

Az elbeszélő diszkurzus

forrás: Az irodalom elméletei I., THOMKA Beáta (szerk.), Pécs, Jelenkor, 1996.

Bevezetés

Az *elbeszélés* (franciául *récit*) szót igen gyakran használjuk, s rendszerint elhanyagoljuk vagy figyelembe sem vesszük a szó két jelentését. Ebből a narratológiának számos problémája származik. A félreértések elkerülése végett a szónak három különönféle jelentését kell megkülönböztetnünk. Az első az elbeszélésnek a legvilágosabb és legalapvetőbb mai köznyelvi jelentése, a narratív kijelentés (énoncé), azaz olyan szóbeli vagy írott beszéd (diszkurzus), amely eseményt vagy eseménysort közöl: ebben az értelemben nevezhető Odüsszeusz elbeszélésének a főhős főnóciáiakhoz intézett beszéde, melyet az *Odüsszeia* IX.-tól a XII.-ig terjedő négy énekében, a homéroszi szövegben olvashatunk. Az elbeszélés második, kevésbé gyakori, de a narratív tartalom mai elemzői és teoretikusai körében meglehetősen elterjedt jelentése a diszkurzus tárgyát képező valós vagy fiktív események egymásutánja, vagyis azok láncszerű, ellentétes, ismétlődő és egyéb kapcsolata. Az „elbeszélés-elemzés” ez esetben a cselekvések és helyzetek egészének tanulmányozását jelenti, függetlenül a nyelvészeti és egyéb vonatkozásoktól: például Odüsszeusz átélt kalandjai Trója elestétől Kalüpszóba való érkezéséig.

Legrégibb értelme szerint az elbeszélés eseményt jelöl: nem az elbeszélt dolgokat, nem a történetet, hanem magát a történet elbeszélésének, narrációjának aktusát. Az *Odüsszeia* említett négy éneke (a IX.-tól a XII.-ig) tehát Odüsszeusz elbe- [END-p61] szélését tartalmazza, míg a XXII. a kérők lemészárlását. E kalandok elmesélése ugyanúgy cselekedet, mint a feleség kérőinek meggyilkolása. Hogy ezeknek a kalandoknak a megléte (valóságnak tekintve azokat, mint magát Odüsszeuszt) egyáltalán nem függ ettől az elbeszélő cselekedettől, magától értetődik, s ugyanúgy nyilvánvaló, hogy az elbeszélő diszkurzus (Odüsszeusz elbeszélése mint egy eseménysor közlése) kizárólag tőle függ, mert a narráció *terméke*, mint ahogy minden kijelentést (énoncé) a kijelentés aktusa (acte d'énonciation) hoz létre. Ha viszont Odüsszeuszt hazugnak, s az általa elmesélt kalandokat pusztán fikciónak tekintjük, az elbeszélő aktusa még nagyobb fontosságot nyer, mert ettől függ nemcsak magánaka diszkurzusnak a létrejötte, hanem az általa „közvetített” cselekvések létkezésének fikciója is. Ugyanez vonatkozik természetesen magára Homérosz elbeszélő aktusára is, mindenütt, ahol az közvetlenül kapcsolódik Odüsszeusz kalandjaihoz. Elbeszélő eljárás nélkül tehát kijelentés (énoncé), sőt néha még elbeszélt tartalom sincs. Meglepő, hogy az elbeszéléselemlet mindeddig igen keveset foglalkozott a narratív kijelentés (énonciation narrative) problémáival, a figyelmét szinte kizárólag a kijelentésre (énoncé) s annak tartalmára összpontosította, mintha másodlagos fontosságú lenne az, hogy Odüsszeusz kalandjait hol Homérosz, hol maga Odüsszeusz beszéli el. Pedig tudjuk, s majd visszatérünk még rá, hogy Platón annak idején már figyelemre méltatta ezt a témát.

Mint a cím is jelzi, tanulmányunk tárgya a köznyelvi értelemben vett elbeszélés, vagyis az irodalomban jelentkező narratív diszkurzus, s különösen a bennünket érdeklő narratív *szöveg*. De mint később láthatjuk, az elbeszélő diszkurzus elemzése mindig magában foglalja egyrészt a diszkurzus és a

tárgyát képező (az elbeszélés második jelentése szerinti) események, másrészt a diszkurzus és az azt létrehozó valós (Homérosz), vagy fiktív (Odüsszeusz) (az elbe- [END-p62] széles harmadik jelentése szerinti) eljárás közötti kapcsolatok tanulmányozását. A félreértés és a fogalomzavar elkerülését végett ezentúl egyértelmű kifejezéseket fogunk alkalmazni a narratív valóság három aspektusának jelölésére. *Történetnek (histoire)* nevezzük a jelentetett vagy a narratív tartalmat (még ha ez a tartalom kevésbé drámai vagy eseményes is), *elbeszélésnek (récit)* a szó legszorosabb értelmében a jelentőt, kijelentést (signifiant, énoncé), a diszkurzust vagy magát az elbeszélő szöveget, *narrációnak* pedig az alkotó elbeszélő eljárást és tágabb értelemben a valós és fiktív helyzet egészét, amelyben az eljárás is benne foglaltatik.¹

Vizsgálatunk tárgya tehát a szűkebb értelemben vett elbeszélés. Kézenfekvő ugyanis, hogy a megkülönböztetett három szint közül a szövegelemzés számára pillanatnyilag az elbeszélő diszkurzus a leghozzáférhetőbb, és ez az egyedüli rendelkezésünkre álló vizsgálati eszköz az irodalmi elbeszélés és különösen a fikciós elbeszélés kérdéseiben. Ha például Michelet művében, a *Franciaország történeté*-ben leírt eseményeket kívánnánk tanulmányozni, számos Franciaország történetére vonatkozó, művön kívüli dokumentum állna rendelkezésünkre; ha pedig magának a műnek a létrejötte érdekelné bennünket, Michelet művén kívül ugyancsak találnánk még feldolgozandó anyagot, valamint a szerző életére és munkásságára vonatkozó adatokat. Annak azonban, akit *Az eltűnt idő nyomában* c. regényt alkotó elbeszélésben közölt események vagy az azokat létrehozó elbeszélő eljárások foglalkoztatnak, nem innen kell kiindulnia. Nem találna olyan [END-p63] művön kívüli dokumentumot vagy egy jó Marcel Proust-életrajzot (ha egyáltalán létezik ilyen),² amely felvilágosítást nyújtana az eseményekről avagy az elbeszélő eljárásról, mivel mindkettő fiktív, és nem Marcel Proustot állítja elé, hanem Proust főhősét és regényének narrátorát. Szerintem *Az eltűnt idő nyomában* narratív tartalma és szerzőjének élete között van bizonyos összefüggés, ez azonban nem teszi lehetővé, hogy ez utóbbi magyarázatul szolgáljon a műhöz (vagy fordítva). Ami az elbeszélést létrehozó narrációt, vagyis Marcel³ életének múltbeli eseményeiről szóló közléseit illeti, nem szabad azt összetévesztenünk Proust narrációjával, melynek eredménye *Az eltűnt idő nyomában*. Tehát egyedül az elbeszélés az, ami számunkra egyfelől az eseményeket, másfelől az azokat létrehozó eljárást közvetíti: más szóval, sem az előbbiekről, sem az utóbbiról nem értesülhetünk közvetlenül, vagyis a narratív diszkurzus nélkül. Az előbbiek képezik ugyanis magát a diszkurzus tárgyát, az utóbbi pedig olyan megjelölt és értelmezhető nyomokat hagy, mint a főhőst és a mesélőt leleplező személyes névmás első személyű alakja, vagy egy múlt idejű ige, amely az elbeszélő cselekményt időben a narráció aktusa elé helyezi anélkül, hogy az időpontot konkrétan és egyértelműen meghatározná.

A történet és a narráció számunkra csak az elbeszélés révén létezik. S fordítva: nincs elbeszélés, nincs narratív diszkurzus egyrészt történetmondó nélkül (pl. egy régészeti dokumentumgyűjtemény esetében),

¹ Az *elbeszélés* és a *narráció* nem szorul magyarázatra. Ami a *történet* illeti, a nyilvánvaló nehézségek ellenére a mindennapi szóhasználatra (ahogy mondják: „elmesélni egy történetet”) és egy technikaira fogok hivatkozni, persze korlátozottabb jelentésűre, mégis meglehetősen elfogadottra, amióta Tzvetan Todorov az „elbeszélés mint diszkurzus” (első értelem) és az „elbeszélés mint történet” (második értelem) megkülönböztetését javasolta. Ugyanabban az értelemben fogom még felhasználni a *diegézis* terminust, amelyet a filmes elbeszélés teoretikusaitól kölcsönözök.

² A rosszak nem mutatnak rá semmi nehézségre, hiszen legfőbb hibájuk épp abban áll, hogy Proust-ra vonatkoztatják azt, amit Proust Marcelről mond, Illiers-t értik, amikor Combray-ról beszél, Cabourgot, ha Balbec-ről, és így tovább: önmagában is vitatható eljárás, de számunkra nem jelent veszélyt: a nevektől eltekintve nem a *Recherche*-ről szólnak.

³ A vitatott keresztnevéért őrződik itt meg, hogy jelezze: a *Recherche*-nek hőse és narrátora egyszerre. Ezt fogom kifejezni az utolsó fejezetben.

mivel elbeszélő híján nem diszkurzus; másrészt történet nélkül (mint mondjuk Spinoza *Etiká*-ja), mivel enélkül nem narratíva. Mint narratíva, az [END-p64] elbeszélés az elbeszélő történethez fűződő viszonya által létezik, mint diszkurzus pedig a narrációhoz való viszonya által. Számunkra az elbeszélő diszkurzus elemzését elsősorban az elbeszélés és a történet közötti viszonyok, valamint (attól függően, mennyire tartoznak az elbeszélő diszkurzushoz) a történet és a narráció közötti viszonyok tanulmányozása fogja jelenteni. Ez az álláspont megköveteli a vizsgálandó terület új felosztását, amelynek kiindulópontjául Tzvetan Todorov 1966-ban megadott felosztása szolgálhat.⁴ Ez az elbeszélés problémáinak három kategóriáját különbözteti meg: az *időt* „mint a történet és a diszkurzus idejének kapcsolatát”, az *aspektust*, vagyis „az elbeszélő nézőpontjából érzékelt történetet” és a *módot*, vagyis „az elbeszélő által alkalmazott beszédmódot”. Az első probléma a megadott formában elfogadható: Todorov illusztrálja is, midőn „időbeli deformációkról”, az események időrendbeli keveréséről beszél, és a történetet képező cselekménysorok láncolatát, váltakozásait vagy beszövését említi. Foglalkozik továbbá a „kijelentés idejével” (temps de l'énonciation) és a narratív „érzékeléssel” (az *írásra* és az *olvasásra* fordított egybeolvadó idővel), ami szerintünk túllépi a meghatározás kereteit, mivel az elbeszélés és a narráció viszonyát érintő más témakörhöz tartozik. Az aspektus kategóriája⁵ főként az elbeszélő „nézőpont” kérdéseit foglalja magába, a módé⁶ pedig a „távolság” problémáit, amit a james-i hagyományt őrző amerikai kritika általában a *showing* (Todorovnál „ábrázolás”) és a *telling* („narráció”) ellentétéként nevez meg. Ebben a *mimézis* (tökéletes utánzás) és a *diegézis* (tisztá elbeszélés) platóni kategóriái térnek vissza, a hős beszédének (diszkurzus) különféle ábrázolásai, továbbá az elbeszélő és az olvasó explicit vagy implicit [END-p65] jelenléte az elbeszélésben. Mint az imént a „kijelentés idejénél” (temps de l'énonciation), itt is szükségesnek tartjuk különválasztani a problémáknak a narrációra és a szereplők cselekvésére vonatkozó csoportját. Viszont egy átfogó kategóriában egyesítenénk a mimézis fokait, illetve az ábrázolás módozatait, melyek Todorov aspektus és mód szerinti felosztásán kívül esnek. Ez az új felosztás az eredetitől meglehetősen eltér, s az itt használt kifejezéseket mint sajátos nyelvészeti metaforákat nem szabad mindig szó szerint értelmezni.

