

Martonyi Eva

A REGÉNY INDÍTÁSÁNAK FORMÁIRÓL BALZAC
EMBERI SZÍNJÁTÉKABAN

"Megszámlálhatatlanok a világ elbeszélései - Innombrables sont les récits du monde", - ezzel a mondattal kezdte Roland Barthes 1966-ban írott tanulmányát az elbeszélés elméletéről. A mindenütt és mindenkor jelenlévő elbeszélést jelölte meg, mint az akkortájt születő strukturalizmus és szemiotika elsődleges kutatási területét, összefoglalva az addig elért eredményeket és kijelölve a további kutatás utjait. E tanulmányról azóta bebizonyosodott, hogy nemcsak az iskolaként tömörülő strukturalisták számára volt döntő jelentőségű, hanem az azóta már kissé háttérbe szoruló strukturalizmuson túlnőve, a másfajta megközelítéseket alkalmazó kutatók számára is nélkülözhetetlen szempontokat tartalmaz.

A szóbanforgó cikkben felvázolt meglehetősen széles perspektíván belül pillanatnyilag minket csak egyetlen aspektus érdekel, a regény indításának mozzanata, közelebbről a balzaci regény kezdésének egyes formái.

A vizsgálathoz elfogadjuk azt a Barthes által megfogalmazott feltevést, hogy "... az elbeszélés rokon a mondattal, de sohasem vezethető vissza mondatok összeségére: az elbeszélés egyetlen nagy mondat, mint ahogyan minden kijelentő mondat bizonyos szempontból nem más, mint egy kis elbeszélés vázlata."¹

Arra a kérdésre, hogy az elbeszélésben minden funkcionális-e, igenlően válaszolunk, továbbá feltételezzük, hogy az elbeszélésen belül mindennek, a legkisebb részletnek is van értelme. Azaz, minden bármely módon elkülöníthető egységnek disztribucionális és integratív viszonyaiban, más szóval kifejezve szintagmatikus és para-

digmatikus relációiban fellelhető értelme van.

A tényleges vizsgálat megkezdése előtt bizonyos módszerbeli kérdéseket kell tisztáznunk. Közülük az első: amit vizsgálunk, megfelel-e a hagyományos értelemben vett expozíció fogalmának? Expozíción általában valamely irodalmi mű, de legfőképpen a dráma bevezető részét szokták érteni, amelyben a szerző megismerteti minket a körülményekkel, a cselekvő személyekkel, továbbá azokkal a lényeges tényekkel, amelyek megelőzték és előkészítették a szóbanforgó cselekvést.

A "regényindítás" általunk használt fogalma ennek a meghatározásnak csak részben felel meg. Arra a kérdésre ugyanis, mekkora szövegrészt számítunk a regény indításának, többféle válasz lehetséges. Nemcsak azt a nagyobb egységet vizsgálhatjuk, amely a történetet bevezeti, előkészíti, egészen addig, míg az író valamilyen módon az olvasó tudtára nem adja, hogy végetért az általa fontosnak és elengedhetetlennek ítélt bevezetés, és rátér a tulajdonképpeni történet előadására. Vizsgálhatjuk egészen egyszerűen az elbeszélés első mondatát is, azaz a grammatikailag mondatként formált, ponttal végződő egységet. E két lehetőség mellett adódik egy harmadik, közbenső megoldás is, ha nemcsak mechanikusan, hanem értelemszerűen is, akár az első mondatot, akár az első bekezdést, az első két-három mondatot, illetve bekezdést vesszük szemügyre, figyelemmel arra, milyen módon íródik tovább, szerveződik a szöveg, és így próbálunk meg bizonyos típusokat elkülöníteni, előfordulásuk gyakoriságát vizsgálni, főbb sajátosságaikat feltárni.

Jelen dolgozat főként a második megoldást választja, az "incipit" vizsgálatát tartalmazza. Az irodalomkritika a paleográfiából vette át e műszót, amely eredetileg a kéziratokon szerepelt, azok kezdetét jelölte, míg az "explicit" a végét, az utolsó oldalt. Ilyen értelemben az irodalomkritikában nem feltétlenül az első mondatot kellene jelölnie, hanem vonatkoztatható lenne a címre, az

esetleges előszóra, az ajánlásokra és a mottókra is, mint ahogyan történtek is erre vonatkozó kísérletek, nevezetesen Balzacra vonatkozóan, akinél a felsorolt elemek nem elhanyagolható szerepet játszanak. A narratív elemzés céljaira azonban hasznosnak látszik a szöveg első mondatának figyelembe vétele is.

