

BALASSA FLAUBERT- MONOGRÁFIÁJÁRÓL

Szeretettel és tisztelettel köszöntöm a megjelenteket, akik kíváncsiak arra, hogy egy középiskolai tanár hogyan interpretálja Balassa Péter Flaubert-monográfiáját, melynek viszonylag szoros olvasatát fogom adni.

A monográfia *A színeváltozás* című 1982-es kötetnek – Balassa legelső könyvének – első fele: „A regény átváltozása és az *Érzelmek iskolája*” címet viseli, és 1973 és ’76 között készült, illetve 1980-ból származik egy utólagos, summázó fejezete. Könyvnek is lehet nevezni, mert angolul önállóan is megjelent 1999-ben – és ez egy tanítható könyv. Amikor az *Érzelmek iskoláját* fakultáción tanítottam, akkor remekül tudtam használni. Nem mintha Balassa más könyvei ne lennének taníthatók, pontosabban a tanítás számára transzformálhatók, de ez egy nagyon nehéz regényt tesz könnyebben átadhatóvá, közvetíthetőbbé.

Nekem nagyon kedves könyvem, mert tanulható, nem csak tanítható. Szerintem Balassa legutánozhatóbb könyve. A későbbi művek nem nagyon tanulhatók: az ember modoros lesz, elkezd balassául beszélni – itt viszont anélkül lehet regényelemzést tanulni, hogy azt éreznék: egy mester nyelvét utánozzuk. Ugyanakkor problematikus választás ez, mert maga Balassa túlépelt ezen a kötetten. Megírta egy regény végigelemzését, és stílust váltott. Nem teljesen, hanem olyan módon, hogy ennek az elemzésnek az eredményeit hasznosította a megújuló magyar próza kritikájában. De mégis: ezután, egészen a Nádas-könyvéig, nem írt monográfiát; másrészt pedig a módszerhitét – azt, hogy van egy alkalmazható strukturális módszer – is valamelyest feladta a Flaubert-kötet után. Mindenestre tanárként én még mindig hiszek abban: meg kell próbálni néha úgy csinálni, mint hogyha lenne egy módszer, mert az ember nemcsak a személyiségével, hanem technikákat is tanít. *A könyv két megközelítési irányra épül: az orosz formalisták regényelemzési technikáját ötvözi a korai Lukács György történetfilozófiai regényelméletével. Helyesebben nem ötvöz, nem kiegészít egymással, hanem a kettő feszültségében értelmezi a művet.* Ez a program egy kis torzítással úgy is nevezhető, hogy *strukturális hermeneutika ötvözése* – persze, azon lehet vitatkozni, hogy mennyiben hermeneutikai Lukács 1914-es regényelmélete.

Most egy későbbi szerzőtől idézek: Paul Ricœur *Struktúra és hermeneutika* című tanulmányából, amely *Az interpretációk konfliktusa* című kötetében jelent meg. Ricœur arról beszél, miért szükséges a hermeneutikai és a strukturalista módszer társítása. Ami – ahogy egy házasságban sem – nem jelenti azt, hogy az egyiket fel kell oldani a másikban: a kettő együtt szüli a regényelemzés gyermekét – Balassánál és Ricœur Proust- vagy *Varázshegy*-elemzéseiben is. Ezeket a módszertani megfontolásokat Balassa is alkalmazta, noha akkor még nem ismerte a később nagyon is jól elsajátított Ricœur-t. És Ricœur is tágabban szól: nem hermeneutikáról beszél, hanem filozófiai célú értelmezésről – és ez már sok szempontból igaz a Lukács-féle *A regény elméletére* is, amelyből – a formalisták módszerén kívül – Balassa merít. Ricœur ezt mondja: „A filozófiai célzatú értelmezésnek a strukturális magyarázathoz való viszonyát most a másik oldalról kell megvizsgálunk; már kezdetben kifejeztem, hogy az utóbbi [mármint a strukturális vizsgálódás] ma szükségszerű kerülő, a tudományos objektívitas szakasza a jelentés megragadásának útján. Nem lehetséges a jelentés megragadása, mondhatnám, ezzel szimmetrikus és fordított megfogalmazásban, a

struktúrák minimális megértése nélkül.”³ Tehát a strukturális és a filozófiai célú értelmezésnek kölcsönösen rá kell hagyatkoznia a másikra. A summázat így hangzik: „nincs strukturális elemzés, mondtuk, a jelentésátvitel hermeneutikai megértése nélkül (»metafora« nélkül, *translatio* nélkül), a nélkül a közvetett jelentésadás nélkül, amely megteremti a szemantikai tartományt, amelynek alapján felismerhetők a strukturális homológiák. [...] Másfelől azonban hermeneutikai megértés sincs egy olyan rendszer, rend támasza nélkül, amelyben a szimbolika jelenthet. Önmagukban a szimbólumokat állandóan fenyegeti hol a képzeletbelibe való belefúlás, hol az allegóriává párolgás veszélye”.⁴