Mivel minden elbeszélés - még az olyan terjedelmes és összetett is, mint *Az eltűnt idő nyomában*⁷ - egy vagy több esemény kapcsolatának nyelvi terméke, bármilyen meglepően hangzik, talán egy - a szó nyelvtani értelmében vett - *igei* forma kifejlesztésének nevezhető. *Megyek, Péter megjött*, számomra az elbeszélés minimális egységei, és fordítva, az *Odüsszeia* vagy *Az eltűnt idő nyomában* bizonyos értelemben az *Ulysses visszatét Ithakába* és a *Marcel író lesz* mondatok (retorikailag) kiterjesztett formái. Ennek alapján az elbeszélő diszkurzus elemzésének problémáit az ige grammatikájától kölcsönvett kategóriák szerint három csoportra oszthatjuk: az első az elbeszélés és a diegézis időbeli viszonyai, melyet az *idő* kategóriájába sorolunk; a második az elbeszélő „ábrázolás” és az elbeszélés módozatait (alakjait és fokozatait) felölelő kategória, tehát az *elbeszélésmód*,⁸ a harmadik pedig annak [END-p66] kutatása, milyen helyet foglal el az

⁴ „Les catégories du récit littéraire”, *Communications* 8.

⁵ „Vizióra” átkeresztelve a *Litterature et Signification* (1967) és a *Qu'est-ce que c'est le structuralisme* (1968) című művekben.

⁶ „Regiszterre” átkeresztelve 1967 és 1968-ban.

⁷ Kell-e hangsúlyozni, hogy a művet elbeszélésként vizsgálva egyáltalán nem áll szándékunkban csupán erre az aspektusra egyszerűsíteni? A kritikusok túl gyakran hagyják figyelmen kívül a nézőpont (aspect) kérdését, holott maga Proust soha nem vesztette szem elől. Amint mondta, „láthatatlan hivatás, melynek műve a *történet*” (Pléiade, II, 397. o., kiemelés tőlem).

⁸ A használt kifejezés itt saját lingvisztikai értelméhez egészen közeli, ha például Littrének erre a meghatározására hivatkozunk: „Az ige különböző formáinak adott elnevezések arra szolgálnak, hogy többé-kevésbé nyomatékosítsák mindazt, amit azok jelentenek, és kifejezésre juttassák... a különböző nézőpontokat, amelyekkel az ige módját vagy akcióját vizsgáljuk.”

elbeszélésben maga a narráció, vagyis, mint már említettük, az elbeszélő szituáció vagy instancia (Benveniste)⁹ és két szereplőjük: az elbeszélő és a hallgató, legyenek akár valóságok, akár virtuálisak. E harmadik meghatározás a „személy” cím alatt szerepelhetne, de a „személy” szónál egy kevésbé pszichológiai színezetű kifejezést használunk (amely a hagyományos „első személyű”-”harmadik személyű” elbeszélés oppozíciójára utal): a *hang* fogalmát, mely Vendryés¹⁰ nyelvtani meghatározásában: „Az igei cselekvés alanyhoz való viszonyainak egyik szempontja...” A szóban forgó alany természetesen a kijelentés (énoncé) alanya, míg számunkra a hang a kijelentés (énonciation) alanyához való viszony kifejezője. Tehát megismétlem, csak kölcsönvett kifejezésekről van szó, melyek nem szigorúan vett homológiákra támaszkodnak.¹¹

Amint látjuk, tanulmányunk tárgykörét és a következő fejezetek sorrendjét meghatározó hármass felosztás javaslata¹² nem fedti, hanem inkább egybeveti a fent említett három elbeszéléskategóriát. Párhuzamot von az *idő* és *mód*,-azaz a *történet* és az *elbeszélés* között, míg a *hang* magában foglalja a *narráció* és az *elbeszélés*, valamint a *narráció* és a *történet* közötti viszonyokat. Óvakodnunk kell azonban e fogalmak hiposztázálásától és olyasminek az általánosításától, ami minden esetben a viszonyok egyszeri rendje.

Lovas Edit fordítása [END-p67]

Az időtartam

Az anizokronia.

Az elbeszélő időnek (temps du récit) a meghatározása nehézségekbe ütközik. Nyilvánvaló, hogy az időtartam kapcsán válnak ezek a nehézségek a leginkább érzékelhetővé, mivel az események sorrendje vagy gyakorisága maradéktalanul leképezhető a történet időbeli síkjáról a szöveg térbeli síkjára: amikor azt mondjuk, hogy egy A epizód a narratív szöveg szintagmatikus elrendezésében egy B „után” következik, vagy hogy egy C esemény „kétszer” van benne előadva, olyan állításokat teszünk, melyeknek a jelentése magától értetődik és egyszerűen összevethető más kijelentésekkel, mint például „az A történés a történet idejében megelőzi a B történést” vagy hogy „a C történés a történetben csak egyszer fordul elő”. A két sík közti összehasonlítás tehát jogos és helyénvaló. Sokkal kényesebb művelet azonban egy elbeszélés „időtartamát” összevetni az elbeszélés által elmondott történés időtartamával, azon egyszerű oknál fogva, hogy senkinek sem áll módjában az elbeszélés időtartamát megmérni. Az, amit önkéntelenül is így nevezünk, nem lehet más, csak az elolvasáshoz szükséges idő, amint azt már mondtuk, túlságosan is nyilvánvaló viszont, hogy az olvasáshoz szükséges idő egyéni körülmények szerint változik, és szemben azzal, ami a moziban, vagy akár a zene esetében is történik, itt semmiképp sem engedhető meg, hogy a végrehajtás

⁹ Abban az értelemben, ahogy Benveniste beszél a „diszkurzus instanciájáról” (*Problèmes de linguistique générale*, V partie).

¹⁰ Idézet a *Petit Robert*-ből, s.v. Voix.

¹¹ E kifejezés használatának másik, tisztán proustológiai igazolása Marcel Muller nagybecsű műve, a *Les Voix narratives dans „À la Recherche du temps perdu”* (Droz, 1965).

¹² Az első háromnak (*Ordre, Durée, Fréquence-Elrendezés, Időtartam, Gyakoriság*) az idő a tárgya, a negyedik a módot, az ötödik és az utolsó a hangot tárgyalja.

„normális” gyorsaságát meghatározzuk.

Az a referenciapont vagy nullfok hiányzik tehát itt, ami az elrendezést illetően a diegetikus, valamint a narratív egymásutániság egybeesését jelentette, és ami jelen esetben az elbeszélés és a történet szigorúan vett egyidejűsége lenne - még ha igaz is, amit Jean Ricardou megjegyez, hogy egy dialógusjelenet (feltéve, hogy mentes az elbeszélő bár- [END-p68] miféle beavatkozásától) a „narratív és a fiktív szegmentum között létrejövő egyenlőségnek egy *fajtája*”.¹³ A magam részéről én az egyenlőség e „fajtájának” a nem szigorúan vett jellegét, és főleg a nem szigorúan vett időrendi jellegét hangsúlyozom: egy ilyen narratív (vagy dramatikus) szegmentumról annyi állítható csupán, hogy mindazt, ami valóságosan vagy képzetben elhangzott, visszaadja anélkül, hogy bármit is hozzátenne; nem adja azonban vissza azt a sebességet, amellyel ezek a szavak elhangzottak, sem a beszélgetésben esetlegesen előforduló holt időket. Semmiképpen sem tud időbeli jelzőszerepet betölteni, és mégha ezt meg is tudná tenni, a jelzései akkor sem lennének képesek az őt körülvevő különböző viselkedésű szegmensek „elbeszélő idejét” mérni. Így a dialógusjelenetben csak egy *konvencionális* egyenlőségfajta áll fenn az elbeszélő idő (temps du récit) és a történet ideje (temps de l'histoire) között, s ilyen értelemben fogjuk a továbbiakban használni a narratív időtartam hagyományos formáinak tipológiájában, ez azonban nem jelenthet számunkra hivatkozási alapot a valóságos időtartamok szigorú összehasonlításakor.

Le kell tehát mondanunk arról, hogy megmérjük az időtartam változásait, mert az elbeszélés és a történet ilyenfajta egyenlősége ellenőrizhetetlenségénél fogva megragadhatatlan. Az elbeszélés izokroniája¹⁴ azonban úgy is vizsgálható, mint egy inga, vagyis nem viszonyításokkal élve, összehasonlítva az elbeszélésnek és az általa elbeszélte történetnek az időtartamát, hanem valamiféleképp abszolút és autonóm módon, mintegy *sebességkonstansként*. Sebesség alatt egy időbeli és egy térbeli tényező arányát értjük (a mé- [END-p69] tert másodpercenként, illetve a másodpercet méterenként): ennek megfelelően az elbeszélés sebességét egy időtartamnak, a történet másodpercben, percben, órában, napokban, hónapokban, években mérhető időtartamának, valamint egy hosszúságnak, a történet sorokban és oldalakban mérhető hosszának aránya adja.¹⁵ Az egyidejű elbeszélés, viszonyításunk hipotetikus nullfoka nem lenne más így, mint egy változatlan sebességű elbeszélés, gyorsítások és lassítások nélkül, ahol a történet időtartama/az elbeszélés terjedelme közti viszony mindig állandó maradna. Kétségkívül fölösleges azt hangsúlyozni, hogy ilyen elbeszélés nem létezik, és ha létezne is, csak laboratóriumi jellegű kísérlet által valósulhatna meg: bármilyen fokú legyen is az esztétikai kidolgozottsága, nehezen képzelhető el egy olyan történet, amely a sebesség semmiféle változását nem mutatja - és ez a banális megfigyelés némileg már fontos lehet: egy elbeszélés nélkülözheti az anakroniákat, de nem lehet meg az *anizokronia*,¹⁶ vagy ha úgy jobban tetszik (amint az valószínű), a ritmus effektusai nélkül.

Ezen effektusok részletes elemzése egyszerre lenne felesleges és a pontosságot teljességgel nélkülöző, hiszen a diegetikus idő szinte sohasem kifejezett (vagy kikövetkeztethető) azzal a precizitással, amely

¹³ *Problèmes du nouveau roman*. Seuil. Paris. 1967. 164. o. Köztudott, hogy Ricardou ugyanolyan értelemben állítja szembe a *narrációt a fikcióval*, ahogyan én az *elbeszélést* (néhol *narrációt*) a *történettel* (vagy *diegézissel*): „a narráció az elbeszélés módja, a fikció pedig az, amit elmesél” (Ifó., 11. o.).

¹⁴ izokronia - egyidejűség (*A ford.*)

¹⁵ Ezt az eljárást ajánlja G. Müller *im.*, és R. *Barthes*. „Le discours de l'histoire”, *Information sur les sciences sociales*. 1967. augusztus.

