

Pécsi Egyetemi Könyvtár

B 69654

Magyar nyelv és irodalom elméletei II.

Bahtyin Barthes Cohen

Cohn de Man Derrida

Fish Frye Genette

Iser Jauß Kibédi Varga

Nietzsche Ricoeur

Veszelovszkij Žmegač

Jelenkor - JPTE

Pécs

A több évtizedes, félmúltbeli időszak Magyarországot a közép- és kelet-európai országoknál sokkal jobban eltávolította a korszerű, s talán nemcsak a korszerű elméleti gondolkodástól. A humán tudományok, közöttük az irodalomtudomány, irodalom- és művészetelmélet mindmáig érzi ennek a lépéshátránynak a következményeit, ahogyan annak a frissebb szellemnek a jelenlétét is, mely a kilencvenes évek óta a kultúrában, oktatásban, folyóiratokban, könyvkiadásban megmutatkozik.

Az irodalom elméletei 1-4. című könyvsorozat ötlete és terve az említett hiányérzet alapján született meg.

Ez a könyv a Felsőoktatási Alapítvány
és az OTKA
támogatásával készült.

840
179

Az irodalom elméletei II.

JPTE Egyetemi Könyvtár



P000018787

Johannes Pannonius

1500-1570

3 (0) 29

E: B69654

Magyar Könyvtár

Dr. A. Kovács

Magyar Könyvtár

III

Az irodalom elméletei

II.

MEZES E

MEZES E

Janus Pannonius Tudományegyetem –

Jelenkor Kiadó

Pécs

A fordítás az alábbi kiadások alapján készült:

H. R. Jauß: *Zeit und Erinnerung in Marcel Proust A la Recherche du Temps Perdu: Ein Beitrag zur Theorie des Romans*, Suhrkamp, 1986, Frankfurt a. M.

Dorrit Cohn: *Transparent Minds*, Princeton University Press, 1978.

A. H. Веселовский: *Историческая поэтика*, Высшая Школа, 1989, Москва, 299-306. o.

Sorozatszerkesztő

THOMKA BEÁTA

Fordította

CSERESNYÉS DÓRA, GÁCS ANNA, GILBERT EDIT,
GOCSÁL ÁKOS, HORVÁTH KÁROLY, VITÉZ ILDIKÓ

B6965h

Plus: Szociális Könyvtár

B70811

5.2

© Jelenkor Kiadó, 1996

Kiadja a Jelenkor Kiadó Kft.

Pécssett

Felélős kiadó Csordás Gábor

A szedés a Jelenkor Kiadónál készült

Xerox Hungarian Ventura kiadványszerkesztővel

Szerkesztette Simon Vanda

Megjelent 13,25 (A/5) ív terjedelemben,

Palatino betűtípusból szedve

Nyomtatta Molnár Csaba nyomdája Pécssett

ISBN 963 676 059 4

Hans Robert Jauss

*Idő és emlékezés Marcel Proust
Az eltűnt idő nyomában
című regényében¹*

Bevezetés

Az *idő* sajátos viszonyban van az elbeszélőművészettel, ami általában nyilvánvalónak tűnt a műfaj lényegére és formáira kérdező poétika számára, sajátos problematikáját azonban csak a regény legújabb fejlődése helyezte előtérbe. Mivel ez a problematika határozza meg a jelen vizsgálódás szempontját, ezért előjáróban felidézzük azokat a refle-

1 Marcel Proust műveit az alábbi kiadások alapján idézem: *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, Paris, 1949, 1-15. *Les Plaisirs et les Jours, Pastiches et Mélanges, Chroniques*, (mind Éd. de la NRF, Oeuvres de M. Proust, Paris, 1927, 1, 2, 19.) *Le Balzac de Monsieur de Guermantes*, Ides et Calendes, Neuchâtel et Paris, 1950. *Jean Santeuil*, Préface d'André Maurois, Gallimard, Paris, 1952 (9. kiadás), *Correspondance générale de M. Proust*, publiée par R. Proust et P. Brach, Plon, Paris, 1930-1936, I-VI. Az idézett levelek kronológiáját lásd Philip Kolb, *La Correspondance de M. Proust, Chronologie et Commentaire Critique*, The University of Illinois Press, Urbana, 1949. Az idézés során használt rövidítések:

S = *Du côté de chez Swann*; JF = *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*; G = *Le côté de Guermantes*; SG = *Sodome et Gomorrhe*; P = *La prisonnière*; AD = *Albertine disparue*; TR = *Le temps retrouvé*; PJ = *Les Plaisirs et les Jours*; PM = *Pastiches et Mélanges*; Chr = *Chroniques*; BG = *Le Balzac de Monsieur de Guermantes*; JS = *Jean Santeuil*; Corr. = *Correspondance générale de M. Proust*; Recherche = *À la recherche du temps perdu*

xiókat, amiket az elbeszélő *A varázshegy* utolsó fejezetének elején állít az időnek az elbeszélésben betöltött lényegéről.²

Minden elbeszélésnek – ahogy a zenének is – szüksége van az időre ahhoz, hogy megjelenhessék, mert „csak az egymásutánban, lefolyásban valósulhat meg.” Közös tehát az elbeszélésben a zenével az, hogy eleme az idő (a reflexió első lépése). Különbözik viszont tőle abban, hogy nemcsak egy időmozzanata van. Az elbeszélésnek kétféle ideje van: „először a sajátja, a zenei-reális ideje, amely lefolyását, megjelenését lehetővé teszi, másodszor azonban a tartalmáé, s ez az idő perspektivikus, mégpedig oly változó mértékben, hogy az elbeszélésnek ez az imaginárius ideje megközelítően vagy teljesen egybeeshet zenei idejével, de csillagtávolságban is lehet tőle.” Az idő, amely először csak a priori határozza meg az elbeszélés lefolyását, eszerint maga is megjelenhet az elbeszélésben: az elbeszélés „tartalma” a maga részéről kifejeződhet egy képzeletbeli idő lefolyásának ábrázolásában (a reflexió második lépése). Végül egy utoljára fontolóra vett lehetőség oda vezet, hogy maga az idő - amit az elbeszélő a legkülönfélébb módon kezelhet és állíthat műve szolgálatába - mint olyan, önmaga válhat az elbeszélés tartalmává, tárgyává (a reflexió harmadik lépése).

Eddig tartanak az elbeszélő reflexiói *A varázshegyben*, amelyeket itt az e regényben betöltött szerepüktől függétlenül³ kell továbbfejlesztenünk, hogy feltárjuk és történetileg bemutassuk az ún. „epikus idő” problematikáját. Ha ezen a szokásos értelemben a műfaj – tehát az „epikus” eposzbeli, novellabeli és regénybeli – sajátosságát értjük, akkor az idő mint az elbeszélés eleme még nyilvánvalóan nem nyert sajátos meghatározást. Hiszen a „zenei-reális” idő a szavak és hangok lefolyásának a priori előfeltételeként ugyanúgy hoz-

2 Th. Mann, *A varázshegy*, Bp. 1981, Európa, II. 271-273. o. Szöllősy Klára ford.

3 Ennek az exkurzusnak *A varázshegy* kompozíciójában betöltött jelentőségére az I.C fejezetben térünk vissza.

zátartozik a „költészet más természetes formáihoz”, a drámai és a lírai műfajhoz is, azon egyszerű oknál fogva, hogy maga a nyelv alá van vetve ennek a feltételnek. Ezért is tettek minduntalan kísérletet arra, hogy az epika, líra és dráma lényegét a három időhöz, a múlthoz, jelenhez és jövőhöz rendelve határozzák meg.⁴ Ez a hozzárendelés azonban éppen a modern regény megjelenésével kérdéssé vált és ellentmondásokba ütközött, amiről az 1. fejezetben szólnunk.

Ha az „epikus időnek” specifikus műfaji sajátosságként kell érvényesülnie, akkor feltehetjük a kérdést, hogy vajon nem határozható-e meg „tartalmi-perspektivikus” időként. A reflexió második lépésével azonban, megfordítva, történetileg kérdéssé válik az időfeletti lényegmeghatározás egységessége. Mert kétféle időről vagy akár az idő perspektivikus kezelésének⁵ fent említett lehetőségeiről Homérosz eposzaiban, Ortega és Lukács szerint az „epikus világkorszakban”⁶, még nem beszélhetünk. A klasszikus eposz ideje – Schiller közismert megfogalmazása szerint⁷ – „az elmúlt, ... amelyet nyugodtan állónak képzelhetünk”, saját tartam, mozgalmasság és feszültség nélküli idő, amely érintetlen marad az emberektől és sorsoktól.⁸ Még a középkori eposzban is, az elbeszélte történet időbeli kiterjedése csak külsőd-

4 Vö. Justus Schwarz: *Der Lebenssinn der Dichtungsgattungen*. Dichtung und Volkstum 42. kötet (1942); Joh. Pfeiffer: *Das lyrische Gedicht als ästhetisches Gebilde*, 1942; Emil Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1946.

5 Itt mindenekelőtt E. Auerbachnak a sebhely-epizódra vonatkozó interpretációjára utalunk az Odüsszeusz-történetből (*Mimesis*, Bern, 1946, 7-30.) összehasonlítva V. Woolf perspektivizmusával „A barna harisnyya”-epizódban *A világitótorony* című regényből.

6 José Ortega y Gasset: *Meditaciones del Quijote* (1914) in *Obras Compl. I*. Madrid 1950., vö. különösen 369.; Georg von Lukács: *Die Theorie des Romans*. Cassirer, Berlin. 1920. 127.

7 Schiller levele Goethének 1797. december 26-án. In: *Goethe és Schiller levelezése*. Szerk.: Halász Előd, Gondolat, Bp. 1963. 272. old. (Ford.: Raáb György)

8 Lukács, *i. m.* 128.

leges, mellékes mozzanat és többnyire jelentéktelen⁹; csak a későközépkorban – mint C. Lugowski kimutatta – a „mitikus analogon” fokozatos felbomlásával válik észrevehetővé az idővel kapcsolatos feszültségek kezdete az elbeszélő prózában.¹⁰

Eszerint a „tartalmi-perspektivikus időt” csak az elbeszélőművészet korszakában lehet keresnünk, amit Cervantes indított el és Flaubert teljesített ki. A *Don Quijote*val nemcsak formálisan-műfaj történetileg ment végbe az eposz és a regény szétválása, hanem egyúttal tematikailag is, az eszmény és az időbeliség kettéválásával.¹¹ Ettől kezdve a regény története folyamatos távolodás a klasszikus poétika normáitól, miközben az idő mindig feltétele az elbeszélés lefolyásának, függetlenül attól, hogy az a szerencse, az okság, a sors vagy a fejlődés motivációs elvét követi-e. Az, hogy eleinte amíg a regény a fabula uralma alatt áll, az idő még nem elsődlegesen határozza meg az ábrázolást és a cselekmény menetéhez kötődik, abból a döntő fordulatból válik világossá, amit Flaubert *Érzelmek iskolája* című műve jelent a regény történetében. Itt lépett először maga az idő a fabula helyébe, a személyek minden „cselekvése” teljesen feloldódott a „történesben”, és az embert előrehaladó „elmúlásában” ábrázolta. Ennyiben Flaubert ezzel a művével – amely a naturalista regény átmeneti időszakában nem teremtett iskolát – olyan utat nyit, amelyre csupán 60 évvel később léptek újra, és a regény ama

9 Vö. Wolfgang Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk*. Bern 1948; különös esetet képez a mese-időbeliség az udvari regényben (pl. Chrestien Iwein-je).

10 Clemens Lugowski: *Die Form der Individualität im Roman*. Berlin, 1932.

11 Ennek felel meg másrészt a *Novelas Ejemplares*-ban »a személy és az állapot, a cselekvés és a történes szembenállása«, ahogyan azt Harri Meier a spanyol nyelvre jellemző mondatstruktúra (a mondat bevezetése az alannal vagy a predikátummal) elemzésével a *Gitanilla* példáján bemutatta (*Personenhandlung und Geschehen in Cervantes 'Gitanilla'*, RF.51 (1937). Cervantes és Flaubert ebből a szempontból is egy korszak elején és végén állnak.

új formájának kialakulásához vezetett, amely a reflexió harmadik lépésében vázolt lehetőséget valósítja meg. Ennek formális definíciója lehet az, amit Thomas Mann mond visszatérintve *A varázshegy* című regényéről:

*Időregényről van szó kettős értelemben: egyrészt történetileg, amennyiben egy korszak, a háború előtti Európa belső képét kísérli meg felvázolni, másrészt mivel maga a tiszta idő a tárgya, amit nemcsak hősei tapasztalataként, hanem önmagában és önmagán keresztül is ábrázol.*¹²

A régi időregény (közönséges, a XIX. század óta használt értelemben) aktualizmusától az új időregénynek¹³ ehhez a kvázi-fenomenológiai intenciójához vezető fordulat történetileg elgondolkodtató, mivel közvetlenül az 1914-1918. évi világháború után, szinte egyidőben jelenik meg a francia, az angol és a német irodalomban Marcel Proust, James Joyce és Thomas Mann három nagy regényében, *Az eltűnt idő nyomában* (1918-1927)¹⁴, *az Ulysses* (1922) és *A varázshegy* (1924) címűekben. Ez a három mű, melyek terve egyaránt visszanyúlik az első világháború előtti, döntően meghatározta az európai regény arculatát az „entre-deux-guerres” időszakában. A jóslattal ellentétben, miszerint a regény mint műfaj, ha nem is merült ki maradéktalanul, de eljutott utolsó fejezetéhez¹⁵, éppen ebben a két évtizedben művek egész sora született, amelyek eddig nem sejtett lehetőségeket nyitottak a regény számára. Az új, nem-hagyományos stílus szerzői közül itt mindenekelőtt Virginia Woolfot, Faulkner-t és az anglo-ame-

12 Th. Mann: *Einführung in den 'Zauberberg'*. Megjelent in: *Der Zauberberg*. S. Fischer 1950. XXIII.

13 A továbbiakban ezzel az írásmóddal megkülönböztetve.

14 A *Recherche* első kötete (*Du côté de chez Swann*) - mint ismeretes - már 1913-ban megjelent Grasset-nál, de csak a világháború után a Gallimard-nál megjelent kiadásával ért el hatást.

15 José Ortega y Gasset: *Ideas sobre la Novela* (1925), in: *Obras Compl.* III. Madrid 1950. 387-390.

rikai iskolát, Gide-et, Camus-t és a francia egzisztencialistákat, Kafkát és Musilt említjük, akiknek műveit az időregények sorába szokás sorolni, ill. amely műveknek számos olyan közös vonása van az időregénnyel, amelyekben korszakos összefüggés rajzolódik ki. Erich Auerbach, aki *Mimesis* című könyvének utolsó fejezetében a modern realizmus egy sor stilisztikai újítására hívja fel a figyelmet – sokszemélyű tudatábrázolás, az idő rétegzettsége, a külső cselekmény összefüggésének fellazítása, színhelyváltás¹⁶ –, megkísérelte ezeket a korszak általános tendenciájára visszavezetni. A bizalom, amit egy életfolyamatnak a sors nagy pillanataiban való átfogó ábrázolásába vetettek, áthelyeződik a mindennapi folyamatok valóságteljességének és életmélységének egy tetszés szerinti pillanatban való megragadásába: ezzel fejeződik be a modern realizmus Stendhalla és Balzac-kal induló útja. A törekvés, hogy „a mindennapi élet tetszőleges szereplőit a korabeli viszonyok általi meghatározottságukban komoly, problematikus, sőt tragikus ábrázolás tárgyává tegyék”, a „szintek megkülönböztetését valló” klasszikus szabálytól történő teljes elszakadáshoz vezetett.¹⁷

Az „entre-deux-guerres” regénye, amely szakít ezzel a klasszikus normával, egyúttal oly messzire eltávolodik az epika klasszikus formáitól is, hogy „az epikus műforma hanyatlása és átalakulása”¹⁸ a kritika komoly és sokat vitatott problémájává vált. A számos hangból most a véleményeknek csak egy kis metszetét mutatjuk be, amelyek a régi poétikai kánon iránypontjának elvesztése után nem egyszerűen világnézeti kritériumokhoz nyúlnak vissza.¹⁹

16 Erich Auerbach, *Mimézis - A valóság ábrázolása az európai irodalomban*, Bp. 1985, Gondolat, 536. o. Kardos Péter ford. (Itt a stilisztikai újítások így: sokszemélyű tudatábrázolás, az idő rétegzettsége, a külső történet összefüggéseinek fellazulása, az ábrázoló szempontról való változtatás – A ford.)

17 Uo. 542. o.

18 E. Kahler, in: *Die Neue Rundschau*, 64.évf. (1953). 1-44.

19 Így H. Pongs: *Im Umbruch der Zeit*. Göttingen 1952, aki a jelenkor re-

Martini megfogalmazása, miszerint Kafka pályafutása *A kastélyban*, *A perben* és az *Amerikában* „a legradikálisabb megsemmisítése annak a regényformának, amit rendszerint fejlődés- vagy nevelési regénynek neveznek”²⁰, egy általánosabb, nemcsak ezt a sajátosan német hagyományt érintő okra vezethető vissza, amit W. Weidlé a „répudiation des fables” [mese elutasítása] nevezőjére hozott.²¹ A fabula logikája elleni lázadás²² ismérve lehet az új regény ama gyakran hangoztatott igényének, hogy elkerülje a kötelezettség nélkülség vádját, és a képzelőerőn kívül keressen legitimációt. Ezekből a premisszákból J. Rütsch a modern regény újfajta csoportosítását kísérli meg a benne-foglaltság [Befangenheit] nézőpontjából (a témában, a látomásban, a tudatban való implikáltság) és megvilágítja, mennyiben tűnnek el ezáltal az elbeszélés egyszerű elemei (zárt forma, epikus idő és hős).²³ Míg „a csak-elbeszélőt a regénytermés alsó rétegének, az életpótlékot jelentő újságosbódé-irodalomnak engedik át”²⁴, addig a *Pénzhamisítók* szerzője a regényben példaadóan visszafordul a regény keletkezéséhez; az irodalmi mű – M. Blanchot szavaival szólva – „la recherche inquiète et infinie de sa source”-á [saját forrásának nyughatatlan, végnélküli keresésévé] válik.²⁵

Az új regény egyes aspektusai, ahogy ebből az összefoglaló jellemzésből kiderül, a legteljesebben Marcel Proust fő-

génytermését a nihilizmus és a kereszténység vaglyagossága alapján választja ketté.

20 Fritz Martini: *Wandlungen und Formen des gegenwärtigen Romans*. in: *Der Deutschunterricht*, 1951. 3. füzet. 13.

21 Wladimir Weidlé: *La Répudiation des Fables*. NNRF I. (1953), 304-314.

22 E. M. Forster: *Ansichten des Romans*. Berlin 1949 (angol kiadása London, 1927). 106-112.

23 Julius Rütsch: *Situation des französischen Romans*. Trivium VIII. évf. (1950). 6-8.

24 Uo. 2.

25 Maurice Blanchot: *Où va la littérature?* NNRF t.I. (1953) 102., ahol ehhez a téziséhez Valéry, Hofmannsthal, Rilket, Kafkát stb. idézi példaként.

művében találhatók meg. Amíg például *A varázshegy*, melyben az elbeszélő hagyományos, bár ironikus módon jelen van, megőrzi a fejlődés- és nevelési regény még egészen félreismerhetetlen vonásait, s míg másrésről az *Ulysses*ben, ahol az elbeszélő teljesen eltűnik az ábrázoltak mögött, a belső monológ már eléri azt a határt, amely mögött a *Finnigens Wake*-ben feloldódik maga a nyelv, addig *Az eltűnt idő nyomában* című mű, ahol az elbeszélő Én önmagát hozza játékba, egyszerre jelenik meg az elveszett és újra megtalált idő ciklusaként, az emlékezés regényeként és a regény regényeként. Ennyiben e mű interpretációja, amely annak eredetiségét ezeknek a különböző aspektusoknak az elemzése révén próbálja bizonyítani, egyúttal információkat ígér annak a korszakos fordulatnak a megismeréséhez, amely a XIX. század közepétől különböző előjelekkel jelentkezik, s mára evidenssé vált a „modern” (a klasszikus-humanista poétika²⁶ kánonjából kinövő) irodalomban.

Az itt következő kísérlet, amely Proust művét a vázolt összefüggésben értelmezi, egyúttal hiánypótló a Proust-kutatásban²⁷, amely azt a lehetőséget, hogy az időt és az emléke-

26 Vö. a 13. (A Múzsák) és a 14. (Klasszika) fejezet Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* c. könyvében, Bern 1948.

27 A Proust-kritika történetét 1939-ig részletesen bemutatta D.W. Alden: *M. Proust and his French critics*, Los Angeles, 1940. Ezen kívül utalunk Henri Bonnet: *Le progrès spirituel dans l'Oeuvre de M. Proust*, 2. kötet függelékében, J. Vrin, Paris 1946-49 és a DAS BUCH, 3. évf. II, 1951, kötetben közölt bibliográfiára. Ehelyütt (a visszaulásoknál a könnyebb megtalálhatóság kedvéért) csak azokat a munkákat soroljuk fel, melyeknek a *Recherche* általunk készített interpretációja (III-VI. fejezet) lekötelezettje: J. Ortega y Gasset: *Le temps, la distance et la forme chez Proust* (in: *Hommage à M. Proust*, NRF 1923) című, kérdésfeltevésünket ösztönző cikke, Benjamin Crémieux-nek (in: *Vingtième siècle*, Paris 1924) a Proust-értelmezés szempontjából úttörő elemzése, E.R. Curtius (in: *Französischer Geist in neuen Europa*, DVA 1925) és Leo Spitzer (in: *Stilstudien*, II. kötet, München, 1928), Étiemble, *Proust et la crise de l'intelligence* (Alexandrie, 1945.) egy sor misztifikációt leromboló írása, Giacomo Devoto-nak a prousti periódust vizsgáló ritmikai elemzése (in: *Let-*

zést egy átfogó stílusmonográfia alapjává tegye – ahogy az mind Proust irodalmi programjából²⁸, mind pedig a *Temps Retrouvé II*-beli (11-73. o.) önkomentárjából adódna – eddig nem használta ki. A szóban forgó stilisztikai vizsgálatok közül egy sem emelkedik az egyes megfigyelésektől a kompozicionális egészig, ahonnan először válik felismerhetővé az idő mint a regény új „dimenziója”, a viszsaemlékezés mint a szépség eredeti területe és a Recherche fabulája mint az önmegtalálás útja és (retrospektíve) mint egy vocation [hivatás, küldetés] története. Másrészt a filozófiai vita, melybe Gabriel Marcel „La notion d'éternité chez Proust” [Az örökkévalóság fogalma Proustnál] (1928) című előadása óta bevonják a művet²⁹, sokáig foglya maradt annak az előítéletnek, hogy Proust ciklusa Bergson filozófiájának művészi megvalósítása. Étiemble³⁰ szolgálatot tett azzal, hogy leleplezte ezt a „mítoszt”, az ő polémiájának eredményeit időközben H. Bonnet tárgyilagosan elmélyítette³¹, a bergsonisták tábora önkéntelenül is megerősítette azokat³², és G. Poulet-nek a „temporalité”-re [időbeliség] vonatkozó beható elemzései igazolták³³:

teratura IX, No 6, Firenze 1947), André Maurois, *À la recherche de M. Proust* (Paris, 1949.) minden korábbi biográfiát pótló elemzése, Henri Bonnet (Id. fent) tárgygazdag pszichológiai munkája és a *Recherche*-beli »temporalité« nagyszerű filozófiai vizsgálata, mellyel Georges Poulet lezárta *Études sur le temps humain* (Paris, 1950.) című munkáját.

28 J. E. Bois interjúja 1913. november 12-én, megjelent R. Dreyfus: *Souvenirs sur M. Proust*, Grasset, Paris, 1926. 285-292.

29 Vö. *Correspondance de l'Union pour la vérité*, 73e année (mars-avril 1929). G. Marcel, aki egyébként már akkoriban felhívta a figyelmet az »accroissement vital« [életlendület] prousti és bergsoni filozófiájának különbségére (70. o.), megpróbálta a »révélation de l'homme éternel«-t [örök emberi felismerés] a *Recherche* kulcsának tekinteni, amiben később követte a katolikus kritika (vö. J. Madaule: *Claudiel - Proust - Du Bos*, Paris, 1943).

30 Étiemble: *Proust et la crise de l'intelligence*, uo.

31 H. Bonnet, uo. T. II. 212-237.

32 F. Delattre: *Bergson et Proust - Accords et Dissonances*, in: *Les Études Bergsoniennes I* (1948)

33 G. Poulet, uo. 364-404. Bergsonnal kapcsolatban különösen 396. o.

a két kortárs szerző műveiben fellelhető témák meglepő azonosságára elterelte a figyelmet a két felfogás alapvető különbségeiről.³⁴ Proust atomisztikus időfelfogása a maga heterogén *états successifs*-jeivel [egymást követő állapotok] éppoly kevésbé fedi Bergson *durée* [időtartam] fogalmát (*qua succession sans distinction* [nem megkülönböztetett szukcesszió]), mint a *souvenir involontaire*-nek [akaratlan emlékezés] az *oubli* [felejtés] és egy *sensation identique* [azonos érzés] véletlenjét feltételező prousti elmélete Bergsonnak az állandó *reflux du passé dans le présent*-re [a múltnak a jelenbe való betorkollására] vonatkozó tanítását. Proust taine-i eredetű pszichológiája a maga determinizmusával, amely mindenestre megenged egy „*esthétique de la liberté*”-t [szabadság esztétikája]³⁵, kifejezett ellentétben áll Bergson *Évolution créatrice*-jével [Teremtő fejlődés] és annak szabadság-metafizikájával; még ott, ahol e pszichológiát a metafizika uralja egy „*absolu dans le moi*” [Énben rejlő abszolút] keresésében, sem csupán külsődleges analógiát lehet felállítani Descartes-tal, Bergson ellenpólusával.³⁶

Nem szabad figyelmen kívül hagynunk azt, hogy Proust e vita során kidolgozott filozófiai pozíciója messze nem foglalja magába valamennyi megállapítását a Bergson által a XIX. és XX. század fordulóján az időre és az emlékezésre vonatkozó újonnan feltett kérdéssel kapcsolatban. Épp egy

34 Az alábbiakban összefoglaljuk az idézett munkák eredményeit. A régi, s ily módon meghaladott felfogást legjobban Kurt Jäckel: *Bergson und Proust*, Breslau, 1934, képviseli.

35 M. Muller: *De Descartes à M. Proust, Être et Penser, Cahiers de philosophie No 2*, Juni 1943. 56. o.

36 M. Muller, *im.* 64: »ce souci d'un absolu, ce désir de pénétrer l'absolu dans une intuition toute réflexive d'un passé revécu, est bien de la nature de la découverte cartésienne du fondement spirituel de toute connaissance et de toute certitude.« [az abszolút utáni vágyunk, hogy a múlt újraélésének reflexív intuíciójában elérjük az abszolútát, nem más, mint a minden megismerés és bizonyosság szellemi alapját képező kartheziánus felfedezés megnyilvánulása.]

olyan mű, mint a *Recherche*, amely önmagát kommentálja és amelyben oly példaszerűen kerül napvilágra „a modern francia regény megismerésjellege”³⁷, könnyen elfeledteti, hogy valamennyi tematikus hely és az elbeszélő minden reflexiója önmagában véve és rendszerbe foglalva nem tartalmazhatja azt, amit Proust szerint csak a stílus képes tökéletesen közölni – *une qualité de vision, la révélation de l'univers particulier que chacun de nous voit, et que ne voient pas les autres* [a látásmód, annak az általunk látott egyedi univerzumnak a feltárulása, amit mások nem látnak].³⁸ Amíg nem ismerjük fel, hogy Proust művészete éppen egy „örökké saját” világ leleplezésében akar univerzális lenni, és kötelező érvényt igényel, amely lényege szerint nem jelentkezhethet az absztrakt fogalom általánosságában, nem csodálkozhatunk azon, ha »rendszere« a *souvenir involontaire* elméletében filozófiailag nélkülözhetetlennek bizonyul.³⁹ A *madeleine*-epizód híressé vált lapjai önmagukban mégis oly keveset tárnak fel az emlékezésnek a *Recherche*-ben betöltött jelentőségéből, mint a megfelelő kulcsfontosságú helyek az idő átfogó, a ciklus címében jelzett jelentőségéből⁴⁰; teljes értelmüket csak akkor ragadhatjuk meg, ha figyelembe vesszük az emlékezésnek az elveszett és újra megtalált idő ábrázolásában betöltött összehasonlíthatatlanul átfogóbb funkció-

37 Hugo Friedrich: *Drei Klassiker des französischen Romans*, Frankfurt, 1950 (2. kiadás), 91.

38 J.E. Bois interjúja, i. m.

39 Étiemble, *uo.* 10.

40 Ennek G. Poulet-nek a *Recherche* »fabulájá«-ra vonatkozó interpretációja sem felel meg (vö. III.A / VI.A fejezet) és csábító megfogalmazása »sortie du moment et ayant faite un immense voyage à travers les temps perdus, l'existence partie à la recherche de son essence, la retrouve dans l'intemporel« [az önnön lényegét kereső lét miután kilép a pillanatból és nagy utazást tesz az eltűnt időben, az időtlenben találja meg keresett esszenciáját.] (*uo.* 394.) nyitva hagyja a kérdést, miért nem fejeződik be az elbeszélés a *madeleine*-epizóddal.

ját, a láthatatlan kronológia titkát és az emlékező és a felidézett Én kettős játékát.

Proustnak az időről és az emlékezésről tett kijelentéseit művészetének szándékából megragadni és egy a kompozicionális egészig felemelkedő stilisztikai elemzés révén megalapozni, annál is inkább kínálkozik, mivel ezeket a kijelentéseket a filozófiai iskolák vitáiban részben egyoldalún vették igénybe⁴¹, részben pedig dogmatikusan elítélték.⁴² Ismeretes, hogy az idő lényegének kérdéséről folytatott vita Martin Heidegger: *Lét és idő* (1926) című művének megjelenése óta olyan jelentőségre tett szert, mint azelőtt soha a filozófia történetében. Az idő problémájáról folytatott filozófiai vita és az idő-regénynek az „entre-deux-guerres”-ben való kialakulása között félreismerhetetlen korszakbeli összefüggés van. Amikor itt most ezt előfeltételezzük anélkül, hogy vizsgálnánk, ez abban a meggyőződésben történik, hogy itt az egyidejűség jelenségéről van szó, amely nem ragadható meg a „befolyás” és a „függőség” kategóriáival. A költészet kijelentései a filozófia kijelentései mellett állnak, amint arra Proust és Bergson viszonya tanított; a költészet filozófiai tartalmára és annak feltételezett eredetére való rákérdés éppen a költészetnek a gondolkodás szempontjából betöltött eredeti teljesítményének félreismerését jelentené.

41 Így O.F. Bollnow: *Das Wesen der Stimmungen*, Frankfurt 1941, aki abszolutizálja »az utolsó kötet meghatározó élményét« (149), hogy Proust *souvenir involontaire*-jét a boldog hangulat autentikus időbeliségének bizonyosságaként kijátszhassa Heideggerrel szemben.

42 Így J. P. Sartre in *L'Être et le Néant*, Gallimard, 1943, 150, 216. o. és másutt. Proust pszichológiájára vonatkozó kritikája mindenekelőtt bizonyos mágikus irracionálisra való utalás révén érdekes, ami érvényre juttatja az états psychiques [lelki állapotok] közti viszonyokat. Ezt a javaslatot az V.C fejezetben hasznosítottuk az allegorikus perspektíva vizsgálatában.

Hatodik Fejezet

A regény regénye az emlékezés műalkotásában

(*Le temps retrouvé* I. 195 - II. 230)

... car si notre vie est vagabonde notre mémoire est sédentaire, et nous avons beau nous élaner sans trêve, nos souvenirs, eux, rivés aux lieux dont nous nous détachons, continuent à y continuer leur vie casanière, comme ces amis momentanés que le voyageur s'était faits dans une ville et qu'il est obligé d'abandonner quand il la quitte, parce que c'est là qu'eux, qui ne partent pas, finiront leur journée et leur vie comme s'il était là encore, au pied de l'église, devant la porte et sous les arbres du cours (TR. II. 159)

[Mivel ha életünk kicsapongó, emlékezetünk helyhez kötött, hiába rugaszkodunk neki újra meg újra: emlékeink azokhoz a helyekhez kötődnek, amelyektől mi elszakadunk, és továbbra is abban a szűk körben élik életüket; hasonlóan az utazás során szerzett barátokhoz, akiktől az utazó kénytelen elszakadni, amikor elhagyja a várost, mert ők, a maradók ott fogják befejezni a napot és az életet, mintha ő még mindig ott volna, a templomnál, a kapuban vagy a sétány fái alatt.] (A Proust-idézetek Gyergyai Albert, ill. Papp Ágnes Klára és Kiss Ágnes fordításai.)

Le Temps Retrouvé

Mielőtt Marcellel együtt belépnénk azon a kizárólag az ő számára rendelt kapun, amelyen keresztül lezárulhat útja és beteljesülhet élménye, visszatekintve felidézzük az interpretáció menetét, hogy azután lássuk, az elbeszélés végén a két perspektíva, melyre megértésünk útja a prelúdium után szétvált, hogyan egyesül és oldódik fel oly módon, amely eljárásunk végső, műimmanens igazolását adhatja.

Az elbeszélő Én kezdetben nem „in persona” és saját jelenéből lépett elénk, hanem (a *voyageur*[utazó]-motívum

tükrében) kétféle alakban: olyan Énként, aki visszafelé az elveszett időben kezdi keresni az útját, és olyan Énként, aki útra kel az időn át. A „visszafelé megtett út” egy sor *portes qui ne donnent sur rien* [semmire nyíló ajtó] (TR. I. 210) – álom, *mémoire du corps*, *mémoire glacée*, *mémoire volontaire* [testi, merev, akaratlagos emlékezés] – után a *madeleine*-élményhez vezetett, amelyben az Én a *souvenir involontaire*-ben [akaratlan emlékezés], egy jelenbeli és egy múltbeli pillanatot azonosságában gyermekkorának legrégebb, elsüllyedt „világát” és együttal időtlen esszenciáját találta meg újra. Ha a „visszafelé megtett utat” az emlékezés útjának tekintjük, akkor ez először a *madeleine*-epizódban látszik beteljesülni: benne az olvasó számára az emlékezés ideje a felidézett (megtalált) idővé változik át, és az emlékező Én rátalál a felidézett Énre.

Ha az olvasó az emlékező Én perspektívájában marad, akkor az első megtalált „világhoz” (Combray) csatlakozik a megtalált idő összes többi „világa”, mégha a felidezés mindenkorai módja többé nem is mindig válik láthatóvá – a *madeleine*-élményben beteljesült „visszafelé megtett út” egyszer s mindenkorra hozzáférhetővé tette az elveszett időt. Az elbeszélőnek (emlékező Én) ezt a perspektíváját követjük a IV. fejezetben, azt vizsgálándó, hogyan jelenik meg a megtalált idő az emlékezés perspektívájában, és 12 emléktérületet („*temps clos*” [lezárt idő]) találtunk, amelyek mindegyikét *univers particulier*-ként [külön világ] saját tér- és időkoordináták határoznak meg, és megjelenésmódjukban a múltbeli korszakok „szintkülönbségével” megőrzik mindenkorai „világuk” kvalitásait is:

... nous trouvons entre eux, grâce à des lacunes, à d'immenses pans d'oubli, comme l'abîme d'une différence d'altitude, comme l'incompatibilité de deux qualités incomparables d'atmosphère respirée et de colorations ambiantes (G. III. 25)

[eltérő szintmagasságok légnyomáskiülönbségéhez, két össze nem vethető színezés összeférhetetlenségéhez hasonlíthatók a felejtés hézagai és mérhetetlen szakadécai, amelyeknek köszönhetően kiismerjük magunkat köztük.]

Azzal azonban, hogy a *madeleine*-élményben az emlékező Én az eltűnt idővel együtt újra megtalálja múltbeli Énjét, egyúttal élővé válik az emlékező és a felidézett Én közötti távolság, és miután az emlékezés ideje az olvasó számára a felidézett idővé változott át, a felidézett Én (Marcel) megkezdí útját ugyanazon az időn át („előrefelé megtett út”), melyet az emlékező Én elveszített, mígnem azon a téli napon a „*madeleine*”-ben újra meg nem találta. Ha az olvasó a felidézett Énnek ebben a perspektívájában marad – amit az V. fejezetben követtünk végig –, ugyanez az idő, melyet az elbeszélő a 12 emlékterület felidezésében újra létrehoz, számára a *moi successifs* [egymást követő Én-ek] pluralitásában jelenik meg, amelyek meghatározzák Marcel időn át megtett útjának szakaszait, és amelyek körül mindenkor egy „világ” kristályosodik ki, melynek az Én halálával meg kell szűnnie, mert ez nem egy „objektív” világ, hanem az ő „világa” (*qualité de vision* [látásmód]).

Az imént idézett helyen (G. III. 25) az elbeszélő a megtalált „világok” pluralisztikus megjelenésmódját a kiváltó, egyformán hermetikusan önmagukba zárt és egymástól elválasztott (*recevant l'ombre de tel site isolé, enclos, immobile, arrête et perdu, loin de tout le reste* [ez az elszigetelt, zárt, mozdulatlan és eltűnt, mindentől távol eső hely rávetette árnyékát, uo.]) *souvenirs involontaires* [akaratlan emlékezések] sajátosságára vezeti vissza. Az, hogy ezek lényegi különbsége végső soron a „világok” minőségi különbözőségeinek felel meg, amelyek Marcel számára újabb és újabb kristályosodási pont köré szerveződnek, az interpretáció során sok szempontból nyilvánvalóvá vált. Összefoglalva: az elbeszélő perspektívája (emlékező

Én) és Marcel perspektívája (felidézett Én) egy és ugyanazon időnek két aspektusa, amely az olvasó számára egyaránt megjelenhet (az elbeszélő felől nézve) befejezett aspektusban mint újra felidézett, azaz *tartammá vált idő* [zur Dauer gewordene Zeit], és (Marcel felől nézve) befejezetlen aspektusban mint tapasztalt, azaz *a maga tartamában vett idő* [Zeit in ihrer Dauer]. Mindkét perspektíva jelen van az elbeszélés valamennyi fázisában, mert Marcel útja az időben és az időn át nem egyenesvonalúan tárul fel, hanem kezdettől fogva úgy kerül elénk, ahogy az az emlékezés perspektívájában megjelenik. Éppen az teszi a *Recherche*-t az emlékezés regényévé, hogy az emlékezés időbeli távolsága behatol az elbeszélésbe, és közvetlenül kifejezésre jut az emlékező és a felidézett Én közötti mindenütt meglévő távolságban. Ez az időbeli távolság, amely először a *madeleine*-élményben tárul fel – *j’entends la rumeur des distances traversées* [hallgatom az átélt idő moráját] (S. I. 67) – itt a legnagyobb; ahogy Marcel halad előre az időbeli útján, úgy lesz egyre kisebb, és teljesen megszűnne abban a pillanatban, amikor a felidézett Én eléri az emlékező Én jelenét. De hogyan érheti el valaha is a felidézett Én az emlékező Ént anélkül, hogy az utóbbi útjának egy véletlenszerű pontján meg ne állítaná vagy fel ne tartóztatná a halál külsődleges közbelépése?

Ezzel eljutottunk a befejezés és lezárás problémájához, amely Proust számára – ha jelentőséget akarunk tulajdonítani utalásainak – nyilvánvalóan összeszövődik az elbeszélés kezdetével. Milyen „szimmetriának” kell fennállnia a kezdet és a befejezés között, hogyan képes a kezdet a befejezést oly módon meghatározni, hogy Proust egyenesen „ok-okozati” összefüggésről beszélhetett (Chr. 209/10). Szükségszerűen adódik ez a kérdés, mivel a két perspektíva vizsgálata minduntalan arra a pontra vezetett bennünket, amelyen az elbeszélés elkerülhetetlenül egy regressus ad infinitumba jutott. Az emlékezés perspektívájában a »világot«, melynek közép-

pontjában Albertine állt, a világháború ábrázolása követte, amely – mint minden felidézett „világ” – annak a bizonyos nyári éjszakának a kereteiben záródott „temps clos”-vá, és folytatta a diszkontinuus sort anélkül, hogy feltételezett volna egy „nunc terminalt”-t [végpont], ami az egész sort lezárhatta volna. Az, hogy másrészt még a halál sem lenne képes Marcel útját befejezni, mindössze negatív lezárást adhatna neki, megmutatkozott az Albertine körüli „világ” megszűnése után, amikor Marcelben tudatosult a történelmi idő, s ezzel együtt az ő létének „rossz végtelensége”.

Ha a *Recherche* nem volna más, mint *recueil de souvenirs* [emlékek gyűjteménye]⁴³ – Proust gyakran bizonygatta, hogy nem ez –, akkor a kezdet és a befejezés kérdése nem volna kompozíciós probléma, hanem az életrajzi háttér révén előre eldöntött lenne. Akkor az elbeszélést naptári adatok vagy életszakaszok tagolnák, és az így adódó szakaszok önmagukban önállótlank lennének. Ahhoz, hogy teljes legyen, mindegyiknek szüksége volna a megelőző és az utána következő szakaszra, valamint arra, hogy e szakaszok egész sorára vonatkoztassuk, amely sor az emlékező Én számára ismét regressus ad infinitumba jutna, és az ő halálával csak egy kontingens, tisztán külsődleges végpontot érne el, mellyel a sor éppoly önkényesen szakadna meg, mint ahogyan kezdődött. Mert ennek a sornak, melyben – függetlenül attól, hogy a sorrendet asszociatív vagy kronologikus elv határozza meg – minden „nunc” csak átmeneti határ, önmagában éppoly kevéssé van *raison pour finir*-je [ok a befejezésre], mint *raison pour commencer*-ja [ok a kezdésre]. A sor első és utolsó

43 *Quant à M. de Pierrefeu (...) son erreur sur ce que j'écris vient en partie de ceci qu'il ignore que le dernière page de mon livre est écrite depuis plusieurs années (...) Alors il croit que ce sont des souvenirs qui n'ont pas de raison pour finir* [Ami Pierrefeu urat illeti, írásomat részben azért ítéli meg hibásan, mert nem tudja, hogy a könyv utolsó oldalát több éve írtam (...) Azt hiszi, hogy ezek emlékek, amelyeknek nincs okuk végetérni.] (Levél J. Bouleengernek 1920. január 1-jén. Corr. III, 202.).

„nunc”-ja is utal még egy „előttre” és egy „utánra”, ami az elbeszélésben nem jelenhet meg: a születés és a halál itt nem lehet kezdet és befejezés, mert ezek az emlékező Én számára transzcendensek.

Azt, hogy kezdet és befejezés kölcsönösen hogyan határozhatja meg egymást, a *Recherche*-ben megmutatta számonkra a megtalált idő minden egyes területe, melyek kezdőpontja nem önmaga „előtt”-jére utalt, hanem „nunc initial”-ként [kezdőpont] önmaga „nunc terminal”-jára [végpont], és melyek végpontja nem önmaga „utánjára” utalt, hanem „nunc terminal”-ként önmaga „nunc initial”-jára. A *recueil de souvenirs*-ben a sor tagjai csak önmaguk „előttje” és „utánja” révén válnak teljessé, bár folyamatosnak látszik, mégsem tud körré zárulni; ezzel szemben itt, ahol a sor tagjai önmagukban is megállják a helyüket, maga a sor diszkontinuusként jelenik meg, és csak a posteriori tud folyamatossá válni, amikor egy tagja utolsóként (nunc terminal) összekapcsolódik az elsővel (nunc initial).

Mivel a *Recherche* kompozíciójában a kezdetnek és a befejezésnek szükségszerűen meg kell határoznia egymást, az elbeszélő számára először is az a lehetőség adódik, hogy az elbeszélés önmaga jelenébe torkolljék. Ha az utolsó „temps clos”-nak le kell zárnia az evokációk sorát, akkor nem utalhat többé semmi „utánra”, nem lehet önkényes végpont, mint egy krónikáé, amelynek egyszerűen vége szakad, miközben az idő megy tovább. Egy olyan „nunc terminal”-ra van szüksége, amely lezárja az elbeszélt időt, mert ő maga már nem integrálódik a „nunc”-ok sorába (*faut-il*) – Groethuysennel szólva – *que ce nunc qui clôt le passé ne puisse jamais lui-même devenir passé, qu’il reste en dehors du temps de ce qui se passe* [(szükségszerű-e), hogy ez a múltat lezáró most sose váljék maga is múlttá, hogy kívülről maradjon a múlt időn].⁴⁴ Ugyan gondolhatnánk

44 B. Groethuysen: *De quelques aspects du temps* (in: *Recherches philosophiques V*, 1935/6, 139-195) 163. o.

azt, hogy az evokációk sorát, amelyekben oly gyakran egy újra megtalált szoba víziójából jött létre egy múltbeli „világ”, elbeszélőjük azzal zárja le, hogy végül a saját szobájába, a mű keletkezésének helyére vezet. Ily módon azonban az elbeszélő elkerülhetetlenül epikus distanciába kerülne, és a megtalált idő végül „az emlékezés tárgyává” válna!

Az elbeszélő kezdettől fogva az emlékező és a felidézett Én kettős szerepében lépett elénk, és az emlékezés ideje nem jelent meg külön, az elbeszélőnek az ábrázolt időtől elválasztott jeleneként (az elbeszélés ideje), hanem már a nyitányban integrálódott a felidézett időbe mint az „emlékezés útja”. Ha az elbeszélő az elbeszélés végén sem akarja az olvasót az elbeszélés folyamatának magának az elbeszéléstől különválasztott jelenébe helyezni, akkor az a lehetőség marad számára, hogy az elbeszélést vagy az emlékező, vagy a felidézett Én perspektívájából zárja le. Az első esetben talán a *madeleine*-élmény lehetne a *Recherche* záróköve: benne az emlékező Én megleli múltbeli Énjét és egyúttal élővé válik az a távolság, amelyet azután Marcelnek le kell küzdenie ahhoz, hogy útja végül ismét abba a pillanatba torkollhassék, amelyben az emlékező Én számára feltárult az elvesztett idő kapuja. „Nunc terminal” és „nunc initial” körre zárulnának, és az emlékező Én múltbeli Énjét nem kizárólag egy múltbeli és egy jelenbeli pillanat identitásában találta volna meg, azaz az időtlenben, hanem a végén az időben is identikussá vált volna vele.

A „nunc terminal”-tól a „nunc initial”-hoz vezető kör azonban nem a *madeleine*-élményben zárul le! A *Recherche* az értelmét végül nem az egzisztenciális háttérben nyeri el: ugyanis sem nem csupán »egy esszenciáját kereső egzisztencia regénye«, sem pedig kizárólag az emlékezés regénye. Marcel útjának van még egy másik, rejtett értelme is, amely számára csak azoknak az élményeknek a bekövetkeztével lepleződhet le, amelyek Guermantes-ék matinéján várják

őt. Mielőtt ezekre az élményekre fordítanánk figyelmünket, kézenfekvőnek tűnik felvázolni az elbeszélés utolsó részének (XII) felépítését, és ezzel az ábrázolt idő vizsgálatát az emlékezés perspektívájában lezárni.

Mivel Albertine halálával és elfeledésével Marcel számára egyúttal megszűnni látszott annak lehetősége is, hogy valaha újra egy „világ” kristályosodhatna ki egy szeretett lény körül, és a történelem kaleidoszkópjának, a háborúnak az abszurd sodrására volt szükség ahhoz, hogy az a világ további változását idézze elő számára, ezért az utolsó rész előtt feszültség keletkezik, hogy vajon milyen változás révén keletkezhet ex nihilo még egyszer és záródhat „temps clos”-vá egy „világ”.

Ez a változás Guermites-ék matinéja, amelyen alig több, mint egy órányi időtartam rövidke időbeli keretében⁴⁵ Marcel számára radikálisan megváltozik a világ – éppen az idő révén, melynek hatalmát Marcelnek meg kell tapasztalnia, hiszen egyedül ez képes még átalakulni, amikor az imagináció képessége már kimerült. Az utolsó emléktérületnek van tehát az egész sorban a legkisebb időbeli kerete és mindössze egyetlen színhelye: az Hôtel Princesse de Guermites. Az elbeszélés azonban nem közvetlenül a matiné időbeli kezdőpontjával indul és nem közvetlenül annak időbeli végpontjával ér véget. Van egy „előttje” egy megelőző nap előjátékában és egy „utánja” egy utójátékban, amely – ha eltekinthetünk a két ellentmondó és alapjában véve nélkülözhető időmegjelöléstől (TR. II. 219, 221) – egyetlen utána következő napnak sem felel meg.

A XII. rész kezdete időben összeköti a matinét a *maison de santé*-ban⁴⁶ [szanatórium] való tartózkodással, amely

45 Az egész matinéra vonatkozóan csupán kétszer jelenik meg időbeli határ, *me rendant compte depuis une heure* [egy órája vettem észre] (TR. II. 109), ami 45 oldallal később alig múlt valamennyit (vö. TR. II. 154)

46 (...) *un long temps s'écoula* [hosszú idő telt el], TR. I. 195.

magában az elbeszélésben nem bukkan fel. Az új Én, aki az ezt követő belső monológban a Párizsba vezető úton jelenik meg, alapjában véve még ugyanaz, amelyik Albertine elfeledése után jött létre:

Peut-être dans la nouvelle partie de ma vie desséchée qui s'ouvre, les hommes pourraient-ils m'inspirer ce que ne me dit plus la nature. Mais les années où j'aurais peut-être été capable de la chanter ne reviendront jamais. (TR. I. 196)

[Talán fásult életem most nyíló új szakaszában az emberek fogják sugallni azt, amit a természet már nem árul el nekem. De azok az idők már sohasem térnek vissza, amikor képesnek éreztem magam arra, hogy ezt kikényszerítsem.]

Marcel életének új szakaszát nagyfokú kiábrándultság jellemzi; miután búcsút kellett vennie az imaginációtól, a természet sem képes többé semmit mondani neki. Ezért is marad a matiné felidézése az évszakok szempontjából teljesen semleges⁴⁷ – Marcel utolsó élményének terepe többé nem természeti, hanem emberi táj: *le paysage humain* (TR. II. 81).

Így a kis előjáték kontrasztot képez azzal, ami Marcelt a matinén várja, és ez az utolsó élmény a váratlanba való átcsapásként (*la porte!* [ajtó]) jelenhet meg. Ahogy ezen „előtt” és „után” között, úgy a matiné élményei között is van egy „blanc” [szünet] (TR. II. 85), és azok időbeli végpontját (210. o.) is ilyen követi: Marcel útjának utolsó szakaszában az *états successifs et contrastés* [egymást követő és egymásnak ellentmondó állapotok] ugyanazon törvénye érvényesül, amely eddigi útját meghatározta, és láthatóvá teszi Marcel utolsó élményének belső szakaszait. Ezek a szakaszok a következők: – utazás a matinéra (TR. I. 195-250), – várakozás a könyvtárban (TR. II. 7-73), – a szalonban

47 A vonatút során a természeti impressziók az évszakokra vonatkozóan nem adnak támpontot. (TR. I. 196).

tartózkodás (73-209. o.) és a – *demain j'écrirais* [holnap írni fogok] átmeneti állapota (209-230. o.). Elengedhetetlen lépésről lépésre követni ezeket a szakaszokat, ha nem akarjuk Proust közbeszúrt *Art poétique*-jéről (TR. II. 11-73) elfelejteni, hogy ez az értekezés is a mű szerkezetileg integráns része, és csak azokkal az élményekkel összefüggésben nyeri el teljes értelmét, amelyekben Marcel útja beteljesül.

A.

A Temps retrouvé – écoulé – incorporé [a megtalált – az elmúlt – a magáévá tett idő] élménye és jelentősége a műalkotáshoz vezető úton

A TR. rövid előjátéka, Marcel útja Párizsba és utazása az autóban a matinéra, fordított megfelelésben áll a nyitánybeli emlékezés útjával. Míg ott az Én először az éjszakai felébredés *incertitude*-jében [bizonytalanság] *conscience sans contenu*-ként [tartalom nélküli öntudat] van jelen, és mindenféle „előttől” és „utántól” el van választva, addig itt, mielőtt megnyílna Marcel előtt az elveszett idő kapuja, egész élete mint *existence toute en longueur* [a maga teljességében megmutakozó létezés] (TR. I. 209) tudatosul, és jövőbeli meghosszabbításának már nincs semmi jelentősége számára. Mert az ifjúság álmával a művészet autonóm valóságába vetett hite is elveszett (195. o.), és szakadatlanul elnapolt terve, hogy íróként kezdjen el dolgozni, olyan illúzióként jelenik meg számára, amely nem éri meg, hogy miatta lemondjon a *homme du monde* [világfi] frivol életéről (TR. I. 197). De mialatt ezekkel a komor gondolatokkal az Hôtel Princesse de Guermantes felé hajt, és az autó mintha távol vinné őt mindattól, amiben eddig hitt, máris sokasodnak a számára még érthetetlen jelzések arra vonatkozóan, hogy éppen afelé a terület felé közeledik, amelyről azt hiszi, hogy egyre növekvő sebességgel távolodik tőle.

A növekvő eltávolodás mozgása szerkezetileg az elveszett idő kapuja felé való közeledés ellentétes mozgásával szövődik össze. A vasúti sugárút fáinak sora, melyet Marcel hiába próbál megfigyelni és impresszióként rögzíteni (TR. I. 196), *vision d'azur*-ként [azúr látomás] visszatér a könyvtárban (TR. II. 9). A Guermantes-név a meghívón hirtelen azt a vágyat ébreszti fel benne, hogy odamenjen, *comme si cela avait dû me rapprocher de mon enfance et des profondeurs de ma mémoire où je l'apercevais* [mert ez közelebb vihetett a gyermekkoromhoz és emlékezetem mélyéhez, ahol gyermekkorom emlékét őriztem] (TR. I. 198). Miközben autója a rosszul kikövezett Champs-Élysées-n zötyög, hirtelen úgy tűnik számára, mintha felnyíltak volna egy park rácsai (a *La porte* vezérmotívuma!) és az autó finom homokon gurulna: *Le sol de lui-même savait où il devait aller; sa résistance était vaincue. Et comme un aviateur qui a jusque-là péniblement roulé à terre, »décollé« brusquement, je m'élevais lentement vers les hauteurs silencieuses du souvenir* [Az út magától tudta, merre visz; a sűrűlódás megszűnt. És mint egy pilóta, aki miután a földön zötykölődött, hirtelen felszáll, lassan én is az emlékek hangtalan régióiba emelkedtem.] (TR. I. 200). Maga a teljesen megöszült Charlus, aki egy Lear király fenségével jelenti be az idő álarcainak későbbi *fête travestie*-jét [álarcosbál], a meglepő emlékezet-próba révén bizonyítékot szolgáltat Marcelnek arra, hogy az elveszett idő még létezik (204. o.). Így Marcel hangulata az utazás alatt a melankólia és a boldogság keveréke, amit könnyelműen fogad, mert még nem képes megérteni az *avertissements*-t [figyelmeztetések].

Mivel mindenekelőtt az a célunk, hogy megeljük az elbeszélésben a kezdet és a befejezés közti szimmetriát, a következő szakasz (megérkezés és várakozás a könyvtárban) vizsgálatában az ebbe a részbe illesztett több oldalas részletet, az *Art poétique*-et, mindenekelőtt a *Recherche* kompozíciójában betöltött jelentősége alapján kell megvizsgáljunk.

