

Polja

časopis za kulturu, umetnost
i društvena pitanja
novi sad – godina XXX
cena 100 dinara
juni-juli '84

broj 304-305

trajanje

anisokronije

gerard genette

Podsjetio sam na početku prošlog poglavlja na kakve poteškoće nailazi u pisanoj književnosti sam pojam »vremena u narativnom tekstu«. Očito se u smislu trajanja te poteškoće najteže osjećaju, budući da se činjenice porretka, ili učestalosti, bez štete daju transponirati s vremenske razine priče na prostornu razinu teksta: reći da epizoda A dolazi »poslije« epizode B u sintagmatskom rasporedu narativnog teksta, ili da je događaj C tamo »dva puta« ispričan, tvrdnje su čiji je smisao očit i koji se može jasno suočiti s drugim tvrdnjama kao što je: »događaj A dolazi prije događaja B u vremenu priče«, ili događaj C samo se jednom priča«. Usporedba te dvije razine je zbog toga legitimna i pertinentna. Nasuprot tome, usporediti »trajanje« nekog narativnog teksta s pričom koju priča, mučniji je postupak, iz jednostavnog razloga što nitko ne može mjeriti trajanje narativnog teksta. Ono što se tako naziva ne može biti, rekli smo to, ništa osim vremena koje je potrebno za čitanje, no i previše je očito da vremena čitanja variraju prema pojedinačnim slučajevima i da, suprotno od onoga što se događa u kinu, ili čak u glazbi, ništa ovdje ne dozvoljava da odredimo »normalnu« brzinu izvođenja.

Polazna točka, ili nulti stupanj, koji je u pogledu protoka poklapanje između dijegetskog slijeda i narativnog slijeda, i koji bi ovdje bio stroga izokronija između teksta i priče, nedostaje nam čak ako je istinito da nam, kao što je primijetio Jean Ricardou, prizor dijaloga (pretpostavimo da je bez ikakve intervencije i bez ikakve elipse) daje »neku vrst jednakosti između naravnog segmenta i fiktivnog segmenta«. Ističem »neku vrst« da bih insistirao na nerigoroznom karakteru, i napose na nerigoroznom vremenskom karakteru, te jednakosti: sve ono što se može ustvrditi o nekom narativnom (ili dramatskom) segmentu je da on donosi sve ono što je bilo rečeno, realno ili fiktivno, a da tome ništa ne dodaje; ali, on ne prenosi brzinu kojom su te riječi bile izrečene, niti eventualne stanke razgovora. On, prema tome, ne može nikako igrati ulogu vremenskog pokazatelja, i kad bi igrao tu ulogu, njegovi pokazatelji ne bi mogli služiti za mjerenje »trajanja narativnog

likovni prilozi na stranama: 258, 262, 263, 269,
270, 273, 275, 281, 284, 291, 296, 302 i 307;
slike i crteži stojanke dordić

likovni prilozi na stranama: 265, 266, 280, 305 i
309; pasteli torok sandora

matić/začeci umetnosti
poniž/o estetskoj informaciji i poeziji

ANDREJ VOZNESENSKI

adrej polisadov (istorija)
arhivski zapis za poemu
»andrej polisadov«

TANTRIZAM

pajin/tantrizam i njegovo mesto
u indijskoj tradiciji
abhinavagupta/suština tantre
gaspari/mantra
roso/groblja i strava

IZAZOV NOVOG PREDELA

(šest savremenih kanadskih pesnika)
ejkorn, atvud, bouering, koen, njulov, ondači

ASPEKTI POSLEOKTOBARSKOG
AVANGARDNOG POZORIŠTA

terentjev/antihudožestveni teatar
terentjev/obiteljsko-povjesni roman na sceni
terentjev/hoću dijete
tretjakov/kazalište igora terentjeva
muranjak-bamburać/oktobar u teatru

vrečko/umetnička produkcija

belančić/dijalektika-između dogme i slobode

štambuk/samoupravljanje i tehnološki razvoj

ISTRAŽIVANJA

blagojević, erceg/beogradski grafiti

teksta« segmenta različitog tempa koji ga okružuju. Prema tome, u dijalogi-ziranom prizoru postoji samo neka vrst *konvencionalne* jednakosti između vremena teksta i vremena priče, i tako ćemo se mi njime služiti kasnije u tipologiji tradicionalnih oblika narativnog trajanja, no ona nam ne može služiti kao polazište za strogu usporedbu stvarnih trajanja.

