Filológiai KÖZLÖNY

LXX. évfolyam

2024/2

HOMMAGE A MARCEL PROUST
Tanulmányok, versek Marcel Proust tiszteletére

LEKTORÁLT FOLYÓIRAT

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Abádi Nagy Zoltán • Csúri Károly • Horváth Kornélia (főszerkesztő) • Kovács Árpád (elnök) • Pál József

SZERKESZTŐSÉG

Bényei Tamás • Bókay Antal • Bombitz Attila • Horváth Andrea • Jákfalvi Magdolna • Menczel Gabriella • Orosz Magdolna • Szávai Dorottya

E számunk tematikus írásait **Szávai Dorottya** szerkesztette

A szerkesztésben közreműködött **Burján Ágnes**

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI BIZOTTSÁGÁNAK LEKTORÁLT FOLYÓIRATA

A lap megjelenését a Magyar Tudományos Akadémia támogatta

MTA MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA

Kiadja a Gondolat Kiadó
Felelős kiadó Bácskai István
1088 Budapest, Szentkirályi u. 16.
Telefon: +361–486–1527

www.gondolatkiado.hu
facebook.com/gondolat

Lapterv Lipót Éva

HU ISSN 0015–1785

TARTALOM

Marcel Proust: Swann. Tájak neve: a név *(részlet)* 5

Kányádi András: Az utca és a fasor.
Megjegyzések a prousti topográfiához 13

Georges Poulet: A prousti tér *(részlet)* 17

Bónus Tibor: A háború Proustnál – erőszak, túlélés
és (ön)értelmezés. (A *Le temps retrouvé* olvasásához) 46

Tomasz Swoboda: Proust szerelme 91

Szávai János: A Vinteuil–Swann–Botticelli háromszög 100

Guillaume Métayer: Az elveszett könyv nyomában.
Marcel Proust és Anatole France, avagy a kánon vége 107

Vörös István: Hogyan tanítanak olvasni az írók?
Avagy Proust helye a nem nevelő célzatú pedagógiában 121

▪ VERSEK

Hommage a Marcel Proust 131

Számunk szerzői 161

MARCEL PROUST

Swann. Tájak neve: a név

(részlet)[1]

Mindig a kezem ügyében volt Párizs térképe, s mert kivehető volt rajta a Swann házaspár utcája is, kincset rejtegetett. Mivel örömöm telt benne, valamiféle lovagi állhatatossággal, ha kellett, ha nem, előhozakodtam az utca nevével, aminek az lett a vége, hogy édesapám, aki édesanyámtól és nagymamámtól eltérően mit sem tudott szerelmemről, megkérdezte:

– Mit mind emlegeted állandóan ezt az utcát? Nincs benne semmi rendkívüli, kellemes lehet ott lakni, mert két lépésre van a Bois-tól,[2] de ez tíz másik utcára is érvényes.

Lépten-nyomon azon iparkodtam, hogy szüleimmel kimondassam Swann nevét; jómagam persze megállás nélkül ismételgettem, de annak is szükségét éreztem, hogy halljam gyönyörűséges hangzását és megszólaltassam ezt a muzsikát, melynek hangtalan olvasása nem elégített ki. Egyébként maga a Swann név, melyet oly hosszú ideje ismertem, ugyanúgy új volt számomra, ahogyan afáziás betegek esetében a legmegszokottabb szavakkal is előfordul. Állandóan foglalkoztatta gondolataim, mindamellett elmém nem tudott hozzászokni. Szétszedtem, betűztem, írásmódját meglepőnek találtam. Bár továbbra is otthonos volt, többé már nem tűnt ártatlannak. A kimondásából fakadó örömöt annyira bűnösnek képzeltem, hogy arra gondoltam: sejtik, mi jár az eszemben, és másra terelik a beszélgetést, ha szóba hozom. Mindent, ami csak Gilberte-re vonatkozott, ugyanígy megragadtam, szünet nélkül szajkóztam ugyanazokat a szavakat, s jóllehet tudtam, hogy pusztán szavak – tőle távol elhangzó szavak, melyeket nem is hall, gyámoltalan szavak, csupán ismételnek valami létezőt, ám változtatni rajta nem tudnak –, mégis úgy éreztem, ha így csűröm-csavarom mindazt, ami Gilberte-et körülveszi, abból csak kipattan valami boldogság. Ismételten közöltem szüleimmel, hogy Gilberte kedveli a nevelőnőjét, mintha a százszor kiejtett mondat hatására Gilberte végre betoppanna közénk, és örökre velünk is maradna. Az idős

[1] Horváth Andor fordítása. Lektorálta és a jegyzeteket írta: Koros-Fekete Sándor.

[2] Bois de Boulogne – Párizs második legnagyobb közparkja, a város nyugati peremén, a Szajna partján.

hölgyet, a *Débats* olvasóját is dicséretekkel halmoztam el (próbáltam elhitetni szüleimmel, hogy talán egy nagykövet felesége vagy hercegi sarj), és megállás nélkül magasztaltam szépségét, kiválóságát, nemes küllemét, míg végül egy nap azt találtam mondani: feltehetően Madame Blatin a neve, mert Gilberte így szólította.

– Ohó! Látom már, mi fán terem – kiáltott fel édesanyám, én pedig elpirultam a szégyentől. – Vigyázat! Vigyázat, mondta volna erre szegény nagyapád. Őt találod szépnek?! Borzalmas nőszemély, az volt világéletében. Egy törvényszolga özvegye. Nem emlékszel, kisgyerekkorodban mindenfélét kitaláltam a tornaóráid alatt, hogy ne kelljen vele szóba állnom, mert, noha nem ismertük egymást, beszélgetni akart velem azzal az ürüggyel, hogy kisfiú létedre te „túlságosan szép" vagy. Örökké az ismerkedés volt a mániája, soha nem tartottam teljesen épeszűnek, s ha tényleg ismeri Swann-nét, akkor csakugyan kissé bolond. Rossz híre ugyan nem volt, noha igen alacsony sorból származik. De örökösen csak ez volt a gondja, új ismeretségeket kötni. Irtózatosan közönséges, borzalmas nőszemély, amellett bajkeverő.

Ami pedig Swannt illeti, hasonlítani szerettem volna rá, ezért naphosszat ültem az asztal mellett, huzigáltam az orrom és dörzsölgettem a szemem. Apám meg is jegyezte: „Ennek a gyereknek elment az esze, teljesen elcsúfítja magát." Főképpen olyan kopasz szerettem volna lenni, mint ő. Olyannyira rendkívüli lénynek véltem, hogy már azt is csodálatosnak találtam: ismerek olyan személyeket, akik vele kapcsolatban állnak, és a véletlen folytán bármelyik nap lehet vele találkozni. Amikor egy nap édesanyám, ahogy esténként, vacsora közben szokta, elmesélte, merre járt délután bevásárolni, és csak annyit mondott: „Nahát, találjátok ki, kivel futottam össze a Trois Quartiers[3] esernyőrészlegén: Swann-nal", titokzatos virággal díszítette elbeszélését, mely egyébként szárazon hangzott fülemnek. Mily szomorkás élvezet arról értesülni, hogy aznap délután, természetfölötti alakjával kitűnve a járókelők tömegéből, Swann elment esernyőt vásárolni! A számomra egyaránt közömbös parányi vagy grandiózus események közepette ez azt a sajátos remegést idézte elő bennem, amely folyamatosan gerjesztette Gilberte iránti szerelmemet. Édesapám kijelentette: semmi iránt nem mutatok érdeklődést, mivel oda sem figyelek, ha arról esik szó, milyen politikai következményekkel járhat Théodose király jelenleg hazánkban tett látogatása,[4] aki pedig állítólag a szövetségesünk. Ezzel szemben mennyire szerettem volna tudni, vajon Swann a bélelt köpenyét viselte-e!

– Köszöntetek is egymásnak? – kérdeztem.

[3] Aux Trois Quartiers – elegáns üzletház a Duphot utca és a Madeleine körút sarkán, mai neve: Le Madeleine.

[4] Théodose király – valószínű utalás II. Miklós orosz cár 1896 októberében tett párizsi látogatására.

– Természetesen – válaszolta édesanyám, aki állandóan úgy tett, mintha attól tartana: ha elismeri, hogy elhidegültünk Swanntól, egyesek annyira igyekeznének kibékíteni őket egymással, hogy az túllépné a szerinte kívánatos mértéket, minekutána kerülte az ismeretséget Swann-néval. – Odajött hozzám, és üdvözölt, én ugyanis nem vettem észre.

– Ezek szerint nem is vagytok rosszban?

– Rosszban? Ugyan miért lennénk rosszban? – válaszolta élénken, mintha merényletet követtem volna el a Swann-nal ápolt jó viszony fikciója ellen, s ezzel a „közeledésen" munkálkodnék.

– Talán haragszik amiatt, hogy újabban nem hívod meg.

– Nem köteles az ember mindenkit meghívni; ő talán meghív engem? Nem volt még szerencsém a feleségéhez.

– Pedig Combray-ban Swann járt hozzánk.

– Így van, Combray-ban járt hozzánk, azóta viszont Párizsban más dolga van, ahogy nekem is. De biztosíthatlak, egyáltalán nem úgy néztünk ki, mint akik rosszban vannak. Amíg a csomagját hozták, váltottunk néhány szót. Érdeklődött felőled, elmondta, hogy együtt szoktál játszani a leányával – tette hozzá édesanyám, s én elbűvölten vettem hírül a csodát, hogy létezem Swann elméjében, mi több, eléggé valóságosan létezem ahhoz, hogy – mialatt szerelemtől reszketve állok előtte a sugárúton – ismerje a nevemet, tudja, ki az édesanyám, sőt abbéli mivoltomhoz, hogy leányának játszópajtása vagyok, nagyszüleimre és azok családjára, egykori lakhelyünkre és régi életmódunk bizonyos sajátosságaira vonatkozó adatokat is vegyíteni tud, talán még olyanokat is, amelyek számomra ismeretlenek. Édesanyám azonban semmi jelét nem adta annak, hogy érzékelte volna a Trois Quartiers azon részlegének sajátos varázsát, ahol Swann szemében, amikor felismerte, jól meghatározott személyt jelentett, akivel közös emlékei vannak, ami indokolja, hogy odalépjen hozzá és üdvözölje.

Egyébként sem édesanyám, sem édesapám nem látszott túláradó örömet lelni abban, ha Swann nagyszüleiről, a tiszteletbeli váltóügynöki címről beszélhet. Képzeletem ugyanúgy elkülönített és kiemelt Párizs társadalmában egy bizonyos családot, ahogyan korábban Párizs kőrengetegében azt a házat is, amelynek kapuját faragványokkal ékesítette fel, ablakait pedig oly nagy becsben tartotta. De azokat a díszeket egyedül én láttam. Ahogyan Swannék házát hasonlónak találták a Bois-negyed vele egykorú házaival, szüleim úgy tekintettek Swann családjára is, mint a váltóügynökök neméhez tartozó sok más család egyikére. Aszerint ítélték meg többé vagy kevésbé kedvezően, hogy milyen mértékben osztoztak a világegyetem fennmaradó hányadának közös érdemeiben, ám semmi egyedülállót nem találtak benne. Amiért viszont nagyra becsülték, azt ugyanolyan vagy akár nagyobb mértékben fellelték másoknál is. Ha például úgy vélték, hogy a háznak jó a fekvése, utána egy másikról kijelentették, hogy azé még jobb, noha utóbbinak semmi köze nem volt Gilberte-hez, vagy szóba hoztak egy olyan pénzembert,

aki a nagyapjáénál magasabb pozíciót foglalt el; hiába látszott úgy egy pillanatig, hogy velem egy véleményen vannak, félreértés történt, s ez rövidesen ki is derült. Ennek az volt az oka, hogy szüleim nem érzékelték mindenben, ami Gilberte-et körülvette, azt az ismeretlen nagyszerűséget, amely ugyanolyan az érzelmek világában, amilyen az infravörös lehet a színekében, mivel hiányzott belőlük az a mulandó, sajátságos érzék, amellyel engem a szerelem ellátott.

Azokon a napokon, amikor Gilberte előre közölte, hogy nem jön a Champs-Élysées-re, igyekeztem olyan sétát tenni, amely közelebb visz hozzá. Némelykor Françoise-zal elzarándokoltam Swann-ék házáig. Elmondattam vele újra meg újra, amit a nevelőnőtől Swann-néről hallott: „Erősen hisz az érmékben. Soha nem kel útra, ha bagolyhuhogást hall, vagy óraütésszerű hangot a falból, ha éjfélkor macskát lát, vagy ha egy bútor megreccsen. Ó, igen jámbor asszony." Annyira szerelmes voltam Gilberte-be, hogy amikor megpillantottam öreg komornyikjukat, amint kutyát sétáltat, az izgalomtól földbe gyökerezett a lábam, tekintetem pedig szenvedélyesen fehér barkójára szegeződött. Françoise megkérdezte:

– Mi van magával?

Utunkat folytatva elérkeztünk a ház kapujáig, ahol a házmester – annyira nem volt fogható egyetlen más házmesterhez sem, hogy a Gilberte névben érzett fájdalmas varázs még libériája sujtásait is átjárta – tudni látszott, hogy azon személyek egyike vagyok, akik eredendően méltatlanok, hogy valaha befurakodjanak az őrizetére bízott rejtelmes életbe, amelyet a félemelet ablakai is oly tudatosan látszottak elzárni, hogy nemesen aláhulló muszlin függönyeikkel sokkal kevésbé hasonlítottak bármely más ablakhoz, mint Gilberte tekintetéhez. Máskor a körutakon sétáltunk, és én lecövekeltem a Duphot utca bejáratánál; azt hallottam, hogy Swann gyakran arra halad el, ha éppen fogorvosához megy; képzeletem olyannyira elkülönítette Gilberte édesapját az emberiség fennmaradó részétől, megjelenése a való világban akkora csodával ért fel, hogy még mielőtt a Madeleine-templomhoz[5] értünk volna, meghatottság fogott el a puszta gondolatra, hogy az utcában, amelyhez közeledünk, megtörténhet ez a váratlan, természetfölötti jelenés.

De mivel megtudtam, hogy Madame Swann szinte naponta végigsétál a nagy Tó körül, az Akác-[6] vagy a Margit királyné fasoron,[7] Françoise-zal többnyire a Bois de Boulogne felé vettem az irányt, amikor nem láthattam Gilberte-et. Olyan állatkertnek tekintettem, ahol változatos növényzet éppúgy fellelhető, mint az ellentétes látványt nyújtó tájak: emitt egy domb, utána egy barlang vagy egy rét, sziklák, patak, árok következik, megint egy domb, majd láp, de tudvalevőleg mind

[5] Madeleine-templom – Napóleon által építtetett neoklasszicista templom Párizs 8. kerületében.

