

Az eltűnt idő nyomában – Marcel Proust narratív technikája



Magyar Miklós

(Szolnok, 1938):
irodalomtörténész, az
irodalomtudomány
doktora. Kutatási területe
a magyar–francia össze-
hasonlító irodalom és az
irodalomelmélet. 1988
és 1991 között a párizsi
Sorbonne egyetemen
vendégprofesszor. Fontosabb
könyvei: *Regény vagy „új
regény”? (Akadémiai Kiadó,
1971); A francia regény
tegnap és ma. A francia egy-
zisztencialista regény, az új
regény és a nouveau roman
(Akadémiai Kiadó, 1986);
Ramuz világa (Európa Ki-
adó, 1978); Hagyomány és
modernség. A személyiség
kalandja Gide, Proust és
Malraux regényeiben (Aula
Kiadó, 2002); Örökény István
és a francia abszurd dráma
(Mundus Novus Könyvek,
2013); Az akasztófa
árménykában. François Villon
(Európa Kiadó, 2020), *Én.
Én. Én. Én. – Esterházy Péter
(Napkút Kiadó, 2021),
Költő, barát és szerető
– Guillaume Apollinaire
(Napkút Kiadó, 2021),
Algír nyomornegyedétől a
Nobel-díjig – Tanulmányok
Albert Camus-ről (Napkút
Kiadó, 2022).**

Az *eltűnt idő* emlékező hőse Marcel, aki a kritikusok túlnyomó többsége számára lényegében nem sokban különbözik Prousttól. „A narrátor kétségkívül némileg megregényesített személy, de lényegében és általánosságban maga az író” – mondja Claude Mauriac *Hommes et idées d'aujourd'hui* című könyvében (MAURIAC 1953: 132). Mások viszont – magára az íróra való hivatkozással – ennek az ellenkezőjét állítják, vagy csak részben fogadják el igaznak a kijelentést (Vö: KOLB 1966: 108). Érdekes megközelítésben tárgyalja ezt a kérdést Georges Pirqué. Könnyen lehetne az ő véleményét is olyan állásfoglalásként interpretálni, miszerint az író és Marcel személyének kapcsolatait kár is lenne kutatni: „Proust talán az az író, aki személyesen a leginkább kívül marad művén” – írja (PIRQUÉ 1955: 99). Az a továbbiakban nyilvánvaló lesz, mire vonatkozik az író „kívülmaradása”. Egyrészt az író „egyáltalán nem kontrollálja” a narrátor és a szereplők lélektani fejlődését, másrészt a narrátor sohasem igazítja ki a többiek véleményét, bármily abszurdnak tűnik is az számára. Szellemes és találó hasonlattal Proust szerepét Pirqué azokéhoz a telefonos kisasszonyokéhoz hasonlítja, akik láthatatlanul létrehozzák a kommunikáció csodáját, de se a szeretőjének hazudó nő, se a haldokló nagymama hangját utánzó egyén társalgásába nem képesek beavatkozni (Uo. 119.). George D. Painter, akit két vaskos kötetet szentel Proust élete és *Az eltűnt idő* genezisének egybevetésére, nemcsak állítja, de meggyőzően ki is mutatja, hogy „nem csupán teljességgel a szerző élményeire támaszkodik *Az eltűnt idő*, de életének szimbolikus története is. [...] élete és születő művének kapcsolata lesz a »kulcsa« a megtalált időnek. Ugyanakkor – jóllehet semmit sem talált ki Proust –, mindent átalakított (PAINTER 1983: 25–27). Proust maga viszont ezt írja: „El tudom képzelni, hogy vannak olvasók, akik azt hiszik, hogy esetleges és véletlenszerű eszmetársításokra hagyatkozva, életem történetét írom meg.” (Vö: TADIÉ 1971: 18). A fenti két álláspont nem összeegyeztethető, hisz Marcel egyszerre azonos Prousttal, ugyanakkor különbözik is tőle. Valójában Marcel alakjára is érvényes Proust jellembrázoló módszere, tudniillik, hogy igen sok minta alapján alkot meg egy-egy regényalakot. Másrészt azt sem szabad elfelejteni, hogy Proust legtöbb szereplőjére kivetíti Marcel (illetve saját) jellemvonásait. Hisz minden Marcel tudatán halad át, helyesebben emlékezetében elevenedik meg. Ez magának az emlékező technikának egyik velejárója. Másrészt valamennyi szereplőjében saját magát keresve, saját „valódi énjét” kutatva, elkerülhetetlenül átsugárzik valami Proustból, illetve Marcelből a többi szereplőre. Mind Bergotte – akit egyébként, mint ismeretes, nagyrészt Anatole France-ról mintázott –, mind Charlus, mind Swann nem egy vonásában Prousttra ismerünk. Ugyanakkor Malraux-val ellentétben, akinél szinte valamennyi szereplőt az író „szöcsöveként” tekinthetünk, Proust esetében ezt a vizsgálatot elsősorban a narrátor és az író között kell elvégeznünk.