Zbog toga se treba odreći mjerenja varijacija trajanja u odnosu na neku nepristupačnu, budući da je nemjerljiva, jednakost trajanja između teksta i priče. Ali, izokronija nekog narativnog teksta može se, također, definirati kao npr. neko njihalo, ne više relativno, usporedbom između trajanja i priče koju se priča, nego na neki način apsolutno i autonomno, kao *stalnost brzine*. Pod brzinom razumijemo odnos između vremenske mjere i prostorne mjere (toliko metara u sekundu, toliko sekundi na meter); brzinu narativnog teksta definirat ćemo odnosom trajanja priče i trajanja narativnog teksta uvijek bio stalan. Nema dvojbe da je nepotrebno isticati da ne postoji takav narativni tekst, te da on ne može egzistirati, osim kao laboratorijsko iskustvo: na kojoj god bilo razini estetske obrade. Jedva da možemo zamisliti postojanje nekog narativnog teksta koji ne bi dozvolio nikakvu varijaciju brzine, pa je već i to banalno opažanje od neke važnosti: narativni tekst može biti bez anakronija, ili, ako nam se to više sviđa (kao što je vjerojatno), bez efekta *ritma*.

Razrađena analiza tih efekata bila bi u isti čas isprpljujuća i bez bilo kakve prave strogosti, budući da dijegetsko vrijeme gotovo nikada nije označeno (ili da se o njemu mogu praviti zaključci) točnošću koja bi za to bila potrebna.

Proučavanje, dakle, ovdje nema važnosti, osim na makroskopskoj razini, one velikih narativnih cjelina, dopustivši pri tome da za svaku jedinicu mjere ne zahtjevamo više od statističke približnosti.

Kad bismo htjeli napraviti sliku tih varijacija za *Potrugu za izgubljenim vremenom*, trebalo bi najpre eliminirati ono što ćemo smatrati velikim narativnim artikulacijama, te ćemo kasnije rasplagati razmjernom vremena priče, internom kronologijom koja je jasna i kohezivna. Ako se prvi podatak može tako jedinstveno konstituirati, to nije tako jednostavno za drugi.

Što se tiče nerativnih artikulacija, treba prije svega primjetiti da se one ne slažu s očitim podjelama djela na dijelove i poglavlja s naslovima i brojkama.³ Ako usvojimo kao kriterij za određivanje prisutnost/važnost vremenskog i/ili prostornog prekida, razrez se ipak uspostavlja, bez mnogo oklijevanja, kao što slijedi (nekim od tih cjelina dajem naslove po vlastitom nahode-nju, tek kao oznaku):

(1) I, str. 3 – 185, zanemarišvi analepse sjećanja koje smo proučavali u prethodnom poglavlju, cjelinu posvećenu djetinjstvu u Combrayju nazvat ćemo, kao što je to učinio sam Proust, *Combray*.

(2) Nakon vremenskog i prostornog prekida, *Swannova ljubav*, I, str. 183 – 382.

(3) Nakon vremenskog prekida, cjelinom posvećenom pariškoj ranoj mladosti vlada ljubav s Gilbertom i otkriće Swannova kruga koji zauzimaju treći dio *Swanna* («Imena zemlje: Ime») i prvi dio *Mladih devojaka* («Oko gospode Swann»), I, str. 383 – 641, nazvat ćemo je *Gilberte*.

(4) Nakon vremenskog (dvije godine) i prostornog (odlazak iz Pariza u Balbec) prekida koji odgovara trećem dijelu *Mladih devojaka* («Imena zemlje: zemlja»), I, str. 642 – 945: *Balbec I*.

(5) Nakon prostornog prekida (povratak u Pariz), sve što razdvaja dva boravka u Balbecu smatrat ćemo jednom te istom cjelinom, i što se gotovo u potpunosti događa u Parizu (osim kratkog boravka u Doncièresu), u sredini Guermantes, dakle *Kod Guermantesovih* u cjelini i početkom *Sodome i Gomore*, svezak II, do str. 751: *Guermantes*.

(6) Drugi boravak u Balbecu, nakon novog prostornog prekida, tj. cijeli kraj *Sodome i Gomore* i drugog sveska; tu cjelinu ćemo nazvati *Balbec II*.

(7) Nakon novog premještanja (povratak u Pariz), povijest konfinacije, od Albertinina bijega i njezine smrti, do str. 623 sveska III, tj. cijela *Zarobljenica* i najveći dio *Bjegunke* do odlaska u Veneciju: *Albertina*.