Először úgy tűnik, mintha a *vision d'azur*⁴⁸, amit az Hôtel udvarába való megérkezéskor a köveztet lépés vált ki, és ugyanígy minden további *souvenirs involontaires* nem lenne más, mint a *madeleine*-élmény végső fokozása, mintha Marcelt ugyanaz a boldogság töltené el, amely előtt meg kell semmisülnie egy természetlen lét minden unalmának, semmivé kell válnia a jövővel szembeni minden aggodalomnak, sőt magának a halálnak is, mintha a *l'homme affranchi de l'ordre du temps* [az idő rendjéből kiszabadult ember] (TR. II. 15) az elveszett idővel egyúttal az örökkévalóságot is megtalálta volna.⁴⁹ De ez nem csupán futó megézés (*cette contemplation, quoique d'éternité, était fugitive* [az örökkévalóságról való elmélkedés mégiscsak múlandó volt] 18. o.), az *être extra-temporel* [időn kívüli lény] sem *moi absolu* [korlátlan Én] annyiban, amennyiben szüksége van a dolgok esszenciájára (*cette céleste nourriture* [égi táplálék], 15. o.) ahhoz, hogy létrejöjjön: *cet être-là ne se nourrit que de l'essence des choses, en elles seulement il trouve sa subsistance, ses délices* [ez a lény a dolgok lényegéből meríti erejét, csak az elégíti ki szükségletét, csak abban leli gyönyörűségét] (TR. II. 15). Ezt az esszenciát, amely egyedül képes fenntartani az *être extra-temporel*

48 TR. II. 8, 10. Az *azúr*, itt az újra-émlékezés pillanatának kulcsszava, a *Recherche*-ben többnyire csak az eget vagy a színt jelenti (vö. S. II. 223, 234; JF. III. 113, 220; SG. I. 232, 283; SG. II. 151), de két fontos helyen, *la cloche d'or sur la surface azurée du silence* A csönd azúr felszínén fénylő arany harang] (S.I. 123, a fiú időbeli eltávolodása Combrayben) és *on extrait le titre sans alliage d'or fin et d'indestructible azur* [kivehetjük a visszafogott arannyal nem keveredő diadalmas azúrt] (AD. 88, az Albertinre való vissza-émlékezés) előreutal a TR-re. Ebben az összefüggésben szemlélve a *vision d'azur* sem *éternité* [örökkévalóság], hanem az idő látható szubsztanciája (*un peu de temps à l'état pur* [kevés tiszta állapotú idő]).

49 Itt a sok vélemény közül csak egyet idézünk: J. Madaule: Claudel – Proust – Du Bos, Paris, 1943, 131. o.: *M. Proust aurait pu s'écrier ce jour-là, comme jadis Rimbaud: Elle est retrouvée! Quoi? L'Éternité* [Mint valaha Rimbaud, Proust úr is imígyen kiálthatott volna fel azon a napon: Megtaláltam! Hogy mit? Az örökkévalót!] (vö. még 134. o.).

létét, az elbeszélő is *un peu de temps à l'état pur*-nek [egy kevés az idő lényegéből] nevezi (15. o.). Eszerint az, ami az Én számára egy olyan pillanatban nyilatkozik meg, amely kiszabadítja őt az idő rendjéből, paradox módon nem időtlen lét, hanem magának az időnek a szubsztanciája, amit az Én eddig nem volt képes érzékelni! Hogyan jelenik meg ez az ellentmondás?

A *souvenir involontaire* az abszolútnak nem közvetlen intuíciója, hanem retrospektív „intuíció” (ha továbbra is meg akarjuk tartani ezt a fogalmat), amely csak kiváltása tekintetében reflektálatlan, egyébként azonban saját múltjára irányuló reflexív művelet és ennyiben végső soron az immanencián belül marad. Nem szabad összetéveszteni a Proust által csak időnként használt *éternel*-lel [örökkévaló] (TR. II. 18,71):⁵⁰ nem az időnek az abszolútumba való transzcendálását jelenti, hanem a szövegösszefüggésben az *affranchie de l'ordre du temps* [az idő rendjéből kiszabadult] (15. o.) szinonímájaként áll. Az Én, aki egyszerre található egy múltbeli és egy jelenbeli pillanatban, ezáltal bár kívül van az idő (irreverzibilis) rendjén, de egyúttal *entre le présent et le passé* [múlt és jelen között], azaz az idő immanenci-

50 Az, hogy az *éternel* ebben az összefüggésben nem a transzcendenciát jelenti, egyértelműen kiderül az *Un des premiers états de Swann, La Table Ronde*, 1945. április, 30. old. kéziratának egyik helyéből, amely nem került bele a *Recherche*-be: *seules ces odeurs (souvenirs involontaires) ont le pouvoir qu'avait autrefois la foi des martyres, de nous soustraire dans une certaine mesure à la souffrance actuelle. Elles font même plus que la foi qui donnait l'espérance d'avoir une âme éternelle; et de la relativité du temps, elles nous en donnent la sensation, la certitude immédiate; essences permanentes, elles suscitent aussitôt en nous une âme permanente qui puisse les goûter et qui s'en repaît délicieusement.* [hajdani vértanúk hitének volt olyan hatalma, mint ezeknek az illatoknak (akaratlan emlékezés), melyek képesek bennünket valamennyire kivonni a napi szenvedésből. Az illatok tartós esszenciák, az örök élet reményét adó hitnél is többet jelentenek, érzékeltetik s azonnal bizonyítják is az idő viszonylagosságát, lelkünk egy állandó felét ébresztik fel, mely megérzi őket és kellemesen elbódul tőlük.]

ájában van. A *vrai moi* [igazi Én] (15. o.) mint olyan nem *moi absolu*⁵¹, hanem olyan Én, aki csak az *essence permanente* [tartós esszencia] felé fordulva képes megtapasztalni önmagát, tehát nem tévesztendő össze a bergsoni *moi profond*-nal [mély Én]. A dolgoknak ez az esszenciája azonban tulajdonképpen nem tudattól független időtlen esszencia, hanem sokkal inkább *en partie subjective et incommunicable* [személyes és elidegeníthetetlen egész] (31. o.), azaz „emotív esszencia”⁵²: *une qualité commune à deux sensations* [két érzet közös tulajdonsága] (36. o.). Ez az esszencia, amely sem az érzékelés, sem a képzelőerő, sem pedig a *mémoire volontaire* számára nem hozzáférhető, az időt csak annak hatásában tudja feltárni, mert a képzelőerő és az érzékelés csak akkor nem zárják ki többé egymást, ha tárgyuk egyszerre van a múltban és a jelenben.⁵³ Ahogy a dolgok esszenciájának időre van szüksége ahhoz, hogy feltáruljon az Én számára, és ahogy a „*moi permanent*”-nak szintén szüksége van a dolgok esszenciájára ahhoz, hogy napvilágra kerüljön, úgy

51 Mint ahogy S. Dresden: *L'artiste et l'absolu*, Paul Valéry et Marcel Proust, Amsterdam, 1942. véli (vö. 114. o.): *C'est par son culte du souvenir involontaire que Proust a su terminer toute recherche, qu'il a atteint et exprimé le moi absolu.* [Az akaratlan emlékezésbe vetett hite tette lehetővé Proust számára a keresés befejezését, valamint az abszolút Én elérését és kifejezését.]

52 Vö. M. Muller: *De Descartes à M. Proust, Être et Penser*, 1943, akinek az *essences émotives*-re vonatkozó filozófiai elemzésére itt támaszkodunk.

53 TR. II. 14: *Et voici que soudain l'effet de cette dure loi s'était trouvé neutralisé, suspendu, par un expédient merveilleux de la nature, qui avait fait miroiter une sensation (...) à la fois dans le passé, ce qui permettait à mon imagination de la goûter, et dans le présent ou l'ébranlement effectif de mes sens par le bruit, le contact avait ajouté aux rêves de l'imagination ce dont ils sont habituellement dépourvus, l'idée d'existence.* [És lám, a természet csodálatos közbelépése hirtelen semlegesítette, felfüggesztette e szigorú törvény hatályát: az érzékelt dolog egyszerre tűnt fel a múlt és a jelen fényében, a múltból képzeletem megízlelhette azt, a jelenben azután a hang, az érintés érzékeimre tett tényleges hatása olyasmint adott képzeletem álmaihoz, ami addig hiányzott: a létezés gondolatát.]

– és ezzel bezárul a kör – az időnek is szüksége van a dolgok esszenciájára, hogy abban manifesztálódjék.

A *Le temps retrouvé* tehát nem egyjelentésű a *le temps transcendé*-vel [meghaladott idő]⁵⁴, hanem az időnek a visszaemlékezés pillanatában Marcel számára láthatóvá vált szubsztanciáját jelenti, amiről Proust már az interjújában beszélt. De Marcel ezzel nem elégszik meg, főképp mivel ezek a víziók nem többek *des fragments d'existence sous-traités au temps*-nél [az időből kivont létezés-töredékek] (TR. II. 18), és éppoly gyorsan újra eltűnnek, mint ahogy elárasztották a tudatát. Ha ennek a boldogságnak egy futó pillanat ritka egzisztenciális élményénél többet kell jelentenie, akkor itt és most kell megalapozni valódi értelmét; ahhoz, hogy a *contemplation de l'essence des choses* [a dolgok lényegéről való elmélkedés] meghaladja a pillanatot, fel kell fedoznünk annak lehetőségét, hogy az újra megtaláltat megőrizzük (19. o.). A tulajdonképpeni igazság, a boldogság végső oka – amelynek az Én számára a *madeleine*-élményben még rejtve kellett maradnia, és amit Marcel csak most képes felismerni – az *Un des premiers états de Swann* kéziratában fejeződik ki a legszebben. Ennek az élménynek a jelentősége nem merül ki abban, hogy az egzisztencia a *souvenir involontaire*-ben újra megtalálja elveszett esszenciáját, hanem magába foglalja annak lehetőségét is, hogy az *être extra-temporel*-rel létre tud jönni a költő:

(...) nous respirons (...) une sorte d'existence commune à ces diverses matinées, permanente, plus réelle qu'elles, extra-temporelle comme ces odeurs qui sont à la fois du passé et du présent ou plutôt en dehors et au-dessus du passé et du présent et qui suscitent en nous pour en jouir, un être échappant au temps, existant au-dessus du présent et du passé, un poète (uo. 28. o.)

54 G. Poulet: *Études sur le temps humain*, Paris, 1950, 402.

[Olyan végtelen létre vágyunk, amely magába foglalja valamennyi matinét, mégis valóságosabb náluk; időn kívüli, mint azok az illatok, amelyek egyszerre idézik a múltat és a jelent, vagy inkább kívülről állnak múlton és jelenen, olyan létezés lehetőségét nyitják meg előttünk, olyan létezésben részesítenek, amely kiszabadít bennünket az idő fogságából, múlt és jelen fölé emel – a költői létet.]

Az elveszett idő keresése csak a művészetben teljesülhet be; Marcel számára ez *le seul moyen de retrouver le Temps perdu* [az eltűnt idő megtalálásának egyetlen eszköze] (TR. II. 48), mert egyedül a műalkotás képes megőrizni a megtalált időt, és mert az *être extra-temporel* egyedül költőként képes megmaradni. Ebből egy sor feltétel adódik műalkotása koncepciója számára, amelyekről Marcel egyelőre töpreng. Amit a művészetnek, amely egyedül méltó erre a névre, ki kell fejeznie (30. o.), csak *du réel retrouvé* [megtalált valóság] lehet (23. o.), nem lehet tehát az állítólagos „realizmus” (25. o.) közvetlen *décrire les choses-a* [leírás] (30. o.) – *un art soûdisant, „vécu” simple comme la vie, sans beauté, double emploi si ennuyeux et si vain de ce que nos yeux voient et de ce que notre intelligence constate* [Az élethez hasonlóan egyszerű, szépség nélküli, „élőnek” nevezett művészet teljesen unalmas és hiábavaló másolása annak, amit a szemünk lát és értelmünk megállapít.] (43. o.). A művész feladata nem a megfigyelőé, hanem a fordítóé (37. o.), stílusa nem a technika, hanem a „látomás” kérdése:

Il (son style) est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence, qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun (43. o.)

[(Stílusában) az a különbség nyilatkozik meg, amit közvetlen és tudatos módszerekkel nem lehet kifejezni, az az egyedi vonás, ami világlátásunkban rejlik, az a különbség, ami mindannyiunk titka maradna, ha nem lenne művészet.]

A mindenkori „világnak” azt a minőségét, amelyet csak a stílus – *par le lien indescriptible d’une alliance de mots* [annak a leírhatatlan összefüggésnek köszönhetően, amit egy szókapcsolat közvetít] (36. o.) – képes lefordítani, a realista művész szükségszerűen nem veszi észre, mert ő elvágja a jelen és a múlt közötti kommunikációt (30. o.), amelyben legelőször képes feltárulni a dolgok essenciája. Mivel azonban az elvesztett idő csak a *souvenirs involontaires*-ben található meg újra, melyek mindegyike zárt „hordóként” őriz egy múltbeli „világot” annak minőségi különbözőségében, Marcelnek azt a nehéz feladatot kell megoldania, hogy művének egyes részeit esszenciálisan különböző atmoszférájukban ábrázolja (12-13. o.). Megtalálta művének autentikus „anyagát” (23. o.), megalapozta művészetének méltóságát – de mi lesz a tárgya, milyen forma fog neki jelleget adni, milyen „történet” fogja összekapcsolni az újra megtalált „világokat”?

Ezekbe a kérdésekbe torkollanak azok a fejtegetések, amelyekkel az elbeszélő a *Temps Retrouvé* élményét kommentálja. Általában Proust *Art Poétique*-jének tekintik és önmagában méltányolják. Bármilyen meghatározó is a jelentősége az emlékezés új poétikája szempontjából, semmiképpen sem elegendő ahhoz, hogy felismerjük a kompozíció tulajdonképpeni kulcsát – a regénynek magában a regényben benne rejlő elméletét.⁵⁵ A *Recherche* kompozicionális

55 Ez újból megmutatkozik J. Nathan (*La Morale de Proust*, Paris, Nizet) 1953-ban megjelent monográfiájában. Átveszi Feuillerat tézisét egy a homoszexualitás és a háború által meghatározott, a *Recherche* mindkét változatában látható és a művet csorbító törésről, hogy ezt a morál szintjén, egy kezdeti *morale esthétique de l’authenticité* (297) [az eredetiség esztétikai morálja] széthullásaként mutassa be, melynek reliktumát mindenekelőtt a TR. korán keletkezett zárórésze alkotná. Reményeink szerint a következőkben bemutatjuk, hogy ez mindamellert azt az elméletet is tartalmazza, amely magába foglalja az egész művet látszólag ellentmondásos előfeltevéseiben (Nathan, 285.)

struktúrája nem vezethető le egyszerűen a *souvenir involontaire*-nek a „szép anyagaként” való felfedezéséből és Proust *leçon d'idéalisme*-jéből (TR. II. 61). Proust *Art Poétique*-ja csak akkor válik teljessé, ha figyelembe vesszük, hogy a *Temps Retrouvé* egzisztenciális élménye nem kizárólag önmagáért határozza meg a műalkotás kompozícióját, amelyben Marcel Guermantes-ék könyvtárában várakozva végre megtalálni véli egzisztenciájának igazolását – *l'art est ce qu'il y a de plus réel, la plus austère école de la vie, et le vrai Jugement dernier* [az élet legigazibb, legkeményebb iskolája a művészet, az igazi Utolsó Ítélet] (TR. II. 23) A *Temps Retrouvé* élményére először a *Temps écoulé* [elmúlt idő] homlokegyenest ellenkező élménye következik, amely megint teljes egészében megkérdőjelezi Marcel vállalkozását (TR. II. 74), és csak fokozatosan tárul fel műve további előfeltételeként.

Miközben Marcel belép a szalonba, ugyanabban a pillanatban, amikor éppen azon van, hogy *de rendre claires, d'intellectualiser dans une oeuvre d'art, des réalités extra-temporelles* [egy műben rendezze és értelmezze az időn kívüli valóságokat] (87. o.), az idő megmutatja neki igazi arcát, és hagyja, hogy az *homme éternel* [örök ember] (71. o.) eksztázisából létének végességébe zuhanjon. Itt Marcel utolsó és legtartósabb illúziója ér kései, ám annál hirtelenebb véget: az a hit, hogy még mindig *adolescent* [ifjú] (vö. JF. I. 70). Mert ennek a matinének a szemé elé táruló *paysage humain*-jében (TR. II. 81) olyan hatalom uralkodik, amelyről hirtelen megtudja, hogy nem csupán absztrakt fogalom: „LA VIEILLESE” [az öregség] (88-89. o.). Ez bezárni látszik a regény allegorikus figuráinak körtáncát. De ahogy a *Roman de la Rose*-ban a *Vieillece* [öregség] mögött váratlanul a *Li Tens* [idő] mint még hatalmasabb, univerzális potencia bontakozik ki,⁵⁶

56 *Roman de la Rose* [Rózsa-regény], éd. Langlois, vö. a *Vieillece*-hez ebben az összefüggésben a 339. sortól és a *Li Tens*-hez a 361-388 sorok (egy Ovidius, *Met.* 10-re visszautaló közbeszúrás a *Vieillece* portréjában).

úgy a „VIEILLESSE”-t itt is beárnyékolja a „LE TEMPS” [Idő], amely marionettként táncoltatja a matiné alakjait.⁵⁷

A *Recherche* nagy fináléja, melyben az elbeszélő a legnagyobb szerűbben bontja ki az allegorikus-metaforikus perspektívát⁵⁸, az első világháborúval sírba süllyedő világ haláltánca. A matiné színjátéka még groteszkebbnek hat azáltal, hogy Marcelnek először az a benyomása, hogy álarcosbálon van (77. o.), és csak fokozatosan veszi észre, hogy ezek az álarcok nem mások, mint *des masques du Temps* [az Idő álarcai] és nem lehet levenni őket (90. o.). Ezután újra önmagára pillant: *Et je pus me voir, comme dans la première glace véridique que j'eusse rencontrée dans les yeux de vieillards restés jeunes, à leur avis, comme je le croyais moi-même de moi* [És láttam magam életem első igazmondó tükrében, a magukat fiatalnak érző aggastyánok szemében, akik ugyanabban a hitben éltek, amiben én.] (86. o.), és azok a szavak, amelyek a korára figyelmeztetik, úgy csengenek a fülemben, mint az „útolsó ítélet harsonái” (81. o. – az apokaliptiszisnek korábban a művészetre alkalmazott allegorikus aspektusa itt kontrasztként tér vissza). Ez előtt mintha már nem tudná megállni a helyét művének megírására tett elhatározása. De a borzongás az idő maszkjaitól, melyek mintegy 50 alakban vonulnak el előtte, észrevétlenül annak csodálatába

57 Vö. TR. II. 78: *Un guignol de poupées baignant dans les couleurs immatérielles des années, de poupées extériorisant le Temps, le Temps qui d'habitude n'est pas visible, qui pour le devenir cherche des corps et, partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique.* [Az évek megfoghatatlan színeiben úszó bábuk színpada, a bábuk kivetítik az Időt, az Időt - ami rendszerint ugyan nem látható, de ha azzá akar válni, keres magának testeket és ahol csak leli őket, rájuk telepszik, hogy vetíthessen csodálámpájával.]

58 Az allegorikus-metaforikus perspektíva, ahogyan azt a IV.C. fejezetben kidolgoztuk, hiányzik a *Le Comique de Marcel Proust*-ra [M. Proust komikuma] vonatkozó újabb vizsgálódásból, melyben Lester Mansfield a *sources du comique proustien*-t [a prousti komikum forrásai] némiképp tematikusan vezette le Bergson *Le Rire*-jéből [A nevetés] (Nizet, Paris, 1953).

megy át, amit az „ARTISTE LE TEMPS” [Művész Idő] (39. o.) tudott megteremteni. Így a beállítások grotesksége Marcel számára elveszíti ijesztő voltát, és elkezdi a szalon forgatagát egy „herborisateur humain” [ember-gyűjtő] (SG. I. 42) szemével figyelni, testi ismérvek (92. o.), az őszülés foka (102. o.), az azonos rangba előléptettek korhatára alapján (106. o.) csoportosítja az álarcokat, zoológiai összehasonlításokat tesz és „az arcok geológiáját” (99. o.) tanulmányozza.

Ezekben a megfigyelésekben az a *révolution de mes êtres dans le temps* [lényeim körforgása az időben] teljesedik ki, amelyről Proust B. Crémieux-nek írott levelében beszélt (uo. 167. o.). Mert csaknem minden alak, akikkel Marcel az időn át megtett hosszú útja során találkozott, itt utoljára még egyszer felbukkan mint *divertissement final d'une pièce*-ben [egy színdarab fináléja] (81. o.). A Valamikor és Most kontrasztjában minden társadalmi pozíció megváltozott vagy visszájára fordult. A régi társadalmi hierarchia összeomlott, a *kaleidoscope social* [társadalmi kaleidoszkóp] Mme Verdurin-t, aki a tönkrement herceghez ment feleségül, Guermantes hercegnővé változtatta, megbuktatta Oriane-t a trónján, és az „idő kémia-jának” megfelelően⁵⁹ új kapcsolatokat hozott létre: *Et ainsi le salon de la princesse de Guermantes était illuminé, oublié et fleuri, comme un paisible cimetière. Le temps n'y avait pas seulement défait d'anciennes créatures, il y avait rendu possibles, il y avait créé des associations nouvelles* [Guermantes hercegnő gyertyafényes, virágdíszes szalonja az elmúlásra emlékeztetett, akárcsak egy békés temető. Az idő nemcsak egykori teremtményeit semmisítette meg, de új kapcsolatokat létrejöttét is lehetségessé tette.] (TR. II. 111).

Az, hogy a *Temps écoulé* felfedezése mennyiben egészíti ki Marcel első koncepcióját, még nem derül ki világosan azokból a fejtegetésekből, melyekkel az elbeszélő kommentálja él-

59 TR. II. 119, vö. 111, 118, 129, 130, 133, 202. oldalak, ahol az elbeszélő arra reflektál, hogy mi mindent változtatott meg az idő kémiaja 10, 20, 25, 30 és 50 év alatt.

ményeinek második lépését. Először csupán arról van szó, hogy az „időbeli pszichológiának”, más szóval az igazságoknak *qui se rapportent au Temps, au Temps dans lequel baignent et s'altèrent les hommes, les sociétés, les nations [amelyek az Időre vonatkoznak, az Időre, amelyben emberek, társadalmak, nemzetek merülnek el és alakulnak át]* (TR. II. 89) az a szerep jut, hogy a *souvenirs involontaires*-t mint a „szép anyagát” mintegy keretbe foglalják (*sertir*, 89. o.). Az, hogy mi értendő ezen, csak oly mértékben válik szemléletessé, ahogy Marcel megtanulja csodálni az *Artiste le Temps* által teremtett dolgok szépségét és felismeri azokat a szálakat, melyekből az olyan művészien szötte össze szövetét, hogy Marcel egy olyan „mintában”, mint amilyen a *ménage St. Loup* [St. Loup házassága] (TR. II. 139), egyesítve találhatja meg újra életének legkülönbözőbb eseményeit és körülményeit, amelyekről azt hitte, hogy soha nem realizálódhatnak:

je voyais que la vie n'avait pas cessé de tisser autour de lui des fils différents qui finissaient par le feutrer de ce beau velours⁶⁰ pareil à celui qui, dans les vieux parcs, enveloppe une simple conduite d'eau d'un fourreau d'émeraude (TR. II. 140).

[Láttam, hogy az élet tovább szötte körülötte különböző szálait s végül egészen beburkolta ebbe a szép bársonyba úgy, ahogy a régi parkokban is smaragd burkolat vonja be az egyszerű vízvezetékét.]

A *Fourreau d'émeraude* [smaragd burkolat] ugyanebben a metaforikus viszonyban megtalálható már J. E. Boi interjújában⁶¹ és ott az „idő szubsztanciáját” jelöli, amit a regény vé-

60 Pl. III. 973: *velour inimitable des années* [az évek utánozhatatlan bársonya].

61 *cette beauté de certains plombs patinés de Versailles, que le temps a engaincé dans un fourreau d'émeraude* [a patinás versailles-i vízvezetékek szépsége, amiket az idő smaragd burkolattal borított be] (uo.) Az interjúnak a TR. II-vel való ezen és más párhuzamai nagyon valószínűvé teszik, hogy Proust a regénye befejezését de facto közvetlenül a *Du côté de chez Swann* után - az interjú 1913. november 12-én készült - írta meg.

gén egy *petit fait social*-nak [kis társasági esemény] kell láthatóvá tennie – St. Loup és Gilbert házasságkötésének mint olyan társadalmi eseménynek, amely olyan személyeket hoz össze, akik az elbeszélés kezdetén szigorúan elválasztott világokhoz tartoznak! A matiné folyamán derül majd ki, hogy ez az esemény – bár az elbeszélőnek (szinte azt mondhatnánk a Figaro „*Chronique mondaine*”-je [Nagyvilági krónika] valamikori szerzőjének) nem szerez elégtételt a társadalmi szerteágazás csodálata⁶² –, mindenekelőtt azáltal válik jelentőssé, hogy benne az idő láthatatlan szubsztanciája manifesztálódik. Mert az allegorikus attribútumoknak⁶³ ebben a maskaradéjában a két utolsó figura teljesíti be az idő költészetét – *cette poésie de l'incompréhensible* [a felfoghatatlan költészete] (182. o.) – oly módon, hogy az Marcel számára az utolsó meglepetést rejti. Míg a „St. Euverte”-név legifjabb viselője az időt mintha az örök megújulás (*bercer le temps* [az idő bölcsője] 202. o.) aspektusában testesítené meg, addig Mlle de St Loup-ban, Gilbert és Robert de St. Loup tizenhat esztendőös leányában Marcel elveszett idejének évei maguk öltenek testet:

Je vis Gilberte s'avancer. Moi, pour qui le mariage de Saint-Loup – les pensées qui m'occupaient alors et qui étaient les mêmes ce matin – était d'hier, je fus étonné de voir à côté d'elle une jeune fille d'environ seize ans, dont la taille élevée mesurait cette distance que je n'avais pas voulu voir.

Le temps incolore et insaisissable s'était, afin que, pour ainsi dire, je puisse le voir et le toucher, matérialisé en elle et l'avait

62 Az elbeszélő azáltal vesz el valamennyit ennek az eseménynek a - J. E. Bois-val folytatott interjúban jelzett - meglepetésjellegéből, hogy a házasságnak már az AD. 289-313 elébe vág, és a TR-ben kétszer belefog, hogy a *kaleïdoscope social*-nak [társadalmi kaleidoszkóp] ezt a *chef-d'oeuvre*-jét méltassa (TR. II. 139, 206). Itt észrevehető az utolsó kötetek megszerkesztetlensége.

63 Vö. TR. II. 202: *cette pièce pleine d'attributs* [az attribútumokkal teli helyiség].

pétrie comme un chef-d'oeuvre, tandis que parallèlement sur moi, hélas! il n'avait fait que son oeuvre (TR. II. 209).

[Láttam, hogy Gilbert közeledik. Saint-Loup esküvője mintha csak tegnap lett volna, az egykori gondolataim ugyanazok voltak, mint ezen a reggelen, megrendítő volt egy tizenhat év körüli fiatal lányt látni mellette, akinek sudár termete az eltelt időt mutatta, amiről nem akartam tudomást venni.

Mintha a színtelen és megfoghatatlan idő testesült volna meg benne, hogy láthassam és kitapinthatassam; benne remekművet alkotott, és közben rajtam is, sajnos, elvégezte munkáját.]

Azok a fejtegetések, melyekkel az elbeszélő Marcelnek ezt az utolsó élményét kommentálja, tartalmazzák a *Recherche* kompozicionális struktúrájának tulajdonképpeni kulcsát: a múlt és a jelen közti távolságnak, amely a *souvenir involontaire*-ben megszűnni látszott, és Marcel számára végül Mlle de St. Loup-ban testesült meg, éppen mint ilyennek kell behatolnia a műalkotásba és annak „új szépséget” kölcsönöznie (TR. II. 209)! Ezen a helyen Proust a *Le Temps incorporé* [magáévá tett idő] szemléltetésére a tér fogalomköréből vesz néhány kifejezést, ami bergsonista értelmezői számára némi zavart okozott. A *mesurait cette distance* [az eltelt időt mutatta] folytatja a *mesurait pour moi la durée*-t [számomra a tartamot mutatta] (TR. II. 209); a *cette grande dimension du temps suivant laquelle la vie se réalise* [az idő tere, amelyben az élet megvalósul] visszafelé a *tous ces plans différents suivant lesquels le Temps (...) disposait ma vie*-re [mindazon síkok, amelyeken az idő alakította életemet] (uo.) vonatkozik. Így tehát Proust az időt, amely „temps qui coule”-ként [múló idő] az elbeszélés folyamán láthatatlan maradt és amelynek szubsztanciája Marcel számára végül a *visions d'azur*-ben tárult fel, végső soron mégiscsak a térbe projiciálta volna? Mivel a *durée* [tartam] itt (mint Proust nyelvhasználatában mindig) nyilvánvalóan a *distance* [távolság]

és a *dimension* [kiterjedés] szinonímája, így ez a következtetés elkerülhetetlen – legalábbis amíg bergsoni kategóriákban gondolkodunk.⁶⁴ Ha az időnek ezt a látszólagos „térbeliesítését” nem akarjuk Dandieu-vel együtt egyszerűen pusztá *stratagème*-nek [csel] tekinteni⁶⁵, akkor az a lehetőség kínálkozik, hogy tér és idő viszonyát a *Recherche*-ben ott keressük, ahol olyan motivikus összefüggésben jelenik meg, amely alkalmasnak látszik arra, hogy feloldja a fogalmi dilemmát: a „két oldal” antinómiájában.⁶⁶ Az ehhez szükséges visszatekintés egyben a *Recherche* egy vezérmotívumára is rávilágít majd, amely szintén Mlle de St. Loupban, az „idő álarcai” közül a legutolsóban teljesedik ki, és a *Recherche* partitúrájának legszebb témái közé tartozik.

B.

A »két oldal« antinómiája: *du côté de Méséglise – du côté de Guermantes és megszüntetésük az időben*

A *deux côtés* [két oldal] tájai az ábrázolásban elsődlegesen mint felidézett tájak jelennek meg. Ami ezeket az elbeszélő

64 Kurt Jäckel, aki ezt a következtetést azzal a megjegyzéssel akarja elkerülni, miszerint "Ez (*mesurait pour moi la durée*) nem azt jelenti, hogy a *durée*-t akarná mérni, mert az mérhetetlen", egy *petitio principii*-be esik, anélkül hogy ezt észrevenné (*Bergson und Proust*, Breslau, 1934, 100. o.)

65 A. Dandieu: *M. Proust, sa révélation psychologique*, 1930, 90. o.

66 Az itt következőkre vonatkozóan mindenekelőtt az *Un des premiers états de Swann* kéziratára utalunk, amit leginkább *Ce que j'ai appris aux deux côtés*-nak [amit a két oldalon megtudtam] lehetne átírni, mivel Proust itt Marcel élményeinek ellentmondásosságát különösen kiemelte és előretolt a *deux côtés*-nak [két oldal] a *Recherche* kompozíciójában betöltött jelentőségére. Mivel minket elsősorban az érdekel, hogy kidolgozzuk a tér és az idő viszonyát, a motívumot mint állandót követjük a kompozícióban, és Marcel különös élményeire, amennyiben azokat a *deux côtés* antinómiája határozza meg - *az états qui se succèdent en moi* [egymást követő állapotaim] (S. I. 247) és az *Âge des Noms*-nak [Nevék kora] *Âge des Mots*-ba [Szavak kora] való átcsapása - többé nem térünk ki.

számára minden felidézett „világ” bázisává teszi (S.I. 248), az nem annyira a „szülőföldhöz” fűződő misztikus viszony⁶⁷, hanem az első, Marcelnek az időn át megtett útja szempontjából meghatározó élményeknek a *du côté de Guermantes*- és *du côté de Méséglise*-sétákkal párhuzamos érvénytelenné válása – az *Âge des Noms*-nak [Nevék kora] megfelelően, amelyben minden dolognak és lénynek megvan a felcserélhetetlen helye térben és időben, s ezáltal őrzik individuációjukat. Mivel minden élmény „pour la première fois”-ja [először] (S.I. 247) Marcel belső történetének tulajdonképpeni adatait egyszer és mindenkorra beírta az elbeszélő emlékezetébe, a „két oldalt”, amire még egyedül támaszkodni tudna, ő *des gisements profonds de mon sol mental*-nak [lelki mélyrétegeim] (S.I. 248) vagy *des assises*-nek [rétegek] (AD. 167) nevezi. Ezért számára a két táj a virágokkal, patakokkal, fákkal és erdőkkel nem önmagáért jelenik meg, hanem az »igazságok« első felfedezésének helyeként. Ennyiben a Combray-Illiersben összeütköző alföld (Beauce), valamint erdő- és dombvidék (Perche) ellentétének⁶⁸ sem kizárólag táji jelentése van. Az alföldre (Méséglise), ill. a folyóvidékre (Guermantes, S.I. 183) vetett legszebb pillantások közvetlen kapcsolatban állnak egyrészt Marcel különös élményeivel, másrészt a nemesség (Guermantes) és a burzsoázia (Méséglise) közti társadalmi ellentéttel. De a

67 Mivel minden természeti élet a *deux côtés*-n kezdettől fogva a *vie intellectuelle* [szellemi élet] jegyében áll (S. I. 247) - az *aubépines* [galagonya] szépségét pl. nemcsak érezni akarja, hanem meg is akarja alapozni (*approfondir* [elmélyíteni], 188; *éclaircir* [megvilágítani], 189) -, ezért itt aligha lehetne a földhözköttöttségnek azt a megnyilvánulását megtalálni, amit Barrès a *la terre et les morts* [a föld és a holtak] formulában fogalmazott meg.

68 P. L. Larcher egy rövid értekezésben (Illiers et le Mystère proustien, *Mercure de France*, 1948. 8. 1.) hívta fel a figyelmet arra a különös körülményre, hogy a két oldal fellelhető az Illiers név (a *Recherche* Combray-jának) etimológiájában. - Itt mondok hálás köszönetet P. L. Larcher úrnak, a Société des Amis de Marcel Proust titkárnak a szívélyes fogadtatásért, Illiers-ben és a nekem nyújtott segítségért.

deux côtés táji és társadalmi ellentétében mélyebb titok rejlik, amit a *du côté de* [közelében, -nál, -nél] prepozicionális fordulat sejtet – nem lehatárolt teret jelöl, hanem egy határ nélküli irányt!

Marcel, aki a családi séták során sem Méséglise-la-Vieuse-be, sem pedig a Guermantes-kastélyhoz nem jut el, a »két oldalt« úgy éli meg, mint két irányt, amelyek olyannyira összeegyeztethetetlennek tűnnek számára, mint kelet és nyugat. Méséglise oly elérhetetlen, mint a látóhatár, a Guermantes olyan absztrakt földrajzi fogalom, mint a pólus; szétválasztásuk az alföld és a folyó két ideális táját összehasonlíthatatlan minőségű két entitássá teszi számára, melyekkel szemben a hozzájuk vezető utak inkább csak materiális kapcsolódási szálakat jelenthetnek (S.I. 185).

A „két oldal” tájbeli és társadalmi szembeállítottsága csak azáltal marad fenn, hogy Marcel számára térbelileg határtalanok, mint a látóhatár, mint valamiféle metafizikai mélység. Ám ha az irányok pusztán szembeállításában már benne rejlene egyesítésük lehetősége – aki folyton kelet felé megy, ha a horizontot nem is, a nyugatot végül eléri –, az Marcel számára nem ama különös tény révén válna abszolúttá, hogy a két sétaút időben kizárja egymást, mert egyetlen délután lehetetlen mindkét utat megtenni (184. o.). *A vases clos et sans communication entre eux d'après-midis différents* [egymással nem érintkező, zárt, elkülönülő délutánok vázái] hermetikusan elzárja egymástól a „két oldal” élményeit, olyan távolság van közöttük, ami nem mérhető kilométerekben, mert nem a külső térben van. Ebből az alapélményből származik a „*temps clos*” képzete – az idő a természetnél, a társadalmi hierarchiánál és a térnél is jobban olyan hatalomnak bizonyul, amely individuációt és minőséget teremt! Belőle származik azonban az *états qui se succèdent en moi* [egymást követő állapotaim] (S.I. 247) időbelisége is, amely Marcel időbeli útjának valamennyi élményét meghatározza.

Ha a „két oldal” antinómiáját tovább követjük a *Recherche* kompozíciójában, felfedezhetjük Balbeknek és Velencének abban a kettős víziójában (*le rêve contraire*, S.II .227), amely Marcel számára a két ideális táj helyébe lép és előre jelzi későbbi utazásainak legtágabb körét. Megjelenik továbbá mindenekelőtt a társadalmi univerzum látszólag összeegyeztethetetlen világainak ellentétében, olyan világokéban, amelyek idegenségük miatt még csak nem is érintkezhetnek egymással, végül azonban mégis egyesíti őket az a hatalom, ami erősebb minden térbeli elválasztottságnál: a mindent átváltoztató idő!

Ugyanaz a vonal, amely a „két oldalt” olyan abszolút módon különválasztja, *barrière où finit le réel*-ként [a valóság korlátja] (G.II. 246) elválasztja a burzsoázia és a nemesség, ill. Marcel Párizsát, Oriane tisztelőjét a Faubourg St. Germain-tól.⁶⁹ Burzsoázia és nemesség két olyan világgént jelenik meg számára, amelyeknek egymásról ugyanaz a kimérai nézetük van, mint a két fürdőhelynek, Rivebelle-nek és Marcouville l'Orgueilleuse-nek (JF. II. 129). Maga az arisztokrácia azután ugyanilyen módon vált szét *ancienne noblesse*-re [régi nemesség] és a *noblesse de l'Empire*-ra [császárságkori nemesség] (G. I. 158) vagy olyan ellentétes családi ágakra, mint a Guermantes-ok és a Courvoisiers-k (G. II. 76). Dreyfus-hívek és Dreyfus-ellenzökök olyan idegenként állnak egymással szemben, mintha különböző féltekén élnének (G.I. 184-186). Szodoma és Gomorra utódai láthatatlan szabadkőművességként élik kettős életüket (SG. I. 27); sorsukban beteljesedik a jóslat: *Les deux sexes mourront chacun de son côté* [Mindkét nem a maga részéről meg fog halni.] (SG. I. 26).

Ezeknek a különböző világoknak a szétválása Guer-

69 Vö. G. I. 35: *Mais la ligne de démarcation qui séparait du faubourg Saint-Germain, pour être seulement idéale, ne m'en semblait que plus réelle* [Ám a Saint-Germain-tól elválasztó vonal – bár gondolatban létezett csupán – még valóságosabbnak tűnt.].

mantes hercegnő estélyén (VII. rész) az ünnep forgatagában éri el csúcspontját. A Dreyfus-perben bekövetkező fordulattal, amely itt Swann prófétikus szavaiban jelenik meg, már láthatóvá válik a társadalmi szerkezetben bekövetkezett hasadás is, amely megingatja annak elavult rendjét és a látszólag egyesíthetetlenek egyesítését fogja előidézni. Ezt a második balbeki tartózkodás alkalmával először az autózás készíti elő. Marcel a sziklapartról a tengerre pillantva már korábban észrevette, hogy a térbeli távolságok az érzékelés perspektívájától függően viszonylagosak⁷⁰ (SG. II. 47). De a tér fogalma még többet veszít a maga abszolút nagyságrendjéből a sebesség új dimenziója révén, amit az autó tesz lehetővé (SG. II. 180): *Les distances ne sont que le rapport de l'espace au temps et varient avec lui [A távolságok a tér és az idő kapcsolatának változatai.]* (SG. II. 170). Olyan kirándulóhelyek, amelyek eddig a különböző napok „cellájába” voltak bezárva, mint valamikor Méséglise és Guermantes, az autó segítségével egyszeriben kiszabadulnak „fogságukból”:

(...) délivrés maintenant par le géant aux bottes de sept lieues, (ils) vinrent assembler autour de l'heure de notre goûter leurs clochers et leurs tours, leurs vieux jardins que le bois avoisinant s'empressait de découvrir (SG. II. 171).

[A hétmérföldes csizmás óriás kiszabadította őket, vecsernyeidőben közelebb húzódtak a tornyok, a haranglábak és a környező erdőkből kiemelkedő kertek.]

Így az idő, ami egykor Combray-ben a „két oldal” anti-nómiáját látszott felvezetni, Marcel számára megfordítva olyan potenciaként jelenhet meg, amely a szétválasztottságukat újra képes megszüntetni a mozgás felgyorsulásával, miközben a „temps clos” képzelete sajátos módon megma-

70 Vö. E. R. Curtius interpretációját (in: *Französischer Geist im neuen Europa*, DVA 1925, 40. o.), amely utalt a relativitáselmélettel való kapcsolatra.

rad: a helyszínek a maguk tornyaival és kertjeivel a vecsernye órájában perspektivikusan közelebb húzódnak egymáshoz – az idő még itt is olyan, mint egy hordó, amely magába fogadja őket!

A térbeli elválasztottságnak ez a relativizálása annak a folyamatnak a kezdete, amelyben az idő egyesíti a látszólag egyesíthetetlen⁷¹ és Marcelnél végül a világ varázslatának valamiféle megszűnését idézi elő. Amikor ugyanis Gilbert Marcel Tansoville-ben tett látogatásakor azt javasolja, hogy tegyenek sétát a *du côté de Méséglise*-től a *du côté de Guermantes*-ig (AD. 328), belép az, amit Marcel gyermekkorától lehetetlennek tartott – a két sétautat összekötni egymással –, és a térbeli antinómiával egyidőben Marcel *croyance*-ának [hit] utolsó épülete is összeomlik:

C'est comme si elle m'avait dit: „Tournez à gauche, prenez ensuite à votre main droite, et vous toucherez l'intangible, vous atteindrez les inaccessibles lointains dont on ne connaît jamais sur terre que la direction, que (...) le 'côté' ” (AD. 328)

[*Mintha azt mondta volna: „Forduljon balra, aztán jobbra, és akkor eléri az elérhetetlen, megközelíti a megközelíthetetlen távolságokat, melyeknek itt a földön legfeljebb az irányát, az 'oldalt' ismerjük.”*]

Miközben így a „két oldal” Marcel számára elveszíti metafizikai titkát, egyúttal az *Âge des Noms* utolsó illúziói is semmivé foszlanak. Mert Gilbert megmutatja neki a Vivonne mitológiáinak tartott forrásait is (AD. 328) és elmeséli,

71 Ebbe az összefüggésbe illeszkedik a Vinteuil-szeptett előadásakor fennálló konstelláció, ahol a Szodoma és Gomorra közti koincidencia, mint már említettük, lehetővé teszi a *Grand Art* [Magas Művészet] eseményét. Az először egyesíthetetlennek látszó világok fokozatos megőrzéséből egyedül - Prousttól ez nem is várható másképp - a szeretett Másik világa marad ki a maga időbelileg és térbelileg nem megszüntethető távolságában (vö. P. II. 229).

hogy akkoriban, amikor Marcel számára oly elérhetetlennek tűnt a galagonyakerítés mögött, semmi más kívánsága nem volt, minthogy a nyakába ugorjék, és hogy Roussainville romjai közt, melyek közé Marcel soha nem mert belépni, megtalálhatta volna „désir”-jének [vágy] beteljesülését. Az igazi Gilbert már akkor felkínálkozott neki, amikor először megpillantotta (ezt a pillantást Marcel *mépris*-ként [megvetés] értelmezte, AD. 329) – a szakadék, amit Marcel áthidalhatatlannak hitt, olyannyira képzeletbeli volt, mint az *abîme de Pascal* (AD. 332).

Egyúttal megjelenik a kettős esküvő eseménye is, melynek révén megszűnik a „két oldal” szembeállítás, először kizárólag annak jelzésében, hogy felbomlanak egy társadalmi hierarchia individuációi. Ez a bomlás Guermantes-ék *matinéj*án éri el csúcspontját, amit Marcel számára már az odaút során jelez az, amikor a szenilissé vált de Charlus báró megalázkodik a mellette elhajtó Madame de St. Everté, megvetésének korábbi tárgya előtt, és úgy köszönti őt, mintha az Franciaország királynéja volna (TR. I. 202). Abban a társaságban, amely itt még egyszer utoljára összetalálkozik és amely rég elfeledte, hogyan osztotta valamikor két ellenséges táborra a Dreyfus-per (TR. II. 121), megsemmisült mindazoknak a világoknak és világrendeknek a szétválasztása, amelyek valamikor ugyanezen a helyszínen jellemezték az életet, amikor azt még egy igazi Guermantes hercegnő fénye sugározta be (Guermantes-ék estélye, VII. rész).

A középkori haláltáncsal való párhuzam következtés-képpen csak addig terjed, hogy itt groteszkké váltak a valaha egymástól szigorúan elválasztott világok diszjunktív sajátosságai. Abban a mértékben azonban, ahogyan Marcel ezeket mint az *Artiste le Temps* teremtményeit fogja fel és csodálja, az idő költészetének dicsőséges fényébe újra belép a „két oldal” megszüntetett antinómiája és Marcel előtt

megjelenik Mlle de St. Loup, aki *chef-d'oeuvre*-ként [remekmű] (TR. II. 209) lépett elő a „két világ” összekapcsolódásából, melynek létrehozásában az idő végső soron ismét tulajdonképpen *principium stilsationis*-nak bizonyul. Az elentét e feloldására utal már egy hely az elbeszélés elején – így zárul a kompozíciós kör. Combray papja Léonie néninél tett látogatása során szívesen bizonygatja, hogy járatos a művészet és az etimológia dolgaiban, és tanításaiba egy alkalommal beleszó egy megjegyzést a St. Hilaire templomtoronyról⁷², amely más módon is érinti Marcel titkát, mint első sejtése az idő „negyedik dimenziójáról” (S. I. 88):

Il faut avouer du reste qu'on jouit de là d'un coup d'oeil féerique, avec des sortes d'échappées sur la plaine qui ont un cachet tout particulier. Quand le temps est clair on peut distinguer jusqu'à Verneuil. Surtout on embrasse à la fois des choses qu'on ne peut voir habituellement que l'une sans l'autre, comme le cours de la Vivonne et les fossés de Saint-Assise-lès-Combray (S. I. 146/7).

[Egyébként be kell vallanom, hogy a síkságra nyíló sokféle kilátás egyikének rendkívüli varázsa van. Amikor tiszta az idő, elláttni egészen Verneuilig. Ilyenkor a tekintet egyszerre fog át olyan látványokat, melyeket máskor csak külön-külön láttni, mint a Vivonne folyását és Saint-Assise-les-Combray árkait.]

Vitéz Ildikó fordítása

72 A St. Hilaire templomtorony egyébként motívumként a TR-ben először megint hiányzó jelenvalóságában bukkan fel, miközben Marcel dezillúziója eléri mélypontját gyermekkorra régi színhelyén: *J'étais triste, ce dernier soir, en remontant dans ma chambre, de penser que je n'avais pas été une seule fois revoir l'église de Combray qui semblait m'attendre au milieu des verdures dans une fenêtre toute violacée* [Ezen az utolsó estén, amikor felmentem a szobámba, szomorú lettem, mert belegondoltam, hogy egyszer sem látogattam el a combray-i templomba, pedig úgy tűnt, hogy várt rám a zöld koszorúban ülő lilás ablaka.] (TR. I. 21).

C.

A regény retrospektív fabulája: la vocation invisible dont cet ouvrage est l'histoire [a láthatatlan elhivatás, amiről a mű szól]

A „két oldal” vezérmotívumának vizsgálata annyiban világította meg a tér és idő viszonyára vonatkozó kérdést, amennyiben kiderítette, hogy az idő mint principium individuationis egyrészt miként vezeti fel az összeegyeztethetetlen „világok” Marcel tapasztalásának útját meghatározó antinómiáját, másrészt miként képes azok térbeli elkülönültségének újbóli megszüntetésére is. Hogy ezért aztán végső soron a *Le Temps incorporé* sem értelmezhető az „idő elterestéseként”, az még világosabbá válik, ha immár kifejezetten arra kérdezzük rá, hogy mi a *distance* [távolság] jelentése *cette grande dimension du Temps* [az Idő eme nagy dimenziója] összefüggésében, s ehhez visszatekintünk Marcelnek a matiné alatt szerzett élményeire, melyek ebből a szempontból három nagy lépésben foglalhatók össze.

1. A matiné előtt Marcelben tudatosult egzisztenciájának regressus ad infinitum volta, amiből a nagy átcsapás következik. A *visions d'azurbe* [azúr látomás] történő vissza-émlékezés pillanata a jelenlegi és a múlt pillanat közötti distanciával együtt egyszeriben megszünteti lényé *existence toute en longueur*jának [a maga teljességében megmutakozó létezésének] „rossz végtelenségét” is,⁷³

73 Ez az átcsapás a legszebben abban a képben fejeződik ki, mely az *existence toute en longueur* helyébe lép. A vissza-émlékezés hozadéka számára úgy jelenik meg, mint egy dolog a világában, ezért úgy tűnik számára, mintha az újra megtalált időt ezer váza tartalmazná - *mille vases clos dont chacun serait rempli de choses d'une couleur, d'une odeur, d'une température absolument différentes; sans compter que ces vases, disposés, sur toute la hauteur de nos années pendant lesquelles nous n'avons cessé de changer, fût-ce seulement de rêve et de pensée, sont situés à des altitudes bien diverses, et nous donnent la sensation d'atmosphères singulièrement variées* [az

puisque la mémoire, en introduisant le passé dans le présent sans la modifier, tel qu'il était au moment où il était le présent, supprime précisément cette grande dimension du Temps suivant laquelle la vie se réalise (TR. II. 209).

[mert az emlékezet azzal, hogy beilleszti a jelenbe a múltat - változtatás nélkül, olyan formában, amilyen volt akkor, amikor még maga volt a jelen - épp az Idő azon nagy dimezióját szünteti meg, melyben az élet realizálódik.]

2. Marcelnak eközben meg kell tapasztalnia az időt mint az élet realizálódásának dimenzióját, legelőször abban a pillanatban, amikor „az idő maszkjainak” tükrébe tekintve felfedezi, hogy ő maga megöregedett és alá van vetve az idő múlásának. Ekkor szakadékként tárul elébe az egykor és a most közötti distancia, amelynek távlatában csak nehezen ismeri fel a többiekét, mintha azok egy messzi túlparton állnának (TR. II. 108, 112),

abîme dont nous ne pouvons exprimer la direction que par des comparaisons également vaines, puisque nous ne pouvons les emprunter qu'au monde de l'espace, et qui, que nous les orientions dans le sens de l'élévation, de la longueur ou de la profondeur, ont comme seul avantage de nous faire sentir que cette dimension inconcevable et sensible existe (TR. II. 80).

[szakadék, melynek irányát csak a térbeli világból kölcsönzött, egyaránt hasznavehetetlen hasonlatokkal tudjuk kifejezni, és ha magasságként, hosszúságként vagy mélységként fognánk fel, akkor csupán azt érnénk el, hogy érzékelhetővé válna: ez a megfoghatatlan, ám mégis érezhető dimenzió létezik]

ezer váza mindegyikét egészen más színű, illatú hófokú dolgok töltik meg, éveink magaslatán sorakoznak fel, és mivel - jóllehet csak álmainkban és gondolatainkban - folytonosan változunk, azok is más-más helyre kerülnek, és teljesen eltérő hangulatokat képesek kelteni bennünk] (TR. II. 12).

3. A múlt és jelen között tátongó szakadék a matiné alatt szemlátomást feltöltődik számára.⁷⁴ Az elébe táruló színjátékot egyfajta *vue d'optique des années*-ként [évek perspektívája] érzékeli, ami mintegy világossá teszi számára a *toutes les images successives et que je n'avais jamais vues qui séparaient le passé du présent*-et [múltat és jelent elválasztó összes kép, amit valaha láttam] (TR. II. 80). Így a distancia, ami először (passé és présent azonosságában) eltűnni látszott, majd (passé és présent ellentétében) érzékelhetővé vált ugyan, ám megfoghatatlan maradt, végül (a *rapport entre le présent et le passé*ban [a jelen és múlt viszonyában]) mint olyan válhat szemléletessé, és Mlle de St. Loup személyében *Le Temps incorporé*-ként⁷⁵ látható alakot ölthet.

Amikor tehát Mlle de St. Loup, akiben az elvesztett évek alakot öltenek, Marcel szemében azt a distanciát »méri«, amit nem akart, illetve képtelen volt látni, akkor ezáltal nem időbeli kiterjedés rajzolódik ki mintegy abban a térben, amely korábban magában foglalta, hanem a *mesurait pour moi la durée* [mérte az eltelt időt] nyilvánvalóan az elvesztett idő eddig láthatatlan, most azonban láthatóvá vált tartamát jelenti! Nem mennénk semmire⁷⁶, ha az elfolyt idő

74 Ez kimutatható mind egyes személyek (TR. II. 76: *combien d'états successifs d'un visage ne me fallait-il pas traverser si je voulais retrouver celui d'Argencourt que j'avais connu* [hány egymást követő állapotán kellett keresztülhatolnom ahhoz, hogy megtaláljam d'Argencourt-nak azt az arcát, melyet ismertem]), mind személyek egész sora (TR. II. 158: *il n'était pas une de mes années qui n'ait eu à son frontispice, ou intercalée dans ses jours, l'image d'une femme que j'avais désirée* [egy olyan évem sem volt, melynek homlokterében vagy mindennapjaiban ne lett volna jelen egy asszony képe, aki után vágytam]) kapcsán.

75 A *cette notion du temps incorporé* [magáévá tett idő] fogalma explicite megtalálható: TR. II. 228; PL. III. 1046 indoklás nélkül *évanoré*-t [elillant] ír az *incorporé* [magáévá tett] helyett, és így ellentmondásba kerül a kontextussal.

76 Az elbeszélő teljesen tisztában van térképzetből kölcsönzött fogalmának metaforikus jellegével, amint az idézett helyből (TR. II. 80) kiderül,



utólagos, külső térbe vetítéséről beszélnénk, hiszen az idő dimenziójának egy élet (nem-térbeli) kiterjedésére van szüksége ahhoz, hogy manifesztálódjék, és csak belső viszonyként (*rapport entre le présent et le passé* [a jelen és múlt viszonyában]) érthető meg.

Ekkor – mivel Marcel valamennyi, egzisztenciális téren megélt tapasztalata hatással van műalkotásának koncepciójára – merül fel az a következő kérdés, hogy mit jelenthet a *distance* [távolság] esztétikai téren. Először az tűnik fel, hogy a *vision d'azur* leírásában is *distance*-ről esik szó⁷⁷, jóllehet a visszaemlékezés pillanatában meg kellene szűnnie annak, ami *présent* és *passé* között húzódik. Kézenfekvő, hogy *distance*-on ott nem a *présent* és *passé* közötti pillanatok mérhető sorozata értendő; mert a múlt, ami mint olyan – *tel q'il était au moment où il était le présent* [amilyen volt, amikor ő maga volt a jelen] (TR. II. 209) – jelent meg, integritását éppen azért tarthatta meg, hogy *vase clos*-ként [zárt váza] megmaradt az idő modifikációjától mentesnek, és irreverzibilis láncolatán kívülinek:

(le souvenir), grâce à l'oubli, n'a pu contracter aucun lien, je-ter aucun chaînon entre lui et la minute présente, (...) il est à sa place, à sa date, (...) il a gardé ses distances, son isolement dans le creux d'une vallée ou à la pointe d'un sommet (TR. II. 12).

[a feledésnek hála (az emlékezetnek) nincs semmiféle kapcsolata a most múló perccel, nem köti őket semmilyen láncszem, ... megvan a maga helye, ideje ... megőrizte távolságát és elszigeteltségét egy völgy mélyében vagy egy hegycsúcson]

„Distanciáról” e helyen csak abban az értelemben esik

ahol *abîme* [szakadék] és *distance inconcevable et sensible* [megfoghatatlan és érezhető távolság] felváltva szerepel.

77 Mindenekelőtt a TR. II. 12-re (*distance* [távolság]), a TR. II. 24-re és 46-ra (*pénombre* [félhomály]), valamint a TR. II. 47-re (*profondeur* [mélység]) utalunk.

szó, hogy a vissza-émlékezésben adott dolog megmaradt a maga tér- és időbeli helyzetében, és „saját világán belüli dologként” megőrizte „világának” más dolgaitól való távolságát és hozzájuk fűződő viszonyát. Ez a hely azonban kapcsolatban áll egy másodikkal, amely a kontextusban kiegészíti és a vissza-émlékezésben lévő *distance* második aspektusát tárja fel:

mais entre le souvenir qui nous revient brusquement et notre état actuel, de même qu'entre deux souvenirs d'années, de lieux, d'heures différentes, la distance est telle que cela suffirait, en dehors même d'une originalité spécifique, à les rendre incomparables les uns aux autres (TR. II. 12).

