeztünk sem kontrasztív, sem összehasonlító elemzést, a „balzaci” jelző mindössze utalást, referenciát jelöl. Ez az újszerűség egy olyan elbeszélői személyiség és közvetítésmód, amely tartózkodik a véleménynyilvánítástól, és objektivitásra törekszik, ezért aztán széles körben elismert, bár nem kizárólagos az a nézet, hogy a regény narrátora részvétlen vagy szenvtelen.

Olyan elemzéstípust kerestünk, amelyben láthatóvá válik a többé vagy kevésbé rejtett elbeszélői elfogultság. A mikroelemzés módszere mellett döntöttünk, amelyet jóval a narratológusok előtt a tematikus és motívumelemzők is sikerrel alkalmaztak. Erich Auerbach már 1937-ben megállapította, hogy a *Bovarynéról* túl sok a szakirodalom, érjük be kevesebbel. Magának Auerbachnak a regény egyetlen bekezdéséről 10 oldalnyi, mindmáig jelentékeny mondanivalója volt.

Az elemzendő részeket körültekintéssel választottuk ki, így Emma szerelmi kapcsolatainak három szakaszát kísértük végig, majd életének lezárását, az öngyilkosság és a halál témáját is beemeltük az elemzés körébe. Mikroelemzéseinkkel azt a célt tűztük magunk elé, hogy bemutassuk, mely elbeszélői módokban fejeződik ki az elbeszélő véleménye, a másik fontos kérdés pedig ennek a véleménynek az értelmezése volt: erre itt, az összefoglalás végén térünk ki. Az elbeszélői szubjektivitás a narráció során a váltakozó nézőpontokban, a szereplők beszédének, gondolatainak és az eseményeknek hol iróniával, hol együttérzéssel ötvöződő közvetítésében fejeződött ki. Az irónia a nyelvi, mentalitás- és viselkedésbeli sztereotípiákkal kapcsolatban került előtérbe, az együttérzést főként a hősnőnek a kliséket újraértelmezhetővé, hitelessé tevő lelki, érzelmi, képzeleti

⁴⁵⁶ BOLLMANN, Stefan, *Az olvasó nők veszélyesek*, Budapest, Scolar Kiadó, 2008, 15. o. Ford. SÁROSI Bogáta.

vagy hallucinatív megnyilvánulásainak közvetítésében figyeltük meg. Stilisztikai-poétikai szinten a klisék és a közhelyek hol ironikusan, hol líraian újrafogalmazva, együtt érző elbeszélésben jelentek meg, szabad függő beszéd vagy hasonlat formájában.

Mivel a narratológiai módszernek megvannak a korlátai, és elméleti szigora bizonyos monotonitást visz az elemzésbe, más szempontú, de a témánkat érintő megközelítéseket is érvényesítettünk vizsgálatainkban: így például a genfi tematikus iskola nagy tudósainak munkáit; a genetikus iskola, a pszichoanalitikus és a gender szakirodalom néhány gondolata is hatott ránk. Elemzésünk nem terjedt ki az egész regényre, igyekeztünk azonban rálátni a mű szerkezetére és világképére az ismétlődés, variációk, az ellentétek és a fő tematikus motívumok felmutatásával és értelmezésével.

Az elemzések során rájöttünk, hogy Emma idegbetegsége és az ideálok, regényhősök utánzása összefüggenek egymással. E gondolatainkat az Emma öngyilkosságát elemző részben fejtettük ki. Végző soron arra mutattunk rá, hogy Emma Bovary alakjának ellentmondásossága, ha úgy tetszik, ambiguitása abban rejlik, hogy az irodalmi hősök és toposzok „készen kapott” klisémintáiban önmagát konok elszántsággal mint mást vagy egyedit akarta létrehozni.

Az értekezés címében foglalt elbeszélői értékelés nem axiológiai vagy etikai fogalom; mivel az elbeszélő nem tudós, nem filozófiai értelemben beszélünk a szóról: rejtetten és közvetetten megfogalmazott véleményt jelent, amelyet a mikroelemzések révén igyekeztünk a felszínre hozni.

IRODALOMJEGYZÉK

1. FORRÁSOK

Az elemzésekhez a következő francia kiadást használtuk fel:

FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Jacques NEEFS előszavával és jegyzeteivel, Paris, Librairie Générale Française (Le Livre de poche classique), 1999.

A *Bovaryné* következő magyar kiadására hivatkoztunk:

FLAUBERT, Gustave, *Bovaryné*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2007. [1. kiad. 1993.]
Ford. PÓR Judit.

További források:

FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, Paris, Gallimard, I. köt.: 1973, II. köt.: 1980, III. köt.: 1991, IV. köt.: 1998.

FLAUBERT, Gustave, „Dictionnaire des idées reçues”, in Uő, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Flammarion, 1966, 333–378. o.

FLAUBERT, Gustave, „Közhelyszótár”, *Nagyvilág*, 2001, 10. sz., 1549–1559. o. Ford. LŐRINSZKY Ildikó.

ŐSZI Nóra – BERECSKI Péter, *Gustave Flaubert en Hongrie*, Bibliographie, in *Revue d'Études Françaises*, 2003, 8. sz., 149-159. o.

„Réquisitoire, plaidoirie et jugement”, in FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Flammarion, 1986, 437–519. o.

2. FELHASZNÁLT SZAKIRODALOM

ÁDÁM, Péter – LŐRINSZKY, Ildikó, „Le chapeau escamoté”, *Cahiers d'Études Hongroises*, Paris, Institut Hongrois, 2003, 177–181. o.

AHLSTRÖM, Anna, *Étude sur la langue de Flaubert*, Upsal, Macon Protat Frères, 1899.

Alakzatlexikon. A retorikai és stilisztikai alakzatok kézikönyve, szerk. SZATHMÁRI István, Budapest, Tinta Könyvkiadó, 2008.

ALBERT Sándor, „Lehet-e objektív kritériumokat adni egy fordítás értékeléséhez?”, *Átváltozások*, 1994, 2. sz., 81–88. o.

AMBRUS Zoltán, „Bovaryné” [Bevezető], in *Klasszikus regénytár*, szerk. AMBRUS Zoltán és VOINOVICH Géza, Budapest, Révai testvérek, 1904.

AMOSSY, Ruth – ELISHEVA, Rosen, *Les Discours du Cliché*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1982.

AMOSSY, Ruth, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. Paris, Nathan, 1991.

L'Arc, 79. sz., „Flaubert”, 1979 (beszélgetés Jean-Paul SARTRE-ral), 33–37. o.

L'Atelier Bovary, <http://flaubert.univ-rouen.fr/bovary/atelier/atelier.php>

AUERBACH, Erich, *Mimézis. A valóság ábrázolása az európai irodalomban*, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1985, 474–484. o. [1937]. Ford. KARDOS Péter.

Az irodalom elméletei, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, JPTE–Jelenkor, 1996.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960.

BAL, Mieke, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 1985.

BALLY, Charles, *Traité de Stylistique Française*, Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, ²1921. [1. kiad. 1909.]

BALLY, Charles, *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, A. Francke S. A., ³1950. [1. kiad. 1932.]

BARNES, Julian, Flaubert papagája, Budapest, Magvető íróvkiadó, 1989. Ford. CZINE Erzsébet.

BARTHES, Roland, *A szöveg öröme*, Budapest, Osiris Könyvkiadó, 1996. Ford. BABARCZY Eszter et al.

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1979.

BAUDELAIRE, Charles, „M. Gustave Flaubert, *Madame Bovary – La Tentation de Saint Antoine*”, in „L'Art Romantique”, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions de La Nouvelle Revue Française, 1925, 393–408. o. Lásd még in *Gustave Flaubert. Mémoire de la critique*, sajtó alá rend. PHILIPPOT, Didier, Paris, PUPS, 2006, 165–173. o.

BEM, Jeanne, *Désir et savoir dans l'œuvre de Flaubert. Étude de la Tentation de Saint Antoine* (Thèse, Université de Paris IV, 1977), service de reproduction des Thèses, Lille, Université de Lille III, 1979, 371–379. o.

BENEDEK Marcell, „Bovaryné”, in Uő, *Hajnaltól alkonyatig*, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1966, 115–120. o.

BERNARD, Claudie, „Monsieur Bovary”, *French Forum*, 1985. szept., 307–324. o.

Bevezetés a modern irodalomelméletbe. Összehasonlító áttekintés, szerk. JEFFERSON, Ann, ROBEY, David, Budapest, Osiris Könyvkiadó, 1995.

BIASI, Pierre-Marc de, „Flaubert”, in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Corpus 9, 1990, 523–529. o.

BIASI, Pierre-Marc de, „Le suicide d'Emma ou l'amère mort”, *Le Magazine Littéraire*, 256. sz. (Les suicidés de la littérature), 1988, 28–33. o.

BIASI, Pierre-Marc de, „Naissance de l'homme-plume”, in FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Préface, Collection „Découvertes”, Paris, Gallimard, 2002. Digitális forrás: <http://www.pierre-marc-debiasi.com/textes/flaubert/introbovary>

BIASI, Pierre-Marc de, „Flaubert: sus à l'ennemi!”, *Le Magazine Littéraire*, 466 sz. (La bêtise une invention nouvelle), 2007, 48–51. o.