[6] Akácfasor – allée des Acacias, ma: allée de Longchamp, a Bois de Boulogne-ban.

[7] Margit királyné – Marguerite de France v. de Valois (1553–1615), IV. Henrik felesége. A róla elnevezett fasor (allée de la Reine Marguerite) az Akácfasort szeli át.

csak azért van ott, hogy alkalmas közege, festői kerete legyen a víziló, a zebra, a krokodilus, a hermelinnyúl, a medve és a gém rakoncátlankodásának; ami a Bois-t illeti, a maga összetettségével, melyben változatos, kicsiny és zárt világok egyesülnek – ahol például a vörös fák és amerikai tölgyek szegélyezte tanya után, amely akár virginiai birtok is lehetne, tóparti fenyves következik vagy olyan szálerdő, melyből kecses bundában, állathoz illő szép szemekkel gyorsléptű nőalak bukkan elő –, nos a Bois az Asszonyok kertje volt; az Akácfasort pedig – ahova számukra egyetlen fafajtát ültettek, akárcsak a Mirtuszok útjára az *Aeneis*ben – a híres Szépségek látogatták. Ahogyan a gyermeken úrrá lesz az elragadtatás, amikor messziről látja a sziklatetőt, mert tudja, hogy nemsokára megpillantja a fókát, amely majd onnan veti magát a vízbe, mielőtt még odaértem volna, az Akácfasor, ha csak megéreztem azt a szétáradó illatot, mely messziről jelezte egy dús, puha növényzet közelségét és egyediségét, majd, ha néhány újabb lépés után megpillantottam a könnyű, kényes lombozat csúcsát, a maga keresetlen eleganciájával, kacér szabásával, vékony szőttesével, rajta virágok százai, mint kényes szárnyukat rezegtető élősködők megannyi raja, sőt még az *Acacias* név is, e nőies, gondtalan, édes név, megdobogtatta a szívem, de ez amolyan társasági kívánság volt, mint amikor egy keringő már csupán a szépasszonyok nevét idézi emlékezetünkbe, amint a bálterem bejáratánál az ajtónálló bejelenti őket. Megtudtam, hogy láthatok majd a sétányon néhány elegáns hölgyet, akiket, jóllehet nem mindegyikük férjezett, rendszerint együtt emlegetnek Madame Swann-nal, ám többnyire művésznevükön; ha új nevet vettek fel, az csak amolyan inkognitónak számított, s aki róluk beszélt, rögtön fel is fedte, hogy tudni lehessen, kiről van szó. Mivel úgy véltem, hogy a Szép – már ami a női elegancia világát illeti – titkos törvényeknek van alávetve, ők pedig, beavatottak lévén, ismerik őket, és hatalmukban áll a szépséget meg is valósítani, eleve kinyilatkoztatásként fogadtam toalettjük és fogatuk megjelenését, azt az ezernyi részletet, melyek közé saját hitemet úgy helyeztem be, mint a tünékeny, ingatag szerkezet tartógerincét, s az ettől tökéletesen felépített remekművé vált. De én Madame Swannt kívántam látni, az ő jöttére vártam oly meghatottan, mintha Gilberte-et látnám, s mert varázsa átitatott mindent, ami körülvette, így szüleit is, irántuk éppoly heves szeretetet éreztem, sőt, még felkavaróbb fájdalmat (lévén hogy élete bensőséges világában álltak vele kapcsolatban, ahova nem volt bejárásom), végül pedig (mivel nemsokára megtudtam, amint látni fogjuk: nem helyeselték, hogy együtt játszunk) az olyanok iránti mélységes tiszteletet, akiknek hatalmában áll gátlástalanul ártani nekünk.

Az esztétikai érdemek és a nagyvilági kiválóság tekintetében az egyszerűséget illette meg nálam az első hely, midőn megpillantottam Madame Swannt, amint gyalogosan közeledett posztóból készült lengyelkében, fején fácántollakkal ékesített kis sapkával, ibolyacsokorral ruhaderekán, és úgy haladt végig sietős léptekkel az Akácfasoron, mintha az volna a házához vezető legrövidebb út, s közben tekintetével visszaköszönt az őt hintójukból üdvözlő uraknak, akik már messzi-

ről felismerték alakját, és megállapították, hogy nincs nála elegánsabb hölgy. Az egyszerűség helyett azonban a csillogás került a legmagasabb polcra, ha, miután egy órán át fel-alá sétáltattam Françoise-t, aki egészen kimerült, és közölte, hogy „majd leszakad a lába", a Porte Dauphine[8] irányából erre tartó sétányon megpillantottam – ez lett számomra a királyi tekintély, a méltóságteljes vonulás képe, melyhez foghatóval később egyetlen valódi királynő sem ajándékozott meg, mivel az ő hatalmukról kevésbé homályos, tapasztalaton alapuló fogalmaim voltak –, hogyan röpíti két tüzes ló, karcsú és nyúlánk, mint Constantin Guys[9] rajzain, a bakon kozák kucsmát viselő termetes kocsis, mellette aprócska lovászfiú, mint a „néhai Baudenord" lovásza,[10] láttam – vagy inkább éreztem, amint formájával szívembe véső dik éles, gyötrő seb gyanánt – a páratlanul szép hintót, melyet szándékosan magasra méreteztek, legújabb divat szerinti fényűzése mögött felsejlettek a régebbi stílus kontúrjai, belsejében pedig ott ült önfeledten Madame Swann, virágok (leggyakrabban ibolyák) keskeny fonata övezte egyetlen szürke tincs kivételével most szőke hajkoronáját, amelyről hosszú fátylak hullottak alá, kezében lila napernyő, ajkán kétértelmű mosoly, melyben én csupán királynői jóindulatot láttam, holott az főképpen a kokott kihívó mosolya volt, amikor szelíden felkínálta azoknak, akik üdvözölték. Egyeseknek valójában azt üzente ez a mosoly: „Pontosan emlékszem, igencsak élveztem"; másoknak: „Nagy kedvem lett volna rá, de hát a balszerencse…"; ismét másoknak: „Ha kedve tartja…! Egy ideig még követem a sort, de elkanyarodom, amint lehet." Ha viszont ismeretlenek haladtak arra, ajka körül tétlen mosoly lebegett, mintha egy barát emléke vagy a rá való várakozás csalta volna elő, s ilyenkor mondták rá leginkább: „Milyen szép asszony!" Néhány férfi láttán viszont savanyú, kényszeredett, félénk és hűvös volt a mosolya, mintha azt mondaná: „Maga csibész, tudom, hogy a nyelve olyan, mint a viperáé, és nem képes tartani a száját. Engem talán érdekel, hogy maga mit csinál?"

Szavait leső barátai társaságában Coquelin[11] haladt arra, s színpadias karlendítéssel üdvözölte a hintók utasait. Az én gondolataimat azonban Madame Swann kötötte le, s úgy tettem, mintha nem venném észre, mivel tudtam, hogy a Galamblövöldénél[12] szól a kocsisnak, állítsa meg a hintót az út szélén, hogy gyalog mehessen végig a sétányon. Olyan napokon, amikor kellő bátorságot éreztem magamban, hogy elhaladjak mellette, ebbe az irányba tereltem Françoise-t. És akkor csakugyan ott, a gyalogos sétányon pillantottam meg Madame Swannt, amint felénk tart, lila ruhájának hosszú uszálya szétterül mögötte, s öltözékét a kelmék és

[8] Porte Dauphine – Párizs egyik kapuja a Bois de Boulogne szélén, az avenue Foch végén.

[9] Constantin Guys – francia grafikus, festő (1802–1892).

[10] A néhai Baudenord lovásza – utalás Balzac egyik szereplőjére, aki Godefroid de Beaudenord szolgálatában állott *(A Nucingen-ház)*.

[11] Coquelin – Benoît-Constant Coquelin (1841–1909) színész, a Comédie-Française tagja.

[12] *Tir aux pigeons* – előkelő sportklub a Porte de Madrid és az Akácfasor között.

a gazdag díszítés olyanná teszi, amilyennek a nép a királynőkét képzeli, s amilyet más asszonyok nem is viselnek. Tekintete olykor napernyője fogantyújára siklott, nem nagyon vetett ügyet az emberekre, mintha célja és igazi tennivalója csakis a testmozgás lenne, s mit sem törődik azzal, hogy látják, és az arcok feléje fordulnak. Olykor azonban, ha megfordult, hogy agarát szólítsa, észrevétlenül körbehordozta tekintetét.

Valami különleges és szertelen – avagy egyfajta telepatikus kisugárzás, amilyen Berma[13] igazán fenséges pillanataiban indítja tapsra a tudatlan tömeget – mindjárt figyelmeztette még azokat is, akik nem ismerték, hogy közismert személy áll előttük. „Ki ez?" – töprengtek, megkérdezték az arra haladókat, feltették magukban, hogy megjegyzik, hogyan volt öltözve, mert a náluknál tájékozottabbak ennek alapján rögtön megadják a kért felvilágosítást. Mások, lépteiket lelassítva megjegyezték:

– Tudja, ki ez a hölgy? Madame Swann! Nem mond önnek semmit a név? Hát Odette de Crécy?

– Odette de Crécy? Jól gondoltam. Ez a szomorú szempár! De hiszen akkor már túl van az első fiatalságon. Emlékszem, épp azon a napon háltam vele, amikor lemondott Mac-Mahon.[14]

– Aligha venné jó néven, ha eszébe juttatná. Most Swann úr hitvese, aki a Jockey Club[15] tagja, a walesi herceg barátja. Egyébként még mindig remekül tartja magát.

– Igaz, de látta volna akkor, micsoda szépség volt! Furcsa házban lakott, rengeteg kínai dísztárgyat tartott az otthonában, emlékszem, fellármáztak a rikkancsok, végül kitessékelt az ágyból.

Ezek a megjegyzések nem jutottak a fülembe, ám érzékeltem körülötte a híresség övező egybemosódó morajt. Hevesebben vert a szívem a türelmetlenségtől, ha arra gondoltam, beletelik még egy kis időbe, mire ez a sok ember – akik közt, sajnálatomra, nem fedeztem fel a félvér bankárt, akiről úgy véltem, hogy lenéz – látja majd, amint a figyelemre sem méltatott ismeretlen fiatalember üdvözli (noha valójában nem is ismeri, én viszont feljogosítva éreztem magam erre, mert szüleim ismerték, én pedig a leánya játszópajtása voltam) e hölgyet, aki szépségéről, feslett életéről és eleganciájáról nevezetes. Amikor már egészen a közelébe értem, lekaptam a kalapomat, s oly széles mozdulattal lengettem meg, hogy nem tudta elfojtani mosolyát. Többen felnevettek. Ő viszont soha nem látott engem Gilberte társaságában, a nevemet sem tudta, ezért számára – éppen úgy, mint bármelyik parkőr, a csónakos vagy a tóban úszkáló kacsák, melyeket kenyérmorzsával etetett – egyike voltam Bois-beli sétái másodrendű, megszokott, névtelen szereplőinek, aki ugyanúgy egyéniség híján való, mint egy színházi „kellékes". Némely napokon,

[13] Berma – színésznő, a regény képzeletbeli alakja.

[14] Patrice de Mac Mahon (1808–1893), Franciaország elnöke (1873–1879).

[15] Jockey Club – 1834 óta működik Párizsban, arisztokraták és nagypolgárok találkozóhelye.

ha az Akácfasoron nem találkoztam vele, előfordult, hogy ráleltem a Margit királyné fasorban, ahova olyan hölgyek jártak, akik kerülték az emberek társaságát, legalábbis úgy tettek; de nem sokáig élvezhette az egyedüllétet, mert – fején gyakran szürke cilinderrel – rövidesen csatlakozott hozzá egy-egy barátja, akit nem ismertem, s akivel hosszan társalgott, mialatt a hintók lépésben követték őket.

Fordította: *Horváth Andor*

KÁNYÁDI ANDRÁS

Az utca és a fasor

Megjegyzések a prousti topográfiához

A *Swann* harmadik, befejező része a helynevek varázsát idézi fel, s ebben a normandiai és itáliai tájak mellett a francia főváros is jelentős szerepet játszik. Az 1860 óta érvényben levő adminisztrációs felosztás, a Haussmann báró nevével fémjelzett városrendezés húsz kerületre tagolja Párizst, ebből három – a nyolcadik, a tizenhatodik és a tizenhetedik – a Diadalívnél találkozik. Marcel a nyolcadik, Gilberte a tizenhatodik kerület lakója, a Champs-Élysées-n ismerkednek össze és válnak játszótársakká, viszonyuk gyerekszerelemmé fejlődik. A Párizs térképét buzgón tanulmányozó narrátort még annak az utcának a neve is rabul ejti, ahol kedvese tanyázik; lépten-nyomon emlegeti. Annyit tudni róla, hogy a Diadalív környékén, a Bois de Boulogne közelében található, ám nevére nem derül fény a szövegben.

A homályban tartott utcanév serkentőleg hat az utókor képzeletére, főleg, hogy egyes kritikusok (Barthes 1972, Milly 1974, Roger 1985) a prousti regény szövegszervező erejét a mű onomasztikai rendszerében vagy a lexikai asszociációkban látták. Érdekes megfejtési kísérlet a Stéphane Heuet grafikus nevéhez fűződő, immár harminc éve tartó, több nyelvre is lefordított képregényes adaptáció, melynek bevallott célja a regény helyszíneinek vizuális bemutatása. Nyolc kötet készült el eddig, közte a teljes *Swann* és a *Bimbózó lányok árnyékában,* s a rajzoló szerint még röpke hetven évre lenne szüksége a teljes mű feldolgozásához. Mindenesetre a *Du côté de chez Swann* album 188. oldalának utolsó képkockáján (Heuet 2013) Marcel Gilberte-nek írott sürgönye látható, melyen a következő cím szerepel: 6, rue de Traktir, tizenhatodik kerület.

Heuet választása jól illeszkedik a prousti topográfiához, földrajzi és onomasztikai értelemben is szerencsés. A rue de Traktir egy mindössze ötven méter hosszú keresztutca, mely az avenue du Bois de Boulogne-ba torkollik (utóbbi később az első világháború hősének, Foch marsallnak a nevét kapta), onnan pedig egyenes út vezet a város kellemes ligetébe, mely a századfordulón a párizsi arisztokrata és nagypolgári társadalom kedvelt gyülekezőhelyének számított. Nevét a krími háború egyik diadallal megvívott csatájáról nyerte, pontosabban a Csorna folyó felett ívelő Traktir hídról. Bár a szó latin gyökerű, francia fülnek kissé idegensze-

rűen hangzik, és orosz kölcsönszóként, *fogadó* jelentéssel került a francia nyelvbe, írásmódja a *k* betű miatt pedig szintén idegenül hat – akárcsak a narrátor által ízlelgetett Swann név. Ugyanakkor egybecseng Elstir, a regénybeli festő nevével, s ez a sajátosság kétségkívül a közös szótagok Proustnál megfigyelt szövegszervező elvét erősíti. Sőt, Swann feleségének diadalaként is értelmezhető, hiszen a korábban a közelben fekvő La Pérouse utcában lakó félvilági Odette új házasságával és a vele járó költözéssel megszilárdította társadalmi pozícióját.