Am mielőtt legitimálnánk a szoros összefüggések keresését Proust élete és műve között, emlékeztessünk arra, hogy Proust magában *Az eltűnt idő*ben és főleg a *Contre Sainte-Beuve*ben expressis verbis kizárja az ilyen egybevetések jogosságát, mondván, hogy a művet alkotó én nem azonos hétköznapi énünkkel (Vö. *Contre Sainte-Beuve*, 221–222). Azt, hogy ennek ellenére jogosnak, sőt szükségesnek tartom Proust esetében is az író személyének vizsgálatát a műelemzés kapcsán, legalábbis indokolni kell. Először is, a *Contre Sainte-Beuve*-ben említett „társadalmi én” elsősorban az egyéniségétől megfosztott személyiség vonatkozásában foglalkoztatja Proustot. Továbbá az író főként az ellen tiltakozik, hogy a kritika afféle „kulcsregényként” kezelje művét. Végül *Az eltűnt idő* egésze azt igazolja, hogy az irodalom és az ember el nem választható egységet alkot, ami a jelen esetben inkább Sainte-Beuve elmélete mellett, mint ellene szól.

Azonkívül, hogy a narrátor központi szerepet kap a regényben, a mű legmeghatározóbb – és igen sok, ma sem lezárt vitát kiváltó – jellegzetessége az egyes szám első személyű elbeszélés, ami látszólag az élményeknek egy szubjektumon történő átszűrése kívánalmainak felel meg az író részéről. Ennek az interpretációnak hamisságára maga Proust igyekszik elsőként rámutatni: „Minthogy szerencsétlenségemre, »én«-nel kezdtem regényemet, [...] in aeternum »szubjektív« maradok. Ha ehelyett azzal kezdem, hogy Roger Mauclair egy pavilonban lakott, »objektív« lennék” (PROUST 1930–1936. III. 278).

Kár lenne azonban ebből az idézetből arra következtetni, hogy az író tetszése szerint választhatta volna meg elbeszélése személyét. Az egyes szám első személyű elbeszélés korántsem a véletlen műve. Paradox módon a sokkal inkább önéletrajzi indíttatású *Jean Santeuil* egyes szám harmadik személyű elbeszélés. Roland Barthes bevalótlan „intuitív” módon csupán annyit mond, hogy az egyes szám első személyű elbeszélésre való áttérés lesz az egyik technikai eljárás, amelyben Proust megtalálta regénye halhatatlanságának kulcsát (BARTHES 1984: 19). Gérard Genette is „jogosnak” tartja és „megfelelőnek a prousti elbeszélés szükségleteihez” az egyes szám első személyű elbeszélést, ám rögtön megjegyzi, hogy korántsem koherens az eljárás (GENETTE 1972: 258).