¹⁶ anizokronia - nem egyidejűség (*A ford.*)

szükséges lenne. A vizsgálat itt csak makroszkopikus szinten állja meg a helyét, azaz a nagy narratív egységek szintjén,¹⁷ elfogadva, hogy a mérés csak statisztikai megközelítéssel fedi az egyes egységeket.

Ha ezen variációk tablóját akarjuk *Az eltűnt idő nyomában* vizsgálatokor elkészíteni, mindenképp nagy narratív egységeit kell elkülönítenünk, majd egy megközelítőleg vi- [END-p70] lágos és koherens belső kronológiát kell felállítanunk a rájuk vonatkozó történeti idő méréséhez. Ha az előbbi viszonylag könnyű létrehozni, ez utóbbi mindenképp nehézségeket okoz.

Ami a narratív egységeket illeti, megfigyelhetjük, hogy ezek nem esnek egybe s mű szemmel látható felosztásaival, azaz a címekkel és számokkal ellátott részek és fejezetek tagolódásával.¹⁸ Ha az elkülönítés kritériumaként egy fontos térbeli és/vagy időbeli törés jelenlétét fogadjuk el, a felosztás, hosszas mérlegelés nélkül, a következőképp alakul (néhány egységnek saját elképzeléseim alapján adtam nevet, tisztán jelzésszerűen):

(1) I. 3-186. o., mellőzve az előző fejezetben tanulmányozott emlékezeti analepszusokat, ez a Combray-i gyermekornak szentelt egység, melyet egyszerűen, ahogyan azt Proust is tette, *Combray*-nek fogunk nevezni.

(2) Egy időbeli és térbeli törés után a *Swann szerelme*, I. 188-382. o.

(3) Egy időbeli törés után következő egység a párizsi serdülőkornak szentelt; és a Gilberte iránti szerelem, valamint Swann miliójének felfedezése uralja, amelyet a *Swann* harmadik („Tájnevek: a név”) és a *Bimbózó lányok* első része („Swann-né körében”) tesz ki, I. 383-641. o.: ezt *Gilberte*-nek nevezzük.

(4) Egy időbeli (két év) és egy térbeli (utazás Párizsból Balbecbe) törés után az első balbeci tartózkodás epizódja, ami a *Bimbózó lányok* harmadik részének felel meg („Tájnevek: a táj”), I. 642-955. o.: *Balbec I.* [END-p71]

(5) Egy térbeli törés után (visszatérés Párizsba) azonos egységnek fogjuk tekinteni mindazt, ami egyrészt elválasztja a két balbeci tartózkodást, illetve ami majdnem egészében Párizsban zajlik (kivéve a rövid Donciéres-i tartózkodást) a *Guermantes*-milióban, tehát a *Guermantes*-ot egészében és a *Szodoma és Gomorra* kezdetét, azaz a második kötetet a 751. o.-ig: ez tehát a *Guermantes*.

(6) A második balbeci tartózkodás, egy újabb térbeli törés után, vagyis *Szodoma és Gomorra*, valamint a második kötet végig; ennek az egységnek a *Balbec II* nevet adjuk.

(7) Egy újabb költözés után (visszatérés Párizsba), az elfogatás, a menekülés és Albertine halálának története a harmadik kötet 623. o.-ig, azaz az egész *Fogoly* és *A menekülő* legnagyobb része a Velencébe indulásig: *Albertine*.

(8) 623-675. o.: a velencei tartózkodás és a visszautazás: *Velence*.

(9) 675-723. o.: átmenet *A menekülő* és a *Megtalált idő* között: a *Tansonville-i tartózkodás*.

(10) Egy időbeli (a szanatóriumi tartózkodás) és egy térbeli (visszatérés Párizsba) törés után, 723-854. o.: *A háború*.

(11) Egy utolsó időbeli törés után (újabb szanatóriumi tartózkodás) az utolsó narratív egység 854-

¹⁷ Ezeket nevezi Ch. Metz (*op. cit.*, 122. o.) „nagy szintagmatikus” narratíváknak.

¹⁸ Köztudott egyébként, hogy egyedül ez a külső kötöttség felelős a *Swann* és a *Bimbózó lányok* jelenlegi elválasztásáért. A külső felosztások (részek, fejezetek stb.), illetve a belső narratív egységek közti kapcsolatokról szólva véleményem szerint általánosságban elmondható, hogy mindeztidáig nem keltették fel azt az érdeklődést, amit megérdemelték volna. Egy elbeszélés ritmusát jórészt mégiscsak ezek a relációk határozzák meg.

1048. o.-ig: *Guer-mantes-i reggel*.¹⁹

Ami a kronológiát illeti, a feladatunk valamivel kényesebb, mivel *Az eltűnt idő nyomában* részleteiben ez nem is világos és nem is összefüggő. Nem akarunk itt egy már régi és látszólag megoldhatatlan vitába belebonyolódni, amelynek Willie Hachez három cikke, Hans Robert Jauss, vala- [END-p72] mint Georges Daniel könyvei képezik az alapját, és amelyeket a vita részleteit illetően ajánlhatok.²⁰ Elegendő csupán annyit megemlíteni, hogy a két fő zavaró tényező a következő: egyrészt a *Swann szerelmének* külső kronológiáját (az utalásokat a történelmi eseményekre, amelyek az epizódot az 1882-1884 körüli időszakhoz kötik) lehetetlenség összekapcsolni *Az eltűnt idő nyomában* általános kronológiájával (amely ugyanazt az epizódot 1877-1878 tájékára teszi),²¹ másrészt alapvető az az eltérés, ami a *Balbec II* és az *Albert-ine* epizódok külső kronológiája (utalás az 1906-1913 közötti történelmi eseményekre), valamint az általános belső kronológia között mutatkozik, amely ugyanezeket 1900 és 1902 közé helyezi.²² Csak azon feltétel mellett lehetséges egy megközelítőleg koherens kronológiát felállítani, ha ezt a két külső vonulatot megszüntetjük, és a fő vonulathoz ragaszkodunk, amelynek a két alapvető viszonyítási pontja a következő: a *Guermantes* esetében 1897 ősztől 1899 tavaszáig (a Dreyfus ügy miatt), és természetesen a háború esetében 1916. Ebből a két viszonyítási pontból kiindulva létrehozható egy nagyjából homogén vonulat, amely azonban némely pontján a következők miatt tisztázatlan: a) a *Combray* kronológiájának zavaros jellege, és ennek rosszul meghatározott viszonya a *Gilberte*-éhez, b) a *Gilberte* kronológiájá- [END-p73] nak tisztázatlansága, amiből nem állapítható meg, hogy egy vagy két év telik el a két említett „évkezdet” között,²³ c) a két szanatóriumi tartózkodás meghatározatlan időtartama.²⁴ Túllépve ezeken a bizonytalanságokon, egy tisztán leíró kronológiát hozok létre, hiszen a céloom csupán annyi, hogy a Proust-i elbeszélés nagy ritmusairól nyerjünk összképet. Kronológiai *hipotézisem* az így megállapított határokon belül maradv a következő:

Swann szerelme: 1877-1878.

(Marcel és Gilberte születése: 1878)

¹⁹ Látható, hogy a két balbeci tartózkodás vége képez csupán egybeesést a narratív egységek és a külső felosztások között (a *Bimbózó lányok* és a *Sodorna* vége); ehhez hozzátehetjük még az egységek és felosztások közötti egybeeséseket: a „Combray”, a „Swann szerelme” és a „Swann-né körében” vége. Minden egyéb átfedés. Magától értetődik azonban, hogy az én felosztásom vitatható, de nem törekszik másra, mint hogy kezelhető legyen.

²⁰ W. Hachez: *La chronologie et l'âge des personnages de A. L. R. T. P. Bulletin de la société des amis de Marcel Proust*. 6, 1956; „Retouches à une chronologie”, *no.*, 11. 1961; „Fiches biographiques de personnages de Proust”. *uo.*; 15. 1965.; H.-R. Jauss: *Zeit und Erinnerung in A. L. R. T. P.* Carl Winter. Heidelberg. 1955.; G. Daniel: *Temps et Mystification dans A. L. R. T. P.* Nizet. Párizs. 1963.

²¹ Ez az alapvető kronológiai eltérés kiegészül a Gilberte születésére vonatkozó mindenféle utalás (vagy valószínűsítés) hiányával a *Swann szerelmében*, amit az általános kronológia mégiscsak megkívánna.

²² Mint tudjuk, ez a két ellentmondás külső körülményekhez kötött: a *Swann szerelmének* utólagos beillesztése a regénybe, valamint a Proust és Albert Agostinelli kapcsolatához kötődő események kései kivételése Albertine személyére.

²³ 486. és 608. o.

²⁴ Az első tartózkodás időtartama *Tansonville és A háború* között (III. 723.) nincs meghatározva a szövegben („a hosszú éveket, Párizstól távol a magam gyógyításával egy szanatóriumban töltöttem, amíg a szanatórium már nem tudott többé megfelelő orvosi gárdát biztosítani, azaz 1916 elejéig”). Ugyanakkor a kontextus által pontosan meghatározott, lévén a *terminus ante* 1902 vagy 1903, a *terminus ad* pedig a megjelölt 1916-os dátum, az 1914-es párizsi kéthónapos tartózkodás (737-762. o.) pedig csak közjátékként szerepel. A második tartózkodás időszaka (*A háború és a Guermantes-i reggel* között, III. 854. o.) már 1916-ban elkezdődhet, ez azonban szintén meghatározatlan. A („sok év eltelt”) kifejezés nem teszi lehetővé, hogy sokkal rövidebbnek tekintsük, mint az első tartózkodás időtartamát, így arra kényszerülünk, hogy a második visszatérést és így a *Guermantes-i reggelt* (és jobb híján az elbeszélés pillanatát, ami legalább három évvel későbbi) 1922 *utánra* tegyük, ami Proust halálának időpontja: ez mindaddig nem okoz nehézséget, amíg nem áll szándékunkban a hőst a szerző személyével azonosítani. Nyilvánvaló, hogy ez a szándék vezette Heckey-t (1965. 290. o.), amikor a szöveggel nem törődve a második tartózkodást legalább három évvel lerövidítette.

Combray: 1883-1892.
Gilberte: 1893-1895 tavaszáig.
Balbec I.: 1897 nyara.
Guermantes: 1897 ősztől 1899 nyaráig.
Balbec II.: 1900 nyara.
Albertine: 1900 ősztől 1902 elejéig.
Velence: 1902 tavasza. [END-p74]
Tansonville: 1903?
A háború: 1914 és 1916. *Guermantes-i reggel*: 1925 körül.

E hipotézis és néhány más részletszerű időbeli adat szerint az elbeszélés gyorsaságának nagy változásai nagyjából a következőképpen alakulnak:

Combray: 180 oldal körülbelül 10 évre.
Swann szerelme: 200 oldal nagyjából 2 évre.
Gilberte: 160 oldal kb. 2 évre.
(Itt két évnvi kihagyás.)

Balbec I: 300 oldal 3 vagy 4 hónapra.

Guermantes: 750 oldal 2 és fél évre. Itt azonban pontosítanunk kell, mert ez a rész maga is jelentős változásokat tartalmaz, hiszen 110 oldal a Villeparisis-i fogadást meséli el, amely 2 vagy 3 óráig tarthatott, körülbelül 150 oldal a hasonló időtartamú vacsora Guermantes hercegnőnél, és 100 oldal a hercegnő estélye: azaz a résznek majdnem a fele kevesebb mint 10 órányi nagyvilági fogadást ölel fel.

Balbec II: 380 oldal kb. 6 hónapra, amiből 125-öt egy Raspelière-i estély tölt ki.