Aragon Soha nem tanultam meg írni avagy az incipitek című könyvében az alkotó szemszögéből írt e kérdésről. Arról, hogy önkényesen kialakult mondatból születhet ugyan könyv, de ez a látszólagos önkényesség mindig visszavezethető valamilyen belső szükségyszerűsége. "Igy most /a Bázeli harangokról van szó - a ford. megj./ főleg annak az átsiklásnak a természetére utalnék, amely a kezdőmondat és következményei között jön létre. Hangsúlyozni kívánom e mondatmegválasztás önkényességének látszólagosságát, másrésztől megkíséreltem megmagyarázni, legalábbis a nyelvi kifejezés első pillanataiban, hogyan jutok el az elbeszélés olyan koherenciájához, amelyet talán nem mindenki nevez realizmusnak, de az én szememben mindenesetre az."²

Ami a történet lebonyolítását illeti, Aragon saját bevallása szerint soha sem kezdett úgy egy történetet leírni, hogy ismerte volna a kimenetelét. Írás közben úgy érezte magát, akár a tájakkal vagy személyekkel ismerkedő olvasó, fokról-fokra fedezve fel jellemüket, életüket, sorsukat.

Ugyancsak említett könyvében utal Aragon az elbeszélés kezdetének és végének kapcsolatára is, arra, hogy szerinte egy könyv soha nincs befejezve, mert a befejezés, a beszéddel való felhagyás a hallgatást, a halált jelentené. Ezért tekinti minden könyvét nyitottnak, a beszéd, a közlés kontinuitásának fenntartása reményében.

Pierre Barbéris a Goriot apó elemzése kapcsán - amely regény egyébként azért foglal el fontos helyet a balzaci életműben, mert az író itt alkalmazta először a visszatérő szereplők rendszerét - az elbeszélés kezdete

és befejezése közti kapcsolat néhány fontos kérdésére világít rá: "A bevezetés és a befejezés pusztán illuzórikus határok, a szükségszerűnek tett engedmények /.../ minden messziről jön, minden másfelé tart -, az elbeszélte történet, a kiválasztott és bemutatott hős, éppúgy mint az átélte, felhasználta, kiválasztott valóság, ami a már elmondott és a rendelkezésre álló hatalmas tömegében szólal meg..."³. Barbéris ezért nem is a hagyományos expozíciót vizsgálja, hanem a regény indításának vonásait egyrészt a kéziratos variánsok összehasonlításával tárja fel, másrészt egy közelebbről meg nem határozott terjedelmű részben a szüzsé kérdése köré csoportosítja reflexióit. A Goriot apó kapcsán felmerül ugyanis a kérdés, mi a regény tulajdonképpeni tárgya, egy apa önfeláldozó szeretete és halála, vagy pedig egy fiatalember, Eugène Rastignac karrierjének kezdete. Éppen ezért az író számára többféle indítás volt lehetséges, és a Vauquer-féle panzió leírásával való kezdés Balzac tudatos választásának eredménye, mivel: "... a szöveg elindítása a történet megírására vonatkozó döntéssel sorszerűen összefügg /.../ mi az a valóság, milyen természetű, mi benne az érdekes /miért kell róla beszélni/, mi a fontos a valóságban és a természetben, kinek a hangja beszél róla? Kezdeni annyi, mint kizárni, de annyi is, mint kinyitni."⁴

Claude Duchet a szöveggé alakítás /mise en texte/ leglényegesebb pontjának tekinti a regény indítását. Az incipitet vizsgálva aprólékosan elemzi azokat az eljárásokat, amelyeket az elbeszélő azért alkalmaz, hogy az első mondatától kezdve kezében tarthassa, alkalmazhassa az ún. fikciós mechanizmusokat. Az egyik cikkében Balzac A számbőr című regényének kezdetét elemzi,⁵ egy másikban pedig Zola Rougon-Macquart sorozatának incipitjeit.⁶

Duchet incipit-elméletére még visszatérek, előbb azonban utalnom kell a balzaci életmű felépítésére, amely fontos következményekkel jár minden vizsgálat szem-

pontjából. Az egyes elbeszélések egy nagyobb egység, az Emberi színjáték részét képezik, amelynek koncepciója később született meg, mint az azt alkotó egyes részeké. Ezek utólag lettek beillesztve az egészbe, bizonyos sokszor el nem hanyagolható változtatások eszközése után. Az egyes elbeszélések így számtalan módon hozhatók egymással összefüggésbe, kimerithetetlen számú variáció vizsgálatának lehetőségét tárva a kutató elé.

Barthes korábban említett gondolatmenetét folytatva, tehát Balzac esetében nemcsak egy-egy elbeszélés fogható fel mondatként, hanem az egész Emberi színjáték is, amelynek alkotórészei bonyolultabb, szerveesebb, azaz más viszonyban állnak egymással, mint egyszerű összegzésük, egymásutániságuk. Ennek következtében az indítás, a nyitás és a befejezés, a lezárás kérdései is igen bonyolultan jelentkeznek, amelynek minden aspektusára itt most természetesen nincs módomban kitérni.