[de olyan nagy távolság ékelődik hirtelen a feltoluló emlék és mostani állapotunk közé, két különböző év, két színhely vagy két különböző óra emléke közé, hogy az minden más eltérés nélkül is lehetetlenné teszi összehasonlításukat]

A visszaémlékezésben adott dolog „distanciája”, ami az első aspektusból⁷⁸ nézve olyan tulajdonságnak tűnt, amely számára saját „világa” dolgaként inherens volt, a második aspektusból nézve olyasvalaminek bizonyul, ami azt összehasonlíthatatlanná teszi, és a tér képzetköréből kölcsönzött fogalmakkal nem ragadható meg. Az emlékező Én számára a jelenbeli és a múltbeli pillanat közötti distancia ilyen minőségében válik újra elevenné, miután az időbeli sorban mutatkozó egyszerű, a felidézett dolgot nivelláló és összehasonlíthatóvá tévő távolságként érvényét veszítette. Ez a „közben”, ami Marcel számára a matiné „paysage humain”-jének [emberi táj] láttán *abîme*-ként tudatosul, s amit végül Mlle de St. Loup alakjában *temps incorporé*-ként [magáévá tett idő] tapasztalhat meg, az ábrázolásban először

78 A két hely TR. II. 12. fordított sorrendben áll; megkülönböztetésünk (első és második aspektus) tehát nem jelent prioritást.

olyan *profondeur*ként [mélység] (TR. II. 47), illetve *pénombre*ként [félhomály] (24, 46. o.) jelenik meg, amin a művésznek át kell hatolnia, hogy a diffúz elsődleges érzéstől eljuthasson az érzés realitásának kifejezéséig (TR. II. 27):

L'impression est pour l'écrivain ce qu'est l'expérimentation pour le savant, avec cette différence que chez le savant le travail de l'intelligence précède et chez l'écrivain vient après. Ce que nous n'avons pas eu à déchiffrer, à éclaircir par notre effort personnel, ce qui était clair avant nous, n'est pas à nous. Ne vient de nous-même que ce que nous tirons de l'obscurité qui est en nous et que ne connaissent pas les autres. Et comme l'art recompose exactement la vie, autour de ces vérités qu'on a atteintes en soi-même flotte une atmosphère de poésie, la douceur d'un mystère qui n'est que la pénombre que nous avons traversée (TR. II. 24).

[Az író által észlelt benyomás olyan, mint a tudósnál a kísérletezés, azzal a különbséggel, hogy a tudósnál az értelmezés megelőzi, az írónál pedig követi a folyamatot. Amit nekünk magunknak nem kellett megfejtenuink, megvilágítanunk, ami tehát már minket megelőzőben ismert volt, az nem a miénk. Csak az lesz a miénk, amit mi szakítunk ki a bennünk búvó sötétségből, és amit más nem ismerhet. Minthogy a művészet pontosan újraírja az életet, a bennünk megélt igazságok körül is a költészet légköre leng, a titok búvőlete, ami nem más, mint félhomály, amin átkeltünk.]

A kontextusban ez a hely nyilvánvalóan a művészi szellem munkájára vonatkozik, ami szükséges ahhoz, hogy a diffúz benyomás megkapja nyelvi megfelelőjét. Ám mivel Marcel számára az „impresszió” a visszaemlékezés pillanatában adott dolgot jelenti, neki így (ellentétben az impresszionisztikus művésszel) a megtalált kifejezéshez képest az a „közben” sem maradhat meg külsődlegesnek, amin át kell hatolnia a nyelvi kifejezés meglelése érdekében. Ha stílusának *atmosphère de poésie*-je [költői légkör] az áthatolt distanciából fakad,

akkor ebből nagyonis arra lehet következtetni, hogy a *pé-nombre* [félhomály] és a *profondeur* [mélység] mögött rejtőző titok (*la douceur d'un mystère* [a titok bűvölete]) nem más, mint az idő ama megragadhatatlan és mégis érezhető distanciája, amit később *abîme*-ként tapasztal meg, és ami végül Mlle de St. Loupban inkarnálódik.

Ily módon az idő dimenziója kétféleképpen is meghatározza műve koncepcióját. A *souvenir involontaire*-ben történő megsemmisítése teszi egyáltalán lehetővé annak az elmúlt „világnak” az autentikus jelenvalóságát, amelyben a művész rátalál „matériájára”. Ám mivel ez a matéria szépségét voltaképpen csakis az idő dimenziójából kaphatja⁷⁹, ennek magának is bele kell kerülnie és bele kell oldódnia a műbe, más szavakkal, az elveszett idő keresésének a regény „fabulájává” kell lennie, és Marcel történetének le kell írnia az emlékező Én és a felidézett Én közötti distancia megszüntetéséhez szükséges utat.

Ezt az értelmezést alátámasztja két megfelelés az idézett hellyel (TR. II. 24). A *la douceur d'un mystère qui n'est que la pé-nombre que nous avons traversée* [a titok bűvölete, ami nem más, mint a félhomály, amin átkeltünk] emlékeztet a *résistance douceur de cette atmosphère interposée qui a l'étendue même de notre vie-re* [eltelt életünk közbeékelődő hangulatának édes ellenállása] (PM. 108), amiről Proust azt mondta, hogy belőle

79 Mikor az elbeszélő azt mondja a vissza-emlékezésről, hogy az lehetővé teszi annak a levegőnek belégzését, melyet egyszer már szívtunk - *cet air plus pur que les poètes ont vainement essayé de faire régner dans le Paradis et qui ne pourrait donner cette sensation profonde de renouvellement que s'il avait été respire déjà, car les vrais paradis sont paradis qu'on a perdus* [ezt a tisztább levegőt, amit a költők hiába mert igazi Paradicsom az, melyet már elvesztettünk.] (TR. II. 12) -, akkor nyilvánvalóan megmarad az újrafelismerés immanenciájában. J. Madaule, *i. m.* 146. o. láthatóan nem ismeri fel a paradicsom-képzet e szekularizálását, amikor ezeket írja: »L'Art ne contient-il pas la promesse du Paradis que nous avons perdu?« [Vajon nem tartalmazza maga a művészet az elvesztett Paradicsom ígéretét?]

fakad a *poésie de la mémoire* [az emlékezet költészete] egésze. Ez az *atmosphère interposée* [közbeékelődő hangulat] az emlékező Én számára a *madeleine*-élményben jelentkezett először élénken (*j'éprouve la résistance et j'entends la rumeur des distances traversées*, [ellenállást érzek magamban és hallom az átélt idő moráját] I. 67. o.). Azt mondtuk, hogy ha a *Recherche* csak is az emlékezés regénye volna, akkor a *madeleine*-élmény lehetne „nunc initialja” és „nunc terminalja”, és a kezdettől a végig vezető körvonal oly módon zárulhatna önmagába, hogy Marcel útja végül ismét abba a pillanatba torkollik, amelyben az elveszett időre nyíló kapu feltárult az emlékező Én számára. Ilyképpen azonban az elveszett idő keresése célt ért volna már a *madeleine*-élmény pillanatában, ami visszatérésével keretezné Marcel útját: az emlékezés útján („visszafelé megtett út”) az újra megtalált idő ábrázolása következne, ami a felidézett Én életútját írná le és szemléletessé tenné a *distance traversée-t* [átélt idő], az „emlékezet poézisének” forrását. Mégis, mivel ennek az életnek az értelme – az elveszett esszencia újra megelélése a *souvenir involontaire*-ben – már a nyitányban adott volna, Marcel története (lévén, hogy az olvasó már ismerné a kimenetelét) már nem a „futur dans le passé” [múltbeli jövő] horizontjában lévő vég felé tartana, fabulája pedig Marcel életének lefolyása lenne, aminek az előzetesen adott értelem a priori egységet kölcsönözne az olvasó szemében.

Mivel Marcel útja mindazonáltal nem torkollik újra a *madeleine*-élmény pillanatába – csak a *moments privilégiés* [kiváltságos pillanatok] egyikeként jelenik meg a *matiné* elején –, az elbeszélés a „futur dans le passé” horizontjában, a felidézett Én perspektívájában végződhet, a *Guermantes-matiné* pedig olyan esemény lehet Marcel számára, melynek révén az időn át *illumination rétrospective*-ben [visszamenőleges megvilágosodás] tett útjából egyfajta *vocation invisible* [láthatatlan elhívás] története bontakozik ki. Marcel története ily módon

csak a posteriori kapja meg egységét, abban a pillanatban, amikor felismeri azt, ami a *madeleine*-élményben még nem tárult fel számára: hogy az elveszett idő megtalálását célzó kísérlet csak a művészetben teljesedhet be, mivel e beteljesedésben az emlékező Én és a felidézett Én közötti távolsággal együtt megszűntetve megőrződik útjának kontingenciája is, amennyiben az út a műalkotáshoz vezető útnak bizonyulva igazolja önmagát – azzal az elmélettel összhangban, melyet útjának szükségszerűségét indokolandó, Elstir adott elő Marcelnek:

On ne reçoit pas la sagesse, il faut la découvrir soi-même après un trajet que personne ne peut faire pour nous, ne peut nous épargner, car elle est un point de vue sur les choses (JF. III. 122).

[A bölcsességet nem kapjuk, magunknak kell felfedeznünk, és a hozzá vezető utat senki be nem járhatja helyettünk, senki meg nem kímélhet tőle; mert a bölcsesség a dolgokra való rálátás képessége.]

Kézenfekvő az összefüggés azzal a hellyel, amelyből fentebb kiindultunk (TR. II. 24). *La pénombre que nous avons traversée* [a félhomály, amin átkelünk] (*uo.*) magában foglalja mind az idő dimenzióját (*l'étendue même de notre vie* [életünk hossza], PM. 108), mind Marcel útját (*un trajet que personne ne peut faire pour nous* [a hozzá vezető utat senki be nem járhatja helyettünk], JF. III. 122), melynek szükségszerűsége mind itt, mind ott a *ce qui était clair avant nous, n'est pas à nous* [ami tehát már minket megelőzően ismert volt, az nem a miénk] révén kapja meg igazolását. Egyhelyütt az elbeszélő első látásra meglepő képből jelenítette meg ezt az utat, érzékeltetve annak kettős, kontingencia- és szükségszerűség-aspektusát:

Et je compris que tous ces matériaux de l'oeuvre littéraire, c'était ma vie passé; je compris qu'ils étaient venus à moi, dans les plaisirs frivoles, dans la paresse, dans la tendresse, dans la dou-

leur emmagasinée par moi⁸⁰, sans que je devinasse plus leur destination, leur survivance même, que la graine mettant en réserve tous les aliments qui nourriront la plante. (...) Ainsi toute ma vie jusqu'à ce jour aurait pu et n'aurait pas pu être résumée sous ce titre: Une vocation (TR. II. 48).

[És megértettem, hogy az irodalmi mű alapanyaga tulajdonképpen saját eddigi életem, megértettem, hogy belőlem, a bennem felgyülemlett frivol gyönyörökből, lustaságból, gyöngédségből, fájdalomból lett, s ezeknek további útját, sorsát már nem is ismerhetem, miként a mag sem, mely raktározza az összes tápanyagot, ami majd a növénynek kell. ...Ezért eddigi életem összefoglalható is, meg nem is ezzel a címmel: Elhivatás.]

A műalkotáshoz vezető utat a növény organikus fejlődésével összekapcsoló, a *Recherche* metaforikájában felettébb különös hasonlat első látásra mintha nem lenne helyénvaló. A metaforikus ellentmondás mégis megszüntethető, ha az első és a második olvasat horizontja közötti eltérésre gondolunk.

Mivel Marcel időn át vivő útja csak retrospektíve bizonyulhat számára egyfajta *vocation invisible* történetének, az első olvasat horizontjában az olvasó számára sem adott előzetesen az út (a *madeleine*-élményben még homályos) értelme. Eszerint értelmezésünk, mely Marcel útját úgy vette szemügyre, ahogy az a két perspektíva kölcsönös meghatározottságában kibontakozik, mindazonáltal megfelel a szerző intenciójának, aki az elbeszélés több pontján él ugyan az előrejelző motívum vagy előkészítő utalás eszközével, egy helyütt azonban hallgatásba burkolózik⁸¹, és előzetes tudását teljesen Marcel „futur dans le passé”-jának rendeli alá:

80 PL. III. 899: *dans la douleur, emmagasinées par moi* [a bennem felgyülemlett fájdalmakból].

81 Ezt a hallgatást az elbeszélő csak egyetlen alkalommal töri meg (G. III. 24: *la vocation invisible dont cet ouvrage est l'histoire* [a láthatatlan elhi-

*Remarquez (...) que la seule chose que je ne dis pas du personnage du narrateur, c'est qu'il soit à la fin un écrivain, car tout le livre pourrait s'appeler une vocation, mais qui s'ignore jusqu'au dernier volume.*⁸²

[Látja, ... csak egy dolgot nem mondok a narrátor személyéről, hogy végül író lesz, hiszen az egész könyv felfogható az elhivatás regényének, ami az utolsó kötetig nem derül ki.]

Ennek csupán látszólag mond ellent, hogy Marcel már gyermekkorában író akar lenni (S. I. 233), hogy leírja, és később a Figaróban közli a martinville-i templomtornyok látán támadt benyomását (AD. 187), hogy állandóan hozzá akar látni nagy művéhez és mégis örökké halogatja azt. A műalkotáshoz vezető ezen közvetlen utat az első olvasat horizontjában az olvasó hiábavaló nekirugaszkodások sorának, Marcel várakozásait pedig hozzá hasonlóan beteljesületlennek kénytelen látni, mígnem jóval az irodalommal kapcsolatos minden reményének feladása után Marcelnek hirtelen feltárul az a kapu, melyet „száz évig is kereshetett volna anélkül, hogy rátalált volna” (TR. I. 120). A *moments privilégiés* [kiváltságos pillanatok] sora⁸³, melyet a boldogság pillanata idéz fel Marcelben a Gurmantes-matiné kez-

vatás, melynek ez a mű lett a története]), anélkül hogy ez az előrenyúlás – amennyire látjuk – észrevehető kompozíciós szándékkal történne.

82 Levél L. Martin-Chauffier-nek 1920 decemberéből, Corr. III. 306. o.

83 A *moment privilégiés* [kiváltságos pillanatok] sora a Proust-kutatás kiváltságos tárgya, és a mélység dimenziójakért leggyakrabban az elvesztett idő tapasztalatával szokták szembeállítani, valamint egzisztenciális síkon az inautentikus tapasztalásokkal szemben szokták kijátszani (vö. G. Marcel, *i. m.* 79. o.). Mi ellenben a következőkben megpróbálunk rámutatni arra, hogy a *moment privilégiés* a future dans le passé horizontjában nem összességükben és különbség nélkül jelennek meg egyfajta »résurrection de l'homme éternel« [az örök emberi lázadás] pillanataiként (G. Cattau, *L'Amitié de Proust*, Les Cahiers M. Proust, NRF, Paris 1935, 163. o.), hanem a *vocation invisible* [láthatatlan elhivatás] vonatkozásában betöltött jelentőségük szerint differenciálандók.

detén – *la vue d'arbres que j'avais cru reconnaître dans une promenade en voiture autour de Balbec, la vue des clochers de Martinville, la saveur d'une madeleine trempée dans une infusion, tant d'autres sensations dont j'ai parlé et que les dernières oeuvres de Vinteuil m'avaient paru synthétiser* [a fák látványa, amit újra látni véltem a Balbek körül tett sétakocsizáskor, a martinville-i harangok, a teába mártott madelaine zamata, s megannyi más érzés, amiről beszéltem, számomra mindezeket már összegezték volna Vinteuil utolsó darabjai] (TR. II. 7) –, csak az *illumination rétrospective*-ben [visszamenőleges megvilágosodás] nyerheti el teljes értelmét. Ha e kiváltságos pillanatokat, mint gyakran történik, „inspirációs élmények” soraként akarnánk szemlélni, akkor megfontolandó lenne, hogy mint olyanok Marcel számára útjának „futur dans le passé”-jában [múltbeli jövő] éppenséggel *portes qui ne donnent sur rien*nek [semmire nyíló ajtók] (TR. I. 120) bizonyulnak és lassanként tudatosítják benne a műalkotáshoz vezető direkt út megtalálására irányuló kísérletének hiábavalóságát.

Így nem sok figyelmet szentel, és irodalmi terveire nézve semmiféle jelentőséget nem tulajdonít azoknak a benyomásoknak, melyeket Combray-ban visz haza sétaúttjairól, anélkül hogy „elmélyülne” bennük. Abban hisz, hogy a leendő műhöz egy *sujet philosophique*-ot [bölcseleti téma] kell találnia, és kételkedni kezd, mert nincs kilátás semmilyen nagy eszmére.⁸⁴ Martinville három templomtornyának élménye ugyan felismerteti vele és egy mondat szövevényben feltárja számára a dolgok titkát (ennyiben E. R. Curti-

84 S. I. 234; vö. *Un des premiers états de Swann*, i. m. 10-11. o.: *Je ne pouvais alors laisser à l'art - bien au-dessous la philosophie - quelque dignité qu' à condition qu'il contînt quelque grand idée. (...) Moi qui aujourd'hui (...) n'attache presque aucune importance au contenu intellectuel explicite d'une oeuvre d'art* [Csak egyetlen esetben voltam hajlandó valamiféle méltóságot tulajdonítani a művészetnek - persze jóval a filozófia méltósága alattit -, ha valami nagy eszmét tartalmazott. (...) Én, aki mára szinte semmi jelentőséget nem látok a műalkotás kifejezetten intellektuális tartalmában].

ust követjük, *i. m.* 31. o.), ám egyúttal vakvágányra viszi, amint az következő élményeiből kiderül. Ha az intuitive adott dolog közvetlen kifejezése csak ezzel az egy alkalommal és soha többé nem sikerül neki, akkor nem azért, mert nem akarja vállalni a kifejezés kidolgozásával járó fáradságot. Miután egyszer maga mögött hagyta az *âge où on croit qu'on crée ce qu'on nomme*-ot [életkor, amelyben az elnevezést teremtésnek hisszük] (*S. I.* 126), a dolgok titka mindaddig nem nyilatkozik meg számára, míg meg nem tanulta, hogy a dolgok esszenciája csak a „reconnaissance”-ban [felismerés] képes feltárulni előtte. Ebben látjuk annak magyarázatát, hogy a három fával való találkozás miért nem töltheti el többé tökéletes boldogsággal (*JF. II.* 145). Jóllehet ez alkalommal már egy „*déjà vu*”-re próbálja visszavezetni a három fa által felkínált és ugyanakkor elrejtett titkot. Ám ez az újrafelismerés téves (nem kéne annak lennie, ha „reconnaissance”-on a *Recherche*-ben egy platóni típusú anamnézist érthetnénk). Az élmény rögzítése és tisztázása ebben az esetben nem kontingens „belső és külső akadályok” miatt vall kudarcot, mint Curtius gondolja (*i. m.* 33. o.), hanem azon egyszerű oknál fogva, hogy Marcel olyasmit próbál újrafelismereni, amit még nem ismerhet fel újra, hiszen első alkalommal adódik számára. A látszólagos újrafelismerés téves volta azon a ponton teszi szembetűnővé a művészethez vezető direkt út járhatatlanságát, ahol Marcel zárva találja azt az ajtót, mely csak az idő hathatós távolságában és csak az ő közreműködése nélkül tárulhat fel. Erre mutat már – az előbbi szöveghelyhez csatlakozva – annak a régi útnak a példája is, melyen át a sétakocsizás Balbekbe téríti vissza őt. A három fával történt kiábrándító találkozás után a régi út közömbös marad számára, ám később, a vissza-émlékezésben éppen ezért képes közvetlenül kommunikálni szívével:

Mais elle devint pour moi dans la suite une cause de joies en restant dans ma mémoire comme une amorce où toutes les routes semblables sur lesquelles je passerais plus tard au cours d'une promenade ou d'un voyage s'embrancheraient aussitôt sans solution de continuité et pourraient, grâce à elle, communiquer immédiatement avec mon coeur (JF. II. 149).

[De később nagy örömök forrása lett, és úgy maradt meg emlékezetemben, mint egy kiindulópont, belőle ered megszakadás nélkül az összes hasonló út, melyet sétáim vagy utazásaim során bejártam, s neki köszönhetően ezek közvetlen összeköttetésbe kerültek a szívemmel.]

Tehát éppen ez az út, melyen haladva a kocsi mintha eltávolítaná a három fától – *de ce que je croyais seul vrai, de ce qui mé'eût rendu vraiment heureux* [amit egyedül igaznak hittem, amitől igazán boldog lettem] (JF. II. 148) –, éppen ez bizonyul retrospektíve az ő műalkotáshoz vezető, elkerülhetetlen és lerövidíthetetlen útjának! A Guermantes-matiné felismerésének, hogy mindazon *souvenirs involontaire*-ben, melyeknek az időn át megtett úton alig szentelt valami figyelmet⁸⁵, „elhivatásának” tulajdonképpeni lehetősége rejtett, mely számára korábban semmiféle „inspiráció” révén nem merülhetett fel, tehát e felismerésnek az ő látszólagos kerülőútja, a művészethez vezető direkt út kudarca⁸⁶ épp-

85 Vö. S. I. 65 (*madeleine*); JF. I. 85 (*odeur de moisi* [penészszag]); SG. I. 200-205 (*intermittence de coeur* [szívverés kimaradása]); SG. I. 211 (*odeur de savon* [szappanszag]); SG. I. 236 (*le store bleu* [kék redőny]); SG. II. 104 (*réminiscences confuses* [zavaros reminiscenciák]); P. II. 224; AD. 88 (*azur*); TR. II. 7 (*pavé* [utcakő]); TR. II. 9 (*cuiller contre assiette* [tányérhoz ütődő kanál]); TR. II. 10 (*raideur de la serviette* [a szalvéta tapintása]); TR. II. 16 (*bruit strident d'une conduite d'eau* [a vízvezeték orgonáló zaja]); TR. II. 28 (*François le Champi*).

86 *Un des premiers états de Swann* c. kéziratban a *moments privilégiés* már a mindkét oldalon szerzett tapasztalatok között megjelennek, tehát még nincsenek hozzárendelve Marcel útjához. *Du côté de Méséglise* [Méséglise felé] Marcel előtt feltárul az a titok, amit a dolgok megmutatnak és

úgy előfeltétele volt, ahogy az újra megtalált időnek előfeltétele az elveszett idő (hiszen csak az idő hathatós távolában lepleződhet le annak szubsztanciája és vele együtt a dolgok esszenciája, aminek a *moi permanent*-ra [állandó Én] van szüksége ahhoz, hogy napvilágra kerüljön). Ez az *illumination rétrospective* összehasonlíthatatlanul többet jelent egy csupán mellékes kompozíciós effektusnál. Ha Marcelnek az időn át vezető útja az olvasó szemében csak retrospektíve tűnik az ő *vocation invisible*-je [láthatatlan elhivatás] történetének, akkor ez azért van, mert „elhivatása”, amennyiben csak a legvégén, egy kontingens esemény révén válik láthatóvá számára, az út egészének kontingenciájába szövődik és nem teljesezhetett be valamiféle kontinuos fejlődés (TR. II. 71) előzetesen adott törvénye szerint.

együttal elrejtene (19. o.), és Martinville templomtornyainak impreszióját anélkül viszi magával haza, hogy elmélyítené azt, vagyis mint azon képek egyikét, melyekkel az *ateliers de mon passé* [múltam műhelyei] (21. o.) telik meg – az tehát még nem a költői alakítás első tárgya! *Du côté de Guermantes* [Guermantes-ék felé] teszi Marcel a *souvenir involontaire*-t illető alapvetően különböző és csak látszólag hasonlító felfedezést (21. o.): a *bruit du coutcau frappant l'asiette*-ben [a tányérhoz ütődő kés zajában] (24. o.) már feltárul számára minden, amit Marcel a *Recherche*-ben csak útja végén, a Guermantes-matinén ismerhet fel. A vissza-émlékezés *vérité extratemporelle*-je [időntúli igazsága] nyomban egyfajta *vérité poétique*-ként [költői igazság] (26. o.) mutatkozik meg számára, a lényeg, amit olyan *un poète*-ként [költő] (28. o.) fedez fel, akin többé nem foghat az idő, *pourvu que la vérité extratemporelle, dont j'étais un moment le depositaire enivré fût mise en lieu sûr en des pages durables* [ha az időntúli igazság, melynek egy percre megittasult őrzője lehettem, egy maradandó papírlapon lefektetésre kerül majd] (26. o.). Mindkét tapasztalás még a Combray-i évekre esik (21. o.), közöttük nyilvánvalóan - feltéve, hogy e kézirat esetében egy korábbi vázlatról, nem pedig egy külön megjelenésre szánt összeállításról van szó, amivel kapcsolatban a kiadó semmiféle megjegyzést nem tesz - nem húzódik még ott Marcel egész útja! Hogy e vázlat és a *Recherche* között a műalkotáshoz vezető direkt úttól az indirekthez vezető lépés, más szóval a retrospektív fabula feltalálása történik-e meg, az mindaddig hipotézis kell maradjon, míg a hagyaték kiadása le nem zárul és a *Recherche* kialakulásának története teljesen átláthatóvá nem válik.

Ha az olvasó ezt az *illumination rétrospective*-et tenné meg egy második olvasat kiindulópontjává és ennek jegyében Marcel időn át vezető útjának tapasztalatait kezdettől fogva művére vonatkoztatná mint genezisének feltételeit, akkor már nem az idő, hanem a hős lenne a regény valóságának „*donnée immédiate*”-ja [közvetlen adottsága]. Mert akkor Marcel útját, amit a „*futur dans le passé*” horizontjában követtünk nyomon, a regény végéről nézve „*passé du savoir*”-ban [a tudás múltjában], azaz történetként kellene látni, és ezt a történetet abból az aspektusból kellene szemügyre venni, amivel Marcel még nem számolhat: e második olvasat horizontjában a tapasztalat kontingens útja előre megalapozott értelemmel bíró fabulává, az elveszett idő keresése pedig a művész fejlődéstörténetévé kerekedne.

Proust egyszerűen megvalósíthatta volna ezt a lehetőséget, amely – az olvasót mindentudóvá, Marcel kontingens útját pedig determinálttá téve – immár csak az ismétlés horizontjában rajzolódhat ki. Emlékezzünk csak a „három korszakról” mondottakra (vö. V. fejezet, B). Ha Proust ezt a felosztást vette volna alapul, akkor a *Recherche* háromlépcsős fejlődési regénnyé vált volna, melyben mind az egzisztenciális tapasztalatok (autrui [mások], amour [szerelem], amitié [barátság] stb.), mind a „nevelési élmények” (Berma, Bergott, Elstir, Vinteuil) élet és műalkotás előzetesen adott egységéből nyerték volna el értelmüket. E lehetőségről lemondva egyszerűben túllépett azon az epikai távolságtartáson, melyet a fejlődés előzetesen adott princípiuma feltételezett volna. Hogy Proust tudatosan tette meg ezt a lépést, az nem csupán a kompozícióból derül ki, hanem tematikus nyomot is hagyott az ábrázolásban: Vinteuil szeptettjének előadásával nyer betekintést Marcel az *unité après coup* [utólagosan megmutatkozó egység] jelentőségébe (P. I. 198). Wagner, Michelet, Balzac művei, valamint Vinteuil poszthumusz műve kapcsán korábban nem tapasztalt nagyságot kezd látni abban,

hogy ezek a szerzők egyszerre művükben és művük felett álltak⁸⁷, s annak ily módon olyan retrospektív egységet tudtak kölcsönözni, melyben a részek nem az egész által előre meghatározottan léteznek, hanem egyfajta a posteriori egységben megtartják önállóságukat:

Unité ultérieure, non factice, sinon elle fût tombée en poussière comme tant de systématisations d'écrivains qui, à grand renfort de titres et de sous-titres, se donnent l'apparence d'avoir poursuivi un seul et transcendant dessein. Non fictive⁸⁸, peut-être même plus réelle d'être ultérieure, d'être née d'un moment d'enthousiasme où elle est découverte entre des morceaux qui n'ont plus qu'à se rejoindre. Unité qui s'ignorait, donc vitale et non logique, qui n'a pas proscrit la variété, refroidi l'exécution. Elle surgit (mais s'appliquant cette fois à l'ensemble) comme tel morceau composé à part, né d'une inspiration, non exigé par le développement artificiel d'une thèse, et qui vient s'intégrer au reste (P. I. 199).

[Utólagosan megmutatkozó egység, ami nem mesterséges – különben elporlana, mint már annyi írói rendszerezés, amely a címmel és alcímekkel megtámasztva próbálja azt a látszatot kelteni, hogy egyetlen és transzcendens vonalat követ. Nem mesterséges, utólagos jellegéből adódóan talán csak még valódibb, hisz az elragadtatásnak abban a percében születik, amikor felfedezzük őt az összeköttetésre váró részek között. Olyan egység, amiről nem is tudtunk, tehát természetes és nem logikai, ami nem zárja ki a sokszínűséget, nem merevíti meg a kialakulását. Úgy bukkan fel – most már az egészbe illeszkedve –, mint egy külön megalkotott

87 Vö. P. I. 198: ... *se regardant travailler comme s'ils étaient à la fois l'ouvrier et le juge* [úgy nézi saját munkáját, mintha ő lenne a munkás és az ítélőbíró egyszerre]; P. I. 199: ... *jetant sur ses ouvrages les regard à la fois d'un étranger et d'un père* [olyan tekintettel nézi ezeket az alkotásokat, mintha egy idegen és az apa is lenne egyszerre].

88 Pl. III. 161: *Non factice* [nem mesterséges].

rész, mely ihletből született s nem egy tézis mesterséges levezetéséből, és így épül be a műbe.]

Így Proust regényének is, mely a „futur dans le passé” horizontjában egyedül az emlékező és a felidézett Én közötti distancia szukcesszív megszüntetésében látszik megvalósítani kompozíciós egységét, van egyfajta *unité ultérieure*-je [utólagos egység] Marcel azon retrospektív belátásában, hogy az ő elveszett időt kereső kísérlete nem volt egyéb, mint „elhivatásának” számára is rejtett története, mint a műalkotáshoz vezető útja. Ha ezt tekintjük az elbeszélés „fabulájának”, akkor itt „fabulán” már nem az elbeszélés egységét megalapozó *dessein transcendant* [transzcendens vonal] értenődő, hanem az az *illumination rétrospective*, amely a posteriori teremti meg az elbeszélés egységét, és a tapasztalatok kontingens láncolatának értelmét és szükségszerűségét. Ez nem jelenti azt, hogy útja végén Marcelnek olyanfajta megvilágosodásban lenne része, mely tapasztalatainak diszkontinuus sorozatát valami másba transzcendálja. Marcel útja ebben az *illumination rétrospective*-ben olyannyira nem semmisül meg, hogy immár éppenséggel egy mindeddig rejtett értelemösszefüggésben kell megmutatkoznia. A műalkotáshoz vezető út nem maradhat a műalkotáson kívül, és nem viszonyulhat ahhoz úgy, mint valami „előbbi” valamely transzcendens „utóbbihoz”, amennyiben a tulajdonképpeni művészetnek – *seul moyen de retrouver le Temps perdu* [az elveszett idő megtalálásának egyetlen eszköze] (TR. II. 48) – az emlékezeten kell alapulnia és az újra megtalált időt kell megőriznie, azaz időntúlivá emelnie. Ezért kell magának a műalkotáshoz vezető útnak is – ha nem akar elveszett időként kívül maradni – bekerülni a műalkotásba, az *illumination rétrospective*-nek pedig ezért kell egyfajta „nunc terminal”-lá válnia, melyben az „előbbi”, az elveszett idő keresése maga is megint csak „utóbbivá”, a műalkotás genézisét leíró fabulává, az emlékező Én felidézett Énné, másszóval: Marcel elbeszélővé válhat.

D.

A Recherche „nunc terminalja” és a végtől a kezdet felé tartó kör

A *voyageur*-motívum, melynek tükrében felfedezhető az elbeszélés „nunc initial”-ja, végső ismétlődésében⁸⁹ elvezethet az elbeszélés „nunc terminal”-jához is. Előbbi a prelúdiumban, annak a két utazónak a viszonyában mutatkozott meg szemléletesen, akik közül az egyik útjának fordulópontjához érkezik, míg a másik még éppen csak útra kel. Hogy a két út, az „előrefelé megtett út” és a „visszafelé megtett út” egy és ugyanazon időbeli kört futja be – mivel az emlékezés útja („visszafelé megtett út”) az elbeszélő Én felidézett útjának egyik megelőgezett szakasza –, az abban is megmutatkozott, hogy az érkező utazó helyzete és visszafordulása az elvesztett időhöz, előfeltételezi az utazás dezillúzióit, melyek az útrakelőre még várnak. Ezek mélyebb oka, melynek megismeréséhez Marcelnek az időn át vivő hosszú utat kellett megtennie, a Guermantes-matinén tudatosul benne, amikor áttekintve életének változásait, az utazás és a szerelem csaldásait már nem kontingens okokra, hanem az *impuissance que nous avons à réaliser dans la jouissance matérielle, dans l'action effective-re* [tehetetlenségre, amit a földi élvezetekben és a konkrét cselekvésben tapasztalunk] vezet vissza. Ám a Guermantes-matiné eseményében a *voyageur*-motívum mindenekelőtt annyiban teljeseedik ki, amennyiben a *madeleine*-élmény értelme csak ekkor válik teljessé. Az utazó, aki a *douceur prochaine du retour*-ban [a visszatérés közeli jó érzése] kezdte útját, végül semmilyen valódi megérkezésben nem lehet már, miután a *fusion à quelque chose d'autre que soi* [feloldódás valami másban, mint önmaga] lehetetlennek kellett bizonyuljon számára, és hiábavalónak kellett ítélnie azt az elkép-

89 Vö. TR. II. 20, 21, 137, 154, 159.

zelést, miszerint az egyedüli valódi utazás a tőle különböző ismeretlen „világba” való utazás lenne. És mégis van még számára is valami, ami rá vár, még ha útja félre is vezethette őt: *car si notre vie est vagabonde notre mémoire est sédentaire* [mivel életünk kicsapongó, emlékezetünk helyhez kötött]⁹⁰ – egyedül a múlt az, ami változatlanul, az idők változásától érintetlenül marad meg a maga helyén; egyedül ennek újramegtalálása elégítheti ki a valódi utazás iránti vágyat, melyben a vágy tárgya nem semmisül meg valóság és képzelet összeütközésében. A visszaemlékezés – az egyetlen, amiben imaginárius és valós egybeeshetnek (TR. II. 14) – az elveszett idővel együtt nemcsak elvesztett esszenciáját teremtheti újra: azáltal, hogy az emlékezés kapujának átlépésekor ráébred elhivatottságára és az egész általa átutazott idő művének tárgyává válik, átváltozik számára dezillúziókkal telt útja is, és amit a mindenkori jelenre korlátozódva elveszített, az visszanyert időként jelenik meg az *adoration perpétuelle* [örök imádat]⁹¹ fényében. Ezt az átváltozást találóan szemléltetheti egy párhuzamos hely, melyet J. A. Bede idéz a *Recherche* értelmezési kísérletében, összevetve azt a rózsza keresésének középkori allegóriájával:

*...la quête d'une rose symbolique, que le narrateur aurait entrevue dans sa jeunesse et dont il attendrait le bonheur. Lorsqu'il la cueille enfin, au prix de quelles peines, et de quel privilège aussi! Car peu d'hommes y parviennent jamais – il s'aperçoit que son parfum s'étend désormais indistinctement aux joies de son enfance et aux déboires de son âge mûr.*⁹²

[a szimbolikus rózsza keresése, melyet a narrátor ifjúkorában

90 E fejezet mottója (TR. II. 159).

91 *L'Adoration perpétuelle* [Az örök imádat] az egyik címterv *Le Temps Retrouvé* [A megtalált idő] számára, vö. a R. de Flers-nek 1913 november 7-8-án írt levelet, Corr. IV. 99. o.

92 J. A. Bede, i. m. 446. o.

láthatott, és amelytől boldogságát várja. Midőn megtalálja végül - de micsoda küzdelmek árán és persze micsoda privilégiumként! Mert kevés embernek sikerült ezt valaha is elérni - azt veszi észre, hogy a rózsa illata egyként belengi már a gyermekkor örömeit és az öregkor keserűségét.,

A rózsa illata – hogy ennél a képnél maradjunk – oly illanó, mint a pillanat és csak akkor tartós, ha Marcel képes az újra megtalált időt egy műalkotás múlhatatlanságában megőrizni. Ám ez a vállalkozás versenyfutást jelent az idővel, mely a vállalkozás bevégzése ellen dolgozik: azzal az elhatározással, hogy életét egy műalkotásban valósítja meg és teljesíti ki (TR. II. 210), megkerülhetetlenné vált számára a kérdés: *était-il temps encore?* [van-e még idő?] ⁹³, és végül neki is kiiktathatatlanságában kell megtapasztalnia az időt, melynek hatalmát hosszú útján érvénytelennek hitte. Az idő csak most jelenhet meg az óra szimbólumában, melynek mutatói Marcel számára eddig mit sem jelentettek ⁹⁴, ám mostantól fogva *aiguillon*-ná [ösztöke] ⁹⁵ lesznek, mivel mögöttük egy másik hatalom rejtőzik, mely elkerülhetetlenül vár reá. *Car mon heure pouvait sonner dans quelques minutes* [mert bármelyik percben üthet az utolsó órá] (TR. II. 214) – a testre és szellemre, alkotóerőre és gondolkodásra leselkedő minden veszélynél hatalmasabban fenyegeti a

93 Ez a kérdés csendíti meg a TR. utolsó fejezetének mellézköngéjét, a *de-main j'écrivais* [holnap írni fogok] interimjét (TR. II. 209-230), ahol rendszeresen ismétlődik (vö. TR. II. 210, 214, 216, 225, 227).

94 Vö. TR. II. 218: ... *dans cette ignorance, qui est la nôtre, que l'aiguille est arrivée sur le point précis où le ressort déclenché de l'horlogerie va sonner l'heure* [tudatlanságunkban, hogy nem sejtjük: a mutató épp odaért, ahol az óra felhúzott szerkezete ütni fog].

95 Vö. TR. II. 210: *Enfin cette idée de temps avait un dernier prix pour moi, elle était un aiguillon, elle me disait qu'il était temps de commencer.* [Az idő fogalmának még egy mondandója volt számomra, ösztökévé vált, azt mondta: ideje hozzálátni]

„La Mort” [halál] Marcel művét, melyet senki más nem képes létrehozni, csak ő maga. A halál, melyet megszűnt félni, mivel Énjének *morts successifs*-jében [egymást követő halálai] bizalmas kapcsolatba lépett vele⁹⁶, és amelytől azelőtt a *révélation de l’homme éternel*ben [az örök emberi felismerés] egyszer s mindenkorra mentesnek vélte magát, végérvényesen beléköltözik immár – *comme fait un amour* [mint egy szerelem is] (223. o.) –, és az új realitásban a világ végső, nagy tükrévé lesz számára (223. o). Egzisztenciális síkon a *Le Temps retrouvé*-re [Megtalált idő] – a *La Mort retrouvé* [Megtalált halál] következik; az újra megtalált időnek a halál kapuján át⁹⁷ kell bekerülnie a műbe⁹⁸, hogy ott annak hatalma – az *Oubli* [feledés] (211. o.) – elől védett legyen.

Eszttétikai síkon azonban a halált, az utolsó allegorikus jelentőségű figurát követi még az idő végső figurációja, mely megnyitotta a szimbolikus körtáncot, hogy most azután lezárja azt: „Le Clocher de St. Hilaire”. Ez az időnek azt a dimenzióját szemlélteti, mely a *souvenir involotaire*-ben először mintha eltűnt volna, aztán Marcel *abîme*-ként érzékelte, ami a *matiné* emberi tájképének láttán fokozatosan feltöltődött, végül Mlle de St. Loup-ban látható alakot öltött, hogy legvégül – a *souvenirs involontaires*-t mint autentikus szépséganyagot korántsem csupán „másodrangú igazságokként” beépítve – művének tárgyává legyen, és annak egyúttal „formáját” is megadja:

En tout cas, si j’avais encore la force d’accomplir mon oeuvre, je sentais que la nature des circonstances qui m’avaient, aujourd’hui

96 Vö. TR. II. 217.

97 A kapu motívuma TR. II. 221 utolsó alkalommal mint *la porte funéraire* [halottas kapu] jelenik meg.

98 Vö. TR. II. 223: ... *que je ne pouvais m’occuper d’une chose sans que cette chose traversât d’abord l’idée de la mort.* [semmivel sem tudtam úgy foglalkozni, hogy az a dolog előbb ne szembesült volna a halál gondolatával]

même, au cours de cette matinée chez la princesse de Guermantes, donné à la fois l'idée de mon oeuvre et la crainte de ne pouvoir la réaliser, marquerait certainement avant tout, dans celle-ci, la forme que j'avais pressentie autrefois dans l'église de Combray, au cours de certains jours qui avaient tant influé sur moi – et qui nous reste habituellement invisible – la forme du Temps (TR. II. 225).

[Mindenesetre - bár lenne erőm befejezni művemet! - éreztem, hogy körülményeim természetéből adódik művem ötlete és megvalósításának összes kételye egyben, mint azt ma is tapasztaltam Guermantes hercegné matinéja folyamán; s mindenekelőtt ezek a körülmények fogják meghatározni a mű formáját, mint régen, azokon a napokon, amelyek oly nagy hatást tettek rám, még a combray-i templomban megéreztem, pedig e forma rendszerint láthatatlan marad - az Idő formája.]

Ebben a körben, amely itt St. Hilaire-hez, Combray „világának” középpontjához érkezik vissza és magába foglal minden felidézett „világot”, ebben kerekedik egésszé a *Recherche* architektonikája! Mert ha az időtől mint a regény új dimenziójától eltekintenénk és csupán „a tér három dimenziójában létező építményként” szemlélnénk, akkor a mű architektonikáját tökéletlennek kellene tartanunk.⁹⁹ Csak az időnek egyfajta *transcription du monde*-ban [a világ leképezése] közvetlenül szemléletessé vált dimenziója (TR. II. 225), mint valami *édifice occupant, si l'on peut dire, un espace à quatre dimensions – la quatrième étant celle du Temps* [ha lehet ilyet mondani – négy dimenziójú térséget betöltő építmény, ahol a negyedik dimenzió az Idő] (S. I. 88) révén válhat a részek önállósága egyetlen egészbe integrálhatóvá, vonulhat be az önmagukban zárt „világok” diszkontinuus sora *egyazon tartamba*, és jelenhet meg *temps incorporéként* [magáévá tett időként].

99 Az elbeszélő maga is befejezetlen katedrálishoz hasonlítja, vö. TR. II. 211.

A Clocher de St. Hilaire [Szent Hilárius harangja] figurációjának, melyben a (külső) idő teljes tartamában alakot ölt, megfelel az az élmény, melyben Marcel számára a *rapport entre le présent et le passé*-ban [a jelen és múlt viszonya] végül tudatosul vagy legalábbis posztulátummá lesz az ő *moi permanent*-je [állandó Én] is – és ezzel a belső idő kontinuitása is. Ahogy a szalonba való belépésekor az „idő maszkjainak” megpillantása tükörré vált, amiben először ismerte fel valódi életkorát, úgy Mlle de St. Loup-t sem csodálhatja csupán az „idő mesterműveként” (209. o.), hanem magában kell megtalálnia azokat az elveszett éveket, amelyeket a nő megtestesít számára. Az utolsó *souvenir involotaire*, amit a könyvtári várakozás ideje alatt G. Sand *François le Champi*-ja váltott ki benne (TR. II. 28), visszaidézte azt a kivételes estét Combray-ban, amikor anyja ott maradt az ő szobájában, és felolvasott neki ebből a könyvből – azt az estét, melyen rá nézve minden eldőlt, *où ma mère avait abdiqué, que datait (...) le déclin de ma volonté, de ma santé* [amikor anyám engedett, akkor kezdődött (...) akaratom és egészségem gyengülése] (TR. II. 227). Hogyan lehetséges az, hogy neki a Swann távozását jelző csengettyű meghallására csak önmagában kell hallgatóznia, hogy *tintement rebondissant, ferrugineux, interminable, criard et frais-jét* [felharsanó, érces, véget nem érő, üde csengését] (227. o.) még mindig hallja, jóllehet mai napjának jelene és legtávolabbi múltjának ezen eseménye között ott húzódik egész életének distanciája?

C'est donc que ce tintement y était toujours, et aussi, entre lui et l'instant présent, tout ce passé indéfiniment déroulé que je ne savais pas que je portais. Quand il avait tinté j'existais déjà et, depuis, pour que j'entendisse encore ce tintement, il fallait qu'il n'y eût pas eu discontinuité, que je n'eusse pas un instant pris de repos, cessé d'exister, de penser, d'avoir conscience de moi, puisque cet instant ancien tenait encore à moi, que je pouvais encore le retrouver, re-

tourner jusqu'à lui, rien qu'en descendant plus profondément en moi. (TR. II. 228)

[A csengő hang még mindig szólt bennem, s vele a közötté és a jelen között meghatározatlanul lezajlott múlt is, pedig arról nem is tudtam, hogy magamban hordom. Mikor az csengetett, én már léteztem, és azóta is szakadatlanul létezniem kellett, hogy hallhas-sam, egy pillanatra sem függeszthettem fel a létezést, a gondolko-dást, az öntudatomat, hisz a régi pillanat még mindig hozzám tartozik, még mindig visszamehetek odáig, csak egyre mélyebbre kell magamban alámerülnöm.]

Ebben a körben, amely itt a combray-i estéhez, a gyermek életének eme következményekkel terhes fejezetéhez (S. I. 57) kapcsolódik¹⁰⁰ és egzisztenciájának valamennyi *moi successif*-jét [egymást követő Én] magába öleli, ebben teljesedik ki Marcel útja! Mert nem a *révélation de l'homme éternel* [az örök emberi felismerés], hanem csak a *matiné* folyamán megtapasztalt *temps incorporé* [magáévá tett idő] volt képes Marcel-lel beláttatni, hogy a valamikori és a mostani Én között a vissza-emlékezés pillanatában megvalósuló azonosság feltételezi a belső idő kontinuitását, és ezzel a *moi permanent*-t [állandó Én] is. Ezt a permanenciát azonban, ami a *moi successifs* diszkontinuitásában megszűnik és egyúttal megőrződik, nem szabad itt úgy értelemezni, mintha emögött végül még egy *moi profond* [mély Én] is rejtőzne: e permanencia előfeltétele a tudat szakadatlan mozgása – *que je n'eusse pas un instant pris de repos, cessé d'exister, de penser, d'avoir conscience de moi* [egy pillanatra sem függeszthettem fel a létezést, a gondolko-dást, az öntudatomat] –, nem valami tudattalan „mély Én”, tehát az, aminek az *états successifs et contrastés* [egymást követő és egymásnak ellentmondó állapotok] alapjául kéne szolgálnia, és ezért csakis egy retrospektív aktus végén lehet fel-

100 A *tintement de la clochette*-hez [a kiscsengő hangjához] vö. S. I. 25, 51.

ismerni, és a posteriori lehet megtapasztalni olyan egységként, amiben az Én önmagára találása beteljesedik.

Hogy Marcelnek az időn át vezető útja, ami ezzel az eseménnyel, gyermeksege paradicsomából való kiűzetésével vette kezdetét, és kiindulópontjától végtelen messzeségbe távolodott, a legvégén megint ide torkollik bele – azt előre vetíti már a nyitány egyik szöveghelye, ahol az elbeszélő Én elbeszélésének jelenéből pillant vissza erre az eseményre:

Il y a bien longtemps aussi que mon père a cessé de pouvoir dire à maman: „Va avec le petit.” La possibilité de telles heures ne renaîtra jamais pour moi. Mais depuis peu de temps, je recommence à très bien percevoir, si je prête l’oreille, les sanglots que j’eus la force de contenir devant mon père et qui n’éclatèrent que quand je me retrouvai seul avec maman. En réalité ils n’ont jamais cessé; et c’est seulement parce que la vie se tait maintenant davantage autour de moi que je les entends de nouveau, comme ces cloches de couvents que couvrent si bien les bruits de la ville pendant le jour qu’on les croirait arrêtées mais qui se remettent à sonner dans le silence du soir (S. I. 55).

[Annak is már jó ideje, hogy apám nem mondhatja többé anyámnak: „Menj be azzal a gyerekekkel”. Ezeknek az óráknak még csak a lehetősége sem fog újjászületni. Viszont egy kis idő óta kezdem igen jól hallani, ha jól odatartom a fülem, a magam nehezen visszatartott zokogását apám előtt, azt a zokogást, mely csak akkor tört ki belőlem, amikor egyedül maradtam anyámmal. Ez a zokogás tulajdonképp azóta sem szűnt meg soha; s most csak azért hallom újból, mivel az élet ma már sokkal mélyebben hallgat körülöttem, mint ahogyan napközben a zárdaharangok csengését is túlharsogják a város zajai, olyannyira, hogy azt hisszük, már végképp elhallgattak, míg aztán újból felhangzik az esti csöndben.]

Az elbeszélő Én, aki az esti csöndben újra kihallja a gyermek sírását amaz elmúlt este időtávólából, amellyel története

– az elveszett idő keresése – kezdetét vette, az az elbeszélés „nunc terminal”-jából nézve az elbeszélővé lett Marcel; jelené, amiből visszapillant, az a *demain* [holnap], ami előtt Marcel áll, és amelyben hozzá akar látni regénye megírásához. Így az a pillantás, amelynek *időmélyében* a matiné végén Marcel számára létezésének teljes tartama megelevenedik az időben, ott pásztáz már az elbeszélés kezdeténél, visszatérésében pedig átfogja azt a „közben” – *cette notion du temps incorporé, des années non séparées de nous* [a magunkévá tett, tőlünk el nem váló évek fogalmát] (TR. II. 228) –, ami immár regényének dimenziójává válhat (228. o.), és aminek láttán úgy borzong, mintha minden lépésével kényszerűen továbbvonszolt éveinek szédítő magasából nézne:

J'éprouvais un sentiment de fatigue profonde à sentir que tout ce temps si long non seulement avait sans interruption été vécu, pensé, sécrété par moi, qu'il était ma vie, qu'il était moi-même, mais encore que j'avais à toute minute à le maintenir attaché à moi, qu'il me supportait, que j'étais juché à son sommet vertigineux, que je ne pouvais me mouvoir sans le déplacer avec moi (TR. II. 229).

[Súlyos fáradtság ült rám, mert megéreztem, hogy ez a hosszú idő nem egyszerűen az általam szünet nélkül megélt, általam átgondolt, általam eltöltött idő, az életem, én magam; ráadásul még minden percben igyekeznem kell, hogy el ne váljon tőlem, hogy fenntartson, mert szédítő magasságába kapaszkodom, és csak vele együtt vagyok képes mozdulni.]

A *Clocher de St. Hilaire* figurációja és az utóbbi (a továbbiakban több variációban előforduló) kép közötti ellentétben a *Recherche* végén az idő végső ambivalenciájában jelenik meg: azon dimenzió képzete mellé, melyben az emberek úgy mozognak, mint testek a térben (AD. 272), csatlakozik immár (a *vécu, pensé, sécrété par moi* [általam megélt, átgondolt, eltöltött] egymásutánjában) az a másik, mely maga hozza létre és

bocsátja ki magából az öt megélő embert – kinek évei egymásra tornyosulnak,

comme si les hommes étaient juchés sur de vivantes échasses grandissant sans cesse, parfois plus hautes que des clochers,¹⁰¹ finissant par leur rendre la marche difficile et périlleuse, et d'où tout d'un coup ils tombent (TR. II. 229).

[*mintha folyton növekvő, néha a templomtoronynál is magasabb, élő gólyalábakon lennének kénytelenek járni az emberek, míg végül olyan nehéz és veszélyes volna már a lépés, hogy hirtelen eldőlnének.*]

Az időnek, nem mint az „örökkévalóság képmásának”, hanem mint az ember túlléphetetlen dimenziójának, melyben mindenkinek megvan a csak neki rendelt helye – *une place autrement considérable que celle si restreinte qui (lui) est réservée dans l'espace* [hely, melyet másképp kell felfogni, mint azt a szűk helyet, ami számára a térben van fenntartva] (230. o.) –, és amelyben évei gigászi árnyát kell magával hurcolnia: ennek az időnek rá kell nyomnia bélyegét a műre (230. o.); mert benne bírja az ember otthonát, és benne lelheti meg újra igazi Mennysorságát – az emlékezés révén, ami visszahozza számára az elveszett időt, és a művészet révén, ami egyedül képes az időbelit időtlenné emelni és képben rögzíteni annak imbolygó tüneményét.

Már csak az „elbeszélés kezdete és vége közötti szimmetria” kérdésének végigvitele van hátra. A „nunc terminal”-tól a „nunc initial”-hoz vezető kör önmagába zárult, mint az előbb megmutattuk, mind a *Clocher de St. Hilaire*-ben, ahol az *édifice immense du souvenir* [az emlékezet roppant építménye] kiteljesedik, mind pedig a combray-i kivételes estére történő vissza-emlékezésben, ahová Marcel útja a legvégén újra bele-

101 A *clocher*-ben [harangtorony] mint tertium comparationisban kereszteződik a »külső« és a »belső« idő képe.

torkollik. Ennek révén az ábrázolt idő teljes tartama mind az emlékező Én, mind a felidézett Én perspektívájában „temp clos”-vá [lezárt idővé] lesz, anélkül, hogy egyúttal „objet de la mémoire”-rá [az emlékezet tárgyává] válna. Mert az emlékezés nem az elbeszélést lezáró „nunc terminal”-ban végződik, hiszen ez maga már nem integrálódik a „nunc”-ok sorába. Az elbeszélés nem torkollik sem egy olyan elbeszélő Én jelenébe, amely elbeszélésétől távolságot tart azáltal, hogy arra mint befejezettre tekint vissza, sem pedig egy újabb *madeleine*-élmény pillanatába, amelyben a felidézett Én az elbeszélés zárásakor utolérné az emlékező Ént. A *Recherche* „nunc terminal”-ja, amelyben az elbeszélés kezdete felé tartó kör kétszeresen lezárul, Marcel tapasztalatához képest immanens marad, az ábrázolásban pedig olyan időközként jelenik meg, amely a *Guermantes-matiné* „má”-ja és aközött a „holnap” között telik el, melytől kezdve Marcel hozzá akar kezdeni regénye megírásához.

Ennek az időköznek stilisztikai korrelátuma az utolsó fejezet időkezelése (TR. II. 210-30), mely időben vagy még a *matiné* „má”-jára vissza¹⁰², vagy már az írás „holnap”-jára előre vonatkozik, és amelyben az imperfectum többnyire conditionalisba megy át.¹⁰³ Ily módon az elbeszélés »nunc

102 Vö. TR. II. 214: *tout à l'heure dans la bibliothèque* [az imént a könyvtárban]; 225. o.: *aujourd'hui même, au cours de cette matinée* [még ma, a *matiné* alatt]; 227. o.: *tout à l'heure, dans la bibliothèque* [az imént a könyvtárban].

103 Vö. többek között TR. II. 212: *la besogne à laquelle je ne livrerais* [a munka, amelybe belefogok], (...) *je travaillerais à mon oeuvre* [dolgozni fogok a művemem]; 216. o.: *Et dire que tout à l'heure, quand je rentrerais chez moi* [És azt mondani, hogy mindjárt, amint hazamegyek] (...) *mais aurais-je le temps* [de lesz-e még időm]; 218. o.: *Quand, tout à l'heure, je reviendrais chez moi* [amikor hamarosan hazatérek majd]; 224. o.: *Si je travaillais, ce ne serait que la nuit* [ha fogok dolgozni, már csak éjszaka fogok]; 225. o.: *je tâcherais de la rendre continuellement sensible* [ügyelni fogok rá, hogy folyamatosan érezhető legyen]..., *Je pourrais* (...) *continuer* [folytathatom]; 229. o.: *je ne manquerais pas de la marquer au sceau de ce Temps* [nem felejttem el megjelölni az idő pecsétjével].

terminal«-ja a temporális szerkezetben sem saját időbeli kiterjedéssel bíró időtávként jelenik meg – ha eltekinthetünk attól a két ellentmondásos időmegjelöléstől, melyet később egy *aujourd’hui même, au cours de cette matinée* [még ma a matiné alatt] (TR. II. 225) semlegesít¹⁰⁴ –, az elbeszélő pedig az elbeszélés végén is stílusterés nélkül¹⁰⁵ „futur dans le passé”-ban maradhat, és a matinét egy „ezután” végezheti be, ami azt Marcel számára a legutolsó „temps clos”-vá teszi, anélkül, hogy időben meghosszabbítaná. Hiszen ha ez az „ezután” maga is saját tartammal bíró időtáv lenne, akkor ennek (és vele az ábrázolt idő teljes tartamának) lezárásához szüksége lenne még egy végső eseményre. Ily módon azonban a matiné képezi – Marcel legutolsó, műalkotásának koncepcióját feltételező tapasztalatainak szcénájaként – a *Recherche* végeseményét, az elveszett és újra megtalált idő teljes tartama pedig egy olyan „ezután” teljeseedik ki, amely időközként az időbeli sorban már nem utal egyetlen olyan további „nunc”-ra sem, melynek révén az ad infinitum folytatódhatna.