Mielőtt ez utóbbi kérdésre rátérnék, a prousti „én” nézőpontjának sajátosságaira próbálok rávilágítani. Láttuk, hogy Proust tiltakozott a „szubjektív” elbeszélés címke ellen. Ehhez azon-

2022. november
18-án volt Marcel
Proust halálának
100. évfordulója. A
világirodalom egyik
legnagyobb hatású
alkotója mindössze 51
éves volt, amikor meghalt.

ban hozzá kell tennünk, hogy Camus Meursault-jához hasonlóképpen Proustnak egyszerre van szüksége egy szubjektív és egy objektív tudatra. Az igény motiváltsága persze teljesen eltér a két írónál, ám a párhuzam kétségkívül valós. (Az okokat mindkét esetben csupán magának a regénynek az elemzésével lehet feltárni.)

Marcel Muller és Brian Rogers egy-egy könyvet szentelnek Proust narratív technikájának. Gérard Genette pedig – részben a fentiek munkáira hivatkozva – szintén részletesen elemzi a prousti elbeszélő technika sajátosságait.

Muller kiindulópontja Proust művének elemzésénél kategorikus: „ha az író a hős szócsöve, semmi sem hatalmazhatja fel a regényírókat a beavatkozásokra.” (MULLER 1965: 106). Erről az állásponttól elemzi Muller azokat a részeket, amelyekben a „faljáró” írói mindentudást lehet Proustnál kimutatni. Az írói mindentudást kétféle szabadságban látja megnyilvánulni Proustnál: az időbeli és térbeli helyváltoztatás szabadságában (Uo. 109).

Brian Rogers háromféle elbeszélő módot különböztet meg *Az eltűnt időben*: a hős, Marcel szubjektív szemléletmódját, az események objektív szemléletét, amelyet majd egy későbbi Marcel mond el első személyben, végül egy teljesen objektív és mindentudó elbeszélési módot, amelyet az első személyű narrátorra „osztottak ki”, de amelynek első személyű elbeszélői módja technikailag nem indokolt (ROGERS 1965: 120). Rogers árnyaltan elemzi az egyes szám első személyű elbeszélés előnyeit, ám lényegi mondanivalója az, hogy a mindentudás egyrészt ellentmond Proust elméleti álláspontjának, másrészt technikailag nem indokolható eszközöket használ az első személyű elbeszélési szempont kibővítésére (Uo. 123–128). Bár úgy látja, hogy „Azok az ellentmondások, amelyek abból erednek, hogy az első személyű narrátor hirtelen kisajátítja más szereplők gondolatait, ritkán nyilvánvalóak, és egyáltalán nem befolyásolják károsan Proust jellemelméletének általános bemutatását,” (Uo. 141) „sajnálatos dolognak” tartja, hogy Proust „a regényírás bizonyos alapvető megfontolásait figyelmen kívül hagyja”, s hogy „néha elrontja azt a technikai tökéletességet, amellyel a szituációkat és a jellemeket teremti meg” (Uo.).

Gérard Genette egyrészt arra a megállapításra jut, hogy Proustnak egyszerre lesz szüksége egy „mindentudó” narrátorra, aki objektív módon képes tálni egy morális élményt, valamint egy autodiegetikus narrátorra, aki személy szerint felvállalja és kommentálja az elemi élményt, ami viszont egyedül a hős privilégiuma. Innen van azután – mondja Genette – az a paradox és egyesek számára felháborító jelenség, hogy egyes szám első személyű és néha mégis mindentudó elbeszéléssel állunk szemben (GENETTE 1972: 259). Másrészt kiemeli e kettős követelmény regénytechnikai nehézségeit, nevezetesen a mindentudó és a szereplő tudatára szűkített nézőpont összeegyeztetésének lehetetlenségét.