BOLLEME, Geneviève, *La leçon de Flaubert*, Paris, Julliard, 1964, Dossiers de „Lettres Nouvelles”, 141–195. o.

BONNEFIS, Philippe, „Récit et histoire dans Madame Bovary,” *Nouvelle Critique*, numéro spécial (Linguistique et littérature), Colloque de Cluny (1968), 1969, 157–163. o.

BONWIT, Marianne, *Gustave Flaubert et le principe d'impassibilité*, University of California Publications in Modern Philology, Berkeley and Los Angeles, 33. köt., 4. sz., 263–420. o.

BOPP, Léon, *Commentaires sur Madame Bovary*, Neuchâtel, la Baconnière, 1951.

BOUCHET, Claire, „Le Meurtre de soi: petite histoire du suicide féminin”, *Cycnos*, 23. köt., 2. sz., lásd még: <http://revel.unice.fr/cycnos/document.html?id=704>, 33. o. (elektronizálva 2006. november 8-án)

BOURGET, Paul, *Essais de Psychologie Contemporaine*, Paris, Lemerre, 1883.

BOUVERESSE, Jacques, *La connaissance de l'écrivain*, Marseille, Agone, 2008.

BRAY, Bernard, „Le dictionnaire des idées reçues entre tradition et modernité”, *Modernité de Flaubert*, Les cahiers de Varsovie, Centre de Civilisation Française, Éditions de l'Université de Varsovie, 1994, 9–19. o.

BROMBERT, Victor, *The Novels of Flaubert. A Study of Themes and Techniques*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1966.

BROMBERT, Victor, *The Hidden Reader, Stendhal, Balzac, Hugo, Baudelaire, Flaubert*, Cambridge, Massachusetts and London, England, Harvard University Press, 1988.

BRONFEN, Elisabeth, *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester, Manchester University Press, 1992.

BRUNETIERE, Ferdinand, *Le roman naturaliste*, Paris, Calmann-Lévy, 1891. [1880].

BUTOR, Michel, *Improvisations sur Flaubert. A propos de Madame Bovary*, Paris, Éditions La Différence, 1984, 79–112. o.

CHALINE, Jean-Pierre, „A la recherche de la Bourgeoisie Rouennaise du XIX^{ème} siècle”, *Les Amis de Flaubert*, 35. sz. (1969), 18–30. o.

CHALINE, Jean-Pierre, *Les bourgeois de Rouen. Une élite urbaine au 19^{ème} siècle*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1989, 371–381. o.

CHAMPFLEURY, Fleury-Husson, *Les Bourgeois de Molinchart*, Paris, Librairie Nouvelle, 1855.

CHATMAN, Seymour, „The Structure of Narrative Transmission”, in *Style and Structure in Literature. Essays in the New Stylistics*, szerk. FOWLER, Roger, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1975, 213–257. o.

COHEN-SOLAL, Annie, *Sartre*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2001. Ford. NAGY Nóra et al.

COHN, Dorrit, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1978.

COLLAS, Ion, *Madame Bovary. A Psychoanalytic Reading*, Genève, Librairie Droz, 1985.

CRESSOT, Marcel, *Le style et ses techniques. Précis d'analyse stylistique*, Paris, PUF, 1983.

CROUZET, Michel, „Ecce Homais”, *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1989, 6. sz., 980–1014. o.

CULLER, Jonathan, *Flaubert. The Uses of Uncertainty*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1985. [1974].

CZYBA, Lucette, *Mythes et idéologie de la femme dans les romans de Flaubert*, Lyon, P.U.L., 1983.

DANGER, Pierre, *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*, Paris, Armand Colin, 1973.

DEBRAY-GENETTE, Raymonde (szerk.) *Flaubert. Miroir de la critique*. Paris, Didier, 1970.

DEMOREST, Don Louis, *L'Expression figurée et symbolique dans l'œuvre de Flaubert*, Genève, Slatkine Reprints, 1977. [1931].

DOSSE, François, *Histoire du structuralisme*, Paris, La Découverte, 1991.

DOUCHIN, Jacques-Louis, *Le sentiment de l'absurde chez Flaubert*, Paris, Archives des Lettres Modernes, 1970.

DUBOIS, Jean, „Enoncé et énonciation”, *Langages* 13 (1969), 100–110. o.

DUCHET, Claude, „Significance et In-Dignifiante: Le discours italique dans *Madame Bovary*”, in *La production du sens chez Flaubert*, szerk. GOTHOT-MERSCH, Claudine, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975 (Actes du Colloque de Cerisy sur Flaubert de 1974), 358–378. o.

DUCROT, Oswald – SCHAEFFER, Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995. [1972].

DUCROT, Oswald – TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.

DUFOUR, Philippe, *Flaubert et le Pignouf. Essais sur la représentation romanesque du langage*, Saint-Denis, PUV, 1993.

DUFOUR, Philippe, *Flaubert ou la prose du silence*, Paris, Nathan, 1997.

DUFOUR, Philippe, „Le chaudron et la lyre”, *Poétique* 86 (1991), 193–213. o.

DUMÉSNIL, René, *Gustave Flaubert. L'homme et l'œuvre*, Paris, Desclée de Brouwer, „Temps et Visages”, 1932.

DURANTON, Henri, „»Je l'appellerai Emma Bovary«. La fatalité du nom propre selon Flaubert”, *Studia Romanica*, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1986, 13–19. o.

EGGER, Victor, *La parole intérieure, essai de psychologie descriptive*, Paris, Librairie Germer Baillière, 1881, 107–126., 183–240. o.

Europe, 47. évf., 485., 486., 487. sz., 1969. szept.–okt.–nov., „Flaubert”.

FAGUET, Émile, *Flaubert*, Paris, Hachette, ²1906.

FARAG, Camil, *Emma Bovary et les Femmes de son époque*, thèse dactylographiée, Paris, Bibliothèque de la Sorbonne, WUNIV, 1950 (9), 1951.

FEYDEAU, Ernest, *Fanny*, Paris, Amyot, 1858. Digitális forrás:

<http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2057456>

GAULTIER, Jules de, *Le Bovarysme*, Paris, Mercure de France, 1902.

GAULTIER, Jules, de, *Le génie de Flaubert*, Paris, Mercure de France 1913.

- GENETTE, Gérard, „Discours du récit”, in Uő, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, „Flaubert par Proust”, *L’Arc*, 79. sz. (1979), 3–17. o.
- GENETTE, Gérard, „Les silences de Flaubert”, in Uő, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, 223–243. o.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- GENETTE, Gérard, „Vues de Rouen”, in Uő, *Figures IV*, Paris, Seuil, 1999, 351–353. o.
- GENETTE, Gérard, DEBRAY-GENETTE, Raymonde, TODOROV, Tzvetan (szerk.), *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, 1983.
- GINSBURG, Michal Peled, *Flaubert Writing. A Study in Narrative Strategies*, Stanford, California, Stanford University Press, 1986.
- GIRARD, René, „Problèmes de technique chez Stendhal, Cervantes et Flaubert”, in Uő, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, 163–177. o.
- GOTHOT-MERSCH, Claudine, „Introduction”, in Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Bordas, 1990, V–LXVI. o.
- GOTHOT-MERSCH, Claudine, „La description des visages dans *Madame Bovary*”, *Littérature* 15 (1974), 17–26. o.
- GOTHOT-MERSCH, Claudine, *La Genèse de Madame Bovary*, Genève–Paris, Slatkine Reprints, 1980. [1966].
- GOTHOT-MERSCH, Claudine, „La parole des personnages”, in GENETTE–DEBRAY–GENETTE–TODOROV (szerk.), *Travail de Flaubert*, 199–221. o.
- GOTHOT-MERSCH, Claudine, „Le point de vue dans *Madame Bovary*”, *Cahiers de l’Association Internationale des Études Françaises*, 23. sz., 1971. máj., 243–259. o.
- GOTHOT-MERSCH, Claudine, „Sur le narrateur chez Flaubert”, in *Nineteenth-Century French Studies*, 12. köt., 3. sz., 1984, 344–365. o.
- GOUVARD, Jean-Michel, *De la langue au style. Introduction générale. Linguistique, stylistique et style chez Charles Bally*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2005.
- Grand Larousse de la langue française* en sept volumes, szerk. Louis GUILBERT et al., Paris, Larousse, 1975.

GYERGYAI Albert, *Klasszikusok. Gustave Flaubert.* Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1962, 312–338. o.

HAMON, Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993, 75–83. o.

HAMON, Philippe, „Pour un statut sémiologique du personnage”, in BARTHES, Roland, et al. (szerk.), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, 115–167. o.

HAMON, Philippe – VIBOND, Alexandrine, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs 1850–1914*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

Helikon, 1983, 3–4. sz. „Írányzatok a mai francia irodalomtudományban”.

HERSCHBERG PIERROT, Anne, „Effets de voix dans *Madame Bovary*”, *Modern Language Notes*, 122. köt., 4. sz., 2007, 713–734. o.

HERSCHBERG PIERROT, Anne, „Histoire d'idées reçues”, *Romantisme*, 86.sz. [1994.4.] 101-120. o.

HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Le Dictionnaire des idées reçues de Flaubert*, Lille, PUL, 1988.

HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 2003.