Továbbá utalni kell arra is, hogy az Emberi színjáték a realista regény történetileg és poétikailag meghatározott fázisát képezi, amely műfaji előzményeitől éppúgy nem függetleníthető, mint ahogyan attól a szocio-kulturális kontextustól sem, amelyből az író bizonyos elemeket kiemel és irodalmi szöveggé realizál.

Az így létrejött szöveg tehát kapcsolatban áll egyrészt a való világgal, de önmagával is; magában hordozza specifikumait, többek között olvasásának /befogadásának/ feltételeit.

Duchet incipit-elmélete szerint a szöveggé alakítás e lényeges stratégiai pontjának értelmezése az alábbi szempontok szerint ragadható meg: 1/ a szöveg viszonyában a címhez, ami nem más, mint a szövegre vonatkozó, annak olvasását orientáló kérdés; 2/ a szövegen kívülihez /hors-texte/ való viszonyában, ami nem más, mint amit a szöveg feltételez, benne, de azt megelőzően létezik. A szöveg abból a célból jön létre, hogy olvasója befogadja, de a szöveg egy "már ottléte" /le déjà-là a világnak, amely világból a regény tere /espace roma-

nesque/ kiválik. 3/ A szövegnek önmagával való viszonyában, amely egyszerre narratív, tematikus és szemikus /a széma itt a minimális jelentés eleme/. 4/ A nyitás retorikájában, ami azért lényeges, mert a toposzok, azaz közhelyek és a szinreállítás kodifikált eljárásai adják meg a szöveg olvasásának módjára vonatkozó utasításokat, így kap az olvasó választ az elbeszélés legfőbb kérdéseire: Ki? Hol? Mikor? - de mindez csak a szocio-kulturális referenciák komplex rendszerének közrejátszásával valósulhat meg.⁷

Az Emberi szinjáték regényeinek indítását ilyen értelemben kíséreltem meg elemezni, elsősorban egy olyan incipit-formulát, amelynek gyakorisága első pillantásra szembetűnő. Ez a formula a következő: az elbeszélés első mondatában megtalálható az idő és a hely megjelölése, továbbá utalás valamely személyre, aki egyébként nem szükségszerűen az elbeszélés főszereplője.

Íme néhány példa:

"A múlt év októberének vége táján egy fiatalember lépett be a Palais-Royalba, abban a pillanatban, amikor a játékbarlangokat megnyitják, megfelelően a törvénynek, mely a kiválóan megadóztatható szenvedélyt pártfogolja." /A számbőr, 1830/⁸

"Ezerhatszáztizenkettőben, egy fagyos december végi reggelen, egy széllelbélelt ruházatu fiatalember sétált fel és alá a párizsi Grands-Augustins utca egyik házának kapuja előtt." /Az ismeretlen remekmű, 1832/⁹

"1829-ben, egy szép tavaszi reggelen, ötven év körüli férfi lovagolt azon a hegyi uton, amely a Grande Chartreuse közelében fekvő egyik nagy falu felé vezetett". /A vidéki orvos, 1832-33/¹⁰

A példák számát természetesen növelhetnék, némi változtatással - olykor valamelyik elem az első mondatból kimarad, de szerepel a második, vagy a harmadik mondatban, vagy az idő nincsen egészen pontosan meghatározva, pl. hiányzik az évszám, stb. - mintegy huszra tehető

azoknak az elbeszéléseknek a száma, amelyek ezzel a fordulattal kezdődnek.

Az itt felsorolt néhány példából is kitűnik azonban, hogy az idő, a hely és a személy megjelölése mindig az első mondatban, olyan írói stratégia részét képezi, amelynek célja az elbeszélés valószínűségének biztosítása. Bizonyos számok /mint minimális jelentés-elemek/ biztosítják, hogy az indítás egyszerre legyen nyitás a világra és a szövegre. Ilyenek az évszámok, a tulajdonnevek, személy- és helynevek, az utóbbiak szinte kivétel nélkül valóságosak, azaz nem kitaláltak, továbbá olyan szavak, mint "játékbárlang", "hegyi út", stb. amelyek a végtelen számú lehetőségekből mintegy behatárolják azt a részt, ami a regény terét /espace romanesque/ alkotja.

