

## 6.

# Szaggatott folytonosság Marguerite Duras prózájában

SKUTTA FRANCISKA

### 1. Bevezetés

Marguerite Duras ötven évet felölelő munkássága során több műfajban és művészeti ágban alkotott: írt regényt, elbeszélést, színdarabot és filmforgatókönyvet, sőt egy idő után maga rendezte darabjait és filmjeit. E változatos tevékenység különös jellemzője, hogy a kísérletező kedv egészen egységes stílust hozott létre, mégpedig az említett művészeti ágak egymásba játsása, mondhatni ötvöződése által. Duras a múlt század negyvenes éveiben regényíróként indult, később ehhez társult színházi, majd filmes pályája, s e párhuzamosan folyó tevékenységek kölcsönösen megtermékenyítették egymást. Összekapcsolódásuk csak részben adódik abból, hogy egyes visszatérő témák – szerelem és halál, anya-gyermek viszony, lelki megrázkódtatás – vándorolnak egyik művészeti ágból a másikba, vagy egy regényben megszületett történet színpadra, máskor filmvászonra kerül. Sokkal különlegesebb – mert mélyrehatóbb változást eredményez – a kifejezőeszközök „vándorlása”. Duras regényeit gyakran mondják „filmszerűnek”, ezzel szemben színdarabjainak legfontosabb eleme a szinte üres színpadon elhangzó, merev színészi testtartásban előadott szöveg, filmjeiben pedig egyre inkább megbomlik a kép és a hang egysége, míg végül a mozgókép művészete átalakul a szöveghez társított – de tartalmukban gyakran távoli – állóképek sorozatává. Ez utóbbi fejlődés végpontja az a pillanat, amikor egy film utolsó perceire elsötétül a vászon, és Duras rituális lassúsággal felolvassa a forgatókönyv befejező mondatait. Míg tehát a regény olvasója mintha képek sorát látná maga előtt, a színdarab, de főleg a film nézője észrevétlenül átalakul ezek hallgatójává. Ebben a meglepő folyamatban feltétlenül szükség van a befogadó nagyfokú nyitottságára, sőt nemegyszer türelmére is ahhoz, hogy a szokatlanság kiváltotta esetleges ellenérzését legyőzve maradandó, egyes esetekben megrázó élményhez jusson.<sup>1</sup>

Dolgozatomnak természetesen nem célja a minden műfajra és művészeti ágra kiterjedő pályakép felvázolása, mindössze Marguerite Duras regényeit vizsgálom a koherencia szempontjából, már amennyiben alkalmazható e műfaji megnevezés Duras így számon tartott írásaira. Első művei kétségtelenül regények voltak, elmesélhető (burkoltan önéletrajzi ihletésű) élettörténetekkel, hús-vér szereplőkkel, természetes környezetben játszódó mindennapi eseményekkel.

---

<sup>1</sup> Marguerite Duras pályájáról, kimondottan a művészeti ágak keveredése szempontjából ld. korábbi részletes tanulmányomat (Skutta 2020).

Azonban az ötvenes évek végén ez az „amerikai” – az ismert pszichológiai irányzat nyomán gyakran „behaviorista” – stílusként emlegetett írásmód, amely nem elemzi a szereplők belső világát, nem keresi cselekedeteik indítékait, és csak viselkedésük alapján enged következtetni rájuk, kezdi átadni helyét egy szikárabb, elvontabb, ugyanakkor költőibb regényfelépítésnek és stílusnak. Ez megmutatkozik a művek terjedelmének erőteljes csökkenésében, s lehet, hogy helyesebb lenne ekkor már a „kisregény” vagy a „hosszabb elbeszélés” címkét alkalmaznunk rájuk. De még az „elbeszélés” is megkérdőjelezhető, különösen a hatvanas évek végétől, s főleg a hetvenes-nyolcvanas évek termését illetően, annyira rövid és modellszerű a történet, melyben lecsupasztatott díszletek között mozognak hús-vér szereplőknek már nem nevezhető, a mindennapi valóságtól elszakadó emberi lények (egyébként hasonló vonások jellemzik a színdarabokat és a filmeket is). Ez a sajátos Duras-világ azonban csakis úgy bontakozhat ki, hogy a „történet” elemei mellett a szigorúan vett nyelvi megformálás is alapvető szerepet játszik a különös, néha kísérteties hangulat megteremtésében. Tanulmányomban a költőiséget sem nélkülöző Duras-írásmód erre irányuló jellegzetességeit igyekszem bemutatni, közöttük is elsősorban a különböző hiányos szerkezeteket, másrészt az ismétlések, illetve az anaforikus utalások problematikus voltát. E két – egyszerre mondat- és szövegtani – jelenségegyüttes erőteljes hatást gyakorol a Duras-szövegek koherenciájára, amely így joggal keltheti az olvasóban a szaggatott folytonosság benyomását.

## 2. A vizsgált szövegtani jelenségekről röviden

### 2.1. Hiányos szerkezetek

#### 2.1.1. Ellipszis

A nyelvtanok általánosságban úgy tekintenek a hiányos, „elliptikus” mondatokra, mint a kanonikus mondattól eltérő, annak központi mondatrészeit – az alany-állítmányi kapcsolatot – részben vagy egészben törlő szerkezetekre, amelyek azonban helyreállíthatók, „kanonizálhatók” a szöveggörnyezet vagy a beszédhelyzet segítségével.<sup>2</sup> Adott helyzetben az *'a pénzem'* főnévi csoport nyelvtani szerepe, valamint a megnyilatkozás célja és érzelmi töltete a körülmények figyelembevételével értelmezhető például egy kérdésre adott (ezúttal a nyelvtani tárgyat képviselő) semleges válaszként: *„Mit keresel? – A pénzem.”* Amennyiben ugyanez a főnévi csoport bármely szöveggörnyezettől függetlenül hangzik

<sup>2</sup> Az utóbbi évtizedek mértékadó francia leíró nyelvtana az ellipszist mondattani jelenségként határozza meg (*ellipse syntaxique*), ld. Riegel–Pellat–Rioul (2009: 215). Ezzel szemben az ellipszist mint szövegtani jelenséget, pontosabban mint a mondatközi grammatikai kohézió eszközt (*grammatical cohesion*) tárgyalja Halliday–Hasan (1976: 146).

el, általában felkiáltásként: „*A pénzem!*”, úgy nyelvtani szerepe az elképzelhető szövegkörnyezettől függően lehet alany: [*Eltűnt*] *a pénzem!* vagy tárgy: [*Ellopták*] *a pénzem!*, a beszélő részéről pedig a döbbenet, rémület, felháborodás kifejezése, sőt akár felszólításként is értelmezhető: [*Adja vissza*] *a pénzem!*

Mindezek a nyelvtani vonatkozások azonban csak az elemzőt érdeklik, mert a közlési folyamat résztvevői számára a hiányos mondatok megértése általában nem okoz nehézséget. Okozhat viszont meglepődést, ha egy hosszabb, szóbeli vagy írásbeli megnyilatkozásban eltolódik a kanonikus és a hiányos mondatok aránya, ez utóbbiak javára. Szóbeli közlésben – tekintve a helyzetből adódó könnyebb értelmezhetőséget – még viszonylag természetesnek hat egy hiányos mondatokból álló láncolat: „*Jó napot! Erre tessék! Kávét? Hány cukorral? Egy kis tejet hozzá?*” Írott szövegben viszont már nem áll fenn az eredeti közlési helyzet, melyre az értelmező támaszkodhatna, így az alkotó – eltekintve néhány gyakorlati célú szövegtípustól, mint a távirat vagy a színpadi utasítás – ritkábban fogalmaz hiányos mondatokban. Ha mégis, ezzel különös hatást kíván elérni, s ez létre is jön, mert az írott szöveg hiányos mondatai (hacsak nem egy természetes beszédhelyzetet ábrázolnak) „váratlanok”: nem tükrözik azt a szoros kapcsolatot, amely egyes élethelyzetek és a rájuk utaló, formájukban és szándékukban jellegzetes, néha „megcsontosodott” hiányos mondatok között létezik.