HIMA Gabriella, *Az irodalomtudomány jelenkori irányzatai*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 1999.

„L'invention du roman moderne”, *Le Magazine Littéraire*, dossier Flaubert, 401. sz. (2001), 19–60. o.

Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban, szerk. BÓKAY Antal, Budapest, Osiris Könyvkiadó, 1997.

JAMES, Henry, Gustave Flaubert, in *Írók írókról. Huszadik századi tanulmányok*, vál. SZEKERES György, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1970, 5–57. o. Ford. GÉHER István. [1902].

KÁLMÁN C. György, „A beszédaktus-elmélet és az irodalomelmélet”, in *A strukturalizmus után*, szerk. SZILI József, Budapest, Akadémiai Könyvkiadó, 1992, 199–238. o.

KOCSÁNY Piroska, „A szabad függő beszédől a belső monológig”, in *Hol tart ma a stílusztika? Stíluselméleti tanulmányok*, szerk. SZATHMÁRI István, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996, 329–348. o.

KOCSÁNY Piroska, „A szerző hangja, az elbeszélő hangja és a szereplő hangja”, in *Stílusztika és gyakorlat*, szerk. SZATHMÁRI István, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1998, 179–193. o.

KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1990. [1986].

LAPP, John C., „Hallucination in Flaubert”, *French Studies. A Quarterly Review*, Oxford, Basil Blackwell, X. köt., 1956, 4. sz., 322–334. o.

LECLERC, Yvan, „Comment une petite femme devient mythique”, in *Emma Bovary. Figures mythiques*, szerk. BUISINE, Alain, Paris, Autrement, 1997, 8–25. o.

LECLERC, Yvan, *Crimes écrits. La littérature en procès au XIX^{ème} siècle*, Paris, Plon, 1991.

LINTVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative. Le „point de vue”. Théorie et analyse*, Paris, José Corti, ²1989.

LIPS, Marguerite, *Le style indirect libre*, Paris, Payot, 1926.

LIPS, Marguerite, „Le style indirect libre chez Flaubert”, *Journal de Psychologie*, Paris, 1921, 644–653. o.

LŐRINSZKY, Ildikó – ÁDÁM, Péter, „Le chapeau escamoté”, *Cahiers d'Études Hongroises*, Institut Hongrois, 2003, 11. sz., 177–181. o.

LUBBOCK, Percy, *The Craft of Fiction*, New York, The Viking Press, 1957. [1921].

LUKÁCS György, *Világirodalom*, II. köt., Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1969, 29–101. o.

De MAN, Paul, „Az irónia fogalma”, in Uő, *Esztétikai ideológia*, Budapest, Janus–Osiris Könyvkiadó, 2000, 175–203. o. Ford. KATONA Gábor.

De MAN, Paul, „Intentional Structure of the Romantic Image”, in Uő, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, 1–17. o.

MASSON, Bernard, „Le corps d’Emma”, in *Flaubert, la femme, la ville*, Paris, PUF, 1983, 13–22. o.

MATLOCK, Jann, *Scenes of Seduction, Prostitution, Hysteria, and Reading Différence in Nineteenth-Century France*, New York, Columbia University Press, 1994.

MAUPASSANT, Guy de, *Chroniques I*, Paris, U.G.E. 1980, 16–23. o. [1876], 61–67. o. [1880], 402–412 o. [1890].

MAURICE, Jean, „Description de Rouen au XIX^{ème} siècle”, *Études normandes*, Flaubert N° 2, 1990, 121–129. o.

MAUROIS, André, „Gustave Flaubert: Madame Bovary”, in Uő, *De La Bruyère à Proust*, Paris, Fayard, 1964, 225–238. o.

MAYNIAL, Édouard, *Flaubert et son milieu*, Paris, La Nouvelle Critique, 1927.

Mémoire de la critique, lásd PHILIPPOT, Didier

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

MILLY, Jean, *Poétique des textes*, Paris, Nathan, 1992, 207–218. o.

Miroir de la critique, lásd DEBRAY-GENETTE, Raymonde

MURVAI Olga, *Szöveg és jelentés. A szabad függő beszéd szövegnyelvészeti vizsgálata*, Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1980.

NAAMAN, Antoine, *Les débuts de Gustave Flaubert et sa technique de description*, Naaman DILIF Sherbrooke, Quebec, Paris, Nizet, 1982, 428–440. o.

NABOKOV, Vladimir, *Littératures I*, Paris, Fayard, 1983. Angolból ford. Hélène PASQUIER.

NEEFS, Jacques, „L’Espace d’Emma”, in *Women in French Literature*, szerk. GUGGENHEIM, Michel, Stanford, California, Anma Libri, 1988, 169–180. o.

NEEFS, Jacques, *Madame Bovary de Flaubert*, Paris, Classiques Hachette, 1972.

ORTEGA Y GASSET, José, *Elmélkedések a Don Quijotéről*, Budapest, Nagyvilág Könyvkiadó, 2002. Ford. CSEJTEI Dezső, JUHÁSZ Anikó, SCHOLZ László.

PASCAL, Roy, *The Dual Voice. Free Indirect Speech and its Functioning in the Nineteenth-century European Novel*, Manchester, Manchester University Press, 1977.

PERRUCHOT, Claude, „Le style indirect libre et la question du sujet dans *Madame Bovary*”, in *La production du sens chez Flaubert*, szerk. GOTHOT-MERSCH, Claudine, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975 (Actes du Colloque de Cerisy sur Flaubert de 1974), 253–285. o.

PHILIPPOT, Didier (szerk.), *Gustave Flaubert. Mémoire de la critique*, Paris, PUPS, 2006.

PISTORIUS, George, „La structure des comparaisons dans *Madame Bovary*”, *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 23 (1971), 1. sz., 223–242. o.

POULET, Georges, „La pensée circulaire de Flaubert”, in DEBRAY-GENETTE (szerk.), 105–116. o.

PÓR Judit, „Bovaryné”, in Uő, *Lóháton Rómában*, Budapest, Sík Könyvkiadó, 1996, 11–18. o.

PRIVAT, Jean-Marie, *Bovari, Charivar. Essai d'Ethnocritique*, Paris, CRNS Éditions, 1994.

PRIVAT, Jean-Marie, *Madame Bovary, mœurs de province de Gustave Flaubert. Une lecture ethno-critique, Vol. I–II., Thèse*, Université de Lyon II, 1991, dir. M. le Professeur Roger Bellet (forrás: ITEM, Modern Szövegek és Kéziratok Intézete, Párizs)

PROUST, Marcel, „A propos du style de Flaubert”, in DEBRAY-GENETTE (szerk.), 46–55. o. [1920].

RABATEL, Alain, *La construction textuelle du point de vue*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1998.

RAITT, Alan, „Nous étions à l'Étude”, *La Revue des Lettres Modernes (RLM)* „Gustave Flaubert” 2, Paris, Minard, 1986, 161–192. o.

RICHARD, Jean-Pierre, *Littérature et sensation. Stendhal et Flaubert*, Paris, Seuil, 1970.

RIFFATERRE, Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.

RIMMON-KENAN, Shlomith, *Narrative Fiction*, New York, Methuen, 1983.

- ROUGEMONT, Denis de, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1972. [1938].
- ROUSSET, Jean, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1986. [1962].
- ROUSSET, Jean, *Madame Bovary ou le livre sur rien*, Paris, José Corti, 1986.
- ROVERE, Maxime, „La joie, mode d'emploi”, *Le Magazine Littéraire*, dossier Spinoza, 493. sz. (2010), 68–70. o.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, „Madame Bovary par M. Gustave Flaubert”, in *Mémoire de la critique*, 139–150. o.
- SAND, George, [Le réalisme], in *Mémoire de la critique*, Paris, PUPS, 2006, 151–153. o.
- SARRAUTE, Nathalie, *Flaubert le précurseur*, Paris, Gallimard, 1986. [1965].
- SARTRE, Jean-Paul, „A fiáker”, *Nagyvilág*, 1986, 3. sz., 307–315. o. Ford. ÁDÁM Péter.
- SARTRE, Jean-Paul, „Notes sur Madame Bovary”, *L'Arc*, 103–104. sz. (1975), 38–43. o.
- „Sartre parle de Flaubert”, *Le Magazine Littéraire*, 118. sz. (1976), 94–106. o.
- SAVARIN-BRILLAT, Jean-Anthelme, *La physiologie du goût*, magyarul: *Az ízlés fiziológiája*, Budapest, Singer és Wolfner, 1912. Ford. AMBRUS Zoltán és AMBRUS Gizella. [1825].
- SCHOR, Naomi, *Breaking the Chain: Women, Theory and French Realist Fiction*, New York, Columbia University Press, 1985.
- SCHOR, Naomi, Details and Decadence: End-Troping in *Madame Bovary*, *Sub-Stance*, 26. sz. (1980), 27–35. o.
- SCHOR, Naomi, „Le sourire du sphynx”, *Romantisme*, 13–14. sz. (1976), 183–197. o.
- SCHOR, Naomi, „Pour une thématique restreinte. Écriture, parole et différence dans *Madame Bovary*”, *Littérature*, 22 (1976), 30–46. o.
- SILLER, Douglas, „La mort d'Emma Bovary: sources médicales”, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1981. júl.–okt., 719–746. o.
- SIRVENT, Michel, „Le moule et l'empreinte: l'infrastructure ternaire dans *Madame Bovary*”, *Romanic Review*, 2000. jan.–márc., 91. köt., 1–2. sz., 31–60. o.