Meggyőződésem: Balassa ezt a művet írva a szimbólumértelmezés kreativitását az orosz formalizmus fegyelmével hűtötte, történetfilozófiai-metafizikai hangoltságát az orosz formalizmus módszerességével fegyelmezte. A módszer, melyet végigvisz, ma is rendkívül tanulságos, mert az elszabadult értelmezést korlátok közé szorítja – úgy érzem: az ő akkori álláspontja rokon Ricoeur strukturalizmust és hermeneutikát egymással fegyelmező álláspontjával. Ma, hermeneutikán és dekonstrukción innen és túl, is érdemes azon gondolkoznunk: mi az, amit strukturalizmus és hermeneutika, illetve történetfilozófiai regényelmélet és orosz formalizmus összebékítőitől tanulhatnánk?

Közelebb lépve a Flaubert-könyvhöz, nyilvánvaló: a Balassa-életmű egyik fő eredménye az új magyar prózaepika vagy prózamozagalom megkonstruálása – ez Radnóti Sándor megfogalmazása. Az én ezt továbbgondoló állításom pedig az, hogy mindehhez előzményként kellett ez a monográfia. Ez adta azt a módszertani biztonságot és elméleti háttérrel, sőt azt az esztétikai dogmatizmustól elszakadó mozgó esztétikát, amely ezeknek a műveknek az interpretációjára alkalmas volt. Azért lehetett nyitott Balassa Esterházy, Nádas és a többiek műveire, mert előtte a Flaubert-elemzésben bizonyos szempontból túllépett a lukácsi regényelméleten. Itt oksági összefüggés található.

Felvetődik a kérdés: Balassa miért éppen Flaubert-t választotta tárgyául? S az is: miért – aszketikus önkorlátozással – regényelemzést, és nem több műről szóló vagy problémacentrikus monográfiát írt? Hiszen Balassa – pályája tanúsága szerint – jobban vonzódott a német és orosz irodalomhoz, tevékenységének nagy része pedig a magyar irodalomhoz kötődik. Erre megpróbálok öt pontban válaszolni.

Az első: az idegenség vonzása – valami olyanon akarta kipróbálni magát, ami távol áll tőle. Egy 2000-es interjújában elmondja, hogy bizonyos szempontból azért ír Móricz-monográfiát, amiért hajdan Flaubert-ről: „Olyan messze van látszólag tőlem[,] vagy én őtől... van egyfajta idegenség. Amikor huszonöt éve *Flaubert*-rel kezdtem foglalkozni, akkor ugyanez volt. Nagyon messzinek éreztem, és a messziség meg az idegenség, az ellenállása a műnek, az kihívás. Ez nagyon érdekelt.”⁵ A hermeneutikai vagy akár a személyiségtől való távolság legyőzése érdekelhette.

A második pont a Lukács-iskolán belüli feladat kihívása. Az, amit úgy fogalmaz Radnóti Sándor a *Holmi*-ben megjelent nekrológtanulmányában, hogy „Balassa is végrehajtotta a maga módján azt az *anabázist*”,⁶ a Lukács-hoz való visszatérést. Nem a kései *Esztétika* vagy *A történelmi regény*, hanem *A regény elméletének* Lukácsához tér vissza Balassa. Ennek az 1914-ben íródott, 1920-ban megjelent könyvnek egyik legszebb fejezete az *Érzelmek iskolájáról* szól. De – ezt Radnóti valószínűleg vitatná – nem egyszerűen visszatekint: Balassa a fiatal Lukácsot is átértelmezte. Azt, hogy a regény a problematikus individuuum útja önmagához, Balassa termékeny gondolatnak tartotta, de azt mondta, hogy a

³ Paul Ricoeur: *Struktúra és hermeneutika*. In: uő: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Bp., Osiris, 1999. 67.