### 2.1.2. Aszündeton

A kötőszó nélküli mellérendelést – amelyet például a francia nyelvtanok önálló fejezetben, *juxtaposition* néven tárgyalnak<sup>3</sup> – nem szokás a hiányos szerkezetek közé sorolni. Kétségtelen, hogy egy kötőszó hiánya nem eredményez olyan súlyos változást a mondat szerkezetben, mint egy (tag)mondat belső szerkezetének, központi elemeinek „sérülése”, s a mellérendelő kötőszók törlése nem is fűződik meghatározott közlési helyzetekhez, mint az elliptikus mondatok többségének használata. Itt tehát nagyobb a közlő szabadsága mind szóban, mind írásban, s az összetett mondat tagmondatainak ez a kényelmes egymás mellé helyezése magyarázhatja az eljárás gyakori előfordulását. E különbség ellenére felfedezhető a kétféle hiány között némi hasonlóság, ugyanis – akár a hiányzó mondatrész – általában a hiányzó kötőszó is helyreállítható a tagmondatok között feltételezhető logikai viszonyok alapján. Azonban a rejtett logikai viszonyok kibontásához a fogódzót itt nem a beszédhelyzet, hanem magának a mondatnak bizonyos lexikai vagy strukturális jegyei adják. A *Péter elérte a vonatot, Pál lekéste.* mondatba bekerülhet egy ellentétes mellérendelést kifejező kötőszó: *Péter elérte a vonatot, de/viszont/azonban Pál lekéste,* ami a két tag-

---

<sup>3</sup> Riegel–Pellat–Rioul (2009: 871–873). Ld. ugyanott a következő meghatározást: „kötőszó nélküli, implicit koordináció” (*coordination asyndétique et implicite*).

mondat igéinek ellentétes jelentéséből következik; ugyanakkor a tagmondatok kapcsolatának értelmezéséből kizárható például az oksági viszony. Más eset a *Mondd meg neki az igazságot, meg fog bocsátani.* mondat, melyben inkább egy szerkezeti sajátosság segíti az értelmezést: a felszólító mód az első tagmondat tartalmát a második tagmondatban közölt helyzet feltételeként mutatja be (*Ha megmondod neki az igazságot,...*), s így végeredményben alárendelést valósít meg.

A kötőszó nélküli mellérendelés nyelvtani szempontból valóban könnyen képezhető szerkezet, és – ellentétben a tudományos értekezéssel vagy más érvelő szöveggel – a mindennapi, azonbelül főleg a szóbeli érintkezésben a logikai viszonyok kifejtésére nincs is feltétlenül szükség. Azonban az ilyen mondatok alkalmazása, s így a logikai viszonyok homályban hagyása egy irodalmi műben éppúgy szándékolt, mint a hiányos mondatok gyakori használata. Ha pedig e két jelenség együttesen fordul elő, mint Marguerite Duras egyéni stílusú alkotásaiban, úgy feltétlenül erősítik egymást.

## 2.2. Referenciális folytonosság – Ismétlés és anafora

Szemben az említett hiányos szerkezetekkel, amelyek – bár könnyen előállíthatók – időnként megakaszthatják s így megnehezíthetik a gördülékeny befogadást, az anafora szerepe épp a szöveg hiánytalan referenciális folytonosságának, ezzel pedig az erőteljesebb szövegkohézióknak és a könnyebb befogadói tájékozódásnak a biztosítása. Ebben ugyan akad „vetélytársa”, nevezetesen a szöveg egy vagy több elemének szó szerinti ismétlése, azonban a két eljárás jelentős különbséget mutat a befogadóra tett hatás terén. Az ismétlés egyes esetekben akár csalóka is lehet, mint az *Egy macska bejött, egy macska kiment.* mondatban, melynek két azonos, de határozatlan névszói alanya feltehetően két különböző egyedre utal. Határozott főnévi csoportok ismétlése – közöttük is kitüntetett helyen a tulajdonneveké – már kétségtelenül fenntartja a referenciális folytonosságot, vagyis az ismétlődő elemek korreferenciáját, azonban bizonyos rituális megnyilatkozásoktól – és Duras prózájától – eltekintve ritka az olyan szóbeli vagy írott szöveg, amely egy hosszabb szakaszon át a folytonosság fenntartásának ezt a módját választaná. S ebben nem kizárólag olyan tényezők játszanak szerepet, mint a szöveg várhatóan megnövekedő terjedelme, szerkezetének „gazdaságtalan” volta, vagy esetenként az ismétlés keltette unalom.

Az anafora nemcsak mindezek ellentétét nyújtja, hanem ennél többet: az anaforikus (vagy a speciálisabb kataforikus) kifejezés – éppen, mert referenciája önmagában kitöltetlen vagy nem egyértelmű – erősebb szállal kötődik a szöveg egy korábbi (vagy későbbi) eleméhez, mely a teljes vagy részleges korreferencia révén az anaforikus kifejezést értelmezi, s így a szöveg „szöveve” sűrűbb és feszesebb lesz. Mindemellett az anafora változatos megoldásokat kínál, a leggyakoribb névmási anaforától a különböző határozott (és esetleg jelzős) főnévi cso-

portokkal történő utalásokig. Ez utóbbiak pedig nem egyszerűen összekapcsolják az anaforikus és az értelmező kifejezést, hanem a választott anaforikus kifejezéstől függően – mely lehet többek között az értelmező antecedens szinonimája, hiperonimája, parafrázisa – egyúttal új információkkal, minősítésekkel gazdagítják a szóban forgó referenst. Sőt bizonyos anaforatípusok a folytonosság fenntartásán túl továbbvivő – tehát egyszerre tematikus és rematikus – szerepet is képesek betölteni<sup>4</sup> azáltal, hogy a szövegbe új referenst vezetnek be, amely később maga is újabb anaforikus viszony értelmezőjévé válhat, amint ez történik a „konceptuális” vagy az „asszociatív” anafora esetében.<sup>5</sup> Az előbbi ugyanis egy teljes mondatban ábrázolt tényállást foglal össze fogalmilag (esetleg értékeléssel) egyetlen, a szövegben addig nem szerepelt, elvont jelentésű névszói kifejezéssel (*Péter másodszor is győzött. A szép siker azonban nem vakította el. – Ezt [a sikert] is olyan szerényen fogadta, mint az elsőt.*), míg az utóbbiban a határozott főnévi anaforikus kifejezés és értelmezője között valamilyen referenciális összetartozás mutatkozik (gyakran metonímia révén), melyet a befogadó általában világismerete segítségével azonosít (*Odaértünk egy faluhoz. A templom dombon állt.*<sup>6</sup> – *Román stílusban épült [a templom].*).

Az anaforikus kifejezés természetesen csak akkor tudja érvényesíteni a szövegbeli utalások rendszerét, ha a szöveggörnyezetben viszonylag könnyen hozzáférhető a neki megfelelő értelmező kifejezés. E feltétel hiányában csorbát szenved a referenciális folytonosság, s akadozik a befogadás folyamata is. A mindennapi érintkezésben ilyenkor is segít a beszédhelyzet, a rákérdezés, a helyesbítés, a kiegészítés, de az irodalmi szöveg erre nem ad lehetőséget. Mi több, a szerző szándékosan bizonytalanságban hagyhatja az olvasót, esetleg félre is vezetheti, vagy legalább „megdolgoztatja” a műben ábrázolt szereplők és helyzetek azonosítása során. Marguerite Duras írásmódjától ez sem áll távol, így a hiányos szerkezetekkel együtt az ismétlés és az anafora sajátos alkalmazása is hozzájárul a szaggatott folytonosságról kialakuló olvasói benyomáshoz.

---

<sup>4</sup> Erről ld. legutóbb Haase Zsófia tanulmányát (Haase 2020).

<sup>5</sup> A francia szakirodalomban *anaphore conceptuelle/résomptive* (Riegel–Pellat–Rioul 2009, 1038) vagy *anaphore par nominalisation* (Apothélosz 1995: 37), ill. *anaphore associative* (Riegel–Pellat–Rioul 2009: 1039, Kleiber 2001). A német szakirodalomban az előbbi „komplex anafora”, az utóbbi „indirekt anafora” néven szerepel.

<sup>6</sup> E két mondat Georges Kleiber sokat idézett példája: *Nous arrivâmes dans un village. L'église était située sur une butte* (Kleiber 1994: 22).

### 3. A vizsgált szövegtani jelenségek Marguerite Duras prózájában

#### 3.1. Hiányos szerkezetek

##### 3.1.1. Ellipszis

Marguerite Duras egyik leghíresebb (magyarul is olvasható) regénye, az 1958-as *Moderato cantabile* épp az írói munkásság átmeneti korszakában született: sem cselekménye, sem emberábrázolása nem követi már szigorúan a hagyományos megoldásokat, ám az egészen egyéni Duras-stílus még nem jelent meg benne, ez a fordulat csak a hatvanas évek második felében fog bekövetkezni. Mindez természetesen nem értékítélet, csupán ténymegállapítás – a *Moderato cantabile* éppoly szép és „igazi” Duras-mű, mint a későbbiek.