Mielőtt az írói mindentudás kérdéseire próbálnánk magyarázatot keresni, a narrátor szubjektív nézőpontjának prousti jellegzetességére derítsünk fényt. Az egyes szám első személyű elbeszélés nem ugyanazon töről fakad Proustnál, mint az írói mindentudást elvető regény-építkezés vallóinál. Proust regénytechnikája az emlékezőtechnika szoros összefüggésében érthető csak meg. Az emlékezés töredékes jellegéből fakadóan a narrátor csupán annyit látat az eseményekből vagy egy-egy szereplőből, amennyit az én perspektívája éppen látni enged. Ugyanakkor – s ezt kívánja Proust hangsúlyozni, amikor regényének szubjektív volta ellen tiltakozik – a narrátor nem ítélkezik, nem mondja el saját véleményét a látottakkal, hallottakkal kapcsolatosan, csupán regisztrálja azokat. Talán nem túl merész az egybevetés, ha ismét Camus regényére, *Az idegenre* hivatkozunk. Ott is egy „objektív én” regisztrálja az eseményeket, csak hogy míg Camus az első és a második rész párhuzamával operál, addig Proustnál az emlékezőtechnika jellegéből következően csak később állnak össze a mozaikok egésszé, mint ahogy az eltűnt időt követi a megtalált. Ez történik a madeleine-élmény esetében, így áll majd össze valamennyi emlékkép és végül a narrátor megítélése is egy-egy szereplőről.

A mindentudó írói magatartás kiküszöbölése, a narrátor vagy a szereplők nézőpontjának következetes érvényesítése sok irodalmi mű esetében problematikus. Melville a *Moby Dick*ben olyan ismereteket ad a narrátor szájába, amiről annak nem lehet tudomása. Camus Meursaultja több helyütt olyan „emelkedett” stílusban beszél, amely összeegyeztethetetlen a hős jellemrajzával. Kafka *Az átváltozás* befejező részét Gregor tudatából egy objektív elbeszélésbe helyezi át. És még sorolhatnánk azokat az eseteket, amelyekben ilyen vagy olyan módon, de a szereplők vagy a narrátor tudatába helyezett elbeszélésben helyenként kiütözik a mindentudó írói nézőpont. A kritika pedig ezeket a megnyilvánulásokat szívesen írja az író „technikai fogyatékoságának”, „ügyetlenségének”, „figyelmetlenségének”, „következtelenségének” számlájára. Kafka maga is elégedetlen azzal a kényszerű megoldással, ahogy Gregor halála után nem mesélheti el a továbbiakat hőse nézőpontjából, sőt, emiatt „olvashatatlanak” tartja elbeszélését. Ám sem Camus, sem Proust nem panaszkodik hasonló okok miatt.

Proust művében Gérard Genette azokat az eseteket tulajdonítja az írói mindentudás megjelenésének, ahol a narrátor anélkül, hogy előzetesen tudomást szerezhetett volna valamiképpen egy szereplő gondolatairól, érzelmeiről, úgy írja le azokat, mintha tudhatna róluk. Így ismerjük meg Swann érzéseit felesége iránt – mondja Genette –, Saint Loup Rachel iránt táplált érzelmeit, a haldokló Bergotte utolsó gondolatait. Valóban olyan gondolatok ezek, amelyekről Marcel senkitől sem szerezhetett tudomást, mivel a szereplők senkivel sem közölték azokat. Genette mindebből azt a konklúziót vonja le, hogy Proust „képes áthágni saját narratív szisztémájának határait,” s hogy ezek a példák a „mindentudó” írói beavatkozás nyilvánvaló esetei.