Az írás „holnap”-ja mint olyan, amire az „ezután” utal, nem az elbeszélés zárlatában jelenik meg, ám mégsem transzcendens ahhoz képest. A felidézett Én sem éri utol

104 A *soir de l’escalier* [lépcsős este] (TR. II. 219, a 221. oldalon meghosszabbítva még egy *au bout d’un mois*-val [egy hónap múlva]), amit az elbeszélő a Guermantes-matiné után még beiktat, hogy La Mort retrouvée-t egy a lépcsőn bekövetkező balesettel, és Marcelnek a világtól való elzárkózását két mondén felajánlást tartalmazó levéllel szemléltesse (közben figyelmen kívül hagyja, hogy ezek az időbeli exkurzusok a 225. oldalon ismét érvénytelenné válnak), tehát az említett *soir de l’escalier* [lépcsős este] a »nunc terminal« ábrázolása szempontjából éppúgy külsődleges marad, mint az integrálhatatlan előrenyúlás a 221. oldalon: *Bientôt je pus montrer quelques esquisses. Personne ne comprit rien* [Hamarosan tudtam mutatni néhány vázlatot. Senki sem értett belőle semmit] (stb.). Ugyanezek a pontatlanságok találhatóak a PL. III.-ban is, vö. 1039. o.

105 Ami például bekövetkezett volna, ha a conditionalis: „demain j’écirais” helyén a futurum: »demain j’écirai« [holnap írni fogok] állna.

teljesen az elbeszélés zárlatában az emlékező Ént (ha Marcel az elbeszélés lezárásakor elbeszélővé lenne, aki így vissza tudna tekinteni lezárt elbeszélésére, akkor egy olyan »nunc terminal« keletkezne, ami az emlékezés „objektumává” tenné az újra megtalált időt). A felidézett Én csak a közvetlen „ezutánig” érkezik el, az útjának kiteljesedését jelentő matiné „má”-ja, és az új, írói egzisztencia kezdetét jelentő „holnap” közötti küszöbig. E küszöbön vált át az út egész „ezelőttje” a regény „ezutánjába”, mivel az a „holnap”, amelyre a „nunc terminal” utal, nem olyan „nunc”, mely az elbeszélés mögött rejlik, s ezért nem jelenhet meg, hanem az a pillanat, melyben Marcel, aki ezzel íróvá lett, ismét befejeződött története elejére kerül, hogy megismételve a „futur dans le passé” horizontjában jelenítse meg.

Ha a „nunc initial” az elbeszélés kezdetén nem vált közvetlenül megragadhatóvá számunkra és csak közvetve, a *voyageur*-motivum tükrében tudtuk felfedezni, akkor ez azért volt, mert az olvasó csak az elbeszélés végén képes felismerni, hogy az az *időtáv*, amiből az elbeszélő Én a prelúdiumban még kihallotta a gyermek sírását, már magában foglalja azt a distanciát, ami Marcel számára annak a pillanatnak az *időmélyében* elevenedik meg, amelyben útjának végén újra hallja a kerti ajtó csengettyűjét, és hogy az „éjszaka csendjében”, amelyből az elbeszélő Én ott visszapillantott, jelen van már az a *demain* [holnap], melyben Marcel útja mint *vocation invisible*-jének [láthatatlan elhivatás] története kiteljesedik.

Ily módon az elveszett idő keresése – ebben látjuk példaszzerű jelentőségét Proust kísérletének, mellyel művét az emlékezésben próbálta megalapozni – a retrospektív fabula fényében a regény regényeként jelenhet meg, mely azt a lehetőséget írja le, hogy az emlékezés distanciájával együtt egyben az epikai distanciát (mely az elbeszélő Én időbeli távlatában még az elbeszélés kezdete felett lebeg) is meg le-

het szüntetni oly módon, hogy a „nunc terminal”-tól a „nunc initial” felé tartó kör az elbeszélés immanenciájában zárul le és körülfog egy olyan „univers particulier”-t [külön világ], mely egyedül a művészetben nyilvánulhat meg: az egyes ember „világát” az *idő* tükrében.

Horváth Károly fordítása

Dorrit Cohn

Áttetsző tudatok

A tudatfolyamatok ábrázolásának narratív

módozatai a szépirodalomban

A görög mitológia Mómosz istene, a többi isten és a teremtett világ kritikusa, hibájául róta fel Vulcanusnak, hogy az agyagból mintázott emberi alak mellén nem nyitott ablakot, amelyen keresztül könnyűszerrel a napvilágra juthatna mindaz, amit az ember gondol vagy érez. Erre a mítoszra utal Tristram Shandy, amikor belefog Toby bácsi alakjának megrajzolásába. Ha Mómosz javaslata valóság volna – mondja –, „kifürkészni óhajtva valaki lelkületét, mi sem lenne könnyebb, mint elébe telepedni székünkkel, és nagy óvatosan, akár egy csupa-villám méhkas volna, figyelmesen elmerülni a meztelen lélek szemléletében;... majd... pennát-kalamárist ragadni, és papírra vetni azt, amit tulajdon szemünkkel láttunk és esküvel erősíthetünk”. „Ámde – teszi hozzá a valóságot ismerő rezignációjával – mindez sajna, bármi csábos, ezen a mi sártekénken életrajzírónak nem lesz módja benne;... a bennünk lakozó szellemet vérnehúsnak e sötét burkán, mely minden inkább, mint kristályüveg: testünkön keresztül kilesni nem lehet; márpedig ezt akarjuk, hősünk legsajátosabb arculatáig elhatolni. Más utat kell választanunk.”¹ S ekkor határozza el Tristram,

¹ Laurence Sterne, *Tristram Shandy úr élete és gondolatai* (I. könyv 23. feje.), Budapest, 1989. 80-83. o. Határ Győző ford.

hogy – „mert mi sem jellemzőbb Toby nagybátyám lelkületére, mint a VESSZŐPARIPÁJA. S őt elővezetni léssen módszerem” – egy határozottan behaviorista „más utat” választ, mint ahogy az egy erről a sártekeről való életrajz- (vagy önéletrajz-)írónak dukál.

Egy ehhez hasonló optikai vágyálommal találkozunk az elbeszélő műfajok skálájának másik végpontján, a német romantika egyik fantasztikus történetében. E. T. A. Hoffmann *A bolhamester* című novellájának címszereplője egy mikroszkopikus méretű varázsló, aki olyan parányi varázslencsét ad barátjának, Peregrinus Tysznek, mely a pupillába helyezve képessé teszi őt arra, hogy bepillantson mások koponyájába, felfogja mások gondolatait. Peregrinus később megátkozta ezt az „elpusztíthatatlan üveget”, mert olyan szellemi képességgel ruházta őt fel, melyhez csak egy örökkévaló lénynek van joga, aki „csak azért lát keresztül az ember legbelsőbb énjén, mert maga irányítja azt.”²

A fantáziának ezek a játéka, melyek a valóságban nem létező átlátszóság segítségéhez folyamodnak, annak a hatalomnak lehetnek a metaforái, melynek egyedül a regényíró van birtokában: az írók az általuk teremtett lények belső világát is kedvük szerint feltárhatják. Hoffmann elképzelése, miszerint az üveglencsét a néző szemébe helyezi, nem pedig a vizsgált tárgyra vág ablakot, inkább a „mindentudó” narrátort ábrázolja szemléletesen. A másik oldalon, az átlátszatlan nagybácsi előtt álló Tristram a történetben testet öltő, az általa elbeszélte valóságban megjelenő elbeszélőt képviseli. Proust főhőse, Marcel, aki ebbe a második csoportba tartozik, csakis az első elbeszélő-típusra gondolhat, amikor ezt írja: „a legelső regényíró találékonysága épp abban állt, hogy ... egyszerűen mellőzte az igazi személyeket.” Ő is az optika területről vett képekhez folyamodik, hogy ezt a jelenséget és a be-

2 E. T. A. Hoffmann, *Meister-Floht*, in *Späte Werke*, München, 1965, Winkler-Verlag.

lőle származó előnyöket megmagyarázza: „Egy igazi élőlényt, bárhogy rokonszenvezünk is vele, nagyrészt érzékeinkkel fogunk fel, vagyis csak homályosan láthatunk; olyan, mint valami holt súly, amit egész érzékenységünk se tud fölemelni ... A regényíró találmánya éppen abban a gondolatban rejlett, hogy ezeket a léleknek áthatolhatatlan részeket ugyanolyan mennyiségű anyagtalán résszel helyettesítse, vagyis olyannal, amit a lélek könnyen magáévé tehet.”³

Azt, hogy Proust különbségtétele az életből és a regényekből ismert, a következő, a *Hidegvérrel* hátlapján szereplő megállapítás is szemlélteti: „Truman Capote a valóságos figurák tudatának és lelkének a mélyére hatolt.” A kiadók szemmel láthatóan elég figyelemre méltó mondatnak tartották ezt ahhoz, hogy az ennél is szenzációsabb kijelentéseket tartalmazó kísérszövegbe felvegyék. És igazuk is volt. Az a technika, melyet Capote a „valóságos” gyilkosok ábrázolására használ, figyelemre méltóan ellentmondásos. Álljon itt például egy találomra vett idézet:

*Dick a posta előtt igen jó hangulatban várta Perryt; olyan elhatározásra jutott ugyanis, amely – biztos volt benne – átsegíti a jelenlegi nehézségeken, és lehetővé teszi, hogy új életet kezdjen, szivárványként ragyogó új perspektívákkal. Elhatározta, hogy repülőtisztnek fogja kiadni magát ... Úgy számított, hogy ha pihenés nélkül írja a fedezet nélküli csekkeket, huszonnégy óra leforgása alatt esetleg 3-4 ezer dollárt is sikerül összeszednie. Ez azonban tervének csak az egyik fele volt; a másik: Isten veled Perry. Dicknek elege volt már belőle.*⁴

Ez a rész a szépirodalmi fikció félreismerhetetlen bélyegét hordozza magán. Dick gondolatmenetét csakis egy olyan

3 Marcel Proust, *Az eltűnt idő nyomában I*, Bp. 1983, 101. o. Gyergyai Albert ford.

4 Truman Capote, *Hidegvérrel*, Bp. 1967, 271. o. Szijgyártó László ford.

hang ismerheti és ismertetheti, mely egy mindent látó, testetlen narrátor sajátja. S azzal, hogy ezen a hangon szólal meg, a riporter Truman Capote a regényíró szerepébe bújik, a valóságos Dick Hickockhoz fűződő szerepét szépirodalmivá változtatja, és e hátborzongatóan valóságos személyiséget valószínű szépirodalmi figurává alakítja át.

Mint ahogy E. M. Forster megállapította, ugyanez a folyamat megy végbe, amikor a regényíró olyan irodalmi figurát alkot, aki egy történelmi személyiség nevét viseli. Forster odáig megy, hogy azt állítja, egy regényírónak csak akkor van joga Viktória királynőről szóló regényt írni, ha az a célja, „hogy a szemünk elől elrejtett életet forrásánál fedje fel: hogy többet mondjon Viktória királynőről, mint amennyit tudni lehet róla, s így egy olyan figurát hozzon létre, aki nem a történelmi Viktória királynő.”⁵ Eltekintve az effajta regények által elénk tárta titkos *tényektől*, a fesztelen *előadásmód* az, amiből az irodalmi életrajzok pikantériája származik, aminek az egy-egy híres elmét pusztán szépirodalmi módszerekkel bemutató epizódok felvillanyozó hatásukat köszönhetik – gondoljunk például az álmából ébredő Goethe monológjára Thomas Mann *Lotte Weimarban* című regényéből.

Ha azt mondjuk, hogy a valós emberi lények láthatatlan oldala napvilágra kerül, ennek a fordítottja is igaz: a fikció világának a legvalóságosabb, „legkerekebb” figurái azok, akiket a legbensőségesebben, a legalaposabban ismerünk, tehát éppen úgy, ahogy a valóságban soha senkit nem ismerhetünk. „A regény – írja Thomas Mann egy társművészetről szóló esszéjében – pontosabb, teljesebb, értőbb műfaj a drámánál mindabban, ami az ember testi és jellembeli ismeretét illeti, és ellentétben azzal a nézettel, hogy a dráma a voltaképpeni plasztikus költői mű, jómagam inkább valamiféle árnyjáték-művészetnek látom, s csakis az epikusán ábrázolt embert ér-

5 E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, New York, 1927/1954, 45. o.

zem kerek egésznek, valóságosnak és plasztikusnak.”⁶ Csak-hogy eszerint valami olyasminek köszönheti az életszerűségét, amiről az írók és az olvasók a legkevesebbet tudják az életben: hogyan gondolkozik a másik ember, hogyan érez egy másik test. A belső világ megrajzolásakor a regényíró világában feltaláló. Még ha pszichológiai elméletekre és introspekcióra hagyatkozik is, Ortega szavaival „imaginárius pszichológiát... a lehetséges emberi tudatok pszichológiáját” hozza létre – az ismeretek olyan területét, melyet a spanyol irodalomtudós „a regény legsajátosabb anyagának”⁷ tart.

Ennek fényében még meghökkentőbb az, hogy pont azok a regényírók, akiknek a legfőbb törekvése az élet egzakt ábrázolása, helyezik műveik vérkeringésének központjába ezeket a kreált entitásokat, melyeknek valószerűsége sehogyan sem bizonyítható. Stendhal éppen abban a művében, melyben közelebről vizsgálja szereplője gondolatmenetét, mint tette azt bárki őelőtte, ezt írja a regényről: „un miroir qu'on promène le long d'un chemin”. S annak ellenére, hogy az általa teremtett fikció tényeinek „valódiságát” kifinomult realista apparátus hivatott bizonyítani, az író nem törődik azzal, hogy tájékoztasson minket – és bennünk sem merül fel a kérdés –, miféle tükörben, milyen úton-módon látja ő Julien Sorel lelkének tükörképét.

Az, hogy a realiztikus szándék és az imaginárius pszichológia feltételezi egymást, még szemléletesebben mutatkozik meg Henry James munkáiban. James leghíresebb találó hasonlata a regényekről – a szépirodalom háza milliányi ablakkal – térszerű-optikai világosságával nem kevésbé realista, mint Stendhal hordozható tükre, s logikusan következik abból a műfaj valóság-hűségéről szóló koncepcióból, melyet James máshol direktebb módon fogalmaz meg: „A regény lé-

6 Thomas Mann, „Vázlat a színházról”, in: *Válogatott tanulmányok II*, Bp. 1970, 375. o.

7 José Ortega y Gasset, *Gondolatok a regényről*, Bp. 1993.

tezésének az egyetlen értelme, hogy megkísérli az életet ábrázolni"; „a valóságosság benyomását (a különosság megfoghatóságát) tartom a regény legmagasabbrendű erényének.”⁸ Az *Egy hölgy arcképe* előszavában azonban, amikor az író a szépirodalom házában lévő saját ablakánál áll miként „egy látó szemekkel vagy legalábbis távcsővel rendelkező alak”,⁹ a látás e közönséges eszközei rövidesen ugyanolyan varázserővel ruházódnak fel, mint a lencsék, melyeket a Bolhamester adományozott Peregrinus Tyssnek. Mivel az író most már korlátozott mértékben a fikció egy másik házát figyeli: „egy jókora, tágas építménnyé kerekedett a regény ..., úgy kellett annak idején felépítenem e fiatal nő köré”, és ez a ház úgy van megalkotva, hogy a középpontja „a fiatal nő tulajdon tudata”, sőt „a nő önmagához való viszonya.”¹⁰ De ezen túl, ennek az egymásba ágyazódó ház- és összetett metaforasornak a legutolsó és központi színe a híres 42. fejezet, a magányos fiatal nő kizárólag belülről megjelenített „különös tűnődő virrasztása”. Erről a fejezetről Henry James azt mondja, „nyilvánvalóan a könyv legjobb része ez, de mindemellett csak magasrendű szemléltetése az általános elgondolásnak.”¹¹ Ez a jelenet magasrendű szemléltetése annak a paradoxonnak is, hogy egy elbeszélő fikció azzal éri el a „valóságosság benyomását”, hogy egy olyan gondolatokat gondoló figurát jelenít meg, melyeket ez soha nem közöl másokkal.

Ez a paradoxon az elbeszélői realizmus központi kérdése, s igen fontos elméleti, illetve történeti vonatkozásokkal bír. A regényről értekezők nagy része kézenfekvőnek tekinti az epikai figurák tudatának áttetsző voltát; néhányan – mint például Proust, Forster, Mann és Ortega – itt-ott megemlítik a prob-

8 Henry James, *The Art of Fiction*, in *The Future of Novel* (szerk. Leon Edel), New York, 1956. 5., 14. o.

9 Henry James, *Egy hölgy arcképe – Előszó*, Bp. 1972. 11. o. Balabán Péter ford.

10 *Uo.* 13., 16. o.

11 *Uo.* 21., 22. o.

lémát. Az irodalomelméletben viszont Käte Hamburger volt az első, aki *Die Logik der Dichtung*¹² című munkájában alapos vizsgálat tárgyává tette ezt a kérdést. Hamburgernél a szereplő belső világának az ábrázolása egyszerre kritérium a valóság és az irodalmi fikció világának elkülönítéséhez és egy másik, nem-reális realitás látszatának (*Schein*) megteremtéséhez. A szerző két egymást követő szakaszban bizonyítja tézisét, illetve vizsgálja annak okait és következményeit: 1. az arisztotelészi miméziis-fogalomból kiindulva (azt reprezentációnak, nem pedig imitációnak értelmezve) a fikció nyelvének és a realitás kijelentés-nyelvének az elméleti megkülönböztetéséhez jut el; 2. szövegelemzésekből kiindulva megmutatja, hogy bizonyos nyelvi jelenségek a szépirodalmi fikcióhoz kötődnek és a szövegben jelenlevő fiktív tudatok függvényei. Ezek a nyelvi jelenségek elsősorban a mentális tevékenység hordozói vagy jelei: tudatfolyamatokat kifejező igék, belső és elbeszélte monológok, idő- és térviszonyt jelentő névmások, melyek a szereplő itt-jére és most-jára vonatkoznak. Hamburger végkövetkeztetése az, hogy „az epikai fikció az ismeretelmélet egyetlen olyan terepe, ahol egy harmadik személy én-központúsága (vagy szubjektivitása) egy harmadik személyként ábrázolható.”¹³ Ez körülbelül így fordítható le: a narratív fikció az egyetlen olyan irodalmi műnem és ugyanakkor a narrativitás egyetlen olyan neme, melyben egy a beszélőtől különböző személy kimondatlan gondolatai, érzései, percepciói ábrázolhatóak. Hamburger magállapítása hajszálpontosan határozza meg a tudatfolyamatok ábrázolását mint olyasvalamit, ami megkülönbözteti a többi narratív fikciótól (azaz a drámától és a filmtől, a másik két műnemtől, melyet képzeletbeli figurák népesítenek be).¹⁴

12 Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, 1957/1968.

13 *Uo.*

14 Ugyanakkor észre kell vennünk, hogy Hamburger az első személyű elbeszélés minden formáját kirekeszti az epikai (narratív) fikció kategóri-

Hamburger *Die Logik der Dichtung* című munkája, mint azt a fenti összefoglaló többé-kevésbé bemutatta, feltárja azokat a meggyőzően bizonyított elméletei alapokat, melyeken a narratív realizmusnak és a tudat mimézisének kölcsönös egymásrautaltsága nyugszik. Elemzése fényében a regényanyag „belső terekre kerülése”, amit Erich Kahler és más regénytörténészek szoktak emlegetni,¹⁵ a műfaj legsajátabb lehetőségének a fokozatos feltárulását jelentené, egészen a tudatfolyam-regény Bloomjáig és még azon is túl. A Joyce generációjához tartozó modern írók maguk is ekképpen képzeltek el a regény történetét. Thomas Mann egy „internalizációs elvet” feltételez, mely először az epikus hős külső kalandjait szublimálta a *Bildungsheld* belső történéseivé, majd a befelé mozgás folytatódása még nagyobb passzivitást és komplexitást eredményezett.¹⁶ Virginia Woolf úgy gondolta, hogy a „modern próza” visszatérés lesz a műfaj „körkörös tendenciájához”, a modern regényben „nem lenne se cselekmény, se komédia, se tragédia, se szerelmi szál, sem pedig katasztrófa a megszokott sémák szerint”, hanem csak „ez a változó, ismeretlen és megfoghatatlan szellem... a lehető legkevesebb idegen és külsődleges elem belekeverésével.”¹⁷ Még meghökkentőbb, hogy a legkorábbi regényelméletekben, főként a németországiakban is hasonló kijelentésekre bukkanunk. Fiedrich von Blanckenburg *A regényről* szóló 1774-es művében (ahol a neoklasszikus hangnem már-már elfedi a

ájából. Csak harmadik személyű elbeszélés teremt mimetikus valóságot, az első személyű narrációs formák struktúrája pedig a nem-fiktív (leginkább önéletrajzi) szövegeket imitálja.

15 Lásd Erich Kahler, *The Inward Turn of Narrative*, Princeton, N. J. 1973. A realizmust a valóság folyamatos „szubjektívizálásaként” felfogó elmélethez lásd: Richard Brinkmann, *Wirklichkeit und Illusion*, Tübingen, 1957.

16 *Die Kunst des Romans*, in: *Gesammelte Werke*, Frankfurt, 1960. X. 356-357. o.

17 Virginia Woolf, „A modern próza”, in *A pille halála*, Bp. 1980. 485. o. Vajda Tünde ford.

Hamburgernél kifejtett belátást) így ír: „Az író, hacsak nem akar szégyenben maradni, nem tehet úgy, mintha nem volna előtte ismerős szereplőinek belső világa. Figuráit ő teremti: tőle kapják jellemvonásaikat, teljes valójukat, olyan világban élnek, melyet ő maga formázott.”¹⁸ Sőt mi több, Blanckenburg olyannyira hajlott arra, hogy a regény csakis „az ember belső történetéről” szólhat, hogy még a hős halálát is száműzni kívánta belőle, mondván, hogy az külső determináció irányította esemény. (Goethe *Werther*ének elolvasása után ezen a ponton hajlandó volt engedményt tenni.) Néhány évtizeddel később Schopenhauer még világosabban jelzi előre a modern regényfejlődést: „Minél inkább a belső és minél kevésbé a külső életet ábrázolja a regény, annál magasabb rendű és nemesebb a célja... A művészet a legkevesebb külső mozgással elért legnagyobb belső mozgásban áll; mivel a belső élet az érdeklődésünk valódi tárgya.”¹⁹

Ez a különböző időkből és helyekről származó azonos felhívás (s a példák sorát tovább lehetne bővíteni) jelzi a tudat mimézisének jelentőségét a regény történetében. Elképzelhető, hogy egyenesen azt kell feltételeznünk, a műfaj ciklikusan (vagy spirálisan) mindig visszatér belső tereihez, ha szereplői hiperaktívá, világa túlszűfoltta, beállítódása túlságosan veristává válik. Az Edward-kori regénnyel szemben fellépő Woolf és kortársai így csak az egyik ilyen visszatérést képviselnék abban a sorozatban, mely Cervantes lovagregény elleni reakciójával kezdődik (ahogy Thomas Mann feltételezi), és amelynek az időleges befejeződését a Hemingway-követők „behaviorizmusával” szembeszálló *nouveau roman*, például Nathalie Sarraute jelenti. A spirális fejlődés elképzelése felveti, hogy a regényanyag „belső terekre kerülése” a tudatfo-

18 Friedrich von Blanckenburg, *Versuch über den Roman*, Stuttgart, 1965. 264-265. o.

19 *Sämtliche Werke*, (szerk. Arthur Hübcher) Wiesbaden, 1947. VI/2. 468-469. o.

lyam-regényben nem is annyira egyedülálló jelenség, sem pedig olyan radikális szakítás a tradícióval, mint ahogy azt akár a jelenséget üdvözlő (Edel, Daiches), akár az elutasító kritikusok (Lukács, Auerbach, Wolfgang Kayser)²⁰ állítják. Hogy ismét Ortegát idézzük, aki metaforájával talán a legpontosabban ragadja meg a tudatfolyam-regény és a realista tradíció viszonyát, szerinte a prousti-joyce-i generáció „egyszerűen csak azzal haladja meg a realizmust, hogy túlságosan komolyan veszi és felfedezi, nagyítóval a kezében, az élet mikroszerkezetét.”²¹ Ez a nagyítólencse egy újabb optikai eszköz a készletünkben, miközben nagyít, el is idegeníti a tárgyat. De ha a lencse egy irodalmi figura tudatára irányul, akkor az elidegenített tárgy olyasvalami, ami soha a korábbi korszakokban sem volt látható máshol, mint a szépirodalom lapjain. Tudományos szempontból, rendkívüli nagyítóképesége ellenére Ortega lencséje sem nagyobb, sem kisebb mágikus hatalommal nem bír, mint Stendhal tükre vagy James távcsöve.

A történeti kontinuitás fenti elmélete szolgáltatja számomra az alapot a szépirodalmi tudatábrázolás tipológiai megközelítéséhez. A tárgy elméleti és történeti fontossága ellenére a tudatábrázolás formai alkalmazását vizsgáló korábbi tanulmányok elhamarkodottságukkal és felületességükkel kielégítetlenül hagyják az olvasót. Ezek az írások két fő kategóriába sorolhatók:

20 Lásd különösen Lukács György, „Erzählen oder Beschreiben? Zur Diskussion über Naturalismus und Formalismus” (1936) in: *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus* (szerk. Richard Brinkmann) Darmstadt, 1969 (magyarul: „Elbeszélés vagy leírás” in: *Művészet és társadalom*, Bp. 1969); Erich Auerbach, *Mimézis: A valóság ábrázolása az európai irodalomban*, Bp. 1969; Wolfgang Kayser, *Entstehung und Krisis der modernen Romans*, Stuttgart, 1954; Leon Edel, *The Modern Psychological Novel*, New York, 1955; David Daiches, *The Novel and the Modern World*, Chicago, 1960. (Magyarul: *A regény és a modern világ*, Bp. 1978.)

21 *The Dehumanization of Art*, 33. o.

1. A tudatfolyam-regénnyel és főként az *Ulysses*-szel foglalkozó tanulmányok (melyeket leginkább az Egyesült Államokban adtak ki) általában úgy kezelik a problémát, mintha a tudati működések csak 1904. június 14-én jelentek volna meg az elbeszélő szépirodalomban. Ez a korlátozott témaválasztás túlságosan leegyszerűsíti a formaproblémát azzal, hogy a technikai sokféleséget az egyedülinek feltüntetett és meglehetősen homályos „tudatfolyam-technikává” redukálja, ugyanakkor túl is bonyolítja a pszichológiai és esztétikai kérdések széles körének idekapcsolásával.²² Leon Edel *The Modern Psychological Novel* című műve például nem tisztázza, milyen formai eszközöket vehetünk számításba.²³ A témával a legalaposabban Robert Humphrey *Stream of Consciousness in the Modern Novel* című könyvének az alapvető technikákat tárgyaló fejezete foglalkozik, de ez a tanulmány is magán viseli a jellemző korlátozások és a fogalomzavar nyomait.²⁴

2. A másik csoportba olyan (főként külföldön megjelent) tanulmányok tartoznak, melyek a tudatábrázolás technikáinak modelljét alkalmazzák. Ezek a szerzők általában egyszerűen megfeleltetik egymásnak az egyenes beszédet és a belső

22 Ez az irányzat leggyakrabban a következő tanulmányokra szokott hivatkozni: Frederick J. Hoffmann, *Freudianism and the Literary Mind*, L. A. 1945, Baton Rouge; Lawrence E. Bowling, „What is Stream of Consciousness Technique?” *PMLA* 65 (1950), 333-345; Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, 1954; Melvin Friedman, *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*, New Heaven, 1955; Leon Edel, *The Modern Psychological Novel*, New York, 1955; Shiv K. Kumar, *Bergson and the Stream of Consciousness Novel*, New York, 1963. A technikai problémának ez a pontatlan megközelítése jellemzi Erwin E. Steinberg legutóbbi könyvét is (*The Stream of Consciousness and Beyond in Ulysses*, Pittsburg, 1973.)

23 Edel felületes párhuzamot von a tudatfolyamat és a belső monológ között, ráadásul a két kifejezést egyaránt alkalmazza a technikára és a regénytípusra vonatkozóan. Lásd például a 11., 18., 24., 56. oldalakat.

24 Humphrey négy technikát különböztet meg: az egyenesen idézett belső monológot és a függő belső monológot, a mindentudó elbeszélői leírást és a magánbeszédet (23-41. o.)

monológot, a függőbeszédet és az elbeszélői analízist, illetve a megszólaló és a néma beszéd köztes, „közvetve idézett” formáit (*style indirect libre* a francia és *erlebte Rede* a német szaknyelvben.) Ezt a megközelítésmódot, melynek a francia és a német stilsztikában hosszú és jelentős előélete van, az elmúlt évtizedben a stilsztikával foglalkozó nyelvészek korszerűsítették és a modern szépirodalmi eljárásokra alkalmazták. Ebből a szempontból kivételes érdeklődésre tart számot Derek Bickerton cikke, amely hidat ver az irodalmi és nyelvészeti megközelítés között: a tudatfolyam-regényekben felfedezhető, Humphrey által leírt technikákat Bickerton lefordítja az idézés nyelvtani alapkategóriáira.²⁵ Ugyanezt az alaplódszert alkalmazzák a francia strukturalista irodalomtudósok, például a legjelentősebb közülük, Gérard Genette, nagyhatású *Discours du récit* című művében. „Récit de paroles” címszó alatt Genette összepárosítja a megszólaló és a néma beszédnek a „narratív distancia” szerint meghatározott fokozatait, s így a pusztá narráció (diegézis) és a pusztá imitáció (mimézis) pólusai között húzódó hármás felosztáshoz jut.²⁶

A nyelvtani alapú megközelítésnek a javára írható, hogy a homályos pszichológiai és stilsztikai körülírás helyett pon-

25 „Modes of Interior Monologue: A Formal Definition”, in: *Modern Language Quarterly* 28 (1967), 229-239. Bickerton Humphrey kategóriának a következő megfelelőit állítja fel: magánbeszéd – egyenes beszéd (direct speech); mindentudó leírás – függőbeszéd (indirect speech); függő belső monológ – szabad függőbeszéd (free indirect speech); egyenesen idézett belső monológ – szabad egyenes beszéd (free direct speech). (Az utolsó kategória elnevezését Bickerton arra a függőbeszéd-típusra használja, mely nincs explicit módon bevezetve vagy idézve.) Seymour Chatman a közelmúltban ismertetett egy hasonló, csak még kifinomultabb, négyrétű megféleltetést a beszédidézés módjaival; ld. „The Structure of Narrative Transmission”, in: *Style and Structure in Literature*, ed. Roger Fowler (Oxford, 1975), 213-257 és főleg 248-257.

26 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, 1972, 191-193. o. [Vesd ő.: *Az irodalom elméleti I.*, Pécs, 1986, 61-99. o. – *A szerk. megj.*]

tos grammatikai és lexikai kritériumokat alkalmaz. Ugyanakkor túlságosan leegyszerűsíti az irodalmi problémákat azáltal, hogy túlzásba viszi a megszólaló beszéd és a néma gondolat közötti megfeleltetést. A beszéd, magától értetődően, mindig szóbeli. Hogy a gondolkodás is mindig verbális-e, az a mai napig definíció kérdése és vita tárgyát képezi a pszichológusok között. Az emberek nagy része, ideértve a legtöbb regényíró is, úgy fogja fel a tudatot, mint ami (ahogy William James hívta) „más tudatanyagot” is tartalmaz, nemcsak nyelvi természetűt. Ezt az „anyagot” nem lehet idézni – sem egyenes, sem függő beszéd formájában; ezt csakis elbeszélni lehet. Így tehát a nyelvészeti megközelítés egyik hátránya az, hogy általában figyelmen kívül hagyja a tudat teljes nem-verbális tartományát és egyáltalán a gondolkodás és a beszéd problematikus kapcsolatának egész kérdéskörét.

Bár a tudat megjelenítésének módszereiről szóló értekezésem tárgyalásmódja, tekintve hogy stilisztikai, kontextuális és pszichológiai szempontokat vesz figyelembe, inkább irodalmi, mint nyelvészeti; kiindulópontként mégis egyszerű nyelvészeti kritériumokat vezetek be a három alaptécnika megnevezésére és meghatározására.

1. *Pszicho-narráció.* A legközvetettebb technikának nincs elfogadott elnevezése; a „mindentudó leírás” és a „belső elemzés” kifejezéseket szokták itt használni, de ezek egyike sem kielégítő.²⁷ A „mindentudó leírás” túlságosan általános: bármit le lehet „mindentudó” módon írni, nem csak a lelki folyamatokat. A „belső elemzés” elnevezés félrevezető: azt a benyomást kelti, hogy az elemzés a tudatban játszódik le, nem pedig, hogy a tudatra vonatkozik (vö. belső vérzések); az „analízis” kifejezés pedig nem engedi meg azokat a psz-

27 Ezek Bickerton (254. o.) és Bowling (343. o.) kifejezései. A Humphrey által használt „egy mindentudó szerző leírása”, valamint Scholes és Kellogg „narratív elemzése” hasonló hátrányokkal jár (Ld. *The Nature of Narrative*, New York, 1966, 93. o.)

tán tudósító jellegű vagy nagyon is képi megoldásokat, melyeket egy narrátor a tudatfolyamatok elbeszélésekor alkalmazhat.

Az én neologizmusom, a „pszicho-narráció”, meghatározza mind a tárgyat, mind pedig a tevékenységet, amelyre vonatkozik (a pszichológia, pszichoanalízis analógiájára). Ugyanakkor annak érdekében, hogy a figyelmet e leginkább mellőzött alapttechnikára tereljük, az új elnevezés egyértelműen megkülönbözteti ezt a többi módszertől. A tudatfolyam-regény elméletirői csak vonakodva ismerik el ennek a technikának a létezését, mivelhogy állítólag az *Ulysses* óta a szépirodalmi figurák minden lelki folyamata közvetlenül, a narrátor segítségével nélkül jut el az olvasóhoz. Robert Humphrey egyenesen azt állítja, hogy „meghökkenítő dolog” olyan íróval találkozni, mint például Dorothy Richardson, „aki a mindentudó szerző konvencionális leírásait alkalmazza, de még csak kísérletet sem tesz ennek az álcázására.”²⁸

A nyelvész-strukturalista tudósok pedig azzal, hogy e technikát a hangtalan függő beszédre redukálják, figyelmen kívül hagyják azokat az ironikus vagy lírai, redukáló vagy felnagyító, szavak mögötti vagy szavak feletti tartalmak kifejezésével kapcsolatos funkciókat, melyekkel a pszicho-narráció élhet – pontosan azért, mert ez a módszer elsősorban nem a nyelvi minőségű tudattartalmakat hivatott ábrázolni.²⁹

2. *Idézett monológ.* Az az irányzat, mely a tudatábrázolási módszereket történeti szempontból határozza meg, még maradandóbb zavart keltett akörül a technika körül, melyet tisztán nyelvészeti szempontból az összes közül a legeggy-

28 Humphrey, 33. o. Ugyanakkor hitelt kell adnunk Humphrey ama megállapításának, hogy a tudatfolyam-regényekben is kimutatható ennek a „konvencionális” technikának a használata. Más kritikusok egyértelműen tagadták, hogy ez a regénytípus ilyen „mindentudó” részleteket tartalmazna. Ld. Bowling 343-344, Friedman 5-6, Bickerton 35. o.

29 Ld. pl. Bickerton elemzését a *Middlemarch* egy részletéről, 235-236. o.

szerűbb leírni. A Joyce utáni kánon szerint a belső monológ nem létezett az *Ulysses* előtt (az egyetlen jelentős kivétel Dujardin regénye, a *Les Lauriers sont coupés*). De hát akkor mit kezdünk az olyan regények közvetlen gondolatidézéseivel, mint a *Vörös és fekete* vagy a *Bűn és bűnhődés*? Az irodalmárok többsége elfogadja Dujardin tézisé, melyet a *Le monologue intérieur* című könyvében fejtett ki, ahol élesen elhatárolja egymástól a tudatfolyam-regényekben és a tradicionálisabb művekben fellelhető tudatfolyamat-idézéseket. Ktartva amellet, hogy a „belső monológ” elnevezést a tudattartamidézés modern, „áradatszerű” típusára kell fenntartani, ezek a szerzők a Joyce előtti regényekben található gondolat-idézés megnevezésére olyan kifejezéseket javasolnak, mint a „tradicionális monológ” vagy a „néma magánbeszéd.”³⁰ Ez az irányzat a két típust mind pszichológiai, mind stilisztikai szempontból elkülöníti egymástól: a belső monológot asszociatív, illogikusnak, spontánnak mondja, a magánbeszédet pedig retorikusnak, racionálisnak, átgondoltnak.³¹ A belső monológhoz szaggatott ritmus, kihagyások, csapongó képzelet kapcsolható, a magánbeszédet pedig szabályosabb, diszkurzív nyelv jellemzi.

Még ha ennek a megosztásnak van is némi történeti érvénye, lehetetlen eldönteni ilyen árnyalatnyi különbségek alapján, hogy egy szöveg belső monológ-e vagy sem: az iro-

30 Ld. Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur*, Paris, 1931. 7 és 65-73. o. Továbbá W. J. Lillyman, „The Interior Monologue in James Joyce and Otto Ludwig,” *Comparative Literature* 23 (1971), 45-54, főleg 49-50. o.; Bickerton, „Modes of Interior Monologue,” 233-235. o.; Humphrey, 36-38. o.

31 Maga Dujardin így összegzi különbségüket: „A belső monológ alapvető újítását az a cél jelentette, hogy a szereplő tudatán áthaladó megszakítatlan gondolatfolyamot a véletlenszerűség benyomását keltve, felmerülése pillanatában, a logikai összefüggések magyarázata nélkül állítsa elénk... A különbség nem az, hogy a tradicionális monológ kevésbé intim gondolatokat fejez ki, mint a belső monológ, hanem hogy a hagyományos monológ a logikai kapcsolatok felmutatásával koordinálja a gondolatokat.” (*Le Monologue intérieur*, 68. o.)

dalmi figurák tudatfolyamatának idézése közül számtalan (legyen szó akár Joyce előtti, akár Joyce utáni regényről) tartalmaz logikai és asszociatív elemeket egyaránt, s így az, hogy ezek milyen mértékben „áradóak”, az percről percre (és interpretátorról interpretátorra) változik. Ráadásul a belső monológ – magánbeszéd megkülönböztetéssel szem elől veszítjük azt a meghatározópárt, ami tartalmuktól és stílusuktól függetlenül minden idézett monológban közös: azt, hogy az egyes szám első személy mindig a gondolkozóra vonatkozik bennük, a jelen idő pedig az elbeszél pillanatra (ami ugyanakkor a beszélés pillanata is). Ez a különböző típusokat összefoglaló grammatikai struktúra egyértelműen megkülönbözteti a legközvetlenebb technikát a harmadik személyű szövegekben megjelenő más tudatábrázolási módszerektől.³²

Ami a „belső monológ” terminust illeti, itt a „belső” – mivel a modern epikában az önmegszólítás általában belsőként (hangtalanul) jelenik meg – majdhogynem redundáns jelző, s szigorúan logikai alapon az „idézett” kifejezéssel kell helyettesíteni. De a „belső monológ” kifejezés olyan

32 Már korábban is érveltem emellett a grammatikai kritérium mellett (és a belső monológ – magánbeszéd megkülönböztetés ellen): „Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style”, in: *Comparative Literature* 18 (1966) 97/112. o. Lásd még Scholes és Kellog könyvét: a szerzők úgy vezetik be azt a kiváló gondolatmenetet, mely az egyenes gondolatidézet vizsgálja Homérosztól Joyce-ig, hogy a belső monológot világosan elkülönítik a tudatfolyamtól és a „néma magánbeszéddel” azonosítják (177. o.). W. J. Lillyman azon az alapon próbálja cáfolni ezeket az érveket, hogy az igazi (Joyce-i) belső monológ „nélkülözi az elbeszélő jelenlétének és kontrolláló szerepének minden jelét” (47. o.). Csakhogy az ilyenfajta jelek, melyeket Lillyman a Joyce előtti monológokban felfedez, külsődlegesek magához a gondolat-idézéshez képest, és sokkal inkább arra a módra vonatkoznak, ahogyan a monológ a szöveggörnyezethez kapcsolódik: tehát, hogy explicit módon van bevezetve, vagy sem (49. o.). Természetesen ebből a szempontból Joyce olyan újító formát vezetett be, mely tárgyalást érdemel.

masszívan gyökeret vert (és annyira hosszú és sokszínű története van a modern tradícióban), hogy többet veszítenénk, mint nyernénk, ha teljesen elvetnénk. Ezért az összetett „idézett belső monológ” nevet fogom használni, fenntartva azt a lehetőséget, hogy időnként elhagyjam a második jelzőt vagy az elsőt, ha a szövegkörnyezet megengedi.

3. *Elbeszéli monológ*. A harmadik személyű szövegekben lehetséges utolsó alaptechnika a legkevésbé ismert az angol irodalomkritikában. Még az olyan kifinomult műfajelméletek, mint Scholesé vagy Kellogé is csak „a belső világ ábrázolására szolgáló két fő eszközt” különböztet meg: a narratív elemzést és a belső monológot.³³ Ez a kettős felosztás széles teret hagy fedetlenül azon technika számára, mely a szereplők gondolatainak a legnagyobb hányadát idézi meg az elmúlt száz év elbeszélő irodalmában, s melynek nincs megfelelő angol elnevezése. Néha a francia, illetve a német szakszavakat szokás használni (*style indirect libre*, illetve, *erlebte Rede*), máskor olyan kifejezéseket, mint „függő beszéd”, „függő belső monológ”, „közvetett idézés” stb. Ezt a technikát korábban az „elbeszéli monológ”³⁴ fogalommal jelöltem, ez a név jelzi, hogy a módszer mind az elbeszéléssel, mind az idézéssel érintkezik. Nyelvészeti szempontból a három technika közül ez a legösszetettebb: a pszicho-narrációhoz hasonlóan fenntartja a harmadik személyűséget és az elbeszélés idejét, ugyanakkor akárcsak az idézett monológ, szó szerint idézi a szereplő mentális nyelvét.

Összefoglalásul tehát, a harmadik személyű elbeszélő szövegekben a tudatábrázolás három típusát fedezhetjük fel, melyek mindegyikének egy-egy fejezetet szenteltem tanulmányom első részében. Rövid kivonatuk a következő: 1. pszicho-narráció – az elbeszélő beszél szereplőjének tudati folyamatairól; 2. idézett monológ – a szereplő saját mentális

33 Scholes and Kellog, 193. o.

34 Lásd: „Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style”.

megnyilatkozása; 3. elbeszélő monológ – a szereplő mentális megnyilatkozása a narrátor szövegének a képében.

Különös módon a tudattartalmak felidézésének technikáit tárgyaló tanulmányok szinte kizárólag csak a harmadik személyű elbeszélő szövegekkel foglalkoznak (az egyetlen jelentős kivételt azok a szövegek képezik, melyek teljes egészükben belső monológ formájúak). Az a tény, hogy az önéletrajzi elbeszélőknek is van közlendő belső világuk (a saját múltbeli belső világuk), szinte észrevétlen maradt a szakirodalomban. Pedig a tudatra való *visszapillantás*, még ha kevésbé „mágikus” is, nem kevésbé fontos része az egyes szám első személyű szövegeknek, mint a tudatfolyamatokba való bepillantás a harmadik személyű regényekben. Az első személyű szövegekben az ábrázolásnak a már bemutatottakkal azonos alaptípusai jelennek meg, és ugyanazokat az elnevezéseket is használhatjuk egy előtaggal módosítva, mely kifejezi az elbeszélő és az elbeszélő módosult viszonyát: a pszicho-narrációból ön-narráció lesz (az önelemzés analógiájára), a monológok két típusa pedig itt az önidéző és az önelbeszélő.

Ha csupán arról volna szó, hogy a kétféle szöveget olyan analóg területeknek tekintem, ahol a függő beszéd, az „azt gondolta” forma „azt gondoltam”-ra cserélhető, tanulmányom kétfelé osztása első és harmadik személyű elbeszélésmódra nem vezetne máshova, csak redundanciákhoz.³⁵

35 Elvettem azt a lehetőséget, hogy a bevett elnevezéseket: „első személyű” és „harmadik személyű”, a megfelelő Genette-i kifejezésekre: „homodiegétikus”-ra és „heterodiegétikus”-ra változtassam. Tökéletesen igaz van Genette-nek, amikor rámutat arra, hogy a hagyományos elnevezések pontatlanok, mivel „minden elbeszélés, értelemszerűen, virtuálisan első személyű” (*Figures III*, 252. o.). De Genette kifejezéseinek szokatlansága túl nagy ár ahhoz a csekély nyereséghez képest, amihez a pontosság tekintetében jutunk. E tanulmány céljai szempontjából kívánatosabbnak tűnt számomra a hozzávetőleges pontosságú régebbi elnevezések körültekintő használata.

De a párhuzam megszűnik és az elbeszélői atmoszféra mélyreható megváltozását tapasztaljuk, ha az egyik területről a másikra lépünk – olyan változást, melyet az újabb keletű strukturalista megközelítések alábecsülnek.³⁶ Ez a másság az elbeszélő és a hős módosult kapcsolatából származik, ami annak köszönhető, hogy a hős a narrátor múltbeli énje. A belső események elbeszélésére sokkal erősebb hatással van ez a személybeli változás, mint a külső történésekére; a múltbeli gondolatokat itt úgy kell megjeleníteni, mint amire az én emlékszik, és ahogy a mostani énje fejezi ki (vagyis David Goldknopf kifejezésével „a vallomástétel hozadékával” bíró alany).³⁷ Mindez alapvetően megváltoztatja a három alaptechnika funkcióját az önéletrajzi elbeszélésben.

Van azonban még egy és az előzőnél jóval fontosabb okunk az elbeszélő személye szerinti megosztásra: ha azt vizsgáljuk, hogy melyik a legközvetlenebb módszer a tudattartalmak ábrázolására, radikális különbség mutatkozik az első és a harmadik személyű forma között. A harmadik személyű szövegekben a szereplő gondolatainak közvetlen (első személyű) kifejezése mindig az idézés, az idézett monológ. A gondolatoknak ez a direkt kifejezése ugyanakkor elbeszélői környezet nélkül is megjelenhet és független első személyű formát képezhet önmagában: ez az a szövegtípus, amit általában „belső monológ”-ként emlegetnek (*Les Lauriers sont coupés*, „*Penelope*”). Ezen a ponton világossá válik, hogy a „belső monológ” kifejezéssel két teljességgel különböző jelenséget szokás jelölni anélkül, hogy bárki is valaha fennakadt volna ezen a kétértelműsége: 1. egy elbeszélési

36 Genette például nem veszi kellő mértékben számításba a személyek (hangok) különbözőségeit a fokalizációról (nézőpontról) szóló fejtegetésében (*Figures III*, 203-211. o.). Lásd Slomith Rimmon kritikáját: „A Comprehensive Theory of Narrative: Genette’s Figure III and the Structuralist Study of Fiction” *PTL* 1 (1976) 33-62, 58-59. o.

37 David Goldknopf, *The Life of the Novel*, Chicago, 1972. 38-39. o.

technikát, mely a szereplő tudatfolyamatait gondolatainak egyenes idézésével, elbeszélői környezetbe ágyazva ábrázolja; és 2. egy elbeszélő *műfajt*, melyet teljes egészében egy irodalmi fikció szülte tudat önmagával való néma kommunikációja alkot.³⁸ Bár a technikának és műfajnak pszichológiai jelentőség és stilisztikai jegyek szempontjából vannak közös vonásai, narratív ábrázolásmódjuk teljesen különböző. Az elsőt (legyen akár nyilvánvalóan, akár burkoltan idézet), megszakítja az elbeszélői hang, melynek az idézetet környező szövegében a harmadik személyű névmás vonatkozik az idézett szereplőre; a belső monológ mint műfaj ezzel ellentétben megszakíthatatlan, úgy hat, mintha a szöveg saját magát hozná létre, autonóm első személyű formát alkot, amelyet leginkább az első személyű elbeszélés egyik típusának – vagy inkább határesetének – kell tekintenünk.

Ez a terminológiai kétértelműség is Dujardinig vezethető vissza, akinek különleges oka volt rá, hogy összeolvassa a két jelentést: az az állítása, hogy a *Les Lauriers sont coupés* volt az *Ulysses* egyetlen őse, meggyengült volna, ha felhívta volna a figyelmet a két mű alapvető szerkezeti különbségére – arra, hogy az ő regényéből hiányzik az elbeszélői kontextus, Joyce-ében pedig jelen van. Ha ezt figyelembe vesszük, nyilvánvalóvá válik, hogy az *Ulysses* nem belső-monológ-regény abban az értelemben, ahogy a *Les Lauriers*. Az, hogy Joyce tudatában volt ennek a különbségnek, szemmel látható abból, ahogy Dujardin regényét jellemzi Valéry Larbaud-nak adott interjújában: „Ebben a könyvben az olvasó rögtön az első soroktól

38 Ezt a különbségtételt Dujardin, Bowling, Humphrey, Friedman, Edell, Bickerton, Scholes és Kellog, illetve Lillyman fent idézett tanulmányai nem veszik figyelembe. Említetlen marad Valéry Larbaud-nál is a *Les Lauriers sont Coupés*-hoz írott előszavában. Egyedül Genette látja helyesen a különbséget, és indítványozza, hogy a *Les Lauriers*-típusú szövegeket, „melyeket valaki meglehetősen szerencsétlenül 'monologue intérieur'-re keresztelt, nevezzük helyesebben 'discours immédiat' -nak” (*Figures III* 193. o.)

kezdve a főszereplő gondolatai között találja magát, s ennek a gondolatsornak a megszakítatlan kibontakozása, ami teljes egészében helyettesíti az elbeszélés szokványos módját, közvetíti felénk azt, amit a szereplő csinál vagy ami történik vele.³⁹ Aligha értette úgy Joyce, hogy ez a leírás az *Ulysses*re is illik, hiszen itt (eltekintve attól a fontos kivételtől, melyet az utolsó, „Penelope”-rész jelent) a belső monológ mindig egy harmadik személyű elbeszélői közvetítő közegbe ágyazódik. A fejezetek többségének „első sorai” (természetesen az egész könyv első sorait is ideértve) messze vannak attól, hogy az olvasót „a főszereplő gondolatai közé” állítsák, és tisztán „szokványos narratív módon” vannak előadva.⁴⁰ Akárhol jelenik is meg a monológtechnika az *Ulysses*ben, mindig elbeszéléssel váltakozik, és ezek az elbeszélői betoldások, legyenek bármilyen rövidek, diszkontinuus elemekkel avatkoznak bele az egyes szám első személyű beszédbe, ahogy meg is szabadítják azt az autonóm formával kapcsolatban felbukkanó hírhedt problémáktól (ilyen probléma például a beszélő saját gesztusainak és környezetének a leírása). Függetlenül attól, hogy mennyire újszerű az olyan részek joyce-i intonációja, mint a „Proteus”- vagy a „Hades”-fejezet, strukturális szempontból ezek közelebb állnak a Stendhal- vagy Dosztojevskij-regények idézett monológjaihoz, mint Dujardin művének autonóm monológjához.

39 Angolul idézi Richard Ellmann, *James Joyce*, New York, 1959. 534. o. Ellmann Joyce franciául idézett megjegyzéseit fordítja le Valéry Larbaud előszavából a *Les Lauriers sont coupés* 1925-ös kiadásához; ez a szöveg a következő: „Dans *Les Lauriers sont coupés*, me dit Joyce, le lecteur se trouve installé, des premières lignes, dans le pensée du personnage principal, et c'est le déroulement ininterrompu de cette pensée qui, se substituant complètement à la forme usuelle du récit, nous apprend ce que fait ce personnage et ce qui lui arrive.”

40 Ezért hát nagyon félrevezető volna, ha Joyce leírását a *Les Lauriers*-ről általában „a belső monológrol adott definíció”-jának tekintenénk, mint ahogy W. J. Lillyman teszi a *The Interior Monologue* című cikkében (50. o.).

Feltehetőleg nem véletlen egybeesés, hogy Joyce Dujardin regényéről szóló megjegyzései éppen abból az időből valók, amikor a Penelope-fejezetet írta, az egyetlen olyan részt az *Ulysses*ből, amely szerkezeti analógiát mutat Dujardin művével.⁴¹ Maga a jellemzés mind a mai napig a legpontosabb rendelkezésünkre álló definitív leírás a belső monológokról mint önálló irodalmi formáról: erről az első személyű műfajról, melyet a világosság kedvéért „autonóm belső monológ”-nak fogok nevezni⁴² – ez a kifejezés pontosan tükrözi az azonoságokat és különbségeket e kategória és az idézett belső monológ viszonyában. Ennél az autonóm formánál is a legtöbb esetben nyugodtan el lehet hagyni a második jelzőt. Néha azt az alternatív kifejezést fogom használni, hogy „belső-monológ-szöveg” (vagy „-regény”).

Annak ellenére, hogy az autonóm belső monológokról sok szó esik, tiszta formája ritka műfaj, még ha ide vesszük is (mint ahogy ide is kell vennünk) a nagyobb szövegek ilyen formában írt különálló részeit (például a „Penelope”-fejezet vagy Goethe monológja Thomas Mann-nál). Mégis, olyan műfaj ez, mely más első személyű műfajokkal bonyolultabb módon fonódik össze, mint azt korábban gondoltuk. Mind tipológiai, mind történeti szempontból számtalan köztes ál-

41 Ellmann megállapítása szerint a „Penelope” befejezése 1921-re datálható, a Larbaud-műhöz fűzött megjegyzések pedig 1921 novemberéből származnak (*James Joyce*, 533-534. o.).

42 Nincs arra bizonyítékunk, hogy maga Joyce használta a belső monológ kifejezést. De a *Linati Schema*-ban látni engedni, hogy tudomása van a Penelope és az olyan fejezetek közötti különbségről, mint a Proteus, azáltal, hogy az előbbi „technikáját” „monológ-techniká”-nak, az utóbbiét „magánbeszéd-techniká”-nak nevezi. Lásd Richard Ellmann, *Ulysses on the Liffey*, New York, 1972, Függelék.

Egyes kritikusok a belső monológ elnevezést kizárólag a belső-monológ-regényre használják, közülük a legfontosabb Michel Butor: „L'usage de pronoms personnels dans le roman” in: *Répertoire II*, Paris, 1964, 61-72. o. Erika Höhnisch, *Das gefangene Ich: Studien zum inneren monolog im französischen Roman*, Heidelberg, 1967.

lomás van az önéletrajzi és a monológ-típusú szövegek között, és a két kategória csak úgy különíthető el, ha alaposan megvizsgáljuk ezeket az átmeneti változatokat. Ezen a területen a tudatábrázolási technikák vizsgálata így szükség-szerűen átfolyik az epikus műfajok szélesebb problémakörébe (és egyáltalán az epika mint műnem problémájába), ahol az autonóm monológ fontos szerepet játszik abban, hogy meghatározzuk „az elbeszélés szokványos módját”: azt képviseli, ami már nem az.

Az általam használt terminológiának ez az áttekintése egyben előzetes bemutatása és feltérképezése is annak a területnek, mely a fejezetek során fog feltárulni.