Albertine: 630 oldal közel 18 hónapra, amiből 300 csupán 2 napnak van szentelve, és amelyből 135 csak a Charlus Verdurin zeneest.

Velence: 35 oldal néhány hétre.

(Meghatározatlan kihagyás: legalább néhány hét.)

Tansonville: 40 oldal „néhány napra”.

(Körülbelül 12 évnvi kihagyás.)

A háború: 130 oldal néhány hétre, amelynek lényegét egyetlen este jelenti (séta Párizsban és a Jupien-ház).

(„Sok évnvi” kihagyás.)

Guermantes-i reggel: 190 oldal 2 vagy 3 órára. [END-p75]

Úgy tűnik, hogy ebből az erősen vázlatos kivonatból legalább két következtetést lehet levonni. Először is megállapítható a változatok amplitudója, amely 190 oldal - 3 óra, illetve három sor - 12 év között ingázik, azaz (durván) az egy oldal - egy perctől az egy oldal - egy évszázadig. Továbbá az elbeszélés belső fejlődése a vége felé haladva fokozatosan lelassul, amit úgy lehetne nagyjából leírni, hogy egyrészt a nagyon rövid

történeti időtartamokat nagyon hosszú jelenetek fedik le; másrészt kiegyensúlyozva ezt a lelassulást, egyre nagyobb számban jelennek meg az ellipszisek (kihagyások): két olyan aspektus ez, ami könnyedén összeegyeztethető az elbeszélés *fokozódó diszkontinuitása* révén. A prousti elbeszélés egyre inkább szaggatottá, kihagyásossá válik, hatalmas üres terek által elválasztott óriási jelenetekből építkezik, egyre inkább eltávolodva a narratív izokronia feltételezett „normájától”. Újfént meg kell említenünk, hogy nem egy időbeli fejlődésről van itt szó, amely a szerző pszichikus átváltozására utalna, hiszen *Az eltűnt idő nyomában* egyes részei egyáltalán nem abban a sorrendben íródtak, ahogyan az ma olvasható. Ezzel szemben tény az, hogy Proustnak, akiről tudjuk, hogy folyamatosan bővítésekkel látta el a szöveget, több idő állt a rendelkezésére az utolsó kötetek kibővítésére, mint az elsőkére; az utolsó jelenetek elnehezülése párhuzamba állítható tehát a jól ismert egyensúlyvesztéssel, amit *Az eltűnt idő nyomában* háború okozta megjelenési késedelme eredményezett. A körülmények azonban, még ha magyarázzák is a részleges „kitöltéseket”, nem adhatnak számot az egész mű kompozíciójáról. Úgy tűnik, hogy Proust már kezdettől ezt az egyre szaggatottabb ritmust, beethoveni erőteljességet és nyersséget kívánta megvalósítani, ami élénken szembenáll az első részek szinte megfoghatatlan könnyedségével, mintegy szembeállítva a legrégebbi és legújabb események időbeli textúráját. Mintha az elbeszélő emlékezete a közeledő ese- [END-p76] menyek mértékében egyre szelektívebbé és egyben torzítóan felnagyítóbbá válna.

Ezt a ritmusváltozást csak akkor lehet helyesen meghatározni és interpretálni, ha más időkezelésekkel hozzuk kapcsolatba, amelyeket a következő fejezetekben fogunk tanulmányozni. Ugyanakkor lehetséges, sőt szükséges is közelebről megvizsgálni, mi módon oszlik el és szerveződik meg a gyakorlatban az elvileg végtelen narratív gyorsaságok változatossága.

Elméletileg valóban létezik egy folyamatos lépcsőzetesség attól a végtelen gyorsaságtól kezdve, ami az ellipszist jellemzi, ahol az elbeszélés egy nullszegmentuma a történet bármely időtartamának megfelel, egészen az abszolút lassúságig, mint a leíró szünet esetében, ahol a narratív beszéd bármely szegmentuma egy nulldiegetikus időtartamnak felel meg.²⁵ Valójában úgy néz ki, hogy a narratív tradíció és kiváltképp a regényhagyomány lecsökkentette ezt a szabadságot, vagy legalábbis elrendezte az összes lehető közül négy alapvető viszonyt a kiválasztásával. Ezek a regény-*tempó* kanonikus formáivá váltak a fejlődés során, amelynek tanulmányozása egy napon a (még megszületendő) *irodalomtörténetre* fog tartozni: egy kicsit úgy, ahogy a klasszikus zenei hagyomány a lehetséges előadási gyorsaságok [END-p77] végtelenjében néhány kanonikus tételt különböztet meg: az andantét, az allegrot, a prestót stb. Ezeknek egymásra következői és váltakozásai közel két évszázadig olyan struktúrákat irányítottak, mint amilyen a szonátáé, a szimfóniáé vagy a koncertéé. A narratív *lendület* e négy alapvető formája az a két véglet, amiket épp felidéztem (az *ellipszis* és a leíró *szünet*), és a két közbeeső: a *jelenet*, ami a legtöbbször párbeszéd, és amelyről már tudjuk, hogy hagyományosan megvalósítja az elbeszélés és a történet közti időegyenlőséget, végül pedig az, amit az angol kritika „*summary*”-nek nevez. A franciában nincs megfelelője, de mi *kivonatos elbeszélésnek*

²⁵ Ez a megfogalmazás kétféle félreértésre adhat okot, amelyeket szeretnék rögtön eloszlatni: 1) Az a tény, hogy egy diszkurzusrész, -szegmentum a történet nulla időtartamának felel meg, önmagában nem jellemzi a leírást: ugyanez megtalálható azokban a jelenidejű kommentáló kiszólásokban, amiket Blin és Brombert óta *intrúzióknak* vagy *szerzői beavatkozásnak* neveznek általában, melyekkel az utolsó fejezetekben fogunk találkozni. Ezeknek a kiszólásoknak azonban az a sajátosságuk, hogy nem narratív beszédek szó szerint. Ezzel szemben a leírások *diegetikusak*, mivel a történet térbeli/időbeli univerzumának alkotóelemei, és ténylegesen a narratív beszédet jelentik. 2) Valamely leírás nem szükségszerűen jelent az elbeszélésben szünetet, amint azt Proustnál is megfigyelhetjük: nem leírásról van itt szó, hanem *leíró szünetről*, ami nem tévesztendő össze semmiféle szünettel vagy leírással.

(*récit sommaire*) vagy röviden *kivonatnak (sommaire)* fogjuk fordítani. Olyan változó lendületű forma ez (a másik három determinált lendülettel rendelkezik, legalábbis elvben), amely nagy rugalmassággal fedti le a kihagyás és a jelenet közti egész teret. E négy lendület időbeli értékei viszonylag jól sematizálhatók a következő egyenletekkel, ahol a TH (temps d'histoire) a történet idejét, a TR (temps de récit) pedig az elbeszélés pszeudo- vagy konvencionális idejét jelöli:

szünet: $TR = n$, $TH = 0$. Tehát: $TR \infty TH$ ²⁶

jelenet: $TR = TH$

kivonat: $TR < TH$

ellipszis: $TR = 0$, $TH = n$. Tehát: $TR < \infty TH$.

E táblázat első pillantásra is asszimmetriát mutat, ami a kivonatos elbeszélés változó szimmetriájú mozgásának hiányából fakad, és aminek egyenlete $TR > TH$ lenne: ez nyilván- [END-p78] valóan egy lassított jelenetfajta, a prousti jelenetekhez hasonló, melyek olvasása gyakran (és jóval) túllép azon a diegetikus időn, amit éppen lefedni volnának hivatottak. Mindazonáltal, mint ahogy azt látni fogjuk, a nagy regényszerű jelenetek, kiváltképp Proustnál, lényegesen meghosszabbodnak az extra-narratív elemek révén, a leíró szünetek által megszakítottak, de egyáltalán nem lassulnak le. Egyébként magától értetődik, hogy a tiszta dialógus nem lassítható le. Nem marad így más, mint a valóságosan végrehajtottnál vagy elszünetettnél lassabban elmesélt cselekedetek és események részletes narrációja. Mindez kétségkívül megvalósítható mint szándékos kísérlet,²⁷ de itt nem a kanonizált formáról van szó, s nem is az irodalmi hagyományban való megvalósulásról: a kanonizált formák valóban a négy felsorolt lendületre korlátozódnak.

A kivonatos elbeszélés (Sommaire)

Márpedig, ha ebből a szempontból vizsgáljuk *Az eltűnt idő nyomában* narratív rendszerét, az első magától adódó észrevétel a kivonatos elbeszélés nagyjából teljes formai hiánya, amely pedig korábban minden egyes regénytörténet bevezetőjében szerepelt; tehát az élet több napjának, hónapjának, évének néhány szakasznyi vagy oldalnyi elbeszélése, az akciók és a párbeszéd részletezése nélkül. Borges egy meglehetősen jellegzetes példát idéz a *Don Quijoté*-ből:

Végre, amint látta, hogy az Anselmo távollétével nyújtott alkalmat kell felhasználnia, hogy az erősség körül szűkebbre vonja [END-p79] az ostromgyűrűt, Camila szépségének magasztalásával kezdte támadását, mert semmi sem veszi be hamarább s nem hódítja meg könnyebben a szépek hiúságának bástyáit, mint éppen maga a hiúság, ha nyelvére veszi a hízelkedés. S csakugyan, minden kigondolható eszközt úgy felhasznált Camila

²⁶ ∞ (végtelenül nagyobb), valamint az ellenkezője, a $< \infty$ (végtelenül kisebb) jelek a matematikában, mint mondják, nem elfogadottak. Én azonban fenntartom őket, mert ebben a kontextusban a tiszta értelem számára jól értelmezhetőek, és annak ellenére, hogy matematikailag gyanúsak, itt világos fogalmakat jelölnek.

²⁷ Valamelyest hasonló esetről van szó Claude Mauriac *Nagyításában* (1963), mely közel 200 oldalt szentel egy kétperces időtartamnak. A szöveg meghosszabbítása ellenben itt sem az időtartam valóságos tágulásából eredeztethető, hanem a különböző betoldásokból (emlékezeti analepszusok stb).

szikla erényének aláadásá-ra, hogy ha még ércből lett volna is, le kellett omlania. Sirt, esdekelt, ígért mindent, hízelkedett, esküdözött, és oly érzelmesen tettetett, hogy érzelmei igaz voltát lehetetlen volt kétségbe vonni, s végül Camila szilárdsága megtört, s az ifjú olyan győzelmet aratott, hogy még álmában is inkább csak remélte, mint hitte.²⁸

„A világirodalom túlnyomó részét - még hozzá a sikerültebbjét - a fentihez hasonló mondatok alkotják”, írja Borges. Nem igen gondol itt a voltaképpeni sebességarányokra (rapports de vitesse), mint a klasszikus *absztrakció* (ez esetben a metaforák ellenére, vagy talán éppen azok miatt) és a „modern” *expresszivitás* közötti szembeállításra. A jelenet és a kivonatos elbeszélés szembenállását szemlélve²⁹ nem lehet egyértelműen fenntartanunk, hogy ez a szövegfajta „alkotja a világirodalom túlnyomó többségét”, annál az egyszerű oknál fogva, hogy a kivonatos elbeszélés épp rövidsége miatt a leíró és dramatikus fejezetekhez viszonyítva csaknem mindenütt nyilvánvaló mennyiségi kisebbséget képez. Ennélfogva a kivonatos elbeszélés valószínűleg csupán korlátozott helyet foglal el a narratív korpusz összességében, még ha az klasszikus is. Ellenkezőleg, evidens, hogy a kivonatos elbeszélés a 19. sz. végéig a két jelenet közti megszokványosabb átmenet, az a „mag”, amelyből ezek mintegy kibomlottak, vagyis par excellence kötőszöveve a regényes elbeszélésnek, amelynek alapritmusát a kivonatos elbeszélés és a jelenet váltakozása határozza meg. Hozzá kell még tennünk, hogy a retrospektív szegmentumok többsége, különösképpen pedig azok, amelyeket teljes analepszusoknak neveztünk, szembeötlőek a narrációnak ebben a típusában. A *Biroteau* második fejezete egy tipikus és nagyszerű példát szolgáltat:

*Jacques Biroteau, Chinon-környéki majoros elvett egy szobalányt, akinek úrnőjénél a szőlőskerteket művelte; három fiuk volt, a harmadik születésekor az asszony meghalt gyermekágyban, szegény férje nem sokkal élte túl. Az úrnő kedvelte egykori szobalányát; saját fiaival együtt nevelte föl a vincellér Frangois nevű legidősebb fiát, és papneveldeben helyezte el. Frangois Biroteau fölszentelt pap volt, amikor kitört a Forradalom, bujdokolnia kellett, mert nem tett esküt az alkotmányra, s az ilyen papokat vadállatként üldözték, s legalábbis lefejezték...*³⁰

Proustnál nincs semmi efféle. Az elbeszélés redukciója nála soha nem történik ilyesfajta felgyorsítással, magukban az [END-p81] anakroniákban sem, amelyek *Az eltűnt idő nyomában* majdnem mindig valódi, olyan korábbi vagy későbbi jelenetként szerepelnek, amely nem foglalja magában a múlt vagy a jövő nézőpontját. A redukció itt vagy a szintézis egy egészen más típusából ered, amit a következő

²⁸ Cervantes: *Don Quijote*. Györy Vilmos ford. Id. J. L. Borges: *Az idő újabb cáfolata*. Scholz L. ford. 41-42. o. Önkéntelenül adódik a párhuzam egy azonos tartalmú, de kivonatos (ugyanakkor motiváltabb) elbeszéléssel, mégpedig Fieldingnél: „Nem akarom untatni az olvasót: nem írom le töviről hegyre az udvarlás valamennyi jelenetét. Egy nagy írónak az a véleménye, hogy ezek az élet legizgalmasabb jelenetei. Ez azonban csak azokra áll, akik benne vannak, a kívülálló számára a lehető legunalmasabb és legostobább dolgok. Elég az hozzá, hogy a kapitány formális győzelmet aratott, a hölgy is formálisan védte a felleget, míg végül illő módon és feltétel nélkül lerakta a fegyvert.” (H. Fielding: *Tom Jones*. Julow Viktor ford. I. k. 1965.)

²⁹ Ld. Percy Lubbock: *The Craft of Fiction*. London. 1921.

³⁰ Balzac: *César Biroteau nagysága és bukása*. Lányi Viktor ford. In.: *Emberi színjáték V.*; Magyar Helikon. 1963. 344. o. Lubbock nyomán a kivonatos elbeszélés és az analepszus közti formális relációt Phyllis Bentley világosan meghatározta: „A kivonatos elbeszélés legfontosabb és leggyakoribb funkciói közül egyik a *múlt* egy periódusának gyors elmondására hivatott. A regényíró, miután elmesélvén egy történetet, felkeltette érdeklődésünket szereplői iránt, hirtelen visszavonul, hogy előbb egy rövid összefoglalót - retrospektív kivonatot (sommaire rétrospectif, *retrospect*) - adjon múltbeli históriájukról.” („Use of summary”. In: *Some observations on the art of narrative*. 1947. szerk. Ph. Stevick. *The Theory of the Novel*, New York. 1967).

fejezetben iteratív (ismétlő) elbeszélés fogalom alatt fogunk vizsgálni,³¹ vagy a gyorsítás olyan fokú megnöveléséből, hogy az átlépi a határokat, amelyek elválasztják a kivonatos elbeszélést a tiszta és egyszerű ellipszistől. Például így foglalja össze a visszavonulás éveit, amik megelőzik és amik követik Marcel háború alatti visszatérését Párizsba.³² A gyorsítás és az ellipszis vegyítése egyébként szinte nyilvánvaló a nevezetes kommentárban, amit Proust az *Érzelmek iskolája* egyik oldalának szentelt: „Itt egy *kitöltetlen hely (blanc)*, egy mérhetetlenül üres hely³³ van. Minden átmenet nélkül³⁴ az idő mértéke negyedórák helyett [END-p82] évekre, évtizedekre vált,(...) rendkívüli *sebességváltás* ez, minden előkészítés nélkül”.³⁵ Márpedig Proust így mutatta be ezt a részletet: „Nézetem szerint, ami a legszebb az *Érzelmek iskolájában*, az nem egy mondat, hanem egy *üres hely (blanc)*”. Majd így folytatja: „(Balzacnál) ezek az *időváltások* aktív vagy dokumentatív karakterűek...”. Nem tudni tehát, hogy vajon számára itt az *üres hely* a csodálatos, vagyis az ellipszis, ami elválasztja a két fejezetet, vagy pedig a *sebességváltás*, tehát a VI. fejezet első sorainak kivonatos elbeszélése. Az igazság feltehetően az, hogy e különbségtétel kevésbé fontos számára, miután egyfajta „mindent vagy semmit” narrativitásnak átadva magát, ő maga nem tud gyorsítani, csupán - saját kifejezése szerint - „örülten”,³⁶ vállalva még a *felszállás* veszélyét is³⁷ (a *décoller*, a repülőgépeket idéző metaforát a boldogtalan Agostinelli emlékének ajánljuk).

A szünet

A második negatív megállapítás a leíró szünetekre vonatkozik. Proust a leírásokat tekintve általában bőkezű regényíró hírében áll, és ez a hírnév kétségtelenül szükséges az ő művének antológiákat idézően felületes ismeretéhez is, ahol elkerülhetetlenül elszigetelődnek a látszólagos kitérők, mint a tansonville-i galagonyabokrok, Elstir tengert ábrázoló képei, a hercegné szökőkútja stb. Valójában a jellemzett leíró részek a mű terjedelméhez viszonyítva se nem nagyszámúak [END-p83] (alig haladják meg a harmincat), se nem túlságosan hosszúak (többségük nem tesz ki négy oldalt). Arányaikban valószínűleg rövidebbek, mint Balzac némely regényében. Másfelől, ezeknek a leírásoknak nagyrésze (feltehetően több, mint egyharmada)³⁸

³¹ Amit a klasszikus elbeszélés, minthogy erre egyáltalán, nem képes, a kivonatos elbeszélésbe integrált; példa a *Biroteau*-ban, uo. 345. o.: „Este néha elsírta magát, ha szülőföldjére gondolt, ahol a paraszt kedve szerint dolgozik, ahol a kőműves csigalassúsággal rakja helyére a követ, ahol a tunyáság bölcsen elegeedik a szorgalommal; de elaludt, anélkül, hogy ideje lett volna a szökésre gondolni, mert reggelre kelve sok szaladgálnivalója volt, és kötelességét oly ösztönszerűen teljesítette, akárcsak a házörző eb.”

³² HL 723. o.: „Ezek a gondolatok, amelyek közül egyesek enyhítették, mások megerősítették afölötti sajnálkozásomat, hogy semmiféle tehetségem nincs az irodalomhoz, hosszú éveken át eszembe se ötlöttek, mikor egyébként már az írásnak még a lehetőségéről is teljességgel lemondtam, ehelyett egy Párizstól távoleső szanatóriumban kezeltettem magam mindaddig, amíg csak ez az intézmény nem kényszerült szélnek ereszteni orvosi személyzetét, vagyis 1916 elejéig”, és 854. o.: „Az újabb szanatórium, amelybe elvonultam, éppúgy semmi gyógyulást nem hozott, mint az első; bár hosszú évekre telt, míg végülis elhagytam.” Somlyó György fordítása.

³³ A két fejezet közti átmenet: „... és Frédéric iszonyodva ismerte fel Sénéchalt.” valamint: „Utazott.” (Flaubert: *Érzelmek iskolája*. Gyergyai Albert ford. In.: *Flaubert művei*. Bp. 1966. II. k. 424. o.)

³⁴ Mintha e fejezetváltás nem lenne éppenséggel átmenet. Valószínű azonban, hogy Proust, aki emlékezetből idéz, elfelejtette ezt a részletet.

³⁵ *Contre Sainte-Beuve*. Pléiade. 595. o.

³⁶ „S a regényírók, hogy éreztessék az idő e futását, kénytelenek örült módon meggyorsítani a mutató körforgását, s az olvasót két perc alatt röpitik át tíz, húsz, harminc éven.” (*Az eltűnt idő nyomában* II. *Bimbózó lányok árnyékában*. Gyergyai Albert ford. 67. o.)

³⁷ A *Contre Sainte-Beuve* meglehetősen célzatos kritikával illeti a kivonatos elbeszélés balzaci gyakorlatát: „Vannak összefoglalói, ahol meggyőz minket mindarról, amit a helyről tudnunk kell, anélkül azonban, hogy a hangulatából is adna valamit.” (Pléiade. 271. o.)

³⁸ E számok ugyan pontatlannak tűnhetnek, mégis abszurd lenne pontosságra törekedni egy olyan korpuszsal szemben, amelynek éppen a határai nagymértékben bizonytalanok, hiszen egészen egyértelmű, hogy (minden narráció) tiszta leírás(a) és (minden leírás) tiszta narráció(ja) nem létezik, ugyanakkor a domináns narratív jelenetekben szereplő „leíró részeket” számbavétele kénytelen

iteratív típusú, vagyis nem illeszkedik a történet egyetlen különálló pillanatához, ugyanakkor az analóg pillanatok egy sorozatához igen, következésképp semmilyen módon nem járulhat hozzá az elbeszélés lassításához, éppen ellenkezőleg: Léonie szobája, Combray temploma, a „tenger látképe” Balbecben, a donciéres-i fogadó, a velencei táj³⁹ minden egyes oldalon egyetlen leíró szegmentumban szintézist teremt ugyanazon látvány több helyzetéből. A legfontosabb azonban a következő: amikor maga a leírt tárgy csak egyetlen alkalommal fordult elő (mint a hudimesnili fák),⁴⁰ vagy ha a leírás ezek megjelenései közül csupán egyetlen egyre vonatkozik (általában a legelsőre, mint a balbeci templom, a guermantes-i szökőkút, a raspeliére-i tenger esetében),⁴¹ ez a leírás soha nem eredményez. az elbeszélésben szünetet, nem függeszti fel a történetet, vagy hagyományos terminussal, nem szakítja meg az „akciót”. Valójában a prousti elbeszélés soha nem akad meg egy tárgyon vagy egy látványon anélkül, hogy ne felelne meg a hős (mint Swann a *Swann szerelmében* vagy általában Marcel) egy kontemplatív megtorpanásának, így a leíró rész soha nem lép ki a történeti időbeliségből. [END-p84]