A nyitás retorikája, a közhelyek és toposzok hasonló szerepet játszanak, "a diegeizist megelőző teret ruházzák fel kellő sűrűséggel ahhoz, hogy a történetnek is meglegyen a maga múltja, bekapcsolódási pontjai, referenciái, stb."¹¹ Ilyen toposzok például az ismeretlen - a regény indításakor még nem tudjuk az illető személy nevét, kilétét, ez igen gyakran "egy fiatalember", különböző attribútumokkal, "széllélebélelt ruházatu", "büszke", stb. vagy másutt "ötven év körüli férfi", "párizsi bankár", "egy francia tiszt", stb. Egy másik toposz a találkozás - jelentős irodalmi hagyományokkal rendelkezik, és legtisztább formája az, amikor egy fiatalember szembe találja magát a titkokat tudó, őt beavatni készülő idősebb személlyel, így a találkozás döntő jelentőségű számára. A felsorolt példák inkább impliciten tartalmazzák az ilyen találkozás lehetőségét: belépés a játékbárlangba, a párizsi házba, megérkezés a faluba stb. Az ábrázolás esztétikáját követő "figuratív" regény kódjainak megfelelően tudatosul az olvasóban, hogy a való világ illuzióját adó szövegvilágba lép be.

Mielőtt következtetéseimet levonnám, röviden szól-

nom kell egyéb regényindítási formákról is, amelyek Balzac műveire jellemzőek. Mindenekelőtt a leírásról, amely általában kitüntetett szerepet játszik, hosszabb terjedelmű, és nemcsak az elbeszélés indításakor, hanem később is sor kerül rá. Amennyiben az elbeszélés elején találjuk, a tulajdonképpeni expozíciót alkotja, amely általában valamely személy bemutatásával kezdődik, ezt követi a hely és a többi cselekvő személy bemutatása, majd a múltba való visszatekintés. Ezek azok az állandó elemek, amelyek kivétel nélkül minden balzaci regényre jellemzőek, eltérések csak az arányokban találhatók. Az expozíciónak ott van vége, ahol a személyeket cselekedni látjuk, ahol dialógusokat találunk, azaz sor kerül a tulajdonképpeni cselekményre, Balzac szóhasználatával: "dráma játszódik le szemünk előtt".

Néhány regény az író /narrátor/ eszmeifuttatásával kezdődik, olykor bizonyos "fogásokkal", mint a levélforma, és csak nagyon ritka esetben, mindössze egyszer-kétszer dialógussal, de csak akkor, ha kerettörténetet találunk, és ebben az esetben a közbeiktatott elbeszélés indítása tartalmazza a már ismertetett formulákat.

E rövid áttekintés után összefoglalásképpen megállapítható, hogy az idő és tér megjelenítése bizonyos szöveg-produkáló mechanizmusok eredménye, amelyek által létrejön a szöveg értelme /le sens/. Ez azonban nem független egy bizonyos világnézettől, amelyre jelen esetben a koherencia elfogadása jellemző, mind a körüljárható, megismerhető, minden részletében feltárható tér, mind a folyamatos, a tapasztalatnak megfelelő idő ábrázolhatóságának lehetősége. Ez majd csak később, talán már Flauberttől kezdődően válik illúzióvá és e folyamat betetőzése lesz a "nem figuratív" regény, amely megszünteti az ábrázolhatóság illúzióját és minden törekvését saját írásmódjára, saját fikciójára koncentrálni.

Jegyzetek

- 1/ Roland BARTHES, Introduction à l'analyse structurale des récits, in: Communications, No. 8. Éd. du Seuil, Paris, 1966, p. 1.
- 2/ Louis ARAGON, Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit, Les sentiers de la création, Albert Skira, éd., Genève, 1969, p. 78.
- 3/ Pierre BARBERIS, Le Père Goriot de Balzac, écriture, structure, significations, Larousse Université, Paris, 1972, p. 20.
- 4/ BARBERIS, op. cit. p. 121.
- 5/ Claude DUCHET, La mise en texte du social, in: Balzac et La peau de chagrin, études réunies par Claude Duchet, Éd. C.D.U. SEDES, Paris, 1979, pp. 79-92.
- 6/ Claude DUCHET, Idéologie de la mise en texte, in: La Pensée, No. 215, Paris, 1980. pp. 95-108.
- 7/ DUCHET, Idéologie ... p. 95.
- 8/ Honoré de BALZAC, Emberi színjáték, A számbőr, ford. Rónay György, Magyar Helikon, Budapest, 1964. IX. kötet, p. 9.
- 9/ Honoré de BALZAC, Emberi színjáték, Az ismeretlen remekmű, ford. Réz Ádám, Magyar Helikon, Budapest, 1964. IX. kötet, p. 381.
- 10/ Honoré de BALZAC, Emberi Színjáték, A vidéki orvos, ford. Nagy Géza, Magyar Helikon, Budapest, 1964, VIII. kötet, p. 293.
- 11/ DUCHET, Idéologie ... p. 96.