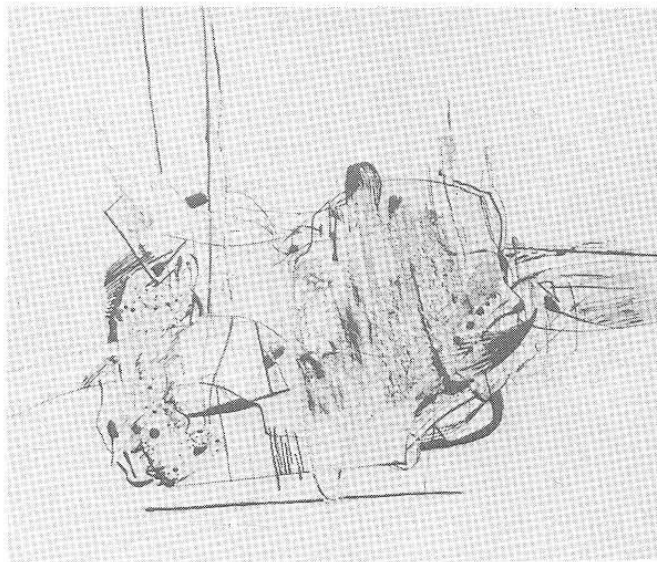
(8) Str. 623 – 675, boravak u Veneciji i povratno putovanje: *Venecija*.

(9) Str. 675–723, *Bjegunke* i *Pronađeno vrijeme*, boravak u *Tansonvilleu*.

(10) Nakon vremenskog (boravak u sanatoriju) i prostornog (povratak u Pariz) prekida, str. 723–854: *Rat*.

(11) Nakon posljednjeg vremenskog prekida (novi boravak u sanatoriju), posljednja narativna cjelina, str. 854 – 1048, *Matineja kod Guermantesovih*.

Što se tiče kronologije, zadatak je nešto delikatniji, budući da ona u *Potrzi*... nije ni jasna ni suvisla u pojedinostima. Ne moramo sada ući u diskusiju koja je već stara i očito nerješiva, a čiji glavni dijelovi su tri članka Willija Hacheza, knjiga Hansa Roberta Jaussa i Georgesa Daniela, na koje upućujem u vezi s pojedinostima te diskusije.⁴ Podsjetimo se samo na to da su dva glavna kamena spoticanja, s jedne strane, nemogućnost izrađivanja vanjske kronologije Swannove ljubavi (referencije na povijesne događaje prisiljavaju da epizodu datiramo između 1882. i 1884)⁵, a s druge strane, neslaganje između izvanjske kronologije epizoda *Balbec II* i *Albertine* (referencije na povijesne događaje između 1906. i 1913) i opće interne kronologije, koja ih smješta između 1900. i 1902.⁶ Prema tome, ne može se dokazati ni približno suvisla kronologija, osim ako eliminiramo ta dva vanjska niza i držimo se glavnog niza, čije su dvije osnovne organizacije točke: Jesen 1897 – proljeće 1899. za *Guermantes* (zbog afere Dreyfus), i naravno 1916. za *Rat*. Povrh te dvije točke može se dokazati gotovo homogeni niz, ali ne bez nekih djelomičnih nejasnoća, koje se odnose naročito: a) na labavi karakter kronologije dijela *Combray* i njegov loše definiran odnos prema kronologiji iz *Gilberte*; b) na nejasnoću iz *Gilberte* koja ne dozvoljava da se odredi koje od dvije godine se to dogodilo, spomenuto kao da se dogodilo »prvog u godini«; c) na neodređeno trajanje dvaju boravaka u sanatoriju.⁷ O tim dvjema nejasnoćama daću svoj sud da bih postavio kronologiju koja je samo provizorna, budući da je naša namjera jedino da stvorimo ideju cjeline velikih ritmova proustovskog teksta. Naša kronološka hipoteza, u granicama relevantnosti kao što smo je odredili, slijedeća je:



Swannova ljubav 1877 – 1878.

(Rodenje Marcela i Gilberte: 1878.)

Combray: 1883 – 1892.

Gilberte: 1893 – 1892.

Balbec I: ljeto 1897.

Balbec II: ljeto 1900.

Albertine: ljeto 1900 – početak 1902.

Venecija: proljeće 1902.

Tansonville: 1903?

Rat: 1914. i 1916.

Matineja kod Guermantesovih: oko 1925.

Prema toj hipotezi i prema drugim vremenskim podacima, velike varijacije brzine narativnog teksta mogu se ovako prikazati:

Combray: sto osamdeset stranica za otprilike deset godina.

Swannova ljubav: dvijest stranica za otprilike dvije godine.

Gilberte: sto šezdeset stranica za otprilike dvije godine

(Ovdje slijedi dvogodišnja elipsa.)

Balbec I: tristo stranica za tri ili četiri mjeseca.

Guermantes: sedamsto pedeset stranica za dvije i po godine. No, valja precizirati da ova sekvenca sama sadrži velike varijacije, jer se ovdje na sto deset stranica priča o prijemu Villeparisisovih, koji traje dva do tri sata, sto pedeset stranica za večeru otprilike iste dužine kod vojvotkinje de Guermantes i sto stranica o soareji kod princeze: dakle, gotovo polovina sekvence za manje od deset sati mondenog prijema.