SKUTTA, Franciska, „Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras”, *Studia Romanica*, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1981.

SONTAG, Susan, *Egyidőben. A regényíró és az erkölcsi gondolkodás*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2008, 237–259. o. Ford. BARKÓCZI András.

STANZEL, Franz Karl, *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984. Ford. Charlotte GOEDSCHE. [1979]. (Első, e tárgyú publikációja: *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, Wien–Stuttgart, 1955. Később: *Typische Formen des Romans*, Göttingen, 1964.)

STARKIE, Enid [Mary], *Flaubert: The Making of the Master*, London, Weidenfeld & Nicholson, 1967.

STAROBINSKI, Jean, „L'échelle des températures, Lecture du corps dans *Madame Bovary*”, in GENETTE–DEBRAY–GENETTE–TODOROV (szerk.), *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, 1983, 45–78. o.

Stilisztikai Lexikon, szerk. SZATHMÁRI István, Budapest, Tinta Könyvkiadó, 2004.

SZIKSZAINÉ NAGY Irma, *Magyar stilsztika*, Budapest, Osiris Könyvkiadó, 2007.

THIBAUDET, Albert, *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1982. [1935].

TODOROV, Tzvetan, „L'Analyse du texte littéraire”, in DUCROT, Oswald – TODOROV, Tzvetan et al., *Qu'est-ce que le structuralisme? 2. Poétique* [1968], Paris, Seuil, 1973, 29–91. o.

TODOROV, Tzvetan, „Les catégories du récit littéraire”, *Communications* 8 (1966), 125–151. o.

TOMACHEVSKI, Boris, „Thématique”, in TODOROV, Tzvetan (szerk.), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, 263–307. o.

Travail de Flaubert, lásd GENETTE–DEBRAY–GENETTE–TODOROV

ULLMANN, Stephen, „Reported Speech and Internal Monologue in Flaubert”, in Uő, *Style in the French Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1957, 94–120. o.

USZPENSZKIJ, Borisz, *A kompozíció poétikája*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1970. Ford. MOLNÁR István.

VARGAS LLOSA, Mario, *L'Orgie perpétuelle (Flaubert et Madame Bovary)*, Paris, Gallimard, 1978. Spanyolból ford. Albert BENSOUSSAN. [1975].

VIGOTSKIJ, Lev Szemjonovics, *Gondolkodás és beszéd*, Budapest, Akadémiai Könyvkiadó, 1971. VII. fejezet: A gondolat és a szó. Ford. PÁLL Erna és TÓTH Tiborné. [1934].

VOVELLE, Michel, *La Mort et L'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983, 532–547. o.

WEINBERG, Henry, „The function of italics in *Madame Bovary*”, in *Nineteenth Century French Studies*, 1974–75, 3. sz., 97–111. o.

ZENKINE, Serge, *Madame Bovary. L'oppression réaliste*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1996.

ZOLA, Émile, „Gustave Flaubert”, in Uő, *Les romanciers naturalistes*, Paris, Charpentier, 1923, 125–221. o.

FÜGGELÉK

I. SZÁMÚ FÜGGELÉK

A Bovaryné egy kiadatlan része

Forrás: *L'Atelier Bovary. La Genèse de Madame Bovary*, I. partie, chap. 9: Exaltation et langueur-brouillons, vol. 2, folio 13v. <http://flaubert.univ-rouen.fr/bovary/atelier.php>

136

~~Q~~ *parfois* *rabattu*
~~Q~~ *parfois*, la nuit, elle se levait ; et après avoir ~~tiré~~ le
et approché
rideau de l'alcôve, ~~elle approchait~~ de la cheminée sa table de
~~alors elle~~
toilette, se peignait longuement, se corsait, ~~se laçait~~, passait
des bas de soie blanc, et allait enfin chercher dans l'armoire
sa belle robe de barège. Ainsi habillée comme pr le bal, elle se
petites
faisait de/s *petites* révérences dans la glace, en clignant ~~d~~/les yeux
toute seule
puis elle se mettait à errer ~~toute seule~~ par la maison, montait
dans et rentrait ensuite dans sa chambre ça et là
~~et descendait~~ l'escalier où elle avait disposé ~~sur les marches~~
~~ça et là~~ *sur les marches*
autant de bougies allumées qu'elle possédait de flambeaux.
~~auprès du feu dans son fauteuil~~
auprès du feu
alors s'asseyant ~~ensuite près du gd feu qu'elle avait fait~~, elle
s'amusait à considérer ses cartes de visite sur porcelaine qui
fine
portaient son nom « Emma Bovary » gravé en *petite* écriture
à un angle
anglaise. / ~~elle en prenait plusieurs~~ /, les pliait ~~au coin~~ avec
son pouce, ~~et ayant fait/sait~~ le geste de les remettre à quelqu'un
et les jetait l'une après l'autre, par dessus son épaule. Quand elle
ainsi *ainsi*
avait ~~ainsi~~ passé deux ou trois heures ~~en ces tristes occupations~~
et doucement et [illis.] tout doucement
Elle se déshabillait, ~~et tout doucement elle entra dans~~
endormi
Charles ~~qui dormait~~
les draps à côté de son ~~mari~~
endormi

[Transcription de Michèle Lemal]

„Olykor felébredt éjjel, óvatosan széjjelhúzta az ágyfülke függönyét, a kandalló közelébe tolta a tükrös szépítkezőasztalkát, leült elé és jó ideig föl-le húzta a fésűt a hajában, aztán befűzte magát, felgöngyölte lábára fehér selyemharisnyáját, előhozta a sifonérből szép barézsruháját,⁴⁵⁷ 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 lépcsőkön, itt is, ott is, amott is szövetnek 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 dőlt betűkkel rótt „Emma Bovary” nevet, egyikből-másikból hüvelykével szárnyat hajtott és játékból fel-felröppentette őket. Két-három óra elteltével levetkőzött, és óvatosan a takaró alá hózódott, az alvó Charles mellé.”⁴⁵⁸ (*Róhrig Eszter fordítása*)

⁴⁵⁷ Ezt a ruhát viselte a vaubyessard-i bálon, az I. rész 8. fejezetében. Jacques Neefs írja a francia kiadás egyik lábjegyzetében, hogy olcsó fátyolszövetről 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.

⁴⁵⁸ A szerző fordítása.

II. SZÁMÚ FÜGGELÉK

Flaubert „látható nyelve” Pór Judit *Bovaryné*-fordításában⁴⁵⁹

Az alábbi írással annak a kérdésnek jártunk utána, hogy Flaubert egy fontos elbeszélői eljárása miként jelenik meg a *Bovaryné* magyar fordításában. Szeretnénk remélni, hogy a jövőbeni kiadások teljessé teszik a szöveget és a majdani olvasók megismerkedhetnek Flaubert nyelvének teljes gazdagságával.

A látható nyelv a *Stilisztikai lexikon*⁴⁶⁰ meghatározása szerint írásképet, a leírt nyelv külsőségeit, a felhasznált nyomdatechnikai eszközöket jelenti. Az *Alakzatlexikon*⁴⁶¹ „Irónia” szócikkében az áll, hogy az iróniát a „tipográfiai megoldások tehetik felismerhetővé” a dőlt betűk, idézőjelek, felkiáltójelek, továbbá kifejezések, állandó szókapcsolatok révén. Ezek szerint a nyomdatechnikai eljárások meghatározott tartalmat vagy üzenetet hordozhatnak. Flaubert a *Bovaryné*ban gyakran él e kifejezési lehetőséggel, ami gondolkodóba ejtette a kritikusokat. Nem a komplex jelenségről, hanem a kurzívval szedett nyelvi elemekről volt mondanivalójuk. Flaubert első „exegétája”, Léon Bopp a *Commentaires sur Madame Bovary*ban⁴⁶² úgy vélekedik, hogy Flaubert a dőlt betűs szavakkal, mondatokkal a normandizmusokat és a *Közhelyszótár*ba kívánczósító kliséket jelöli. Örülnénk, ha ez így lenne, de nem minden normandizmus, és nem is minden közhely található dőlt betűvel szedve a regényben.

Claude Duchet⁴⁶³ és Henry Weinberg⁴⁶⁴ is foglalkoztak e témával. Flaubert köztudottan aggályos stílusának ezt az elemét lehetetlen tipologizálni, írja Duchet,⁴⁶⁵ s ő

⁴⁵⁹ Referenciaszövegünk az előző jegyzetben említett *Madame Bovary*-kiadás, továbbá: FLAUBERT, Gustave, *Bovaryné*, Budapest, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2007. Ford. PÓR Judit. Az első idézett oldalszám a francia, a második a magyar kiadást fogja jelölni.

⁴⁶⁰ *Stilisztikai Lexikon*, szerk. SZATHMÁRI István, Budapest, Tinta Könyvkiadó, 2004, 122. o.

⁴⁶¹ *Alakzatlexikon*, szerk. SZATHMÁRI István, Budapest, Tinta Könyvkiadó, 2008, 315. o.