⁴ Uo. 70.

⁵ A jóakarát hatalma. Beszélgetőtárs: Liptay Katalin. In: *Végtelen beszélgetés. Interjúk*. Szerk.: Korányi Margit. Bp., Palatinus, 2004. 455. (Balassa Péter művei; 2.)

⁶ Radnóti Sándor: Balassa Péter halálára, 1947–2003. *Holmi*, 2003. augusztus. 1074.

regényt evvel bezárjuk egy kalodába, és így a későbbi, XX. századi regényekhez nem lesz kulcsunk: azok ugyanis gyakran nem a problematikus individuumból szólnak. A Balassa-könyv alapállítása, hogy a folyamat a regény átváltozása, nem pedig válsága – ebben vitatkozik nemcsak Lukácsal, hanem *Az antinómiák költője* című Dosztojevszkij-monográfiát író Fehér Ferencsel is. Az esztétikai betétfejezet címe az, hogy „Flaubert és a műfaj átváltozása”, és az angol könyvcím is: *The Transfiguration of the Novel*. Igaz, hogy magának Lukácsnak is kétféle Flaubert-értékelése van, de Balassa álláspontja eltér az első, még pozitív értékeléstől is, mivel máshogy látja az *Érzelmek iskolája* műfaj történeti helyét.

A harmadik ok, amiért Flaubert-t választja – ez historizáló ok, amit akkor Balassa nem tudhatott –, hogy a problematikus epikaival való szembenézés alapozhatta meg azt a mozgó esztétikát, amely a '70-es évek derekától kibontakozó és előzményeit kereső próza-epikai teljesítmény elemző megértését elvégezhetette. Mert nagyon fontos, hogy az *Érzelmek iskolája* problematikus mű, hogy nem fér bele a lukácsi regényelméletbe. Egyszerre remekmű és ugyanakkor minden tekintetben problematikus: nincs végigvitt cselekménye, nincs rendes hőse, a történetek elkezdődnek, de nem fejeződnek be. Felidéződnek és destruálódnak a klasszikus regénysémák. Szépreményű fiatalember felmegy Párizsba karriert csinálni, így kezdődik egy rendes XIX. századi regény. Ez a regény viszont úgy kezdődik (ez is konkrét példát Balassa nem említi), hogy a fiatalember elindul haza Párizsból – már ez is ironikus kifordítás! Persze, aztán visszamegy Párizsba – de ez már akkor is egy geg.

A negyedik ok, amiért Flaubert-ről kellett írnia: a pusztán esztétikai okfejtés vagy pusztán irodalmi műelemzés kettősségének meghaladása. Olyan elemzést írni, amely egyúttal műfaj történeti-esztétikai írás is, és ahol a műfaj történeti-esztétikai megközelítés az elemzésben bontakozik ki. Balassa azt állítja, hogy a regény eleve, születésétől problematikus műfaj, bár voltak – mint a Fieldingtől Balzacig tartó fejlődésvonal –, akik megpróbálták a regényformát kiemelni ebből a formátlanságból. Flaubert is bekapcsolódik a regény illegitím mivoltáról szóló diskurzusba: nem folytatja a regény tisztességes műfajjá alakításának fieldingi–goethei–balzaci útját, más választ ad az erre vonatkozó elméleti kérdésekre, amelyeket Diderot, majd a német romantikus esztétika tett fel.

Az ötödik ok pedig az, hogy ebben az időben párhuzamosan és egymást alighanem ihletően születtek műelemző monográfiák a Lukács-iskola körében. Radnóti Sándor felsorolja Fehér Ferenc említett Dosztojevszkij-könyvét, Fodor Géza nagy Mozart-elemzését, a *Zene és drámát* – és a harmadik, amelyet nem említi, magának Radnótinak a Pilinszky-kötete, *A szenvedő misztikus*.⁷ Azt gondolom, ebben a sorban helyezkedik el ez a Balassa-munka is, és valószínűleg ez is inspirálta.