Genette Proust eljárásának magyarázatát abban látja, hogy az író kettős fokalizációval él. Egyrészt a narratori, másrészt az ún. zéró fokalizációval, ami a genette-i terminológiában nem más, mint a mindentudó írói magatartás. Teljesen jogos Genette-nek az a megjegyzése, hogy

a prousti mindentudás nem azonosítható a klasszikus regény mindentudásával, mert egyrészt nem kívánja a realizmus illúzióját keltetni, ugyanakkor megbontja azt a klasszikus koncepciót is, amely szerint nem lehetünk egyszerre „belül” is meg „kívül” is. Végül úgy összegzi Proust elbeszélő technikáját – ezzel kívánva feloldani az ellentmondást az egyes szám első személyű és a „mindentudó” írói beavatkozás között –, hogy Proust módszerét Sztravinszkij *Tavasziünnepének* kompozíciójához hasonlítja, amelyben valamennyi tónus (vagy mód) egy-egy változatként szerepel. Genette tetszetős s végső soron egyféle elfogadható magyarázatot ad a szerzői beavatkozásokra ahelyett, hogy azokat írói ügyetlenségnek minősítené, mint azt mások teszik (GENETTE 1972: 221–224).

Genette itt nyilvánvalóan Proust modernségét emeli ki anélkül, hogy ezt ki is mondaná. Ezt a vonást még inkább aláhúzza az a megjegyzés, hogy Proust eljárása az ugyancsak korabeli Picasso és a kubista festészet sok nézőpontú és egymásra épülő technikájával is rokon.

Elismerve Genette magyarázatának létjogosultságát, hozzátehetjük, hogy elsősorban a férfi tudatába van a narrátornak mintegy „szabad bejárása”, így elsősorban Swann, Saint Loup, Bergotte érzelmeit, gondolatait tárja fel Marcel „mindentudó” technikával, míg Gilberte, Odette vagy Albertine érzelmeiről mit sem tudunk meg. A narrátor és a férfi szereplők tudatát mintegy egybemossa az író, s ily módon köztük valamiképpen nivellál, aminek regénytechnikailag a nézőpont azonos szintre való helyezése felel meg.

Emellett úgy vélem, az igazi okot abban kell keresni, hogy Proust egyáltalán nem tagadja, hogy fikcióról van szó, amit nyilvánvalóan elárul az, hogy a mesélő nem egyszer az olvasóhoz fordul vagy nyíltan „regényként” emlegeti a művet, amit a kezünkben tartunk. Talán nem állunk messze az igazságtól, ha azt mondjuk, hogy Proust elbeszélő-technikája legalább annyira kötődik a 19. századi regény hagyományaihoz, nevezetesen Balzac mindentudásához, mint amennyi az újítás benne. Úgy vélem, az írói beavatkozás egy pillanattal sem okozott Proust számára gondot, amikor az nem mondott ellent az emlékezőtechnika által megkívánt és saját maga által felállított elméletnek, nevezetesen annak a valóban következetesen végigvezetett eljárásnak, hogy egy később összeálló egésznek csupán egy részét kívánja bemutatni az adott pillanatban. Ezt a részt pedig hol úgy ábrázolja, hogy a narrátor nézőpontjára leszűkített parcellát mutatja be, hol egy számára ugyancsak természetes „mindentudással” a narrátor tudatán kívül eső, ám szintézist nem teremtő módon egyaránt egy mozaikot fed fel a képből. Hisz ha akarta volna, Proust könnyedén kiküszöböli az írói mindentudás látszatát is azáltal, hogy a narrátorral előzetesen tudomást szereztet egy-egy szereplő gondolatáról. Erre azonban Proustnak nincs szüksége. Nem titkolja, hogy műve fikció, s azt sem, hogy eljárása, miszerint azokat a tévedéseket, amelyeket tévedésnek ítél meg, csupán a könyv végén korrigálja, ugyancsak művészetének sajátossága. De pontosan emiatt a jellegzetesen prousti regénytechnika miatt, az emlékezés szakaszossága miatt van szüksége Proustnak a szubjektív nézőpontra.