⁴⁶² BOPP, Léon, *Commentaires sur Madame Bovary*, Neuchâtel, la Baconnière, 1951.

⁴⁶³ DUCHET, Claude, „Significance et In-Dignifiante: Le discours italique dans *Madame Bovary*”, in *La production du sens chez Flaubert*, szerk. GOTHOT-MERSCH, Claudine, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975 (Actes du Colloque de Cerisy sur Flaubert de 1974), 358–378. o.

⁴⁶⁴ WEINBERG, Henry, „The function of italics in *Madame Bovary*”, *Nineteenth Century French Studies*, 1974–75, 3. sz., 97–111. o.

⁴⁶⁵ DUCHET, *I. m.*, 366. o. „...toute approche typologique des emplois de l'italique me paraît assez vaine.”

is csak körülírja, amikor „vizuális nyelv”, „idézet”, „szövegen belüli szöveg” címkékkel illeti és az egész írásmű szerveződését meghatározó, több nyelvi szinten mozgó, abszolút referenciának nevezi.⁴⁶⁶ Maga Flaubert is azt írja egy levelében, hogy a stílusnak nemcsak a szavakban, hanem a szavakon túl is érződnie kell: „*Le style est autant sous les mots que dans les mots.*”⁴⁶⁷ Duchet a kor lenyomatát és kritikáját keresi és fedezi fel az ábrázolt világban. Emellett elbeszélői eljárásról is szó van, tehát ez a nyelvi-stilisztikai eszköz mind a történet, mind a történetelbeszélés szintjén megjelenik. Henry Weinberg sem kísérli meg az osztályozást, ő a dőlt betűk funkciójáról és néhány típusáról ír. Úgy véli, hogy a kurzív egy társadalmi csoport mentalitását, viselkedését fejezi ki, s részletesen elemzi a regény első részének első fejezetét, amelyben Charles Bovary, az új fiú belép az osztályterembe. A szerző hozzáteszi, hogy a nyelvi tömörítés, a másodrangú szereplők jellemzése, a különböző réteg- és tájnyelvi szavak, a szabad függő beszéd, és az irónia mind-mind e sajátos kiemelés révén fejeződik ki. Talán e néhány példával kellően érzékeltettük, milyen bonyolult és sokrétű kifejezési eszközről van szó. Sőt, ennél is tovább menve, a kurzíválás szerkezeti elem, egész utalásrendszert alkot, és ezzel az elbeszélő személyéhez, valamint az objektívitas-szubjektívitas kérdéséhez érkeztünk. E problémára most nem térünk ki, röviden azonban szólnunk kell a flaubert-i narrátorról. Jonathan Culler⁴⁶⁸ érzékletesen elemezte, hogy a flaubert-i objektív elbeszélő hány- meg hányféleképpen árulkodik elfogultságról. Az elbeszélői szubjektívitas, az irónia, sőt önirónia, a humor, az együttérzés nem csupán szavakban, de más módon, a szabad függő beszédben vagy éppen a nyomdatechnikai eljárásokban is érvényre jut. A flaubert-i narrátor személyét és nézőpontját nehéz definiálni, s a szubjektívitas gyakran az átmenetekben: elbeszélői személyek és nézőpontok váltásában rejlik. A címben jelölt látható nyelv az elbeszélői szubjektívitasnak egy módja, amely egyaránt vall az elbeszélés alanyáról és tárgyáról. A látható nyelv a szövegekörnyezetben, mikroszinten is jelentést hordoz. Példaként a legapróbb kurzívot említenénk. A roueni operában játszódó jelenetben a kurzívval szedett *sol* és a *ré majeur*, a G-és a D-dúr az adott kontextusban utalhat Charles és Emma műveltségbeli különbségére, de lehet a tudálékoskodó narrátor öniróniája is. Ugyanakkor e két szó az egész műben megtalálható, Emmához és más

⁴⁶⁶ DUCHET, *I. m.*, 367. o.

⁴⁶⁷ „Le style est autant sous les mots que dans les mots. C’est autant l’âme que la chair d’une œuvre.” Levél Ernest Feydeau-nak, 1860. október 30.

⁴⁶⁸ CULLER, Jonathan, *Flaubert, The Uses of Uncertainty*, Cornell, Cornell University Press, 1985. [1974]. Különösen érdekes a 109–122. o.

szereplőkhöz is kapcsolódó zenei motívumlánc egy-egy szemét alkotja. Emma énekel és zongorázik a zárdában, Charles-t az anyja zongorakísérettel okítja, Emma valcert játszik Charles-nak, keringőt jár a vikomttal, zongoraleckék ürügyén hetente utazik Rouenbe, ahol egészen másféle tudományokban mélyed el. A külvilág utolsó hangja is zenei, hiszen halálakor Emma a vak énekét hallja.

A *Bovarynéban* a nagy kezdőbetűs írásnak, a dőlt betűknek, az idéző- és gondolatjeleknek megfejtendő üzenete van. A továbbiakban először a francia szövegbeli előfordulásokat vesszük számba, majd ugyanezt tesszük a magyar változattal. E helyütt néhány példát említünk, pontos előfordulásukat, oldalszámokkal együtt írásunk végén, a mellékletben közöljük.

A dőlt betűk a flaubert-i szövegben. A kurzív írásmóddal találkozunk a leggyakrabban, több mint kétszázszor, ezért ha nem is rendszerbe szedni, de formai, tartalmi szempontból és a gyakoriságot tekintve megpróbáljuk legalább nagy vonalakban összefoglalni őket. Formai szempontból egyszavas és állandósult szókapcsolatokat vagy tájnyelvi kifejezéseket, mondatrészeket, összetett mondatokba illeszkedő mondatnyi szövegeket, szólásokat, szentenciákat különböztethetünk meg, illetve egy harmadik formai szempont lehet a gyakoriság szerinti vizsgálat, amely már átvezet a második, a tartalmi kérdéseket feszegető témánkhoz.

Egyszavas kurzívból hetvenháromat, az állandósult szókapcsolatokból ötvenötöt találtunk. Az állandósult szókapcsolatokon belül külön csoportnak tekintjük a címeket, neveket, feliratokat. Ezekről a tartalmi kérdéseket érintő második részben bővebben szólunk. Címekből, nevekből mintegy ötvenet írt Flaubert kurzívvval.

Köznévi szavak harminchárom alkalommal, ismétlésekkel együtt ötvenháromszor **kezdődnek nagybetűvel.** A dőlt és a nagybetűs nyelvi elemek közül tizenhárom ismétlődik a legtöbbször, hússzor az yonville-i postakocsi, az *Hirondelle* (Fecske) neve, azután az ugyancsak itteni vendégfogadó, a *Lion d'or* (Aranyoroszlán) következik tizenhatszor, a *vicomte* tizenegyszer, a *márki* kilencszer, az új gyerek (*nouveau*) nyolcszor.

Tartalmi szempontból e helyütt nem tudjuk az összes kiemelést elemezni, mert nem ez a fő feladatunk, de néhányukról érdemes, sőt ajánlatos beszélni, ha meg akarjuk indokolni, miért fontos, hogy a magyar fordítás szövegűen kövesse Flaubert sajátos írásmódját. Az összes kiemelésre érvényes, hogy hol a közösség, a közvélemény, hol egy-egy szereplő vagy a narrátor értékelését, egyéni szóhasználatát jeleníti meg, s előfordul az

is, hogy egy kiemelésben mind a hárman egyszerre „bejelentkeznek”. Tévedés lenne azt állítani, hogy a kiemelések csak a közhelyes beszéd, vagy a korlátolt, előítéletes, álszent közösségi morál, közvélemény vagy pusztán Homais tudományos bikkfanyelvét állítják pellengérré, vagy hogy a nagy kezdőbetűs szavak a tekintélyüket vesztett intézménynevek, címek, rangok kigúnyolására szolgálnak. A kiemeléssel nem pusztán egy eszmében, művészetében, tudományában, moráljában megrendült társadalom ironikus képe vetül az olvasó elé, de ezt a világot több nézőpontból, tehát relativizálva érzékeljük, és látjuk, hogy vannak, akik belehalnak, mások túlélnek, s megint mások kivirágznak benne, mint televényben a gaz. A sokféle alakú, írásmódú kiemelésben van egy közös vonás: megkérdőjelezi a hierarchizáltságot, a megszokás, a törvény, vagy bármiféle kodifikáció érvényességét.