Mi Balassa regényelemzésben alkalmazott eljárásának lényege? Két, önmagában is problematikus elméleti módszer konfrontációjával elemzi az *Érzelmek iskoláját*: mint említettem, az egyik a lukácsi történetfilozófiai regényelmélet, a másik az orosz formalizmus technikája. Azt mondja – s ez nagyon fontos –, ez nem azt jelenti, hogy a lukácsi regényelméletnek kell egy kis aládúcolás az orosz formalizmusból, vagy a formalizmusnak egy kis felhőjének a történetfilozófiából, mert mind a kettő a maga módján teljes. Tehát az ő értelmezői érszakának következménye, hogy ezeket egymással és a regénnyel játékba hozza. Ez válasz is kicsit az állítólag elavult kérdésre: „Aesthetik von oben”-nel vagy „Aesthetik von unten”-nel kell élnünk? Balassa itt inkább alulról építkezik, de közben állandóan reflektál a felülről épített esztétikákra is.

„A formalisták motiváció-fogalma és Lukács »problematikus individuuma« ugyanabba az irányba mutat, de Lukács közvetlenül csak a regény történetfilozófiája értelmében használja, a formalisták pedig csak elemzéstechnikai értelemben. A főhős fogalma Lukácsnál elemzéstechnikailag »néma«, a formalistáknál viszont »néma« marad a moti-

⁷ Radnóti könyve ugyan Balassa monografikus tanulmányának megírása után jelent meg, de az abban található tanulmányok folyóiratban már 1974-ben napvilágot láttak.

váció fogalmában benne rejlt világnézeti mozzanat, az, hogy a főhős útja világnézetet, és világ viszonyát formázza meg, és ily módon a művet a befogadásra irányuló jelentéssel telíti.”⁸ Balassa azt mondja: a főhóst fogjuk föl történetfilozófiai szereplőként, világnézetkifejezőként is, ahogyan Lukács, meg cselekménymozzanatokat összekötő konstrukciós elemként is, ahogy a formalisták. „Az átértelmezés lényege tehát az, hogy a regény elemzésének kulcspontjává válik a konstrukciós eljárásoknak, a szüzsé kialakításának a legfontosabb motivációja, a főhős vagy a főhóst helyettesítő virtuális alany.”⁹ Fontos a finom megkülönböztetés: „a főhős vagy a főhóst helyettesítő virtuális alany”. A Balassa-elemzésben később kiderül: az a probléma, hogy ennek a regénynek a főhőse, Frédéric Moreau nem főhős, csak annak paródiája – egy kiüresített középpont. Ennek a kiürített, azonban motivációként mégis működő középpontnak a helyére valójában a romboló, kifosztó Idő, a *depravatio moderna*, a puszta időlefolyás kerül, és a regény főhősévé ez az Idő válik. Tehát az *Érzelmek iskolájának* főhőse nem lukácsi értelemben vett problematikus individuum. A világot megjárva nem telik értelemmel, az útja nem vezet önmagától önmagához a világon keresztül. Nincs haladás, nincs mozgás a személyiségében. Vázlat az elején, vázlat a közepén, vázlat a végén. Töredék az elején, töredék a közepén, töredék a végén. És ez a fajta fragmentált személyiség áll a középpontban mégis. De ez nem is fragmentált személyiség, hanem a múlt Idő: egy emberrel és környezettel múlik az Idő. (Ebből fakad az is, hogy minden paródia és ironia tárgya lesz: az összes szereplő, az összes magatartásmód, a természetiség, az erősz, a barátság, a stendhali és balzaci hősök.)

Az elemzés kulcsfogalmai az orosz formalistáktól vették: fabula, szüzsé, konstrukció, motiváció. A fabula a nyersanyag, a motívumok összessége. A szüzsé a megszerkesztett anyag, amivé a fabula konstrukció révén válik, a konstrukciót pedig a motiváció irányítja, ami nem más, mint maga a regényhős, vagy ami annak a helyébe kerül – itt a depravált Idő. Meg kell még említenem Balassa egy elemzéstechnikai eljárását: a szimultaneitást. Ez hermeneutikai módszer – ő Kantra vezeti vissza. Arról van szó, hogy állandóan egyszerre olvas előre és vissza: a részek felől az egész, és az egész felől a részek felé. Miközben lépésről lépésre megy előre a fabula – a konstrukció révén – szüzsévé válásán útján, nem titkolja, hogy tudja a végeredményt, a motivációt: százszor is kimondja, hogy a motiváció nem más, mint a romboló, leépítő Idő. Nem a végén derül ki az igazság, hanem viszonylag korán, és ez állandóan szembesítetik a részkonstrukciós eljárásokkal. Balassánál később is nagyon jellemző lesz ez a körbeolvasás. Radnóti Sándor említi meg: látszik a későbbi munkákon, hogy Balassa végigelemezte ezt a regényt – a későbbiekben is mindig jellemző írásmódjára a komprimáció, a nagyon sok, felsorolásszerű példa, a tények özönével körbevett (a szó legjobb értelmében vett) bezsuppolás.