Gács Anna fordítása

Tudat az első személyben írt szövegeknél

RETROSPEKTÍV TECHNIKÁK

Moll Flanders, amint azt Coleridge némi irigységgel megjegyezte róla, „azonnal továbbhalad anélkül, hogy tudata csak egy pillanatra is belső énje felé tekintene.”¹ Számos kalandregény narrátor-hőséről is elmondható ugyanez, csak úgy, mint a modern amerikai regényirodalom néhány rezzenéstelen elbeszélőjéről. De kevés első személyű narrátor nélkülözi a belső nézőpontot teljes egészében; sokan egyenesen előnyben részesítik minden más nézőponttal szemben. Ezért találó az a cím, melyet Jean Rousset adott legutóbbi, az első személyű elbeszélésről szóló könyvének: *Narcisse romancier*.²

Az első személyű narrátor viszonya múltbeli énjéhez

1 Idézi Ian Watt, *The Rise of the Novel*, Berkeley, 1967. 119. o.

2 Jean Rousset, *Narcisse romancier: Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, 1973. Az első személyű elbeszélő minták másik rendszeres

bizonyos szempontból párhuzamba állítható a harmadik személyben írt regény narrátorának és főszereplőjének a viszonyával. Az alany és a tárgy, az elbeszélő és a tapasztaló én³ közötti távolság mértéke és típusa itt is a lehetséges stílusok és technikák széles skáláját határozza meg, a harmadik személyben írt regények pszicho-narrációjáról szóló fejezetben leírtakkal analóg módon. Egyrészt ott a megvilágosodott és mindentudó narrátor, aki elmagyarázza élete egy korábbi szakaszának lelki zavarait, és ez a tekintélyes különbség, mely a két én között létrejön, megfelel annak a távolságnak, mely a harmadik személyű regények narrátorát és főszereplőjét választja szét, mint például a *Halál Velencében* esetében. Másrészt viszont van olyan narrátor is, aki szigorúan azonosítja magát múltbeli énjével, nem árulkodik felsőbb tudásról; ez a szoros kohézió a narrátor két énje között megfelel a narrátor és a főszereplő közötti szoros kohézióknak az olyan harmadik személyű regényekben, mint például az *Ifjúkori önarckép*. Csakúgy, mint a pszicho-narráció a harmadik személyű regényeknél, az ön-narráció is kifejezhet kifejezhetetlen tudatállapotokat vagy összegezhet hosszútávú pszichológiai helyzeteket, illetve azok lassú változásait. Az első személyű narrátor bizonyos körülmények között még közvetlenebb mód-szereket is segítségül hívhat, hogy felidézze múltbeli tudatállapotát, például szó szerinti idézetekkel vagy egykori gondolatainak elmondásával.

Ám mégsem szabad, hogy az első személyű és a harmadik személyű elbeszélés közötti analógiák elhomályosítsák

áttekintését lásd Bertil Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel* (Lund, 1962).

3 Először Leo Spitzer különböztette meg az „elbeszélő ént” (*erzählendes Ich*) és a „tapasztaló ént” (*erlebendes Ich*) Proustról írott tanulmányában (*Stilstudien II* [1922, rpt. München, 1961]), 478. o. Az első személyű elbeszéléssel foglalkozó kritikusok nagy része is a magáévá tette.

a köztük lévő nyilvánvaló és lényeges különbségeket: még akkor is, ha a narrátor „másvalakivé” válik, mint a történetben leírt énje, a két én megmarad az első személyű személyes névmás kötelékében. Kapcsolatuk, mely valós lények időbeli folytonosságát imitálja, egzisztenciális kapcsolat. Ez alapjaiban különbözik attól a pusztán funkcionális kapcsolattól, mely a harmadik személyű narrátort összeköti főszereplőjével.⁴ Így ellentétben azzal, amire számítanánk, az első személyű narrátor nehezebben fér hozzá saját múltbeli pszichéjének feltárásában, mint a harmadik személyű elbeszélés mindentudó narrátora szereplői pszichéjéhez. Alapvetően más szemszögből tekint vissza: nincs valamiféle bűvös tükör, ami megfelelné a bűvös lencsének, csupán az „időbeli távcső”, melyről Proust beszél, és ami alatt az emlékezettől függő, „valóságos” pszichológiai víziót ért. Ez gyakran készíti arra az első személyű narrátort, hogy említést tegyen tudata megbízhatóságáról, különösen akkor, amikor elbeszélése múltjának legködösebb momentumait is tartalmazza. Amikor James Maisie gyermekkori érzéseiről beszél, nem magyarázza el és nem is kell elmagyaráznia, honnan van azokról tudomása. Amikor Copperfield Dávid ugyanezt teszi, utalást tesz információi forrására: „és ha bármiből, amit elbeszélésem során megjegyzek, az derülne ki, hogy nem mindennapi megfigyelőképességgel megáldott gyermek voltam valaha, vagy pedig olyan felnőtt vagyok, aki a szokottnál élénkebben tud gyermekkorára visszaemlékezni – ezeket a jellemvonásokat én készséggel vállalom.”⁵ De ha egy „élénk emlékezetű” narrátor

4 A különbség legeggyértelműbb kidolgozását Käte Hamburgernél találjuk. Lásd különösen azt a megkülönböztetést, amit a harmadik személyű elbeszélés mint a valóság mimézise és az első személyű elbeszélés mint „kitalált valóság állítás” között tesz. (*Die Logik der Dichtung*).

5 *David Copperfield*, Bp. 1981, 18. o. (2. fejezet), Szinnai Tivadar ford. Más első személyű regényekből is bőségesen idézhetnénk olyan részleteket, amelyekben a narrátor megmagyarázza, honnan tudja, amit tud. Ami

el is tudja mondani, mit gondolt élete kezdetén, nincs olyan narrátor, aki el tudná mondani, mit gondolt élete végén. A gondolatokkal teli *Ivan Iljics halála*, vagy a még mélyebb tartalmú *Vergilius halála* el sem képzelhető valóság-hű első személyű formában. Az ön-narráció számára a gyermekkor és a halál jelentik a legnyilvánvalóbb korlátozást mivel, a hős és a történetíró alakja megegyezik.

Az emlékezet hitelessége szabta korlát nyilvánvalóan nem az a tulajdonsága az első személyű elbeszéléseknek, melyre Henry James gondolt, amikor eleve „lazaságra ítelt formának” nevezte, és elutasította az „én feltárlásának szörnyű könnyedségét”. Ám kritikáját mégis ugyanez, a személybeli azonosság – „az alany és a tárgy kettős kiváltsága” – motiválja.⁶ Bár gyakran máshogy értelmezik, a szövegkörnyezet azt érezteti, hogy James „könnyedség” alatt az elbeszélő én és az átélő én viszonyának változhatóságát érti az őket összekötő időbeli tengely mentén. Ha Strether maga beszélte volna el történetét, tudjuk meg, nem lehetett volna olyan „bezárt és kiszolgáltatott, mint amilyen *A nagykövetekben*”. A „bezártság” szó itt lényeges: Strether, mivel a tudat központi alakja egy hős-központú regényben, a pillanatnyi tapasztalataihoz van kötve; nem tudhatja, milyen lesz a jövőbeli énje és azt sem, hogyan fogják az énjét befolyásolni a jelen tapasztalatai. Az első személyű elbeszélések tapasztaló énjét ezzel ellentétben olyan narrátor mutatja be, aki tudja, mi történt vele a következőkben és aki szabadon mozoghat fel és alá az időtengelyen, mely összeköti a két ént.

Az önéletrajzi visszatekintésnek ezek a sajátos kötöttségei és lehetőségei feszültségeket és félreérthető situációkat

azt jelzi, hogy a „tökéletes emlékezet konvenciója” korántsem olyan szilárdan megalapozott, mint Romberg állítja (lásd *Studies in the Narrative Technique*, 97-98. o.).

6 „Előszó *A nagykövetekhez*”, in: *The Art of the Novel* (New York, 1962), 320-321. o.

eredményeznek, melyek sokféleképpen befolyásolják az itt megtárgyalandó technikákat.

Disszonáns ön-narráció

Egy világos gondolkodású narrátor, aki visszafordul tudatlan, összezavart, csalódott múltbeli énjéhez: itt felismerjük az „egyedülálló első személy legátfogóbb példájának” alapjait, ahogy Harry Levin nevezte *Az eltűnt idő nyomában*-t. De Proust nem csupán a legfőbb művelője volt ennek a fajta retrospektív szellemi elbeszélésnek, ő a leginkább elkötelezett pártfogója is. A *Megtalált idő*ben esztétikai elméletének lényeges szempontja e narrációs típus igazolása. Ezeket az ismert oldalakat gyakran olyan anti-intellektuális esztétikaként olvassák, mely minden másnál többre tartja az akaratlan emlékezést⁷, és Proust számára a kreatív aktus kétségtelenül azoktól a csodás véletlenektől függ, melyek révén tudás szerezhető a „dolgok lényegéről.”⁸ De ugyanilyen világosan azt is kifejezi, hogy az akaratlan emlékezés csupán – szükséges, de nem elégséges – előfeltétele a múlt narrációval történő újratemtésének. Ezzel ellentétben maga a narrációs folyamat kifejezetten tudatos, szándékos és intellektuális. Marcel ezt ismételten hangsúlyozza, a legtöbbször a következő részletben:

Tapasztalunk, de amit megtapasztaltunk olyan, mint a negatív felvételek, amelyek feketének látszanak, míg nem tartjuk őket egy lámpa elé, és amiket a tetejében a visszájukról kell nézni: nem tudjuk, mi az, míg nem tartjuk értelmünk színe elé. Csak annak

7 Meglehető módon híres Proust-esszéjében még Beckett is ebbe a félreértésbe esik az esztétikát illetően; lásd: *Proust. Three Dialogues* (London, 1965) 80-87. o. Magyarul: Beckett, *Proust*, Bp. 1988.

8 Ez a folyamat áll a poétikai rész első oldalainak középpontjában (*À la Recherche III*, 867-879. o.).

fényében, intellektualizálva lesz kivehető – és milyen fáradtságosan – érzéseink körvonala.⁹

A fény és a sötétség képei ebben a szemelvényben a szellemi antinómiákat húzzák alá: az „értelem” és „intellektualizálás” a „tapasztalással” (*éprouver*) és „érzéssel” (*sentir*) szemben. Ez a két pólusú kapcsolat tisztán megfelel annak a kapcsolatnak, mely az elbeszélő és tapasztaló én között áll fenn. Proust ezeken az oldalakon, de egy másik helyen, más képeket is használ: bűvár, aki mélységet mér, titkosírás-szakértő, aki hieroglifákat fejt meg.¹⁰ De mindegyik kép egy olyan belső élet visszamenőleges megismeréseként definiálja a narrációs folyamatot, mely nem tudja megismerni önmagát a tapasztalás pillanatában. Ez tehát lényegében a múltbeli tudatállapot visszaadásának egy módszere, amire Proust gondolt ebben a gyakran idézett mondatban: „Az igazi élet, az élet, melyet végre felfedeztek és megvilágítottak, az egyetlen élet, mely ezért valóban élt, ez az élet az irodalom.”¹¹

Észre kell közben azt is vennünk, hogy ez a teljes *art poétique* maga is egy példája az ön-narrációnak: aki *kigondolja* az esztétikai elméletet, az az a Marcel, aki a Guermantes-ok könyvtárában vár, mielőtt bemenne a *matinére*, és nem az a Marcel, aki évekkel később leírja ezt a jelenetet. Lényegében ez a *Recherche* egyetlen momentumja, ahol a tapasztaló én gondolatai eléri az elbeszélő én tiszta mindentudását, mely kétezer oldalon keresztül megnyilvánult. És a múltbeli gondolatok elbeszélésének, illetve az elbeszélést előidéző gondolatoknak ez a találkozása – a megvilágosulás, mely a narrátort íróvá teszi és a döntés, hogy megírja a könyvet,

9 I. m., 896. o.

10 I. m. 878. o.

11 I. m. 895. o.

melyet a kezünkben tartunk – Proust regényében a jól ismert körkörös szerkezet egy fontos mozzanata.¹²

A *Recherche* kimeríthetetlen forrása annak a fajta ön-narrációnak, ahol a tudatlan múltbeli ént „felvilágosítja” a szuverén tudású narrátor. A több száz részletet, melyet idézni lehetne, két fő csoportba sorolhatjuk: egyik részük Marcel belső életét írja le egy hosszabb időszak során, másik részük a reakcióiról szól az egyes epizódok közben.

Proustnak az ismétlődő és a tartós cselekvést kifejező narráció iránti vonzalmából adódóan a leghosszabb ön-narrációs részek közül néhány a lelkiállapotát tekinti át egy adott nyáron, egy adott évben vagy akár egy teljes életrajzi korszakban.¹³ A módszert tökéletesen alkalmazta ehhez a témához, mivel az ilyen panorámaképek egy távoli és tiszta gondolkodású szemlélőtől függnnek. Tipikus és nagyon szép példa az a két oldalas bekezdés, melyben Marcel korai serdülőkorában pánerotikus érzésekre ébred. Csak az elejét idézem:

*Olykor a magány okozta rajongáshoz egy másik, egy akkor még nehezen elemezhető rajongás is járult, amelyet az a vágy szült bennem, hogy láthassak és a karomba szoríthassak egy parasztlányt. Ez a vágy hirtelen keletkezett, még csak arra se adott időt, hogy pontosan az okához kapcsolhassam, s az öröm, amely különböző gondolatok közt kísérté, mintha csak magasabb foka lett volna annak a másik öröminek, amelyet e kísérő gondolatoknak köszönhettem.*¹⁴

A kezdő határozószó és az – eredeti szövegben használt – imperfectum igeidő azonnal egy kiterjesztett időkeret érzetét kelti, amit a későbbi határozói frázisok tovább erősítenek. A múltbeli én megismerő képességének tökéletlensége már

12 Lásd Gérard Genette, *Figures III* (Paris 1972), 236-238 és 260-261. o.

13 Lásd Genette, 149. o.

14 *À la Recherche I*, 156. o. Magyarul: *Az eltűnt idő nyomában I. Swann*, Bp. 1969. 200. o. Gyergyai Albert ford

kezdettől fogva hangsúlyt kap, különösen az, hogy képtelen elemezni („nehezen elemezhető”) különálló érzelmeket, okot és hatást. Mindez a bekezdés központi mondatában éri el a csúcspontját: „S a földet még nem is tudtam az emberektől elválasztani.” [i. m. 201. o.] Szintén kezdettől fogva, az erotikus gyönyör is csalódással társul (az „úgy látszik” még kétszer előfordul a szövegben, az „úgy tűnik”-kel és az „úgy hiszem”-mel váltakozva). Ám a jelenbeli én leghatározottabb eltávolítása a múltbeli éntől a szöveg végefelé jelenik meg, az egyik olyan gnómius jelenidőben írt kitérő során, amely Proust fő ismérve, és amely annyiszor vonultatja fel mindazt a kiábrándult bölcsességet, melyet a narrátor ismétlődő múltjából levont.

A prousti narrátor ugyanezeket a távolító technikákat alkalmazza, amikor a múlt egy adott pillanatára összpontosít. Közelebbi vizsgálódáshoz a *Du Coté de chez Swann* ama jelenetét választom, ahol a fiatal Marcel először pillantja meg a mesés Guermantes hercegnőt Combray templomában.¹⁵ Ez egyike ama számos pillanatnak a regényben, amikor Marcel „ce n'est que cela” tapasztalatot él meg: amikor drasztikus különbséget vesz észre a mélyen elméjében lévő ideális kép és a valóság között, mely annak lerombolásával fenyeget. Miután a körülmények meggyőzték, hogy a nőnek, akit lát, csakugyan a legendás hercegnőnek kell lennie, a reakciójáról szóló beszámoló így kezdődik:

csakis ő az! Nem csekély volt a csalódásom, amely onnan származott, hogy sohasem ügyeltem arra, mikor a hercegnőről ábrándoztam, hogy mindig egy faliszőnyeg vagy üvegablak színeiben képzeltem el, más században, más anyagból, mint a többi élőlényt. Arra még sose gondoltam, hogy éppolyan piros az arca, éppolyan

15 *À la Recherche I*, 174-177. Az egész jelenet túl hosszú ahhoz, hogy idézzük. Részleteit közlöm az ezután következő elemzésben. Magyarul i. m. 220. o. Gyergyai A. ford.

*mályvaszín kendője lehet, mint például a faluban Sazerat-nénak; s arcának ovális formája olyannyira emlékeztetett más, otthon is látott nőkre, hogy már-már gyanakodni kezdtem, bár e gyanúm mindjárt eloszlott, hogy ez a hölgy a maga lényegében, a maga alkotórészecskéiben talán nem is az igazi, a tulajdonképpeni Guer-
mantes hercegnő (...)*

Az érzékelést egy rövid frázis adja vissza („ő volt az”); a határozott reakciót egy rövid mondat összegzi („csalódásom hatalmas volt”), majd az analízis kezdődik, a tudatot leíró igék sokaságával, melyek többszörösen alárendeltek egymásnak. „Ez abból adódott, hogy nem elmém szülötte volt, amikor... hogy...képztem el...” stb. A szöveget uraló narrátor, a mesteri pszichológus előre és hátra halad az időben, a hatástól az okig, majd a további hatásig, miközben bővülő részletező-, elemző- és magyarázóképeséggel ruházza fel a pillanatnyi konfliktust. Alig lehetne a belső monológtól vagy a pillanatnyi tudatállapot visszatükrözésének bármilyen egyéb módjától elrugaszkodottabb nyelvezetet elképzelni.

A következő oldalak arról a bonyolult szellemi tevékenységről szólnak, melynek során Marcel összeegyezteti a hercegnő elképzelt és valódi képét, és itt még hangsúlyozottabb távolító tényezők lépnek működésbe. A narrátor egy hasonlattal magyarázza el a művelet nehézségét: „erre a még egészen friss, de már változhatatlan képre próbáltam ráilleszteni ezt az eszmét : ‘Ez a hölgy Guermantes hercegnő’, de csak épp hogy mozgatni tudtam a másik kép színe előtt, akárcsak egy korongot bizonyos távolságra a másik korongtól.” [i. m. 221. o.] Az összehasonlítás térbeli módja egyfajta szemléltető eszközként működik, kihangsúlyozva a narráció és a tapasztalat közötti ironikus távolságot azáltal, hogy egy olyan próbálkozást mutat be, mely kudarcot vall.¹⁶ A művelet ezutáni

16 Proust ön-narrációjában a hasonlatok gyakran sokkal terjedelmesebbek és nem feltétlen ironikus hangvételűek. Lásd például amikor a változó

sikerét egy még ironikusabb technika vezeti be, Marcel önmagának mondott varázsigéinek közvetlen idézése, amivel elűzi az igazi hercegnő közönséges kinézetének rémképét:

*[a képzeletem] amelyet megbénított egy percre az eddigi vára-
kozással ellentétes valóság, de amely a meglepetésből ocsúdva így
szólt hozzám: „A Guermantes-ok, akik már Nagy Károly előtt is
híresek voltak, hűbéreseik felett az élet és halál jogával rendelke-
tek; Guermantes hercegnő egyenesen Brabanti Genovévától szár-
mazik. Azok közül, akik itt vannak, egyetlenegy lelket sem ismer
s nem is akarna ismerni.”¹⁷ [i. m. 221. o.]*

Az invokáció működik, a hercegnőt sikerült átváltoztatni, ahogy azt a narrátor elmagyarázza egy olyan mondatban, mely a narrátori eltávolodás valamennyi jegye közül a leg-
hangsúlyosabbat tartalmazza, egy gnómius általánosítást.

*Most, hogy mindazok az eszmék, amelyeket hozzáfűztem, szép-
nek találtatták velem ezt az arcot – talán főképp legjobb éniink meg-
tartásának ösztönéből, azért mert mindig kerüljük a csalódottság
érzését (...) hogy bosszúsan hallottam, mikor ezt mondták körülöt-
tem: „Szébb, mint Sazerat-né, szébb, mint a Vinteuil lány”, mintha
őt, a hercegnőt szabad lenne összemérni velük! [i. m. 222. o.]*

Az általánosítás, noha csak közbevetett, és a „talán”
szócsonka kétesse teszi (mint annyiszor Proustnál),¹⁸ a pillanat-
nyi tapasztalatot magasabb síkra helyezi, sőt a közönséges
emberi hamisság eseteként tünteti fel. Figyeljük meg, hogy a

hangulatokat egy változékony ég színsávjait átszelő madár röptéhez
hasonlítja (*À la Recherche I*, 183. o.).

17 Ez egy tipikus példa arra, hogy Proust belső monológ alkalmazásával hívja fel a figyelmet egy hazug érvéltre (lásd fent).

18 Lásd Leo Spitzer értekezését a „közbevetés pszichológiai fogásáról” Proustnál és az eszme-futtatásait bevezető álszerény „talán”-ról (*Stilstudien II* [1922, rpt. München, 1961], 371, 393-394. és 451-452. o.).

„vágyat, ami mindig megvan, hogy elkerülje az ember a csalódást” leíró gnóma visszautal a belső dráma kiindulópontjára: „Nem csekély volt a csalódásom (...)” Így az „örök igazság” megszakítja a narrációt, hogy összegezze az egész epizód jelentését.

Az ön-narrációs részt egyfajta utóirat követi, melyben a narrátor hirtelen saját narrátori énje jelenlegi, megfigyelői helyzetére hívja fel a figyelmet: „S ez a feszült figyelem, amellyel rávilágítottam az arcára, olyannyira elszigetelte a templom többi népétől, hogy még *ma is, ha erre* a szertartásra *gondolok*, nem látok a templomból senkit, csak őt meg a sekrestyést.” [Kiemelés tőlem, *uo.*] A határozó és az igeidők aláhúzzák azt a tiszta (bár közelebből meg nem határozott) időbeli távolságot, mely az elbeszélő és tapasztaló ént elválasztja egymástól. Az emlékezés folyamatának ilyen felidézései újabb jelei annak a fajta önnarrációnak, melyet ez a rész is példáz.

Összegezve, Proust módszere, mellyel visszaadja Marcel múltbeli tudatállapotát, lényegében megvilágító és értelmező: a választékos szellemi szókincs, a hipotaktikus stílus, a fokozott érdeklődés a pszichológiai motivációk iránt, az alkalmankénti ironikus önidézés, és végül a figuratív és elméleti magyarázó jegyzetek alkalmazása mind az elbeszélő énnel a tapasztaló énnel szembeni kognitív kiváltságait hangsúlyozza.¹⁹

Proust csúcspontjára hozta a regények önelemző retrospekciójának hosszú hagyományát, és sok szempontból a határáig vitte. Saját korának és a következő generációknak

19 Magától értetődik, hogy egy olyan óriási és változatos mű, mint amilyen a *Recherche*, egyetlen technikát sem alkalmaz teljes következetességgel. Miként Genette rámutatott, Proust ön-narrációja időnként „fokalizálódik” – midőn az elbeszélő én magáévá teszi a tapasztaló én nézőpontját (*Figures III*, 198 és 216-217. o). Marcel múltbeli tudata ilyenkor ideiglenesen egyfajta ön-narrációs monológon keresztül nyilatkozik meg.

is a legtöbb komoly regényírója ennek az ön-narrációs stílusnak inkább a parodikus használatában jeleskedett, ha egyáltalán használta: Mann az *Egy szélhámos vallomásaiban*, Kafka az állattörténeteiben, Grass *A bádogdobban*, Beckett a *Molloy*-ban.

Az elbeszélő és a tapasztaló én között nagyobb eltávolodás már el sem képzelhető, mint a fejlődéstani távolság Kafka *Jelentés az Akadémiának* c. művében. Tudatosan előzékeny narrátora ezt a távolságot „végtelennek” nevezi:

Nagybecsű Akadémikus Urak!

Megtiszteltek felszólításukkal, hogy az Akadémia számára nyújtsak be jelentést majomelőletemről.

Ebben az értelemben sajnos nem tehetek eleget a felszólításnak. Csaknem öt év választ el majomlétemtől, s noha ez az idő naptárban mérve talán rövidnek tűnik fel, végtelen hosszú azonban, ha végig kell vágáznunk, ahogy én tettem...²⁰

A változás, mely lehetővé teszi a narrációt, eltüntette az elbeszélendő tapasztalatot. A „hajdanvolt majom igazsága” „egy átlagos műveltségű európai ember” számára már nem hozzáférhető – „Senki ne mondja, hogy kár volt a fáradságért.” Amit a beszélő tud tenni, annyi, hogy nem jelzi annyira a múlt és a jelen közötti antinómiákat, és mindezt ugyanannyi büszkeséggel, mint nosztalgiával teszi: most, az emberi nyelv birtokában, döntését, hogy miért jött az emberi világba, csupán egy ügyes szillogizmussal tudja reprodukálni, „tisztá, szép gondolatmenet ez, melyet valahogy a hasammal ötlöttem ki, a majmok ugyanis a hasukkal gondolkoznak.” [i. m. 202. o.]

Kafka történetének egyik jelentését tehát vehetjük úgy, mint a retrospektív ön-narráció paródiáját, mely kielezi a

²⁰ „Jelentés az Akadémiának” in: *Az átváltozás*, Budapest, 1992, 199-209, 199. o. Tandori Dezső ford.

forma paradox voltát: a jelenbeli verbális aktust, ami sosem tudja visszahódítani a múltbeli tapasztalat nem-verbális valóságát. Bizonyos mértékig mindannyian a „hasunkkal gondolkozunk” legelmélyültebb pillanatainkban, és igazi múltbeli énünk a nyelvben sosem éleszthető újjá. Molloy, Beckett hőse, teljesen egyetért Kafka majmának realizmusával, ám szavaiban a *nouveau riche* büszkeségével aligha:

*Ezt most mondom, de voltaképpen mit tudok az akkori időkről, most, amikor csak úgy zuhognak rám a jeges szavak, a jéggé dermedt értelmű szavak s nevek tömege alatt roskadozva lassanként elhal a világ. Csak azt tudom, amit a szavak tudnak, és a holt tárgyak, és nem is kevés az, bizony mondhatom, van eleje, közepe és vége, mint a jól szerkesztett mondatoknak meg a hullák hosszú szonátájának.*²¹

Ám Molloy szavai majdnem úgy hangzanak, mintha szándékosan megfordítanák Proust korábban idézett credoját : „Az igazi élet, az élet, melyet végre felfedeztek és megvilágítottak, az egyetlen élet, mely ezért valóban élt, ez az élet az irodalom.”

Egybehangzó ön-narráció

Amikor Proust megírta regényét, már uralkodóvá vált a távolító önnarráció elleni irányzat, aminek egyik korai tünete Henry Jamesnek az első személyű regényekről írt kritikája volt. Majd Percy Lubbock a *The Craft of Fiction*ban is pontosan azért vétőzta meg az első személyű regényeket, melyek megpróbálták leírni az elme részletes működését, mert ezekben a művekben a tudat késleltetve és distanciálva került bemutatásra. Eltekintve attól, hogy Lubbock a kártyáit elég érthete-

21 in: Beckett, *Molloy, Malone meghal, A megnevezhetetlen*, Magvető, Bp. 1987, 40. o. Török Gábor ford.

tetlenül egy ügyetlen példa, Meredith Henry *Richmond*-ja választásával rendezgette, amit a regényről mond, az alkalmazható – *toute proportion gardée* – a retrospektív önelemzés teljes hagyományára: „Harry, amikor magáról beszél, csak beszámolót tud adni; csak arra képes, hogy visszaemlékezzen a múltra és *elmondja*, milyen volt, csak *leírni* tudja érzelmeit; ezt nagyon élénken is teheti, így is teszi, de feltétlenül meggyőzőbb lenne, ha beszéde mögé tudnánk hatolni és így mi magunk tudnánk megítélni a dolgokat.” [Lubbock kiemelése]²² Az önnarrációnak ez a kritikája vezeti be Lubbock jól ismert „következő lépését”: a psziché bemutatását, „azonnali láthatóvá tételét” James stílusában. Huszonöt évvel később Nathalie Sarraute majdnem ugyanezzel a fegyverrel vette célba az önnarrációt, ez alkalommal magára Proustra irányítva. Így beszél a tudatalatti konfliktusokról, melyek számára (és Proust számára is) a fikció lényegi témáját jelentik: „De... számunkra már úgy tűnik, mintha távolról figyelte volna meg őket, miután már megtették útjukat, majd megpihelve megszilárdultak az emlékezetben. Az egymáshoz viszonyított helyzetüket próbálta meg leírni, mintha csillagok lennének a mozdulatlan égen. Okok és okozatok sorozatának tekintette őket, melyeket megkísérelt megmagyarázni. Ritkán – mondhatni sosem – próbálta életre kelteni és az olvasó számára feléleszteni őket a jelenben, ahogy formálódnak és fejlődnek, mint megannyi apró dráma, mindegyik a maga kalandjaival, misztériumával és megjósolhatatlan végével.”²³ A gyanakvás korába érven Sarraute már jóval kevésbé magabiztos a „következő lépés” szentesítésében, mint Lubbock. Ő úgy gondolja, hogy a harmadik személyű narráció elvesztette „hitelességét” a modern olvasók számára, és ezért a dramatizált tudatnak nem tud olyan felsőbb értékeket tulajdonítani, mint a jamesi kritikus. Bár Sarraute alkalmanként hasz-

22 Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (New York, 1957), 139-140. o.

23 *The Age of Suspicion* (New York, 1963), 92-93. o. George Braziller ford.

nálja James módszerét (mint például a *Planetáriumban*), az első személyű formákat mint a belső világ leírására szogáló eszközöket, teljesen nem veti el sem az elméletben, sem a gyakorlatban.²⁴ Sok huszadik századi regényíróhoz hasonlóan ő is inkább az első személyű szemléleten belül keres közvetlenebb módszereket – „szimultán” formákkal kísérletezik, melyek elvetik a múlt idejű narrációt a jelen idejű beszédmód javára.

De van a belső élet leírásának egy közvetlenebb módja is az önéletrajzíri módszeren belül, mely majdnem azóta áll fenn, mint a jamesi központi tudatosság. Ezt a típust a regények teoretikusai általában figyelmen kívül hagyják. Az ő elképzelésük az első személyű narrációról továbbra is a „klasszikus” modellt követi, amely szerint a bizonyos távolságból visszatekintő önéletrajzíró „élete korábbi menétét egy későbbi nézőpontból rekonstruálja.”²⁵ Ám tipológiai szempontból ez a távlattal rendelkező, bölcs és csapongó narrátor az önéletrajzi spektrumnak csupán az egyik végpontját jelenti. Az ellenkező oldalon a háttérbe vonuló narrátor áll, aki azonosul korábbi megtestesülésével, feladva a megismerés kiváltságának minden módját.²⁶ Amikor az ön-narráció ehhez a fajta egybehangzósághoz folyamodik, az

24 Lásd *i. m.* 65-72. o., ahol Sarraute kifejti az első személyű elbeszélés mellett és ellen szóló érveket, amit ő maga is használt a *Portrait d'un inconnu*-ben és a *Martereau*-ban.

25 J. Hillis Miller, „Three Problems of Fictional Form: First-Person Narration in David Copperfield and Huckleberry Finn”, in: *Experience in the Novel*, (ed. Roy Harvey Pearce) New York, 1968, 21-48, 32. o.

26 Újabbban több kritikus is elkezdte megfelelően méltatni ezt a második fajta önéletrajzi struktúrát. Lásd főleg Franz Stanzel értekezését az első személyű elbeszélés két szembenálló irányáról (*Narrative Situations in the Novel*, J. Pusack ford. [Bloomington, Indiana, 1971] 64-65), valamint Genette eszmefuttatását a „fokalizációról” Proustnál (*Figures III*, 214-224). De sem Stanzel, sem Genette nem látja világosan, hogyan befolyásolja a tudat bemutatását az elbeszélő-én és a tapasztaló-én nézőpontjának eme egybeesése.

eredmény teljesen más lesz, mint a *Recherche*-beli elemző megvilágosodás.

Az egybehangzó első személyű narráció egyik legkorábbi és legátfogóbb példája Knut Hamsun *Éhség [Hunger]* c. műve (1890). A narrátor a regényben nem egyszer hívja fel a figyelmet jelenlegi, elbeszélő énjére azáltal, hogy információkat, véleményeket, ítéleteket közöl, melyek nem voltak az övéi a múltbeli tapasztalások során.²⁷ Ugyanakkor viszont, a regény teljesen én-központú, sőt, önmegszállott, lévén hogy egy kiéhezettségtől hiperaktív elmét mutat be. Maga Hamsun mondta a regényéről, hogy „szándékosan egy húron játszódik, de megkísérli hangzások százait nyerni erről húrról.”²⁸ Néhány ilyen hangzás hallható a következő szemelvényben:

Hirtelen éles klarinéthangok csaptak föl hozzám a Diákligetből, s új irányba terelték gondolataimat. Az agyalástól letörten zsebre dugtam papírjaimat, s hátradőltem a padon. Fejem ebben a pillanatban annyira kitisztul, hogy fáradtság nélkül cifrázgom a legpazarabb gondolatokat. Amíg ebbe a helyzetbe merevülök, s mellemen és lábamon végigsiklatom tekintetemet, észreveszem, hogy bokáim minden érverésre megrándul. Félig fölegyenesedem, s lábamra sandítok. Furcsa, fantasztikus, eddig sohasem tapasztalt hangulatba esem; valami finom, csodálatos fény cikázik át idegeimben. Amikor lepillantottam cipőimre, mintha valamelyik régi ismerősömbbe botlottam volna, vagy visszaszereztem volna egy elvesztett tagomat; a találkozás gyönyörűsége reszket érzékeimben, s szemem könnybe lábad; úgy rémlik, cipőm susogva dalol felém. „Gyengeség! – torkol-

27 David Mickelsen „Anti-Realist Directions in the Novel, 1885-1901” című Ph. D. értekezésében (Indiana University, 1970) részletesen elemzi Hamsun elbeszélő technikáját; lásd főleg a 75-76. oldalakat az elbeszélő és a tapasztaló én közötti kohézióról.

28 Idézi J. W. McFarlane, „The Whisper of the Blood: A Study of Knut Hamsun's Early Novels”, *PMLA* 71 (1956), 563-594, 574. o.

*tam le magamat. Összeszorítottam öklömet s kijelentettem: – Gyengeség! Belehülyülök ezekben a nevetséges érzésekbe, tudatosan járom a bolondját!” Higgadtan és szigorúan érveltem, s összecsapítottam szememet, hogy megküzdjek könnyeimmel. Mintha eddig sosem láttam volna cipőmet: belemélyedek külsejébe, tanulmányozom ujjaim mozgására reagáló mimikáját, formáját és nyeszlett felső részét, s megállapítom, hogy ráncai és varratai roppant egyéniek, roppant jellegzetesek. Szinte magam vagyok ez a cipő; énem énje, lélegző része... [Hamsun ellipszise]*²⁹

Dinamikus belső élet bontakozik itt ki, mely teljesen spontán és közvetlen: Sarraute aligha kívánhatta volna azt, hogy egy ilyen „apró drámát” közelebbről megfigyeljen. Mégis, ez egy *elbeszél*t és nem közvetlenül a szemünk előtt lejátszódó dráma. A sokszínű pszichológiai szókészlet (*gondolatok, hangulat, idegek, érzékek, érzések, stb.*) tisztán jelzik ezt a közvetett utat, csakúgy, mint az éppen ellentétes rövid utalások („Gyengeség” és a másik mondat, a „Higgadtan és szigorúan érveltem”), melyek a közvetlen diszkurzusra utalnak. Noha a retrospektív elbeszélői szemszög fennmarad, a narrátor soha nem hívja fel a figyelmet utólagos tudására: elemzés és általánosítás nélkül csupán feljegyzi a belső történéseket, melyeket az okozati összefüggések keresése nélkül, tetszőleges sorrendben helyez egymás mellé. Időhatározók (*hirtelen, ebben a pillanatban*) vezetnek be minden új érzést: a depressziót, a megvilágosodást, a mérget, a józanságot, a pátoszt. Ahol Marcel törvényt, vagy legalábbis rendet keresett volna, Hamsun narrátora sértetlenül hagyja „furcsa, fantasztikus hangulatát” úgy, hogy csupán feljegyzi, ugyanazzal a mérnöki pontossággal, mint ahogy lábának „rándulásait” írja le. A gnómius elkalandozások és a magyarázó hasonlatok, melyek a *Recherche*-ben annyira

29 *Éhség*, Bp. 1965, Európa, 18. o. Ritoók Emma ford.

megszokottak, az *Éhség*ben hiányoznak. Amikor Hamsun hasonlatokat használ, nem azért teszi, hogy megmagyarázzon valamit, hanem azért, hogy aláhúzza tapasztalatának abszurditását: ami először hasonlatnak tűnik a cipő-extázisban – „*mintha* valamelyik régi ismerősömbe botlottam volna, vagy visszaszereztem volna egy elvesztett tagomat” – valósággá válik – „Szinte magam vagyok ez a cipő; 'énem énje', lélegző része...” Azzal, hogy ezeket az inkongruenciákat egyszerűen elfogadja, Hamsun narrátora nem mutat intellektuális fejlődést múltbeli énjéhez képest; szellemi boldorériái alatt ugyanolyan megfontolt és felvilágosult, mint amikor feljegyzi őket, és bár eltávolodik tőlük, ironikus módon nem az idő múlása vagy érettebbé válása következtében, hanem egy akkor támadt feszültség miatt: „Belehülyülök ezekbe a nevetséges érzésekbe, tudatosan járom a boldorjót.”

Az önmagyarázatok és az elbeszélő énre való utalások hiánya teljesen kizárja azt az időzónát Hamsun szövegéből, ami végett a disszonáns narrátorok, mint Proust Marcelje, a jelen időt használják. Amikor Hamsun a múltból a jelenbe vált – amit meglehetősen gyakran tesz az idézetben, néha a mondat közepén –, az általa használt jelen idő teljesen más természetű: nem „igazi” jelen, mely a beszélő jelen pillanatára vonatkozik, hanem narratív jelen, mely ugyanarra a múltbeli pillanatra utal, mint a múlt idő. Az a könnyedség, mellyel a narratív jelen a szokásos narratív múlttal váltakozik, az egybehangzás fokát jelzik, melyet Hamsun elért a szövegében: úgy idézi fel a múltat, mintha az jelen lenne, függetlenül attól, hogy jelen vagy múlt időt használ.

A narratív távolság látszólagos megszüntetése egy olyan narrátor formális velejárójaként jelenik meg, akit elbűvölnek a pszichológiai inkongruenciák, és utólagos helyesbítés nélkül próbálja őket megjeleníteni. Az egybehangzó ön-narráció tehát az átérzés és az intellektus között teljesen más kapcsó-

latot feltételez, mint Proust *ex post facto* elemzése. Habár Hamsun soha nem magyarázta el módszerét olyan átfogóan, mint ahogy azt Proust tette – elképzelhetetlen lett volna számára, hogy megtegye művén *belül* – az esszék, amelyeket ugyanabban az évben írt, mint az *Éhséget*, néhány rendkívül lényeges magyarázó jegyzetet szolgáltatnak a regényről. „Az ember belső lényének ‘ellentmondásait’ természetesnek akarom venni,” mondja; „Olyan irodalomról álmodom, melynek szereplői számára az összefüggéstelenség szó szerint alapvető jellemvonás.”³⁰ A psziché kialakulatlansága elbűvöli Hamsunt, ami időnként meghökkentően közel viszi őt, elméletben és gyakorlatban egyaránt, a woolfi és sarraute-i gondolatokhoz: „Mi lenne, ha az irodalom többet foglalkozna lelkiállapotokkal, mint öncélúan leírt eljegyzésekkel, táncokkal, kirándulásokkal és balesetekkel? ... Egy kicsit többet tudnánk meg a titkos pezsgésről, mely észrevétlenül működik elménk távoli részeiben, a benyomások kiszámíthatatlan káoszáról, a képzelet nagyítólcence alatt látszódó finom életéről; a gondolatok és érzések véletlenszerű bolyongásairól, az agy és a szív kitaposatlan utakon megtett utazásairól...”³¹ Ennek az érdeklődésnek a kapcsolata a tapasztaló énre való kizárólagos összpontosítással az első személyű narráció hátán, nyilvánvaló. Ha ismerte volna Hamsun munkáját, még

30 „Psychological Literature” (1890) in: *Paa Rune* (Oslo, 1960) 63. o. John Hobermannak köszönettel tartozom a Hamsun esszéiből idézett részek fordításáért.

31 „From the Unconscious Life of the Mind” (1890) in: *Artikler 1889-1929* (Oslo, 1965), 42. o. Hamsun az esszé egy korábbi pontján még közelebb kerül Sarraute szimbolikájához, amikor olyan megmagyarázhatatlan tudatállapotokról beszél, melyek „túl illékonyak ahhoz, hogy megragadhatóak és kézzelfoghatóak legyenek; egy pillanatig, egy percig tartanak, mozgó, pislákoló fény gyanánt jönnek-mennek; de mielőtt elenyésznének, hátrahagynak valami jelet, egy érzést. És egy kellően érzékeny emberben ezek a jóformán észrevehetetlen, mimózaszerű rebbenések gondolatokat ébresztenek, amelyekből azon a napon, amikor a mimóza kidugja leveleit, döntések és tettek születnek.” (A szerk. ford.)

Henry James is kétségkívül megfelelően „bezártnak és kiszolgáltatottnak” találta volna az éhes főszereplőt ahhoz, hogy megbocsássa önfeltárásának tényét (ha tartalmát nem is): ebben a szigorúan irányított egybehangzó stílusban az első személyű regény igen közel kerül a harmadik személyű hős-központú formához.³² Ám az *Éhség* ritka alkotás, nem is tudok más olyan regényről, amely ennyire tiszta lenne.

Csupán néhány regény képvisel olyan tisztán disszonáns vagy egybehangzó ön-narrációs stílust, mint a *Recherche* és az *Éhség*, és olyan regény is kevés van, melyben az elbeszélő én ennyire következetes magatartást tanúsít a tapasztaló én iránt. Ezeket a szövegeket tipológiai tisztaságuk miatt választottam ki. Most egy olyan szöveget fogok röviden megvizsgálni, mely igen érdekesen ötvözi a két típust.

Michel, André Gide *Meztelenjének* [*Immoraliste*] címszereplője például az önmagát becsapó elbeszélő mintapéldánya, egy olyan első személyű narrátor, aki félreérti saját magát.³³ Ahogy összegyűlt barátainak magyarázza, elhatározta, elmeséli a múltját azért, hogy világosabbá tegye: „Mert életem mai mesgyéjét nem tudom általlépni többé. Nem fáradtság, nem. De nem értem. Kell, hogy... Mondom, beszélnem kell.” [Gide ellipszise]³⁴ Ám ahogy azt egyre gyakoribb és elképesztőbb kérdései jelzik, mind kevésbé képes arra, hogy értelmezzen és értékeljen, amint előrehalad beszámolójában. A közepén a hagyományos értékek elleni lázadását kétértelműen „ennek a bölcsességnek vagy bolondság”-nak nevezi, majd a vége felé, még mindig azt kérdezi, hogy ő ura vagy rabszolgája-e saját szabadságának: „De ura

32 Az első személyű és harmadik személyű elbeszélő formák ilyen fordulópontjairól bővebben írok ennek a fejezetnek az utolsó 3-4 oldalán.

33 Lásd Albert Guerard meggyőző értelmezését, aki egy hajlamairól mit sem sejtő homoszexuálisként jellemzi Michelt. (*André Gide* [Cambridge, Mass., 1969], 99-118. o.)

34 *Meztelen*, Bp. é. n. 15. o. Gyergyai Albert ford.

voltam-e akaratomnak? S mit tehettem vágyam ellen?”³⁵ Az elbeszélő ének ezek a nyitva hagyott kérdései pontosan rámutatnak arra az ellentétre, mely Gide narrátora, illetve Proust és Hamsun narrátorai között fennáll: ahol Marcel felsőbb tudásával megvilágítja korábbi énjét, továbbá az *Éhség* művésze elfogadja és bemutatja korábbi énjét minden összefüggéstelenségével együtt, Michel sem megvilágítani nem tudja múltját, sem elviselni annak homályait.

Az elbeszélő nézőpont ennek megfelelően ingadozik: korábbi énjének egy analitikus, „prousti” retrospekciója, illetve egy ezzel egyesített empatikus, „hamsuni” stílus között. A legérdekesebb hatások akkor alakulnak ki, amikor a két nézőpont hatást gyakorol egymásra, és így további, alapos magyarázatok tárgyai lesznek. Egyszer, egy igen analitikus ön-narrációs rész után Michel a következő megjegyzést teszi: „Mindezeket az eszméket ekkor még nem gondoltam át s ez a kép meghamisít kissé. Valójában nem gondolkoztam s nem is vizsgálgattam magam; valami boldog véletlen vezérelt.”³⁶ Ahogy az analitikus tisztaság egyszerre vágyott és ugyanakkor félelmet keltő, a múlt érzéseinek lírai felidézése sem marad sértetlenül:

Látom Máltát tiszta fehéren; már közeleg Tunisz is... Óh, mennyire megváltoztam!

*Meleg van. Gyönyörű idő van. Minden vakítóan ragyog. Szeretném, ha most mindenegy mondatomban egy aratásravaló kéj kristályosulna... Hiába is próbálnék most több rendet erőszakolni e történetbe, mint amennyi az életemben sem volt. Elég soká vesződtem azzal, hogy elmondjam, miént lettem azzá, ami vagyok. Ó, ha kibogozhatnám az elmém ebből a tűrhetetlen logikából!... [Gide ellipszise]*³⁷

35 I. m. 79 és 142. o.

36 I. m. 53. o.

37 I. m. 145. o.

A múlt élményei („egy aratásravaló kék”) és a jelen nyelvezete („mindenegy mondatomban”) közötti bűvös egyesülés iránt vágyódik. De ehelyett, az öntudatos megjegyzés megsemmisíti a csodát, feltárva az élet és a narráció, illetve a tapasztaló én feltételezett érzékisége és az elbeszélő én „tűrhetetlen logikája” közötti eltéréseket. Figyeljük meg, hogy a múlt felidézése – kétségbeesett erőfeszítésében, hogy megőrizze akkori érzelmeit – jelen időben történik. Ez azt sugallja, hogy Michel a múlt időt a renddel és a logikával társítja, ami ahhoz szükséges, hogy megmagyarázza, „hogyan lettem az, ami vagyok” – egy indíttatás arra, hogy az elbeszélés analitikus távolságból történjen; ezt váltakozva alkalmazza, illetve elveti.

A *Meztelen* röviden azt illusztrálja, hogy a narrátor pszichéje milyen közvetlenül befolyásolja az ön-narráció stílusát, ami a jelentésben olyan távlatokat nyit, melyek teljesen hiányoznak a harmadik személyű technikáknál. Ez egyáltalán nem meglepő: az első személyű narráció minden formai eleme hozzájárul a narrátor jellemzéséhez, és így a pusztán formális interpretációnál több magyarázatot igényel. Az ön-narráció esetén a jelentés bővülése különösen nagymértékű. A gyermek Marcelt Combray templomában a későbbi pszichológus előképeként, az *Éhség* cipőjét figyelő névtelen főhősét olyan valakiként, aki megmarad bizarr epifániáiban, Michelt Tunisban pedig egy olyan krízis alanyaként tapasztaljuk meg, mely megoldhatatlan konfliktusokhoz vezet. Röviden, az ön-narráció disszonanciája vagy egybehangzása lényeges önéletrajzi tény.

Ugyanez a jelentésbővülés járul az első személyű narrációk monológ-technikáihoz, bár az értelmezést itt a hangszín és a tartalom mellett az a *tény* is befolyásolja, hogy a monológok reprodukált szövegek.

Önidéző monológ

A múltbeli gondolatok alkalmankénti idézése – az „Így szóltam magamban:...” mintájára – a hagyományos első személyű narrációnak egyik fő alkotóeleme. Néha szónoki beszédek formájában jelentkezik – ezt a stílust Stendhal harmadik személyű összefüggésekben használja – és tetőpontjára ért konfliktusokat, illetve patetikus pillanatokot idéz vissza. Benjamin Constant *Adolphe*-jában ennek tipikus példája jelenik meg, amikor az egyébként nagyon analitikus és distanciáló narrátor szóról szóra fölidézi, hogy egy magányos séta alkalmával hogyan panaszkodott kellemetlenkedő barátnőjének, Eleonore-nak való kiszolgáltatottságáról:

„Szüntelenül azzal vádol – mondogattam magamban –, hogy rideg, hálátlan, könyörtelen vagyok. Ah! Ha az ég olyan asszonyt adott volna nekem, kit a világ jóváhagyásával vallhatnék magaménak...

[egy oldal monológ]

Milyen hálás lennék az égnek, s mennyi jóakarattal lenne bennem az emberek iránt!”

Így beszéltem magamban, s szemem könnybe lábadt;...³⁸

Figyeljük meg, hogy az idézőjelek és a kezdeti „mondogattam” beszúrása, amit a befejező „Így beszéltem” még egyszer megerősít, milyen tisztán elválasztja a monológot a narrációtól. Azonnal látszik, hogy miért van szükség erre az elővigyázatosságra: a narrátor, aki múltbeli gondolatait idézi, azt kockáztatja, hogy az olvasó összetévesztheti őket jelenlegi gondolataival (ugyanis a ragozás – a jelen idő és az első személy – megegyezik a két esetben). Ez a veszély akkor a legnagyobb, amikor a múlt gondolatait kiemeljük közvetlen

³⁸ *Adolphe*, in: Klasszikus francia kisregények, Bp. 1988. (615-703. o), 672. o. (7. fej.). Bóka László ford.

összefüggéseikből, és gnómius vagy esszészzerű hangulathoz közelítenek. A bölcs és idős narrátor ezért választja szét olyan gondosan ifjúsága félkész eszmefuttatásait jelenkori bölcsességétől határozott, néhol ironikus megjegyzésekkel.

Ám amikor impresszionistább első személyű regényekben a már meglévő beszédek felvillanó gondolatoknak adnak utat, az önidéző technika bajba kerül: vagy kétértelműséget okoz a múlt és a jelen gondolatai között, vagy teleszórja a szöveget ügyetlen közbeszúrásokkal. Ezért az idézett monológ nem is tartozik a modern önéletrajzi regényirodalom legkedveltebb technikái közé, kivéve az olyan komikus regényeket, mint Joyce Cary *Horse's Mouth*-ja: a szöveget számtalan „gondoltam”, „mondtam”, „mondtam újra”, „mondtam magamban” szakítja meg, és ez az egyenetlen felszín humoros hatást kelt Gully Jimson belső diszkurzusának pajkos tartalmában.³⁹ Az önidézés eszköze a hihetőségnek egy másik, még lényegesebb problémáját is felveti. Emlékszünk arra, hogy az első személyű narrátor (szemben a harmadik személyű narrátorral, aki tetszése szerint válthat át szereplői csendes nyelvezetére) csupán tökéletes emlékezetet színelve juthat el múltbeli gondolataihoz, holott a múlt gondolatainak hosszadalmas idézése hamar mnemonikus túlzásnak tűnik, s éppoly kiagyaltnak, mint egy igazi önéletrajzban. A kételkedést sokkal könnyebb más emlékek felidézésével – egy helyszín vagy egy párbeszéd leírásával – megszüntetni, mintsem az „amit magamban mondtam” idézésével. Az öntudatos narrátorok gyakran maguk vágnak e kifogás elé. Felix Krull a gondolatait közvetlenül idézi, ám gondosan körülhatárolja őket, amikor arra a megrázkódtatásra emlékezik, amit a színpad mögötti valóság megpillantása okoz a színész Müller-Rosé öltözőszobájában: „Ez hát, gondoltam akkor magamban, ez a kikent-kifent, ez a fekélyes pasas hát az a szívrabló,

39 Ennek a problémának az említésével egyedül Leon Surmelién, *Techniques of Writing Fiction: Measure and Madness* (New York, 1968) című

aki felé az imént a szürke tömeg vágyakozó álmai repeszek.” Néhány oldal monológ után hozzáteszi: „Fenti sorok nagyjából jelzik a gondolatmenetet, amelyen izgatott és följajzott elmém átszáguldott Müller-Rosé öltözőjében (...)”⁴⁰

Nem meglepő, hogy Beckett Molloy-ja az önidézést különösen termékeny alapnak találta a formalisztikus komédiázás számára. Utazása vége felé az erdőben a lelki tusájáról szóló idézet így végződik:

Meg aztán az is eszembe jutott, ha így megy tovább, nemsokára mozdulni sem tudok, tehát úgyis ott kell maradnom, ahol éppen vagyok, hacsak nem visznek. Ó, nem ilyen világosan fejeztem ki magam. És ha azt mondom, hogy azt gondoltam stb. stb., akkor csak azt akarom mondani, hogy többé-kevésbé ismertem a dolgok állását, de nem tudtam pontosan, hogy miről is van szó. És ahányszor csak azt mondom, hogy ezt meg azt gondoltam... mindössze arról van szó, hogy eleget teszek egy követelménynek, amely szerint vagy hazudozik, vagy hallgat az ember. Mert teljesen másképp játszódtak le a dolgok. Egyáltalán nem gondoltam, nemsokára, ha így megy tovább stb., de ha tudtam volna gondolkodni, ilyesfélét gondolok. Valójában nem gondoltam semmire a világon, csak zavaros hangokat hallottam, valami megváltozott a csendben...⁴¹

Ez az önpusztítás célba talál: a megszokás, mely az „ilyen világos beszédet” utánozza, sokkal inkább a tapaszt-

könyve 191. oldalán találkoztam. Sajátos módon ez a gyakorló íróknak szánt kézikönyv óvatosságra int a kérdésben: „Az írónak világossá kell tennie, hogy ezek [a közvetlen monológok] nem a narrátor jelenlegi gondolatai és érzései, hanem amelyeket a történet cselekménye idején gondolt és érzett.” Az „enyhe változtatás ... az egyébként alkalmazott stílushoz képest”, amit Surmelian a monológoknál javasol, azonban nem zárja ki kellőképpen az összekeverés veszélyét.

40 Thomas Mann, *Egy szélhámos vallomásai*, Bukarest, 1973, 31, 33. o. Lányi Viktor ford.

41 l. m. 114. o.

taló énből ered, aki „valójában nem gondolt semmire a világon”, mintsem az elbeszélő én elmékedéséből. És bár Molloy ezután is említi, hogy „*másként fejezem ki magam, de ez éppolyan hazug, mint az előbbi, például: Úgy rémlett, hogy stb.*”, mégis az önidézés jelenti a legsikeresebb csínyt. Molloy megjegyzései Musil, Proust, vagy Sarraute megállapításai mellé helyezhetők,⁴² leszámítva, hogy itt az ironia a technikának egy olyan első személyű narrátor általi használatát célozza, akinek „Ezt mondtam vagy Azt mondtam” kijelentései az emlékezeti introspekció teljes folyamata utánzataként szerepelnek.

Másrészt viszont, néhány regényíró szándékosan kihasználja azt a kétértelműséget, melyet az önidézés első személyű kontextus esetén teremt: az idézés világos jelölése elhagyásával egymás mellé helyezik narrátoraik múltbeli és jelen gondolatait, amivel azt sugallják, hogy elképzeléseik egy bizonyos témáról nem változtak. *A pusztai farkasban* [Der Steppenwolf] Hesse észrevétlenül ötvözi Harry Haller múltbeli gondolatait az elbeszélő én megjegyzéseivel, azt bizonyítva, hogy a „Traktátus”-ban feljegyzett tapasztalatok egy olyan konfliktus tünetei, mely végig megoldatlan marad. Egy korai jelenet során, miközben a professzort készül meglátogatni, nyíltan bevezet egy belső monológot: „*Közben mégis azt gondoltam, hogy tulajdonképpen akaratom ellenére öltözöm fel és megyek el...*” A legtöbb ember, mondja magában, mechanikusan és magától értetődően teszi az olyan mindennapos dolgokat, mint például a felöltözés, míg ő mindent ennek abszurditásán keresztül lát. „*És mégis azoknak van igazuk,*” következtet, „*akik így élnek... és nem védekeznek a lesújtó gépezet ellen, nem bámulnak kétségbeesve a semmibe, mint én, a kisiklott életű ember.*” Egyszer csak hirtelen elszakadunk a vonakodva öltözködő Harrytől, és a feljegyző Harryvel vagyunk együtt, aki ugyan-

42 I. m., 106-107. o.

ilyen gondolatokat intéz hozzánk, „e lapok” olvasóihoz, azt magyarázva, hogy nem képes többé ezt a mechanikus játékot játszani most, hogy „*idáig süllyedtem, és az élet peremére, egy feneketlen szakadék szélére sodródtam.*”⁴³ A múlt és a jelen gondolatainak ötvöződését az idézetek végét jelző jelek elhagyása eredményezi, ami két olyan jelenidőt egyesít, melyek az idő különböző pillanataira utalnak, a múlt idejű megnyilatkozás „jelenére” – „*azt gondoltam... öltözöm*” – és a jelen idejű megnyilatkozás „jelenére” – „*Én... ki idáig süllyedtem.*” Mindkét pillanat annyira jellemző Harry személyiségére, hogy a reflexió gnómius jelenidejében eggyé válnak; ez a kétszeresen rögzített igeidő átíveli az időbeli szakadékot és azt mutatja, hogy Harry-t tartósan fogva tartja bizonytalan helyzete.