Persze nem ez az egyetlen értelmezési lehetőség, Gilberte-ék számtalan más utcában is lakhatnának. Ott van például a félkör alakú rue de Presbourg, melynek hangzása a szorítás, ölelés *(presser)* képzetét kelti, s a regény logikájába szintén beleillik, ugyanis Odette de Crécy utcája, a La Pérouse nyílegyenesen belefut. Ráadásul a pozsonyi béke fényes, Diadalíven is szereplő napóleoni győzelmének állít emléket, a csúfos, angolokkal szemben elszenvedett történelmi vereséget – a crécy-i csata kudarcát és Odette első férjének nevét – ellenpontozva, s a rue de Traktirhoz hasonlóan szintén érinti az avenue du Bois-t. De Heuet netes oldalakat is meghódító elképzelését cáfolni már csak az újjáépítések miatt is lehetetlen: a Traktir utca páros oldala azzal a négyes házszámmal ér véget, mely egy második világháború után felhúzott lakóház bejárata fölött díszeleg.

A prousti topográfia azonban nem csak imaginárius. Madame Swann gyakran rándul ki a Bois-ba, s a kis Marcel az allée des Acacias-n, az akácfasoron csodálhatja meg hódolói övezte, méltóságteljes vonulását. A ligetet átszelő sétányt ma már allée de Longchamp-nak hívják, korábbi nevét fehér akácokkal szegélyezett útjának köszönhette. Ez az út Marcel számára a női szépség gyűjtőhelye, a gyalogosan és hintón közlekedő, szépségükről híres asszonyoké, s az akác nevének puszta hangzása is nőiességet sugároz. Szintén a Bois-ban található az allée de la Reine-Marguerite, melynek kötőjeles írásmódja a hajdani királynő emlékét az őszirózsa *(reine-marguerite)* képzetével kapcsolja össze. A narrátor szerint a szépséget „titkos törvények" szabályozzák, ám ezek igencsak ambivalensek, és kódoltan, a felszín alatt, a szövegbe rejtetten érzékelhetők.

Madame Swann mosolya királynőinek tűnik a szerelmes Marcel számára, a tapasztalt férfiak viszont a kokott provokatív megnyilvánulását látják benne, a legújabb inkognitóját gyakorló, egykori Odette de Crécy somolygását, akit Elstir fiatal korában „Miss Sacripant"-ként festett le, és akit a beavatottak „művésznevén" ismernek; eredeti, lánykori neve soha nem derül ki, csak számtalan kalandja. Hasonlóan álságos a természeti környezet is, a Bois akácfasora, mégpedig a névadásból fakadóan: a francia köznyelvi *acacia* (magyarul: akácia) szó ugyanis tévesen jelöli a ligetben tanyázó növényt, melynek helyes neve a *robinier,* és amely *faux acacia*ként, hamis akácként (magyarul: fehér akác) is elterjedt. A latin tudományos név egyébként – *robinia pseudoacacia* – jól érzékelteti a növényi művésznevet, mely XIII. Lajos kertészének, a fát meghonosító Jean Robinnek emlékét őrzi. De a hamis akáchoz nem társul mélyebb jelentés, míg az akác hagyományosan a meg-

újulás szimbóluma, a frigyláda alkotóeleme; Odette-tel való rokonítása tehát nem merő véletlen.

Proust szövegében a női szépség látványos dicsérete mellett olyan irodalmi és képzőművészeti utalások bukkannak fel, amelyek a nemek ambivalenciáját, átjárhatóságát villantják fel. Beaudenord lovászfiúja az egyik ilyen allúzió, Balzac *A Nucingen-ház* című kisregényéből. A Bois-ba kiruccanó Madame Swann látványa a krími háborút is megörökítő, Baudelaire által modern művésznek titulált Constantin Guys rajzait juttatja a narrátor eszébe, akinek a sétakocsikázás ábrázolása kedvelt témája volt. A lovászfiúnak ezúttal csak a termetéről esik szó, ám a balzaci alapszövegben a Paddy nevű suhanc szépsége is hangsúlyos: „arca azokra az angyalfejekre emlékeztetett, amelyeket az olasz festők az Örökkévaló köré hintenek. Egy angol újságíró ragyogó cikket kanyarított erről a kis angyalról, megjegyezte, hogy tigrisnek túlontúl csinos, és fogadást ajánlott, hogy Paddy szelídített nősténytigris" (Balzac 1957). A „tigris" *(tigre)* régies francia nyelvhasználatban lovászfiút jelent, a nemi ambivalencia viszont csak a balzaci passzus ismeretében válik nyilvánvalóvá. A Vergilius-párhuzam tovább mélyíti ezt a motívumot. A Bois akácfasorának vergiliusi megfelelője a „könnyek rétjén", mirtuszok árnyékában húzódó titkos úthálózat, ahol a „sorvasztó szerelem nyomorultjai" rejtőznek. Proustnál csak egy hasonlat erejéig bukkan fel a komor táj, a latin poéta viszont felsorolja a szenvedőket is (közülük Phaedra és Laodamia a legismertebbek), s a szomorú menet záróalakja különösen figyelemre méltó: „S Caeneus ballag: e lány azelőtt fiu volt, de a végzet / Itt, e helyen ráadta megint régebbi alakját" (Vergilius 1967). A lapitha Caeneus azért rendkívüli, mert lánynak született, majd miután Neptun megerőszakolta, az isten fájdalomdíjul teljesítette áldozata kívánságát, és rettenthetetlen férfivá változtatta; később a kentaurokkal folytatott ádáz küzdelemben vesztette életét, halálakor pedig visszakapta női alakját. A nemek fölcserélhetőségét az *Aeneis* szerzője tehát mitikus dimenzióba helyezi, Proustnál pedig a mögöttes jelentés kidomborítására szolgál. És nyilván az sem mellékes, hogy a görög-római mitológiában a mirtusz Vénusz növényeként az örök szerelem szimbóluma: Odette-nek is a szerelem a fő foglalatossága, ráadásul mindkét nemet egyformán pártfogolja.

Befejezésül még egy nemváltásra vonatkozó észrevétel. A narrátor az *acacia*t nőiesnek érzi, teljes joggal: a latin kölcsönszó az eredeti nyelvben nőnemű, s a középkor folyamán még franciául is *acacie* formában szerepelt. Később azonban, mivel a „fa" *(arbre)* hímnemű szó, a metonímia következtében elmaradó előtag neme érvényesült, és a modern franciában – néhány kivétellel – a fák elnevezése hímneművé vált. A nemek közti átjárás így nyelvészetileg is megalapozott.

A Horváth Andor által éppen tíz éve fordított, azóta is kiadásra váró, Koros-Fekete Sándor által frissen stilizált, *harmadik* magyar nyelvű teljes *Swann*ból kiragadott részlet topográfiai térképét a szerelem rajzolja meg, a gyermeki rajongást felnőttkori tapasztalattal váltogató narrátori perspektíva. A párizsi utca kimon-

datlan hangzásával, a boulogne-i fasor pedig a hangzáson túlmutató merész kimondatlanságával a regényszerkezet „tartógerincét" erősítik, a helynevek már-már páratlan diadalívét.

Bibliográfia

Balzac, Honoré (1957), *A Nucingen-ház*, ford. Somogyi Pál László, in uő, *A Nucingen-ház és más elbeszélések*, ford. Bartócz Ilona – Bókay János – Fedor Ágnes – Gyergyai Albert – Nagy Géza – Lányi Viktor – Somogyi Pál László, Budapest, Európa, https://mek.oszk.hu/04000/04047/04047.htm, utolsó letöltés időpontja: 2023. január 10.

Barthes, Roland (1972), *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 121–134.

Heuet, Stéphane (2013), *Du côté de chez Swann d'après Marcel Proust*, Paris, Delcourt.

Milly, Jean (1974), *Sur quelques noms proustiens*, Paris, Littérature, 65–82.

Roger, Alain (1985), *Proust. Les plaisirs et les noms*, Paris, Denoël.

Vergilius M., Publius (1967), *Aeneis*, ford. Lakatos István, Budapest, Magyar Helikon, https://mek.oszk.hu/06500/06540/06540.htm#1, utolsó letöltés időpontja: 2023. január 10.

GEORGES POULET

A prousti tér

(részlet)[1]

III.

Úgy tűnik, egy sor prousti hely hirdeti összetartozását, mint amikor ugyanannak a festőnek a képeit látjuk Európa különböző múzeumaiban. E helyeket vagy képeket azonban nagy, üres távolságok választják el egymástól, így Proust műve elsőre befejezetlen összképet nyújt, amelyben jóval több az üres hely, mint a megmaradt nyom. Regényében a világ ábrázolása ritkán totális vagy panorámaszerű. Az ábrázolás majdnem mindig töredékes, kisebb vagy nagyobb látószögű, de – valamilyen torlasz vagy a leggyakrabban a látómező „hasadása" miatt – többnyire a valóság egy szigorúan lehatárolt szeletére korlátozódik, melyen túl nem érdemes látnivalóra számítani. Vagyis a prousti univerzum legpontosabb képe megegyezik Combray-nak a regény elején feltűnő képével: „egy fényes falsíkot láttam, csupa gomolygó árnyék között, mint amikor a bengálitűz vagy a villamos fényszóró egy épületnek csak egy szárnyát világítja meg s emeli ki, míg a többi homályban van" (Proust 1983c, 53).

Az érzelmi emlékezet rövid csodája persze kiegészítheti a kép bizonyos részeit. Ez a csoda azonban maga is szórványosan következik be, hatása működésének pillanatára korlátozódik; az emlékezet részleges helyreállító munkájának eredménye ideiglenes: időbeli szakadozottságra cseréli a térbeli szakadozottságot. Vagyis Proust egész művéről is elmondható az, amit élete egy bizonyos szakaszáról ő maga jegyzett meg a *Les plaisirs et les jours*-ban (*Örömök és napok)*: „hézagokkal szabdalt sor" (*Les plaisirs et les jours,* 216). A hézagok megakadályozzák, hogy a darabok összekapcsolódjanak, sort alkossanak. Ez különösen áll Proust regényének szereplőire, akiket mindig egy bizonyos meghatározott, majd rögtön egy másikkal felváltott szemszögből láthatunk. Közülük is az önmaga ezernyi képére hasadó Albertine a legjobb példa, „Albertine […] a sok-sok részre, megannyi Albertinere *töredezett* formában […]" (Proust 2006, 128).

[1] Fordította Z. Varga Zoltán. A fordítás forrása: Poulet, Georges (1963): *L'espace proustien*, Paris, Éditions Gallimard, 52–163. A kötet előszavának és első két fejezetének fordítása megjelent a *Korunk* 2022-es novemberi számában: Poulet, Georges (2022), A prousti tér, *Korunk* 33/11, 53–65. https://epa.oszk.hu/00400/00458/00696/pdf/EPA00458_korunk_2022-11_053-065.pdf

Az emberek széttöredezettségéhez hozzáadódik még a dolgok, az alkotások, sőt a gondolatok töredezettsége. Tudjuk, hogy a prousti makrokozmosz mikrokozmoszként foglalja magában bizonyos művészek szellemi világát. Azonban ezekből a belső világokból is töredékeket látunk csupán. A prousti világ darabokból álló világ, és ezek a darabok maguk is külön világokat foglalnak magukban, melyek szintén darabokból állnak. Például Elstir világa soha nincs folyamatosan jelen a regényben, csakis műtermekben, galériákban, gyűjtőknél szétszórt képek sorozataként tűnik fel benne néha-néha, vagy azokban a kivételesen ritka, a külvilágban itt-ott előforduló tájakban, melyek modellként szolgáltak számára. Proust számára Vermeer festményei *„egy és ugyanazon világ részletei"* (Proust 2001, 424), épp úgy, ahogy Vinteuil univerzuma is csak úgy létezik, mint egy „ismeretlen és sokszínű ünnep … *szétszóródott darabjai*, skarlátszínben felszikrázó peremű szilánkjai" (422).

A prousti univerzum töredékességének sok oka van. Az egyik, talán nem a leglényegtelenebb, az emlékezet és általában véve az érzelmek szakadozottságában keresendő. Ez az ok nem az egyetlen és talán nem is a legfontosabb. Az időbeli diszkontinuitást megelőzi, sőt meg is határozza egy másik, még alapvetőbb diszkontinuitás: a téré. E kettő olyan kibogozhatatlan módon keveredik össze és erősíti fel egymást, hogy talán érdemes e helyütt elgondolkodni azon, hogy mit is értünk Proustnál a diszkontinuitás – mert csakis így hívhatjuk – általános elvén.

Azt mondhatnánk, hogy ahol heterogeneitás van, ott elkerülhetetlenül diszkontinuitás is van; vagy, ami ugyanaz: az eredeti diszkontinuitás az összes többi forrása, a lényegek diszkontinuitása. A panteizmus világában (Bruno, Spinoza), ahol végső soron minden a szubsztancia legteljesebb egységéből részesedik, csak látszólag van diszkontinuitás. Ellenkező okból, de a tudomány világában sincs diszkontinuitás, mivel itt nincsenek lényegek. Minden visszavezethető a homogenitást feltételező mennyiségbeli megszámlálhatóságra. E kérdésben Bergson elvégezte a szükséges különbségtételeket.

Proust világa a tudósok világának ellentéte, ám legalább ugyanennyire különbözik az egységes szubsztancia világától is. Nála a minőségbeli különbségek és a heterogeneitás nyilvánul meg. Bármely minőség heterogenitással jár együtt. Amint egy dolog a maga minőségében, „lényegében" nyilvánul meg, azonnal különbözőnek mutatkozik az összes többinél (és azok lényegeitől). Közte és a többi dolog között nincs átjárás. Úgy tűnik, Proust számára az egymástól áthatolhatatlan távolságokkal elválasztott kvalitatív realitások különálló, szigetszerű létezésre ítéltettek.

Ezért, ha a prousti világ nagyban különbözik is a bergsonitól, másokhoz viszont hasonlít, amelyekben szintén a minőség a meghatározó – mint például a leibnizi. Ami azonban különleges és talán valóban egyedülálló, az az, hogy Proustnál a minőséggel való felruházás nem korlátozódik a tárgyakra és az emberekre, hanem – amint azt már láttuk – a térbeli világot is érinti.