Nem tartjuk véletlennek, hogy Emma Bovary romantikus képzelgéseit, álmait, leveleit, egyáltalán: beszédéből is alig egy-két részlet került ebbe az elbeszélői értékelési kategóriába. Ennek több oka is lehet. Emma elbeszélői megítélése sokkal ellentmondásosabb, legtöbbször egyszerre ironikus és együtt érző, s erről az Emma álmodozásait közvetítő hasonlatok vallanak a legjobban, ahol sem részleteiben, sem egészében nem találunk kurzívot, s ahol szinte kibogozhatatlanul és egyidejűleg ott van a narrátor és a szereplő, az irónia és az együttérzés, a klisékből újrateremtett szépség. Emma tehát a szöveg poetizáltabb rétegében kapott helyet és nem a „szűk levegőjű” hétköznapi valóság korlátai között. Emma ugyanakkor az anyagiak és a címek-rangok túlzott tisztelete okán része is ennek a világnak. Az elbeszélő iróniáját nézőpontváltással és ennek megfelelően nagy- és kisbetűváltással fejezi ki. Ezzel az eszközzel leggyakrabban Emmával kapcsolatban találkozhatunk. Emmát egész életén át végigkíséri a férfiideál utáni sóvárgás. Ez az ideál az a vicomte, akivel életében egyszer keringőzött. Neve nincs is, csak címe, ez már önmagában iróniát sejtet, s ha a narrátor nézőpontjából látjuk, kisbetűsen szerepel, ha Emmából, nagybetűt kap. Emmát látványosan kapcsolják az yonville-i környezethez a sokszor megismételt és kurzívval írt közlekedési eszközök, úgymint az *Hirondelle* húzta dilizsánszjárat, férje, Charles alkalmi vétele, az ő egylovas *homokfutójuk*. Bovaryék egyfogatúja végigporoszkál az első, második és harmadik részen, s különösen groteszkül hat, amikor megérkeznek Andervilliers márkiék báljába ezzel a rozoga batárral. Bár dőlt betűkről esik most szó, közbevetőleg megjegyezzük, hogy az yonville-i élet beszűkültségére s földhözragadtságára a nagybetűvel hiperbolikussá tett Legelő, Tér, Fasor szavak is utalnak. Az *Hirondelle* Rouent köti össze Yonville-lel, távolságot hidal át, a nagyvilágot kapcsolja össze a kisvárossal. Helyi

végállomása a *Lion d'or* (Arany Oroszlán) vendégfogadó. A hússzor emlegetett jármű és a tizenhatszor szereplő fogadó többet jelent pusztá megnevezésnél: a *Lion d'or*, mint az állandóság, az *Hirondelle*, mint a mozgás és az örök visszatérés, az yonville-i élet e két biztosnak látszó pillére a regény végére összeomlik, mert Lheureux új és korszerű járata, a *Favorites du Commerce* tönkreteszi őket. A tartalmi elemzés lezárásaként hadd szóljunk röviden a címek, nevek, feliratok dőlt betűs szedéséről, mert számos ismeretet kínálnak az olvasónak a szereplők, egy adott közösség és a megelevenített kor érdeklődéséről, műveltségéről, tudásanyagáról és az ismeretek forrásairól. Az olvasónak rögtön a szemébe tűnik, hogy arányaiban jóval több újság, folyóirat, kalendárium, dal, ima, vers, tehát kis terjedelmű, könnyen fogyasztható vagy pusztán a napi igényeket kielégítő sajtótermék címe szerepel, és kevés az irodalmi mű, még kevesebb klasszikus található közöttük. Az újság, kalendárium mellett meglepően sok a vallási témájú, erkölcsnemesítő irodalom, és az iskolában besulykolt, szintén kurzívval szedett, úgynevezett latinos műveltséggel egyetemben itt a tudásnak ez a három forrása létezik.

A *Bovaryné* első magyar kiadása fél évszázadot váratott magára, **Ambrus Zoltán** fordította le 1904-ben.⁴⁶⁹ A Magyar Nyelvőrben szép méltatás jelent meg róla,⁴⁷⁰ s évtizedek múltán újabb fordítás készült, **Gyergyai Albert**⁴⁷¹ tollából, aki gyakran támaszkodik Ambrusra és a nyomdatechnikai eszközök tőle eredő következtelen magyarítását is átveszi. Terjedelmi korlátok miatt nem beszélhetünk a fordítástörténetről, mert ha nem is sokan, de az említetteken kívül mások, így **Hajó Sándor** és **Szíjgyártó László** is lefordították a művet.⁴⁷²

Vizsgálódásunk **Pór Judit** munkájára korlátozódik, mivel 1993-as első megjelenése óta hét kiadásban, legutóbb 2008-ban látott napvilágot, és úgy tűnik, mindinkább eme legutóbbi, korszerűbb változat mellett tesznek hitet a könyvkiadók.

Pór Judit is azokat a fordítókat követi, akik elhagyják a „Vidéki erkölcsök” alcímet, ami sajnálatos, mert ez a regény címével, a *Bovaryné*val antitetikus egységet alkot. A kis-, nagy- és dőlt betűs, gondolat- és idézőjeles kiemeléseket sem veszi kellően

⁴⁶⁹ *Bovaryné*, írta FLAUBERT, fordította AMBRUS Zoltán, Budapest, Révai testvérek, 1904.

⁴⁷⁰ RADÓ Antal, „Egy regényfordításról”, *Magyar Nyelvőr*, 1905, 34. köt., 161–163. o.

⁴⁷¹ FLAUBERT, Gustave, *Bovaryné*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1958. Ford. GYERGYAI Albert.

⁴⁷² FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary. Vidéki erkölcsök*, Budapest, Est Lapok, 1935. Ford. HAJÓ Sándor; FLAUBERT, Gustave, *Bovaryné*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1993. Ford. SZÍJGYÁRTÓ László.

figyelembe, illetve ezeket a tipográfiai jelzéseket számos alkalommal önkényesen kezeli. Nemcsak elhagy, de be is ír olyan jeleket, és olyan helyekre, ahol azok az eredetiben nincsenek. A részletes szójegyzéket szintén a mellékletben közöljük.

1. Dőlt betű. A dőlt betűs szavakból, kifejezésekből, mondatokból mintegy negyvenet nem vezet át a magyar szövegre, s elhagy olyan fontos, iróniával telt szavakat, mint Charles bemutatkozását, a híres *charbovarit* (6. o.) de Bovaryék homokfutójával, a *bockal* sem alakít ki korrekt viszonyt. Nem írja kurzívval, és a franciában makacsul, változatlan formában ismétlődő *boc* szót olykor szinonimákkal (egyfogatú kocsi, kétkerekű) helyettesíti. Az *Arany Oroszlán* fogadó és a *Fecske* egyetlenegyszer sem kapnak kurzív formát. Jó néhányszor a vidékiességet hangsúlyozó ízes szólások, a népi beszéd, a normandizmusok kurzíválása is elmarad, és talán a nyelvi regiszter is semlegesebb az eredetinel. Például a *masure*: baromfiudvar (18. o.), a *gloria*: cukorral habosra kevert kávé (25. o.), a *ça pique*: csípős az idő (157. o.), az *enfle*: a felfúvódott tehén (108. o.), a *guête*: a mindenit (122. o.), *les genoux lui rentraient dans le corps*: alig állt a lábán (53. o.). Kár, hogy a márki és a vikomt szavaknak az eredetiben egyszer dőlt, másszor kis- és nagybetűs megkülönböztetése is hiányzik a magyar változattól. Az Homais-t ironikusan dőlt betűsen értékelő *sikk* (264. o.), a *hadikeresztre is felterjesztették* (90. o.) és a *saccharum* (305. o.) szavak a franciával ellentétben szintén nem kurzívak a magyarban. A regényben mindössze egy alkalommal tapasztaljuk, hogy Homais-ról egy másik szereplő, igaz, burkoltan, szójátékkal, de kritikusan nyilatkozik. E mondat eredetijében szerepel egy dőlt betűs szó, ami a magyarban nemhogy nem dőlt betűs, de még a rejtett ítélet szójáték jellege is elsikkad:

„Enfin, M. Larivière allait partir, quand madame Homais lui demanda une consultation pour son mari. Il s'épaississait le sang à s'endormir chaque soir après le dîner. – Oh! ce n'est pas le *sens* qui le gêne.” (468. o.)

Magyarul így hangzik ez a két mondat: „Larivière már indulni készült, de Homais-né még tanácsot kért tőle a férje dolgában. Olyan sűrű a vére, hogy vacsora után mindjárt elalszik. – Sebaj, van, ami sűrű benne, van, ami híg.” (305. o.)

Homais nem egyszerűen nevetséges szereplő, hanem alattomos és veszélyes karrierista, s ehhez méltóan Flaubert nyelvileg színesen ábrázolta e főszereplővé avanszáló figurát.

A rosszmájú közvélemény hangja, amely nemritkán egy szereplő vagy a narrátor segítségével jut kifejezésre, a dőlt betű elmaradása miatt néhányszor elhalványul. Például:

„de a méreg hamar felszívódott” (21. o.), vélekednek Charles első feleségéről; „otthon magában iszik” (328. o.), gondolják az Emmát gyászoló Charles-ról. Ezzel szemben tizenkét alkalommal kurzívval él a fordító ott, ahol az eredetiben nincsen dőlt betűs jelölés, így más hangsúlyokat ad a szövegnek. A regény egyik érdekessége az, hogy az első rész negyedik fejezetében, Emma és Charles lagziján, ahol a népies *couleur locale*-ra számos példát lehetne találni, nincs kurzív, ebből is látszik, hogy a kurzív nem mimetikus eszköz, nem merő idézet, hanem elbeszélői értékelő eljárás. Ebben a fejezetben a fordító ugyan más vonatkozásban, de szerét ejti, hogy dőlt betűvel írja azt az eredetiben semmilyen formában nem kitüntetett szót, hogy Charles a nászéjszakát követő reggelen „feleségének” szólította Emmát. Sajnos nem áll módunkban ecsetelni, miért nem írta volna ezt soha kurzívval Flaubert. Pór Judit dőlt betűssé teszi az Homais-szerű, de az elbeszélőhöz tartozó „strophopodus”-t (dongalábú) (167. o.), a roueni operaházi jelenetben **Lagardy**, a hőstenor és az **operaépület** (210. o.) nevét is kérértlenül kurzívval olvassuk, ugyanígy jár Charles Emmára emlékező mondata, a „Mennyire örülne szegény” (322. o.).