Fokozott bizonytalanságot okozhat, ha az önidéző monológ elejéről és végéről elmaradnak az idézőjelek. Nézzük meg a következő, William Golding *A vétkes visszanéz*-éből [*Free Fall*] származó idézetet, melyben Sammy Mountjoy arról beszél, hogyan börtönözték be egy sötét zárkába:

A térdem felhúztam egészen az államig, s arcomat a karjaimba rejtettem. (...)

Ha semmit sem lát a szem, hamar bele is fárad a semmi-be. Elképzeli a saját formáját, amely ide-oda úszik a szemhéjak alatt. A zárt szem védtelen. Hát akkor mi legyen? *Akaratom ellenére is kinyílt a szemem, és a sötétség ismét rátelepedett kocsonyás állagára. Nyitva volt és kiszáradt a szám.*⁴⁴ [Kiemelés tőlem]

Ennek a részletnek a jelenidejű megjegyzéseit a Sammy fizikai állapotáról és mozdulatairól szóló retrospektív elbeszélés foglalja keretbe. De ezeknek a megjegyzéseknek az

43 *A pusztai farkas*, Bp. 1992, 52. o. Horváth Géza ford.

44 *A vétkes visszanéz*, Bp. 1984, 217. o. Báti László ford.

időbeli eredete meghatározatlan marad. Vajon az elbeszélő Sammy azt mondja el nekünk, hogy mire gondolt akkor régen, amikor szemben állt a sötétséggel, vagy pedig arról beszél, mit gondol most, amikor visszaemlékezik, és leírja ezt a jelenetet? Még alapos olvasás után is bizonytalan marad az elmélkedés ideje.

A múlt és a jelen gondolatainak ezek az egyesítései és keveredései egy olyan irányzatra utalnak az első személyű narrátorok esetében, mely megszünteti a múlt gondolatait és jelen idejű elbeszélésüket szétválasztó szakadékot, hogy végül teljesen felhagyjon a retrospekcióval. Ez a tendencia még összetettebbé válik, amikor a narrátor a múlt és a jelen gondolatai közti határ megszüntetésén túlmenően az evokatív jelen időt használja folyamatos narratív igeidőként, mint Kafka *Egy falusi orvosa* esetében és más szövegeknél, melyek az autonóm belső monológok szerkezetéhez közelítenek. Ezekkel a következő fejezetben fogok foglalkozni. Ennek a fejezetnek az utolsó része egy olyan technikát tekint át, amely még tisztábban része a retrospektív elbeszélés témakörének.

Ön-narrációs monológ

Vannak néha különös pillanatok az önéletrajzi regényekben, amikor a narrátor megállapításokat tesz olyan múltbeli eseményekről, melyekről hamarosan kiderül, hogy valótlank, vagy kérdéseket tesz fel, melyekre a következő oldalak egyértelműen válaszolnak. Vegyük például ezt a részletet Iris Murdoch *A Severed Head* című regényéből, ahol a narrátor a szeretője, Georgie karjaiba zárva egyszer csak azt hallja, kinyílik az ajtó, és arra gondol, hogy a felesége, Antonia azonnal rajtakapja.

Így álltunk egy másodpercig, megbénulva. Aztán durván kihúztam magam a karok közül.

*Csak Antonia lehetett az. Úgy gondolta, mégsem megy vidékre, és eljött átnézni a lakást a holnapi megbeszélés előtt.*⁴⁵

Pillanatokkal később a narrátor rájön, hogy a betolakodó nem is a felesége. Mi történik itt? Az utolsó mondat teljes egészében olyan, mint egy narratív kijelentés; ám csak az adott pillanat egy (hibás) gondolatának idézése lehet. Az idézőjelek, illetve a közvetlen beszédre utaló igeidő hiánya ellenére ezt kell kifejeznie: „Arra gondoltam: 'Csak Antonia lehet az. Úgy gondolta, mégsem...'” Vagy vegyük ezt a részletet Henry James *Az Aspern-levelek* [*Aspern Papers*] című elbeszéléséből, ahol az értetlen narrátor hosszú idő után végre rájön, hogy Jeffrey Aspern hön vágyott papírjaihoz csak azon az áron juthat hozzá, hogy feleségül veszi Miss Titát, az idősödő vénlányt, aki a papírokat örökölte.

*A csónak elindult, s én lesújtottan, halkán sóhajtozva ültem, szemembe húzott kalappal. A csudába is, hát mi mást jelentsen mindez, ha nem azt, hogy felajánlotta nekem a kezét? Ez hát az ár – ez hát az ár! Azt képzeli tán, kapva kapok rajta? ... Azt hiszi, udvaroltam neki, ha mindjárt csak azért is, hogy az írásközhöz hozzájussak? Nem, nem igaz, nem tettem; ezt ismétелgettem egy óra, két óra hosszat magamban, míg elgyötörten, bár meggyőzetlenül abba nem hagytam.*⁴⁶

A narrátor aggályoskodó kérdései, felkiáltásai, ellenkezései a múlt cselekményeinek nem a jelenlegi, régóta megszilárdult értelmezését adják vissza, hanem múltbeli álmélkodásainak pontos retorikáját, azokat a szavakat, melyeket „magában ismétелgetett”, miközben a gondolában utazott.

Ezek a Murdochtól és Jamestől idézett részletek a har-

45 *A Severed Head*, 85. o.

46 *Az Aspern-levelek*, in: *London ostroma*, Bp. 1965, (201-329), 318. o. Udvarhelyi Hanka ford.

madik személyű regények harmadik tudatábrázolási technikájának egy elsőszemélyű változatát mutatják be: az elbeszélő monológot. Ezekben az ön-narrációs monológokban az elbeszélő és a tapasztaló én közötti viszony pontosan megfelel a harmadik személyű hős-központú regények narrátora és szereplője között fennálló viszonyoknak: a narrátor egy pillanatra azonosul múltbeli énjével és ezzel feladja az időbeli távlat szülte rálátását és kiváltságos tudását, hogy cserébe visszatérhessen múltbeli, időbezárt zavarodottságához és tétovaságához.

Az ön-narrációs monológnak meglepően kevés figyelmet szentelnek a teoretikusok, még a francia *style indirect libre* és a német *erlebte Rede* képviselői is.⁴⁷ Ennek egyik oka kétségkívül az, hogy ez a technika viszonylag ritka. Még Henry James is, aki a harmadik személyű regényeiben annyira rabja volt az elbeszélő monológoknak, az első személyű elbeszéléseiben, mint amilyen *Az Aspern-levelek*, csak szórványosan használja; nemcsak azért, mert első személyű narrátorai kevésbé introspektívek, mint „központi tükrözői” – őket környezetük eseményei és más szereplők általában jobban érdeklik, mint saját magát –, hanem azért is, mert szeretnek távol maradni a múlttól, melyről beszámolnak, így elkerülik az egybehangzó ön-narrációt és a monologikus technikákat. Ám még a distanciáló és öntudatos narrátorok is, mint például *Az Aspern-levelek* elbeszélője, felhasználják időnként az ön-narrációs monológokat, mint múltbeli bizonytalanságaikat és zavartságukat hatékonyan átadó drámai eszközöket. Nemegyszer ebben a

47 Cikkem, „Erlebte Rede im Ich-Roman”, (Germanisch-romanische Monatschrift 19 [1969], 305-313. o) elsőként hívta fel a figyelmet erre a technikára. Lásd még W. J. M. Bronzwaer, *Tense in the Novel* (Groningen, 1970), különösen 53-62. o. Bronzwaer kimutatja a „szabad függő beszéd” egy megfelelőjének létezését az első személyű történetben, és Iris Murdoch *An Italian Girl* című regényével illusztrálja. Ő azonban sokkal tágabban definiálja nálam ezt a stílust, és az első személyű elbeszélés valamennyi egybehangzó formájára kiterjeszti.

formában tesznek fel maguknak súlyos kérdéseket a narrátor-főszereplők. Ez az a forma, melyben Proust Marcelja arról az elhatározásáról beszél, hogy megírja a *Recherche*-t: „De maradt még idő számomra? Nem volt túl késő?”⁴⁸, és ez az a forma, melyben Beckett Moranja felteszi tizenhét kérdését, a „1. Miért nem vettem kölcsön néhány shillinget Gabertől?”, kezdve a „17. Mit csinálok a halálomig? Volna-e rá mód, hogy siettessem, bűnbeesés nélkül?” kérdéséig bezárólag.⁴⁹

Bizonyos körülmények között az ön-narrációs monológoknak jóval nagyobb jelentősége lehet egy szövegben: amikor az erősen énközpontú narrátor egy olyan egzisztenciális krízisre utal, amely megoldatlan maradt. Mivel képtelen retrospektív fényt vetni múltbeli élményeire, csupán arra képes, hogy újra átélje komor zavarodottságait, talán abban a reményben, hogy megszabadul tőlük. Már találkoztunk ilyen önéletrajzírókkal: Hamsun éhes főszereplője, Golding Sammy Mountjoy-a, Hesse Harry Hallere és minden narrátor, aki szintén alkalmazza időnként az egybehangzó ön-narrációt vagy az idézett monológokat, melyek összeolvadnak a jelen gondolataival. De az elbeszélte monológ az a technika, mely ideális eszközt kínál ezeknek a narrátoroknak ahhoz, hogy kimutassák empátiájukat fiatalabb énjük iránt. Harry Haller gyakran alkalmazza, főleg amikor magányosan kóborol a város utcáin:

Tétován nekivágtam az útnak hazafelé, felcsaptam kabátom gallérját és botomat a vizes kőre nyomtam. Bármilyen lassan haladok is, idejekorán manzárdszobámban, álotthonomban gubbaszthatok megint, pedig iszonyodtam tőle, mégsem tehettem

48 *À la Recherche III*, 1044. o. A *Temps Retrouvé* (1032 és előtte) utolsó része számos más olyan elbeszélte monológ szakaszt tartalmaz, melyek egyöntetűen jelzik az elbeszélő és a tapasztaló én szoros összetartozását Proust regényében.

49 *I. m.*, 217, 218. o.

mást, eljárt fölöttem az az idő, midőn esős, téli éjszakákon át a szabadban bolyongtam. De Isten a tanúmi, semmi kedvem senki volt, hogy az eső, a csúsz meg az araukária elrontsák pompás hangulatomat, s ha már kamarazenekearom nem lehetett is, s még egy magányos, hegedűs barátot sem kutathattam fel, a kellemes dallam még mindig bennem csengett, és ritmikusan lélegezve, dudorászva fel tudtam idézni. Tűnődve bandukoltam tovább. Nem, nem hiányzott a kamarazenekear, sem a barát...⁵⁰

Figyeljük meg, ez a részlet hogyan ragadja meg egyszerűre a belső és a külső valóságot! A visszaút kézzelfogható képei mentális képekhez vezetnek, melyek kétségbeesést, reményt, majd beletörődést keltenek, ahogy a tétova séta halad. A folytonosságot az igeidő változatlansága és a múlt pillanatainak felidézésekor az önidézés összes jelének elhagyása teszi lehetővé. Azoknak a nyelvi elemeknek a kizárásával, melyek a narráció verbális jeleire irányítanak a figyelmet, a szöveg „jelenlevőként” ragadja meg a rendkívül aktív tudatosságot, amivel áthidalja a tapasztaló és az átélő én közötti távolságot.⁵¹

Ezekben az összefüggésekben az ön-narrációs monológ teljesen megfelel a harmadik személyű regények elbeszelt monológjának. Első és harmadik személyű változatai egyaránt azt az illúziót keltik, hogy a fikció „önmagát meséli”, anélkül, hogy segédkezne egy narrátor. Ebből következően az elbeszelt monológ azt a rendszertani zónát is jelenti, ahol az első személyű és a harmadik személyű szövegek a lehető legközelebb kerülnek egymáshoz. Ezt egy egyedi eset igazolja: Kafka *A kastély* megírása közben nyelvtani átalakításokat hajtott végre a szövegen. Ahogy a kéziratból kiderül,

50 *A puszta farkas*, 37. o.

51 Az ön-narrációs monológ részletesebb elemzését lásd az alábbi cikkemben: „Narration of Consciousness in *Der Steppenwolf*”, *Germanic Review* 44, (1969), 121-131. o.

Kafka első személyben kezdte utolsó regényét, ám nagyjából ötven oldal után átváltott harmadik személyre. Így áthúzta az összes én-t az első oldalakon, és K.-kat (vagy megfelelő harmadik személyű névmásokat) írt a helyükbe úgy, hogy ezen az átíráson kívül semmilyen lényeges változást nem hajtott végre a szövegben. A következő, *A kastély*ből származó elbeszél monológ – melyre már korábban is hivatkoztam, hogy a harmadik személyű elbeszélések elbeszél monológjairól szóló részt illusztráljam⁵² – a következőképpen nézett ki, amikor Kafka először papírra vetette:

*Abban a pillanatban Barnabas megállt. Hol voltunk? Ez volt az út vége? El akar hagyni Barnabas? Nem fog neki sikerülni. Olyan erősen ragadtam meg Barnabas karját, hogy majdnem megsérültem. Vagy talán megtörtént velünk a csoda és már a kastélyban vagy annak kapuinál voltunk? [kiemelés tőlem]*⁵³

Az ön-narrációs monológ jellegzetességei szembetűnően látszanak itt, beleértve az ismeretlen jövőt célzó kérdéseket is. A kérdések, melyeket a narrátor csendben feltesz, ahogy azon a havas éjszakán befordul a következő sarkon, már rég választ nyertek. Valahogy így nézne ki egy olyan szöveg, ami ezt a jelenetet retrospektív módon írná le: „Akkor még nem tudtam, hogy Barnabas háza előtt voltunk. Amikor megállt, feltettem magamban a kérdést: 'Hol vagyunk? Ez az út vége? ...'” – vagy az ön-narráció és az öni-dézés valamilyen hasonló keveréke lenne, amely világosan a múlt-jelen polaritás jegyeivel látná el a szöveget. Az ön-narrációs monológ ezeknek a jegyeknek az eltüntetésével a tapasztaló ént teszi a szöveg uralójává, minden szeszélyével együtt.

52 Lásd fent, 101-102. o.

53 Az oxfordi Bodleian Library-ben elhelyezett *Das Schloss* kéziratból idézte.

A *kastély* első személyű változatában a fenti idézet, de még sok más elbeszélte monológ részlet is érzékelteti, hogy Kafka hogyan tudta viszonylag egyszerűen átalakítani elbeszélését harmadik személyűre: a szöveg teljesen a tapasztaló énre összpontosít, míg az elbeszélő én teljesen kimarad a képből, és mindez olyan következetesen történik az első személyű szövegben, mint amilyen feltűnően „hiányzik” a narrátor Kafka harmadik személyű regényéből. E tekintetben Kafka *Kastélya* tökéletes példája a Roland Barthes által definiált „személyes” elbeszélési módnak, illetve a Gérard Genette által meghatározott „fokalizált” narrációs kategóriának: harmadik személyű szöveg, melyek átalakítható első személyűvé anélkül, hogy a személy változása más változásokat is maga után vonna.⁵⁴ Kafka kéziratátdolgozása tulajdonképpen ennek az „újraíró” próbának egyfajta *ad oculos* demonstrációja (csak ő fordítva végezte el), azáltal, hogy a benne szereplő narrációs monológok ideális tengelyként szolgálnak a nyelvtani váltáshoz.

Súlyos hiba lenne azonban, ha *A kastély* esetét úgy tekintenénk, mintha azt bizonyítaná, hogy a nyelvtani személy lényegtelen a regények szerkezete és jelentése szempontjából. Kafka minden bizonnyal nem kezdett volna ilyen vesződséges változtatgatásba munkája közepén, ha úgy gondolta volna, hogy ennek semmi jelentősége nincs regényére nézve. Bizonyára tudta – többé vagy kevésbé tudatosan –, hogy a K.-nak vannak előnyei az én-nel szemben, és döntésében a retrospektív technikák hátrányai is szerepet játsz-

54 Lásd Roland Barthes, „Introduction à l'analyse structural des récits” *Communications* 8 (1966), 1-27, 20. o.; és Genette, *Figures III*, 210. o. A Barthes és Genette által használt példamondatok James Bondtól, illetve Prousttól nem elégségesek véleményük igazolásához. Ahogy maguk is elismerik, a „James Bond egy ötven körüli férfit látott, aki fiatalosnak tűnt számára” mondat olyan mondatok társaságában állhat (és áll), amelyek egy külső nézőpontból mutatják Bondot, s így névmásilag a harmadik személyhez kötődnek.

hattak, melyek a tudat ábrázolásánál jelentkeznek.⁵⁵ Nem is Kafka az egyetlen olyan regényíró, aki munkája során a két személy egymáshoz viszonyított előnyeivel kísérletezett. Két híres elődje jut az eszembe: James, aki azt fontolgatja és majdnem bele is esik abba a kézenfekvő csapdába, hogy Strethert „egyszerre hőssé és történésszé” tegye;⁵⁶ illetve még előtte Dosztojevszkij, aki a *Bűn és bűnhődés* önéletrajzi változataival küszködött.⁵⁷ Ezek az példák nemcsak azért azonosak Kafkáéval, mert analóg módon oldották meg a személy dilemmáját, hanem azért is, mert egyenlő mértékben összpontosítanak az adott személy belső életére. Vajon mindezek után igaza lehet-e Percy Lubbocknak, amikor azt javasolja, hogy az első személyű elbeszélés „adjon utat az erősebb módszernek ... amint a figyelem középpontjába a jelenet helyett a beszélő kerül?”⁵⁸

Már majdnem egyet is érthetnénk vele, ha szemügyre vesszük a harmadik személyű hősközpontú regényekből ismert tapasztaló elmék mennyiségét és minőségét, összehasonlítva a kevés ilyen jellegű megvalósított és fennmaradt portréval az első személyű formában. Az önéletrajzi regényekben a legélénkebb elmélkedések gyakrabban folynak jelen, mint múlt időben, így a műfaj által létrehozott legemlékezetesebb elmék *elbeszélő*, és nem tapasztaló én-ek: Tristram, Marcel, Molloy, Krull, Kafka majma. A múltbeli tudat-

55 Ezt a problémát vizsgálom a „K. enters *The Castle*: On the Change of Person in Kafka's Manuscript” *Euphorion* 62 (1968), 28-45. o.

56 *The Art of the Novel*, 320. o.

57 Lásd *The Notebooks for Crime and Punishment*, szerk. és ford. Edward Wasiolek (Chicago, 1967), különösen a 98-148. o. között reprodukált első személyű változatot és a Bevezetést, 9-10, 20. o.

58 *The Craft of Fiction*, 144-145. o. Érdekes módon Lubbock éppen a *Bűn és bűnhődés*t használja második koronatanúként (a *The Ambassadors* után) álláspontja igazolására, noha nem tudhatta, hogy Dosztojevszkij regényének fejlődése azt mutatja, hogy itt az önéletrajzi módszer a szó szoros értelmében „elsőbbiséget adott az erősebb módszernek.”

állapot egybehangzó bemutatása azon múlik, hogy az elbeszélő hang mennyire csendesíti el önmagát, és eddig kevés önéletrajzíró volt hajlandó és képes arra, hogy teljesen elcsendesítse ezt a hangot. Hamsun azonban kivétel. Az *Éltségben* azután „szándékosan egy húron játszik”, még akkor is, ha „hangzások százait” sikerül nyernie belőle.

A harmadik személyű elbeszélés egybehangzó technikái a retrospektív technikákkal szemben nyilvánvaló előnyöket kínálnak azoknak az íróknak, akik a legbonyolultabb belső kalandokat a lehető legközvetlenebb módon próbálják bemutatni. Ám jónéhány ilyen író – köztük Dosztojevszkij és Kafka – minduntalan visszatért az első személyű médiumhoz, hogy tovább kutassák a közvetlenségében és drámaiságában rejlő lehetőségeket. A legérdekesebb kísérleteikben megpróbálták teljesen megszüntetni a narráció és a tapasztalás közötti távolságot, azzal, hogy eltekintettek a valószerű állapotoktól és az önéletrajzi fikció retrospektív technikáitól. Az első személyű narrációnak ez a vonzódása a megszemélyesített tudat közvetlen bemutatása felé a következő fejezetünk témája lesz, ahol Dosztojevszkij és Kafka néhány szövege ismét fontos szerepet fog játszani. És ahogy a tudat kontextuális bemutatásától annak autonóm bemutatása felé haladunk, vizsgálatunk középpontja is változik: az egy adott kontextuson belüli technikákról áttérünk teljes szövegek szerkezetére.

Gocsál Ákos fordítása

Az elbeszéléstől a monológig

„Ebben a könyvben az olvasó az első sortól kezdve benne találja magát a központi személy gondolataiban és azok folyamatos kibontakozásában, s ez teljesen felváltja az elbeszélés eddigi formáit, feltárva előttünk mindazt, amit az illető éppen cselekszik vagy ami épp történik vele.”¹ Joyce-nak Valéry Larbaud-hoz intézett megjegyzése Dujardin *Les Lauriels sont coupés* c. regényével kapcsolatban, melyet Larbaud, és maga Dujardin is, az első belső-monologikus regénynek tartott, jó kiindulási pontot nyújt e fikcionális műfaj tárgyalásához. Vajon mi készítette Joyce-ot arra, hogy úgy jellemezze ezt a formát, mint ami „teljesen felváltja az elbeszélés eddigi formáit” – Larbaud eredeti megfogalmazása szerint „se *subsituant complètement à la forme usuelle du récit*”? Joyce az első sortól kezdve és a gondolatok folyamatos kibontakozásában kifejezésekkel világosan érzékelteti e beszédmód és a *harmadik* személyű elbeszélés különbségét: a gondolatok idézése itt egy önálló, független formát hoz létre, ellentétben azzal, amikor egy regényben kontextusba ágyazottan jelenik meg, ahol az elbeszélő bevezeti és megszakítja a gondolatok kibontakozását.² De mennyiben különbözik ez az egyes szám első személyű elbeszéléstől? Joyce rámutat a különbségre is, igaz, sokkal áttételesebben: az „amit az illető éppen cselekszik vagy ami épp történik vele” mellékmondatok igeidejével. Az angolban a folyamatos jelen idő pontosan kifejezi a beszéd és a történés egyidejűségét, amely az új formát megkülönbözteti a korábbi első személyű elbeszéléstől, ahol az elbeszélés mindig utólag követte az elbeszélte eseményeket.

Amikor a szavak és a tettek egybeesnek, a szavakat ki-

1 Lásd Richard Ellmann, *James Joyce*, New York, 1959. 51. o

2 Vesd össze a fenti jegyzettel.

mondjuk, de nem írjuk le őket, beszélhetünk-e még mindig elbeszélésről? Figyeljük meg, hogy maga Joyce nem teszi ezt: kikerüli, hogy az új formát elbeszélésnek hívja, vagy elbeszélőjét narrátornak, habár a „központi személy” fogalma nyilvánvalóan arra utal (a francia nyelvben még egyértelműbben, mint az angolban), hogy ez a személy a fikció része. Más szóval Joyce megfogalmazása azt sugallja, hogy az autonóm belső monológ paradox módon a fikciónak egy nem-elbeszélő formája.

Ha ebből a szemszögből tekintünk az autonóm monológra, világossá válik, miért olyan összetett, illetve miért olyan fontos kapcsolata az első személyű elbeszéléssel: minél közelebb jut egy elbeszélés a monológhoz, annál inkább levedli narratív tulajdonságait. (Már előre szeretnék bocsánatot kérni a térbeli képzetek sokaságáért, melyeket a köztes területek jellemzésekor fogok használni; de ez bizonyos fokú összetartást kölcsönöz majd ezen ingoványos terület feltérképezésében.) A különböző utak különböző oldalról közelítenek a monológ műfaja felé. A megközelítések nyomvonalai mentén olyan köztes, félig narratív műfajokat találunk, melyek önmagukban véve jelentős történeti és esztétikai érdeklődésre tarthatnak igényt. A „tiszta” monologikus formához ezúton közeledve – melynek prototípusa a „Pénélope” – egyre inkább rájövünk, hogy az a szövegeknek csak egy behatárolt csoportjára érvényes, s az ezek által kijelölt terület csak egy aprócska pontot jelent az irodalmi műfajok hatalmas atlaszán. Jelentősége nem nagyságában, hanem helyzetében rejlik: ez a találkozási pontja, pontosabban szólva, felszívódási pontja mindenféle anti-narratív tendenciának, melyeket az elbeszélés hordoz magában.

Ebből a szempontból vizsgálva az autonóm monológnak más első személyű formákhoz fűződő viszonyát, könnyebb megértenünk az autonóm monológ eredetére

vonatkozó ősi ellentéteket, melyeket Dujardinnek André Gide-del, René Lalou-val és másokkal folytatott vitája tükröz.³ Dujardin fenntartotta purista álláspontját, ragaszkodva ahhoz, hogy a *Les Lauriels*-ben az általa teremtett műfaj *ex nihilo* jött létre, legalább is fikcionális előfutárjait tekintve.⁴ Ha azonban objektíven vizsgáljuk meg a *Lauriels* előtti irodalmi terepet, az autonóm monológ olyannyira bővelkedik az előképekben, olyannyira nagy a gyakorisága, hogy e műfaj első tiszta megtestesülése nem annyira kreatív csodának, mint inkább egy nagyon nagy valószínűséggel bíró lehetőség beteljesülésének köszönhető. Eltekintve a harmadik személyű regényekben idézett belső monológ-tól – melyet sokan a belső monológ legfőbb előfutárának tekintenek – különböző forrásai lehetnek: a vallomások irodalom, a visszaemlékező elbeszélések, a napló- és levélregény, a kitérőkkel tűzdelt elbeszélés, az esszé, a prózavers, a drámai monológ vagy a színpadi monológ.⁵

Akár elfogadjuk ezeket, akár nem, az előzmények változatossága és gazdagsága alátámasztja azt az elképzelésünket, hogy az autonóm monológ a formai lehetőségeknek egyfajta összeolvadásából jött létre. Ez az összeolvadás azonban jobban látható szinkrón, mint diakrón perspektívából. Amikor műfaji problémákkal foglalkozunk, nyilvánvalóan a tipológiai megközelítés tűnik a legcélszerűbbnek, mivel lehetővé teszi, hogy szabadon válasszunk a legjellemzőbbnek talált reprezentatív szövegek közül anélkül,

3 Lásd Edouard Dujardin, *Le monologue intérieur*, Paris, 1931. 65-86. o.

4 Figyeljük meg, hogy Dujardin kizárólag a *fikcionális* előfutárokat utasítja el, miközben hangsúlyozza kapcsolódását a szimbolizmushoz általában – „*Les Lauriels sont coupés* az 1885-ös mozgalom hajtása volt” (i. m. 101. o.) – illetve a szimbolizmus zenei költészetfelfogásához, de különösen a wagneri zenefelfogáshoz (i. m. 96-97. o.)

5 A legtöbb kritikus a belső monológ eredetét tekintve ezekre a műfajokra utal, pl. Dujardin, Larbaud, Gide, René Lalou, Melvin Friedman, Gleb Sturve, Michel Raimond.

hogy az előzményeket vagy a hatásokat figyelembe kellene vennünk. De mivel a műfaji változások történetileg mennek végbe, a tipológiai vizsgálat lehetőséget nyújt az irodalomtörténetbe való betekintésre is.

Az előadásmód vitathatósága

Az első személyű regények túlnyomó többsége – az előző fejezetben tárgyalt összes regényt is beleértve – írott memoárnak tünteti fel magát (mint a *Copperfield Dávid* vagy az *Egy szélhámos vallomásai*), vagy egy olyan szóbeli elbeszélésnek, melyet egy hallgató utólagosan rögzített írásban (pl. a keretes regényeknél, amilyenek Joseph Conrad regényei, vagy a *Meztelen*). Az autonóm monológ esetében a szöveg létrejöttének ezt a realiztikus motivációját a műfaj természetete eleve kizárja: csak akkor teremtheti meg a gondolatok folyamatos kibontakozásának az illúzióját, ha eleve mellőzi a beszéd és az írott szöveg közötti kapcsolat feltárását. Egy modern elméletíró szavaival élve: „egy belső monológ esetében az írás problémája egyszerűen a háttérbe szorul, kiiktatódik a szövegből. Hogyan vált az élőszó írottá, melyik pillanatban képes azt az írás újrate teremteni? Ezek a kérdések óvatosan a háttérben maradnak.”⁶

Ez a különbség az első személyű elbeszélés és az autonóm monológ között első látásra elégséges kritériumnak tűnik a két műfaj megkülönböztetéséhez. Mégis, számos első személyű szöveg van, amelyek tudatosan homályba, titokba, bizonytalanságba, vagy akár ellentmondásba bur-

6 Michel Butor, „L'usage des pronoms personnels dans le roman” *Répertoire II*, (Paris, 1964) 65. o., vesd ö. Genette megjegyzésével a *Les Lauriels son coupés*-val kapcsolatban: „Nem írásos, de nem is szóbeli megnyilatkozás – csodálatos módon nyúlt hozzá és írta át Dujardin: a közvetlen megnyilatkozás sajátossága, hogy kiiktatja azt a narratív elemet, amely által létrejött.” (*Figures III*, Paris, 1973. 240. o.)

kolja feltehető eredetét. Az ilyen ellentmondásokkal tűzdelt szöveg narratív előadásmódját tekintve közeli rokonságban áll az autonóm monológgal, így gyakran vitathatóvá válik a két műfaj elhatárolása.

Még egy olyan szöveg is, amely explicit módon bizonyítja írásos státusát, közeli rokonságba kerülhet az autonóm monológgal, ha fiktív elbeszélője ellentmond saját írásos tevékenységének. A legismertebb példa erre Dosztojevskij *Feljegyzések az egérlyukból* c. novellája. A címe ellenére, mely egy kiadói utóiratnak tekinthető, s annak ellenére, hogy az „egérlyukban” élő ember maga említi írásos tevékenységét,⁷ a szöveg hangsúlyosan szóbeli előadásmódra vall: állandóan saját „beszédét” vagy „megszólalását” említi, s egyhelyütt még a kifulladására is utal, egy felkiáltás során: „Nekem jogom van így beszélni, mert magam is elélek hatvan esztendeig. Hetven esztendeig elélek! Nyolcvan esztendeig elélek! Álljunk csak meg! Hadd fújom ki magam.”⁸ Az írott szöveg és a szóbeliség ellentmondásához még egy másik ellentét is járul: az önmegszólítás és a hallgatóság megszólításának ellentéte. Az egérlyuk lakója, Rousseau *Vallomásai*hoz hasonlítva feljegyzéseit – aki a közönség számára írta vallomásait, ezért tele van kérkedő hazugságokkal –, kezeskedik őszinteségeért, hiszen azt állítja, hogy „én pedig csakis magamnak írok.”⁹ De a szöveg meghazudtolja ezt a kijelentést azáltal, hogy folyamatosan egy „úri hallgatóság”-hoz beszél, hiszen szinte minden mondatát ilyen kifejezésekkel vezet be, mint „hadd mondjam el Önöknek”, „hadd magyarázzam meg”. Nem csupán maga elé képzele ezeket a hallgatókat, de még közvetlen reakciókat is tulajdonít nekik – Bizonyá-

7 „Feljegyzések az egérlyukból”, in: *Elbeszélések és kisregények*. Bp., 1973. 674, 676, 704. o. Makai Imre ford.

8 I. m. 673. o.

9 I. m. 704. o.

ra azt hiszik...”; „én érzem is, hogy bosszantja [önöket a sok fecsegés]...”¹⁰ – illetve képzeletbeli párbeszédbe vonja be őket (különösen a 7. és 8. fejezetben).

Az írás és a beszéd kettőssége, az önmegszólítás és a hallgatóság megszólítása közötti különbség akkor oldódik csak fel, amikor az egérlyuk lakója bevallja, hogy hallgatósága csak fikció, pusztán menekülés a magány elől: „Bár úgy írok, mintha olvasókhhoz szólnék, ez csupán külsőség; csak azért teszem, mert így könnyebb írnom. Ez csupán forma, üres formáság...”¹¹ Itt pszichológiai magyarázatot kapunk a szöveg ellentmondásos szerkezetére: a forma pontosan tükrözi a tudat ellentmondásos állapotát, amely az önkifejezés lehetőségét kizárólag a főszereplő és ellenlábasa szerepének egyidejű felvállalásában találja meg.¹²

A történet narratív szerkezete ezért legalább három egymásra rétegződő szintből áll: egy állítólagos írott formájú feljegyzésből; a hallgatósághoz intézett szóbeli megnyilatkozásból, melyet áthatnak az előbeszéd fordulatai; illetve egy néma önmegszólításból, mely a verbális gesztusok valódi értelme. Az egérlyuk lakója úgy ír, mintha gondolkodna, de úgy gondolkodik, mintha másokhoz beszélne. Gondolatainak ez a másokra irányultsága, mely egyáltalán nem „üres formáság”, valójában nagy jelentőséggel bíró forma: a befelé forduló elmélkedés társadalmi formába öntése. Mindez azt sugallja, hogy az őszinteség ugyanúgy megvalósítható egy másokhoz címzett megnyilatkozás keretében, mint egy önmegszólító szövegben. Mivel az ilyen belső ellentmondások gyakoriak az olyan autonóm monológban, melyet végigkísér egy második személyű

10 I. m. 673. o.

11 I. m. 704. o.

12 A „Feljegyzések az egérlyukból” c. novellának ezt a belső dialogizálását tárgyalja Mihail Bahtyin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Michigan, Ann Arbor, 1973. 190-193. o. R. W. Rotsel ford.

megszólítás, a *Feljegyzések az egérlyukból* monologikus előadásmód benyomását kelti annak ellenére, hogy írott formába öntött dokumentum.

Az egérlyuk lakója nem az egyetlen „én”, aki látszólag magában beszél, miközben ír. Beckett elbeszélői – Molloy, Moran, Malone – habár többször említik, hogy ceruzával és papírral dolgoznak, szintén inkább monologikus elbeszélőknek, mint az írott szöveg létrehozóinak „hangzanak”. Közvetlen utódjuk, a *Megnevezhetetlen* esetében az írott szöveg keletkezésének módja eldönthetetlen marad, annak ellenére, hogy az elbeszélő azt röviden vázolja. Kevésbé utal írásos tevékenységre rögzített pozíciója, „ülök, a térdemre tett kézzel”, nem is említve, hogy magát egy „nagy beszélő golyónak” nevezi. „Ilyen körülmények között hogyan is írhatok, ha csupán az írás keserves fizikai munkáját tekintjük is? Nem tudom.”, és mégis, tényként jelenti ki: Én írok, pedig nem tudom felemelni a kezemet a térdemről. „Én gondolkodom, az íráshoz elég lesz, én, akinek máshol jár az esze.”¹³ Ez egy végső, ironikusan kifordított értelmezése a hagyományos készítésnek, hogy az író feltárja a kapcsolatot tudata és keze között – s mindez egy olyan szövegben, mely szinte minden más szempontból mellőzi a realista motiváltság mindennemű látszatát.

Ha egy első személyű szöveg nem szolgáltat semmiféle bizonyítékot az írás tevékenységére, vagy fiktív hallgatók jelenlétére, s mégis beszédfordulatok határozottan felismerhető jegyeit viseli magán, akkor maga a narratív szerkezete válik titokzatossá, amely – Butor szavaival élve – „a homályban marad.”¹⁴ Vegyük például Poe *Az áruló szív* c.

13 *A megnevezhetetlen*, in: *Molloy – Malone meghal – A megnevezhetetlen*. Bp. 1987, 373-541. 392, 393, 388. o. Török Gábor ford.

14 Vesd ö. Romberg: „Az elsődleges elbeszélő beszédhelyzete könnyen paradoxikussá válhat, mielőtt azt maga az elbeszélő mutatja be” (*Studies in the Narrative Technique of the First Person Novel*, Lund, 1962, 34. o.).

novelláját, amely így kezdődik: „Ó, igen! Ideges – nagyon, rettenetesen ideges voltam és vagyok is; de mért *akarjátok* mindenáron rám bizonyítani, hogy őrült vagyok?” [Poe kiemelése] Az eredeti szöveg minden előzmény nélkül egy egyes szám második személyű hallgatót szólít meg, aki azonban mindvégig nem ölt konkrét alakot: vajon egy némán jelenlévő hallgató ő a fikcionális színen? vagy az olvasó? vagy egy képzeletbeli közvetítő, aki csak a beszélő tudatában létezik? Attól függően, hogy milyen választ adunk erre a kérdésre, a novellát interpretálhatjuk szóbeli, írott, vagy néma megnyilatkozásként. Amint a beszélő folytatja az öregember meggyilkolásának történetét és ennek következményeit, semmilyen további kulcsot nem kapunk a válaszra. A műfaji kérdés nem megválaszolható, legalább is a narratív szerkezete alapján nem. Sok szövegben találkozhatunk ehhez hasonló előadásmóddal: az egyes szám első személy valamilyen kényszer hatása alatt létrehoz egy második személyt, aki látszólag egyszerre van kívül és belül a fikcionális színen, kívül és belül a beszélő személyén.¹⁵

Ez a bizonytalan narratív előadásmód sűrítve jelenik meg Camus *A bukás* c. regényében. Első pillantásra a szöveg látszólag a szóbeli megnyilatkozás törvényeit követi: mind a hat fejezetben a beszélő – név szerint Jean-Baptiste Clamence – egy beszélgetőtársához intézi szavait, akinek jelenlétéről azonban csak a szöveg implikációi által győződhetünk meg: Clamence válaszai alapján, melyek valaki ki nem mondott kérdéseire és megjegyzéseire reflektálnak. Csak fokozatosan válik nyilvánvalóvá, hogy ez a test nélküli hallgató tulajdonképpen az „én” hangját visszaverő felület, vagy inkább – amint azt az utolsó bekezdés felfedi

15 Néhány más példa ugyanerre: Poe: „A perverzió démona”, Proust korai novellája: „La confession d’une jeune fille”, Sartre: „Erostrate” és Kafka „Az odú” c. novellái (ez utóbbiról még szó lesz e fejezetben).

– az „én” megkettőződött mása, ugyanazzal a múlttal háta mögött, s ezért ugyanazzal a beszédmóddal: „Tudtam, hogy egy tőből sarjadtunk, mi ketten. Nem vagyunk-e mind egyformák: szünet nélkül beszélünk, mindenkihez és senkihez, és mindenkor ugyanazokkal a kérdésekkel birkózva, bár előre tudjuk a választ? Akkor mondja el, könyörgök, mi történt önnel egy este...”¹⁶ Ez a szöveg tehát egy néma monológ szóbeli megnyilatkozásnak álcázva, egy állandó önmegszólítás a Másikhoz intézett vallomás álruhájában. Ebben az értelemben *A bukás* dramatizálva jeleníti meg a belső monológra jellemző szolipszista eljárást: egy belső beszélő egy belső hallgatóval kommunikál a tudaton belül. Dujardinnek a klasszikus belső monológról adott definíciójához visszatérve, ha feltesszük a kérdést, hogy itt egy „hallgató nélküli néma megnyilatkozásról” van-e szó, „amely a szereplő legbensőbb gondolatait fejezi ki”¹⁷, azt kell válaszolnunk: igen is, meg nem is. A megnyilatkozás interioritása latens módon benne foglaltatik, egyszerre rejtve és feltárulkozva, a szöveg hihetőségének mérteke szerint.

Az általános vallomásos műfaj egy másik példája, Dosztojevszkij *Egy szelíd teremtés* c. novellája, különösen érdekes céljaink számára. A szöveg az *Egy fantasztikus történet* alcímet viseli, miközben teljes egészében egy férfi önmegszólításából áll, aki egyedül van egy szobában felesége holt temével. Ez a szöveg annyiban különbözik az általunk eddig vizsgált művektől, hogy nyíltan bevallott magánbeszéd, mely a magány szituációjában hangzik el. Dosztojevszkij nyilvánvalóan érezte, hogy ez a forma annyira merész, hogy magyarázatot kell adnia rá az előszóban. Az eredmény egy feltáró erejű dokumentum lett az elbeszélés

16 *A bukás*, ford. Szávai Nándor, in: *Regények és elbeszélések*, Bp., 1983.

17 Dujardin, *Le monologue intérieur*, 59. o.

hagyományainak történetében. Az előszó azzal indul, hogy az író megmagyarázza a történet alcímét:

*Én a címben „fantasztikusnak” neveztem, noha véleményem szerint a legnagyobb mértékben realisztikus. Hanem azért csakugyan van benne valami fantasztikus, mégpedig a formájában, amelyre vonatkozóan, úgy érzem, előzetes magyarázattal kell szolgálnom. A dolog úgy áll, hogy ez a történet, valójában nem elbeszélés, nem is napló.*¹⁸

Miután hangsúlyozza a tárgy pszichológiai realizmusát, majd rámutat arra, hogy bizonyos depressziós emberek furcsa módon hajlamosak „magukhoz beszélni”, ismét visszatér az előadásmód kérdésére. „Fantasztikus” technikájának, mondja, van egy hipotetikus analógiája a „valós életben”: egy láthatatlan gyorsíró, aki feljegyez mindent, amit a főhős mond magának.¹⁹ Beismeri, hogy ez a feljegyzés „zavarosabb és kidolgozatlanabb lett volna, mint az én előadásomban, de lélektani felépítése, azt hiszem, ugyanaz maradt volna”. Befejezésként hozzáteszi: „Éppen ez a feltevés – hogy egy gyorsíró az elmondottakat híven lejegyezte, én pedig a jegyzeteket feldolgoztam volna – éppen ez az, amit az elbeszélésben fantasztikusnak nevezek.”²⁰ Ebben az értelemben Dosztojevskij az olyan első személyű szövegek anomáliáit hangsúlyozza ki, melyek leszámolnak az írásos feljegyzés vagy a szóbeli kommunikáció minden színlelésével. A valóság itt „fantasztikus” (értsd: „nem valószerű”) formában jelenik meg: aligha találhatunk jobb jellemzést erre a konvencióra,

18 „Egy szelíd teremtés”, in: *Fehér éjszakák*. Bp. 1956. 187. o. Devecseriné Guthi Erzsébet ford.

19 Amint azt Friedmann kimutatta, Stendhal ugyanezt a gyorsíró-hasonlatot használja, amikor egy történet belső monológgá történő átalakításának lehetőségét veti fel. (*Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*, New Haven, 1955. 59, 67. o.)

20 „Egy szelíd teremtés”, 188. o.

melyhez a modern olvasó már olyannyira hozzászokott, hogy nem érzi „fantasztikus” voltát.²¹

Amint azt a fenti előszó is mutatja, Dosztojevszkij nem vonta le a fantasztikus előadásmódból származó végső következtetéseket a történet idő- és nyelvi struktúrájára vonatkozóan. Ha megtette volna, valóban „zavarosabb és kidolgozatlanabb lett volna” a szöveg. És kétségbe vonható az is, hogy „lélektani felépítése eléggé ugyanaz maradt volna”: a narratív előadásmód tudatos kiiktatása ellenére az *Egy szelíd teremtés* még mindig nagyon nagy mértékben alkalmazkodik a tradicionális első személyű elbeszélés hagyományához. A beszélő elmondja házassága történetét elejétől a végéig, „Egyszerűen, sorjában.”²² Az egymást követő jelenetek mindegyike egy címmel ellátott fejezetnek felel meg („I. Ki voltam én, és ki volt ő” „II. A házassági ajánlat” stb.), s a beszélő minden körülményre pedáns magyarázatot ad, ahogyan azt csak egy idegennek kell elmagyarázni, nem pedig önmagának. Eltekintve az alkalmi megszakításoktól – „De úgy veszem észre, minduntalan összezavarom a dolgokat” – a szöveg csak az első és utolsó bekezdésben hívja fel a figyelmet a beszédhelyzet jelenidejűségére:

Most, hogy még itt van a lakásban... most még minden rendben van: pillanatonként odamehetek hozzá és nézhetem; de holnap... mi lesz holnap, ha elszállítják... és én egyedül maradok?

21 Ha felidézzük, hogy Dosztojevszkij szokványos módon és minden mentegetőzés nélkül használja ezt a „fantasztikus” formát és idézi a szereplők gondolatait egyes szám harmadik személyben (pl. Raszkolnyikovét a *Bűn és bűnhődés*ben), akkor a fenti előszó alapján kiderül, hogy tudatában volt az elbeszélő által idézett gondolatok és az elbeszélő eltűnése közötti különbségnek. Az előbbi természetesen nem kevésbé „fantasztikus”, mint az utóbbi, de már olyan régi konvenciónak számít, mit maga az elbeszélés.

22 „Egy szelíd teremtés”, 189. o.

*Éjfél után két óra. Feleségem cipőcskéi az ágya előtt állnak, mintha őt várnák... Jaj, komolyan, ha reggel elszállítják a feleségemet, mi lesz velem? [Dosztojevskij kihagyásai]*²³

A beszédhelyzetre vonatkozó szimmetrikus utalások egy önmegszólító keretbe foglalják a negyven oldalas retrospektív elbeszélést anélkül, hogy lényegesen befolyásolnák a szöveg szerkezetét és előadásmódját.

Az *Egy szelíd teremtés*, mely 1876-ban, több, mint egy évtizeddel a *Les Lauriels* előtt jelent meg, tipológiai és történeti szempontból is egyszerre lovagolja meg az önéletrajzi elbeszélés és a belső monológ lehetőségeit. E kettős helyzetével teljesen összhangban van az, hogy ez az egyik leggyakrabban idézett példa a belső monológ eredetére és természetére vonatkozó korai vitákban.²⁴ Ha a „nem valószerű” narratív előadásmódot tekintjük az egyedüli kritériumnak, egyet kell értenünk André Gide-dal, aki kitart azon véleménye mellett, hogy „Dosztojevskij felejthetetlen *Krotkajája* a belső monológ műfajának egyik felülmúlhatatlan példája.”²⁵ De ha más kritériumokat is figyelembe veszünk, melyek a monológot megkülönböztetik az elbeszéléstől – a múlt eseményeinek kronologikus bemutatása, az elbeszélés pillanatának középpontba helyezése, vagy a nem kommunikatív nyelvi sémák alkalmazása –, akkor Dosztojevskij történetét az egyik „köztes formulának” kell tekintenünk azok közül, melyeket Dujardin említ ebben az összefüggésben, de a fogalom pontos meghatározása nélkül.

23 *I m.* 188. és 228. o.

24 Lásd Dujardin, *Le monologue intérieur*, 66. o. és Gleb Sturve, „Monologue intérieur: the Origins of the Formula and the First Statement of its Possibilities”, *PMLA* 69 (1954). 1101-1111. 1111. o.

25 Dujardinhez írott levél, id. *Le monologue intérieur*, 66. o. „Krotkaja” az „Egy szelíd teremtés” eredeti orosz címe.

A monologikus előadásmód és a kronologikus elbeszélés kombinációja, melyet az *Egy szelíd teremtésben* figyelhetünk meg, számos eddig tárgyalt szövegben is előfordul: Az *áruló szív*, a *Feljegyzések az egérlyukból* (második rész: *A nedves hó kapcsán*), *A bukás* c. művekben. Mindegyikben egy magányos beszélő emlékezik vissza saját múltjára, s azt elmeséli magának – kronologikus sorrendben. Az *önéletrajzi monológok*, ahogyan az ebbe a típusba tartozó szövegeket fogom nevezni, erősen stilizált retorikai hatást keltenek, mivel pszichológiailag nehezen hihető, hogy valaki saját magának mondja el saját élettörténetét. Talán csak abban az esetben tűnik ez elfogadhatónak, ha a beszélő egy konkrét célt tűz ki ezzel maga elé, a nyilvános gyónást vagy az öngazolást. Ekkor az önéletrajzi monológ a hallgató hiányának ellenére is megtartja kommunikatív jellegét, vagy legalább is kísérletet tesz annak megtartására. Minél paradoxabb ez a kommunikatív jelleg, annál hangsúlyosabbá válik a monologizáló néma elszigeteltsége. Camus *A hitchagyott* c. művében a néma misszionárius kronologikus ön-számvetése különösen plasztikus példája e típusnak. Addie *post mortem* önéletrajza Faulkner *Míg fekszem kiterítve* c. regényében még látványosabb példa erre, mivel itt egy kísérteties, test nélküli hang az elbeszélő alany.

Figyeljük meg, hogy az önéletrajzi monológokban kizárólag a kronológiához való ragaszkodás az, ami megakadályozza a gondolatok folyamatos kibontakozásának az illúzióját, nem pedig a múltközpontság önmagában véve. A legtöbb monológ múltbeli események emlékét foglalja magába, s némelyek – mint *A hang és a téboly* monológjai – kizárólag múltbelieket. De a valódi belső monológ esetében a múlt eseményeinek időbeli sorrendje alárendelődik a jelen idejű emlékezés időbeli sorrendjének, s a múlt ezáltal radi-

kálisan de-kronologizálódik. Az önéletrajzi monológnak mindössze egy közös tulajdonsága van más autonóm monológokkal: a realista előadásmód elvetése, mely ugyan szükséges, de nem elégséges feltétele a véletlenszerű gondolat illúziója felkeltéséhez, amely az autonóm monológ alapja.

Ezzel szemben vannak olyan fikcionális szövegek, melyek tökéletesen betartják a hagyományos narratív előadásmód szabályait, de ugyanakkor olyan sorrendiséget teremtenek, melyet nem az életrajz kronológiája, hanem az asszociatív emlékezés természete határoz meg: Ford: *A jó katona*, Durrell: *Justine*, Golding: *A vétkes visszanéz (Free Fall)*. Az ilyen a-kronologikus *emlékelbeszélések* más úton közelítenek az autonóm monológ felé, épp merőlegesen az *önéletrajzi monológ* felőli megközelítésre. Vegyük például *A vétkes visszanéz* elbeszélőjét, Sammy Mountjoy-t. Ő explicit módon egy adott szituációhoz köti írásos tevékenységét, sőt, meg is szólítja jövődöbéli olvasóit: „Tizenyolc hüvelyknyire helyezkedem el a papírra rótt fekete soroktól, úgy, mint ahogy te most, hogy azokat elolvasod”; de ugyanakkor elvből elutasítja, hogy írásos tevékenysége kronologizálja múltját, s arra hajlik, hogy életét úgy mondja el, „ahogy előttem, az egyetlen beszélő előtt kibontakozik.”²⁶ Elbeszélése során néhány megdöbbenő meghatározást ad az asszociatív memóriára, mint az elbeszélés szervező elemére: [a múlt] „hol megnyúlva, hol összezsugorodva kígyózik emlékezetünkben: egy fontos nap sokkal közelebbinek tűnik a többinél, egy-egy eseményhez hozzákapcsolódik egy vagy akár három másik különálló, rendkívüli és az egyenes vonalba sehogyan sem illő esemény.” Vagy: „[Az ember] a legkülönbözőbb emlékek, érzések, kövületek és korallkinövések elképesztő halmaza. A felnőtt, aki vagyok,

26 *A vétkes visszanéz (Free Fall)*, Bp. 1984. 12., 6. o. Báti László ford.

nem az a kisfiú, aki egykor megnézett egy fát. Aki vagyok, az emlékszik arra, hogy valamikor kisfiú volt és megnézett egy fát.”²⁷ Mégis, miközben ez a mnemonikus módszer de-kronologizálja a múlt eseményeinek előadási sorrendjét, némelyik epizódot „egy az egyben kiemelve az események egyenes vonalából”²⁸, az epizódok önmagukban véve nagyon is hagyományos módon kerülnek előadásra, nagyon csekély mértékben „hol megnyúlva, hol összehusugorodva”. Más szóval, az emlékelbeszélések sokkal inkább képesek megtörni a szöveg időszerkezetének makro-, mint mikro-struktúráját, bizonyosságul arra, hogy a realista előadásmódot milyen erős szálak kötik a kronologikus narratív szekvenciához. Mindaddig, amíg az elbeszélő ír vagy beszél, egy kommunikatív nyelvet részesít előnyben: bemutat, magyaráz, összefüggést teremt ok és okozat között – s ezáltal elkerülhetetlenül visszatér az időbeli sorrendiséghez. Az egyéni asszociációk, melyek meghatározzák a gondolatok mnemonikus sorrendjét, csak akkor diadalmaskodnak az első személyű formákban, ha az írott vagy szóbeli kommunikáció fikciója átengedi helyét az ön-kommunikáció fikciójának, pl. amikor a narratív kronológia és a narratív előadásmód egyaránt háttérbe szorul.

Pontosan ez történik az autonóm monológ egyik speciális változatában, ahol a monologizáló alany kizárólag a múlt eseményeire koncentrálnak. Ez az *emlékmonológ*, amint én nevezem, amely tipológiailag pontos kereszteződése az önéletrajzi monológoknak és az emlékelbeszélésnek, az előbbi monológikus előadásmódját kombinálja az utóbbi mnemonikus akronológiájával. Kapcsolata más retrospektív első személyű formákkal az alábbiak szerint ábrázolható:

27 I. m. 6., 60. o.

28 Lásd például a három gyermekkori epizód késleltetett elbeszélését a 8., 11. és 12. fejezetben.

Kronológia

önéletrajzi elbeszélés → önéletrajzi monológ
 (Copperfield Dávid) (Egy szelíd teremtés)

↓

↓

Akronológia

emlékelbeszélés → emlékmonológ
 (A vétkes visszanéz) (A hang és a téboly monológjai)

A hagyományos elbeszélés és az emlékmonológ kontrasztjára Claude Simon világos magyarázatot ad *A flandriai út* (1960) c. regényéhez, az egyik legkiválóbb poszt-faulkneriánus emlékező monológfüzérhez fűzött kommentárjában: „Ellentétben a krónikával, amely az eseményeket megtörténtük sorrendjében mondja el, e mű szerzője kevesebb figyelmet fordít... a történetre, inkább benyomásait igyekszik leírni, melyeket az események hagytak emlékezetében és érzékeiben.”²⁹ Figyelemre-méltó, hogy a szándék itt is lényegében véve mimetikus: „leírni”; de célja nem az önéletrajzi kommunikáció (elmesélni élettörténetét), hanem az emlékezés megragadása. A szolipszista módszernek ez az imitációja nemcsak töredezett kronológiát, hanem fragmentált felszíni szerkezetet is eredményez: „Nem töltöm ki az üres helyeket. Maradjanak így, mint oly sok töredék” – mondja Simon.³⁰ Az emlékmonológ

29 *A flandriai út* francia kiadásának hátsó feldőlapjáról (Párizs, Éditions de Minuit, 1960).

30 Claude Sarraute-tal készített interjúból, mely *A flandriai út* Bibliothèque 10/18-as francia kiadásában jelent meg, 273. o.

egyetlen időbeli kontinuitását a spontánul emlékező tudat kontinuitása jelenti. Mivel az autonóm monológ e változatában a tudat kizárólag a múltja felé fordul, így az emlékezet által felidézett események csakis egymáshoz, nem pedig a néma beszédhelyzetig nyúló kronologikus időfonalhoz kapcsolódnak. Az emlékmonológok így időszerkezetüket tekintve nemcsak más retrospektív fikcionális műfajoknál szabadabbak, de még az autonóm monológnál is, mely a beszédhelyzettel szimultán élményekre koncentrálnak.³¹ Ez az oka annak, hogy az emlékmonológok különösen nehezen olvashatók: Quentin monológja sokkal szaggatottabb, mint Molly Bloomé, s *A flandriai út* kuszább, mint a legtöbb más monologikus *nouveau roman*.

Mielőtt rátérnénk az elbeszélés azon aspektusaira, melyek a jelen idejű monológhoz vezetnek, vessünk egy rövid pillantást Proustra, aki útmutatást adhat számunkra. Azok a kritikusok, akik *Az eltűnt időt* „magánbeszédnek” vagy „egy hatalmas monológnak”³² fogják fel, nyilvánvalóan csak a legáltalánosabb értelemben használják ezeket a fogalmakat, mely a fentiek szerint minden első személyű monológra érvényes, sőt, valójában minden írott szövegre abban az értelemben, hogy minden szöveg egy magányos szituációban írott megnyilatkozás. Ebből a szempontból *Az eltűnt idő* csak mennyiségileg különbözik a többi önéletrajzi regénytől. Fontosabb kérdés az, hogy vajon Proust regénye nevezhető-e emlékmonológnak, vagy inkább – mivel írásos formája sohasem lehet kérdéses – emlékelbeszélés lenne: Marcel vajon az emlékek felbukkanásának sorrendjében mondja-e el a múltját?

31 Vessd ö. Jacques Dubois nézetével az emlékezet szerepét illetően: „Auteurs du monologue intérieur dans le nouveau roman”, *Revue des Lettres Modernes*, Nos. 94-110 (1964) 17-29. 24-25. o.