Magától értetődik, hogy a leírásnak ez a fajta kezelése önmagában nem újítás, így amikor például az *Astrée*-ban⁴² az elbeszélés hosszan leírja Céladon isoure-i kastélyának szobájában a kiállított képeket, megfigyelhetjük, ahogyan ez a leírás nagyjából végigköveti Céladon tekintetét ébredéskor, amint felfedezi a képeket. Köztudott azonban, hogy a balzaci regény, ezzel ellentétben, rögzített egy leíró kánont (egyébként az epikus *ekfrázis* modelljének megfelelőbbet),⁴³ jellegzetesen időn kívülít, ahol a narrátor, elhagyva a történet menetét (vagy mint a *Goriot apó*-ban, vagy akár *Az abszolútum keresésé*-ben, még a kezdés előtt) feladatának tekinti, hogy a saját nevében és az olvasó informálása végett magára vállalja egy látvány leírását, amit a történetnek azon a pontján voltaképpen senki nem kísér figyelemmel. Ez figyelhető meg abban a mondatban, amellyel a Hotel Cormon képe indul *A vénlány*-ban: „De ideje már, hogy ellátogassunk a vénlányhoz, hiszen annyi érdek szála vezet feléje, s e történet hősei, Suzanne kivételével, ma este egyébként is mind megjelennek nála...”⁴⁴ Ezt a „belépőt” természetesen csak a narrátor és az olvasó teszi meg, akik bejárják a házat és a kertet, amíg „a jelenet valóságos szereplői” mellesleg folytatják az elfoglaltságaikkal való bíbelődést, vagy inkább arra várnak, hogy újra elkezdhessék azokat, vagyis az elbeszélés visszatérjen hozzájuk és visszatérítse őket az életbe.⁴⁵

Köztudott, hogy Stendhal mindig kivonta magát e kánon alól, széttörölve a leírásokat, és szinte szisztematikusan összevonva bennük mindazt, amit meghagyott a szereplők cselekvésének - vagy álmódosításának - perspektívá- [END-p85] jában; ugyanakkor Stendhal pozíciója, itt éppúgy, mint másutt,

figyelmen kívül hagyni az elveszett leíró mondatok, mondattagok és szavak ezreit. Erről a kérdéstről lásd *Figure II.* 56-61. o.

³⁹ I. 49-50, 59-67, 672-673, 802-806. o.; II. 98-99. o.; III. 623-625. o.

⁴⁰ I. 717-719. o.

⁴¹ I. 658-660. o.; II. 40-43. o.

⁴² Éd. Vaganay. 1.40-43. o.

⁴³ Kivételt képez Akhilleusz pajzsának leírása (*Iliász* XVIII. ének), amire mint tudjuk, akkor kerül sor, amikor azt Héphaisztosz elkészíti.

⁴⁴ *Emberi színjáték IV.* Szávai N. ford. 1963. 240. o.

⁴⁵ Gautier fejleszti tovább ezt az eljárást, egészen addig a könnyedségig, ami már „lecsupaszítás”, ahogyan azt a formalisták nevezték. „A márkinőnek volt egy külön lakosztálya, ahova a márki nem lépett be úgy, hogy előtte be ne jelentkezett volna. El fogjuk követni azt az illetlenséget, amelytől egyetlen kor szerzője sem mentes, és anélkül, hogy szólnánk róla a kis lakójának, akinek a szobalányt kellene figyelmeztetnie, abban a biztos tudatban, hogy nem zavarunk senkit, behatolunk a hálószobába. A regényíró természetesen Gügész láthatatlanná tevő gyűrűjét hordja az ujján” (*Le Capitaine Fracasse*, Garnier, 103. o. A szerkesztő ford.). Később újra találkozunk ezzel a *metalepszusnak* nevezett alakzattal, amelynek segítségével a narrátor úgy tehet, mintha (az olvasóval vagy nélküle) belépne a diegetikus univerzumba.

mellékes maradt és közvetlen hatás nélküli. Ha a modern regényben meg akarjuk találni a prousti leírás modelljét vagy előfutárát, sokkal inkább Flaubert-re kell gondolnunk. Nem mintha a balzaci típus teljességgel idegen lenne tőle: vessünk egy pillantást a yonville-i tablóra, amely a *Bovaryné* második részét nyitja. Legtöbbször azonban, egyes nagyobb terjedelmű leíró részekben is, a szöveg általános lendülete⁴⁶ egy (vagy több) szereplő mozgását vagy tekintetét követi, és ezeknek működése igazítja magához útjuknak (ahogyan Emma a tostes-i házat felfedezi, vagy ahogy Frédéric és Rosanette az erdőben sétál),⁴⁷ vagy mozdulatlan szemlélődésüknek a tartamát (jelenet a tostes-i kertben, Vaubyessard színes üvegpavilonja, Rouen látképe).⁴⁸

A prousti elbeszélés az egybeesés ezen alapelvéből egy szabályt állít fel. Köztudomású, milyen jellegzetes szokás, hogy a szerző a hős képességeibe a saját magából származtasson át, és hosszú percekre legyökerezzen egy tárgy előtt (mint a tansonville-i galagonyabokor a montjouvaini víztócsa, a hudimesnili fák, a virágzó almafák, a tengeri látkép stb.), amelynek ígész ereje egy elleplezett titok jelenlétében [END-p86] rejlik, egy még megmagyarázhatatlan, de hangsúlyos üzenetben, a végső felismerés sejtelmében és rejtett ígéréiben. Ezek a kontemplatív helyzetek olyan időtartamúak, hogy nem áll fenn annak a veszélye, hogy túlterhelnék a rájuk vonatkozó „beszámoló” szöveg (mégoly lassú) olvasását. Így Guermantes hercegnél az Elstirék galériájáról szóló sem, amelynek felidézése nem tesz ki négy oldalt,⁴⁹ mégis Marcel késve veszi észre, hogy háromnegyed órán keresztül feltartotta vele a herceget, míg az az éhségtől haldokolva megvárakoztatott néhány tiszteletre méltó meghívottat, köztük a páрмаi hercegnőt. Valójában a prousti „leírás” nem annyira a szemlélt tárgy leírása, mint inkább a szemlélődő perspektivikus tevékenységének, impresszióknak, fokozatosan kibontakozó felismeréseknek, a távolság és a perspektíva változásainak, tévedéseknek és helyreigazításoknak/lelkedéseknek és csalódásoknak stb. az elbeszélése és elemzése. A kontempláció valójában nagyon is aktív, és magában foglal „egy egész történetet”. Ez az a történet, amit a prousti leírás elmond. Amit például abban a néhány oldalban valósít meg, amelyet Elstir tengert ábrázoló balbeci képeinek szentel.⁵⁰ Látható lesz, mennyi kifejezés tolong itt, amelyek nem arra vonatkoznak, ami Elstir képen *van*, hanem az „optikai illúziókra”, amelyeket az „újraalkot”, hamis benyomásokra, amiket felkelt és eloszlat egymás után: *látszanak, tűnnek, hasonlítanak valamire, mintha, érződnek, mondták volna, gondolták, értettek, gyönyörködtek, napsütötte mezőkön sétáltak* stb. Az esztétikai tevékenység itt egyáltalán nem nyugalmas, de ez a jellegzetessége nem csupán az impresszionista festő szemfényvesztő „metaforáin” múlik. Az észlelés hasonló *munkája*, harca vagy játéka a látszatokkal a legjelentéktelenebb tárgy vagy látkép előtt is megismétlődik. Íme a még (nagyon) fiatal Marcel, amint [END-p87] Léonie nénje száraz hársfavirágjának a leírásával viaskodik:⁵¹ *mintha egy festő rendezgette, helyezgette volna el őket, a levelek mindenféle különböző dologhoz kezdtek hasonlítani, ezer kicsi s fölösleges részlet azt az örömet szerezte nékem ilyenkor, hogy e kis ágak igazi hársfavirágcsárak voltak, a virágok rózsaszín, holdas, enyhe fénye mutatta, hogy valódiak voltak* stb. A látás művészetének, a hamis látszatok felismerésének, az igazi

⁴⁶ A narrátor bizonyos leíró beékeléseiből nyert absztrakció általában jelenidejű, egészen rövid, szinte önkéntelen. Vö. *Figures*. 223-243. o.

⁴⁷ *Bovaryné*. In.: *G. Flaubert művei*- Gyergyai A. ford. I. k. 186-188. o. Európa. Budapest. 1966.; *Érzelmek iskolája, uo.* II. k. 326-335. o.

⁴⁸ *Mme Bovary*. Pommier-Leleu változat. 196-7. o. Garnier. 268-9. o. Az utóbbi egyébként iteratív típusú.

⁴⁹ II. 419-422. o.

⁵⁰ I. 836-840. o.

⁵¹ 1.51. o.

azonosságok megkülönböztetésének korai iskolája ez, ami így ennek az (egyébként iteratív) leírásnak egy nagyon is kitöltött történeti tartamot ad. A megkülönböztetés ugyanezen műveletét végzi el Hubert Robert szökökútja előtt, aminek a leírását újra felidézem, kiemelve azokat a kifejezéseket, amelyek a látvány időtartamára utalnak és a hős tevékenységére, a hamisan általánosító személytelen névmás árca mögött (egy kicsit Brichot „on”-ja ez), amely ahelyett, hogy megszüntetné, megsokszorozza a jelenlétét:

A szökökút egy tisztás háttérében állt, melyet többségükben egyidősnek látszó sudár fák vettek körül; messziről nézve karcsúnak, mozdulatlanak és tömörnek tetszett, még halványan remegő bóbitáinak is csak leglazábban aláhajló ágát legyintette meg kissé a szél. A 18. század szabta meg tiszta, elegáns vonalait, de miközben ezzel megadta a szökökút stílusát, mintha ki is vonta volna belőle az életet; ebből a távolságból inkább a művészet benyomását keltette, semmint az élő víz érzetét. A csúcsán állandóan ott tornyosuló nedves felhő is a kor jellegét őrizte, akárcsak a versailles-i kastélyok körül gyülekező felhők az égen. Közelebbről nézve azonban látni lehetett, hogy bár éppúgy tiszteletben tartotta az előzetesen felvázolt tervrajz alakját, akár valami régi palota kövei, mégiscsak új meg új vízsugár emelkedett a magasba, hogy engedelmessédjék a hajdani építész követelményeinek, [END-p88] amelyeknek azonban mégsem tudott pontosan eleget tenni anélkül, hogy közben ezeket meg ne szegte volna, ezernyi szétszórt szökkenése csak kellő távolságból szemlélve hathatott az egységes lendület benyomásával. Ez a lendület valójában mindig megtört, valahányszor a tetőpontra érve szerteszórádva alábukott, miközben ebből a távolból nézve megbonthatatlan tömörségben és hiánytalan folyamatosságban tűnt fel előttem. Kicsit közelebbről nézve láthatóvá vált, hogy ezt a látszatra teljesen egyöntetű folytonosságot a felszökő víz minden egyes pontján, mindenütt, ahol meg kellett törnie, egy vele párhuzamos vízsugár mellékága tartotta fenn, amely az elsőnél magasabbra szökkent, mígnem ezen a magasabb szinten, ahol azonban már kifáradni látszott, ezt is fel nem váltotta egy harmadik. Közelebbről nézve a vízoszlopról visszahulló, erejükvesztő vízcseppecskék keresztezték útjukban ezeket a felfelé szökő testvéreiket, és olykor e szünet nélküli bugyborgás felkavarta levegőben szétszórádva szabadon lebegtek, mielőtt végképp elenyésztek volna a medence vizében. Tétova ellentétes irányú mozgásuk szembefordította őket a szálegyenesen felfelé feszülő ággal, amelyet puha párájuk fellazított, picike vízcseppekből álló hosszúkás felhőlebenyt lebegtetve maga fölött, amely azonban aranybarnára színeződve mozdulatlanak tetszett, mintha sebes távolodásban egyesülni kívánna az égbolton úszó felhőkkel. Sajnálatosképpen, már egy enyhe kis fuvallat is elég volt, hogy rézsútosan visszafordítsa őket a föld felé; olykor egy-egy engedetlen vízsugár kivált a sorból, és bizonytalansággal áztatta volna a szeleburdian bámészkodó népséget, ha az nem tart tőle tisztas távolságot.⁵²

Ez a helyzet sokkal gazdagabban kibontva még egyszer megtalálható a guermantes-i reggel idején, ahol az első harminc oldal⁵³ a felismerésé és azonosításé, ami a hőst egy e- [END-p89] gész „társadalom” megőregítésére kényszeríti. Első pillantásra ez a harminc oldal tisztán leíró: a Guermantes szalon képe tíz évnyi távollét után. Valójában inkább egy elbeszélés: ahogy a hősnek, egyiküktől a másikukig jártatva tekintetét, minden egyes alkalommal erőfeszítést kell tennie - néha sikertelenül -, hogy felismerje az apró

⁵² II. 656. o. Somlyó György ford.