Balbec II: tristo osamdeset stranica za nekih šest mjeseci, od kojih sto trideset pet za soareju kod Raspalliereovih.

Albertine: šesto trideset stranica za nekih osamnaest mjeseci, od kojih je tristo posvećeno samo dvojim danima, od kojih je opet sto trideset pet posvećeno muzičkoj večeri Charlus-Verdurin.

Venecija: trideset pet stranica za nekoliko tjedana. (Neodređena elipsa: bar nekoliko tjedana.)

Tansonville: četrdeset stranica za »nekoliko dana.« (Elipsa od otprilike dvanaest godina.)

Rat: sto trideset stranica za nekoliko tjedana, od kojih je osnovno za jednu večer (šetnja Parizom i kuća Jupien).

(Elipsa od »mnogo godina.«)

Matineja kod Guermantesovih: sto devedeset stranica za dva do tri sata.

Čini mi se da se iz ovog sumarnog sažetka mogu izvući bar dva zaključka. Prije svega, amplituda varijacija koje se kreću između sto devedeset stranica za tri sata do tri retka za dvanaest godina, ili (vrlo općenito) od jedne stranice za jednu minutu do jedne stranice za jedno stoljeće. Zatim, interna evolucija teksta u razmjeru kako se kreće prema svom kraju, evolucija koju možemo sumarno opisati rekavši da opažamo s jedne strane progresivno usporavanje nerativnog teksta, sve većem važnošću dugih prizora koji pokrivaju vrlo kratko trajanje priče; i s druge strane, nadoknađujući na neki način to usporavanje, sve veća prisutnost elipsa; dva aspekta koja možemo lako ovako sintetizirati: *sve veći diskontinuitet* teksta. Proustov narativni tekst ima tendenciju da bude sve diskontinuiraniji, sinkopiran, sačinjen od glemih prizora odijeljenih divovskih lakunama, i prema tome se udaljuje sve više od hipotetične »norme« narativne izokronije. Podsjetimo se da se tu nipošto ne radi o evoluciji u vremenu koja bi upućivala na autorovu psihološku transformaciju budući da *Potruga*... nije nikako bila napisana u početku u kojem je danas raspoređena. Zauzvrat, točno je da je Proust, za koga se zna koliko je imao sklonost da neprestano povećava svoj tekst dodacima, imao više vremena da poveća posljednje dijelove nego prve; otežavanje posljednjih prizora sudjeluje, dakle, u onoj dobro poznatoj neravnoteži koja je pridonijela odgađanju objavljivanja *Potrage*... koje je nametnuto rat. Ali okolnosti, ako objašnjavaju »nadjeve« pojedinosti, ne mogu objasniti sastav kao cjelinu. Čini se, dapače, da je Proust htio, od samoga početka, takav ritam, sve više i više neravan, beethovenski volumena i surovosti, koji u tako živom kontrastu s gotovo neuhvatljivom fluidnošću prvih dijelova, kao da želi suprotstaviti vremensko tkivo najstarijih onome najnovijih događaja: kao da pripovjedačevu sjećanje, u razmjeru kako se činjenice približavaju, postaje u isto vrijeme selektivnije i monstrozno povećavajuće.

Ova se promjena ritma ne može ispravno definirati i objasniti ako se ne stavi u odnos s drugim vremenskim postupcima, koje ćemo proučiti u narednom poglavlju. No, već možemo razmotriti iz veće blizine kako se dijeli i zapravo organizira u načelu beskonačna raznolikost narativnih brzina.