A filozófusok többsége számára a tér még az időnél is inkább a homogeneitás világa. „Az egyedülálló tér…", a tér mindig identikus, mert a filozófus számára megelőzi a helyet, már *a priori* ott van, hogy magába foglalja azt. Akármilyen helyről legyen is szó, és az bármilyen konkrét módon nyilvánuljon is meg, az elme feltételez mögötte, körülötte, alatta valamiféle lecsupaszított, absztrakt, mindenféle tulajdonságtól megfosztott realitást, amely kialakítja azt a személytelen területet, ahol elrendeződnek, eloszlanak a helyek. Konkrét az absztraktban, személyes a személytelenben, heterogén a homogénben. Előbb lenne a tér, és csak aztán a benne eloszló helyek.

Talán nem felesleges megjegyezni, hogy a kiterjedéssel bíró világ [étendu] efféle felfogása együtt jár mindenféle diszkontinuitás *a posteriori,* ezért esetleges és másodlagos jellegének megállapításával. A kontinuum, vagyis a tér elsődlegessége folytán a diszkontinuum csakis mint egy vitathatatlanul elsődleges és saját örök létezését sugalló rend után jövő, alkalomszerű és valószínűleg ideiglenes zavar fogható fel. A térbeli kontinuitás szükségszerű velejárója az időbeli kontinuitás neki megfeleltethető elve.

Ez a tér filozófiájának hagyományos nézőpontja. Nem is kezdődhet mással, mint a kontinuumként felfogott tér igenlésével.

Márpedig nem is lehetne elképzelni a prousti gondolkodásmódtól idegenebb felfogást. Nem mintha Proust bárhol is elméleti vagy kritikai formában fejtené ki álláspontját. Bizonyos, hogy Proust soha nem volt tudatában, hogy a térről való elmélkedéseit szembeállítsa a korabeli filozófiáéval, sőt még azt is feltételezhetjük, hogy nem is volt tudatában a köztük lévő véleménykülönbségnek. Proustnál ugyanis nem a spekulatív gondolkodás rendjében vagyunk, hanem a tapasztalatéban, amely nem vagy csak ritkán jut el felfedezéseinek metafizikai általánosításáig. Proust természetesen a gondolkodásnak ezen a szintjén helyezi el magát, ezen a szinten pedig soha nem a térről, hanem mindig csak helyekről, illetve a köztük lévő távolságról van szó.

Persze a távolság szó a tér szinonimájának is tekinthető. Proustnál azonban a távolság sohasem olyasfajta tér, amely valahová elér, valamit összeköt, valamit magába foglal, amely betölt egy űrt. A távolság éppen ez az űr. Tér ugyan, ám olyan tér, melyből minden pozitivitás, erő, hatékonyság hiányzik, nincs benne semmilyen kitöltő-, rendező- és egyesítőképesség. A tér itt nem az az általános egyidejűség, amely mindenfelé kiterjedve megtartaná, magába fogadná, összekötné a dolgokat, hanem a mindenhol, a világ minden dolgában megnyilvánuló tehetetlenség, hogy egységes rendet alkossanak. A dolgok léteznek, ám *távol* egymástól. Ezt a távolságot lehetetlen megszüntetni, de még csökkenteni is. A prousti világnak ezen a fokán nem lehetséges a közeledés, az érintkezés, a dolgok szomszédságából keletkező bensőségesség. Aki ebben a világban él, az másoktól távol húzódva él. A távolság így-úgy megnyilvánuló megtapasztalása pedig összekeveredik a létezésből származó szorongás tapasztalatával. A vágyak mélyén az emberi lények

természetéhez tartozó tehetetlenség rejlik, amely megakadályozza, hogy elérjék vágyaik tárgyát. Valamire vágyni azt jelenti, hogy láthatóvá teszünk egy bizonyos távolságot. Szeretni annyit tesz, mint látni, hogy a szeretett lény elbújik a messzeségben. Annyit tesz, ahogy Proust mondja, mint megtapasztalni „azt a szörnyű belső távolságot, amelynek végén egy szeretett nő olyannyira elérhetetlennek látszik" (Proust 1983a, 121). A távolság Proust számára mindig tragikus. Mintha az embereket sújtó általános elkülönülés térbe íródó, vizuális bizonyítása lenne. Mi itt vagyunk. A szeretett lény pedig amott. A két hely közt nincs híd, nincs kapcsolat, csak valami hangtalan, általános és névtelen visszautasításféle, mellyel a tér megakadályozza az emberek közeledését, egymásra találását.

Proust regényében a távolság, a negatív tér tematikája már a kezdet kezdetén eléri a fájdalom legerősebb fokát, amikor az anya megtagadja gyermekétől az olyannyira vágyott jóéjtpuszit. Az anyai csók mint az anyai jelenlét, az anya és gyermeke közti egyesülés szimbóluma minden távolságot megszüntethetne. A megtagadott csók azonban távollétre cseréli a jelenlétet. A távollét a szorongás forrása, a szorongásé, melynek – mint tudjuk – az a jellegzetessége, mondja Proust, hogy „azt, akit szeretünk, oly helyen tudjuk, ahol mulatnak, s *ahol nekünk nincs helyünk*" (Proust 1983c, 38). A szorongás tehát lényegében a vágyakozó és a vágyott lény által elfoglalt helyek különbözőségéből fakad, egyedüllétünknek, valamint a másik feltételezett helyének és ottani örömeinek hirtelen felfogott távolságából. A két hely között szakadék tátong. Hirtelen megértjük, hogy a tér nem a kapcsolatfelvétel közege, nem az egyesülés terepe, nem valami különleges tartomány, ahol az emberek egymásra találnak. Hirtelen megértjük, hogy a tér mindezek ellentéte. Az emberek a tér miatt kénytelenek egymástól távol élni. Akinek pedig az anyai csók a boldog közelség, a Proust által a „valóságos jelenlétnek" (19) nevezett jelenlét záloga lett volna, annak bele kell törődnie a távollét épp ellentétes és borzasztóan valódi bizonyosságának elfogadásába.

Ez a bizonyosság újra és újra elismétlődik az egész regény során, mintha a regény annak végtelen bizonyítása lenne, hogy az emberi lények képtelenek megadni a másiknak. Hány olyan jelenetet találunk a műben, melynek az a célja, hogy elmarasztalja a távolságot, láthatóvá tegye a távollétet? Különösen jól érzékelhető mindez abban a két hasonló epizódban, amikor a főhős előbb a nagyanyjának, majd Albertine-nek telefonál. Miközben a szeretett személy hangját várja a kagyló mélyéről, azt képzeli, hogy egy pillanatra legyőzi a távollétet, megszünteti a távolságot. Az illúzió azonban hamarosan eloszlik:

> […] s a kedves lény hangja hozzánk szól. Ő az, a hangja, amely nekünk szól, amely jelen van. De ő maga milyen messzire! Mennyiszer megesett, hogy képtelen voltam szorongás nélkül hallgatni azt – mint mikor csak az utazás hosszú órái után láthattam viszont őt –, akinek a hangja most oly közel volt a fülemhez, mintha csak jobban érezném, mily csalóka a legkedvesebb közelség látszata, és hogy mily nagy távolsá-

> gokra lehetünk azoktól, akiket szeretünk, amikor az a látszat, hogy csak ki kell nyújtani a kezünk, hogy megfoghassuk. *Valóságos jelenlét* ez az oly közeli hang – a valóságos távolságban! De egyben előjátéka a végleges távozásnak! (Proust 1983b, 156.)

> De a telefonban legutóbb elhangzott szavak hallatán kezdtem megérteni, hogy Albertine élete oly távol van tőlem (nem a szó fizikai értelmében, persze) hogy mindig fáradságos kerülőutakat kellene megtennem, hogy kézre kerítsem, s ráadásul olyan, mint a végek erődítményei… Ötszörösen vagy hatszorosan tekervényes életek ezek, olyannyira, hogy ha találkozni akarunk ezzel a bizonyos nővel, vagy tudni akarunk róla, hol eggyel elébb, hol eggyel odébb, hol feljebb, hol lejjebb kopogtatunk, s akár hónapokig, évekig sem sejtünk meg semmit (Proust 1995, 157).

Ám a legbámulatosabb rész, melyet Proust a telefonbeszélgetésnek és az ehhez hasonló témáknak szentel, a *Jean Santeuil*ben található. Jean nagyapjáról, Sandré úrról van szó, aki álmodozásaiba merülve átengedi magát emlékeinek, és saját múltjának „fél évszázadnyi távolságot" legyőző hangját hallgatja:

> Abban a pillanatban azonban, amint e kedves hang intézi hozzánk szavait a telefonkagylón keresztül, mintha éreznénk az áthidalt távolságot, amelyet pedig nincs is időnk átérezni. Mint amikor néhány órás alvás után felébredünk a vonaton és új helyek vesznek körül, és mintha elfárasztana, de legalábbis megszédítene a távolság, melyet a gőzmozdony tett meg velünk időközben… Sandré úr szeme azon nyomban átlátta ezeket a távoli képeket, ám a pillanatok alatt áttekintett napok sokáig megmaradó hangulatának érzése mégis közte és e dolgok között maradt (*Jean Santeuil,* I, 80–81).

A telefonkapcsolat (illetve pontos megfelelője, az emlék) szemfényvesztő varázslata tehát egyszerre megtalált és elveszett jelenlétet hoz felszínre. Megtalált, hiszen a távolság és a feledés ellenére is visszatér hozzánk, ráismerünk; mindazonáltal mégis elveszett, hiába tart ugyanis felénk, egy tapodtat sem mozdul, mert eredetéhez, az idő és a tér mélyéhez van láncolva. Ezért a villámgyors mozgás, mellyel a telefonban a kedves hang hatalmas távolságot szel át egy távoli helytől, amíg hozzánk ér, csak még keserűbbé teszi a messzeséget, amely elvágja tőlünk a „vonal másik végén" lévő személyt, hisz csak a hangja jut el hozzánk, míg lénye elérhetetlen marad a szakadék másik szélén. Ugyanez a helyzet emlékeinkkel is. Mert ha úgy tűnik, hogy az emlékeinkből visszakapott érzéki kép egy szempillantás alatt jut is el hozzánk, ahogy mondani szokás, megszüntetve a távolságot, akkor is a visszafordíthatatlanul letűnt múlthoz kapcsolódik. A múltat pedig továbbra is ugyanaz a távolság választja el tőlünk, amely egyáltalán nem szűnt meg, sőt az emlékezet mozgása csak még könyörtelenebbé tette elkülönülését, még jobban feltárja mélységét.

Ez a mélység magáé a létezésé. Aki viszontlátja önmaga képét a múlt mélyén, az egyúttal arra a közre is emlékszik, amely elválasztja tőle e képet. A *Les plaisirs et les jours (Örömök és napok)* egyik történetében az élete egyik szakaszára visszagondoló hős egyúttal felméri távolságát, mintha az emlékek tájékozódási pontul szolgálnának, láthatóvá, mi több, mérhetővé téve a létezés mélységét: „[…] mint olyan gyakran erőt vett rajta az önsajnálat, és elérzékenyülve, apró gyerekként látta önmagát *egész életének messzeségéből*" (*Les plaisirs et les jours,* 57).

Semmi kétség, az érzelmi emlékezet mágikus erejéből részesülő szereplő – itt, a *Jean Santeuil*ben vagy *Az eltűnt idő* megannyi helyén – ritkán kerül abba a szellemi állapotba, hogy átérezze, amit Baudelaire a lét mélységének hívott, és ezáltal képes legyen annak „felmérésére". Másrészt pedig, amikor ezeket a szövegrészeket értelmezzük, két hibától kell óvakodnunk. Az első, hogy a feltáruló mélységet egyfajta egyértelműen pozitív egzisztenciális dimenziónak tekintsük, vagyis olyan folytonos láncolatnak, amelyben az emlékek egy kezdeti, kiinduló emléktől folyamatosan kapcsolódnának egymáshoz egészen a jelen pillanatig. A Proustnál feltáruló időbeli kiterjedés csöppet sem pozitív. Nem az élet teljessége, csupán az attól való „távolság". Nincs kitöltve, üres. Vagyis aki felfedezi benne a lét mélységét, az ezt minden létezés ürességében teszi. Az élet helyett a tovatűnt élet hűlt helyét találja.

Másrészt pedig meglehetősen pontatlan a *felmérni* szót használni e távolságra. Amint azt a későbbiekben látni fogjuk, a prousti értelemben vett távolságot tulajdonképpen jogosan tartjuk a külső térrel vagy a tudomány idejével analóg dimenziónak, feltéve persze, hogy nem matematikailag mérhető, meghatározott számú kilométerbe, illetve évbe átfordítható jelenségnek tekintjük. A szóban forgó távolságnak semmi köze a mennyiséghez. Amennyiben a szemlélt vagy az emlékezetbe idézett tárgy olyan helyen bukkan fel, ahol a tekintet valamilyen meghatározatlan kiterjedés miatt nem fér hozzá, akkor semmilyen lehetőség nem kínálkozik arra, hogy ezt az egyedi távolságot valamely másikhoz *hasonlítsuk,* és ezáltal mérhetővé tegyük a tárgyat az alanytól elválasztó távolságot. Ellenkezőleg, a szellem mélyéről feltörő múltbeli és képzeletbeli képek Proustnál minden esetben olyan valóság benyomását akarják kelteni, amely ugyanabból a nézőpontból, növekedni és csökkenni egyaránt képtelen távolságból kerül elénk. Más szóval ez a távolság *abszolút*. Akár egy Giacometti-szobor, melyet bárhonnan nézünk, ugyanazt a nyúlánk alakot látjuk, a prousti tekintet elé kerülő tárgy sem képes se nagyobbnak látszani, se elenyészni. Csak hiábavaló és elérhetetlen létezése helyén tud megmutatkozni: mindig a távolban, mindig valamin túl, örök idegenként, örökké távollévőként.

IV.

> „…A legegyszerűbb gesztust és tettet is úgy zárják magukba, mint *ezer és ezer lepecsételt edény*…" (Proust 2009, 200.)

> „Éjnek évadján kinyitom a szemem és gyakran azon tűnődöm, hogy a *hermetikusan zárt,* villannyal világított helyiség, ahol vagyok, vajon tényleg Versailles-ban van-e, hiszen még egyetlenegy lehullott levelet sem láttam kergetőzni a kerti medencék fölött" (Levelezés).