32 Ezeket a fogalmakat René Lalou és Gáetan Picon használja *Az eltűnt idővel* kapcsolatban (lásd Marcel Muller, *Les Voix narratives dans la „Recherche du temps perdu”*, Genova, 1965. 54. o.)

Amint azt Genette kimutatta, a regény kompozíciójára alig van hatással az író-főhős mnemonikus tevékenysége, egy fontos kivételtől eltekintve: ez a *Swann* első része, a *Combray* c. fejezet.³³ Itt a szöveg folyamatosan váltakozik Marcel emlékfelidéző beszédhelyzete és a felidézett pillanatok között. De a regénynek még ezt a részét sem szabad úgy olvasni – amint ehhez maga Proust is ragaszkodott –, mint „az emlékek olyan gyűjteményét, melyet az asszociációk kiszámíthatatlan törvényei kapcsolnak össze.”³⁴ Valóban, átfogó szerkezetét tekintve a *Combray* nem egy emlékelbeszélés, hanem Marcel múltja két különböző pillanatának elbeszélése – az álmatlan éjszakáké és a madelaine-sütemény délutánjáié –, melynek során fontos emlékek bukkannak fel a tudatában. A felidézett gyermekkori epizódok tehát kétszeresen retrospektívek Marcel szövegéhez viszonyítva: a múltbeli emlékezés és a gyermekkori emlékek, illetve a múltbeli emlékezés és annak Marcel, az író által történő feljegyzése között eltelt idő miatt. Ha Marcel a *Combray*-i eseményeket abban a pillanatban jegyezte volna fel, amikor éppen a tudatába vésődtek – az álmatlan éjszakák alatt vagy a madelaine-sütemény napján –, akkor szövege igazodott volna az emlékelbeszélés szerkezetéhez. Ehelyett azonban a leírás eldöntésének jelentős késleltetése a *Combray*-fejezetet kétszintes elbeszéléssé teszi: a gyermekkori képeket felvillantó emlékezés felidézésévé. Marcel kiábrándító találkozása Guermantes hercegnővel – melyet már korábban elemeztünk – ezért ön-narráció, mely több más felidézett jelentettel együtt egy nagyobb ön-narrációs keretbe illeszkedik: a madelaine-sütemény által elindított mnemonikus felvillanásokéba.

Ennek az emlékstruktúrának, bármennyire bonyolult is, semmi köze sincsen az emlékelbeszélés akronológiájához, s még kevesebb a köze az emlékmonológ bonyolult szerkeze-

33 *Az eltűnt idő* időszerkezetének elemzését l. Genette, *Figures III*, 85-89. o.

34 *Chroniques*, Paris, 1927, 209. o. (id. Muller, 55. o.)

téhez: Proust makrostruktúrája, ugyanúgy, mint disszonáns ön-narrációjának mikrostruktúrája, maximalizálja az elbeszélő én és a tapasztaló én közötti távolságot, így minden tekintetben az első személyű elbeszéléseknek azon csoportjába tartozik, mely a legtávolabb esik az autonóm monológtól.

A megnyilatkozás és a monológ

Miközben Holden Caulfield (Salinger *Zabhegyező* c. regényében) egy prostituálttal való első „találkozására” vár a hotelszobában, a következő magyarázatot adja hosszúra nyúlt szüzességére:

Az a baj, hogy a legtöbb lány, hacsak nem kurva, amikor már nagyon belemelegszünk, akkor azt mondja: „Hagyjuk abba”. Velem pedig az a baj, hogy én abbahagyom. A legtöbben nem hagyják abba. Nem tehetek róla. (...) Mindegy, én abbahagyom. Az a baj, hogy megsajnálom őket. A legtöbb lány olyan süket, meg minden. (...) És ha egyszer igazán begerjed egy lány, már nincs az eszénél. Nem tudom. Azt mondják, hagyd abba, és én abbahagyom. Mindig megbánom, mikor már hazavittem őket, mégis mindig ezt csinálom.³⁵

Ez az idézet, kontextusából kiszakítva, könnyen tűnhet egy belső monologikus szöveg részletének. Jelen időben áll, s a beszélő erőteljesen szubjektív megnyilvánulását tartalmazza. Valójában ez a részlet egy önéletrajzi regényből való; közvetlen előzménye egy múlt idejű szakasz: „Kezdtém begerjedni meg minden, de kicsit ideges voltam”; közvetlen utána pedig ismét egy múlt idejű szöveg áll: „Egyébként amíg húztam fel a tiszta inget, arra gondoltam, hogy itt a nagy alkalom”. Holdennek a lányokkal való nehézségeire utaló gon-

35 *Zabhegyező*, Bp. 1994. 102-103. o. Gyepes Judit ford.

dolatai nem abban a pillanatban villannak át az agyán, amikor a hotelszobában vár, hanem amikor felidézi ezt az izgott pillanatot, elbeszélő tevékenysége során.

Habár Holden megjegyzései szokatlan módon köznyelvi-ek egy önéletrajzíró esetében, nincs semmi szokatlan vagy hagyományellenes abban, ahogyan kommentárokkal szakítja meg elbeszélését, sem abban, hogy reflexiói jelen időben állnak. A legtöbb retrospektív elbeszélő előbb vagy utóbb elmondja a véleményét is ugyanúgy, mint az életét, felhagyva a múlt idejű történettel jelen idejű gondolatai kedvéért. Amikor egy elbeszélő ezt teszi, beszédmódjának nyelvtani megformáltsága egybeesik a monologikus elbeszélőével, függetlenül attól, hogy mennyire ragaszkodik egy kötött narratív előadásmódhoz, vagy egy hagyományos narratív nyelvhez. Minél több digresszióval él egy fiktív önéletríró, annál inkább hasonlítani fog a monologikus elbeszélőhöz. Ezért sokan mondták már, hogy Tristram Shandy Molly Bloom korai előképe – annak ellenére, hogy Tristram az irodalom legtudatosabb önéletrírója, míg Molly az irodalom legkelekedtyább monologikus elbeszélője.

Amint azt a digresszió fogalma implikálja, az elbeszélő én jelen idejű kitérései egyfajta tiltott elkalandozást jelentenek az elbeszélés egyenes és szűk ösvényétől egy olyan terület felé, mely hivatalosan nem tartozik az elbeszéléshez. Mivel ez ugyanaz a terület, ahol a fiktív önéletrajz nyelve leggyakrabban elhajlik az autonóm monológ beszédmódja felé, e köztes terület feltárása lényegbevágó kérdés e két fikcionális műfaj kapcsolatának meghatározásához.

A kiindulópontot e műfaji határterület feltérképezésében Émile Benvéniste *discours* és *histoire* fogalma jelenti, melyek megkülönböztetése széles körben elterjedt. Benvéniste definíciója szerint *discours* „minden olyan megnyilatkozás, mely egy beszélőt és egy hallgatót feltételez, illetve a beszélőnek valamilyen módon a másik befolyásolására irányuló

szándékát.”³⁶ A *discours* alapvető igeideje a jelen, de szabadon jelölhet múlt- és jövőidejűséget is (múlt és jelen igeidővel kifejezve); névmási alapja az egyes szám első személy, de általában tartalmaz egy második személyű megszólítást és harmadik személyű utalásokat is. Ellentétben ezzel a tisztán expresszív és szubjektív módussal, az *histoire* egy tisztán elbeszélő és objektív előadásmód, melyet a múlt idő kizárólagos használata és a harmadik személyű névmások jellemeznek, így kizárva mindenféle utalást a személyes beszélőre vagy a hallgatóra: „itt senki sem beszél; az események látszólag önmagukat mesélik.”³⁷ Benvéniste rendszerében ezek szerint minden szöveg, mely a beszélő személye körül kering – még akkor is, ha a szöveg teljes mértékben leíró múlt időben áll – a *discours*-hoz tartozik, nem pedig az *histoire*-hoz.³⁸

Amint azt Jean Starobinski megjegyezte egy önéletrajzról szóló esszéjében, ez az abszolút felosztás, akármennyire is hasznosnak bizonyulhat más tekintetben, számításon kívül hagyja az önéletrajz műfaján belüli variációk széles skáláját.³⁹ Még akkor is, ha elfogadjuk, hogy az „én” személyes névmás diszkurzív jelleget kölcsönöz minden első személyű kijelentésnek, nyelvvezete nagymértékben változhat a vi-

36 Émile Benvéniste, *Problems in General Linguistics*, Florida, 1971, Coral Gables, 209. o. M. E. Meek ford. Benvéniste *discours* és *histoire* fogalmait dőlt betűkkel írom, eredeti francia alakjukban. [Az angol nyelv *discourse* szavát a magyar fordításban mindvégig *megnyilatkozásnak* fordítottuk. – A ford. megj.].

37 *I. m.* 208. o.

38 „A történelmi elbeszélést egy olyan beszédmódként kell meghatározunk, amely kizárja az ’önéletrajz nyelvi formáját’.” (*I. m.* 206. o. lásd még 210. o.)

39 „Le Style de l’autobiographie”, *La Relation critique*, Paris, 1970. 83-98. o. Habár Starobinski a valódi önéletrással foglalkozik, feltevései egyaránt alkalmazhatók a fiktív önéletrajzra is. Benvéniste kategóriáinak a regényelméletben való alkalmazhatóságáról lásd még Genette, „Frontières du récit”, *Communications* 8 (1966), 152-163. o.

szonylag objektív beszámoló és a viszonylag szubjektív előadómód között. Starobinski ezért változtatásokat javasol Benvéniste dualista rendszerében, amely megkönnyítené az egyes szám első személyű formák tipologizálását. Csak a tiszta önéletrajz egyesíti magában az *histoire* és a *discours* közös nyelvtani jellemzőit (legnyilvánvalóbban a francia nyelvben, ahol az egyes szám első személyű névmás összekapcsolódik az elbeszélés tipikus igeidejével, a befejezett múlttal), Starobinski ezért az önéletrajzot egy mozgó skála középpontja felé helyezné el, amely a harmadik személyű *histoire* és az első személyű *discours* végpontok között feszül. Amint az önéletrajz egyre távolodik a tiszta elbeszéléstől, úgy egyre lejjebb kerül e skála viszonylag objektív középpontjától a tiszta *discours* felé, amelyet akkor ér el, ha a múlt eseményeinek elbeszélése teljes mértékben átadja a terepet az elbeszélő jelen idejű gondolatainak. Fontos, hogy Starobinski az önéletrajzi szövegeknek ezt a végpontját „a monológus írás extrém formájának” nevezi, amin ő az elbeszélő jelen idejű gondolatainak artikulációját érti (az írott elbeszélés keretein belül). Ebből a szempontból tehát az önéletrajz műfajának egyik végpontján az elbeszélő jelen idejű tudatának kifejezése áll. S szintén ez az a pont, ahol az *histoire* tiszta *discours*-rá válik, ahol – Starobinski szavival élve – „nem történik más, mint a monológ megszületése, amely független az elbeszélte tényektől”, melyek itt jelentéktelenné válnak.”⁴⁰

Az önéletrajz műfajának pontosan ez a végső, átalakulási pontja vált a belső monológ mint fikcionális műfaj kialakulásának kiindulópontjává – Starobinski azonban nem fordít figyelmet erre a műfaji fejlődésre, mivel őt a valódi (történelmi) önéletrajz érdekli, s nem a fiktív első személyű formák. Kizárólag fiktív szereplők esetében „hallhatjuk”, amint szavakba öntik gondolataikat anélkül, hogy hangosan kimondanák vagy leírnák azokat; vagy inkább csak az ő esetükben

40 Starobinski, 89. o.

„hallgatózhatunk bele” gondolataikba, hiszen megnyilatkozásukat nem intézik senkihez, legkevésbé egy olvasóhoz.⁴¹ Ebben a tekintetben a monologizáló alany megnyilatkozása nem felel meg többé Benveniste *discours* definíciójának, mely szerint csak „minden olyan megnyilatkozás, mely egy beszélőt és egy hallgatót feltételez” tartozna ide, hacsak nem tágítjuk ki e meghatározás értelemezését annyira, hogy az magába foglalja azt a hallgatót is, aki azonos a beszélővel.⁴² S mivel még kommunikatív jellegét is elveszti, a belső megnyilatkozás egy új, kísérleti dimenziót teremt: olyan valós események bemutatására képes, melyek a kimondásukkal egyidejűleg történnek. Habár a belső monológ még mindig tiszta *discours*, megszületése többé nem „független az elbeszél ‘tényektől’, melyek itt jelentéktelenné válnak” (Starobinski); a belső monológ kibontakozása „feltárja előttünk mindazt, amit az illető éppen cselekszik vagy ami éppen történik vele” (Joyce). Más szóval, az események ismét belépnek a szövegbe, de most már maga a jelen idejű diszkurzív nyelv, nem pedig (amint az önéletrajzban) a múlt idejű narratív beszédmód által. Az önéletrajzíró és a monologizáló alany megnyilatkozásai közötti különbség ezért legpontosabban az alapvető igeidők eltérő használata alapján térképezhető fel.

A jelen időnek, amint azt a legtöbb nyelvtankönyv kifejti, három különböző jelentése lehet: jelentheti a közvetlen

41 Vesd ö. John Spencer jellemzésével, mely szerint a belső-monologikus nyelvet „úgy kell olvasnunk, mintha kihallgattuk volna valaki rejtett szavait” („A Note on the ‘Steady Monologue of the Interiors’”, *Review of English Literature*, 1965, 32-41, 41. o.) Ez ugyan pontos, de nem elégséges meghatározás, mivel ugyanúgy vonatkozik a drámai dialógusokra is.

42 Azok a kutatók, akik kommunikációelméleti szempontból elemzik a fikciót, a belső monológot a következőképpen definiálják: az egónak az alteregóhoz címzett kommunikatív megnyilatkozása (vö. Johannes Anderegg, *Fiktion und Kommunikation*, Göttingen, 1973, 71-73. o.) A kommunikációnak ez a rövidere zárt értelmezése így is jól elkülöníthető háttással van az őt megformáló nyelvre.

vagy pillanatnyi jelent, ekkor egyszeri cselekvést fejez ki (felveszem a tollamat); a szokásos vagy ismétlődő (duratív-iteratív) jelent, ekkor ismétlődő cselekvést fejez ki (mindig tollal írok); illetve az időtlen vagy gnómius jelent, ekkor általános érvényű kijelentéseket vagy „örök igazságokat” fejez ki (a toll hatalma nagyobb, mint a kardé).

Az időtlen jelen egy olyan idő, mely egyaránt előfordul az önéletrajzban és a belső monológban is, ezért közös jellemzője a két műfajnak. De mivel ezt az igeidőt alkalmazzák a személytelen állítások is – olyan kijelentések, melyek nem tartalmaznak első és második személyű személyes névmásokat –, az időtlen jelen sokkal jellemzőbb az esszéire vagy a filozófiai értekezésre, mint az első személyű irodalmi műfajokra. Amikor Tristram, Marcel, és Molloy szabad folyást enged gondolatainak, az emberi természet, az élet vagy a művészet lényegét érintő terjedelmes általánosításainak, valójában mindegyikük részben esszéirővé válik. Egy olyan mű, mely teljes terjedelmében egy fiktív filozófus tollából származó reflexiókból állna, egzakt módon definiálhatná az egyes szám első személyű regény és az esszé műfaji határvonalát: Valéry valami ilyesmire tett kísérletet a *Teste úr* egyes részeiben, ugyanígy Gottfried Benn *A fenotípus regénye* c. művében. Ehhez hasonlóan elképzelhető egy olyan autonóm monológ is, melynek elbeszélője fiktív filozófus, egy néma Zarathustra, aki megtartja magának improvizált bölcsességeit. Ha létezne ilyen szöveg – melynek legközelebbi rokona talán Goethe monológja lehet Thomas Mann *Lotte Weimarban* c. művében –, ez fényt vetne az autonóm monológ és az esszé műfaji rokonságára, feltárva azt a hasonlóságot, melyre Valéry Larbaud utalt, amikor Dujardin *Lauriels*-ét Montaigne *Esszéi* irodalmi leszármazottjának tekintette.⁴³ Az elmélettől a gyakorlathoz visszatérve azonban azt látjuk, hogy az első személyű elbe-

43 Előszó, *Les Lauriels sont coupés*, Paris, Bibliothèque 10/18, 1968, 10. o.

szélés és az autonóm monológ átfedése az esszével csak azokra a rendhagyó pillanatokra korlátozódik, melyek ugyan időtlenséget kifejező jelen időben állnak, de ahonnan az elbeszélő és a monologizáló egyaránt igyekszik minél hamarabb visszatérni kiindulási pontjához: az elbeszélő a szabatos múlthoz, a monologizáló a szabatos jelen időhöz.

Az egyszeri cselekvést kifejező jelen idő az autonóm monológ sajátos jellemzője. Íme egy példa erre Dujardin *Les Lauriels sont coupés* c. művéből:

Hirtelen megfordulok, megragadom az ablakot, becsapom, sietve bezárom... Végre!... Az ablak csukva... És a függönyök? Letépem őket, így ni... Vége az éjszakának. [Dujardin kihagyásai]⁴⁴

Ez a részlet csak egy olyan szövegben fordulhat elő, amely szinkronba hozza a verbalizációt és a cselekvést vagy a tapasztalatot, s amely, mint a *Les Lauriels*, Mallarmé híres szavaival élve „a mindennapi eseményeket ennyire pontosan ragadja meg” („le quotidien si précieux à saisir”), „a torkánál ragadva meg a lényeket” („l’instant pris à la gorge”).⁴⁵ Az önéletrajzi elbeszélő egyszeri cselekvést kifejező jelen idejűsége, ezzel ellentétben, nélkülöz minden más tapasztalatot, kivéve magát az írásos tevékenységet. Pontosabban szólva az elbeszélő kizárólag akkor használja a jelen időt annak pillanatnyiságot kifejező jelentésében, ha közvetlen elbeszélői tevékenységéről beszél, amint az Tristram Shandy oly gyakran teszi, például a 23. fejezetben is:

Kutya kedvem támadt, hogy valamely cifra badarsággal kezdjem e fejezetet, és semmi hajlandóságom, hogy nyakát szegjem e szeszélyemnek. Miért is kezdődjék így... [Határ Győző ford.]

44 *Les Lauriels sont coupés*, 63. o.

45 id. Dujardin, *Le monologue intérieur*, 15-16. o.

Tristram itt azt cselekszi, amit mond, és arról ír, amit ír. Ezen önmagára vonatkozó megnyilatkozásban – mely Michel Foucault szerint olyan „megnyilatkozás, mely az írás aktusához kötődik, egyidejű annak kibontakozásával, de ugyanakkor alárendelt neki”⁴⁶ – az önéletrajzi szöveg nyelvezete egy pillanatra azonossá válik az autonóm monológ beszédmódjával; de tartalma egyetlen tartományra korlátozódik, mely azonban sohasem juthat egy monologizáló elbeszélő eszébe: kizárólag saját verbális tevékenységére vonatkozik.

A jelen idő jelentései közül a szokásos cselekvést vagy történetet kifejező jelen az, amelyik az elbeszélés és a monológ közötti legellentmondásosabb területet hozza létre; ez az az igeidő, melyben az elbeszélők beszámolnak általános hangulatukról és körülményeikről. Különösen gyakori ez az önéletrajzi regényekben, melyek az elbeszélő én és a tapasztaló én polaritását hangsúlyozzák, amint azt Beckett Molloy-ja is teszi a következőket mondván: „Így idézem fel időnként a valódi életemet, melyhez képest csak amolyan gyermekese a történetem [elbeszélte múltja].”⁴⁷ Ezek a kitérő „felidézések” tagolják a szöveget, néha hosszú jelen idejű passzusokkal dúsitva azt: „De most nem bolyongok már sehol, sőt, jóformán nem is mozgok, és mégsem változott semmi. A szobám, az ágyam, a testem határai oly messze vannak tőlem, mint a szülőföldem határai fénykoromban.”⁴⁸ Több mint egy oldalon át folytatja így tovább, részletezve

46 id. Genette in *Communications* 8 (1966), 163. o. Amint azt Genette megállapítja, a fiktív beszélőnek saját beszédaktusára összpontosított figyelve különösen gyakori a kortárs szépirodalomban. Vesd ő. még ugyanebben a számban Roland Barthes, „Introduction à l'analyse structurale des récits”, 21. o. [magyarul: „Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe” in: Kanyó Z. és Síklaki I. szerk. *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*. Bp. Tankönyvkiadó, 1988, 378-397. o.]

47 Molloy, in: *Molloy – Malone meghal – A megnevezhetetlen*, Bp. Magvető, 1987, 5-228. 80. o. Török Gábor. o.

48 I. m. 85. o.

végtagjaihoz való viszonyát. Itt olyan jelen idővel találkozunk, mely ellentétben az időtlenséget kifejező jelennel, közvetlenül az elbeszélő énre utal, ezért beszédmódja megegyezik az autonóm monológ alapvető nyelvtani felépítésével. A különbséget a pillanatnyiságot kifejező jelen idővel szemben pusztán a leírt állapot tartóssága vagy cselekvéseinek ismétlődése jelenti. A fenti állítások mindegyike tartalmazza vagy implikálja a *mindig, néha, soha*, illetve a *bármikor* értelmében használt *mikor* határozószókat: „*És hiába nézem a két kezemet, ... És a két lábfejem szintén, ha néha látom őket az ágy végében, ... nem tudom közelebb húzni őket, ott maradnak...*”

Molloy esetében mindig hirtelen szakad meg a „valódi élet felidézése”, mihelyst „penzuma” – múltjának elbeszélése – újra és újra visszaköveteli a figyelmét. Ez a hirtelen visszatérés a fő foglatosságához jelenti azt a szabályt, melyet még egy erősen digresszív elbeszélő is rendszerint betart. Van azonban a szövegeknek egy olyan szűk csoportja, mely szinte teljes egészében ebben az ismétlődő-tartós jelen időben áll: a *Malone meghal* és *A megnevezhetetlen* (első személyű részek), a *Feljegyzések az egérlyukól* első része, Sarraute *Martereau*-ja, számos Kaffka novella (*Az odú, A kicsi nő, Keresztelkedés*) illetve Csehov figyelemreméltó című novellája, az „Unalmas történet”. Ezek, közelebb lévén az önarcképhez, mint az önéletrajzhoz, visszaadják az „én” időtlen, szinte mozdulatlan állapotát és környezetét, melyben a jelen egyfajta halott és halálos idővé válik, örökkön tartóvá a szó legrosszabb értelmében. Íme a *Martereau* fiatal, beteges unokaöccse, amint feltárja a család „normális” tagjaihoz való viszonyát:

Nem lehet védekezni ellenük, ellenállni nekik – túl erősek. Persze lenne egy módja, egy hősiés, elkeseredett módszer, amihez csak azok folyamodnak, akik már tudják, nincs mit veszteniük. Ha teljesen elereszteném magam, feladva mindent, levetve minden gatlásonat, és rájuk üvölténék, hogy nem vagyok hülye...

*De ezt sohasem merném megtenni. Sohasem meri senki. Tudják is, ezért olyan nyugodtak.*⁴⁹

A tartós jelenből indulva és ide érkezve, áthaladva a reménytelen feltételes mód és a tagadó jövőidejűség állomásain, a fenti részlet az igeidők segítségével fejezi ki a beszélő stagnáló helyzetét. Hamarosan megfelelő hasonlatot talál létezésére: „*maga körül forogva, mint egy buta kutya, mely saját farkát üldözi; egy nevetséges dervis.*”⁵⁰ A pokoli körforgás képzete elkerülhetetlenül visszatérő motívuma a túlnyomórészt duratív jelen időben álló szövegeknek, melyben az ember számot vet körülményeivel: Kafka állatkája a körkörös odújával, a Megnevezhetetlen az őt körülvevő légüres térrel, Csehov professzora kérlelhetetlen napirendjével.

E duratív megnyilatkozásoknak konkrét célja van, az, hogy alanyuk alapos áttekintést nyújtson status quo-járól. Véletlenszerű gondolataikat, melyek megzavarhatják a kötelességszerűen szisztematikus számadást, megpróbálják elnyomni, habár ez nem mindig sikerül nekik. Amit Malone mond, mindannyiukra érvényes: „*Mondtam már, hogy csak elenyésző töredékéről beszélek a dolgoknak, melyek eszembe jutnak? Biztos. Azokat válogatom ki, melyek összefüggenek valahogy.*”⁵¹ A „kiválogatásra” való hajlam az, ami e szöveget megkülönbözteti a monologizáló elbeszélő látszólag sorrendben előadott gondolataitól. Így olyan elrendezés jön létre, melyet az önéletrajzi elbeszélés diakroniája egyfajta szinkrón hasonmásának tekinthetünk. Ezek szerint, ha egy duratív megnyilatkozás magányos szituációban hangzik el, az ugyanolyan össze nem illő, mint az önéletrajzi monológban: Kafka magányos állatkájának önmagá-

49 *Martereau*, Paris, Gallimard, 1953, 24. o.

50 *I. m.* 25. o.

51 *Malone meghal*, in: *Molloy – Malone meghal – A megnevezhetetlen*, 229-372. 328. o. Török Gábor ford.

hoz szóló kalauzolása saját odújában, melyet magányának védelmére épített, nem kevésbé paradox, mint Camus néma „Hitehagyottjának” kronologikus beszámolója. Mindkettő olyan nyelvet beszél, melyet a kommunikatív jelleg, a magyarázat vagy a vallomásosság jellemez, de náluk mindez a beszélő tudatán belül marad. Ebben a tekintetben a duratív típusú monológ oly módon viszonyul az autonóm monológhoz, mint az önéletrajzi monológ az emlékmonológhoz.

Egy másik problémát vet fel az, ha – amint az könnyen előfordulhat az ilyen típusú szövegek esetében – a jelen körülményeinek számbavétele egyes esetek előadása által történik meg: ekkor a duratív-iteratív jelenidejűség a pillanatnyi jelentés felé kezd eltolódni. Csehov *Unalmas történet* c. novellájában a professzor például, végigvezetve minket napirendjén, beszámolója minden újabb szakaszát iteratív (ismétlődő) jelen időben kezdi:

Előadás után otthon üldögélek és dolgozom. Szaklapokat, disszertációkat olvasok, vagy készülök a következő előadásra, néha írok valamit. Megszakításokkal dolgozom, mert látogatókat is kell fogadnom.

*Csengetnek.*⁵²

A csengő megszólalása kizökkent minket a „mindig” biztonságot adó birodalmából. Ettől kezdve, amint a látogatók sorra jönnek és mennek – egy alkalmatlankodó kolléga, egy diák, aki épp megbukott a vizsgán, majd egy másik, aki disszertációs témát kér –, komikus jelenetek sora elevenedik meg a szemünk előtt; a szöveg jellemzi a látogatók beszédstílusát, párbeszédet hallhatunk különféle témákról, tanúi vagyunk annak, hogy a professzor elveszti türel-

52 „Unalmas történet”, in: *Drámák és elbeszélések*. Bp. Európa, 1992. 484. o. Devecseriné Guthi Erzsébet ford.

mét stb.⁵³ A szöveg implikációi szerint e jelentetek mindegyike száz másik hasonló jelenetet képvisel, azaz az élet egyhangúságát tükrözi, melyben soha semmi új sem történik. S mégis, akár tetszik, akár nem, a képek egyedi események benyomását keltik, a jelen idő jelentése észrevétlenül áttevődik a tartós jelenből a pillanatnyi jelenbe. Ez viszont azt a benyomást kelti, mintha a professzor önmagához beszélne, *miközben* részese a fenti jeleneteknek, azaz beszéde és tapasztalata szinkronba kerül.

Csehov szövegében ezek a paradigmaticus jelenetek rövid idő után mindig visszatérnek iteratív kiindulási pontjukhoz, hogy az olvasó újra észrevegye: egy unalmas napi-
rend elbeszélését hallgatja, nem pedig egy monologizáló alanyt, aki *miközben* gondolkodik, valódi eseményeket él át. Valami más történik Kafka *Az odú* c. novellájában, ahol az állatka – a történet felénél – látszólag „megfelekedzik” beszámolója iteratív jellegéről, s olyan pillanatnyi események elmondásába fog, melyek radikálisan megváltoztatják a megelőző állapotot: a sziszegő hang feltűnése egy halálos ellenség közeledtét jelzi. Eddig a pontig az állat szokásos földalatti életformáját írta le duratív-iteratív jelen időben, különös hangsúlyt helyezve annak áldott csendjére:

*De odúmban legszebb: a csöndje. Ez persze csalóka. Egyszer csak hirtelen félbeszakadhat, és mindennek vége. Egyelőre azonban még megvan. Óraszám lopódzhatom folyosóimon, mást se hallva, mint olykor valamiféle motoszkáló állatkát, amelyet aztán rögtön a fogaim között csillapítok le, vagy homokpergést, ami valamiféle javítási munkálat szükségességét jelzi; egyébként csönd van. Az erdei szél befúj, egyszerre meleg és hűvös.*⁵⁴

Az az esemény, amely véget vet majd ennek az idillikus

53 I. m. 484-488. o.

54 „Az odú”, in: *Az átváltozás*, Bp. Európa, é.n. 317. o. Eörsi István ford.

állapotnak, még nem következett be a fenti szavak kimondásakor: nyugalom uralkodik az odúban, duratív, tartós nyugalom, amely az élete értelme, s amelynek elvesztése „mindennek” a végét jelentené: *„Egyszer csak hirtelen félbeszakadhat, és mindennek vége.”* Ez a tartós állapot és kifejezője, a duratív jelen idő fokozatosan alakul át iteratív jellegűvé, amint az állatka elmeséli időszakonkénti kirándulásait a külvilágba: *„Ilyen idők után szoktam, hogy összeszedjem magam, az odút átvizsgálni, és miután elvégeztem a szükséges javításokat, gyakran el is hagyom, noha mindig csak rövid időre.”*⁵⁵ Ezt a szabad levegőre történő kalandozások terjedelmes leírása, majd a visszatérés veszélyeinek sorjázása, illetve a hazatérés extázisának leírása követi. A visszatéréseket követő szokásos mély alvások egyike után következik be a katasztrófa: *„Csak utolsó, önként szétoszló álmomból ébredek fel, ez már nagyon éber álom lehetett, mert egy magában véve alig hallható sziszegés riaszt fel.”*⁵⁶

Ha ez a sziszegő hang megszűnne vagy tűnő illúziónak bizonyulna, a fenti mondat még mindig értelmezhető lenne egy ismétlődő élmény leírásaként, amely az odú szokásos békéjéhez és a szöveg iteratív kiindulási pontjához vezet majd vissza. De ennek éppen az ellenkezője történik: a sziszegő hang megmarad, az élet elrettentő tényévé válik, s az odút a világ zajába és veszedelmeibe” sodorja.⁵⁷ A történet első részének statikus ideje most lineárisává válik, duratív jelene egyszeri történést kifejező jelenné, amint a kétségbeesett állat különböző hipotéziseket állít fel, majd vet el a sziszegő hang eredetéről. Végül megerősödik abban a meggyőződésében, hogy egy ellenséges állat fokozatosan bekeríti őt és halálos harcra hívja. Az állat reflexiói, s Kafka története is, befejezetlen marad, egy mondat közepén szakad

55 I. m. 322. o.

56 I. m. 335. o.

57 I. m. 346. o.

meg. A beszélő, aki duratív jelen időben adott áttekintést egyéni birodalmáról, monologizáló alannyá alakult át, aki szimultán módon éli át a fenyegető eseményeket és azok kifejezését a pillanatnyi jelentésű jelen időben.

Annak ellenére, hogy *Az odú* számos értelmezője felfigyelt a jelen idő jelentésében végbemenő változásra⁵⁸, egyikük sem szembesült ennek következményeivel: azzal, hogy ez illogikussá teszi a novella időszerkezetét. Ez az illogikus időszerkezet azonban pontosan megfelel Kafka paradox elképzelésének az emberi időfelfogásról, mely az ismétlődő és az egyedi események közti különbségtevés tagadásán alapul. Számára, amint azt egyhelyütt aforisztikusan megjegyezte, „az emberi fejlődés döntő pillanata örökké tartó”. *Az odú*, kihasználva a jelen időben való megnyilatkozás kétértelműségét, nyelvében és jelentésében is egyaránt tükrözi ezt a paradoxont. Ha az élet döntő eseményei nem egyszeri történések, hanem örökké tartóak, akkor a megnyilatkozás duratív és szinguláris előadásmódja közötti különbség elhomályosul: a duratív csönd már eleve magában hordja a sziszegő hang feltűnésének pillanatát, s a pusztulás, amit e hang okoz, nem egyetlen jövőbeli pillanatban, hanem az állandóan ismétlődő jelenben következik be. Kafka novellájának időszerkezete ezért meglehetősen szürreális, ugyanúgy, mint ahogy főhőse és annak narratív előadásmódja is.

Az olyan megnyilatkozás, mely eredendően egy statikus időkeretbe foglalja alanyát, csak akkor válik az időben lineárisan kifejtett megnyilatkozássá, ha írója (akár véletlenül, akár szándékosan) a fenti módon megsérti a realista időszerkezet normáit. Így autonóm monológgá válva azt fejezi ki, „amit a központi személy éppen cselekszik vagy ami épp történik vele”. Röviden szólva tehát *Az odú* időszerkezetének inkongruenciája nyíltan rámutat arra a hajszálvé-

58 Lásd különösképpen Heinrich Henel, „Das Ende von Kafkas *Der Bau*”, *Germanische-Romanische Monatsschrift* 22 (1972), 3-23. o.

kony határvonalra, mely a duratív jelen idejű szövegeket elhatárolja a belső monologikus szövegektől.

Evokáció és szinkronitás

Az előző részben az elbeszélő éntől az autonóm monológ felé vezető utat vizsgáltam meg. A jelenidejűség a fenti szövegekben mindig „valódi” időt jelentett; egy adott időbeli pillanatra vonatkozott, mely egybeesett (vagy legalábbis magába foglalta) a kimondás pillanatát. Foglalkoznunk kell azonban az autonóm monológ műfajközpontú megközelítésével is, melynek kiindulási pontját nem az elbeszélő, hanem a tapasztaló én jelenti. Ehhez szintén a jelen igeidő kapcsolódik; ezúttal azonban nem „valódi”, hanem metaforikus jelentésében, metaforikussá téve ezt a jellegzetesen hihetőnek kiáltott, történeti vagy elbeszélői nyelvtani igeidőt. A metaforikus jelenben, amint azt egy nyelvész megfogalmazta, „az adott beszélő teljesen megfelelnek az időről és olyannyira élenken emlékezik vissza arra, amit mesél, mintha az éppen most történne a szeme előtt.”⁵⁹ Az „evokatív” jelen – amint én nevezem ezt az első személyű kontextusban megjelenő narratív jelen időt⁶⁰ – annak ellenére, hogy logikailag egy múltbeli élményre vonatkozik, a két idősíkot látszólag egybeolvasztja, az elbeszélés pillanatában szó szerint „evokálva” (felidézve, megjelenítve) az elbeszélt pillanatot („úgy

59 Otto Jespersen, *Essentials of English Grammar*, London, 1933, 239. o. A történeti elbeszélő jelen, mint metaforikus igeidővel kapcsolatban l. Paul Imbs, *L'Emploi des temps verbaux en français moderne*, Paris, 1960. 32. és 201. o., illetve Harald Weinrich, *Tempus: Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, 1964, 125-127. o.

60 A fogalmat Leo Spitzertől kölcsönöztem, aki a lírai költészetre alkalmazta az „Überzeitliche Perspektive in der neueren französischen Lyrik (Anredelyrik und evokatives Präsens)” c. tanulmányában, *Stilstudien II* (1922, Münchener kiadás 1961) 50-83. o.

történt, mintha most történe”). E nyilvánvaló szinkronitás következtében a szöveg nyelvezete megegyezni látszik az autonóm monológ szövegének „valódi” szinkrón beszédmódjával.

Amíg az evokatív jelen időben álló szövegrészek viszonylag rövidek, s míg csupán korábban átélt eseményeket és érzelmeket mondanak el, az olvasó nincs kitéve a megtévesztés illúziójának: a jelen idejűség megtévesztő „úgy történt, mintha most történe” jellege könnyen felismerhető, különösen, ha az elbeszélő maga hívja fel a figyelmet a jelen idő evokatív jelentésére. „Ha a temetés tegnap lett volna, akkor sem emlékezhetnék rá jobban,” – mondja Copperfield Dávid, mielőtt jelen időben folytatná anyja temetésének elbeszélését, mintha az „az orra előtt” történe:

*Körülálljuk a sírt. Mintha a nap egészen más volna, mint a többi napok, a fény sem ugyanaz – komorabb, szomorúbb színezetű. Ünnepeles csend van; ezt hazulról hoztuk magunkkal azzal együtt, aki a koporsóban pihen; s mialatt ott állunk hajadonfőtt, hallom a lelkész hangját, mely mintha messziről szállna felém a szabadban...*⁶¹

A jelenet végén az elbeszélő ismét hangsúlyozza az esemény jelenszerűségét (egyúttal időtlenségét is) azáltal, hogy térbeli metaforát használ: „Későbbi események emlékéért elsodorta az idő árja arra a partra, ahol minden elfelejtett dolog újra meg újra felbukkanhat; de ez az egy szilárdan áll, mint magas szirt az óceánban.” Az emlékezetes eseményt szó szerint magas szirtként emeli ki a szövegből, s ez a metafora jól ki fejezi az evokatív jelen idő jelentését is.

Abban az esetben, ha az ilyen típusú evokáció kevésbé dramatizált és kevésbé öntudatos, vagy ha olyan hosszúra

⁶¹ Copperfield Dávid, Bp. 1966, I. 145. o. Szinnai Tivadar ford.

nyúlik, hogy az olvasó megfélelkezik retrospektív kiindulási pontjáról, de különösen akkor, ha a beszélő múltbeli gondolatai kezdenek elvegyülni múltbeli élményeivel, még az explicit módon retrospektív beszámolóinak induló szövegek is hirtelen többértelművé válhatnak időszerkezetüket és műfajukat tekintve. Ez ismét egy Kafka szövegben figyelhető meg a legjobban.

Az *Egy falusi orvos* c. novella hagyományos önéletrajzi történetnek indul: „Nagy gondban voltam; sürgős út állt előttem; súlyos beteg várt rám egy tízmérföldnyire levő faluban.”⁶² Az elbeszélő egy múltbeli élményét meséli el, hagyományos múlt időben. Mesél a ló hiánya okozta szorongatott helyzetéről, arról a megmagyarázhatatlan eseményről, hogy egy istállószolga és két ló jött elő a disznóólból, neki és szolgájának, Rosának a legnagyobb meglepetésére és derűtségére. De rövidesen (a szöveg második oldalának elején) az igeidő hirtelen jelenre vált egy mondat közepén: „Segíts neki – mondtam, és a készséges leányzó sietett, hogy átnyújtsa a szolgának a lószerszámot. Alig ér azonban oda, a szolga átöleli, és arcát a lány arcához nyomja. A szolgáltató felsikolt, és hozzám menekül.” (A jelen időre való áttérés – kiemelés tölem.) A következő öt oldalon keresztül végig jelen időben folytatódik a történet; hallunk a falusi orvos húzódozó indulásáról, a páciens házához vezető utazásról, az eseménydús és ellentmondásos látogatásról, mely a doktor és a beteg közötti párbeszéddel ér véget (egyenes beszédben idézve), a halálraítélt fiú sebesülésével kapcsolatban az orvos adott szaváról: „Valóban így van, hidd el tisztiorvosi becsületszavamra.” A következő mondatban a szöveg visszatér a történet eleji múlt időbe: „Ő elhitte és minden elcsendesedett.

62 „Egy falusi orvos”, in: *Az átváltozás*, Bp. Európa, é.n. 153. o. Géli József ford. [A következő idézetekben a magyar fordítás nem mindig követi a múlt és jelen idő eredeti váltakozását, ezért az igeidőket, ahol kellett, az eredeti német szövegnek megfelelően alakítottuk át. – *A ford. megj.*]

Most azonban legfőbb ideje volt, hogy a magam mentésére gondoljak." A doktor igyekvő hazatérése-menekülése, a lovak lassú poroszkálásával tetézve („lassan, öregember módjára vonultunk át a hősivatagon”) folytatódik a végtelen időben, ezért a történet jelen időben ér véget, mely immár nem a narratív események megörökítésére, hanem a nyomorult, mozdulatlan és örök jelen kifejezésére szolgál: „Így sohasem jutok haza... Pucéran, kiszolgáltatva e legnyomorultabb korszak fagyának, bolyongok én, öregember, ide-oda, földi kocsin, de nem érem el, ... Becsaptak! Rászedtek! Egyszer hallgattam az éjjeli csengő hamis hívására – ez már örökre jóvátehetetlen." Összefoglalva tehát, egy hosszabb jelen idejű részt, mely a történet gerincét alkotja, két sokkal rövidebb, múlt idejű szakasz keretez, majd egy rövid, jelen idejű epilógus zár le.

Mivel a grammatikai jelen idő az *Egy falusi orvos* végén az elbeszélés jelen pillanatára utal, melyből az elbeszélő retrospektív módon tekint vissza múltbeli élményeire, nem kétséges, hogy a történet közepébe iktatott hosszabb jelen idejű szakaszt evokatív jelen időként kell értelmeznünk. A grammatikai jelen idő megjelenése észrevétlenül veszi át az elbeszélés fonalát, az elbeszélő gondolatait világosan elkülönítve az elbeszélte eseményektől azáltal, hogy explicit módon idézi az előbbieket: „Persze – mondom magamban káromkodva – ilyenkor segítenek az istenek." De lassacskán az evokatív elbeszélést egyre inkább átszövik az elbeszélő múltbeli gondolatai. Íme egy másik részlet, ahol az orvos, felfedezvén a beteg sebé, alapos vizsgálatba kezd:

Közelebbről nézve még súlyosabb volt az eset. Ki állná meg, hogy ennek láttán halkan ne füttyentsen egyet? Kukacok, olyan vastagok és hosszúak, akár a kisujjaim, eredendően és a rájuk fröccsent vértől is rózsaszínűek, s a seb belsejébe tapadva felér fejcskéjükkal, sok-sok apró lábukkal tekerednek a fény felé. Szegény fiú, rajtad nem lehet segíteni. Megtaláltam a te nagy

sebedet; ez az oldaladban nyíló virág pusztít el téged. A család boldog, látják, hogy tevékenykedem; a beteg nővére mondja az anyjának, az anya az apának, az apa néhány vendégnek, akik lábujjhegyen, elbrenyújtott karral egyensúlyozva, a nyitott ajtón beáramló holdfényben jönnek befelé. – Ugye megmentesz? – suttogja zokogva az ifjú, akit elvakított eleven sebe. Ilyenek az emberek a mi vidékünkön. Mindig lehetetlent kívánnak az orvostól. Régi hitüket elveszítették; a plébános otthon csücsül, és tépdesi sorra a miseruhákat; az orvos törekeny sebeszkése azonban legyen mindenre képes. Nos, ahogy akarjátok; nem én ajánlkoztam; használjatok fel szent célokra, hadd történjen meg ez is velem, mi jobbat is akarhatnék még én, a szolgálójától is megfosztott öreg körorvos! És jöttek is már, a család, a falu vénjei, pucérrá vetkőztettek...⁶³

Dőlt betűvel írtam azokat a mondatokat, melyek szerintem az orvos önidéző monológjai. Az idézés azonban jelöletlen marad, s mivel sem személybeli, sem igeidőbeli változás nem különíti el őket az elbeszélő mondatoktól, a monológ és az elbeszélés összeolvad. A múltbeli gondolatokat így csakis érzelmi töltésük, a felkiáltó mondatra jellemző szintaxisuk alapján ismerhetjük fel: más szóval ugyanazokból a jelekből, melyek lehetővé teszik a múlt idejű elbeszéléseken belül az elbeszélt monológ azonosítását. Ezt a hasonlóságot az is alátámasztja, ha a fenti részletet múlt idejűvé írjuk át. Kezdeté és vége ekkor a következőképpen szólna:

Közelebbről nézve még súlyosabb volt az eset. Ki állhatta volna meg, hogy ennek láttán halkan ne füttyentsen egyet? (...)

mi jobbat is akarhattam volna még én, a szolgálójától is megfosztott öreg körorvos! És jöttek már, a család, a falu vénjei, pucérrá vetkőztettek...

63 I. m. 157. o.

Ezen a ponton nyilvánvalóvá válik, hogy a szimbiózis, melyet Kafka a narratív beszámoló és az önidéző monológ között teremt az *Egy falusi orvos* középső részében, jelen idejű analógiája annak, amikor az önidéző monológ egy múlt idejű elbeszélés keretében jelenik meg. De Kafka épp ellentétes módon éri el ezt a szimbiózist: nem az idézett monologikus mondatok narratív (múlt) időbe történő transzponálásával, hanem a narratív mondatoknak a monológ (jelen) idejébe történő beolvasztásával. Az idézett monológoknak az elbeszélésbe történő integrálása helyett Kafka az elbeszélést integrálja az idézett monológba; más szavakkal, a falusi orvos monológjának elbeszélése helyett Kafka monologizálja a vidéki orvos elbeszélését. Ezáltal pontosan ahhoz a beszédmódhoz jut el, mely az autonóm monológ sajátja, azé a műfajé, melyben minden esemény az érzékelő tudat belső nyelvére fordítódik le.

Műfaji szempontból ez a monológnak az introspektív elbeszélésből történő fokozatos kiemelkedése. A tapasztaló én múltbeli gondolatai szinte elnyelik azokat az eseményeket, amelyek előidéztek őket és magát a retrospektív elbeszélést is. De ez a folyamat megszakad abban a pillanatban, amint a szöveg visszatér eredeti retrospektív keretéhez: a múlt idő, amelyből a monologikus jelen idő kinőtt (s amelybe visszatér), arra kényszerít minket, hogy a jelen idejűséget stilisztikai eszközként értelmezzük, melyben a múltként ismert események pusztán úgy jelennek meg, *nintha* jelen idejűek volnának.⁶⁴

Egy másik szöveg, amely még ennél is közelebb jut az autonóm monológhoz e nyomvonal mentén, az orosz naturalis-

64 E gondolatmenet az „Egy falusi orvos” c. novellával kapcsolatban kevés változtatástól eltekintve egy korábbi tanulmányom része: „Kafka's Eternal Present: Narrative Tense in 'Ein Landarzt' and Other First-Person Stories”, *PMLA* 83 (1968), 144-150. o.

ta író, Garsin *Négy nap* c. novellája (1887). A történet első olvasásra azt a benyomást kelti, hogy autonóm monológ – mindaddig, amíg ezt az elképzelést szét nem oszlatja az utolsó mondat. A történet egy megsebesült katonáról szól, aki négy napig elhagyatottan fekszik a csatatéren. Úgy tűnik, mintha a katona szimultán módon, a lineáris jelenben öntené szavakba gondolatait és érzéseit, írná le gesztusait és környezetét. A következő példa jól jellemzi a szöveget:

Felemelkedem és felülök. nehezen megy, hiszen mindkét lábamat átlőtték. Többször egészen kétségbeesem, végül a fájdalomtól könnyes szemmel felülök.

Felettem darabka sötétkék ég, amelyen egy nagy meg néhány apró csillag ragyog. Körülöttem valami sötét és magas. Bokrok. Cserjésben fekszem, ezért nem akadtak rám. Érzem, hogy égnék meredezik a hajam...⁶⁵

és így tovább körülbelül tizenhárom oldalon át. S ezután jön a meglepő befejezés: egy meglepő fordulat, de nem a történetben, hanem annak előadásmódjában. A katona, akit végül társai megmentenek, elveszti eszméletét, s csak a kórházban tér magához, amint éppen egy orvos hajol fölé. S ekkor a szöveg ezzel a mondattal ér véget: „Tudok és elmondom neki mindazt, amit itt megírtam.”⁶⁶ Ha a történetet e befejezés után retrospektívnek értelmezzük, többé nem autonóm monológ, hanem retrospektív elbeszélésnek tűnik, mely teljes egészében evokatív jelen időben áll. Összefoglalva: a szöveg egy színlelt belső monológ, amely csak

65 „Négy nap”, in: *A piros virág*. Bp. 1956, 7-20, 9. o. Sárközi György ford.

66 *I. m.* 20. o. Az eredeti orosz szövegben ez az utolsó mondat szenvedő szerkezetű („tudok beszélni és elmondom neki mindazt, ami itt le van írva”), ily módon nyitva hagyja a kérdést, hogy tulajdonképpen ki is írta le mindezeket. (Katherine Szczepanskynak köszönöm e felvilágosítást.)

akkor leplezi le csalafintaságát, amikor utolsó mondatával lezárja a mindössze egy mondatnyira méretezett retrospektív keretét – amelyet sohasem indított el.⁶⁷

Garsin története ismét egy tipológiai határesetet, éppúgy, mint Dosztojevszkij *Egy szelíd teremtés* c. novellája (mely ugyanebben az évben jelent meg), csakhogy azzal éppen ellentétes módon: míg Dosztojevszkij hagyományos nyelvet és időszerkezetet alkalmaz, melyet azonban egy monologikus előadásmód keretébe foglal, addig Garsin monologikus nyelvet és időszerkezetet használ, s ezt foglalja a hagyományos narratív előadásmód keretébe. Nem meglepő tehát, hogy a *Négy nap* ugyanolyan gyakori jelölt az „első belső monológ” megtisztelő címére.⁶⁸

Függetlenül attól, hogy az eddig tárgyalt első személyű regények mennyire eltérő tulajdonságokat mutatnak, mind-egyiküknek van egy közös vonása: az elbeszélő áll az elbeszélés igazi középpontjában, akár jelenbeli, akár múltbeli énje kerül az önvizsgálódás középpontjába. Ezzel ellentétes, jól ismert típus a szemtanú-én esete, ahol az elbeszélő másokra összpontosítja a figyelmét, vagy egy kollektív élmény emlékirójaként lép fel. Mindaddig, amíg elbeszélése múlt időben

67 Orosz nyelvtudásom hiánya megakadályozta, hogy a szöveget behatóbb stilisztikai vizsgálatnak vessem alá. De értelemzésemet a szöveg szerkezetéről számos olyan rövid részlet támasztja alá, melyben az igeidő hirtelen múltba vált, habár ugyanarra a „jelen” pillanatra utal, mint a jelen igeidő (ezeket az ellentmondásokat az angol fordítás is megőrizte). Számos összefoglaló jellegű bekezdés szintén ellentmond a szöveg monológként való értelmezésének (pl. a fenti idézetben: „Többször egészen kétségbeestem, végül... felülök.” Lásd még azt a hat helyet, amikor a beszélő elmondja, hogyan vesztette el eszméletét.

68 Lásd C. D. King, „Edouard Dujardin, Inner Monologue and the Stream of Consciousness”, *French Studies* 7 (1953) 116-128., 123-124. o. illetve Gleb Sturve, *Monologue intérieur*, 1108-1109. o. Ezek a kritikusok nem figyeltek fel az utolsó mondat által felvetődő problémára, sem a novella beszédmódjának különböző következetlenségeire, melyeket a 67. jegyzetben említék.

áll, az ilyen típusú első személyű elbeszélés meglehetősen távol marad a belső monológikus szövegektől. Mihelyt azonban az elbeszélés fókusza a befejezett múlttól a folyamatos jelen felé tolódik el, a beszéd és az elbeszélte események szinkroniája a beszámoló jellegű szövegek és a belső monológ közös tulajdonságává válik

Faulkner *Míg fekszem kiterítve* c. regényében Darl, a Bundren fivérek legbeszédesebbikének szájából elhangzó részek az egyik legkövetkezetesebb példái ennek a típusnak.⁶⁹ A temetésre utazás epizódjában Darl elmondja, mit lát, mit hall, mit tesz és mit mond, de sohasem beszél arról, hogy mit gondol vagy mit érez. Ez az egyik oka annak, hogy szemben a család többi tagjával, alakja olyannyira enigmatikus marad; s ezért van az is, hogy végső elmezavarodása olyan megrázó hatással van ránk. A szöveget jól jellemzi az a rész, amelyben a folyón történő átkelésről beszél; íme a kezdete:

*Előttiünk fut a vastag, fekete áradat. Beszél hozzánk odalentről, duruzsolva szüntelen, végtelen morajjal; sárga felszínén rémisztő gödröcskéket vájnak az eltiüenedező örvények, amíg egy szemvillanásnyi időre végigsuhannak a víz színén, némán, állhatatlanul és jelentőségteljesen...*⁷⁰

Ez leíró jelen, líraian részletezve a természeti tájat, mint a tájköltészetben szokás. Hamarosan alakok tűnnek fel a tájban, beleértve önmagát is.

69 Az 59 fejezet közül 19 Darl monológja; a fennmaradó részek egyenlő mértékben oszlanak meg a múlt idejű elbeszélők (Cash és a családon kívüli szereplők), illetve a jelen időben monologizálók (a család többi tagja) között. Darl privilegizált elbeszélői szerepéről lásd André Bleikasten, *Faulkner's As I Lay Dying*, Bloomington, Indiana, 1973. 46-47. o.

70 *Míg fekszem kiterítve*, in *A hang és a téboly*. Két regény, Bukarest, 1976, 301-475. 390-391. o. Géher István ford.

Cash meg én fenn ülünk a szekéren; Jewel a lovon ül, a hátsó kerék mellett. A ló remeg, ártatlan kék szeme vadul forog, hosszú, rózsaszín pofáján megfeszül a bőr, horkantva kapkodja a levegőt, mintha nyöszörögne. Egyenes derékkal, biztosan ül a nyeregben, némán, mereven néz előre, aztán gyorsan jobbra-balra, az arca nyugodt, kicsit halovány, éberén figyelő. Cash arca is komoly, figyelmes...⁷¹

Ez a mozdulatlan kép, aprólékosan és objektíven részletezve, a párbeszédnek ugyanilyen részletes visszaadását vezeti be, a gesztusok, a pillantások és a hangnembeli változások pontos leírásával. Ezt a folyó újabb leírása követi, a család és az állatok mozdulatlan tablójával, az átkelésre készülődve. Ekkor, amint a jelenet kezd kibontakozni, Darl stílusa egyre inkább egy rádióriporteréhez hasonlít, aki minden apró részletre kitérő beszámolót ad a szeme előtt zajló eseményről:

Jewel rákiált a lóra; most megint valósággal kiemeli a vízből, löki a térdével. Ott jár a gázló legtetején, és igencsak lehet valami támaszték a ló lába alatt, mert nagy erővel lődul neki, nedvesen csillogó teste félig kint van a vízből, úgy törtet előre csúszkálva, szökellve. Hihetetlenül gyorsan halad,...⁷²

Figyeljük meg a beszámoló higgadtságát: nincsenek felkiáltások, általánosítások, vagy kérdések – a belső megnyilatkozás teljes érzelmi retorikája hiányzik, mintha a tudat reflektáló és érzelmi tevékenysége megszűnt volna, kizárólag a közvetlenül érzékelt eseményekre korlátozva fogékonyságát.

71 I. m. 391. o.

72 I. m. 396-397. o. A szinkrón elbeszélés és a riporter beszédmód közötti analógiát Paul Casparis vetette fel (*Tense Without Time: The Present Tense in Narration*, Bern, 1975, 43-44. o.), aki a fenti elbeszélésformára az „egyenes beszámoló” kifejezést ajánlja.

Darl teljes tartózkodása az érzelmi megnyilvánulásoktól hezitálásra késztet minket annak tekintetében, hogy ezt a szöveget vajon belső monológként értelmezzük-e. Esetleg az általa leírt eseményekkel szimultánnak kellene értelmeznünk beszédét? Vagy inkább egy evokatív jelen időben álló retrospektív elbeszélésnek? Múlt időbe transzponálva a szöveget, akárhonnán nézzük is, az események egyenes beszámolóját kapjuk. S van még egy kulcs az átkelési jelenetben, mely az evokatív jelen interpretációja felé billenti a mérleget: az egyedüli dőlt betűvel szedett bekezdés ebben a részben, mely múlt időben áll.⁷³ A jelenet csúcspontjához érvén – amikor az úszó tutaj a hullámokon felborul és kis híján tragédiát okoz – úgy tűnik, mintha Faulkner szándékosan cserélte volna fel a szokásos időszerkezetet: egy olyan epizódban, amely egész eddig jelen időben állt, a felejtethetetlen pillanatban felbukkan a múlt idő.⁷⁴

Faulkner ellentmondásos narratív szerkezetei általában lehetetlenné teszik, hogy bizonyossággal tudjunk választ adni a fenti szöveggel kapcsolatban felmerülő kérdésekre. Amikor ehhez hasonló kísérletezéssel találkozunk az elbeszéléstechnikai orientációjú francia „új regény” képviselői között, biztosak lehetünk benne, hogy a regényírók céltudatosan aknázzák ki a jelen időben álló elbeszélés többértelműségét.⁷⁵ A legismertebb példa erre Robbe-Grillet *A félté-*

73 I. m. 396. o.

74 A Darl-fejezetek evokatív jelen idejű elbeszélésként, nem pedig belső monológként való értelmezését a kézirat támasztja alá, amely – R. W. Franklin szerint – sok javítást és hezitálást mutat az igeidők tekintetében. („Narrative Management in *As I Lay Dying*”, *Modern Fiction Studies* 13 (1967), 57-65, 61. o.) Lásd még Casparis, aki számos nyelvészeti adat alapján retrospektív elbeszélésként értelmezi a Darl-fejezeteket. (*Tense Without Time*, 86-88. o.)