⁵³ Az első harminc oldal itt voltaképpen a fogadtatás (920-952. o.); egy alkalommal Marcel belép a szalonba, a könyvtári meditáció után (866-920. o.).

aggastyánban Châtellerauld herceget, a szakálla mögött M. d'Argencourt-t, a kor által megnevesített d'Agrigente herceget, a fiatal... grófot az öreg ezredesben, Blochot Bloch apjában stb., megmutatva minden találkozáskor a „szellem munkáját, ami miatt három vagy négy személy közt tétovázott”, valamint azt a másik még nyugtalanítóbb „szellemi munkát”, az azonosítását „»Felismerni« valakit, és még inkább azonosítani, azt követően, hogy nem ismertük fel, olyan, mint ugyanazzal a névvel illetni két ellentétes dolgot, olyan mintha elismernénk, hogy az a lény, aki itt volt, akire emlékszünk, nincs többé és azt, aki itt van, nem ismertük; mintha egy csaknem olyan rejtélyes titokkal állnánk szemben, mint a halál, aminek melleleg a hírnöke és előszele”.⁵⁴ Fájdalmas behelyettesítés, ahogy a balbeci templom előtt át kell operálni a valóságból a képzeletbe: „szellemem... meglepetten szemlélte az általa ezerszer kifaragott szobrot, ahogy az egyszeriben a saját kő-külsejére csupaszodott le”... mint olyan műalkotás, amely „akárcsak maga a templom, kis kő-anyókévé zsugorodott, amelynek föl tudtam mérni arányait, és még a ráncokat is meg tudtam számlálni rajta”.⁵⁵ Másrészt, ujjongó fölébehelyezés, amelynek révén Combray-élményét a velencei tájjal azonosíthatja, „hasonló benyomások... csak teljesen eltérő módon és gazdagabb kivitelben”.⁵⁶ Végül pedig keservesen nehéz, csaknem akrobatikus képességeket igénylő mellérendelése „a napkeleti táj” egyes [END-p90] részleteinek, amelyek Párizs és Balbec között váltogatva láthatók a két szembenálló vonatablaktól nézve, s ami arra készíti a hőst, hogy „egyik ablaktól a másikig rohangálva, összevesse, mintegy egymásra fesse a bíborszínekben elillanó gyönyörűséges hajnal folytonosan megszakított, egymással szemben sorjázó töredékeit, s így mindebből egyetlen teljes látványt, egységes képegszet alkosson magának”.⁵⁷

Látható tehát, hogy a kontempláció Proustnál nem pillanatnyi felvillanás (mint a reminiscencia), nem is a tétlen és nyugodt elragadtatás pillanata: intenzív, intellektuális és gyakran testi tevékenység, amelynek elbeszélése voltaképpen ugyanolyan, mint bármelyik másik elbeszélése. Egyetlen konklúzió adódik tehát: az, hogy a leírás Proustnál feloldódik a narrációban, és hogy a lendület (mouvement) második kanonikus típusa - vagyis a leíró szünet - itt nem létezik, annál az egyszerű oknál fogva, hogy a leírás nála minden, csak éppen nem egy elbeszélésbeli szünet.

Az ellipszis

A kivonatos elbeszélés és a leíró szünet nélkül tehát a proust-i elbeszélés tablóján csupán két hagyományos lendület marad fenn: a jelenet és az ellipszis. Mielőtt figyelmesen megvizsgálánánk a prousti jelenet időrendszerét és funkcióját, ejtsünk néhány szót az ellipsziszről. Nyilvánvaló, hogy itt csak a tulajdonképpeni ellipsziszről, azaz a *temporális* ellipsziszről van szó, figyelmen kívül hagyva azokat a mellékes kihagyásokat, amelyeknek a *paralepszis* nevet tartottuk fenn.

Időbeli szempontból az ellipszisek analízise visszavezethető a kihagyott történet idejének vizsgálatára, így az első kérdés itt az, hogy ez a tartam meghatározott-e (*meghatározott ellipszis*), vagy sem (*meghatározatlan ellipszis*). Eszerint a *Gil-* [END-p91] *berte* vége és a *Balbec* eleje között két évnnyi tisztán

⁵⁴ III. 939. o. A szerkesztő ford.

⁵⁵ I, 659-660. o. Somlyó Gy. ford., Gyergyai A. fordításában ld. *Az eltűnt idő nyomában II, Bimbózó lányok árnyékában* Európa Könyvkiadó, Budapest, 1983. 277-78. o.

⁵⁶ III. 623. o. Somlyó Gy. ford.

⁵⁷ Somlyó Gy. ford., Gyergyai A. fordításában ld. *Az eltűnt idő nyomában. II.* 272. o.

determinált ellipszis helyezkedik el: „*Már majdnem a teljes közöny érzéséig jutottam el Gilberte-tel szemben, amikor két évvel később nagymamámmal Balbecba utaztam*”.⁵⁸ Ezzel szemben, amint az emlékezetes, az a két ellipszis, amely a hős szanatóriumi tartózkodására vonatkozik, csaknem egyformán meghatározatlan („hosszú évek”, „sok év”), és az elemző néha nehéz logikai műveletek elvégzésére kényszerül.

Formai szempontból megkülönböztethetők: a) *explicit* ellipszisek, mint amelyeket most idéztem, amelyek a kihagyott (meghatározott vagy meghatározatlan) időközök révén valósulnak meg. Ezek hasonlóvá teszik a nagyon gyors kivonatos elbeszéléshez, a „néhány év eltelt” típusúhoz. Ez tehát az a megjelölés, amely az ellipszist mint szövegszegmentumot *konstituálja*, ami így nem teljesen a nullával egyenértékű. Vagy pedig tiszta és egyszerű elízióval (az elliptikus szöveg nullfoka) és az eltelt idő indikációjával valósulnak meg az elbeszélés újraindításakor: az imént idézett „két évvel később” típus; ez utóbbi forma nyilvánvalóan szigorúbban elliptikus, noha ugyanúgy *explicit*, és nem is feltétlenül rövidebb. A narratív részt, az űr érzetét azonban itt analogikusabb, a Peirce-i és jakobsoni értelemben „ikonikusabb” módon fejezi ki a szöveg.⁵⁹ Ezen formák némelyike egyébiránt a tisztán időbeli indikációhoz hozzá tud adni olyanfajta diegetikus tartalmú információt is, mint: „eltelt néhány *boldog* év” vagy „a *boldogság* néhány éve után”. E *minősített* ellipszisek a regénynarráció leleményeinek csupán egy fajtáját alkotják. Ezekből Stendhal *A pármái kolostor*-ban ad egy emlékezetes, egyébként naivan ellentmondásos példát Fabrizio és Clélia éjjeli találkozására után: „Itt engedélyt kérünk az olvasótól, hogy átugorjunk három esztendőt, anélkül, hogy egyetlen [END-p92] szót ejtenénk róluk. (...) A *mennyei boldogság* három éve után...”⁶⁰ Hozzátesszük, hogy a negatív minősítés éppolyan minősítés, mint bármely másik. Fielding, aki némi túlzással abban a hitben ringatja magát, hogy elsőként variálja az elbeszélés ritmusát és hagyja ki a cselekmény holtidőit,⁶¹ Tom Jones életének tizenkét évét azzal ugorja át, hogy „ez alatt az idő alatt nem fordult elő semmi, aminek elbeszélésünkben érdemes volna helyet adni”⁶² Köztudott, hogy Stendhal mennyire csodálta és utánozta ezt a könnyed eljárást. A két ellipszis, mely *Az eltűnt idő nyomában* a háború epizódját keretezi, nyilvánvalóan minősített ellipszis, hiszen megtudjuk, hogy Marcel ezeket az éveket a maga gyógyításával, gyógyulás és írás nélkül, szanatóriumban töltötte. Retrospektív módon bár, de csaknem ugyanilyen az az ellipszis, amelyik a *Balbec I*-et nyitja, hiszen azt mondani, hogy „már majdnem a teljes közöny érzéséig jutottam el Gilberte-tel szemben, amikor két évvel később...” egyenértékű azzal, hogy „két év alatt lassanként elfordultam Gilberte-től”.

b) *implicit* ellipszisek, vagyis azok, amelyeknek jelenléte nincs a szövegben kimondva, és amit az olvasó csupán kikövetkeztetni tud valamely kronológiai hiányosságból vagy a [END-p93] narratív folytonosság feloldásaiból. Ez a meghatározatlan idő esete, ami a *Bimbózó lányok* vége és a *Guermantes* eleje

⁵⁸ Gyergyai A. ford. *Az eltűnt idő nyomában*. II. 257. o.

⁵⁹ Ld. R. Jakobson: Á la recherche de l'essence du langage. In.: *Problèmes du langage*. (Diogene 51), Párizs. 1965.

⁶⁰ *Pármái kolostor*. Illés E. ford. 1976. 502. o.

⁶¹ Ld. a *Tom Jones* második részének első fejezetét, ahol azoknak a történészeknek laposságát pellengérezzi ki, akik „kötelességüknek érzik, hogy ugyanannyi papírt pocsékoljanak a szinte teljesen eseménytelen hónapok és évek részletezésére is, mint amennyit azoknak a nagy fontosságú korszakoknak a leírására fordítanak, amikor az emberiség színpadán a legnagyobb jelentőségű események peregetnek le”, és akiknek könyveit olyan postakocsikhoz hasonlítja, „amely mindig ugyanazt az utat futja be, akár üres, akár tele van.” E tradícióval szemben egy „ellenkező módszer” bevezetésével dicsekszik, nem kímélve semmit annak érdekében, hogy a rendkívüli eseményeket „teljes részletességgel tárja az olvasó elé”, ellenkező esetben pedig szó nélkül hagyja az „eseménytelen időszakokat” - mint azok az „eszes emberek”, akik a londoni városházán a sorshúzásokat intézik, s csak a nyerőszámokat hirdetik ki. (H. Fielding: *Tom Jones*. Julow V. ford. Budapest. 1965. I. k. Második könyv. 1. f. 57-58. o.)