Az elemzés elején Balassa hihetetlen pontosságú és alaposágú rezümét ad. Am hangsúlyozza, hogy amit összefoglal, az a regénynek csak a *látszólagos* cselekménye. Ebben a műben az összes rastignaci, rubampréi, soreli cselekménymozzanat és akaródzás megjelenik, de minden – a szerelmek, a politika – puszta, üres homlokzat lesz, a szüzsé csak látszólagos szüzsé.

A regény három részre tagolható. Az elsőben Frédéric tizennyolctól huszonhárom éves koráig kicsit próbálkozik a joggal, kicsit flörtöl Arnoux-néval, Deslauriers-vel és másokkal barátkozik, társasági életet él. A rész végén megbukik egy vizsgán, hazamegy, és úgy tűnik: akár meg is törhetne a karrier. De nem törik meg, mert gyorsan örököl, és a rengeteg pénzzel gyorsan visszamegy, újra belevetheti magát a párizsi életbe.

Ezután következik a második rész, bonyolult, intrikus szerelmi viszonyokkal: keresztbe-kasul, promiszkuusan. Ez az állandó permutáció nem hoz semmifajta felemelkedést,

⁸ Balassa Péter: I. A regény átváltozása és az *Érzelmek iskolája*. Tanulmány. In: *A színeváltozás*. Esszék. Bp., Szépirodalmi, 1982. 28.

⁹ Uo. 29.

mint Balzacnál vagy Stendhálnál. Ez bábjáték- vagy táncszerű koreográfia, amelyben azért lesz Arnoux-né helyett Rosanette Frédéric szeretője, mert Arnoux-né a fia betegsége miatt nem tud elmenni a randevúra. Egyébként ironikus kiforgatása ez de Renalné esetének a *Vörös és fekete*ből: ott ennek súlya van, itt nincs súly – könnyen be lehet helyettesíteni az egyik szereplőt a másikkal, ami a személyiség anonimitását jelenti.

Balassa megjegyzi, hogy a fabula egyik legjellegzetesebb tulajdonsága az átlagosnál nagyobb mérvű nyersesség: az élettörténetek közönségessége, a történetek töredezettsége. Nincsenek végigfuttatva a szálak, minden meg van törve, minden megmarad a maga brutális naturalitásában. Ezt a nyers életanyagot – ezeket a flörtöket és politizálásokat és társaságiélet-töredékeket – a konstrukciós eljárások nem fogják formává, szüzsévé szervezni, ívekké rendezni. A mű három része nem épül egymásra – csak az Idő múlik.

Balassa azt mondja: ez hanyatlástörténetnek tűnik – de még az sem igazán, mert a hanyatlástörténetnek magas kezdete van. Ennek az sincs, hiszen már a legelején kiderül: Frédéric csak egy vázlatokkal, töredékekkel, akarozásokkal az életnek nekiinduló ember. Innen nézve még süllyedés sincs, hanem csak múlik az Idő, és porladnak a dolgok. Látszólag vannak előjelek, ismétlődések, pillérek: az utazás (a regény elején, illetve a végén); a hazatérések Nogent-ba; az Arnoux-néval való konstans szerelem újabb és újabb fellángolásai; az intrikák, társasági hajszaak, bukások sorozata, amelyek mind-mind akár ívekké is összeállhatnának – de nem állnak. Nem ezek adják a regény igazi szerkezetét: csak homlokzatot alkotnak, látszólagos építményt. A fabula túl darabos, minden íve megtört, nem szervezhetik a fabulát szüzsévé. De akkor mi szervezi, ha nem ezek az ívek, ismétlődő motívumok, rendszert alkotó cselekménymozzanatok?