A hiányos mondatok formáinak és szerepének bemutatására viszont egy másik művet célszerű választanunk. Talán legalkalmasabb a *L'Amour* című, 1971-ben kiadott „regény”, vagy inkább rövid költői-elbeszélő próza, melynek névtelen szereplői, két férfi és egy nő a mindennapi élettől elvonultan, a tengerpart végtelenségében és a természeti jelenségek ritmusával összhangban léteznek, és mozdulataikkal, szakadozott párbeszédekkel tétova kísérleteket tesznek valamilyen már-már elfeledett, homályos közös múlt felidézésére, egy régi szerelem újraélésére. A bevezetőben említett filmszerű regényírás ebben a műben minden korábbinál erőteljesebb: különösen nagy hangsúlyt kapnak a látványok, a fényárnyék viszonyok, a hanghatások és a szereplők mozgásából adódó térbeli alakzatok változásai.<sup>7</sup> Úgy tűnik, az ilyen tartalmak Durasnál szinte vonzzák a sajátos nyelvi megformálást, s itt részben bizonyára ebből ered a hiányos mondatok szokatlan bősége.

Szabályos statisztika híján csak az arányok érzékeltetésére szorítkozom azzal az előzetes megjegyzéssel, hogy a vizsgálatból eleve kizárom a párbeszédekben előforduló egyszavas megszólalások, kérdések és válaszok egész sorát, melyek a maguk természetességében nem versenyezhetnek a narratív szakaszokban található hiányos mondatok erősebb hatásával. Ez utóbbiakban tehát a hiányos mondatok száma mintegy 150, azaz oldalanként átlagosan valamivel 1 fölött, változó eloszlásban, oldalanként 0 és 9 között ingadozva.<sup>8</sup> Álljon most itt 7 hiányos mondat, öt bekezdésbe rendezve, a mű 33. oldaláról:

<sup>7</sup> A regény később ténylegesen alapul szolgált Duras *La Femme du Gange* [= A Gangesz asszonya] (1973) c. filmjéhez.

<sup>8</sup> A könyv első (e tanulmányban idézett) kiadásában maga a regényszöveg 137 kisméretű, ritkán szedett oldalt tesz ki (7–143); a sorok száma 20–25 között ingadozik, a soronkénti karakterszám szinte megbecsülhetetlen, legfeljebb 45, de sok az egy-két szavas sor, mind a narratív, mind a párbeszédes részekben.

- (1) *Trois nuits.* [...]
- (2) *Du côté de la digue, un chien.* [...]
- (3) *Puis la mer.* (4) *Le soleil.*
- (5) *Soleil.* (6) *Soir.* [...]
- (7) *Derrière elle, celui qui marche.*<sup>9</sup>

Példánk egyúttal betekintést enged a hiányos mondatok változatos szerkezeiteibe. Az (1), (4), (5) és (6) mondatok tisztán nominálisak, köztük (5) és (6) egyetlen főnévből áll, ami a determinánst megkövetelő francia köznevek használatában ritkának számít. (1) és (4) szabályos főnévi csoportok, melyekben a főnevet határozott névelő (4), illetve számnévi determináns (1) előzi meg. (4)-hez hasonló a (3) mondat főnévi csoportja, melyet azonban kapcsolatos mellérendelő kötőszó vezet be. (2) és (7) bizonyos fokig hasonlít egymáshoz: mindkettő prepozíciós szintagmával kifejezett helyhatározóval kezdődik, majd következik egy egyszerű (határozatlan) főnévi csoport (2), illetőleg egy vele egyenértékű (de határozott), személyre utaló <mutató névmás + vonatkozó mellékmondat> szerkezet (7). Bár ez utóbbi tartalmaz ragozott igealakot, ennek hatóköre csak a mellékmondatra terjed ki, így a mondat egésze hiányosnak tekintendő.<sup>10</sup>

Az említett gyakori névszói szerkezeteken túl adódnak tisztán határozói mondatok:

- (8) *Là.* [= Ott.] (84)
- (9) *Dehors.* [= Kint.] (84)
- (10) *Longtemps.* [= Sokáig.] (87)

Valamint olvasható néhány igei mondat, melyek ugyan lehetnek igei bővítésményekben gazdagok, az alanyt nélkülözik (miközben az igei személyrag sem képes önmagában utalni rá):

- (11) *Reste fixe.* [= Megmerevedik.] (94)
- (12) *Ne les appelle pas.* [= Nem hívja őket.] (68)
- (13) *Puis, de nouveau, montre l'espace, décrit l'espace entre les fauteuils alignés, répète le geste, attend, ne dit rien.* [= Aztán, megint, mutatja a teret, megrajzolja a sorban álló fotelek közötti teret, megismétli a mozdulatot, vár, nem szól semmit.] (70)

E két mondattípusban a központi elem mondattani szerepe nyilvánvaló: határozó, illetve állítmány, szemben a nominális mondatok névszóinak bizonytalan,

---

<sup>9</sup> (1) Három éjszaka. [...] / (2) A móló felé egy kutya. [...] / (3) Aztán a tenger. (4) A nap. / (5) Napfény. (6) Este. [...] / (7) Mögötte [a nő mögött] az [a férfi], aki járkal. – A műnek tudomásom szerint nincs magyar fordítása, az idézeteket saját fordításomban közlöm.

<sup>10</sup> Hiányos a pusztán igenevet tartalmazó mondat is: *Yeux fermés.* [= Csukott szem(mel).] (10), *Partie vers la rivière.* [= Indulva a folyóhoz.] (106).

alanyi vagy tárgyi helyzetével. Ennek eldöntésére – ha szükség lenne rá – általában a szövegkörnyezethez fordulhatunk, mint pl. (3) előzményéhez, melyben a látóhatáron „előtűnik” (*émerge*) valami, s ez az ige lehetne a rá következő mondat állítmánya is a „tenger” mint alany mellett.

Egy utolsó, érdekes szerkezetet példáznak az olyan mondatok, melyek hiányos volta nem egyértelmű:

(14) *Les parcs ont disparu, les jardins.* [= A parkok eltűntek, a kertek.] (115)

(15) *La chaleur diminue, le soleil.* [= A forróság csökken, a napfény.] (135)

(16) *Le rongement reprend, le silence.* [= A morajlás újraindul, a csend.] (40)

Ezek a nyelvtanilag erősen megkérdőjelezhető képződmények megnyugtató kanonikus mondatként indulnak, hogy aztán váratlanul zavaró, hiányos szerkezetként záruljanak. Szabályos, elfogadható mondat itt nem annyira kiegészítéssel, mint inkább bizonyos átrendezésekkel – közelebről a két főnévi csoport közötti mellérendeléssel – alkotható belőlük: „A parkok, a kertek eltűntek.”, „A napfény és a forróság csökken.” Ha az átalakítással meg akarjuk őrizni a második főnévi csoport eredeti, viszonylagos önállóságát, élhetünk az „is” hozzátoldó kapcsolatos kötőszóval: „A parkok eltűntek, a kertek is.”, „A napfény csökken, a forróság is.” A (16) mondat annyiban más, hogy a benne rejlő időviszony (a két előző mondatnál szemben) csakis egymásutániség lehet, s ezt az átalakításkor érzékeltetni kell, az időre utaló kötőszóval: „Újraindul a morajlás, majd csend.” Ezekben a mondatokban az ige utáni éles vágás csak fokozza a hiányos mondatok által már amúgy is létrehozott szaggatottságot.