Teoretski, zapravo, postoji kontinuirana gradacija od one beskonačne brzine koja je elipsa, gdje nulti segment teksta odgovara bilo kojem trajanju priče, do one apsolutne sporosti koja se nalazi u deskriptivnoj stanici, gdje bilo koji segment narativne obrade odgovara nultom dijegetskom trajanju. Zapravo, narativna tradicija i napose (tradicija) romana svela je tu slobodu, ili joj je u najmanju ruku odredila izbor između svih mogućih, na izbor četiri osnovna odnosa koji su postali, u toku evolucije proučavanja koje će se jednog dana vratiti povijesti (koja se još treba roditi) književnosti, kanonskim oblicima tempa vremena: donekle kao što je klasična muzička tradicija razlikovala u neizmjernom broju brzina izvedbe neke kanonske pokrete: *andante*, *allegro*, *presto*, itd., odnosi između kojih u slijedu i izmjeničnosti su otprilike dva stoljeća određivali strukturu kao što su sonata, simfonija ili koncert. Te četiri osnovne forme narativnog pokreta, koje ćemo buduće zvati četiri narativna pokreta, dva su ekstrema koja ćemo spominjati (*elipsa* i *stanka*) i dva posrednika: *prizor*, najčešće "dijalogiziran", za koji smo već vidjeli da konvencionalno ostvaruje jednakost vremena između narativnog teksta i povijesti, i ono što kritika na engleskom jeziku zove »summary« (sažetak), termin koji nema ekvivalenta na francuskom i koji ćemo prevesti s *recit sommaire* ili, ukoliko, *sommaire*: forma uz varijabilni pokret (dok tri ostala imaju određeni pokret, bar u načelu), koji pokriva s mnogo elastičnosti cijelo područje između prizora i elipse. Mogli bismo doista dobro shematizirati vremenske vrednote ta četiri pokreta ovim formulama, gdje VP označuje vrijeme priče, a VT pseudovrijeme, ili konvencionalno vrijeme narativnog teksta:

Stanka: VT = n, VP = 0, dakle: VT ~ VP¹¹

Prizor: VT = VP

Sažetak: VT ~ VP

Elipsa: VT = 0, VP = n, dakle: VT ~ VP

Jednostavno čitanje te slike pokazuje asimetriju, koja se sastoji od odsutnosti oblika prema varijabilnom simetričnom pokretu sažetka, čija formula bi bila VT ~ VP: to bi bila očito neka vrsta usporenog prizora, pa odmah pomišljamo na duge proustovske prizore koji kao da prelaze okvire samog čitanja i, vrlo mnogo, dijegetsko vrijeme koje, pretpostavlja se, pokriva.

No, kao što ćemo vidjeti, veliki prizori u romanu, naročito kod Prousta, bitno su produženi ekstranarativnim elementima, prekidani opisnim stankama, ali nisu u pravom smislu riječi usporeni. Samo se po sebi razumije da čisti dijalog ne može biti usporen. Preostaje detaljna naracija činova ili događaja ispričanih nedvojbeno »sporie nego što su bili izvršeni podneseni«: stvar se svakako može ostvariti kao svojevisti »eksperiment«¹², no to se ne radi o kanonskoj formi, niti čak o formi ostvarenoj u književnoj tradiciji: kanonski oblici svode se, zapravo, na četiri navedena pokreta.

Sužetak

Ako promatramo s tog stajališta narativnu organizaciju *Potrage*... prvo zapažanje koje se nameće je gotovo potpuna odsutnost sažetka u obliku koji je bio karakterističan u cijeloj ranijoj povijesti romana, tj. pripovijedanja od nekoliko odlomaka ili nekoliko stranica, a koje se odnosi na više dana, mjeseci ili godina postojanja, bez pojedinosti radnji ili riječi. Borges citira jedan primjer iz *Don Kihota* koji mi se čini prilično karakterističnim: »Konačno, Lotar je smatrao da je trebalo, u vremenu i prilici, koju mu je pružala Anselmova odsutnost, forsirati opasdu tog utvrđenja. Stoga je on napao njezinu aroganciju pohvalama ljepote, jer ništa ne razoružava i ne slabi lakše tvrđave taštine ljepotica kao ta teština polaskana jezikom ulizivanja. On je tako marljivo potkapao stijenu njezine krijepesti, i to s takvom municijom da je, čak da je Camilla bila i od čelika, morala pokleknuti. Plakao je, molio, nudio, laskao, familiar i hinio s tolikim »znacima očaja«, s tolikim izjavama, stvarnu strast, da je pobijedio Camillino poštenje, te je, nasuprot svim očekivanjima, postigao trijumf koji je najviše želio«¹³.

»Poglavlja poput ovog, komentira Borges, čine golemu većinu »svjetske književnosti, i to ne najnedostojnije«. Uostalom, on ovdje »manje misli na odnose same brzine, koliko na suprotnost između klasične »apstrakcije« (ovdje, usprkos metaforma, ili možda zbog njih) i »moderne« »ekspresivnosti«. Ako prije svega imamo na umu poziciju između prizora i sažetka, očito ne možemo tvrditi da taj rod tekstova »čini ogromnu većinu svjetske književnosti«, iz jednostavnog razloga što sama kratkoća sažetku pridaje gotovo svagdje očitu kvantitativnu inferiornost u usporedbi s opisnim i dramskim poglavljima, i zbog toga što sažetak zauzima vjerojatno skromnije mjesto u sumi narativnog korpusa, čak i klasičnog. Zauzvrat, očito je da je sažetak ostao, do kraja devetnaestog stoljeća, najobičniji prelaz između dva prizora, pozadina od koje se oni odvajaju, i koje je vezivno tkivo *par excellence* narativnog teksta romana, osnovni ritam kojega se definira izmjenom sažetka i prizora. Valja dodati da većina retrospektivnih segmenata, naročito u onome što smo nazvali potpunim analepsama, pripadaju tome tipu naracije, kao što drugo poglavlje *Birotteau* pruža tipičan i odličan primjer:

Vincilir iz okoline Chinona, po imenu Jacques Birotteau, oženio se sobaricom jedne dame kod koje je bio vinogradar; imao je tri dečaka, njegova žena je umrla pri porodu posljednjega, i jedan čovjek je nije dugo preživio. Gospodarica je voljela svoju sobaricu; odgojila je sa svojim sinovima najmlađeg vincilirovog sina, po imenu Francois, te ga stavi u sjemenište. Zareden za svećenika, Francois Birotteau se sakrivaio za vrijeme revolucije, te provodio život latalice neprisenutih svećenika, progonjenih poput divljih zvijeri i giljotiranih za najmanju sitnicu...¹⁵

U Prousta nema ničeg sličnog. Redukcija narativnog teksta nikada ne prolazi kroz tu vrstu ubrzanja, čak ni u anakronijama koje su u *Potrzi*... pravi prizori, prijašnji i kasniji, i ne iz uzdignutih perspektiva prošlosti ili budućnosti: ona ili proizlazi iz potpuno drugog tipa sinteze, kakav ćemo proučavati iz veće blizine u narednom poglavlju, pod nazivom interativnog narativnog teksta,¹⁶ ili opet postiže toliko ubrzanje da prelazi granice koje dijele tekst sažetka od obične i jednostavne elipse: takav je način kojim sažima godine povlačenja koje prethode i slijede Marcelovom povratku u Pariz za vrijeme rata.¹⁷ Zbrka između ubrzanja i elipse je uostalom (gotovo) očita u čuvenom komentaru koji je Proust posvetio jednog stranici u *Sentimental-*

nom odgoju: »Ovdje jedna »bjelina«, golemá »bjelina«¹⁸, i, bez i sjene pre-lazá, nenadana mjera vremena, postajući umjesto četvrtine sata, godina, desetljeće... (...) izvanredna promjena brzine, bez pripreve.«²⁰ Proust je prikazao taj prelaz ovim riječima: »Po mom mišljenju, najljepša stvar u *Sentimentalnom odgoju* nije neka fraza, nego »bjelina«, te će ovako nadovezati: »(kod Balzaca) te promjene vremena imaju aktivni ili dokumentarni karakter...« Prema tome, ne zna se da li je za njega ovdje hvaljevdjena *bjelina*, tj. elipsa koja dijeli dva poglavlja, ili *promjena brzine*, tj. tekst sažetka prvih redaka šestog poglavlja: nedvojbeno je istina da je njemu ta razlika od malene važnost, do mjere do koje ju je on posvetio nekoj vrsti narativa po načelu »sve ili ništa«, te je ne zna ni on sam ubrzati, po vlastitom izrazu, osim da je to »ludo«²¹ (ubrzanje), pa bilo i uz rizik (posvetimo tu mehaničku metaforu duši nesretnog Agostinella) *odjeljivanja*.²²

Preveo: Miroslav Bekker (Discours du recit, iz knjige *Figures III*, Seuil, Pariz, 1972, str. 122 – 133.)

Bilješke

1 *Problemes du nouveau roman*, Seuil, Pariz, 1967, str. 164. Znam da Ricardou suprotstavlja *naraciju fikciju* u smislu u kojem ja ovdje suprotstavljam *narativni tekst* (i katkada *naraciju priči* (historije) (ili *dijegezi*): naracija je način pripovijedanja, ono što je ispričano (str. 10).

2 Taj postupak predlaže G. Miller, op. cit., 1948. i R. Barthes »Obrada priče«, *Information sur les sciences sociales*, kolovoz 1967.

3 Znamo, uostalom, da je jedino vanjska prisila odgovorna za stvarni prekid između *Swanna* i *Mladih djevojaka* *ovjedu*. Odnosi između vanjskih podjela (dijelovi, poglavlja itd.) i unutrašnjih narativnih artikulacija nisu do sada općenito izazvali, koliko je meni poznato, pažnju koju zaslužuju. No, ipak, ti odnosi dobrim dijelom određuju ritam narativnog teksta.

4 Vidimo da su jedina dva poklapanja između narativnih artikulacija i vanjskih podjela dva vršetka boravka u Balbecu (kraj *Mladih djevojaka* i kraj *Sodone*); možemo tome dodati poklapanja između artikulacija i pod-podjela: kraj *Combray*, kraj *Swannove ljubavi* i kraj *O gospode Swann*. Sve ostalo je preklapanje. No, razumije se, moja podjela nije izvan svake diskusije, ona, zapravo, ima samo operativne pretenzije.