2. Nagybetű. Az eredetiben nagybetűvel kezdett szavak erősen megcsappannak a magyarítás során, ugyanis huszonnyolc esetben nincs nagy kezdőbetű. Így kerül ki látóterünkől például a márki, a vikomt, a királyi udvar, a legelő, a tér, a faszor, a belügyminiszter, az igazgató, a plébános, az egyház, az őr, a tudomány és a hatalom szó. Pór Judit tisztában volt a megkülönböztetés plusz jelentésével, mivel vannak esetek, amikor átvezeti a magyar változatba a nagybetűt, például a 48. oldalon nagybetűs „Udvar”, ugyanígy a 280. oldalon a „Legelő”, és a „Sors” hűen őrzik Flaubert írásképet.

3. Idézőjel. Kétféleképpen kerül elő példatárunkban:

a) A francia eredeti idézőjeles szavai magyarul kurzívvá válnak. Az idézőjellel közvetlenül szólaltatható meg a szereplő, ha az idézőjellel jelölt rész magyarul dőlt betűssé válik, megváltoznak az értelmi hangsúlyok. Rodolphe Emmához címzett szakítólevele alá az eredetiben idézőjelbe tett nagy kezdőbetűvel (316. o.) és nem kurzívval írja oda, hogy Barátja, amit a narrátor idéz és nem elmesél, ebből látható, hogy az idézőjel lehet a távolságtartás eszköze is. A titkos hódoló, Justin „kereket oldott” Emma halála után. Homais „romhalmot” javasol Emma sírkövéül.

b) A francia eredetiben gondolatjelek közt álló szavak a magyar fordításban idézőjelbe kerülnek. A szereplők belső beszédére kevés példát találunk, Flaubert

narrátora ritkán vesz fel belső nézőpontot, nem megy egészen közel hőseihez, s ha mégis, akkor ezt gondolatjellel érzékelteti, a fordító azonban ilyen esetekben idézőjelet alkalmaz. Emma ezt mondja magában a férjéről: „Kést hord, mint a parasztok.” (97. o.) Vagy másutt, amikor Emma még ellenáll Lheureux divatáru-kereskedőnek és nem vesz tőle semmit, ezt mondja magában: „Milyen megfontolt voltam.” (100. o.)

A regény utolsó, 11. fejezetében különösen megszapornak a látható nyelv magyarításának következetlenségei: idézőjel, dőlt betű és nagybetű egészen összekavarodik, holott itt van a legnagyobb jelentőségük, mivel az utolsó oldalakon szinte beckettű tömörségű lesz a szöveg.

Nem állt szándékunkban Pór Judit fordításáról véleményt mondani, nem érezzük magunkat illetékesnek rá. Vizsgálódásunk kifejezetten a szöveg formai kérdéseit érintette. Nem is tehattünk volna mást, hiszen, mint Benedek Marcell írta, Flaubert „[ö]nmagával szemben felállított stíluskövetelményei jórészt olyanok, hogy azokat idegen nyelven sejtetni is alig lehet.”⁴⁷³ Arról azonban meg vagyunk győződve, hogy a fentiekben részletezett, sajátos flaubert-i „látható nyelvet” hűen át lehet vezetni a magyar szövegbe, azért, hogy a fordítás maradéktalanul elérhesse azt a nemes célt, hogy „az olvasót felmentse az eredeti szöveg elolvasása alól”.⁴⁷⁴

⁴⁷³ BENEDEK Marcell, „Bovaryné”, in Uő, *Hajnaltól alkonyatig*, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1966, 120. o.

⁴⁷⁴ ALBERT, Sándor, „Lehet-e objektív kritériumokat adni egy fordítás értékeléséhez?”, *Átváltozások*, 1994, 2. sz., 88. o.

I. SZÁMÚ MELLÉKLET

Kurzívval írt nyelvi elemek Flaubert *Bovaryné* című regényében (szószedet)

1. Nyelvtani elem:

son (fauteuil) (493. o.)

2. Egyetlen szó (vagy szintagma):

nouveau (56. o.), genre (56.o), charbovari (57. o.), crescendo (57. o.), une personne (76. o.), demoiselle (70. o.), mesures (74. o.), gringalet (82. o.), son bien (83. o.), boc (94. o.), félicité (97. o.), passion (97. o.), ivresse (97. o.), ma fille (109. o.), ma mère (109. o.), marquis (116. o.), marquise (122. o.), vicomte (122. o.), laboratoire (149. o.), pharmacien (149. o.), dame (168. o.), le journal (170. o.), mesures (176), générosités (186. o.), à la compagnie (188. o.), élégante (190. o.), angelus (200. o.), enfle (202. o.), guête (222. o.), sujet (235. o.), ex-aequo (249. o.), ad hoc (253. o.), docteur (271. o.), ténotome (283. o.), en coulisse (313. o.), parquet (329. o.), premières (340. o.), les affaires (340. o.), dans l'ordre (367. o.), dangereux (376. o.), fatigué (388. o.), elle (397. o.), ange (397. o.), du bien (406. o.), conséquente (407. o.), monacos (413. o.), tourne, bazar, chicard, chicanard, Breda-street, morceau (415. o.), chic (415. o.), yes (416. o.), truc (417. o.), bernique (423. o.), saignait (424. o.), vendue (425. o.), cheminots (439. o.), franc (448. o.), porté pour la croix (448. o.), capharnaüm (458. o.), primo (467. o.), saccharum (468. o.), sens (468. o.), sa mission (468. o.), farce (484. o.), à profiter (491. o.), lui (491. o.).

3. Állandósult szókapcsolatok: beszélt, táj- és népnyelviek, szólások, közmondások, többelemű mondatrészek, beékelődő mondatok

Dans les grands (55. o.), Ridiculus sum (58. o.), faire valoir (59. o.), dans la fabrique (59. o.), n'était pas la peine (61. o.), avec du toupet un homme réussit toujours dans le monde (61. o.), jeune homme (62. o.), faire des Rois (70. o.), à prendre un morceau (72. o.), une belle éducation (75. o.), le coup était porté (78. o.), était bien pour la campagne (108. o.), un genre trop élevé pour leur position (108. o.), filaient dans une grande maison (108–109. o.), ma fille,... ma mère (109. o.), [les genoux] lui rentraient dans le corps (123. o.), madame Bovary se compromettait (176. o.), poigne d'enfer (132. o.), pour se tenir au

courant (132 o.), grand monde (134. o.), il commençait à s’y poser (140. o.), de grande vicinalité (146. o.), débouchés nouveaux (146. o.), comme il faut (168. o.), dans le journal (183. o.), faire sa déclaration (186. o.), remonter le moral (206. o.), histoire de jeune homme (208. o.), point payé par la police (208. o.), des fourmis le long du corps (222. o.), ça pique (269. o.), se mettre au niveau (279. o.), que cela peut-être semblerait drôle (259. o.), c’est que ça ne lui coûterait rien (281. o.), la cause de tout (288. o.), faire ses bottines (297. o.), comme pour narguer le monde (301. o.), le genre de la maison (302. o.), à me relancer (316. o.), nepeta cataria (323. o.), on ne risquait rien (324. o.), That is the question (324. o.), Castigat ridendo mores (335. o.), faire flores (338. o.), *sol* (majeur) (347. o.), *ré* (majeur) (347. o.), l’air distingué (355. o.), le calme du tombeau (359. o.), Jugement dernier, Paradis, Roi David, Réprouvés (370. o.), Fabricando fit faber, age quod agis couci-couci, entre le zest et le zest (382. o.), la vieille patraque retardait (389. o.), une femme du monde (397. o.), [l’] odalisque au bain (397. o.), femme pâle de Barcelone (397. o.), de lui jouer encore quelque chose (390. o.), qu’il ne s’était rien passé (402. o.), tout cela c’étaient des gestes (410. o.), („nous ferons sauter ensemble les) monacos” (413. o.), une pièce d’amour (413. o.), je me la casse (414. o.), se perdait avec une femme mariée (428. o.), montrer la comédie (441. o.), porté pour la croix (448. o.), qu’on n’accuse personne (461. o.), par quatre chemins (463. o.), le genre artiste (495. o.), amabilem conjugem calcao (496. o.), de lui faire justice (498. o.).

4. Címek, nevek, feliratok; műalkotás, cikk, lexikon, újság, szálloda, étterem neve kurzívval írva

Homais (149. o.)

Fanal de Rouen (165. o.) újság

Guerre des dieux (174. o.)

Mathieu Laensberg (177. o.) kalendárium

Illustration (185. o.) újság

Annuaire (411. o.) név- és szójegyzék

Encyclopédie (477. o.) lexikon

Statistique générale (495. o.)

Dictionnaire des sciences médicales (92–93. o.) lexikon

La Ruche médicale (132. o.) folyóirat

Corbeille, Sylphe des Salons, l’Echo des feuilletons (165. o.)