Egyszóval Proustnál minden élő önmagába zárva él, és egyúttal ki van rekesztve mindenből, ami nem ő maga. A kirekesztés szigorú kettőse fallal szeli ketté a világot, amelynek soha nem láthatjuk egyszerre a külső és a belső oldalát. Emiatt egyrészt mindenki kívül-álló mások számára, másrészt pedig önmaga belsejébe zártan képtelen kapcsolatot teremteni a külvilággal. Márpedig ami érvényes az emberi lényekre, az érvényes az időpillanatokra és a helyekre is. Ismert Proust állhatatossága, amellyel visszatér a független időpillanatokból álló időtartam descartes-i fogalmára: „s a különböző délutánok távol egymástól, mit sem tudva egymásról, zárt világok maradtak kapcsolat nélkül" (Proust 1983c, 159). Ami pedig érvényes az időre, az a térre [étendue] is az. Nem csupán a pillanatok zárt világok, hanem a tér helyei is. A guermantes-i, illetve a méséglise-i oldal elhíresült megkülönböztetésének is az a célja, hogy a lehető legegyszerűbb, ám egyúttal univerzálisan felhasználható példával illusztrálja e kettős felosztást. Igen, Combray-ban – egyébként bárhol másutt is – olyannyira különbözőek az „oldalak", hogy lehetetlen egyetlen napon mindkettőt bejárni. Ez a lehetetlenség minden délutánt „egy külön nap cellájába zár", amikor is a két lehetséges útirány közül szükségszerűen csak az egyiket lehet választani. E lehetetlenség közvetlen következménye egy másik, vele együtt járó lehetetlenség, nevezetesen, hogy nem lehetünk egy időben a két ellentétes útirányban. Ez a lehetetlenség tisztán térbeli, még ha időbeli lehetetlenséghez van is kötve. Különböző helyeken csak különböző időpontokban lehetek, mint ahogy ugyanabban az időpontban a két hely közül valamelyiken nem lehetek ott. Ily módon az idő egysége legyőzi a tér pluralitását, míg a tér egysége legyőzi az idő pluralitását. Akárhogy ügyeskedem, nem tudom legyőzni azt a fogyatékosságot, amely vagy az éppen átélt pillanat, vagy az éppen elfoglalt hely foglyává tesz, és egyúttal lehetetlenné teszi, hogy azonnal egyesüljek a tér és az idő totalitásával.

Ezzel a tanulsággal szolgál Proust hősének a két „oldal", a guermantes-i és a méséglise-i. Nemcsak azt tanítja meg, hogy választása mindenképpen szakadással, így kirekesztéssel jár, hanem arra is figyelmezteti, hogy a kirekesztés a tér összes többi helyére is vonatkozik – a választotton kívül –, ezért választása egyúttal börtöne is lesz. Ha Guermantes-ék oldala helyett inkább Swannék felé indul, akkor

a swanni oldalért cserébe nem csupán a guermantes-iról mond le, hanem a világ összes többi helyéről is. A valódi, emberi tér tehát nem a benne lévő összes hely egyidejűsége; a tér a helyek kölcsönös kirekesztése, a helyeké, melyek azonban magukban mind léteznek. A tér egyedi, mint valami helyekkel teleszórt űr, ahol egyik hely „sem tud a másikról", mint egy szigetcsoport, ahol soha semmilyen hajó sem járt.

A *Jean Santeuil* egyik helyszínén a hős egy gyűszűvirágot lát kinőni a földből, és szeretné azt leszakítani. A virágon keresztül szimbolikusan megjelenített helyszínhez hasonló minden prousti hely:

> Számára nem létezett se távol, se közel, kivált az egész világból… Jean szerette volna magával vinni, gyökerestül kellett volna kitépnie, de mit számít, és a völgyet is szerette volna elvinni, kiragadni abból az elszigeteltségből, amely először ajándékozta meg az érzéssel, hogy van valami, ami nem azonos egy másikkal, ami minden máson kívül helyezkedik el, és nem is fog közeledni azokhoz. (*Jean Santeuil,* II. 43.)

Minden hely és minden pillanat „elszigetelt, zárt, mozdulatlan, egyhelyben álló, messze veszett, s távoli minden egyébtől" (Proust 1983b, 467).

Nincs hát mód az elveszett helyek és pillanatok megtalálására?

V.

Örökre elveszett helyek és pillanatok?
Emlékszünk a Proust-regény kezdetén feltett kérdésre, majd a híres válaszra, mellyel rögtön utána a madeleine-jelenet szolgál.

Egy jelenbeli és egy múltbeli érzéki benyomás véletlenszerű, hirtelen egybeesése nyomán emlékek törnek fel. Elveszett pillanatok kerülnek elő, élednek újra, kavarodnak fel a múlt mélyében, és hagyják maguk mögött a feledés hosszú tartományát, hogy a felszínre törjenek:

> száll lassan felfelé, s érzem és hallom magamban a befutott távolságok ellenállását és zsibongását. (Proust 1983c, 56.)

> Az életünk *teljes kiterjedését* birtokló köztes szféra ellenálló puhaságában rejlik az emlékezet minden költőisége. (*Pastiches et Mélanges,* 108.)

Az emlékezetnek köszönhetően tehát nem veszett el az idő, és így a tér sem. A megtalált idő mellett ott van a megtalált tér is. Helyesebben szólva, a *végre megtalált* térről van szó, amely az emlékek kiváltotta mozgásnak megfelelően tárul fel, jelenik meg.

A prousti világból, ahogy azt megfigyelhettük, tulajdonképpen mind ez idáig különös módon hiányzott a tér. Mert mit is jelentettek azok az itt-ott elszórt helyszínek, melyek között nem a tér, hanem annak hiánya, valami egyszerre zárt, megszakított és áthatolhatatlan terült el?

És íme, egyszerre mozgás megy végbe ebben az űrben. Ez az első alkalom, hogy a szellem haladás közben kísér végig egy tárgyat. Ezért a tér nem valami hiátus vég nélküli ismétlése, nem az egymást kizáró helyek tere, az egyik helyről a másikba való eljutás lehetetlensége. A tér nem negatív, hanem átjárható. A tér a rajta áthaladó tárgyon keresztül tárul fel a tekintet számára.

Számtalan példa van a tér eme átváltozására. Hányszor látunk kibomlani az érzelmi intenzitástól függően változó terjedelmű mentális tereket Proustnál, akárcsak Baudelaire-nél, valamely belül lejátszódó esemény nyomán! A gimnazista Proust a *Lilas* nevű folyóiratban egy körkörös, saját érzelmi hullámait keltő kör középpontjaként írja le önmagát: „A dolgok középpontja vagyok – írja –, melyek mindegyike csodálatos és mélabús érzésekben részesít."[2] Proust egész életében fontos szerepet juttat az érzelmi élet központi helyének, bizonyos fajta érzéki aktivitás befogadásához szükséges képességnek, amely aztán hatalmas érzelmi szövevény kifejlesztésére szolgál. Szabálytalan szívverés, a szerelem vagy az emlékek váratlan feltűnése, a másik lényének hirtelen feltárulása: hányszor változik a prousti gondolkodásmód valamifajta érzékeny ponttá, melyből vágyak, halvány emlékek, aggodalommal teli feltételezések sokasága sugárzik?

> Amíg szerelmesek vagyunk, a szerelmünk sokkal nagyobb, semhogy egészen elférjen bennünk; *sugarai* a szeretett lény irányába *áradnak* (Proust 1983a, 215).

> A szerelem talán nem egyéb, mint azoknak az örvényeknek a továbbgyűrűzése, amelyek egy-egy felindulás hatására kavarják fel a lelket (Proust 2001, 20).

> Elképzeléseinkben a szerelem tárgya olyan lény, aki ott fekhet előttünk egy testbe zártan. Ó, jaj! a szerelem tárgya valójában ennek a lénynek a kiterjedése a tér és az idő valamennyi pontjára, amelyet az illető már elfoglalt és a későbbiekben elfoglal majd (Proust 2001, 110).

Különösen fontos az a szövegrész, amelyben Proust pontos, ám meghökkentő képet talál a szerelmes és féltékeny gondolkodás felnagyító mozgásának kifejezésére:

> Egyszóval Albertine, akárcsak egy behavazott kő, teremtő magja volt csupán egy hatalmas építménynek, mely a szívem síkjából emelkedett ki (Proust 2006, 28).

[2] Vö. Dreyfus 1925, 659.

Vagyis Albertine alakjának a következtetést közvetlenül megelőző kötetekben történő nagyívű kibontása, illetve a könyvben fizikálisan egyre növekvő mértékben elfoglalt helye éppen egyenértékű lesz azzal a hellyel, amelyet a szeretett lény szellemképe a szerelmes szívében és gondolataiban tölt be. A szerelem lényegéhez tartozik, hogy kisugárzik, szétterjed, fokozatosan növekszik. Egyre nagyobb teret foglal el, s eközben megteremti saját terét, akár valami füstfelleg, amely az eget betöltve létrehozza saját atmoszféráját.

Ami pedig igaz a szerelemre, az igaz a szív minden rezdülésére is.

Mert mi más egy emlék, ha nem egy nagyszabású, távoli évek ízeivel, illataival, harangszójával való egyezés hatására előtörő indulat, amely – akár egy szétrobbanó rakéta – új emlékek egész sorát repíti szét? Proustnál tehát nem pusztán a féltékeny képzelet tölti be a teret, hanem maga az emlékezet ereje. Fogalmazhatnánk úgy is, hogy az emlékezet jó ideje elzárva tartott energiájának elég bármilyen varázslatos hasonlóság, hogy – akár a palackba zárt szellem – börtönéből szabadulva annál nagyobb erővel áradjon szét, minél tovább volt fogságban eme igen szűk helyen. Ez a terjeszkedő mozgás pedig immár abban a térben folytatódik, amelyben nincsenek törések és akadályok, így az ott kiterjedve előrehaladó tárgy mozgását nem szakítja meg semmi. A tér átalakulása tehát mélyebb, mint az első pillantásra tűnt. A tér nem csupán pozitív, átjárható realitássá alakult, hanem olyan univerzális folytonossággá válik, amely mentén a mindenfelől érkező gondolatok úgy bomlanak ki, akár a lendületüket megtartó, tajtékukat mind távolabbra vivő hullámok.

A prousti térben tehát erő terjed szét, legyen szó emlékről vagy érzésről, amelyet a beszéd szakadatlan morajlása kísér. Folytonos mozgás, szakadatlan beszéd! Bármit mondtak is korábban a prousti világ lényegi diszkontinuitásáról, Curtius, a híres kritikus ezzel szemben azt állította, hogy a folytonosság e világ egyik legjellemzőbb vonása: „Műve – írja Proustról – határtalannak tűnik számunkra, inkább valamiféle folytonosság, mint lehatárolt körvonalakkal rendelkező forma" (Curtius 1928, 125). Továbbá: „Amikor Proustot követjük, a szellem végtelen, lassulást és halált nem ismerő sodrása ragad el bennünket" (125). Olyan szavak ezek, melyeket ma talán még az is megtagadna, aki kimondta őket, hiszen abban az időben még nem került nyilvánosságra Proust művének egésze, ezért az befejezhetetlennek tűnt, és a kritikus nem is gyaníthatta, milyen pontossággal rögzítette Proust a regény befejezését. Mindazonáltal ezek a szavak a maguk helyén tökéletesen helytállóak. Igen, létezik Proustnál a diszkontinuitáson belül megjelenő folytonosság. Ezt a folytonosságot azonosítja Curtius – az ő szavaival – „a szellem végtelen sodrásával", és ez az a valóban vég nélküli, kiapadhatatlan mozgás, melynek első hulláma a gondolatban szélesedik ki, majd egy egész sor további koncentrikus kör követi, azonnali benyomások, homályos emlékek, képek és gondolatfutamok, melyeket aztán a kifejezésükre szolgáló beszéd áradása még ezen túl is meghosszabbít. Ebből a szempontból semmi sem hasonlít jobban – még

a puszta testi megjelenés sem – valamiféle *kontinuumra,* mint a prousti beszéd: a beszélés tevékenységének szakadatlan működése mintha a végtelenségig meghosszabbítaná a gondolkodás nagyító mozgását, akár valami minden űrt betöltő ár, amely túlcsordulva saját terét hozná létre.

VI.

De milyen is ez a kialakuló, túláradó tér, folytonosság?
Talán úgy érthetjük meg a legjobban, ha felidézzük azokat a szép és mély értelmű sorokat, melyeket Proust a madeleine-jelenet végén Combray gondolatban feléledő képének szentel:

> S mint abban a japánoktól annyira kedvelt játékban, ahol vízzel telt porcelán edénybe egyforma apró papírdarabkákat vetnek, s amelyek a nedvességben kinyújtózkodnak, összecsavarodnak, megszíneződnek, szétosztódnak, virágok lesznek vagy házak, megfogható és felismerhető alakok – ugyanígy kertünk minden virága éppúgy, mint Swannék parkjáé és a Vivonna vízirózsái és a falu lakói és apróka házaik és a templom és egész Combray és a város környéke, mindaz, ami formát nyer, mindaz, ami szilárddá válik, város és kertek így szálltak fel az én csésze teámból (Proust 1983c, 58).

Csodálatos szöveg, amelyben a tudat űrjében elsősorban a valóság tarkabarka sokszínűsége tör fel, mint valami elpusztult és hirtelen újjászületető világ: a várost, a kerteket és a mezőt mindenhol betöltő emberi és növényi tárgyak tömege, amely azonban a maga teljességében egyben Combray is, vagyis az a hely, amelyet ezek a tárgyak valaha betöltöttek és most újra betöltenek. Mintha a feledés elhomályosító és beszűkítő hatására maga a hely is a tér lehető legkisebb darabkájává zsugorodott volna, most pedig az emlékezet fordított irányú, helyreállító és felnagyító mozgása folytán újra kibomlana, kitöltené régi keretét, elfoglalná eredeti nagyságát. A „madeleine-jelenség" – a tér megalkotása vagy újraalkotása – betetőzéseképpen a hely a maga egységében áll helyre. Ez teszi indokolttá Combray két egymást követő, a Proust-mű elején található leírásának kontrasztját. Az első a hely áttekintő jellegű leírása, melyről a hős emlékezetében csak apró töredék él („Így történt, hogy sokáig, ahányszor éjszaka felébredtem és Combray-ra emlékeztem, mindig egy fényes falsíkot láttam, csupa gomolygó árnyék között" [53]); a második leírás viszont, amely úgyszólván közvetlenül, mintegy ok-okozati viszonyt képezve, abból a hatalmas emlékező mozgásból ered, melyet a madeleine-jelenség szabadított fel, diadalmasan mutatja be a feledéstől teljesen visszahódított helyet. Felettébb meglepő az ellentét, amellyel Proust – Mallarmé szavaival – a korábban „különböző emlékeket felélesztení" képtelen, majd pedig valamely belső élmény

hatására erejét visszanyerő, immár szárnyaló gondolkodást állítja szembe. Ez az erő először is minden bizonnyal abban a képességben rejlik, hogy ugyanazzal a hajdani erővel és frissességgel kövessük végig az egyazon múltból fakadó, sokszínű füzérként egymáshoz kapcsolódó számtalan különböző képet; ám még inkább annak képességében, hogy újra kitágítsa a tudat terét, hogy teljes terjedelmében visszaállítsa a képfüzérnek helyet adó helyszínt. Így rendkívüli változás megy végbe a regény első történéseinek keretet biztosító hely méreteiben. Ugyanaz történik a térrel is, mint az idővel, amikor is a lehető legkisebb időegységből, az öntudat egyetlen kis pillanatából kiindulva újra felfedezzük az élet hatalmas kiterjedését: Proust regénye egy igen szűk, egy teáscsésze parányi teréhez hasonlatos kis helyet tesz meg kiindulópontjául, amelyet aztán nyomban olyan tágas hellyé változtat, hogy elfér benne egy egész város, egy templom, kertek, a szomszéd vidék. Ezt az óriási teret azonban az eredeti, lehető legszűkösebb tér foglalja magában, mint a maximumot a minimum.