5 W. Hachez, Kronologija i dob likova iz »Potrage...« Bulletin de la societie des amis de Marcel Proust, 6, 1956, »ispravci jedne kronologije«, ibid., 11, 1961, *Biografske natuknice Proustovih likova*, ibid., 15, 1965; R. H. Jauss, *Vrijeme i sjećanje* u »Potrazi...«, Carl Winter, Heidelberg, 1955, G. Daniel, *Vrijeme i mistifikacija* u »Potrazi...«, Nizet, Pariz, 1963.

6 Tom vremenskom neslaganju valja dodati izostanak svakog spomena (i bilo kakve vjerodostojnosti) Gilbertina rođenja u *Swanovoj ljubavi*, no koju ipak nameće opća kronologija.

7 Znamo da se ta dva potustovlja tiču vanjskih okolnosti: posebne redakcije *Swanove ljubavi*, integrirane naknadno u cjelinu, i zakasnjela projekcija o Albertininoj liku, činjenica vezanih uz odnose između Prousta i Alberta Agostinellija.

8 Str. 486. i 608.

9 Trajanje prvoga, između *Tansonvillea* i *Rata* (III, 723), nije tekstem (»duge godine... koje sam proveo na liječenju daleko od Pariza, u sanatoriju, dok ovaj više nije mogao naći medicinske osobija, početkom 1916«), no to trajanje je dosta precizno određeno tekstem, time što je *terminus ante bio* 1902. ili 1903. a *terminus ad* određeni datum 1916. dok je dvomjesečno putovanje u Pariz 1914. (str. 737-762) samo intermezzo u tom boravku. Trajanje drugog (između *Rata* i *Matineje kod Guermantsovih*), koji je mogao početi negdje 1916. također je neodređeno, ali upotrebljena formula (»mного je godina prošlo«) ne dozvoljava nam da smatramo to mnogo kraćim boravkom od prvoga, te nas prisiljava da drugi boravak smjestimo, pa prema tome i *Matineju kod Guermantsovih* (i prije svega trenutak pripovijedanja koji se zbiva barem nakon tri godine) nakon 1922, datum Proustove smrti: što ne stvara poteškoće čim se ta dva pretpostavimo istovremeno između junaka i autora. Očito, ta namjerna prisiljava W. Hacheza (1965, str. 290) da skрати na najviše tri godine, usprkos tekstu, drugi boravak.

10 Ova formulacija može dati povoda za dva nesporazuma koje želim odmah otkloniti: 1. Činjenica da jedan segment obrade odgovara nultom trajanju priče, ne karakterizira opas kao takav, istu pojavu nalazimo u komentarima u sadašnjosti, koje općenito nazivamo, prema Blinu i Brombertu, u *intenzivama ili autorskim intervencijama*, na koje ćemo naći u posljednjem poglavlju. Ali specifično je za te ekskurze da nisu u pravom smislu riječi narativne. Nasuprot tome, opisi su dijegetski, budući da su konstitutivni za prostorno-vremenski svijet priče, pa je zbog toga s njima narativna obrada u kauzalnom odnosu; 2. Svaki opis ne prouzroči nužno stanku u narativnom tekstu, što ćemo učiniti kod samog Prousta; i ne radi se tu o opisu nego o *deskriptivnoj stanici*, koja se, prema tome, ne poklapa u potpunosti ni sa svakom stankom ni sa svakim opisom.

11 Ovaj znak ok (neograničeno veći), isto kao i suprotno oo (neograničeno manji), nije, kao što smo rekli, matematički ortodoksan. Ipak, zadržao sam ih jer mi se čine, u ovom kontekstu i za običnog čovjeka, najpristupačnijim da bi odredio pojam koji, premda matematički dvojbena, ostaje ovdje vrlo jasan.

12 To je pomalo slučaj s *L'Aggrandissement* (Povećanje) Claudea Mauriaca (1963), koji posvećuje otkriće 200 stranica u trajanju od dvije minute. No, to produženje teksta ne proizilazi iz stvarnog širenja trajanja, nego iz raznih umetaka (analepsa, sjećanja itd.).

13 *Don Kihot*, I, poglavljá 34, citirano u *Diskusiji*, str. 51-52. Približavanje se nameže slobodnijem sažetku (ali motiviranom) na analognom predmetu kod Fieldinga: »Nećemo umarati čitaoca svim pojedinostima te ljubavne konjušnice. Ako, po mišljenju jednog slavnog autora, on ostarija nazabavljajući prizor života glumom, taj tekst je možda najekusnijni i najdosadniji koji čitalac može zamisliti. Ograničeno se stoga na osnovno. Kapetan je vodio svoj napad u okviru pravila, tvrđava se brinula u okviru pravila, ona se po želji predala« (*Tom Jones*, I, francuski prijevod, str. 4).