Azt mondhatjuk tehát, hogy az író filozófiája, miszerint a valóságot csak a múlt töredékeinek révén lehet feltárni az akaratlan emlékezés segítségével. Az idő kíméletlenül változtató-romboló munkája révén a szereplők állandóan változnak, így csak egy-egy pillanatképet adhat, sohasem végleges portrét a főszereplőkről, egyben meg is határozza a legadekvátabb nézőpontot: a narrátor én-je lesz ez, s ha azt mondjuk, Proust következetesen érvényesíti ezt a nézőpontot, ennek nem mond ellent a 19. századi regényből örökölt, de saját céljai szerint átalakított „mindentudó” írói nézőpont alkalmazása, valahányszor arra szüksége van. Ennek a mindentudásnak azonban alig van már köze a balzaci vagy tolsztoji szintézisteremtő mindentudáshoz, ugyanazt a szerepet tölti be, mint a narrátor szubjektív nézőpontja. Így teremtődik meg a mű esztétikai koherenciája. Ugyanakkor Proust úgy bontja meg a klasszikus szabályt a nézőpontok egységéről, hogy Marcel, a mű narrátora lesz az, aki egyszerre látja belülről és kívülről a történeteket.

Proust narratív technikájától elválaszthatatlan és a mai napig sem tisztázott kérdés, lehet-e a művet Marcel belső monológjaként kezelni. Magának a belső monológnak a mibenléte körüli tisztázatlanság jól tükröződik *Az eltűnt idő* kapcsán felmerült vitákban is. Azok a kritikusok, akik a belső monológ legfontosabb és szinte egyetlen kritériumaként az egyes szám első személyű elbeszélést tartják, Proust művét „egy hatalmas belső monológként” kezelik, mint Egri Péter (Vö. EGRI 1969). Ezzel szemben a kritikának az a része, amelyik a belső monológot azonosítja a tudatfolyammal, tagadja a belső monológ lehetőségét Proustnál, mivel ő mindig megmutatja a mechanizmust, ahogyan a gondolatok kapcsolódnak (Vö. ROPS 1932). Mások a jelenhez kötik a belső monológ fogalmát, s úgy magyarázzák a belső monológ lehetetlenségét Proust művében, hogy az író „igazi életünket” a múlt pillanataiban keresi, míg a belső monológ csak a jelent tükrözheti (Vö. HUMPREY 1962).

Egri Péter valahol a tolsztoji belső monológ és a tudatfolyam között helyezi el azokat a részeket, ahol a tudat és az akarat szigorú ellenőrzése alól félig kicsúszó, érzelmileg erősen árnyalt gondolat- és képszővedék közvetlenebbül tárul elénk.” Egri megjegyzi, hogy bár a központozást Proust még nem szünteti meg, mégis a joyce-i belső monológot készíti elő (EGRI 1969: 150).

Mintha csak ennek cáfolatára írta volna, Gérard Genette határozottan állítja: „Proust [...] lényegében semmi olyant nem mutat fel művében, amit a *Babérok* vagy az *Ulysses* »belső monológjához« lehetne közelíteni.” (GENETTE 1972: 198). Genette Michel Raymondra hivatkozik, aki szerint Proust helyenként súrolja a belső monológ határát, de sohasem lépi azt át. Valójában Raymond, akárcsak Genette, a belső monológot a tudatfolyam fogalmával azonosítja, annak kritériumait kéri számon Prousttól, s mivel ezeknek nem felel meg, kizárja a belső monológot *Az eltűnt idő*-ből. Hogyan indokolja álláspontját Raymond? Joyce változatlan szereplőivel szemben Proustnál megannyi változáson mennek át az alakok, ráadásul Proust a



múltban mutatja be őket – mondja a kritikus. Következésképpen „még akkor is, amikor Marcel saját múltját idézi fel, sohasem a konkrét és közvetlen idejét követi tudatának.” Végül Raymond szerint Proust elutasítja a belső monológ *sine qua non*ját, a *hic et nunc*ot (itt és most) (RAYMOND 1966: 279).