Bár a hiányos mondatokról eddig csak formai szempontból esett szó, apránként kirajzolódhat valamilyen kép jellegetes tartalmi vonásaikról és a szövegfelépítésben betöltött szerepükről. Továbbra is a narratív szakaszokra összpontosítva megállapíthatjuk, hogy a hiányos mondatok többsége az események tér-idő keretét jelzi, hozzávetőlegesen 2:1 arányban. Az időre utaló mondatok szinte mindig egytagúak, a napok, napszakok váltakozását rögzítik, ritkábban váratlan pillanatot, máskor időtartamot („sokáig”, „hosszan”) fejeznek ki. Sokkal változatosabbak a térre utaló mondatok, ami szervesen összefügg a látványok fontosságával. Megjelennek egyrészt a szereplők tartózkodási helyei: a tengerpart, a közeli város, S. Thala, annak utcái, terei, a régi bálterem, amelyre a szereplők visszaemlékeznek, s ahová vissza is térnek. Másrészt legalább annyi mondat idézi a tengeren és az égen lejátszódó természeti jelenségeket, a napfényt, az árnyékot, a hullámok zúgását, a sirályok rikoltozását, megannyi érzéki benyomást, melyeket a szereplők feszült figyelemmel kísérnek, mert ebben a légkörben élnek, különösebb törekvések nélkül. Ők maguk ritkábban szerepelnek hiányos mondatokban; ilyenkor cselekedeteik rendszerint passzivitásukat jelenítik meg, a céltalan helyváltoztatást, a várakozást, a tudatos cselekvés hiányát, sőt időnként



az érzékelés szándékos kizárását, mint az alábbi, a nőt bemutató szakaszban, mely egyfolytában kilenc hiányos mondatot sorakoztat egymás mellé:

*Yeux fermés.*

*Ne ressent pas être vue. Ne sait pas être regardée.*

*Se tient face à la mer. Visage blanc. Mains à moitié enfouies dans le sable, immobiles comme le corps. Force arrêtée, déplacée vers l'absence. Arrêtée dans son mouvement de fuite. L'ignorant, s'ignorant. (10)<sup>11</sup>*

Amellett, hogy igen hatásosan képesek felidézni a szövegvilágot, a hiányos mondatokra fontos szerep hárul a szöveg folyamatában, már csak mennyiségük miatt is. Nem szokványos szerkezetükkel eleve felhívják magukra a figyelmet, s így alkalmasak a hangsúlyos megfogalmazásra, egyrészt egy előző kijelentés ismétlésével :

(17) [*Elle reste là.] Là.* [= (Ott marad.) Ott.] (84)

(18) [*Les yeux bleus se fixent, revoient.] Revoient le danger, la perdition.* [= (A kék szem megállapodik, újra lát.) Újra látja a veszélyt, az elveszettséget.] (41)

(19) [*Elle attend. Il ne dit rien.] Attend encore, longtemps: rien.* [= (A nő vár. A férfi nem mond semmit.) Vár még, sokáig: semmi.] (94)

Másrészt számos bekezdés indul előzmény nélküli, önálló hiányos mondattal, megadva a helyszínt, de főleg az idő múlását, s ezzel a mondat határpontot jelöl ki a szöveg folyamatában. Az ilyen határpontok között pedig van néhány, amely különleges helyet foglal el a szöveg egészében: mindjárt a mű címe (melynek hiányos szerkezete egyébként nem meglepő), majd a szövegtest első mondata:

(20) *Un homme.* [= Egy férfi.] (7),

valamivel később:

(21) *Un autre homme.* [= Egy másik férfi.] (7),

végül megjelenik a nő is:

(22) *A gauche, une femme aux yeux fermés. Assise.* [= Balra egy nő, csukott szemmel. Ülve.] (8).

Háromjuk első lépései a parti fövényen alakítják a folyton változó háromszöget, melyből ki fog bontakozni „A történet” – *L'histoire* (13) –, és melynek kezdetét ez a határozott főnévből álló hiányos mondat jelenti be, természetesen új bekezdés élén.

---

<sup>11</sup> Csukott szem. / Nem érzékeli, hogy látják. Nem tudja, hogy nézik. / Szemben a tengerrel. Fehér arc. Félig a homokba fűrt kezek, mozdulatlanul, mint a test. Megállított lendület, a hiány felé hajolva. Megállítva menekülő mozdulatában. Nem tudva róla, nem tudva magáról. – Az eredeti 2., 3. és 4. mondatban a ragozott ige mellett nincs alany.

A hiányos mondatoknak ez a hangsúlyos elhatároló szerepe felfogható kettős értékűnek: egyrészt a határok mint a tagolás eszközei általában segítik a tájékozódást a szövegben, másrészt viszont ebben a műben a határok sokasága, ezzel együtt az elhatárolt szakaszok rövidege – számos bekezdés egyetlen szó vagy tőmondat – az olvasás megszokott folyamatosságát minduntalan megszakítja, így lassítja. De épp ez az írói szándék, ez az egyik olyan eljárás, amely formájában tükrözi a történet lassúságát, a megállást–újrakezdést, egy-egy látvány hosszas szemlélését, a töredezett emlékezést, s a befogadónak át kell vennie ezt a visszafogott tempót ahhoz, hogy átélhesse a szereplők által megélt lassított időt. Erre figyelmeztetnek a hiányos mondatok, különösen ezek leggyakoribb, nominális változatai, melyek mint megannyi címke egy-egy képen, szinte kimelevítik a látványt, megállítják az idő folyását.<sup>12</sup>

### 3.1.2. Aszündeton

Továbbra is a *L'Amour* c. mű narratív részeit elemezve megállapíthatjuk, hogy – a hiányos mondatokhoz hasonlóan – a kötőszó nélküli mellérendelés szinte elárasztja a szöveget, legyen szó mondatrészek, illetőleg tagmondatok közötti kapcsolódásról. Mondatrészek mellérendelésekor leggyakoribb a tárgyi szerepű főnévi csoportok halmozása, ami a statikus referensek ellenére bizonyos lendületet és mozgalmasságot kölcsönözhet a mondatnak:

- (23) *Elle montre devant elle, la mer, la plage, la ville bleue, la blanche capitale derrière la plage, la totalité.* [= A nő mutatja maga előtt a tengert, a partot, a kék várost, a fehér fővárost a part mögött, a teljességet.] (14)

Különös ellentétet képez ezzel az igei állítmányok sorozata, főképp rövid, hiányos mondatokban, ami a felsorolás ritmusát inkább „kopogóvá” teszi:

- (24) *Marche, parcourt l'espace, le parcourt encore, s'arrête. / Repart. S'arrête encore. Se fige.* [= (a férfi) Megy, körbejárja a teret, megint körbejárja, megáll. / Elindul. Megint megáll. Megmerevedik.] (70)

Hasonló a benyomás a már kifejtett, tőmondatnyi alany-állítmány szerkezetek összekapcsolásakor:

- (25) *Il s'arrête. Il se retourne, il voit, il regarde lui aussi, il attend, il regarde encore, il repart, il vient.* [= A férfi megáll. Visszafordul, lát, ő is néz, vár, még néz, elindul, jön.] (16)

<sup>12</sup> Ehhez a lassító eljáráshoz hasonló az említett filmben, hogy a felvétel végig fix kameraállásból történt. – A könyv harmadik mondatában pedig ez olvasható: *la saison est indéfinie, le temps, lent* [= az évszak meghatározatlan, az idő, lassú] (7).

Ezt az egyhangú ritmust némileg oldja az alanyok váltogatása, egyúttal bővít-mények közbeiktatása (26) vagy az, ha a felsorolás utolsó tagját az „és” (*et*) kötőszó vezeti be (27); ez a szokásos felsorolás azonban csak egy-két helyen található:

(26) *La mer bat, forte, sous le ciel nu, les sables se soulèvent, courent, crient, les mouettes de la mer luttent contre le vent, leur vol est ralenti.* [= A tenger hullámszik, erősen, a tiszta ég alatt, a homok fel-száll, fut, süvít, a tengeri sirályok küzdenek a széllel, röptük lelas-sul.] (110)

(27) *Le voyageur va vers la table, prend la lettre, la met dans une enveloppe et la repose sur la table.* [= Az utazó odamegy az asztal-hoz, fogja a levelet, borítékba teszi, és visszahelyezi az asztalra.] (85)

A teljes művet tekintve az egyéb kapcsolási módok jóval ritkábban fordulnak elő, s így a mellérendelés – kiegészülve a kötőszavas megoldással – végig nagy fölényben van az alárendeléssel szemben. Ez utóbbit egyetlen típus képviseli vi-szonylagos rendszerességgel, nevezetesen a vonatkozó mellékmondat, ám ez is elsősorban azért, hogy a két névtelen férfit megkülönböztesse – *l’homme qui marche* [= a férfi, aki járkal], *l’homme qui regarde* [= a férfi, aki néz] –, és másutt is inkább azonosításra, mintsem minősítésre szolgál. Éppígy ritka – a hagyomá-nyos regénnyel ellentétben – a tárgyi és a határozói mellékmondat. Az előbbi álta-lában belső lelki folyamatok tartalmát fejthetné ki, ebben a műben azonban ezek a folyamatok nem tárulnak fel közvetlenül (mindössze egy-egy mondatban szerepel főigeként a „nem tudja”, „gondolja”, „akarja”), amikor pedig a folyamatok megne-vezésére itt a rendkívül gyakori „lát”, „észrevesz”, „vár” igék állnak, folytatásuk nem mellékmondat, hanem szinte mindig névszóval kifejezett tárgy.<sup>13</sup> Az utóbbi, vagyis a határozói mellékmondat elvben mutathatna óriási változatosságot, itt vi-szont a kevés példából is kitűnik, hogy csak bizonyos típusok jelennek meg: né-hány időhatározói és hasonlító mellékmondaton kívül elszórtaan akad egy feltételes és egy célhatározói mellékmondat, ezzel szemben az egyik leggyakoribb okhatá-rozói alárendelő kötőszó, a *parce que* [= mert] hiányzik a szövegből, hiszen az el-beszélő nem tárja fel a cselekedetek és az észlelt jelenségek okait.