14 Vidi Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, London, 1921.

15 Garnier, str. 30. Nakon Lubbocka, funkcionalni odnos između sažetka i analepsa jedno je označilo Payllis Bentley: »Jedna od najčešćih funkcija teksta sažetka je da brzo iznese jasno razdoblje prošlosti. Romanopisac, nakon što nas je zainteresirao za svoje ličnosti prikazujući nam jedan prizor, pravi naglo korak natrag, na onda naprijed, da nam pruži kratak sažetak njihove prošlosti, retrospektivni sažetak« (»Primjena sažetka«, u *Nekim opažanjima o umijeću nazivnog teksta*, u Ph. Stevick (urednik), *Teorija romana*, New York, 1967.).

16 koji je klasični narativni tekst, koji ga nipošto nije zanemario, integrirao u sažetak; primjer Birotteau, str. 31-32: »Navečer, on je plakao, misleći na Touraineu gdje seljak ležerno radi, gdje zidar stavlja svoj kamen u dvanaest pokreta, gdje je lijenost mudro vezana uz sreću; no on je zaspao a da nije imao vremena da tome izbjegne, jer je imao ujutro posla i bio je odan svojoj dužnosti instinktom psa čuvara«.

17 III str. 723: »Te ideje, koje su imale tendenciju jedne da umanjuju, a druge da povećaju moju žalost što nemam dara za književnost, nikada se nisu javile u mojim mislima za vrijeme tih dugih godina, kad sam, uostalom, potpuno napustio namjeru da pišem i koje sam provodio liječez se, daleko od Pariza, u sanatoriju, sve dok ovaj više nije mogao pronaći medicinskog osobija, početkom 1916«; I str. 854: »Novi sanatorij u koji sam se povukao ništa me nije više izliječio od prvoga, i mogao je godina prošlo prije nego što sam ga napustio«.

18 To je promjena poglavljá, između... Frederic. zjapezi, prepozna Senechala« (III pogl. 5) i »Putovao je...« (III, pogl. 6).

19 Kao da promjena poglavljá nije, točno uzevši, prelaz. No, vjerojatno je da je Proust, koji citira po sjećanju, zaboravio tu pojedinost.

20 Plejda, *Contre Sainte-Beuve*, str. 595.

21 »Da bi učinili (bijeg vremena) vidljivim, romanopisici su prisiljeni ubrzavati ludo udarce kazaljke na satu, da čitalac pređe deset, dvadeset, trideset godina u dvije minute« (I, str. 482).

22 Knjiga *Contre Sainte-Beuve* sadrži tu kritičku, vrlo aluzivnu, na račun Balzacove prakse sažetka: »On ima sažetka gdje potvrđuje sve što moramo znati, a da pri tome ne daje izgled, mjesto« (Plejda, str. 271).

¹Dijegetski (grčki) – putem prikaza, prikazivanja (op. prev.).

²Valja naglasiti da su naslovi ovdje prevedeni iz Genetteove studije, te da se neki razlikuju od naslova Proustovih djela prevedenih na hrvatski ili srpski književni jezik (op. prev.).

Naratologija, jedna od najnovijih pravaca savremenih književnih teorija, bavi se proučavanjem i sistematizacijom književnih postupaka. U svojoj, danas već čuvenoj studiji *Discours du recit* (Diskurs (obrada) narativnog teksta), Pariz, 1972), Gerard Genette se u prvom dijelu bavi vremenom u književnom tekstu, a u ovdje prevedenom poglavlju raspravlja o odnosu između trajanja vremena pripovijedanja (odnosno čitanja) i samog ispričanog događaja (koji može biti neizmerno duži ili kraći od samog čina pripovijedanja (čitanja)). Tu razliku ili raskorak Genette naziva *anisokronijom*, nasuprot i *zokroniji* koja bi predstavljala identično trajanje samog čina pripovijedanja i ispričanog događaja. Na Proustova nizu romana pod naslovom *Potraga za izgubljenim vremenom*, Genette pokazuje kako se Proust na početku držao određenog razmjera između trajanja pripovijedanja i same priče, da bi kasnije događaji zauzimali sve više stranica, tako da je u posljednjem dijelu događaj od dva do tri sata obuhvatio nekoliko stotina stranica.

Premda Genette stvara svoje sudove na temelju Proustova djela, njegovi zaključci su od opće vrijednosti za narativni tekst.