Genette pedig azt is cáfolja, hogy egyáltalán beszélni lehetne belső monológról a szabad függő beszéd esetében, mivel a belső monológot ő is a jelenhez és az egyes szám első személyű elbeszéléshez köti. Továbbmenve, magának a dujardini belső monológnak elnevezését is szívesebben változtatná *discours immédiat*-ra, ami megint csak arra utal, hogy a belső monológ lehetőségét csak a Dujardin által *tout venant*-nak nevezett tudatfolyam megjelenésekor ismeri el (GENETTE 1972: 193–194). Így azután, J. P. Houstonra hivatkozva Genette egyetlen helyen, a *La Prisonnière* 84. lapján ismeri el a „közvetlen monológot”, amit „igazi ritkaságként” kezel Proustnál (Uo. 198). Genette azt is kifejti, hogy Proust miért határolja el magát a tudatfolyamtól. Az „autentikus belső monológ” utópiája – mondja Genette – összeegyeztethetetlen a prousti pszichológiával (Uo. 199). Itt egyetlen kivételt említ: Marcel álmát Balbecben, amelynek utolsó mondata „*Tu sais bien pourtant que je vivrai toujours près d’elle, cerfs, cerfs, Francis Jammes, fourchette*” (Azért jól tudod, hogy mindig mellette maradok, szarvas, szarvas), ám ezt az inkohérens mondatot is korrigálja az álomból az ébrenlét állapotába kerülő Marcel. Ily módon itt sem a joyce-i tudatfolyam mintáját kell keresnünk – mondja Genette.

Proust, akinek munkássága lényegében Édouard Dujardin, a belső monológ „feltalálója” és Joyce, a tudatfolyam diadalra juttatója közé esik, meglepő módon sehol sem említi a belső

monológ problematikáját. Ez a tény nyilvánvalóvá teszi, hogy magának a belső monológnak mibenléte elméletileg teljesen kívül esik érdeklődésén.

A másik lényeges kérdés annak eldöntése, tekinthetjük-e *Az eltűnt időt* egyfajta indirekt monológként felfogni. Véleményem szerint Proust művét egészében véve téves lenne bármilyen belső monológként felfogni. Proust módszere nem csupán a tudatfolyam-technikától különül el élesen, de a „klasszikus belső monológ” fogalmától is távol áll. Hisz az egész világirodalomban nincs egyetlen regény sem, amely elejétől végéig klasszikus belső monológ lenne, mivel azonkívül, hogy a hős kusza gondolatait koherens mondatokkal adja vissza az író, ez a típusú monológ egy-egy különleges lelki állapot, belső vívódás tükré, következésképpen nem lehet kizárólagos elbeszélői mód.

A *soliloquium* (egyfajta belső monológ, amelyben a szereplő önmagához beszél) természetesen kizárt, ha magát az egész regényt vizsgáljuk. Ugyanakkor sem a Genette által említett tudatfolyam vagy ahhoz közelálló belső monológ típus, sem a klasszikus belső monológ vagy *soliloquium* nem hiányzik a prousti regényből. A *soliloquium* egyáltalán nem ritka *Az eltűnt időben*: „Ilyenkor aztán Swann gyűlölte az asszonyt. »De én is nagy marha vagyok – gondolta –, hogy mások kedvteléseit fizetem. Mégis jobban tenné, ha ügyelne, és nem feszítené túl a húrt, mert megeshet, hogy egyszer csak semmit sem adok. Mindenesetre egy időre hagyjunk fel a ráadás-kedveskedésekkel! Ha belegondolok, hogy tegnap is, amikor azt mondta, szívesen elmenne a bayreuthi szesztont megnézni, voltam olyan hülye, és felajánlottam, hogy kibérlem kettőnknek a bajor király egyik szép kastélyát a környéken. Ő pedig még csak nem is örült különösebben, nem mondott egyelőre sem igent, sem nemet; istenkém, reménykedjünk, hogy nem fogadja el! Két hétig Wagnert hallgatni vele, aki úgy harapna rá, mint hal az almára, mondhatom, jó muri lenne!«” (PROUST 2017: 316). A klasszikus belső monológhoz közelíthetők formailag rögtön a regény elején a gyermek elalvás előtti gondolatai: „Gyengéd szeretettel szorítottam orcámat a párna szépséges orcájához, mely olyan pufók és friss, mint gyermekkorunk orcája. Gyufát gyújtottam, hogy az órára nézzek. Mindjárt éjfél. Ez az a pillanat, amikor az utazni és egy idegen szállodában aludni kényszerülő beteg rohamra ébred, és megőrül, mert fénycsíkot vesz észre az ajtó alatt. Micsoda boldogság, hiszen reggel van már!” (PROUST 2017: 8).