Proust regénye kettős visszafoglalással kezdődik: az eltűnt idő és az eltűnt tér visszafoglalásával. Márpedig ha ez igaz, akkor feltehetnénk a kérdést, hogy mire jó az ezután következő terjedelmes kibontakozás. Mert ha már rögtön az elején megkapjuk, amit keresünk, akkor miért kellene folytatni, miért ne elégedjünk meg ezzel a csaknem azonnal megszerzett kettős győzelemmel? Talán azért, mert a győzelem inkább látszat, mint valóság, és valójában sem az időt, sem a teret nem sikerül igazán és egészen megtalálni csaknem a regény végéig.

Nem kell sokat töprengeni, hogy megértsük a szellem idő felett aratott győzelmének csalárd természetét. Amit ugyanis sikerült megtalálni, az nem az idő, hanem csupán néhány pillanat az időben. Az érzelmi emlékezet feltámasztó ereje a kiindulópontot adó megélt pillanaton túl nem terjed nagyobb távolságokra az időben. Tudjuk, hogy a pillanatok a létezés során elhullajtott zárt egységek. Néhányat közülük később váratlanul megtalálunk, de ez egyáltalán nem jelenti, hogy a szellem vissza tudná szerezni a többit, azt pedig végképp nem, hogy az időtartam egészét is, melynek mentén egymás után sorakoznak ezek a magukba zárt, rövidke egységek; mellesleg még az sem következik belőle, hogy a szellem képes lenne egybeolvasztani, egyetlen összefüggő tartammá [durée] alakítani ezeket a természetük szerint önmagukban létező és egymással kapcsolatban nem álló pillanatokat. Ezért bármilyen sokszor következne is be ilyesfajta feltámadás Proustnál (ám épp ellenkezőleg, nagyon is ritka), soha nem tudja visszaállítani az időt, sem kontinuitást adni neki, bár ez talán nem is természete szerint való.

Márpedig ezen a helyen újra meg kell állapítanunk, hogy Proustnál az idő és a tér dialektikáját szigorú párhuzamosság jellemzi. Ha az önkéntelen emlékezet jelensége visszaadja az elveszett pillanatokat, akkor egyúttal az elveszett helyeket is. Ugyanúgy, ahogy a megtalált pillanatok megőrzik saját kis egyedi idejüket [durée] (például a csengettyű hangja, amely annyi év után minden diszkontinuitás nélkül tovább csilingel a hős emlékezetében) az időben [temps] – anélkül hogy összeke-

verednének vele, az elveszett, elfeledett, szétszóródott helyek is rátalálnak múltbeli önmagukra, újra kitöltik saját terüket. Ám ezek a helyszínek, bármilyen változatú képben jelenjenek is meg, sem a külső térbe, sem az időbe [durée] nem illeszkednek be. Folytonosságuk a létükhöz való ragaszkodásból ered, valamint abból az úgyszólván *privát* térből, melynek belsejében kiterjedve, majd visszahúzódva bezárva maradnak. Bár a teáscsészét elhagyó Combray teljes egészében betölti hajdani kiterjedését [étendue], ez a terjedelem mégsem kapcsolódik a tér többi részéhez. A megtalált pillanatokhoz hasonlóan a megtalált helyek is elszigetelt egységek maradnak, melyek közt semmi sincs . A madeleine csodájának ugyanúgy nem áll hatalmában megteremteni valamifajta teret, mint ahogy időfolyamatot [durée] sem tud alkotni. Csupán a szellem mélyéből tudja a felszínre hozni az önmagában zárt helyet, akárcsak az önmagukban zárt pillanatokat.

Egyszóval tehát, amikor a prousti hős az önkéntelen emlékezés jelenségén keresztül visszaszerzi az elveszett pillanatokat és helyeket, ezzel még nem oldotta meg a gondjait. Még minden ezután következik. Elsősorban fel kell építenie a teret, és ehhez pusztán egy maroknyi szétszórt, makacsul különálló, egymással semmilyen kapcsolatban nem lévő hely áll a rendelkezésére.

VII.

Hogyan kapcsolhatók össze az egymástól függetlenül létező helyek?
Mozgással, térbeli elmozdulással.
Az összes efféle mozgás közül az utazás a legnyilvánvalóbb a prousti világban. Kisebb gyalogutak, séták Méséglise felé vagy a Vivonne mentén; nagyobb kirándulások a normann tengerparton de Villeparisis asszony kocsijával, vagy autóval Albertine kíséretében; képzeletbeli utazások Firenzébe, Velencébe; igazi utak Balbecbe, Doncières-be és Velencébe is: Proust egész műve tele van utazással. Legalább olyan fontos szerepet játszanak, mint az emlékek. Az emlékek és az utazások között vitathatatlan a hasonlóság. Mindkét esemény megtöri a test mozdulatlanságát és a szellem lustaságát. Új kiindulópontot alkotnak, kimozdítják az embert abból a fizikai és szellemi helyből, ahová élete korlátozódni látszott. Főként pedig, az utazások és az emlékek kapcsolatot létesítenek a szellem és a földi tájak között, amelyek között eddig semmilyen kapcsolat nem volt.

Sőt, az utazás élménye még csodálatosabb, mint az emlékezés, mivel ez utóbbi csak a hasonló dolgokat kapcsolja össze. Ezzel szemben az utazás egymáshoz nem is hasonlító helyeket tesz egymás mellé; összefűzi a létezés különböző síkjaihoz tartozó helyeket.

Nem lehet tehát eléggé hangsúlyozni az utazás meglepetésszerű, valóban rendkívüli jellegét Proust művében. Hisz az utazás törvényt szeg; olyan szabályt sért meg, melynek alkalmazási köre szó szerint univerzális; ebből kifolyólag pedig az

utazás megváltoztatja az univerzum képét. Felforgatja a dolgok kinézetét. Helyesebben szólva alaposan megváltoztatja a dolgok egymáshoz képesti létezésének helyzetét. Az utazás előtt az egyes helyek zárt terek voltak, melyek közt a távolság áthatolhatatlan akadályt képezett. Most pedig az akadályok egyszerre elhárulnak, a távolságok megszűnnek, a helyek elszigeteltségét egyfajta szomszédosság váltja fel. Aligha van hát zavarba ejtőbb annál, amikor az utazás élménye révén átváltozik a jól ismert tér. Fölösleges az ebből származó ellentmondás igazolásával, magyarázatával vagy eltüntetésével próbálkozni. Proustnál az utazás élménye ugyanolyan megmagyarázhatatlan, mint az emlékezésé. Az utazás nem várt, készületlenül ér, nyíltan szemben áll minden korábbi tapasztalattal, mintha egyszerre csak megjelenne az ég kegyelme folytán, hogy megmentse az embert – ha nem is a reménytelenségtől, de legalábbis a bénultságtól. Proust számára repülő szőnyeg nélkül is varázslat minden utazás.

Varázslat, vagy ha jobban tetszik, természetfeletti. Kevés dolog hasonlít jobban a prousti utazásnál az angyalok közlekedési módjához, hogy a teológusok kifejezésével éljünk. Szent Bonaventura vagy Szent Tamás szerint az angyaloknak egyáltalán nem szükséges köztes téren áthaladniuk, hogy az egyik helyről egy másikra jussanak. Az egyik pillanatban itt vannak, a másikban pedig amott. Nem átszelik a távolságot: a távolság megszűnik. Az angyalok szempillantás alatt összekötik a legtávolabbi helyeket is, melyek közt a legkisebb köz sincs.

Ugyanezt teszik Proust lényei is:

> De végre is az utazásnak nem az a különleges öröme, hogy útközben kiszállhatunk és megállhatunk, ha fáradtak vagyunk, hanem hogy az indulás és az érkezés különbségét a lehető legmélyebbé, nem pedig észrevétlenné tegyük, hogy ezt a maga egészében és csorbítatlanul átélhessük, úgy, ahogy gondolatban láttuk, amikor képzeletünk arról a helyről, ahol élünk, annak a megálmodott helynek egészen a szívéig visz minket, egyszerre, egyetlen lendülettel; amely nem a távolság átugrása miatt csodálatos, hanem mert a föld színének két különböző egyéni jellegét egyesíti (Proust 1983a, 259).

Proust számára tehát az ideális utazás egyszerre szünteti meg a távolságokat, helyez egymás mellé – mintha csak szomszédosak volnának, sőt egymásba nyílnának – két olyan helyet, melyeknek, úgy tűnt, eredetük szerint örökre egymástól külön, az összeköttetés lehetősége nélkül kellett volna létezniük.

Vagyis joggal mondhatjuk, hogy a kimozdulás tapasztalata megváltoztatja a prousti univerzum törvényeit. Ezek közül is az első a mű borítóján szerepel, tudniillik, hogy egyrészt van a méséglise-i, másrészt pedig a guermantes-i oldal, és elképzelhetetlennek tűnt, hogy e kettő valaha összekapcsolódjon. Ám elég gyalogszer helyett kocsira szállni, vagy a lassabb járművet egy gyorsabbra cserélni, hogy az idő és tér nagysága megváltozzon: „egy falu, amely szinte más világhoz

tartozott, mint egy bizonyos másik, amely szomszédos lesz vele" (Proust 1995, 451). Méséglise Guermantes szomszédságába kerül. Egy közös délután során, egy közös világban közel kerülnek egymáshoz.

A helyek tehát nincsenek többé áthatolhatatlanul elszigetelve egymástól; ezentúl már nem csupán egyetlen oldalról lehet őket megközelíteni. Összefüggenek egymással, oldalaik egymáshoz érnek. A mozgás lehetővé teszi az egyikből a másikba jutást. Ebben a világban már nem a kapcsolat lehetetlensége és a távolság uralkodik. Fogalmazhatnánk úgy, hogy a helyek, a közeledés, a csoportosulás, az egymás közötti jó szomszédság megteremtésének közösségi vágyától vezetve megpróbálják csökkenteni, sőt egyenesen eltüntetni a köztük lévő távolságot – anélkül azonban, hogy ezzel bármit is vesztenének eredetiségükből. Az egyik helyről a másikra menő (képzeletbeli vagy valódi) utas mozgásának legjelentősebb hatása, hogy úgy tűnik, maguknak a helyeknek is átadja mozgékonyságát, egyesítő munkáját. Olyannyira, ho,,gy ezek a helyek maguk is megindulnak, mintegy összebújnak valami ősi nyájösztön hatására.

A mozgás helyekre való átterjedésére kétségtelenül a martinville-i tornyok szolgálnak a leghíresebb példával. Gyakran tanulmányozták e jelenetet, s néha kitűnően, mint például Du Bos vagy Bernard Guyon. De a kommentátorok nem figyeltek fel arra, hogy az epizód eredetileg egybefűző mozgást fejez ki, és ez nemcsak az utas és a táj viszonylatára áll, hanem a táj különböző részei között is igaz. Ahogy a jármű kanyarog (nem számít, hogy ez doktor Percepied lovaskocsija a regényben, vagy Agostinelli, a sofőr által vezetett autó a *Figaró*ban és a *Pastiches et Mélanges*-ban közölt változatban), a nézőpont folytonos változásával valami kavargásszerű szabadul el a látképben. Ennek a kavargásnak azonban ezúttal nem a tájnak az éjszakai ébredés előidézte imbolygása és forgása lesz a közvetlen és lényeges következménye, hanem – épp ellenkezőleg – az, ami a Cézanne-képeken történik, ahol minden vonal és tömeg egyetlen irányba tart, ily módon a különféle kiszabadult részek frissen szerzett mozgékonyságukat kihasználva igyekeznek összeállni, összekapcsolódni egymással.

Semmi nem jellemzi jobban ezt az igyekvést, az egyesülés szükségletét, mint a harmadik templomtorony, az eleinte a két másiktól kissé távolabb elhelyezkedő vieuxvicqi torony mozgása. A szerző az epizód mindkét változatában, melyek a regény szövegében egymás után következnek, mintegy tisztelgésképpen, kétszer is hangsúlyozottan külön említi a vieuxvicqi templomtornyot, kiemelve a másik kettőnél nagyobb erőfeszítését, és következésképpen nagyobb érdemét, hogy azokat megközelítse:

> Egy fordulónál különös, semmihez sem hasonlítható örömérzésben volt részem, amikor hirtelen észrevettem a martinville-i templom kettős tornyát: a lenyugvó nap éppen odasütött, s egyrészt a kocsink mozgása, másrészt az útkanyarodók miatt úgy látszott, nem is a mi helyünk, hanem a tornyoké változik, míg a vieuxvicqi to-

> rony, amelyet egy domb és egy völgy választott el a martinville-iektől, s amely sokkal messzebbre, egy magasabb fennsíkon feküdt, egészen közel látszott hozzájuk (Proust 1983c, 210).

Amennyiben pedig szomszédosak lesznek, ezt egy olyan mozgásnak köszönhetik, melynek lendületességét bámulatosan adja vissza a második változat:

> Magukban a nyílt mezőn, s mintegy elveszve a síkon, emelkedtek az ég felé a martinville-i templomtornyok. Nemsokára e kettőhöz elkésve egy harmadik, a vieuxvicqi torony is csatlakozott (212).