Az elemzés szerint ezt konstrukciós elvek végzik el: tempóeljárások, duális eljárások (a hozzájuk kapcsolódó intrikával) és a már előbb emlegetett „helyett”, tehát az, hogy felcserélhetők az emberek, események, idők. A tempóeljárások abból adódnak, hogy a mű szövege végtelenül zenei – ismert: Flaubert is így gondolta, mert egy csomó bekezdést fennhangon olvasott fel. A stílus eufóniája, jól hangzása áll a fabula nyersességével szemben: az, hogy a bekezdések – állítólag általában, és néha ténylegesen is – allegro-andante-pretto felépítésűek. De ahol ez nem is áll fenn, ott is tapasztalható, hogy amíg az életöröm megmarad a maga tökéletes, brutális naturalitásában, addig a textus zeneileg, beszédtempó tekintetében elképesztően kidolgozott: *ritmikailag poetizált, miközben az életanyag semennyire sincs poetizálva* – ennek feszültségében fogalmazódott a regény.

Háromféle tempóeljárás van. Az első az ellentételező típus: van a lassú, kicsit körkörös mozgás (a hajó megy Párizsból Nogent-ba, a hintó ring), és ezzel szembeállítva a kimerevítés, teljes leállás. Erre példa a regény kezdete: a hajó megy, a kapitány járkal, Frédéric is mozog a hajón – viszont az általa először itt, most megpillantott Arnoux-né transzcendens, örökkévaló mozdulatlanságban ül. A második eljárás a csúsztatás vagy montírozás. Ebben két különböző dinamika van, és az egyik átlép a másikon, például a lóversenyjeletben: mindenki mozog, beszél, amikor egy pillanatra feltűnik Arnoux-né hintója, ami egészen lelassítja a beszéd- és képi tempót. Utána folytatódik a verseny pezsgésének ábrázolása, mikor megint feltűnik Arnoux-né – nem világos: valóságosan, vagy csak Frédéric képzeletében? A harmadik tempóeljárás a gyorsítás, torlasztás: zajlanak az események, beindul egy rettentő gyors hajsza, aztán a hirtelen leállás. Így ábrázolja, mondjuk, az Arnoux-ék utáni hajszát a regény utolsó harmada.

A regény egésze bizonyos szempontból *a tempóeljárások felől van komponálva*. Állandóan lüktetésmodelleket érzünk zeneileg, miközben a leírt szöveg teljesen semleges. Előbbiekén keresztül válik világossá, hogy a regény igazi hőse a romboló Idő – hiszen bennük lesz érzékelhetővé: a szünetekben, ívekben, megtörésekben, kihagyásokban, torlasztásokban, kettős tempózásokban, kimerevítésekben. És mindez a végén manifesztálódik: az utolsó előtti két fejezetben, a regényvégi többszörös tempóváltásban, s ennek részeként a híres *blanc*-ban, a fehérség-

ben, amiről Proust gyönyörű esszéje is szól. Zajlik az ellenforradalmi megtorlás: Frédéric egyik barátja, a forradalmárból lett rendőr, Sénécal megöli másik barátját, a még most is forradalmár Dussardier-t. És ez után jön a blanc, a kihagyások sora: Frédéric „Utazott.” – és utána egy teljes üres sor, bekezdés, utána egy újabb üres sor, majd az, hogy: „Hazajött.” Utána megint kihagyva egy teljes sor. Ebben válnak teljesen evidenssé a tempóváltások, megtörések, szünetek, csendek, az egész zenei kompozíció – és az is, hogy az egész mű ezt a zárlatot készíti elő.