Ugyanakkor azt kell mondanunk, hogy a belső monológ – bármilyen formában jelentkezik is az – Proustnál egyrészt nem kap jelentős szerepet, másrészt a prousti regény esztétikai alapvetéséből, az emlékezés sajátosságából, az emlékezőtechnika jellegéből következően ezek a monológok is sajátos színezetet kapnak. Míg a belső monológok révén Anna Karenina vagy Raszkolnyikov tudatába az olvasónak mintegy „szabad bejárása” van, Proust számára sem a klasszikus belső monológ, sem a tudatfolyam nem felel meg az eltűnt idő tettenéréséhez. Az akaratlan emlékezés sem a tudatalatti felszabadítását, sem belső vívódások kiváltását nem eredményezi nála, hanem a legapróbb lelki rezdülések regisztrálásának, boncolgatásának folyamatát indítja be.

Proust csodálta Henry Jamesnél a narrátor központi szerepét. Nem véletlenül. *Az eltűnt idő* szerkesztésében a narrátor nézőpontjának központi kérdése, Marcel személye lesz a bonyolult szereplőrendszer összekötő-szervező eleme. A narrátor lesz az, akin az idő „áthalad”, aki az én megtalálásával akarja az eltűnt időt felkutatni és megfordítva, jut el a művészet egyedüli üdvözítő gondolatáig.

IRODALOM

- BARTHES, Roland 1984. Proust. Autour de la Recherche. Bev. In: *Magazine littéraire*, N° 210. Septembre
- EGRI Péter 1969. *Álom, látomás, valóság*. Gondolat, Budapest
- GENETTE, Gérard 1972. *Figures III*. Seuil, Paris
- HUMPREY, Robert 1962. *Stream of consciousness in the modern novel. A study of James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner, and others*. Berkley and Los Angeles, University of California Press
- KOLB, Philip 1966. Les „Phares” de Proust. In: *Entretiens sur Marcel Proust sous la direction de Georges Cattaui et Philip Kolb*. Mouton-Co-La Haye, Paris
- MAURIAC, Claude 1953. *Hommes et idées d'aujourd'hui*. Albin Michel, Paris
- MULLER, Marcel 1965. *Les voix narratives dans „A la recherche du temps perdu”*. Droz, Genève
- PAINTER, George 1983. *Marcel Proust. 1871–1903: les années de jeunesse*. Mercure de France, Paris
- PIRQUÉ, Georges 1959. *Par les chemins de Marcel Proust*. Baconnière, Neuchâtel
- PROUST, Marcel 1930–1936. III. *Correspondance générale*. Plon, Paris
- PROUST, Marcel 2017. *Swannék oldala*. Ford. Jancsó Júlia. Atlantisz.
- RAYMOND, Michel 1966. *Crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*. Corti, Paris
- ROGERS, Brian 1965. *Proust's narrative techniques*. Droz, Genève
- ROPS, Daniel 1932. Une technique nouvelle: le monologue intérieur. In: *Correspondant*, 25 janvier
- TADIÉ, Jean-Yves 1971. *Proust et le roman*. Gallimard, Paris