Érdekesen alakul a kötőszavas mellérendelés típusainak aránya is. A francia nyelv leggyakoribb szava, az *et* [= és] ebben a műben elenyésző, a (27) példától eltekintve felsorolásban nemigen jelenik meg, viszont hangsúlytalan volta elle-nére egymás után kétszer hangsúlyos, mondatkezdő helyzetbe kerül:

(28) *Le bruit augmente. Et la plainte. Et le désordre des embouchures.* [= A zaj erősödik. És a panaszos hang. És a folyótorkolatok zürzavara.] (46)

---

<sup>13</sup> Ugyanígy mellékmondat nélkül állnak a mondást kifejező igék („mond”, „kérdez”, „felel”, „megismétel”, „hozzátesz”), ezek ugyanis mindig idéző mondatként viselkednek, kizárólag a pár-beszédek bevezetésére szolgálnak.

A másik alapvető mellérendelő kötőszó, a *mais* [= de] hasonlóan ritka, ami az előbbiek ismeretében már nem is feltűnő, hiszen az ellentétes viszony kifejtése erőteljesebb logikai művelet, mint az egyszerű kapcsolásé, hozzáadásé. Azonban mondatkezdő helyzetben (ráadásul új bekezdés élén) a „de” szintén erőteljes nyomatókat kap, különösen akkor, amikor az ellentétet kívül egy teljesen új állapot kezdetét jelenti be:

- (29) *L’histoire. Elle commence. Elle a commencé avant la marche au bord de la mer, le cri, le geste, le mouvement de la mer, le mouvement de la lumière. / Mais elle devient maintenant visible.* [= A történet. Elkezdődik. Elkezdődött már a tengerparti járkálás előtt, a kiáltás, a mozdulat, a tenger mozgása, a fény mozgása előtt. / De most láthatóvá válik.] (13)

Választó mellérendelés itt a narratív szakaszokban nincs<sup>14</sup> – mintha minden eleve elrendeltetett volna –, magyarázóból csak néhány olyan, amely nagyon lazán kapcsolódik az előző tagmondathoz, az *en effet* [= ugyanis] kifejezéssel, következtető, különösen a logikai következtetést kifejező *donc* [= tehát] szintén nem található, ami mutatja, hogy az elbeszélő kerüli a logikai viszonyok kifejtését, és legtöbb állítását úgy mutatja be, mint amely független a többitől.

Egyetlen mellérendelő kötőszó sűrűbb jelenléte feltűnő csupán, ez pedig az időbeli egymásra következést jelző kapcsolatos mellérendelő *puis* [= aztán, és akkor] mondaton belül vagy új mondat elején. Ez a mintegy negyvenszer előforduló kötőszó valami alapvető ősi, ugyanakkor ma is élő mondatfűzést és mesélési formát valósít meg, időbeli összefüggést – de nem többet – teremtve akár távolabbi mondatok között is:

- (30) *Elle montre au-dessus de la lumière le ciel nu. [...] Puis elle montre la plage. Puis un certain endroit de la plage [...].* [= A nő mutatja a fény fölött a tiszta eget. [...] Aztán mutatja a partot. Aztán a partnak egy bizonyos pontját [...].] (104)

Mindezek a mondatkapcsolási eljárások – ritkaságuk miatt – ebben a szövegben feltűnőnek számítanak, de épp ezzel emelik ki a kötőszó nélküli mellérendelés uralmát. Itt ugyanis olyasmi fordul elő, ami egy hagyományos regényben valószínűleg elképzelhetetlen: több ízben két-három oldalon át a narratív szakaszokban nyoma sincs semmiféle kötőszónak.<sup>15</sup> Jól érzékelteti a hatást a 62. oldal, ahol két rövid szereplői megszólalástól eltekintve (ezeket itt nem idézem) a narráció szokatlanul „terjedelmes”:

<sup>14</sup> A mű vége felé, a párbeszédben arra a kérdésre, hogy „mit csinálnak?”, a válasz: „pihennek, vagy semmit” (123).

<sup>15</sup> Kizárólag a narratív szakaszok alapján: 38, 47, 52–54, 62, 73, 114–116, 126–128, 139.

*Elle a parlé avec douceur. Dans cette douceur la brutalité du cri se perd, la menace obscure se dilue.*

*Elle recommence [...]*

*Elle se tait. Il ne questionne pas. La phrase reste ouverte, elle n'en connaît pas la fin. Elle se fermera plus tard, elle le ressent, ne précipite rien, attend.*

*A l'autre bout de la plage, le long de la digue, la marche a repris. Le parcours est régulier. Il va, il vient. Il est visible tout au long du parcours. Elle le montre, elle dit lentement [...]*

*Elle ne bouge pas, attentive au déroulement de sa propre parole.<sup>16</sup>*

Az idézett szakasz jól egyesíti a kötőszó nélküli mellérendelés néhány előfordulási lehetőségét: azonos alanyok melletti igei állítmányok, alanyváltás, kettőtől négyig terjedő tagmondatok egy-egy összetett mondaton belül. Ami viszont ebben a szövegrészben – és az egész műben – a legjellemzőbb, az az olyan kötőszó nélküli mellérendelés, mely egyenesen a mondatok között létesül, s így az egymásra következő mondatok és bekezdések (adott esetben a referenciális folytonosság ellenére is) mereven különálló, minden áthajlást nélkülöző tömbök-ké alakulnak. Ez pedig – ilyen kitartóan megvalósítva – szintén a Duras-stílus egyik védjegye: erősíti az ellipszisben is megtapasztalt hiányt,<sup>17</sup> és sugallja azt a követelményt, hogy az olvasó lépjen át a hiányokon, bármennyire szokatlan lehet is számára a szöveg szaggatottsága.

## 3.2. Referenciális folytonosság

### 3.2.1. Ismétlés

Az ismétlés már nem a hiányról szól, hanem bizonyos értelemben annak elmentéről, a szavak, kifejezések, akár teljes mondatok vagy bekezdések többszöri felbukkanásáról, ezáltal pedig a referenciális folytonosság megőrzéséről. A

---

<sup>16</sup> A nő szelíden beszélt. Ebben a szelídségben elvész a kiáltás élessége, a homályos fenyegetés feloldódik. / A nő újakezdi [...] / Elhallgat. A férfi nem kérdez. A mondat nyitva marad, a nő nem ismeri a végét. Később be fog zárulni, érzi, nem siettet semmit, vár. / A tengerpart túlsó végén, a mólón a járkálás újraindult. A megtett út szabályos. A [másik] férfi jön, megy. Az úton végig látható. A nő mutatja [a másik férfit], lassan mondja [...] / Nem mozdul, figyelni saját szavainak lefutását. – A párbeszédés részben mindkétszer a nő szólal meg, először egy tervezett közös utazást említ, másodszer megnevezi az úti célt: S. Thala.

<sup>17</sup> A „hiány” természetesen nem kizárólag mondattani jellegű, megmutatkozik a szókincsben is, egyrészt magának a szónak (*absence*) – a „teljesség” (*totalité*) fogalmával szemben álló – többszöri használatában (lásd pl. a 11. jegyzetbeli fordítást és a 23-as mondatot), másrészt az itt nem elemzett tagadó szerkezetek és kifejezések halmozásában, melyek az elkerült, meg nem valósuló cselekvéseket idézik.