A három templomtorony az eleddig különálló helyek csatlakozását, az előzőleg térben szétszórt formák mélyreható egyesítését példázza: „Láttam – mondja Proust –, amint félénken keresgélik az útjukat s nemes körvonalaiknak pár esetlen botlása után mindhárman összesimultak, egyik a másik mögé siklott, s a még rózsaszínű égen egyetlen fekete, bánatos és elragadó formává váltak […]" (213). A három torony Proust által mutatott végső képének egy egyedi, tökéletes, egységes forma lesz a tárgya, amely magába foglalja a három korábbi formát, és végső állapota a három forma folyamatos hely-, sőt irányváltoztató mozgásának. Különösen figyelemreméltó az irányváltoztatás. Mintha a végső egység érdekében nem csupán egyetlen, az egész tájat átfogó mozgásra lett volna szükség, hanem egy különleges mozgásra, amely az út kígyózása, a jármű kanyargása révén állandó helyváltoztatásra késztette a tornyokat, arra, hogy egymást követően a tér különböző, sőt egymással ellentétes pontjait foglalják el. Mindez azonban pusztán a szóban forgó esemény egy esetleges és véletlenszerű vonásának tűnhetne, ha Proust regényének több igen fontos részében nem találkoznánk azonos körülmények között azonos végső hatást eredményező azonos típusú mozgással.

Megtalálhatók például annak a napfelkeltének a leírásában, melyet a Balbecbe tartó főszereplő csodál meg a vonatból. Mivel a vasút ugyanolyan kanyargós, mint a Martinville-be vezető szerpentin (és mint majd később a „fapados", a normann tengerparton végighúzódó kisvasút lesz), ezért a perspektíva az előzőleg leírthoz hasonló oszcilláló mozgás hatására folyton a feje tetejére áll, és minden pillanatban úgy tűnik, hogy a táj egymással ellentétes pontjai helyet cserélnek egymással:

> de a vasúti vonal hirtelen irányt változtatott, a vonat fordult, s e hajnali jelenetet egyszerre, az ablaküvegen át, egy éjbe burkolt falu váltotta fel, […] s már bánkódtam, hogy elvesztettem ezt a rózsaszín sávot az égen, amikor megint észrevettem, de mostan már pirosan, a szemközti ablak alatt, amelyet szintén elhagyott a vasútvonal újabb hajlásánál; s ily módon azzal töltöttem az időt, hogy egyik ablaktól a másikhoz szaladgáltam, s így próbáltam egybefogni, egyazon vászonra hozni az

én szépséges, tünékeny és skarlátpiros hajnalomnak szemközti és meg-megszűnő töredékeit, hogy csak minél teljesebb látványt s hézagtalan képet nyerjek róla (Proust 1983a, 271–272).

Páratlan jelentőséggel bíró részlet ez, mivel a prousti mozgás végső intencióját fedi fel előttünk. Már nem csak arról van szó, hogy két tárgyat összekapcsolunk egymással: úgy közelítjük őket egymáshoz, hogy a két egymással ellentétes, töredékes, időben és térben lehatárolt tárgy egyetlen totalitást és folytonosságot alkosson. A totalitás és a folytonosság az ellentétek egybeesésének köszönhető, egy kissé hasonlóan ahhoz, mint Nicolas de Cues-nél és Pascalnál. A nappal és az éjszaka, a közeli és a távoli, a bal és a jobb, tehát az örök guermantes-i és az örök méséglise-i oldal tűnik fel itt végre összebékítve, egyesülve. És az a legfurcsább, hogy ez az egyesülés nem az egymással szemben álló tárgyak által felkínált nézőpontok leegyszerűsítésének, hanem – ellenkezőleg – megsokszorozásának köszönhető. Mintha csupán kimeríthetetlen változatosságukat tudatosítva lehetnénk képesek megérteni valódi természetüket, a velük szemben és párban álló tárgyakhoz fűződő kapcsolatuk természetét.

Így vesztik el a tárgyak, az emberek, a helyek kizárólagosságukat, anélkül azonban, hogy eredetiségüket is elveszítenék. Minden dolog végtelen sok más tárgyhoz kapcsolódik; minden ember és minden helyszín végtelen sok lehetséges pozíciót kínál fel: látjuk őket ezek egyikéből a másikába vándorolni. A tárgyak, az emberek, a helyszínek soha nem kizárólag az *egyik oldalon* vannak, hanem az egyik és a másik és mindegyik oldalon. Minden ember, minden dolog, minden hely a városhoz hasonlít, amelyről Proust beszél, „amely, miközben a vonat *kacskaringós útját* járja, hol jobbról, hol balról tűnik fel".[3] Ez volt a helyzet a martinville-i tornyokkal; a napfelkeltével, amely a vonat hol egyik, hol másik oldali ablakából látszott; és tulajdonképpen minden olyan hellyel, melyet az alapvetően kanyargós mozgás különböző nézőpontokból láttat. Ez eredményezi „a kilátás táncos helycseréit, melyek egy kastélyt villantanak elénk […] minden sarkán egy-egy dombbal, egy templommal és a tengerrel" (Proust 1995, 461). Máshol pedig a kép, írja Proust, „minden egyes kanyarnál új és új részekkel egészült ki" (341). Az út minden egyes fordulójánál, a létezés minden fordulatánál. Mert nem csupán a külső utak vesznek néha meglepő fordulatot, nem csupán tornyokat és kastélyokat forgat meg mozgásunk a környező tájban (mintha csak körbeforgó, új ruhájukat mutogató nők lennének); hanem gyakran azok a lények is mássá válnak, akiket ismerünk (vagy ismerni vélünk), „amint más oldalról látjuk őket" (Proust 1983a, 527).[4] Ez történik Gilberte-tel, Albertine-nel vagy a Guermantes-okkal, akikről Proust a következőket mondja: „életem véletleneinek és kanyarainak egyik vagy

[3] Beszélgetés Elie-Joseph Blois-val, *Le Temps*, 1913. november 12.

[4] A fordítást a Poulet-szövegbe való beillesztés végett némileg módosítottam (a ford.).

másik partján évről évre felbukkantak a Guermantes-ok, ahogy a vasúton, hol jobbról, hol balról folyton újra szembetűnik a kastély" (Proust 1997, 205).

Végső soron a teret kettős kanyargás hatja át: a megfigyelt tárgy nyújtotta látványok kanyargása, valamint a mozgásban lévő néző szeme által bejárt út kanyargása (akárcsak a tekintet, melyet fájdalmas kíváncsisággal teli aggodalmas mozgás ösztökél állandó nézőpontváltásra, és amit Proust a „féltékenység forgó fényeinek" [Proust 2001, 113] nevez).

A jelenség létrejöttéhez egyáltalán nincs szükség ahhoz, hogy az ember maga mozogjon vagy mozgó járműben legyen. Elég a tájban haladó napsugarat figyelni, hogy maga e táj is megváltozzon tekintetünk előtt, mintha körbe-körbe forognánk, hogy jobban lássunk:

> Amikor a reggeli nap megérkezett a szálló mögül és feltárta előttem a ragyogó homokpartokat a tenger első erődsodráig, mintha csak e tájnak egy másik lejtőjét mutatta volna, s biztatna, hogy sugarainak örökké forgó kerekén egy mozdulatlan s változatos utazásra induljak, az órák mozgalmas országának legszebb tájékain át (Proust 1997, 293).

Mi más lenne Proust regényének egésze, ha nem valami hatalmas táj, melynek különböző oldalait felfedi a körben forgó fény? Így a megvilágítást állandóan változtató kanyarogva haladás nem a véletlen műve, nem is az író hanyagságának vagy veleszületett érzékenységének a jele: *módszer* a kifejezés kartéziánus értelmében, vagyis érvelésen alapuló/megokoló eljárások összessége, mely a valóság megközelítésére szolgál [ensemble de démarches raisonnées pour approximer la réalité].

VIII.

Az eltűnt idő rengeteg, perspektívaváltásban bővelkedő epizódja közül az a jelenet a legváltozatosabb részletekkel teli, amikor a főhős Albertine-t készül megcsókolni, és látjuk, amint a lány arcához közelít.

Bármilyen hosszú is, ezt a különös módon kidolgozott jelenetet a maga teljességében kell idéznünk:

> Amint a szám mindinkább közelebb került az arcához, amelyet pillantásaim már kiszemeltek, hogy megcsókoljak, e pillantások, ahogy irányt változtattak, egyre újabb arcot láttak; a nyak, hogyha közelebbről, mintegy nagyítóüveggel néztük, bőrének szemcséitől olyan izmosnak látszott, ami egészen megváltoztatta az arc igazi jellegét.
>
> A fotográfia – amely legújabban olyan fogásokat alkalmaz, hogy odakicsinyíti egy katedrális tövéhez mindazokat a házakat, amelyek gyakran közelről majdnem olyan magasak, mint a tornyok – olyan megtévesztően vonja össze zárt alakzatba

> ugyanazokat az épületeket, mint ahogyan csapatait egy szétszórt rendben felsorakoztatott ezred, egymáshoz közelítve a Piazzetta két oszlopát, amelyek az imént még egymástól távol voltak, eltávolítva a közeli Salutét, s egy halvány és elmosódott háttérrel sikerül egy roppant horizontot egyetlen híd ívébe foglalni, egy ablak egyetlen nyílásába, egy előtérben álló fa levelei közé, ha ez erősebb tónusú, s ugyanazon templom köré csoportosítani, egymás után, minden más templom árkádjait – mert csak a fotográfia képes – mint a csók – *napvilágra hozni száz és száz dolgot egy olyan dologról, melynek jellege véglegesnek látszik, és ami azért ugyanaz a dolog*, mivel mindegyik csupán a megfelelő távlat törvényszerű függvénye. Röviden, mint Balbecban, ahol Albertine gyakran látszott önmagától különbözőnek, ezúttal is – az a jelenség, mintha csodálatosan felgyorsulna a távlatok egymásutánjának s a színek változásának sebessége, mely ugyanannál a személynél a vele különböző találkozásokkor figyelhető meg, mindezt én néhány pillanat alatt akartam megvalósítani, úgy, hogy kísérlet útján állítom elő ezt a bizonyos jelenséget, amely oly különbözőkké teszi egy élőlény ugyanazon egyéniségét és napvilágra hozza (az egyiket a másikból húzva ki, mint egy dobozból) az összes lehetőséget, amit arca magába zár –, amint ajkammal gyorsan közeledtem arcához, legalább tíz Albertine-t láttam; ez az egyetlen fiatal lány olyan volt, mint egy több fejű istennő, s az, akit utoljára láttam, ha közeledni próbáltam hozzá, helyet adott rögtön egy másiknak (Proust 1983b, 467).[5]

Bármily furcsának tűnik is, nyilvánvaló hasonlóság van Albertine orcái és a korábbi részletben felidézett martinville-i tornyok között. A néző mindkét esetben meglepő perspektívaváltás tanúja, melyben az egész tér közrejátszik, s melyben a kiinduló mozgás az eredetileg különálló elemek összekapcsolódását eredményezi. De amíg a martinville-i tornyok esetében a szétszórt elemek összegyűltek, a különállók egyesültek, addig az imént olvasott jelenetben ez egyáltalán nincs így. Itt az alkotóelemek mozgása nem jár együtt számuk csökkenésével, illetve a nézőpontok egyszerűsödésével, hanem meghökkentő sokszínűség tárul fel benne. Az élmény közvetlen hatása túláradó bőség, nem pedig kudarc. Csakhogy a művelet eredménye, szemben a másikkal, ezúttal nem a valóság szintézise, hanem ezer darabra való szétrobbanása lesz, mely ezer darab mindegyike egyaránt vonzza a tekintetet. Egyszóval egy dologból, „melynek jellege véglegesnek látszik", előhoz „száz és száz dolgot, … ami ugyanaz a dolog". Az ember egy olyan, új oldalakat felfedő megújító folyamat hatása alá kerül, amely minden lehetséges szempontból gyarapítja őt. Az történik – nem először az emberiség történetében –, hogy a felfedező egy mesésen gazdag világra bukkan, ám nem pontosan arra, amit fel akart fedezni. Marcel Proust az egység heves vágyától hajtva, mindenáron meg akarván szüntetni az elszigeteltséget, amely világában az eredeti egyediségeket önmagukba zárja, kitalál egy módszert, melynek egyetlen célja, hogy egymáshoz közelebb

[5] A részlet elemzéshez lásd Genette kiváló cikkét: Genette 1963.

hozza őket. Ám épp ezen egymáshoz közelebb vivő mozgás hatására az emberek megkettőződnek, megtízszereződnek, a szellemet az egyiktől a másikig küldő látszatok tarkaságát szabadítván fel. Amennyiben tehát az emberek felfedik a magukban hordott képmásaik kimeríthetetlen sokszínűségét, úgy egyúttal kitérnek a tekintet elől. A nagy feltárulkozás végül rejtőzéssé válik. A megtízszereződött, megtöbbszöröződött Albertine máris a tovatűnt Albertine. A valódi képmás elveszik a maszkok tömegében. De létezik-e vajon valódi képmás? A szellem képtelen választani az őt megrohanó, egyszerre igaz és hamis, testet öltött képmások őrült sokaságából, melyet – különös irónia ez – épp ő maga szabadított fel, egy olyan művelet révén, melynek reményei szerint épp ellenkezőleg, az egységhez kellett volna vezetnie.

A mozgás megtapasztalása tehát bizonyos értelemben vereséghez vezet. A regényben végig érezhető a bizalmatlanság, mellyel Proust a nehezen megállíthatónak tartott megsokszorozódásra tekint, még akkor is, ha számos helyen – engedve a kísértésnek – átadja szövegét egyfajta vad növényi burjánzásnak. Jobb, ha a két oldal nem keveredik, ha kerüljük a túl termékeny találkozásokat, ha meghagyjuk az embereket és a dolgokat a maguk jellegzetes elszigeteltségében. Nincs tehát mód arra, hogy úgy rendezzük el az oldalakat, hogy azok semmit se veszítsenek egyediségükből és függetlenségükből, ám mégse mutassanak egymással szemben kizárólagosságot és távolságot? Nem lehet őket úgy egymás mellé tenni egyfajta közelségben, hogy az mégse legyen azonosság? Ez lesz a kérdésre adott új válasz, melyet Proust megpróbál a gyakorlatba áttenni. Az *áthelyezés,* a mozgás módszere után marad a *juxtapozíció,* az *egymás mellé helyezés* módszere.

IX.

Mit is jelent a juxtapozíció, az egymás mellé helyezés művelete?
Azt jelenti, hogy egy dolgot egy másik *mellé* helyezünk.
Mellé, nem pedig rá, fölé! Valójában a juxtapozíciót gondosan meg kell különböztetnünk a hozzá hasonló szuperpozíciótól. Egyik is, másik is két egymással szomszédos, ám egymással össze nem keveredő realitás jelenlétével jár együtt, ahol a szellem az egyiktől a másikig halad, anélkül azonban, hogy összekeverné őket. Ám amíg a juxtapozíció feltételezi az összekapcsolt realitások egyidejűségét, addig a szuperpozícióhoz az egyik eltűnéséhez van szükség ahhoz, hogy a másik láthatóvá váljon.