Du cidre, de sa fabrication et de ses effets (231., 498. o.)

Notre-Dame de Paris (194. o.)
 Mille et une Nuits (255. o.)
 Pensez-y bien (330. o.) vallásos könyv
 L'Homme du monde aux pieds de Marie... (330. o.)
 Gamin de Paris (335. o.) színdarab
 Lucie de Lammermoor (339. o.)
 Lettres de quelques juifs (477. o.)
 Profession de foi du vicaire de Savoyard (156. o.) Jean-Jacques Rousseau műve
 Anacharsis (63. o.) erkölcsnemesítő pedagógiai irodalom
 Le Génie du christianisme (99. o.) René Chateaubriand műve
 Paul et Virginie (97. o.) regény
 Souvent la chaleur... (400., 472. o.)
 O, bel ange, ma Lucie (349. o.) operaária
 La Marjolaine (128. o.) dal
 De Profundis (486. o.) ima
 Miseratur (470. o.) ima
 Trois Frères, à la Barbe d'or, Grand Sauvage (190. o.) divatkereskedő cégek,
 viszonteladók
 La Tour de Nesle (361., 431. o.)
 Putiphar, Esmeralda (443. o.) nyomatok
 Favorites du Commerce (499. o.) Lheureux vállalkozása
 Chaumière (355. o.) párizsi kocsmá, mulató
 (hôtel de) Provence (311. o.)
 (hôtel de) Boulogne (385., 417., 431. o.)
 Lion d'or lásd külön
 Café Français (192. o.)
 Café de Normandie (414. o.)
 Hirondelle lásd külön
 Croix Rouge (338., 356. o.)
 Sta viator amabilem conjugem calcas (496. o.) sírfelirat
 Amor nel cor (299., 316. o.)
 Miss-Arabelle, Romulus (120. o.) lónevek
 L'amour conjugal (377. o.) szexuális felvilágosító könyv
 Un soir t'en souvient-il? Nous voguions... (386. o.) Lamartine verse

5. Ismétlődő elemek

Nouveau nyolcszor (55. o. kétszer, 56., 57. o. kétszer, 58. o. háromszor)

Boc hatszor (94., 113., 114., 124., 125., 187. o.)

Vicomte kisbetűsen négyszer (122. o. kétszer, 246. o. kétszer) nagybetűsen hétszer (122., 125. o. kétszer, 127. o. kétszer, 129., 421. o.)

Marquis kisbetűsen négyszer (112., 113., 116., 117. o.) nagybetűsen ötször (112., 113., 114., 115. o. kétszer, 124. o.)

marquise kisbetűsen kétszer (122., 173. o.), nagybetűsen kétszer (115. o. kétszer)

Fanal de Rouen újság hétszer (165., 254., 284., 374., 418., 473., 484. o.)

Lion d'or yonville-i fogadó tizenhétszer (152., 159., 172., 174., 186., 196., 238., 279–280., 284., 285., 290., 327., 392., 458., 461., 466., 486. o.)

Hirondelle yonville-i postakocsijárat huszonegyszer (151., 154., 157., 160., 186., 246., 301., 308., 327., 389., 392., 393., 395., 401. o. kétszer, 405., 414., 439., 439., 475., 494. o.)

Café Français négyszer (152., 192., 231., 320. o.)

Hôtel de Boulogne hatszor (385., 417., 431., 385., 417., 431. o.)

Cour kétszer (98., 117. o.)

Croix Rouge hatszor (338., 356., 399., 405., 411., 439. o.)

Aveugle nagybetűvel kétszer (440., 440. o.), kisbetűvel négyszer (440., 441., 472., 494. o.)

Angéhus kétszer (199., 200. o.)

6. Nagy kezdőbetűk

Académie (498. o.)

Allée (164. o.)

Amour (338. o.)

Ange (397. o.)

Ange gardien (163. o.)

Angelus (62., 200. o.)

Cathédrale (369. o.)

Comices nagybetű: (227. o.), kisbetű (215. o.)

Concurrence (499. o.)

Conseiller (240., 253., 241., 242., 251. o. kétszer, 253. o.)

Cour (98. o.)

Créateur (156. o.)
 Curé (330., 335. o.)
 Dangereux (dőlt betűs is, 376. o.)
 État (240., 241., 242., 247. o.)
 Étude (55., 58. o.)
 Pâture (162., 182. o.)
 Pères (335. o.)
 Place (245., 249. o.)
 Pouvoir (498. o.)
 Proviseur (55. o.)
 Science (413. o.)
 Suisse (366., 369., 370. o.; kisbetűsen: 367., 367. o.)
 un vrai décor d'Opéra (a tűzijátéknál, az Állatvásárkor) (253. o.)

7. Idézőjelek

„Ce pauvre jeune homme! Quel malheur!” (80. o.)
 „Ah! Il y a huit jours... il y a quinze jours, il y a trois semaines, j'y étais!” (126. o.)
 „Eaux de Vichy, de Seltz.” (149. o.)
 „Bonsoir la compagnie!” (183. o.)
 „oh! Si le ciel l'avait voulu!...” (189. o.)
 „C'est moi, je suis à toi” (216. o.)
 Állatvásár : 248–249. o.-on több is.
 „Engrais flamand,... domestiques” (249. o.)
 „Pourquoi ces festoons”... Homais cikke (254. o.)
 „Du courage”... (255. o.)
 „Constatons” (255. o.)
 „On y...” (256. o.)
 „Mes chers enfants...” Emma apjának levele (276–277. o.)
 „Malgré...” Homais cikke (284. o.)
 „Du courage Emma...” Rodolphe szakítólevele (314–316. o.)
 „A demain; à demain!”, „J'aime Lucie et je m'en crois aimé” Két idézet a *Lammermoori Lucia* partitúrájából, ami Emma életére rímel (343., 346. o.)
 „Allons, conte-nous quelque chose... Adolphe... Dodoalphe, je crois.” (387. o.)
 „Maître Hareng, huissier à Buchy.” (422. o.)

„...son bon monsieur Lheureux”, „...maître Vinçart” (424. o.) (Emma mondja)

„...en vertu de la grosse... et effet” (431. o.) (a végrehajtási papír)

„...ce qu’il faudrait d’argent pour arrêter toutes les poursuites” (434. o.) (Emma szavai)

„des femmes” (436. o.) Léonról mondja a főbérő, hogy nőket fogad

„Que vais-je dire? par où commencerai-je?” (451. o.) Emma mondja, mikor Rodolphe-hoz megy pénzt kérni

„gêné” (454. o.) Rodolphe mondja, hogy pénzzavarban van

„Empoisonnée, empoisonnée” (461. o.) Charles mondja Emma búcsúlevelét elolvassván

„...je veux que l’on enterre” (475. o.) Charles írja Emmáról

Touvache „avait filé”... „comme si l’on ne pouvait pas trouver un habit noir... que diable” (488. o.)

„Comme ma pauvre femme...” (492. o.) Charles mondja Emmáról, Léon házasságkötését meghallva

„Toutes les personnes” (494. o.) Homais cikke a vakról.

„un amas de ruines” (495. o.)

II. SZÁMÚ MELLÉKLET

Pór Judit fordításának néhány sajátossága

Nem teszi ki a dőlt betűt, ahol az eredetiben dőlt betű áll

(csak a magyar fordítás oldalszámait közöljük)

Sárbovari (6. o.)
 gyár (8. o.)
 angelus (10. o.)
 Nastasie (14. o.)
 háromkirályok (15. o.)
 baromfiudvarban (18. o.)
 de a mérég hamar felszívódott (21. o.)
 cukorral habosra kevert kávé (25. o.)
 jószágából (25. o.)
 egyfogatú kocsi (boc) (53. o.)
 valamelyik vallási vitairat iratait (35. o.)
 márki (45. o.)
 márki úr (45. o.)
 kétkerekű (boc) (46. o. kétszer is előfordul)
 Miss Arabella, Romulus (lovak) (51. o.)
 vicomte (52. o.)
 kétkerekű (boc) (53. o.)
 alig állt a lábán (53. o.)
 udvarok (normandizmus: masures) (88. o.)
 ajándékot (96. o.)
 homokfutó (boc) (96. o.)
 Angelus (nem írja nagybetűvel sem) (105., 106. o.)
 felfúvódott tehén (enfle) (108. o.)
 megpróbálta felvidítani (111. o.)
 guête (122. o.)

Ezeregyéjszaka (146. o.)
csípős az idő (157. o.)
kipucolom a cipőjét (178. o.)
első emeleti (210. o.)
zenekari ülések (214. o.)
G (dúr) (212. o.)
D (dúr) (216. o.)
Házastársi szerelem (236. o.) (cím is)
címjegyzék (262. o.)
muri (monacos) (263. o.)
sikk (264. o.)
csel (266. o.)
hadikeresztre is felterjesztették (290. o.)
Senkit ne vádoljanak (299. o.)
saccharumot (305. o.)
sens (305. o.)
ő helyett „Emmának”-ot ír (fr. lui 491. o.) (322. o.) (fr. elle, 499. o.) Emma (329. o.)
ő (karosszéke) (323. o.)
aranyos (chic) (325. o.)
otthon magában iszik (328. o.)