*L'Amour* – mint ezt az olvasó lassanként sejtheti – ebben a tekintetben is feszegeti a határokat. Vannak természetesen olyan szövegelemek, amelyeknek az ismétlése a monotonia ellenére is elkerülhetetlen; ilyenek ebben a műben a névtelen szereplőkre utaló, legtöbbször a mondat elején, alanyi helyzetben álló személyes névmások (ebből a szempontból „üdítők” az alany nélküli hiányos mondatok).<sup>18</sup> Máskor azonban – bár nem lenne szükségszerű – indokolt lehet az ismétlés, amellyel hangsúlyosabbá tehető egy fontosnak ítélt tárgy vagy helyzet bemutatása, illetőleg – mint (33)-ban – maga az ismétlés az, ami hatásosan leképez egy látványt:

- (31) *Les sirènes, de nouveau, du côté de la rivière. / Elles cessent. [...] / Les sirènes, de nouveau, du côté de la rivière.* [= A szirénák, ismét, a folyó felől. / Elhallgatnak. [...] / A szirénák, ismét, a folyó felől.] (95)
- (32) *Tout à coup, une plainte. / Tout à coup, entre le bruit des moteurs et le bruit de la mer, s'insère une plainte d'enfant. [...] / Il a dû entendre la plainte. [...] / La plainte, toujours.* [= Hirtelen egy panaszos hang. / Hirtelen, a motorok zaja és a tenger zaja közé beékelődik egy gyermeki panaszos hang. [...] / A férfinak hallania kellett a panaszos hangot. [...] / A panaszos hang, még mindig.] (44–45)
- (33) *Des glaces parallèles occupent les murs. Elles reflètent les piliers du centre du hall, leurs ombres massives multipliées, les plantes vertes, les murs blancs, les piliers, les plantes, les piliers, les murs, les piliers, les murs, les murs, et puis lui, le voyageur, qui vient de passer.* [= Egymással párhuzamos tükrök foglalják el a falakat. Visszatükrözik a terem közepén álló oszlopok megsokszorozott tömör árnyékát, a zöld növényeket, a fehér falakat, az oszlopokat, a növényeket, az oszlopokat, a falakat, az oszlopokat, a falakat, a falakat, és aztán őt, az utazót, aki épp elhaladt.] (56)

Ez a mű sokkal inkább bővelkedik az ilyen közvetlen, a szavak, mondatok szintjén létrejövő ismétlésekben, mint a korábbi regények, azonban a távolabbi szövegrészeket összefogó ismétlések – mint ez valamennyire érzékelhető (31) és (32) mondataiban – jóval előbb megjelennek Marguerite Duras művészetében, egyrészt a nagyobb ívű párhuzamos szerkesztés, másrészt a visszatérő motívumok révén. Mindkét eljárás fontos szerepet tölt be már a *Moderato cantabile* c. regényben, amely egy eleve halálra ítélt, mindössze egy héten át tartó szerelem történetét beszéli el, szinte zenei szerkesztéssel. A párhuzam, mely sok apró

<sup>18</sup> A szereplők megnevezésében két véglet uralkodik: vagy – mint a *L'Amour* mutatja – a teljes névtelenség (s ezzel a személyes névmás, esetleg a szereplő nemére utaló köznévi használata), vagy végig a teljes, általában különleges névvel történő szertartásos említés, mint Anne Desbaresdes (*Moderato cantabile*), Max Thor, Élisabeth Alione (*Détruire dit-elle*). A köztes megoldás jóval ritkább: Stein (*Détruire dit-elle*).

részlet szabályos ismétlődéséből épül fel, a hét napjainak helyszínei és eseményei között tagolja fejezetekre a művet. Egy héti délutánonként találkozunk egy kávéházban egy gazdag gyáros felesége, Anne Desbaresdes és a gyárból elbocsátott munkás, Chauvin, akik egy szerelmi gyilkosság véletlen tanúiként ismerkednek össze, és megrendültségükben próbálják értelmezni a látottakat, majd eközben maguk is átélik gondolatban a felkavaró szerelmet, hogy a végén, amikor a férj számára kiderülnek a titkos találkák, a férfi és a nő képletesen meghaljanak egymás számára. A kávéházi beszélgetések alatt, minden délután hatkor megszólal a gyárban a munkaidő végét jelző sziréna, ami egyúttal figyelmeztetés Anne számára, hogy haza kell indulnia, a szegény munkáskerületből a gazdag villanegyedbe. Az időbeli párhuzam itt egyúttal az ismétlés másik formájának, a visszatérő – szinte wagneri – vezérmotívumnak a jelentőségét emeli ki. Ugyanis a kezdeti „semleges” szirénahang, amely fölött az olvasó először még átsiklik, apránként jelentéssel telítődik, ahogy minden nappal erősebbnek, végül, az utolsó találkozáskor hatalmasnak, könyörtelennek, végzetesnek tűnik a tragikus pár számára:

- (34) *Une sirène retentit qui annonçait la fin du travail pour les équipes du samedi.* (Duras 1958: 40) [= Sziréna hangzott fel odakinn, a munka végét jelezte a szombati dolgozóknak.] (Duras 1973: 82)
- (35) *La sirène retentit, égale et juste, assourdissant la ville entière.* (Duras 1958: 78) [= A sziréna felhangzott, egyformán és határozottan, elkábítva zajával az egész kikötővárost.] (Duras 1973: 99)
- (36) *La sirène retentit, énorme, [...] La sirène, ce soir-là, fut interminable.* (Duras 1958: 152) [= A sziréna felhangzott bődületes erővel, [...] A sziréna ezen az estén el sem akart már hallgatni.] (Duras 1973: 132)<sup>19</sup>

A *Moderato cantabile* felépítésében stílus eszközként alkalmazott ismétlés – éppen, mert volt benne a cselekménnyel indokolható rendszer és fokozás – egyszerre volt „hasznos” az olvasói figyelem irányítása, és költői a mű visszafogott szenvedélyességének érzékeltetése szempontjából.

A *L'Amour* azonban más módon él az ismétlés adta lehetőségekkel. A költőiség itt is mindvégig érződik, ahogy szinte hullámokban visszatérnek látványok és jelenetek, összefonódnak és szétválnak emberi sorsok, mindez egyszerre érzéki és elvont szinten, hiszen a fények és hangok rendkívül erős, lenyűgöző hatást tesznek a szereplőkre – nyelvi megfogalmazásuk pedig az olvasóra –, miközben ezek a névtelen szereplők csak elvont árnyalakok, akik meghatározatlan térben

---

<sup>19</sup> A sziréna hangja az egyik olyan motívum, amely nemcsak egyetlen szövegen belül, hanem szövegek között is összefüggést teremt, s mindig baljós előjellel szólal meg; a *L'Amour* vége felé sokszori felhangzása azt a tűzvészt jelzi, amely romba dönti S. Thala városát.

és időben mozognak,<sup>20</sup> és halvány gesztusokkal, mondatfoszlányokban érintkeznek egymással. Ami pedig az ismétlést illeti, ez a szövegszerkesztési eljárás itt az egész művet áthatja, nehéz lenne felfejteni a nem közvetlen ismétlések szálait, mert – egymást is keresztezve – végighúzódnak az egész szövegen. Kiemelhetők ugyan sűrűn visszatérő szavak, mondatok, melyek az események és a táj központi elemeit fogalmazzák meg, így a tenger, hullám, part, homok, szél, ég, a nap, napfény, ragyogás, tengerzúgás, kiáltás, szirénahang, csend, s a szereplők részéről a nézés, látás, jövés-menés, várakozás, emlékidézés. Azonban ezek már nem tekinthetők vezérmotívumoknak, mert túl gyakran és rendszertelenül kerülnek előtérbe ahhoz, hogy ténylegesen vezessék az olvasót a tájékozódásban, aki így inkább érzi magát labirintusban, mint hosszú, de egyenes úton. A szereplők maguk sem biztosak abban, hol vannak, és mi történik velük, s ez az olvasót is végig bizonytalanságban tartja.<sup>21</sup> Az ismétléseknek ez a valóságos gomolygása amennyire megkapó – kétségkívül a szereplők esendősége és a megfogalmazás költőisége miatt –, olyannyira talányos, mert lehetetlen világosan eligazodni a szöveg rejtelmeiben. Ez a szövegalkotási mód tehát ismét csak ellentmond a megszokott, akadálymentesen előrehaladó olvasásnak, és a hiányos szerkezetekhez hasonlóan megteremti és fenntartja a befogadóban a szaggatott folytonosság érzését.

### 3.2.2. Anafora

Ezek után már csak az anafora lehetne az a reménybeli szövegszerkesztési eljárás, amely egyértelműsíthetné a szöveg által felidézett referensek azonosságát és folytonosságát, ami az egyik fontos, bár nem elengedhetetlen feltétele a koherencia meglétének.<sup>22</sup> Marguerite Duras hagyományos és „átmeneti” stílusú regényeiben az anafora működése a szokásnak megfelelő. A *Moderato cantabile* mindkét főszereplője első alkalommal határozatlan főnévi megnevezéssel lép a szövegbe: *une femme, un homme*; következő említésükkor a férfi azonosítása a

<sup>20</sup> Az elbeszélő szavai szerint: *l'enchaînement continu de l'espace, l'épaisseur du temps* [= a tér folyamatos láncolata, az idő sűrűsége], s mindezt a nő „nézi” (107).