75 Vessd ő. Genette-nek a „récit au présent” ehhez hasonló értelmezésével, mely ingatag forma lévén egyaránt eltolódhat az objektív elbeszélés és a belső megnyilatkozás irányába. (*Figures III*, 231. o.)

kenység rései c. regénye, melyet felváltva értelmeznek az objektív, dehumanizált elbeszélés extrém példajaként, illetve a féltékeny férj megrögzött belső monológjaként is. Ez a regény egy lépéssel továbbmegy az érzelmektől való faulkneri eltávolodáson: a jelen időben álló szöveget eltávolítja az egyes szám első személyű személyes névmástól is. A *féltékenység réseinek* elbeszélője kizárólag hiánya miatt válik szó szerint feltűnővé, „hült helyű” elbeszélővé, amint maga Robbe-Grillet nevezi. Az, hogy a hang, amely létrehozza a szöveget, szükségszerűen *valakihez* tartozik (aki több, mint csupán egy semleges elbeszélő), csak kikövetkeztetések által válik világossá: a képek és a térbeli távolságok változó nézőpontja, a nyelvtani elemek és a képek megrögzött ismétlődése arra készteti az olvasót, hogy mindvégig egy emberi nézőpontot (egy „ént”) feltételezzen a hang mögött – ne csupán egy kamera-szemet.⁷⁶ De mivel a féltékeny „én” a háttérben marad, monológja egyensúlyát veszti, s ezért Robbe-Grillet szövege magát harmadik személyű elbeszélésnek tünteti fel.

Darl szinkrón beszámolóját a másik oldalról a valódi belső monológ határolja, s e két műfaj szoros kapcsolatára Darl néhány rokona szolgáltat bizonyosságot a *Még fekszem kiterítve* c. regényben. Apjának és testvéreinek megnyilatkozásai, pusztán azáltal, hogy a Darl szavaiból hiányzó szubjektív elemeket tartalmazzák, egyértelműen a tudaton belüli önmegegyezés illúzióját keltik. Anse így gondolkodik:

A fene abba az útba. Meg még alighanem eső is lesz. Én meg állhatok itt, oszt nézhetem, mintha csak a lelki szememmel lát-

76 Vesd ö. Dubois, „Avatars du monologue intérieur”, amely tanulmány részletesen tárgyalja *A féltékenység rései* és a belső monológ közötti kapcsolatot. A „monologue extérior” kifejezés, melyet egy kritikus használ e szöveggel kapcsolatban, csábító, ám félrevezető (lásd Bernard Pin-gaud, „Je, Vous, Il”, *Esprit* 26 (1958), 91-99, 94. o.)

nám, ahogy leesik mögéjük, mint a fal, ahogy leesik közém meg a kimondott szavam közé. Teszem, amit tehetek, amire épp rááll az eszem, de hát a fene abba a két gyerekbe.

Vardaman pedig ezt gondolja:

A fák úgy néznek ki, mint a csirkék, mikor belefürdenek a hűvös porba, meleg napon. Ha leugrok a tornácról, ott leszek, ahol a hal volt, aki most már fel van aprítva nem-halnak. Hallom az ágyat, hallom az arcát meg őket, meg érzem, ahogy rezeg a padló, amikor az jár rajta, aki jött és eztet csinálta. Aki idejött és csinálta eztet, amikor nem is volt baja, de az csak jött és eztet csinálta.⁷⁷

Ezek a megnyilatkozások szintén jeleneteket és eseményeket írnak le, de sohasem gondolnánk arra, hogy evokatív múlt idejű elbeszélésként értelmezzük őket. Igeidejük transzponálása sem eredményez mást, csak önelbeszlő monológot. Anse és Vardaman beszéde tartalmazza mindazokat az elemeket, melyet a nyelvészek a nyelv érzelmi-expresszív funkciójával hoznak kapcsolatba, azzal a funkcióval, amely a beszélőre és annak a beszéd tárgyához való viszonyára vonatkozik: felkiáltások, közbevetett megjegyzések, ismétlések, tétovázások, kihagyások – nem is említve a nyelvjárási idiómákat és a fantasztikus látomásokat.

Darl, illetve Vardaman vagy Anse beszédmódja közötti különbség felfedi a riportert és a belső monologizáló közti különbséget: a beszéd és a tapasztalat mindkettőnél egybeesik, de a nyelvi gesztusok két pólusra állítják őket. A riportert semleges médiumként verbalizálja az eseményeket mások számára, nincs jelen a képben. A monologizáló szubjektív pszichéként reagál, önmagával kommunikál az általa átélt eseményekkel kapcsolatban, amelyek ezért nem szorul-

77 *Míg fekszem kiterítve*, 322., 335. o.

nak verbális megfogalmazásra. Az egyszerű riporter beszédmód ezért nagyban veszélyezteti a belső monologikus fikció hihetőségét, ezért a műfaj legnagyobb mesterei is igyekeznek elkerülni. A *Pénélopéban*, amint azt látni fogjuk, a nyelv olyannyira emotív, hogy nehéz akár egyetlen kijelentő mondatot is találni az egész szövegben.

Napló és kontinuitás

„Egy lépéssel a 'személyes naplón' túl máris felbukkan a 'belső monológ'” – véli Larbaud, Dujardin regényének előképei után kutatva.⁷⁸ Richard Ellmann ugyanezen a véleményen van, amikor az *Ifjúkori önarckép* végén található naplót egy fontos állomásnak tekinti Joyce fejlődésében: „Joyce idáig eljutott, az *Ulyssesben* mégis merészen mellőzte a naplóformát, szabadjára engedve a gondolatok szökdécselését, lépdelését, ugrándozását és suhanását a naplóforma öntudatosságának kötöttsége nélkül, mely számot adhatott volna azok nyugtalan kavargásáról.”⁷⁹

Számos magyarázat van arra, hogy a fiktív napló miért oly közeli rokona – és egyik fontos előképe – az autonóm monológoknak. Például mindkét műfaj a magánélet fikciója: a naplóírók látszólag úgy írnak, ahogy a monologizálók beszélnek, csakis saját maguk számára. Egyik sem tűri a magyarázó előadásmódot: a magánélet fikciója elillan abban a pillanatban, mihelyt elbeszélője – az önéletrajzíróhoz hasonlatosan, aki jövőendő olvasóihoz szól (vagy ahogy egy szóbeli elbeszélő a hallgatóihoz) – önmaga számára elkezd magyarázni saját egzisztenciális körülményeit. Ugyanezen oknál fogva a naplóíró múltjának története általában abban a sorrendben jelenik meg, amelyben az események felidéződnek emlékezetében: szaggatottan, utalásokkal átszöve,

78 Előszó, *Les Lauriels sont coupés*, 11. o.

79 *James Joyce*, 369. o.

nem pedig folyamatos vagy explicit módon. A naplóregények ezért, mivel elsősorban a múltra összpontosítanak (mint Rilke: *Malte Laurids Brigge feljegyzései* c. műve), sokkal inkább hasonlíthatnak az emlékmonológhoz, mint a retrospektív emlékelbeszéléshez, amely egy lélegzetvételt születtik meg.

A napló szintén egy olyan tradicionális első személyű műfaj, amely a legtermészetesebb módon alkalmas a *jelen* pillanatra összpontosítani: mivel a naplóíró elbeszélői tevékenysége időben előre halad, minden alkalommal amint tollat vesz kezébe, újra és újra jellemeznie kell belső és külső állapotát ahhoz, hogy elmesélhessen egy újabb eseményt, ugyanúgy, amint a monologizáló alany is folyamatosan verbalizálja tudatának változásait. Figyeljük meg azonban, hogy egy másik szempontból a naplóíró nem tesz túl az önéletrajzíron: mindvégig ugyanabban a helyzetben marad – az asztalánál ülve, tollal a kezében. Ezért sohasem tudja olyan közvetlenül feljegyezni az eseményeket, mint ahogy azok megtörténtek vele, legalábbis anélkül nem, hogy műfajának mimetikus normáit meg ne sértené. Amikor Richardson regényei előszavában azt állítja, hogy az általa használt levélforma az események „azonnali leírására és a közvetlen reflexiók”, a „körülményről szerzett közvetlen benyomások” megörökítésére képes, „a pillanat számára írván”, e szavait aligha vehetjük szó szerinti értelemben.⁸⁰ Logikailag mindig van egy intervallum az egyes epizódok megtörténte és azok leírása között. Clarissa akkor jut legközelebb a valódi pillanatnyisághoz, amikor jelen időben leírja, mi történik a naplóírási tevékenységét körülvevő idősíkban: „Nagy a sürgésforgás odalent. Betty ott van mindenhol, mint egy kém. Valami lóg a levegőben, de nem tudom, mi lehet. Valójában teljesen meg vagyok zavarodva testileg és lelkileg egyaránt.

80 Richardson kifejezései, id. Ian Watt, *The Rise of the Novel*, Berkeley, 1967, 192-193. o.

Őszintén szólva elég levert állapotban vagyok.”⁸¹ A jelen idő ellenére Clarissa itt egy múltba nyúló időtartományt ölel fel, mely az írás pillanatát előzi meg. Még amikor saját levélíró tevékenységét említi, arra is közvetlen múltként utal: „Ne csodálkozz, hogy levelem oly gyászos kaparás. A rossz tollak és tinták teszik, s mert megszakításokkal írok; meg a kezem is remeg a nagy fáradtságtól és bánattól.”⁸² Érdekes, hogy Richardson kortárs parodizálói sokkal inkább szó szerint értelmezték „a pillanat számára írván” elvet és átlépték azt a határvonalat, melyet az eredeti mű csak kerülgetett. William Shenstone *Leveleiben* majdnem ugyanolyan közel kerül ahhoz, hogy hosszasan írjon egyetlen pillanatnyi tevékenységéről, mint Beckett *Malone-ja*: „Tehát leültem, s eddig jutottam az írással, a mikor: reccs-reccs, így a toll – miért, miért éppen most? – mondom – mi történt a tollammal?”⁸³ Fielding *Shamela*jában a főhős írás közben mást is csinál: „Mrs. Jevisszel épp az ágyban vagyunk, az ajtó nincs bezárva; ha most jönne a gazdám – Tipp-topp! Épp hallom őt belépni az ajtón. Igen, jelen időben írom mindezt, amint William lelkész mondja. Nos, ő is itt van közöttünk, az ágyban...”⁸⁴ Ez a „jelen idő” valójában inkább a *Les Lauriels sont coupés* kevésbé sikeres bekezdéseire hasonlít, vagy más történet-orientált autonóm monológokra, semmint szegény Pamela izgatott leveleire.

Egy komolyabb – habár néha önkéntelenül is komikus – kísérlet a fiktív napló keretén belül igyekszik összhangba hozni az elbeszélő tevékenységet és a tapasztalatot. E fiktív napló egymáshoz közeli időpontban keletkezett feljegyzésekből áll, melyben ahol a naplóíró nyaktörő sebességgel ingázik a külvilág és dolgozószobája, vagy ágya és az író-

81 *The History of Clarissa Harlowe*, London, 1811, Miller and Carpenter, Vol. II, 257. o.

82 *I. m.* II, 371. o.

83 *Id.* Watt, 193. o.

84 *Id.* Watt, 25. o.

asztala között. Ez a ritmus egzisztenciális jelentést hordoz abban az esetben, ha a napló a közelgő haláltól való félelmet örökíti meg.

Érdekes példa erre Victor Hugo *Egy halálraítélt utolsó napja* c. regénye, melyre Dosztojevszkij csodálattal hivatkozik a korábban tárgyalt *Egy szelíd teremtés* c. novella előszavában. Egyet kell értenünk vele, amikor Hugo elbeszélésformáját „még nagyobb valószínűtlenség”-nek nevezi, mint saját hipotetikus gyorsíróját, mivel az előbbi azt feltételezi, „hogy ugyanis egy halálraítélt ember képes (és van ideje) feljegyezni gondolatait – nemcsak élete utolsó napján, hanem utolsó órájában, sőt, utolsó percében is.”⁸⁵ Ez, hozzátehetjük, kevésbé valószínű, éppen a fiktív naplónak a realista normákhoz való ragaszkodása miatt: a kiadó „elsárgult papiroslapok” halmazaként mutatja be a halálraítélt naplóját, mely nem kevesebb, mint negyvenkilenc feljegyzést tartalmaz, beleértve egy „elvesztett” is (XLVII.: „Történetem”), amelyet, ugyanazon kiadó szerint, a szegény embernek valószínűleg nem volt ideje megírni.⁸⁶ Mennyiségét tekintve tehát ez a napló maximálisan túllép a hihetőség határán. A beszédhelyzet valószínűségét mégis minden pillanatban lelkiismeretes igazolás támasztja alá. Hitetlenségünk a halálraítélt ember iránt, aki megígérte, hogy megírja „szenvetésem krónikáját – egészen addig a pillanatig, amikor már *fizikailag* lehetetlenné válik, hogy folytassam”⁸⁷ (Hugo kiemelése), csak akkor teljeseedik ki, amikor azt olvassuk, milyen érzései voltak – a vesztőhelyre menet! De ennek is megvan a magyarázata: azt kérte, még egyszer utoljára oldják ki kezét, hadd írhatta meg „szükségszerűen befejezetlen története” utolsó feljegyzését.

Hugo szövege elsősorban nem azért tanulságos, mert betekintést nyújt az emberi pszichébe (Hugonak erőssége

85 „Egy szelíd teremtés”, 188. o.

86 *Egy halálraítélt utolsó napja*, Bp. [1928] 210. o. Csillay Kálmán ford.

87 I. m. 72. o.

volt az emberi természet finom rajza), hanem mert a műfaj határán mozogva kiterjesztette a naplóforma kereteit: az „agonizáló tudat feljegyzései”, az egymáshoz időben közeli feljegyzések kontinuitást sugallnak, mindössze csak egy rövid lépéssel maradva el a belső monológikus szövegek mögött. Ezt a lépést kis híján meg is teszi Poe novellája, a *Palackban talált kézirat*. Beszédhelyzete nem kevésbé problematikus, mint Hugo halálraitéltjéé: a naplóíró egy kísérteties hajón találja magát, egy jégszakadék fölött evickélve, „kavargó örvénylésben, körbe és körbe”. Ő mégis elszántan folytatja keltezés nélküli naplójegyzeteit, egyre rövidebb és rövidebb időmegszakításokkal, mígnem –

Időm már kevés, hogy sorsomon eltöprengjek! A körök mind gyorsabban szűkülnek – örvény kapott tébolyult csigájába – és a bögve zúgó tengervészben megrendül hajónk... Ó, Isten... Süllyedünk!

Így végződik az utolsó feljegyzés. Hugótól eltérően Poe itt az írás és a halál közötti valódi szimultaneitás illúziójának felkeltésével kísérletezik. Figyeljünk fel az angolban folyamatos jelen időben álló „süllyedünk!” kifejezésre, ahol is a felkiáltójel a precíz írásbeliség és a végső pillanatok elmentmondásosságára hívja fel a figyelmet.

A fenti melodramatikus és romantikus szövegekkel éles ellentétben áll egy, a poétikai realizmus korszakból származó német regény kedves, humoros közjátéka, mely azt mutatja, hogy a naplóírás csak akkor hozható szinkronba a valóságos élettel, ha az élet csigalassúságúvá válik. Wilhelm Raabe *A Veréb utca krónikája* (1857) c. regénye egészében véve egy szolid, hagyományos naplóregény. De egyszer csak a naplóíró főszereplő meghívja magához egy különös barátját – aki foglalkozására nézve karikaturista –, hogy hozzáfűzze a maga adalékát a kéziratához. Ennek eredménye a

naplóformával való érdekes játszadozás, különösen amikor a karikaturista elhatározza, hogy feljegyez mindent, amit egy óra leforgása alatt lát és hall, folyamatos feljegyzéseit percenként datálva. A dolgok egy kissé megfeszítetté válnak, amikor egy légy repül be az ablakon:

*Szavamra, hisz itt van egy légy! Micsoda lelet a krónikáiró számára! Zümmögve ütődik a napsütötte ablaktábláknak; ...ab-bahagyja a próbálkozását, s engem repdes körül. ...most térdemre száll; két mellső lába közé fogja a fejét, megvakarja a füle tövét és...! Tovaröppen, otthagya névgyét a térdemen és – a Veréb utca krónikájában.*⁸⁸

Ez a légy kihangsúlyozza a napló és a monológ közös tulajdonságát: a naplóíró, akinek sikerült az események és azok feljegyzése közötti időeltolódást kiiktatni (pont olyan gyorsan írt, amilyen gyorsan gondolkodott), autonóm monológot hoz létre, írásos formában. De csak a biedermeier meghitt magánélete tudja az életet olyannyira lelassítani, hogy az feljegyezhető legyen. A külvilágban az írás általában akadályozza az életet, az élet pedig az írást. A folyamatos napló, mely ragaszkodik a műfaj formai követelményeihez, arra van ítélve, hogy üres forma maradjon. Egy másik műfaj szükséges a beszéd és a tapasztalat szinkronizálásához, egy olyan műfaj, amelynek valóságmodellje gyorsabb és szabadabb, mint az írásos vagy akár a szóbeli beszámoló. Michael Butor műfajilag és történetileg egyaránt összefüggésbe hozza a naplót a monológ műfajával, amikor azt állítja: „természetes dolog, ha valaki megpróbálkozik... egy olyan beszédmód létrehozásával, mely tökéletesen egyidejű azzal, amit elmesél; de mivel az illető nyilvánvalóan nem írhat egyidejűleg azzal, miközben a harctéren küzd, vagy

88 *A veréb utca krónikája*, Bp. 1959, 311. o. Szabó Ede ford.

eszik vagy szeretkezik, ezért egy régi konvencióhoz kell folyamodnia: a belső monológhoz.”⁸⁹

A különféle közvetlen technikák kialakulásával, melyek a tudat első és harmadik személyű formában való elbeszélésére irányultak, a korábban legkedveltebb naplóregény, a „rövidre zárt szívhang” (Ian Watt), nagymértékben elvesztette vonzerejét az önvizsgálódással foglalkozó modern írók számára. Nagymértékben, de nem teljes mértékben: Sartre *Undora* klasszikus esete a régi tömlőbe töltött újborknak. De ez a bor olyannyira kiforrt már, hogy állandóan szétveti a tömlő falait.

Sartre regénye, felszíni szerkezetét tekintve, elejétől a végéig betartja a fiktív naplóformát, melyet egy szerkesztési apparátus, datált bejegyzések és a naplóírás folyamatára vonatkozó gyakori utalások tesznek teljessé. Néha még az egyes feljegyzéseken belül is betartja a műfaj logikáját: Roquentin az íróasztalától távol történő kalandokat múlt időben beszéli el, hazatérte után (az undor első támadásait ugyanúgy, mint azt a negatív felismerést, amelyre ezek vezették őt a Public Gardenben). De számos más cselekményes jelenet is (a könyvtárban, a körúton, a kávéházban) jelen időben áll, s nem mindig világos, hogy mi a viszonyuk az írás időpontjával. Épphogy megtörtént eseményeket beszélnek el evokatív jelenben? Vagy az elbeszélő jegyzetfüzettel a kezében figyeli az eseményeket, amikor azok a szemé előtt lejátszódnak? Néha az első tűnik valószínűbbnek, máskor az utóbbi. De legalább egy olyan hosszabb részlet található a szövegben, amelyre egyik értelemezés sem illik, ahol azt kell gondolnunk, hogy Sartre tudatosan szakított az általa választott forma előírásaival, és átsiklott – talán véletlenül – az autonóm belső monológ területére.

E naplóbejegyzés első lapjainak keletkezésekor Roquen-

89 *Répertoire* II, 64. o.

tin az asztalánál ül, azt figyeli, ahogy itt és most létezik, s beszámolója meggyőzően szimultán e tevékenységével:

*Létezem. Milyen édes, milyen édes, milyen lassú érzés. És könnyű is: mintha magától lebegne a levegőben. Mozog. Mindeniütt érintések olvadnak és foszlanak szét. Milyen édes, milyen édes érzés. Gyönyörű víz van a számban. Lenyelem a vizet, lecsúszik a torkomon, simogat – és lám, megint víz van a számban.*⁹⁰

Ez a részletező önmegfigyelés néhány oldalon át folytatódik, egyre bonyolultabb lesz, amint maga a gondolkodás válik a gondolkodás tárgyává, s egyre asszociatívabb lesz, amint igyekszik elszakadni a racionális gondolkodás szerkezetétől. A beszédnek és a tapasztalatnak a szimultaneitása teljesen megvalósul, anélkül, hogy ellentmondana a naplóíró narratív előadásmódjának.

Az ellentmondás csak akkor következik be, amikor Roquentin feláll az asztalától:

Fél ötöt harangoznak. Fölállok, a hideg ing bőrömhöz tapad. Elmegyek...

*Az utcán veszek egy újságot. Szenzációs. Megtalálták a kis Lucienne holttestét! Festékszag, ujjaim hozzádörzsölődnek az újságpapírhoz.*⁹¹

Az ezt következő szexuális-egzisztenciális fantazmagória szorosán összefonódik utcai bolyongásával:

A ház előugrik, a ház létezik; előttem a hosszú fal, elmegyek mellette, a lassú fal létezem, a fal előtt, egy lépés, a fal létezik, itt van előttem, egy, kettő, mögöttem, egy ujj kaparássza nadrágo-

90 *Az undor*, Bp., 1981, 145. o. Réz Pál ford.

91 *l. m.* 148. o.

mat, kaparászik, és kihúzza a kislány piszkos, sáros kezét, sár van az ujjamon...⁹²

és így tovább két oldalon át. A hallucináló tudatnak ez a valóságos zuhataga csak akkor csillapodik le, amikor Roquentin, egy kávéházba betérve, meghallja a dzsessz dallamát. A feljegyzés itt véget ér, nem nyúl többé a tollhoz és papírhoz; a tapasztalat és annak feljegyzése közötti tényleges viszony függőben marad. Formailag és tartalmilag egyaránt éles kontrasztot alkotva ezzel, a következő feljegyzés teljes terjedelmében így szól:

KEDD

Semmi. Létezem.⁹³

Sartre arra kényszerítette Roquentint, hogy megtegye a lehetetlent: egyszerre írjon és száguldjon végig Bouville utcáin. A legtöbb olvasónak talán tetszik ez a nyersen kifejezett egzisztenciális élmény, s nem veszi észre a trükköt, amely kifejezte azt: akár szándékosan, akár nem, Sartre megsérti a naplóforma logikáját egy naplóbejegyzés kellős közepén.

Az *Undor* ezen ellentmondássorozata az utolsó példánk arra az előadásmódra, mellyel az itt vizsgált szövegekben újra meg újra találkozhattunk: példája annak a tendenciának, amely szakítani próbál az egyes szám első személyű elbeszélés kötöttségeivel egy olyan szövegen belül, amely e normákhoz való ragaszkodás jegyében indul és végződik. Amikor egy szöveg az írott memoár, a szóbeli beszámoló vagy a naplófeljegyzések formáját ölti magára, bármilyen tevékenység, ami a beszédhelyzettel szimultán zajlik, illogikus. De ha egy szöveg egyáltalán nem ragaszkodik a formai kötöttségekhez, akkor saját, önálló logikát hozhat létre, melyben a beszéd és a

92 I. m. 148-149. o.

93 I. m. 151. o.

cselekedet szimultaneitása segít felkelteni és fenntartani a tudatállapot idézésének illúzióját.

Ez az illúzió az e fejezetben tárgyalt különböző anti-narratív tendenciák találkozásától függ: az előadásmód valószerűtlenségétől, a múlt eseményeinek a-kronologikus felidézésétől, a verbalizáció és a percepció vagy a tapasztalat egybeesésétől, az emotív nyelvi kifejezésektől, a megnyilatkozásnak a jelenbe történő fokozatos beolvasztásától. A néma lelkiismeret-vizsgálat illúziója, ami mindaddig fennáll, míg ezek a tendenciák egymást erősítve jelentkeznek, könnyen szertefoszlik, mihelyt a narratív séma visszatér a szövegben: amikor például az explicit magyarázat vagy a kronologikus történetmondás kommunikatív célú megnyilatkozás benyomását kelti; vagy amikor a monologizáló beszédmód egyszerű kijelentésekké válik, amiket egyaránt értelmezhetünk evokatív elbeszélésnek, de szinkrón beszámolóknak is.

Az elbeszéléstől a monológ felé vezető utunk térbeli modellje szerint tehát a mozgás éppen fordított irányban történik. Az autonóm monológ az a műfaj, mely könnyen visszacsúszhat az őt az önéletrajzi elbeszéléstől elhatároló köztes területre. Történetileg és tipológiailag egyaránt kétirányú mozgást figyelhetünk meg, amely magyarázatot ad arra is, miért van ugyanannyi új hajtása, mint ahány előképe a belső monológoknak. Különösen Beckett, Sarraute és Robbe-Grillet művei azok, melyek ezen ellentmondásos, köztes narratív területre vezetik vissza a belső monológot – s melyeket ezért a *nouveau roman* egyik kritikusa „a belső monológ külső megtestesülései”-ként emleget.⁹⁴

Cseresnyés Dóra fordítása

94 Jacques Dubois tanulmányának címére utalok (lásd 31. jegyzet).

A. N. Veszolovszkij

A szüzsé poétikája

Bevezetés

*A szüzsé poétikája és feladatai*¹

A történeti poétika feladata – ahogyan én látom – a hagyományos elbeszélés határainak és szerepének kijelölése a személyes alkotófolyamatban. Ez a hagyomány annyiban, amennyiben érinti a legegyszerűbb poétikai formák stílusát és ritmusát, képiségét és sematizmusát, valamikor – az emberi együttélés első idejében – természetes kifejezéséül szolgált a gyűjtő pszichikumnak és az annak megfelelő hétköznapi viszonyoknak. Ennek a pszichikumnak és ezeknek a feltételeknek az egyöntetősége magyarázza a poétikai kifejezés egyöntetűségét azon népeknél, amelyek soha nem kerültek egymással érintkezésbe. Így állt össze formulák és

1 Veszolovszkij befejezetlen kéziratának fragmentuma, melyet tanítványa, V. F. Sismarjov készített elős válogatott a hatalmas hagyatékából az akadémiai kiadáshoz (Összes művek, II. kötet, 1. kiadás, 1913.). A Bevezetőt és az Első fejezetet a következő szöveg alapján közöltük: A. H. Веселовский : Историческая поэтика, Ленинград, 1940, Гослитиздат, 493-501. o. (ред. В. М. Жирмунский) Azóta két újabb kiadás is napvilágot látott: in: Poétika, Вр. 1982. Ткк. 623-629. o. (Szerk. Király Gyula, Kovács Árpád) A. H. Веселовский, Историческая поэтика, Москва, 1989, Высшая школа, 299-306. o. (A cikkekre, melyet itt bemutatunk, igyekezőn reprodukálni azt, egy Szüzsék című dossziében bukkantunk, melybe a szerző feljegyzéseket, emlékeztetőket, tanulmányrészleteket tett. Minthogy tartalma alapján felfogható mint *Bevezető a poétikai szüzsék történetébe*, a könyv elején helyezük el. – Az akadémiai kiadás szerkesztőjének – R. D. Batyuskovnak – a megjegyzése.)

sémák sora, amelyek közül sok fenn is maradt egy későbbi fokon, ha megfelelt az új alkalmazás feltételeinek, ahogyan az ősi szókészlet más szavai kiszélesítették reális értelmüket, hogy az elvont fogalmakat ki tudják fejezni. Minden a formula felvevőképességén múlt; megőrződött, ahogy megőrződött a szó, de az általa hívott képzetek és érzetek már különböztek; az érzés és gondolat megváltozott tartalmának megfelelően sok olyant is megsúgott, ami eredetileg nem adódott közvetlenül; azután idomult ehhez az új tartalomhoz, szimbolikussá vált, általánosult. De meg is változhatott (s itt az analógia a szóval megszakad), hisz új elvárásoknak kellett megfelelnie, más szinten. Gazdagodván, ennek az összetettségnek a kifejezésére az anyagot azokból a formulákból meríti, melyek az övével hasonlatos metamorfózist éltek át. Az új képződmény ebben a szférában gyakran a régi túlélése, új összetételben. Más alkalommal már utaltam rá, hogy költői nyelvünk *detritusként* [szövegtörmelek – *A ford.*] van jelen; most kapcsolni szeretném a nyelvhez a költői alkotás alapvető formáit is.

Kiterjeszthetjük-e ezt a szemléletet a költői szüzsészerűség anyagára is? Beszélhetünk-e e területen is tipikus – azonemű vagy hasonlatos – sémákról, melyek a mindennapi valóság állapotait ölelnék fel? Hiszen ugyanazon élmények kifejezésére szolgáltak; nemzedékek során át adódtak tovább, mint kész formulák, melyek képesek új tartalommal feltöltődni, szimbólummá válni, új képződményeket hívni elő abban az értelemben, ahogyan fentebb a stílusbeli újításokról szóltunk. A modern elbeszélő irodalom bonyolult szüzsészerűségével és a valóság fotografikus visszaadásával elhárítja még az efféle kérdés felvetésének lehetőségét is. Amikor azonban a jövő nemzedékeknek ugyanolyan távoli perspektívában rajzolódik majd ki e kor minden sajátossága, mint most előttünk az antikvitás a történelem előtti időktől a középkorig, amikor az időnek, e nagy vulgarizálónak a szinté-

zise a jelenségek hálóján áthaladva leszűkíti, a távlat által szinte pontszerűvé teszi azokat, mígnem vonalaik összefoly-
nak a nekünk most megnyílókkal, amikor is a messzi költői
múltra tekintünk – sematikusság és ismétlődés fog meghono-
sulni az egész belátható távon.

A „szűzszerűség” közelebbi meghatározást kíván.
Nem elég összeszámlálni, ahogy Gotzi, Schiller és nemrég
Polti² tették, hány – és milyen kevés! – szűzsé táplálta az an-
tik és a mi drámánkat. Elégtelenek a mese vagy mesék „osz-
tályozásának” kísérletei is különböző variációik alapján.
Előre meg kell állapodni, mit is értünk szűzsé alatt, elvá-
lasztva a motívumot a szűzsétől, mint motívumkomple-
xumtól. *Motívum* alatt én olyan formulát értek, mely a társa-
dalmiság első óráiban azokra a kérdésekre válaszolt, ame-
lyeket a természet mindenütt feltett az embernek – magába
foglalhatott akár különösen élénk, akár fontosnak tűnő
vagy ismétlődő valóságélményt is. A motívum ismerve
egytagú képi sémája: ilyenek az alsóbb mitológia és mese
tovább nem bontható elemei; elragad valakit a nap (napfo-
gyatkozás), elviszi a villám tüzeit a madár az égről; rovátká-
zott farka van a lazacnak: becsípték stb. A felhők nem ad-
nak esőt, kiszáradt a víz a forrásban: az ellenséges erők be-
temették őket, a nedvességet bezárva tartják és meg kell
küzdeni az ellenséggel; szörnyekkel kötött házasságok; át-
változások; a gonosz öregasszony elpusztítja a szépséges
lányt, vagy elrabolja valaki, s erővel és ügyességgel kell
megszerezni stb. Az ilyen típusú motívumok különféle tör-
zsi környezetben önállóan is megszülethettek; egyöntetűsé-
güket vagy hasonlatosságukat nem szabad átvétellel ma-
gyarázni, hanem a mindennapi feltételek azonneműségével
és a bennük tükröződő pszichikai folyamatokkal.

A motívum legegyszerűbb típusát leírhatjuk az a+b for-

2 Georges Polti, *Les 36 situations dramatiques*, Paris, 1984.

mulával: a gonosz öregasszony nem szereti a szépséges lányt – s életveszélyes feladatot ad neki. A formula minden része képes a változásra, különösen a b hajlamos a növekedésre; két, három (bármely népi szám ideérthető) és még több megpróbáltatás is érheti. Vagy: a vitézt útja során találkozás várja, amelyből több is lehet. Így a motívum *szüzsé*-be nőtt át, csakúgy, mint a lírai stílus formulái, melyek paralelizmusra épülnek, növekedhetnek, fejleszthetik egyik vagy másik tagjukat. A *szüzsé* sematikussága azonban már félig tudatos, a megpróbáltatások és találkozások elrendezését például már nem a motívum tartalma által adott téma határozza meg, előfeltétele a már ismert szabadságfok; a mese *szüzséje*, ismert értelemben, már az alkotás aktusa. Feltételezhető, hogy magától lejátszódván, a motívumtól a *szüzséig* tartó fejlődés azonos eredményeket hozhatott létre, tehát hogy, egymástól függetlenül, megjelenhettek a hasonló *szüzsék*, mint a hasonló motívumok természetes evolúciói. De a *szüzsé*sematizáció feltételezett tudatossága korlátozásra utal, amelyet a „feladat”- és a „találkozás”-motívumok fejlődésével világíthatunk meg. Minél kevésbé előkészített ez vagy amaz a váltakozó feladatok és találkozások közül az előző által, annál gyengébb a belső kapcsolat köztük. Bármelyikük állhat például bármely sorban, s annál nagyobb bizonyossággal állítható, hogy ha különböző népi környezetben ugyanolyan véletlen következetességgel találkozunk a b -vel ($a+b$ $b1b2$ *stb.*), az ilyen hasonlóságot nem szabad feltétlenül a hasonló pszichikai folyamatoknak tulajdonítani; ha az ilyen b -ből 12 lesz, Jacobs³ számítása alapján az önálló összetétel valószínűsége 1:479 001 599. Ilyen esetekben beszélhetünk nyugodtan valakitől való kölcsönzésről.

A *szüzsék* bonyolult sémák, amelyek ábrázoló rendszerében az emberi élet és pszichikum ismert tényei *általáno-*

3 Folk-Lore, III, 76. o.

sultak, a mindennapi valóság váltakozó formái szerint. Az általánosulással már a *cselekmény* pozitív vagy negatív *értékelése* is együtt jár. A szüzsészerűség kronológiája szempontjából ez utóbbit nagyon fontosnak tartom: ha például az olyan témák, mint Psziche és Ámor és Meluzina, tükrözik az ugyanazon totemikus szövetség tagjaira vonatkozó ősi házassági tilalmat, akkor a békítő akkord, mellyel az Apuleius és hasonló mesék végződnek, arra mutat, hogy a mindennapiság evolúciója már felváltotta a valamikor élő szokást; innen a meseséma változása.

A cselekmény sematizálása természetszerűen vezetett el a szereplő alakok, típusok sematizációjához.

Tekintet nélkül mindazokra a keveredésekre és rétegződésekre, amelyeket a (számunkra) modern mese átélt, éppen a mese a legjobb példa előttünk a mindennapi életből fakadó alkotásra mint olyanra; de ugyanazon sémák és típusok szolgáltak alapul a mitológikus alkotáshoz, amikor a figyelem áterjedt az emberen kívüli, de átemberiesített természet jelenségeire is. A mese és a mítosz körvonalai közti hasonlóság nem genetikai kapcsolattal magyarázandó, miszerint a mese a mítosz elvértelenített változata lenne, hanem az anyagok és eljárások – másként egyeztetett – egységében. A képi, mindennapi és mitológiai általánosítások világa egész nemzedékeket nevelt és közelített útjukon a történelemhez. A történeti népiség elkülönülése feltételezi mások létét vagy kiválását, akik egymással érintkeztek vagy éppen harcban álltak; a fejlődés e stádiumán keletkezik a hőstettekről és hősokról szóló epikus ének, de a történeti hős arculata és a hőstett reális ténye azon képek és sematikus állítások prizmáján keresztül válik énekké, mely formákban alkotni szokott a fantázia.

Ily módon a mesei és mitológiai motívumok hasonlósága kiterjedt az eposzra szintűgy; de létrejöttek új kontaminációk is: a régi séma elmerült, hogy helyt adjon keretei kö-

zött azon események élénk vonásainak, amelyek izgalomban tartották a népi érzést, s ebben a formában lép a későbbi fordulatba, mely a következő nemzedékek poétikája számára kötelező lesz. Így a Ronseval alatti veszteség típusává válhatott sok más „veszteségnek” a francia *chansons de geste*-ben, s Roland alakja is mintául szolgált a *hős* (– *A ford. kiemelése*) jellemzésére – általánosságban.

Nem minden örökölt szüzsé ment át ilyen átalakuláson; sok közülük egyszerűen elfelejtődhetett, mert nem volt alkalmas az újonnan születő szellemi érdeklődés megfelelő kifejezésére. Mások, elfeledettek, újra felbukkantak. Az egyes szüzsékhez való visszatérés folytonosabb, mint általában gondolják; amikor nagykereskedelmi áruként van jelen, akaratlanul is felveti a kérdést az ilyen mérvű kereslet okait illetően. Mintha az embert új érzetek és vágyódások teljessége lepné el, és keresné a kiutat, a megfelelő formát, s nem találná azok közt, amelyek általában szolgálták művészetét; túlságosan szorosan egybenőttek azok egy bizonyos tartalommal, amelyet ő maga helyezett beléjük; mintegy elválaszthatatlanok attól és nem hajlanak az újra. Ekkor fordul azokhoz a képekhez és motívumokhoz, amelyekbe valamikor régen már kiömlött gondolata és érzelme, s melyek mostanra befagytak, és nem zavarják abban, hogy e régi formákra új bélyegzőt üssön. Goethe azt javasolta Eckermannak, hogy forduljon olyan szüzsékhez, amelyek már valamikor táplálták művész képzeletét; hányan megírták Iphigéniát, és mind másmilyen lett, hisz az egyes szerzők saját szemükkel tekintettek rá.⁴ Ismeretes, a régi témák tömkelegét újították fel a romantikusok. Maeterlinck *Pelléas és Mélisande*-ja újra és újra átélte Francesca és Paolo tragédiáját.

Eddig úgy tekintettük a szüzsészerűség fejlődését, mint-

4 Eckermann, *Beszélgetések Goethével*, 1823. szept. 18.



ha az egyetlen nép-egyed keretein belül tökéletesedett volna. E felépítés tisztán teoretikus, arra szolgált nekünk, hogy némely általános kérdést tisztázzunk általa. Valójában nem ismerünk egyetlen izolált törzset sem, tehát olyant, amelyről bizonyossággal kimondhatnánk, hogy soha nem lépett érintkezésbe másokkal.

Vigyük át szüzsészerűség-evolúciós sémánkat a nemzetségek és kulturális szférák kommunikációjának talajára és mindenekelőtt a következő kérdést tegyük fel: végbe ment-e mindenhol az átmenet a motívumok természetes sematizációjától – a szüzsékéig? A meseszüzséket illetően a kérdésre, láthatólag, tagadó a válasz. A vadak mindennapi meséi nem ismerik a mi meséinknek s azok anyagának sem tipikus témáit, sem szigorú vázát. Az ő meséik elmosódottan reális vagy fantasztikus kalandoknak, szervesen kapcsolatoknak és azon váznak a sorát teszik ki, amely formát ad az egésznek és világosan áthatja a részleteket, amelyek az egyik variánst a másiktól megkülönböztetik. A variációk egy alapszöveget avagy szkázt [itt: elbeszélést – *A ford.*] tételeznek, a normától való elhajlást; a formátlanság nem ad ki variációkat. És a meseanyag ezen formátlansága közben mégiscsak rábukkanunk egyes nekünk ismerős sematikus témákra, európai, indiai, perzsiai mesék szüzséjére. Ezek a más vidékről jött mesék.

Tehát: nem minden népcsoport jutott el a meseszüzsészerűség sematizációjáig; azaz addig a legegyszerűbb kompozícióig, amely utat nyitott a további, már nem mechanikus alkotásmodnak. A formátlan elbeszélések anyagában a sematikus mesék foltok maradnak, melyek nem oldódnak fel az általános masszában. Innen következtethetünk: ott, ahol az ilyen mesék mellett nincsenek forma és terv nélküli mesék, a fejlődés eljutott a sematizáció fokára és ha nem hozott létre mesét, a költői szüzsék átköltözhetnek egyik szférából a másikba, beépülhetnek az új környezetbe, hozzáalakulhattak az

ottani erkölcsökhöz és szokásokhoz. Így például a keleti mesék, amelyek a középkorban jutottak el hozzánk, az egyház által elültetett nőgyűlölet vállain érkeztek; más keleti mesék epizodikusan a Spielmannok fantáziáját táplálták. Az átvétel gyakran igencsak sajátos: a mi Gyuk Szytepanovicsunk nem esernyővel, hanem napraforgóval fedí be magát, amely látóhatólag nem zavarta az énekeseket. Az érthetetlen egzotikum úgy maradt fenn, mint pecsét az importárún; éppen érthetlenségével, titokzatosságával hatott.

Akkor azonban, ha a két konfrontálódó népi-kulturális szféra közül az egyik határozottan befolyásolta a másikat úgy életfelfogásban, mint az ideálok felállításában, s ezzel egy szinten kidolgozta a költői kifejezés új sematizmusát, az elmaradottabb szférát ez minden bizonnyal megfertőzte. Az ideális tartalommal együtt az azt kifejező szüzsészerűség is átvételre kerül. Így volt ez a kereszténység felvételének korában az önfeláldozó aszkéta típusával, s kisebb mértékben, amikor a francia lovagság világnézetével együtt Európára örökítette a breton regény sematizmusát is. Itália a klasszikus ókort, annak szépségét és irodalmi példáinak kultuszát, aztán később Anglia és Németország a népi-archaikus témák iránti szerelmét. Minden alkalommal bekövetkezett az eszmei-költői kéthitűség korszaka, és folyt az elsajátítás munkája. A klasszikus szüzsék befogadása más a *Roman de Troie*-ban, mint például Boccaccio-nál és a francia álklasszikusoknál. Ezen átvételek folyamatait, technikájukat nyomon követni, kiigazodni az érintkező áramlatokban, amelyek különböző mértékben olvadtak össze az új alakulatok létrehozása érdekében, érdekes feladatnak tűnik az elemző számára. Minél egyszerűbb a keresztveződő elemek összetétele, annál könnyebb azokat szétválasztani, annál láthatóbb az új alakulatok menete és inkább lehetséges az eredmények számbavétele. Ily módon elvonhatunk bizonyos kutatási módszereket, amelyek a bonyolultabb viszo-

nyok elemzésében jó szolgálatot tehetnek. Némi törvényszerűség vihető a szüzsészerűség leíró történetébe formális elemei meghatározottságának és evolúciójának elismerésével, amelyek társadalmi ideálok váltakozására reflektálnak.

Első fejezet⁵

Motívum és szüzsé

Milyen erővel és milyen célból vetődhet fel a költői szüzsék kérdése a történeti poétikában? Válaszolhatunk egy paralelizmussal: a költői stílus története, amely tipikus képek-szimbólumok, motívumok, fordulatok, paralelizmusok és hasonlatok komplexumában önállósult, s ezek *ismétlődése*, *sőt közössége* – magyarázható akár a) a *pszichológiai* folyamatok egységével, amelyek kifejezést nyertek bennük, akár b) *történeti* hatásokkal (ld. a klasszikus hatást a középkori európai lírában, a *Physiologus*ból átvett képeket stb.). A költő ezzel a számára elengedhetetlenül szükséges stilisztikai *szótárral* (egyelőre nincs összeállítva még) operál; eredetiségét e téren korlátozza egynémely motívum változása (más értelmezésben: szuggesztivitása) avagy kombinációja. A stilisztikai újítások összeegyeztetődnek, alkalmazkodva a képekhez, „kockákhoz”, melyeket a hagyomány megszilárdított.

Ugyanezek a szempontok csatolhatók a költői szüzsék és

5 Melléklet:

Egyik következő kurzusán, visszatérve az alább felvetett kérdésekhez röviden összefoglalva azokat a szerző rezüméje elé bocsát néhány általános elképzelést, amely költészet és poétika kérdését érinti. Itt közöljük ezeket. [Az *akadémiai kiadás szerkesztőjének*, F. D. Batyuskovnak a megjegyzése.]

1. *A történeti poétika feladata*: a poétikai alkotás törvényeinek és jelenségeinek értékeléséhez szolgálható kritériumok elvonása a költészet történeti evolúciójából - az elvont meghatározások és egyoldalú feltételes ítélek mindmáig uralkodó tendenciája helyett.

motívumok szemléléséhez is. A közösség és ismétlődés ugyanazon jegyeit képviselik a mítosztól az eposzig, meséig, helyi sagáig és regényig; itt helyénvaló beszélni a tipikus sémák és helyzetek azon szótárjáról, amelyekhez a fantázia egy vagy más tartalom kifejezésének céljából szokott fordulni. Ezt a szótárt úgy próbálták összeállítani (a meséket – v. Hahn, *Folk-Lore Society*; a drámát – Polti, *Les 36 situations*

2. A költészet meghatározása az objektum és a pszichológiai folyamat oldaláról.

a, A szépség objektuma-e a költészetnek = művészetnek? Immanens-e a természettel avagy a mi érzeink kategóriája? A szépség mint érzéki-kellemes dolog,; némely kategóriájának (ritmus, szimmetria, hullámvonal, ismert színek, arany metszés stb.) és népi és történeti alkalmazásainak (kontrasztok és disszonanciák; színek története - a fakó iránti vonzódásig; a kellemes ősi kritériumainak átélése és új kritériumok kifejlődése; a természet-ideál története); az ízlések evolúciójának kérdése.

b, Szépség: feltételezzük-e természeti immanenciáját, vagy értsük úgy mint érzéki-kellemest, amely átalakul a művészetbe: a művészet (festészet, szobrászat) adja azt a felesleget, amely megkülönbözteti a fotográfiától; azokban a művészetekben is beszélhetünk e feleslegről, amelyekre nem érvényes az utánzás eszme. Miben is áll akkor ezen "felesleg"?

c, *Borzalmas, láthatatlan, mindennapi* - mint a művészet objektuma esztétikai hatást gyakorol ránk. *Az esztétikai átfogja úgy a szépet mint a szörnyűségeset.*

d, *Az esztétikai* alatt a külvilág objektumainak általunk való azon befogadási aktusát értjük, amely közvetít a tömegélmények széttöredezettisége és a jelenségek azon analitikus elsajátítása között, amelyet tudományosan nevezünk. Az esztétikai aktusban mi elvonjuk a hang- és fénybenyomások világából a tárgyak belső képeit, formáikat, színeiket, típusaikat, hangjaikat, mint tőlünk különállókat, amelyek tükrözik a tárgyi világot. Mindezt feltételelesen tükrözik ezek: a tárgyakat azon oldalról ragadják meg, amely nekünk tipikusnak tetszik; ez a tipikus vonás adja nekik az ismert egész-szerűségét, mintegy személyiségüket; e centrum köré gyűlnek érintkezés alapján az asszociációk sorai.

Feltételes tipikusság: esztétikai típusok = belső képek - nem tudományosak; a nyelv esztétikai típusai: a szótár tartalmi analízise, mint a költői jelzők különbözősége is, utal az ugyanazon asszociációk útján fejlődött, a népi-történeti tradícióban magát tartó, tipikus befogadások különbözőségére. - Ezen asszociációcsoportok és belső képek átélése hívja elő a kérdést evolúciójuk feltételeiről és törvényszerűségeiről.

Minél tovább tartózkodik egy kép vagy képek asszociációja az emberi-

*dramatiques*⁶ stb.), hogy közben nem feleltek meg azon követelményeknek, amelyek megszegésével magyarázható a sok tévesztés és zavar az elbeszélő témák keletkezését és ismétlődését érintő kérdésfelvetésben. Ez a követelmény pedig a következő: *elkülöníteni a motívumok kérdését a szüzsék kérdésétől.*

a) *Motívum* alatt én a legegyszerűbb elbeszélő egységet értem, mely képszerűen felel meg az ősközösségi értelem vagy a köznapi megfigyelés különböző elvárásainak. A *mindennapi* és *pszichológiai* feltételek hasonlósága vagy azonossága esetén az emberi fejlődés első stádiumain ilyen motívumok létrejöhetnek maguktól, és ezzel együtt hasonló vonásokat is mutathattak. Például szolgálhatnak: 1) az ún. *légendes des origines*: a nap mint – szem; a nap és hold – fivér és nővér, férj és feleség; mítoszok a nap felkeléséről és lenyugtáról, a hold feltáiról, a fogyatkozásokról stb.⁷; 2) *köznapi elképzelések*: a lány-asszony elszöktetése (a népi lakodalom epizódja), a szétválás (a mesékben) stb.

b) A *szüzsé* alatt olyan témát értek, amelyben különféle állítások-motívumok cikáznak; példáink: 1. mesék a napról (és anyjáról; görög és maláj legenda az emberfaló napról); 2. mesék a szöktetésről. Minél összetettebb a motívumkombi-

ség hagyományában, annál több joggal beszélhetünk esztétikumának tényéről.

e, A fény, a formák és a hang belső képeinek *esztétikai befogadása* – és játék e képekkel, mely megfelel pszichikumunk különös képességének: *művészet alkotása. Anyagai a költészet területén: a nyelv, a képek, a motívumok, típusok, szüzsék – és az evolúció kérdése.*

(Ld. az itt felvetett kérdésekhez; Groos: *Bevezetés az esztétikába*, ford. Gurevics (Kijev - Harkov, Ioganson) 21-3, 17, 30, 33, 39 o.; 62; 68; 124, 126-7, 128, 132-3, 177; 186, 192-3).

6 Ld. *Etnográfiai Szótár. Áttekintés*, LXI könyv (1904), 1. o.; Vlagyimirov: *Bevezetés az orosz szótár történetébe*, 156. o. és az azt követők (mindössze 41 meseszüzsét számoltak össze).

7 Az eredetlegendákhoz ld. Friedrich von Leyen: *Zur Entstehung des Märchens*. In: *Arch. f. d. neuer Sprachen*, CXIV, 1-2 Heft, 15. o. és a köv.

náció (amint a dalok stilisztikai motívumok kombinációi), minél logikátlanabbak és minél több az alkotóelemük, annál nehezebb feltételezni – például két hasonló, s mindazonáltal különböző eredetű mese esetében –, hogy pszichológiai önmegtermékenyítés útján jöttek létre az azonos elképzelések és megegyező hétköznapi feltételek talaján. Ezekben az esetekben vetődhet fel a kérdés a szüzsé *történeti időben való átvételéről*, egyik nép által a másiktól.

A *motívumok* és a *szüzsék* is a történelem forgásában élnek; formái a növekvő ideális tartalom kifejezésének. E követelménynek megfelelni akarván, a *szüzsék variálódnak*: akár úgy, hogy a szüzsébe bizonyos motívumok behatolnak, akár úgy, hogy szüzsék kombinálódnak egymással (mesék és epikus sémák: mítosz Iaszonról és annak meselemei: a) Friksz és Hella szökése a mostohától és az aranycsapatos kos – mesék ugyanilyen futásokról ugyanilyen körülmények között; segítő állatok; b) nehéz feladatok és a lány segítsége a Iaszonról szóló mítoszban és mesékben); új összefüggések adódhatnak a középpontban álló, más értelemben használatos típus vagy típusok nyomán (Faust). Ebben fejeződik ki a személyes költő viszonya a tradicionális tipikus szüzsékhez: ez az *ő személyes alkotása*.

Nem akarom ezzel azt mondani, hogy a költői aktus a tipikus szüzsék ismétlésében vagy új kombinációjában merül ki. Vannak anekdotikus szüzsék, melyeket valamilyen véletlen esemény sugall, amely a fabula avagy a főszereplő által váltott ki érdeklődést. Példák: a tipikus kamaoni mesék és a helyi legendák. A (saját vagy más vidékről jött) típus hatása az anekdotikus jellegű sagákra: a vadak meséi formátlanok; a tipikus mese sajátos formulát ad nekik, és eltűnnek annak a sablonjában (ld. Pierrot meséinek a hatását az angol népmesékre). A helyi mesék a máshonnan jött, hasonló, de meghatározott típusú tartalom hatása alatt formálódnak (a pszkovi hegyhez, Szudomához valószínű, hogy

hozzátartozott valaha a „szud”-ról, az ítéletről szóló elbeszélés, másképpen nehéz megmagyarázni a *Salamon Ítélete* társítását az adott helyhez). 2) A modern regény nem tipikus, a középpont nem a fabulában, hanem a típusokban van; a kalandregény, a roman d'aventures viszont örökölt sémákkal íródott.

Gilbert Edit fordítása

Szerkesztői jegyzet

Az irodalom elméletei 1-4.

című sorozathoz

A több évtizedes, félmúltbeli időszak Magyarországot a közép- és kelet-európai országoknál sokkal jobban eltávolította a korszerű, s talán nemcsak a korszerű elméleti gondolkodástól. A humán tudományok, közöttük az irodalomtudomány, irodalom- és művészetelmélet mindmáig érzi ennek a lépéshátránynak a következményeit, ahogyan annak a frissebb szellemnek a jelenlétét is, mely a kilencvenes évek óta a kultúrában, oktatásban, folyóiratokban, könyvkiadásban megmutatkozik. A Helikon, Literatura és Athenaeum folyóiratok mellett sok egyéb kiadvány hozzájárult az irodalomértés szemléleti alapjainak kitágításához és módszertani sokrétűségének bemutatásához.

Az irodalom elméletei 1-4. című könyvsorozat ötlete és terve az említett hiányérzet alapján született meg. Gyakorlati vonatkozású az a meggondolás is, hogy a tanszékek és könyvtárak mindmáig igen nehezen tudják könyvtálmányukat idegen nyelvű szakirodalommal gazdagítani. A négy kötetnek terveink szerint 1996 és 1997 során kellene megjelennie. A válogatás elsősorban az e századi német, francia, angol, amerikai és orosz irodalomelméleti kutatásokba nyújt betekintést. Friedrich Nietzsche *Retorika* című egyetemi előadássorozata képez csupán kivételt, mely ösztönzőként hatott a hatvanas/hetvenes évek megújuló retorikakutatására. Hatása a francia strukturális és a Liège-i új-

retorikai elméletek alakulásán, illetve a metaforáról való filozófiai gondolkodáson is érzékelhető, melynek egyik elvi összefoglalása Jacques Derrida *Fehér mitológiája*.

A sorozat tervezett négy kötete poétikai és történeti poétikai, retorikai és irodalmi retorikai, recepcióelméleti és hermeneutikai, narratológiai és metaforaelméleti kérdésekre terjed ki. A kötetek nem tömbökben, nem irányzatok és nem szakterületek szerinti tagolásban prezentálják a tanulmányokat. A szerkesztés alap gondolata a sorozatcímbe is kifejezésre jut. Az irodalomnak és tágas jelenségvilágának nem egy elmélete van, hanem elméletei vannak, ezek párhuzamos bemutatása és megismerése pedig tájékozódásunk dinamikussabbá és kritikai érzékünk, reflexeink eleve-nebbé tételét eredményezheti. A szemléleti és módszertani különbségek, szembenállások és viták talán termékenyebbé és rugalmasabbá tehetik irodalomértelmezésünket is. Kutatásban és oktatásban éppen ez az, amire felettébb nagy szüksége van az irodalomnak és tudományának.

1996. január

Thomka Beáta

Tartalomjegyzék

Hans Robert Jauss: Idő és emlékezés Marcel Proust

Az eltűnt idő nyomában című regényében

<i>Bevezetés</i>	5
<i>Hatodik fejezet. A regény regénye az emlékezés műalkotásában</i>	17

Dorrit Cohn: Áttetsző tudatok

<i>A tudatfolyamatok ábrázolásának narratív módozatai a szépirodalomban</i>	81
<i>Tudat az első személyben írt szövegeknél</i>	103
<i>Az elbeszéléstől a monológig</i>	139

A. N. Veszelovszkij: A szüzsé poétikája

<i>Bevezetés</i>	195
<i>Első fejezet</i>	203

550,-



9 789636 760595