⁶² *Uo.* I. k. Harmadik könyv. 1. f. 98. o.

között telik el. Tudjuk, hogy Marcel visszatér Párizsba, ahol újra felfedezi az ő „rég, alacsony mennyezetű szobáját”;⁶³ ismét találkozunk vele a Guermantes-palota oldalszárnyában lévő új lakásban, amely legalábbis sejtetni enged néhány napnyi, talán érezhetően több kiesést is. Szintén ez az eset áll fenn, és zavarbaejtőbb módon, azzal a néhány hónappal kapcsolatban, ami a nagymama halálát követi.⁶⁴ Ez az ellipszis azonban tökéletesen néma: a nagymamát otthagyjuk halottas ágyán, nagy valószínűséggel a nyár elején; az elbeszélés ezekkel a szavakkal folytatódik: „Jóllehet a nap egyszerűen csak egy őszi vasárnap volt...”. A dátum ilyen indikációja miatt mindez egyrészt látszólag meghatározott, ugyanakkor kifejezetten pontatlanul az, így később meglehetősen zavarossá válik;⁶⁵ másrészt pedig nem minősített, vagyis végül soha semmit nem fogunk tudni, még retrospektív módon sem arról, ami a hős életét jelentette ezalatt a néhány hónap alatt. Lehetséges, hogy ez a legáthatolhatatlanabb csöndje *Az eltűnt idő nyomában* c. regénynek, és ha emlékeztetünk arra, hogy a nagymama halála a szerző anyjának halálát transzponálja, akkor ez a szándékos hallgatás kétségkívül nem jelentés nélkül való.⁶⁶ [END-p94]

c) végül az ellipszis leginkább implicit formája, a tisztán *hipotetikus* ellipszis, amit lehetetlen lokalizálni, sőt néha akármilyen helyszínhez is kötni, amit utólag egy olyan analepszus fed fel, amilyennel már találkoztunk az előző fejezetekben:⁶⁷ utazás Németországban, az Alpokban, Hollandiában, katonai szolgálat: nyilvánvalóan az elbeszélés koherenciájának határainál vagyunk, így magának a temporális elemzés érvényességének határaitra érkeztünk. A *határok kijelölése* azonban egy elemző módszernek nem a leghaszontalanabb feladata; mellesleg egy olyan műnek a hagyományos elbeszélés kritériumai szerinti tanulmányozása, mint *Az eltűnt idő nyomában*, lényegi igazolását talán éppen abban leli, hogy lehetővé teszi azoknak a pontoknak pontos meghatározását, amelyeknek szándékosan vagy sem, a mű megszegi kritériumait.

A jelenet

Ha figyelembe vesszük, hogy az ellipszisek - akármekkora legyen is számuk és elíziós erejük - egy gyakorlatilag a nullával egyenértékű szövegrészt reprezentálnak, arra a következtetésre kell jutnunk, hogy a prousti narratív szöveg egésze meghatározható *jelenetként*, abban a temporális értelemben, amellyel itt ezt a kifejezést meghatározzuk, elvonatkoztatva pillanatnyilag némelyikük iteratív jellegétől.⁶⁸ Itt ér Véget a kivonatos elbeszélés/jelenet hagyományos váltakozása, amelyet a későbbiekben egy másik váltakozás fog helyettesíteni. Ettől a pillanattól fogva azonban tudomásul kell vennünk egy olyan funkcióváltozást, amely egészében módosítja a jelenet strukturális szerepét.

⁶³ I. 953. o.

⁶⁴ A *Guermantes II.* első és második fejezete között.

⁶⁵ Először ez egy meghatározatlan őszi vasárnap (345. o.), nemsokára pedig az őszi vége (385. o.). Eközben kicsivel később Françoise így szól: „Szeptember végén járunk...” (DI. k. 461. o.). Mindenesetre ez nem a szeptember, hanem a november, méginkább a december atmoszférája, amely betöltötte az éttermet, ahol a narrátor a Guermantes hercegéhez szóló első meghívás előestéjén vacsorázott. És otthagya ezt a fogadást, a narrátor kéri „snowboots”-át... (G. Daniel: *Temps et Mystification*. 92-93. o.)

⁶⁶ Emlékszünk, hogy maga Marcel szokott bizonyos szavakat „hirtelen elhallgatásával” (III. 88. o.) értelmezni. Az elbeszélés hermeneutikájának ugyanúgy meg kell ragadnia a hirtelen hallgatásokat, számot adva azok „tartamáról”, intenzitásáról és természetesen *helyéről*.

⁶⁷ 92. o.

⁶⁸ A jelenet dominanciájáról ld. Tadié: *Proust et le Roman*. 387. o.

Az eltűnt idő nyomában előtti regényelbeszélésben a részletezett jelenet és a kivonatos elbeszélés közti lendületop- [END-p95] pozíció (l'opposition de mouvement) szinte mindig a dramatikus és a nem dramatikus tartalom közti szembenállásra utalt, a cselekvés hangsúlyos részei időben egybeestek az elbeszélés legintenzívebb pillanataival, míg a hangsúlytalanabbak nagy vonalakban és mintegy nagy távlatból voltak összefoglalva, mint Fieldingnél. A *Bovarynéban* még jól érzékelhető a regénykánon valódi ritmusa, vagyis a kiváró és az összekötő funkciójú nem dramatikus kivonatos elbeszélések és a dramatikus jelenetek váltakozása, amelyeknek a cselekményben betöltött szerepe döntő.⁶⁹

Ugyanez a helyzet *Az eltűnt idő nyomában* néhány jelenetében, az olyanokban, mint a „lefekvés drámája”, Montjouvain profanizálása, a cattleyások estéje, Charlus Marcel elleni nagy haragja, a nagymama halála, Charlus kiutasítása, és természetesen (noha itt egy teljesen belső akcióról van szó) a végső reveláció,⁷⁰ amelyek mind visszafordíthatatlan szakaszai a sors beteljesedésének. Ugyanakkor teljesen nyilvánvalóan nem ez a funkciójuk a leghosszabbaknak és a legtipikusabban proustiáknak, annak az öt hatalmas jelenetnek, amelyek önmagukban közel hatszáz oldalt tesznek ki: a Villeparisis-i reggel, a Guermantes-i vacsora, a hercegnőnél töltött estély, a Raspeliére-i estély és a Guermantes-i reggel.⁷¹ Mint ahogy azt már megjegyeztük, mindegyiknek beavató jellege van: a hős megjelenését jelzik egy új közegben, és az egész sorozatra érvényes, hogy e jelenetek mindegyike hasonló jeleneteket nyit, amelyekről nem kapunk beszámolót. További fogadások Mme de Villeparisis-nél és a Guermantes miliőben, további vacsorák Oriane-nál, további fogadások a her- [END-p96] cegnőnél, további estélyek Raspeliére-éknél. E nagyvilági összejövetelek egyike sem érdemel több figyelmet, mint a velük azonosak, amelyek követik ezeket és amelyeket reprezentálnak, hacsak nem azért, hogy a sorozat első elemei, és azért, hogy olyan kíváncsiságot ébresztenek, amelyet a szokás rögtön tompítani kezd.⁷² Vagyis itt nem dramatikus jelenetekről van szó, inkább *tipikusokról* vagy példaszertűekről, ahol a cselekvés (még abban a tág értelemben is, amit a prousti univerzumban ennek a kifejezésnek adnunk kell) teljesen háttérbe szorul a pszichológiai és szociális jellemzés javára.⁷³

E funkcióváltás az időszerkezetben jól érzékelhető módosulást eredményez: a korábbi hagyománnyal ellentétben, amely a jelenetet a leíró vagy diszkurzív korlátoktól, és leginkább az anakronikus interferenciáktól mentes dramatikus koncentráció helyévé tette, a prousti jelenet - amint azt J. P. Houston helyesen vette észre⁷⁴ - a regényben a „temporális középpont” szerepét tölti be, mintegy mágneses pólusként szolgálva a különböző információkat és mellékes körülményeket: majdnem mindig terebélyesedve, mindenféle kitérőkkel, retrospekciókkal, előreutalásokkal, leíró és iteratív közbevetésekkel, a narrátor

⁶⁹ Ez az állítás nyilvánvalóan nem fogadható el teljes egészében: így *A feltaláló szenvedéseinek* legdrámaibb oldalai lehetnek azok, ahol Balzac a hadtörténész szárazságával foglalja össze David Séchard-nak és az alkalmazottaknak a folyamatot kísérő küzdelmeit.

⁷⁰ I. 21-48, 159-165, 226-233. o.; II. 552-565, 335-345. o.; III. 226-324, 865-869. o.

⁷¹ II. 183-284, 416-547, 633-722, 866-979. o.; III. 866-1048. o.

⁷² Az utolsó jelenet (Guermantes-i reggel) a legösszetettebb, hiszen éppen úgy (sőt inkább) jelenti a világtól való búcsúzást, mint egyfajta beavatást. De a *megtalálás* témája eközben jelenidejű benne, mint tudjuk, formailag egy újramegtalálás, nehéz felismerés az öregedés és átváltozás maszkjában: a ritkaság motívuma itt ugyanúgy nagy jelentőségű, talán sokkal inkább, mint a világba való belépések előző jeleneteiben.

⁷³ B. G. Rogers (*Proust's narrative Techniques*, Droz. Genève. 1965.143. o.) a regény lefolyásában a drámai jelenetek fokozatos eltűnését látja, amelyek szerinte az első részekben nagyobb számúak. Alapvető érve az, hogy Albertine halála nem ad helyet egy jelenetnek. Bizonyítása kevésbé meggyőző: az arány a mű folyamán alig változik, és legfőbb jellemzője a nem drámai jelenetek állandó túlsúlya.

⁷⁴ „Temporal Patterns”, 33-34. o.

didaktikus beavatkozásaival stb. zsúfolva abból a célból, hogy szillepszisben csoportosítsa az összejöveteleket mint ürügy körül az [END-p97] események és elmélkedések egy nyalábját, amely teljes paradigmátikus értéket képes tulajdonítani neki. A kérdéses öt nagy jelenet meglehetősen hozzávetőleges vizsgálata is jól láthatóvá teszi a külső elemeknek az elbeszélte összejövetelekhez képest viszonylagos súlyát - Proust a „felduzzasztás” (surnourriture) eszközeinek nevezte ezeket. Tematikusan lényegesek: a Villeparisis-i reggelnél ilyen 100 oldalból 34; a Guermantes-vacsoránál 130-ból 63; a Guermantes-estélynél 90-ből 25; végül az utolsó Guermantes-i reggelnél, amelyből az első 55 oldalt a hős belső monológjának és a narrátor elméleti diszkurzusának szinte szétválaszthatatlan keveréke foglalja el, a fennmaradó rész (ahogyan az később látható lesz) alapvetően iteratív jellegű. Itt tehát az arány megfordul, és a tisztán narratív pillanatok (alig 50 oldal a 180-ból) a „szcénikus” és mindenfajta narratív temporalitás megszokott kritériumaitól alapvetően eltérő módon, egyfajta leíró-diszkurzív anyagból építkeznek - mint azok a melodikus darabok, amelyek a *Keringő* első taktusaiban tűnnek fel, a ritmus és a harmónia ködén keresztül. E ködfolt azonban nem kezdeti, mint Ravelnél vagy a *Swann* első oldalain, ellenkezőleg: mintha az utolsó jelenetben az elbeszélés végül fokozatosan fel akarna oldódni és saját eltűnésének szándékosan zavaros és áttekinthetetlenül kaotikus képét kívánná megmutatni.

Látható tehát, hogy a prousti elbeszélés semmilyen hagyományos narratív lendületet nem hagy érintetlenül, és így a regényes elbeszélés ritmikus rendszerének egésze alapvetően megváltozik. Egy utolsó változással kell még megismerkednünk, kétségtelenül a legmeghatározóbbal, amelynek feltűnése és általánossá tétele *Az eltűnt idő* narratív temporalitásában egy egészen új - soha nem hallott - ritmust fog eredményezni.

Sepeghy Boldizsár fordítása [END-p98]