<sup>21</sup> Még az is lehet, hogy ezek a szereplők már nem élnek, mert a „halál” (*la mort*) több ízben felmerül, egymástól független szövegekörnyezetekben. Duras műveit ismerve ezt is elképzelhetőnek tarthatjuk, ugyanis az 1973-ban kiadott, majd 1975-ben filmként Cannes-ban bemutatott *India Song* elbeszélője a főhősnőt, Anne-Marie Strettert már csak halála után idézik fel, de úgy, hogy ez a mű elején még nem tudatosul a befogadóban.

<sup>22</sup> Ez a szűkebben vett koherencia, melyet a francia szakirodalom inkább a „kohézió” szóval nevez meg, csak a szöveg belső szerveztségére utal, melynek két fő követelménye (az önellentmondás kizárása mellett) a referenciális folytonosság és a tematikus progresszió (Riegel–Pellat–Rioul (2009: 1020). Petőfi S. János tágabb, szemiotikai-pragmatikai szempontú meghatározása szerint a szövegbeli grammatikai konnexitás és a szemantikai kohézió fölé helyezendő a szövegben feltehetően ábrázolt, a jelhasználók által elfogadhatónak minősített tényállás-konfiguráció összefüggősége, konstringenciája; végsősoron ez utóbbi a koherencia alapvető feltétele (Petőfi S. 2004, 2009: 69–77).



határozott névelő segítségével történik: *l'homme*, a hősnőé viszont már teljes névvel, Anne Desbaresdes, s a továbbiakban ezek a főnevek váltakoznak a személyes névmásokkal (*il, elle*), esetleg mutató determinánssal ellátott főnevekkel (*cet homme, cette femme*). A férfi neve, Chauvin, csak később, bemutatkozásakor derül ki. A referensek azonosítása tehát – az egyértelmű korreferencia révén – nem hagy kétséget; ugyanakkor az őket idéző anaforikus kifejezések rendkívül „takarékosak”, a szigorú azonosításon kívül általában nem tartalmaznak minősítést, kivéve egy jelentőségteles utalást a hősnőre, mely az utolsó találkozásakor mintegy összefoglalja a helyzetet a többi vendég ki nem mondott szavaival: „ez a házasságtörő asszony” (*cette femme adultère*, 155). A regényben persze előfordulnak másfajta anaforák is, melyek akár a mindennapi szövegekben is a legnagyobb természetességgel adódnak. Ilyen az asszociatív anafora: „a kávésnő”, „a pult” mint a ’kávéház’ fogalmi keretébe tartozó alkotóelemek; továbbá a mondatban vagy hosszabb szakaszban ábrázolt helyzet névszói tömörítésére szolgáló konceptuális anafora: a gyilkosság körüli izgatottság több bekezdésnyi leírása végén a kíváncsiskodók tömegét megbénítja „a látvány” (*le spectacle*, 23). Mindent egybevetve a *Moderato cantabile* anaforikus utalásrendszere világos, egyértelmű, biztosítja a referenciális folytonosságot, ezzel pedig a gördülékeny olvashatóságot, ami a későbbi regényekben már kérdésessé válik.

Az igazán újító művek, mint a *L'Amour*, sőt a korábbi, 1969-es *Détruire dit-elle* [= Lerombolni, mondja]<sup>23</sup> már nem feltétlenül engedelmessékednek az anafora szövegalkotó szabályainak. Ez akkor is így van, ha a két regénykezdet – más-más módon – a klasszikus, *in medias res* mintát követi. A (20), (21) és (22) példák mutatták, hogy a *L'Amour* elbeszélője a három névtelen szereplőt először határozatlan főnévi csoporttal említi, de szinte azonnal átvált a referenciális azonosítást biztosító anaforikus személyes névmás (*il, elle*), másrészt a határozott főnévi csoport (*l'homme, la femme*) használatára. A két férfi megkülönböztetése – nevek híján – az önmagában is értelmezhető <határozott főnévi csoport + vonatkozó mellékmondat> szerkezettel történik: *l'homme qui marche* [= a férfi, aki járka] (8) és *l'homme qui regarde* [= a férfi, aki néz] (8). Ez a férfi lesz a későbbi „utazó”, akinek az elbeszélő csak vonakodva, szinte kényszerűségből adja ezt az újabb elnevezést (megtartva a régít is):

(37) *Nous nommerons cet homme le voyageur – si par aventure la chose est nécessaire – à cause de la lenteur de son pas, l'égarément de son regard.* [= Ezt a férfit az utazónak fogjuk nevezni – ha véletlenül a dolog szükséges lenne – lépteinek lassúsága és tekintetének révetegsége miatt.] (13–14)<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> A regényből még 1969-ben film készült; ez volt az első film, melyet Duras maga rendezett.

<sup>24</sup> A Duras-stílus egyik jellemző vonására érdemes felfigyelnünk ebben a példában is, nevezetesen az elvont kifejezésmódra: mint a tulajdonságok főnévi megnevezése („lassúság”, „révetegség”,

Kissé másfajta, de a modern regényben gyakran alkalmazott *in medias res* indítással kezdődik a *Détruire dit-elle*, melyben egy szálloda (vagy szanatórium?) vendégei között egy férfi és egy nő – aki ismeretlenül is a férfi kitüntetett figyelmének tárgya – hosszabb ideig kizárólag az *il* és *elle* személyes névmásokkal van megnevezve, folytatólagos azonosításuk azonban így is kielégítő, főképp kettejük megkülönböztetése által:

(38) *Il y a six jours quand il est arrivé elle était déjà là, le livre devant elle et les pilules [...]* [= Hat napja, amikor a férfi megérkezett, a nő már itt volt, előtte a könyv és a tabletták [...]] (10)

Ezek az antecedens nélküli anaforikus kifejezések – melyek talán inkább a helyzetből értelmezhető deiktikumoknak foghatók fel – mindaddig zavartalanul működnek, amíg fel nem tűnik a szállodában egy újabb férfi és egy újabb nő, akik egy ideig szintén csak az épp elfogadható névmási azonosításban és megkülönböztetésben részesülnek. Ekkor azonban a két-két azonos nemű szereplő megkülönböztetése néha – szándékoltan – szinte lehetetlen, de legalábbis kérdésessé válik egy hosszabb (több oldalnyi) szakaszban, melynek itt az elejét idézem:

*Neuf heures, crépuscule, crépuscule dans l'hôtel et sur la forêt.*

– *Vous permettez?*

*Il relève la tête et le reconnaît. Il a toujours été là, dans cet hôtel, depuis le premier jour. Il l'a toujours vu, oui, soit dans le parc, soit dans la salle à manger, dans les couloirs, oui, toujours, sur la route devant l'hôtel, autour du tennis, la nuit, le jour, à tourner dans cet espace, à tourner, seul.* (14–15)<sup>25</sup>

Már a „Megengedi?” kérdés után következő mondat is meghökkentő, és kis időre megakasztja az olvasást, mert minden előzmény nélkül új, egyelőre azonosítatlan szereplőt jelent be az azonosítást elvben feltételező második *il* névmással, illetőleg már az első mondatban lévő *le* tárgyi személyes névmással. Ismét deiktikumként kell tehát felfognunk ezt a szokásosan anaforikus kifejezést, és az ábrázolt helyzetet elemezve próbálhatjuk meg azonosítani a két férfit a nehezen induló (idéző mondatok nélküli) párbeszéd során. Két kérdés–felelet forduló után egyikőjük elhallgat (*Il se tait*, 15), de hogy ki, azt csak az elbeszélő ezt megelőző közbevetéséből lehet valószínűsíteni: *Elle se lève. Elle passe.* [= A nő

---

„lassú léptei”, ill. „réveteg tekintete” helyett), vagy mint az itt egyébként ritka konceptuális anafora, melynek „a dolog” (*la chose*) szintén a lehető legelvontabb névszói megvalósulása.

<sup>25</sup> Kilenc óra, félhomály, félhomály a szállodában és az erdön.

– Megengedi?