A duális eljárás azt eredményezi, hogy *minden szereplőnek kettős arca van: egy intrikus és egy ideális*. Ez összefügg a tempókettőzéssel is: a kimerevítésben többnyire az ideális, míg gyorsításkor az intrikus arc tűnik elő. Arnoux-né intrikus vagy brutálisan naturális arca a nyárspolgári asszony, aki túri, hogy a férje megcsalja – nincs benne semmi költői. Ideális arca az elérhetetlen plátói nőideál, amit neve is tükröz. (Balassa itt is, későbbi műveiben is sokat foglalkozik – fantasztikus ötletgazdagsággal és meggyőző erővel – a beszélő nevekkel.) Ezt a nőt Marie *Angèle-nek* hívják: Máriának is, Angyalnak is – ideális szinten Madonna-figura és anyai mintakép. Arnoux, a férj intrikus szinten kisstílu, közepes ízlésű műkereskedő. Ugyanekkor van benne valami nagystílu *homo faber*-szerű – Balassa azt mondja, hogy fausti figura: a világot mozgató, pénzgyártó, embereket irányító alak – lenne az ideális fényben. Rosanette intrikus arca egy ide-oda sodródó, kisstílu csajszi (már bocsánat!). De őt is fel lehetne emelni az ideális, pontosabban a mítikus, ördögi szajha szintjére – percekre egy kicsit annak is tűnik. A nem-főhős, Frédéric intrikus arca a közép-szerű, akarattalan, sodródó szenvedélyember. Innen nézve, a regénynek lehetne az is a címe, hogy *Sorstalanság*: az embereknek itt általában nincs megkülönböztethető sorsuk. Másfelől Moreau mégiscsak egyrészt a transzcendens szenvedély embere – bizonyos pillanataiban (néha-néha és csak lehetségszerűen) nagyvonalú csábító –, másrészt személyisége olyan, hogy a vele kapcsolatba lépők maguk is megvillanthatják ideális arcukat. Az ő sóvárgása az, ami egy pillanatra megemeli Arnoux-t, megemeli Arnoux-nét, megemeli Rosanette-et, és így tovább. Ez az ő kettős ideális arca.

Két olyan párhuzammal zárnam, amit maga Balassa nem írt le, arról, hogy milyen lehetetlen távlatokat nyit szerintem az ő Flaubert-könyve. Például a Csehov-értelmezésben: számomra az orosz drámaírónál is brutális naturalizmus és eufónia ironikus, Balassa által feltárt flaubert-i ötvözéséről van szó – gyönyörűen formált az egész, miközben amit megmutat, az a legbrutálisabb, legradikálisabb, legtöredezettebb, legnyersebb anyag. Másrészt Anton Pavlovics határozott és következetes perspektívátlansága is az *Érzelmek iskolájára* emlékeztet: az, hogy igazsága nem valami profetikus igazság, nem ígéret, hanem pusztán annyi, hogy megmutatja a világot a maga elviselhetetlenségében, és azt kérdezi, hogy ennyire ronda és elviselhetetlen maradhat-e a létezés. Éppen azért gyakorol radikális kritikát és ébreszt valami más iránti vágyat, hogy nem ad semmifajta perspektívát: ebben is hasonlít egymáshoz Csehov meg Flaubert.

Másfelől, Arany időfelfogása döbbenetesen hasonlít Flaubert-ére. Lehetne idézni a *Reg és est* című versét, a *Mint egy alélt vándor...* kezdetűt, de most csak a *Visszatekintés* elejét olvasom fel – hogy az mennyire Frédéric Moreau-s: „Én is éltem... vagy nem élet / Születésen kezdeni, / És egynehány tized évet / Jól-rosszul leküzdeni? / Én is éltem... az a sajka / Engem is hányt, ringatott, / Melyen kiteszi a dajka / A csecsemő magzatot.” Itt is arról van szó, hogy csak a múlt Idő van, és hogy ez itt is ironikus hangütéssel és kifordítással, deformációval jár együtt. Nagyon izgalmas, hogy Arany János sincs olyan távol Flaubert-től.

Balassa monográfiáját ma is így írnám le. Ma is példamutatónak és eltanulandónak látom regényelemzési eljárását, metodológiai szintéziskísérletét, helyesebben feszültségteli párhuzamos-kettős megközelítését. Ugyanakkor ma már szkeptikusabb vagyok egyrészt azt illetően, hogy lehet-e tanítani – akár fakultáción – Flaubert főművét, másrészt abban, hogy a formalizmus szövegek iránti alázatából mennyit lehet az iskolába átplántálni hosszabb epikai művek esetében. Tanárként ma nagyobb súlyt fektetnék az ars intelligendi és az ars interpretandi mellett az ars applicandira, a személyes életre való alkalmazásra, vonatkoztatásra. Igaz, az előadás nem annyira a könyv tanulmányi iskolai felhasználhatóságának mikéntjéről szólt, ha indításában szót ejtettem is erről. Talán szkeptikusabb lennék az eljárás kérlelhetetlen következetességével, alternatívamentességével szemben is. Jobban hiányolnám más értelmezési lehetőségek felvillantását. Am, ha nyitottabb lenne más utak felé ez a könyv, akkor már nem ez a könyv lenne, elveszítené csiszolt acélgolyó jellegét, kerek egész mivoltát, átiütő erejét.