Felemeli a fejét és felismeri. Mindig is ott volt ebben a szállodában, az első naptól. Látta is mindig, igen, akár a parkban, akár az ebédlőben, a folyosókon, igen, mindig, az úton a szálloda előtt, a tenispálya környékén, éjjel-nappal, amint jár-kei ebben a térben, jár-kei, egyedül. (Saját fordításom.) A hosszabb jelenetet részletesen elemeztem egy korábbi tanulmányomban (Skutta 2002).

feláll. Kimegy.] (15), ugyanis a nő mozgása feltehetően az őt folyton néző férfi figyelmét vonta magára, aki így „kiszállt” a beszélgetésből. A hallgatás után következő megszólaló azonossága szintén bizonytalan, de egy újabb elbeszélői közbeszólás, *Sa voix est vive, presque brutale*. [= Hangja éles, szinte durva.] (15) – anélkül, hogy azonosítást tartalmazna – a figyelmes olvasó emlékezetébe idézhet egy korábbi jelenetet, melyben már szerepelt „egy hang” (*une voix*, 12), majd „ugyanaz a hang” (*la même voix*, 13), amely „éles, szinte durva” volt, s amely egy ismeretlen férfitől származott. Ebből a visszafelé olvasásból azonosítható a hallgatás utáni megszólaló, aki tehát az újonnan belépő férfi szereplő. Igaz, hogy később mind a négy szereplő kap nevet, a „régiek” Max Thor és Élisabeth Alione, az „újak” Stein és Alissa, Max Thor felesége, s ez valamennyire megkönnyíti a névmáshasználat értelmezését is, de az olvasó időnként továbbra is elbizonytalanodik, és állandó készenlétben kell tartania figyelmét és szövegemlékezetét.

A *L'Amour*, amely végig névtelenségben hagyja a szereplőket, talán ennél is messzebb megy a referenciális bizonytalanság fenntartásában, amit akár referenciális lebegésnek is nevezhetnénk. A *Détruire dit-elle* zárt teréhez képest ennek a műnek a tér-idő szerkezete – a végtelenség, a lassúság, a jelen és a múlt egymásba játszása – eleve képlékenyebbé teszi a szereplők környezetét és létezését, s ebben a két férfi még nehezebben azonosítható. Hiszen a még kezdetben világos megkülönböztetés, „a férfi, aki járkál” és „a férfi, aki néz” később elmosódik, mert a járkáló is néz, a néző is járkál, ez a legfőbb tevékenységük, és sokszor távoli szövegelőzményhez kell – vagy kellene – visszatérnünk, hogy kiderüljön a szereplő azonossága.

De vajon kell-e valóban, nem jobb-e az olvasó szempontjából, ha nem akar mindenáron pontosan eligazodni a szövegben, bosszankodni azon, hogy nem tudja, éppen ki járkál, néz és beszél? Hiszen maguk a művek is azt sugallják, maradjon meg ez a lebegés, sőt egyes mondataik ezt teljesen nyilvánvalóvá teszik. A *Détruire dit-elle* szereplői gyakran többes szám első személyben beszélnek magukról, a *nous* [= mi] személyes névmással összemoszák magukat a többi szereplővel: *Nous sommes les derniers tous les soirs*. [= Minden este mi va-gyunk az utolsók.] (15), – *Je dors mal. Je suis comme vous.* – *Nous dormons mal*. [= – Rosszul alszom. Olyan vagyok, mint maga. – Rosszul alszunk.] (25) A szereplők közötti határok eltűnése ennél is mélyebb: Max Thor, az író mondja feleségének, Alissának, hogy „Stein néz helyettem. Azt írnám le, amit Stein néz.”, Alissa a tükör előtt állva, Élisabeth Alione mellett, megállapítja, mennyire hasonlítanak, Stein pedig Alissáról mondja, hogy „azt érzi, amit a másik érez”. És mindehhez jön még a *L'Amour* „utazójának” gondolata: [...] *ne comprenez rien, dites-vous que vous serez alors au plus près de [...] „l'intelligence”*. [= [...] ne akarjon semmit felfogni, gondolja azt, hogy akkor lesz legközelebb [...] a „megértéshez”.] (43)

#### 4. Összegzés

E tanulmány igyekezett bemutatni négy olyan fontos szövegszerkesztési eljárást, amely Marguerite Duras költői prózájának különösségét, a „szaggatott folytonosság” benyomását kelti az olvasóban. Ezek az eljárások nem ismeretlenek a mindennapi nyelvi érintkezésben, épp ellenkezőleg, a hiányos mondat, a kötőszó nélküli mellérendelés, az ismétlés, de még a pontatlan anaforikus utalás is gyakran előfordul anélkül, hogy ez a megértést nehezítené, hiszen a beszédhelyzet segítségével kiküszöbölhetők az esetleges félreértések. Duras műveiben viszont ez a négy szövegalkotó jelenség szándékoltan és egyesült erővel száll szembe a hagyományos próza „simaságával”, a könnyű olvasás lehetőségével.

Duras stílusának forrása esetleg magyarázható egy fontos életrajzi vonatkozással: az író nő Indokínában született, tizennyolc éves koráig ott élt, és játszótársaitól megtanulta a vietnami nyelvet, amelyben a szónak nagyobb az önállósága, mint a franciában, a szójelentéseket pedig gyakran a kiejtés dallamából lehet felismerni.<sup>26</sup> Mindezt el is fogadhatjuk, ugyanakkor bizonyára ott munkál a művekben az írói szándék, hogy ez az egyéni és szokatlan írásmód, az egymástól elszakított, sokszor szabálytalan mondatok halmozása lassú és figyelmes olvasásra készítse az olvasót, aki így egyszerű befogadóból maga is alkotójává válhat egy olyan műnek, amely a többrétegű szaggatottság ellenére különös és egységes hangulatot áraszt.

#### Irodalomjegyzék

- APOTHÉLOZ, D. 1995. *Rôle et fonctionnement de l'anaphore dans la dynamique textuelle*. Genève–Paris: Droz.
- BOUTHORS-PAILLART, C. 2002. *Duras la métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*. Genève: Droz.
- CRIPPA, S. 2020. *Marguerite Duras*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.
- HAASE ZS. 2020. A szöveggé szerveződés típusai. Szövegstruktúra és anaforikus utalás. In: Dobi E.–Andor J. (szerk.): *Officina Textologica 21. Tanulmányok Petőfi S. János emlékére*. Debrecen: Debreceni Egyetem, Magyar Nyelvtudományi Tanszék, 70–84.
- HALLIDAY, M. A. K.–HASAN, R. 1976. *Cohesion in English*. London: Longman.
- KLEIBER, G. 1994. *Anaphores et pronoms*. Louvain-la-Neuve: Duculot.
- KLEIBER, G. 2001. *L'anaphore associative*. Paris: Presses Universitaires de France.

<sup>26</sup> Erről a nyelvi háttérről és hatásról részletes bemutatást ad Bouthors-Paillart (2002: 163–229). A durasi nyelv „zenéjéről”, a helyes beszéd retorikájának („la rhétorique du vouloir bien dire”) elutasításáról ld. Crippa (2020: 8).

- PETŐFI S. J. 2004. *A szöveg mint komplex jel*. Budapest: Akadémiai K.
- PETŐFI S. J. 2009. *Officina Textologica 15. Egy poliglott szövegnyelvészeti-szövegtani kutatóprogram II*. Debrecen: Debreceni Egyetem, Magyar Nyelvtudományi Tanszék.
- RIEGEL, M.–PELLAT, J.-C.–RIOUL, R. 2009. *Grammaire méthodique du français*. Paris: Presses Universitaires de France.
- SKUTTA F. 2002. A személyes névmás – elválaszt vagy összeköt? A névmási utalás jellegzetességei egy Duras-regényben. In: Andor J.–Benkes Zs.–Bókay A. (szerk.): *Szöveg az egész világ. Petőfi Sándor János 70. születésnapjára*. Budapest: Tinta K. 448–462.
- SKUTTA F. 2020. Művészetek ötvöződése Marguerite Durasnál. *Literatura* 46. évf. 4. sz. 447–462.

### Források

- DURAS, M. 1958. *Moderato cantabile*. Paris: Minuit.
- DURAS, M. 1969. *Détruire dit-elle*. Paris: Minuit.
- DURAS, M. 1971. *L'Amour*. Paris: Gallimard.
- DURAS, M. 1973. *Moderato cantabile*. In: Duras, M.: *Naphosszat a fákon. Három kisregény*. (ford. Gyergyai A.) Bukarest: Kriterion K. 69–134.

### Broken Continuity in Marguerite Duras' Prose

This paper aims to describe certain grammatical and textual features of Marguerite Duras' prose, which give a curious impression of broken continuity of composition. Two sets of phenomena are examined, which, in some way, threaten textual coherence: on the one hand, structures characterized by the absence of one or several syntactic elements (*ellipsis, juxtaposition*), and on the other, problematic realizations of referential continuity (*repetition, anaphora*). The analysis shows the evolution in Duras' work from a relatively traditional writing (*Moderato cantabile*, 1958) towards a personal style and a unique atmosphere (*Détruire dit-elle*, 1969; *L'Amour*, 1971), which – with its uncertainties of interpretation – involves the reader in the construction of meaning.