Proust sokáig ingadozott a két eljárás között.

Vajon nem pontosabb-e a szuperpozíció, vagyis nem adja-e vissza hívebben a létezés alapvetően időbeli jellegét? „Énünk nem más, mint állapotaink sorának egymásra rétegződése" (Proust 2006, 145). Ami pedig igaz saját magunkról, az még inkább áll a képre, helyesebben arra a képsorra, melyet ismerőseink kínálnak

fel számunkra. Ezért beszél így Proust regényének főszereplője: „mindazon képek egymásra rétegződéséből született, amelyek azt mutatták, mit jelentett nekem Albertine" (Proust 2001, 74–75); ez az élmény már Guermantes hercegnéhez fűződő kapcsolatában is megjelent, akiben, mondja, „annyi különböző nőt láttam egymás után feltűnni és mindegyiket eltűnni, mihelyt a következő eléggé maradandónak mutatkozott" (Proust 1983b, 621).

Egymás fölé helyezni a lények egymást követő képeit tehát annyit tesz, mint úgy működni, akár az idő: eltemetni, ami már nincs, helyet csinálni annak, ami lesz. A szuperpozíció, az egymás fölé helyezés olyan művelet, amellyel az aktuális pillanat szétterjedve, beborítva az egész felszínt, saját tömegével eltüntetve a korábbi képeket győzelmet arat a múlt felett, és amellyel egyúttal a múlt, hagyva magát eltemetni, elismeri vereségét. Minden mű a szuperpozíció valamely formáját használja, amely megpróbálja reprodukálni az elözönlés és az eltemetés eme kettős mozgását. Minden új lap célja az előző *elfedése*. Gondoljunk Keats és Pater néhány versére, a *Földi táplálékok*ra, Virginia Woolf regényeire vagy Bergson filozófiájára.

Be kell azonban vallanunk, hogy a valóság eme tapasztalata a legkevésbé sem hasonlít Proustéra.

A prousti tapasztalat egyáltalán nem a múlt jelennel történő betemetése; épp ellenkezőleg, a múlt a jelen ellenére tör elő. Proust olyan szuperpozícióféleségről álmodik, melyet időnként, szabálytalanul megszakít valamiféle fordított kiemelkedés. Földrajzi, plutói típusú szuperpozíciót gondol ki, ingatag rétegződést, ahol „a hullámzás folyton a felszínre vet egyes régebbi részeket" (Proust 2006, 145). Esetleg a laterna magicához hasonló elrendeződést képzel el. Természetesen, ami a belső működést illeti, a laterna magicában lejátszódó folyamatot nem keverhetjük össze a szuperpozícióval. A laterna magica nem elfed, hanem helyettesít: egy előbbi pillanatot egy rákövetkezővel, ezáltal a korábbi teljes megsemmisülését idézve elő, mégpedig olyan szaggatott, megszakított és töredezett mozgás révén, amely bizonyára kedvesebb volt Proustnak a mozgóképek folyamatos, folyékony gördülékenységénél. A prousti világ tehát nem a laterna magica világa; vagy ha nagyon akarjuk, mégiscsak az, feltéve, hogy különböző festett üveglapokat képzelünk el: de nem az egyiket a másik *után* egyetlen felszínre vetítő mozgást, hanem egyidejűleg rendezve egyiket a másik *mellé*. Egyszóval, a laterna üvegei színes üvegablakok gyűjteményét mutatják, akárcsak a combray-i templom.

Igen ám, csakhogy az üvegablakok egymás mellé vannak helyezve [juxtaposés], nem pedig egymás fölé [superposés], és nem is helyettesítik egymást.

Igaz, ha bizonyos szemszögből nézzük, a laterna magica az *egymás mellé helyező* [juxtaposante] *szuperpozíció* váratlan, felkavaró, ám mégis elbűvölő példájával szolgál. Amikor a laterna magica képet vetít a falra, akkor befedi azt, ám mégsem fedi el. Így a kép és a fal egyidejűleg jelenik meg, egyik a másik alatt. Golo teste nem rejti el az ajtó gombját. Vajon nem lehetne-e elképzelni egy olyan világot,

ahol az emberek, a helyek, a pillanatok hétköznapi átlátszatlansága bizonyos fajta áttetszőségnek biztosítana helyet, oly módon, hogy a létezésünk mélyére irányuló tekintet a lét különböző korszakait lépcsőzetesen egymás fölé emelkedve láthatná, akárcsak egy méhkaptár sejtjeit? Vajon nem ezt a végső képet alakítják ki némiképp önmagukról a *Megtalált idő* reszkető óriásai, akiket Proust az idő félig áttetsző, egymást követő rétegeiből épített magaslat csúcsára helyez? Bárhogy is legyen, úgy tűnik, jól meghatározott funkciója van annak, hogy Proust művének kezdetén helyezte el a laterna magica témáját, hasonlóképpen, mint ahogy Goethe tette azt a marionettel a *Wilhelm Meister*ben. Ez pedig abban áll, hogy kifejezze azt a paradoxont, melyen a prousti regény alapul: az egymást után következők egyidejűségét, egy másik jelen jelenlétét a jelenben – a múltét.

A prousti regény tehát gyakran a mélyben eltemetve lévő képsorok feltörése. Ezért tör ki élet-halál harc köztük és a felszínt betöltő képek közt. Ebből származik olykor a helyeknek és az időnek az az imbolygása, amelyről korábban beszéltünk.

Tudjuk azonban, hogy Proust műve egyáltalán nem kíván visszahúzódni ebbe a zavaros övezetbe, ahol egymást átfedő képek csapnak össze. Épp ellenkezőleg, a lehető legnagyobb tisztaságot szeretné elérni. Ám ez csak úgy lehetséges, ha a gondolkodás a valóság függőleges ábrázolásáról lemondva, vízszintes síkon teríti szét annak különböző elemeit, egy olyan felületen, ahol nem egymás fölött, hanem egymás mellett jelennek meg a tekintetnek, különállóan, egymástól elszigetelten, ám mégis egy időben.

Ebben áll a juxtapozíció, az egymás mellé helyezés módszere. Alkalmazása mindenhol megtalálható Proustnál, legyen szó álom-, illetve emlékképeknek vagy éppen a jelenlévő valóság képeinek az ábrázolásáról:

> Így hát ez volt az az évszak, mikor a Bois a legváltozatosabb faféléket mutatja, és *a legtöbb különbözőséget egymás mellé helyezve a legbonyolultabb egységbe gyűjti azokat* (Proust 1983c, 493).

> …viszont ha álmainkban tűnődünk el a múlton, s próbáljuk meg lassítani, tartóztatni az örök mozgást, amely elsodor bennünket, lassankint mégiscsak látjuk, mint tűnnek fel *egymás mellett, de teljesen elkülönülve egymástól*, mindazok a különböző árnyalatok, amelyeket ugyanaz az egy név sugalmazott nekünk életünk egymást követő korszakaiban (Proust 1983b, 11).

A juxtapozíció tehát a mozgás ellentéte: a saját, szilárd helyükön maradó tárgyak egybegyűjtése; míg a mozgás, melyről az imént esett szó, a múlt egy bizonyos képének a jelenbe történő átvitele, amely „megtáncoltatja" a táj különféle részeinek „minden sarkát". A juxtapozíció semmilyen távolságot nem szel át, semmilyen helyzetet nem fordít a visszájára, sem egyesülést, sem megsokszorozódást nem

visz véghez. A létező dolgok egész egyszerűen megelégednek azzal, hogy létezésük egymás közelében folytatódjon, közeledés és taszítás nélkül. Egymás mellett sorakoznak, mintha csak ugyanabban a kirakatban lennének.

Proust pontosan ezzel a metaforával él a statikus összetétel megjelenítésénél: „Balbec nevében például – írja –, akár egy tollszár nagyítóüvegében, aminőt tengeri fürdőkön szoktak emlékül vásárolni, csak torlódó hullámokat láttam egy perzsa stílű templom körül" (Proust 1983c, 455–456). A tekintet nem azért fordul a nagyító segítségéhez, hogy felnagyítsa a tárgyakat, hanem hogy elhatárolja, kiemelje őket, és hogy ezzel minél élénkebben hangsúlyozza együttes jelenlétük meglepő voltát. Balbec nevében két összeolvaszthatatlan elem különül el és fogódzik össze: egy normandiai tengerpart és egy perzsa stílű templom. Ám semmilyen kísérlet nem történik a különböző vonások egyesítésére. A szellem megelégszik együttes észlelésükkel, különnemű egészbe történő rendezésükkel.

Egy másik város, Firenze neve különlegesen értékes példát mutat a *juxtapozícióval megvalósuló kompozícióra*:

> Amikor apám úgy döntött egyik évben, hogy a húsvéti vakációt Firenzében és Velencében töltjük, mivel Firenze nevébe sehogyan se tudtam beleszorítani a rendes városalkotó elemeket, egy természetfeletti várost voltam kénytelen teremteni, a giottói géniusznak, vagy legalábbis amit annak hittem, bizonyos tavaszi illatokkal való megtermékenyülés révén. Legfeljebb még azt tehettem – mert egy név éppoly kevés időt, mint amilyen kevés helyet tartalmazhat –, hogy mint Giotto némely képén, ahol ugyanaz az alak *a cselekvés kétféle, különböző percében* látszik, emitt ahogy az ágyában fekszik, amott ahogy egy lóra ül, Firenzének a nevét is *két rekeszre* osztottam. az egyikben, művészi és díszes mennyezet alatt, egy freskót néztem, […] a másikban […] gyors léptekkel mentem át a Ponte-Vecchión, amely tele van zsúfolva fehér és sárga nárcisszal és kökörcsinnel" (Proust 1983c, 456).[6]

Kevés részlet mutatja ily tisztán azt az átalakító folyamatot, melyet Proust a képekre ró. Egy hely záródik a névbe, egy ember a helybe. Végül az ily módon megnevezett és életre keltett hely, akárcsak Balbec a korábban idézett szövegben, feltárja két alapvető tulajdonságát, tudniillik a tavaszhoz és a virágokhoz kötődő természetét, illetve hírnevét, miszerint a művészetek városa. Ebből következik aztán, hogy az álmodozó hős két jelenet központjába képzeli magát: először a freskók szemlélése közben, másodszor pedig a virágok közt látja önmagát. Szükségszerű, hogy a két jelenet az álmodozó hős feltételezett firenzei látogatásának egymást követő momentumait idézi fel. Feltétlenül meg kell azonban jegyezni, hogy e látogatás *„a cselekvés kétféle, különböző percében"* való összefoglalásával – annak szép-

[6] Továbbá lásd még a *Figaro* 1913. március 25-i számában a Húsvéti vakáció (Vacances de Pâques) címmel megjelent cikket, amelyben Giotto helyett Ghirlandaio neve szerepel.

ségeit és örömeit szándékozva kifejezni – egyáltalán nem egymást követő módon ábrázolja őket. Az ábrázolási mód a két egyformán fontos kép egymás mellé rendezéséből áll, ahol a megjelenés sorrendje megfordítható. Vajon nem kézenfekvő tehát, ha a szerző utalása alapján azokat a képeket, még jobb, ha Giotto freskóit idézzük eszünkbe, ahol a festő valamely szent életének néhány epizódját kívánja végigkövetni, ám ahelyett, hogy azt időtartamának folytonosságában mesélné el – mint például a *Legenda aurea* hagiográfusa –, az eseménysor csupán kisszámú, példaszerű jelenetben tűnik fel, amely a hős számos kiválóságát, illetve kalandjainak sokszínűségét adja vissza? A létezés görbülete helyett különálló jelenetekből összeállított képsor, melynek mindegyike önálló jelentéssel bír, és egyetlen közös vonása a többivel, hogy ugyanarra a személyre vonatkoznak, akinek jól elosztott dicső cselekedetei mintha csak valami tiszta egyidejűségben sorakoznának egymás mellett. Kétségtelen, hogy amíg Giotto esetében festmény*sorozattal* állunk szemben, addig a Firenze nevéből szőtt álmodozásoknál a prousti főhős teremtő szelleme nem lép túl a kettős képen. Mégis van némi érdekesség abban, ahogy a prousti képzeletet korai szakaszában érjük tetten, amikor a valós élet vagy az álom eseményeinek újjáalkotásakor még minimális sokszínűség felhasználásával is megelégszik. Később, a lefestett jelenetek számának növekedésével ez a képzelet freskókkal borított építménnyé, festményekkel teli képtárrá fog átváltozni.

A teremtő szellem alapvető formája ez Proustnál, amit még Reynaldo Hahnnak küldött levelében (Proust 1986, 74) is felismerhetünk, melyhez Proust egy üvegablak két felében két jelenetet ábrázoló rajzot csatolt. Láthatjuk, képzeletének és emlékezetének megjelenítésekor a prousti szellem a világ legtermészetesebb dolgaként két vagy több kép összeillesztésének formáját választja. Ebből a szempontból *Az eltűnt idő nyomában* főhőse ugyanúgy viselkedik, mint Proust. Amikor megtudja, hogy Wurtenberg jelenlegi hercegének anyja Lajos Fülöp egyik lánya volt, szellemében „egy teljes képsorozatot" lát maga előtt, „hasonlót azokhoz, aminőket Carpaccio vagy Memmling festettek" (Proust 1983b, 626). Az első képen a hercegnő egyik fivérének menyegzőjén látható, az utolsón pedig egy fiúnak ad életet.

A hasonlóság a korábban idézett szövegekkel szembeszökő. Semmi kétség, egyedül Proustra jellemző vonás ez, és gondban lennénk, ha valami ilyesmit kellene keresnünk valamelyik nagy modern regényírónál. Az utóbbiak tulajdonképpen többnyire alig próbálják meg lefesteni a jeleneteket; a változásban lévő emberi létezés számít, valami olyasmi, ami a képek között, nem pedig *bennük* jelenik meg. Ezzel szemben Proustot a cselekmény folytonosságánál jobban lenyűgözi egy testtartás, egy arckifejezés, egy egyszerű „társasági jelenet" pillanatnyisága, melynek mélységeit egyébként senki nem ragadja meg jobban nála. Az emberek rajtakapása, bizonyos jelenetek kilesése felett érzett öröm jelzi, hogy a főszereplőben van „voyeurizmus". Nincs annál kedvesebb számára, mint amikor például a doncières-i éjszakai séták alkalmával egy kivilágított ablak keretében meglátja

– mondja – azoknak „a valóságos és titokzatos létét, akiket közelről sosem láthatok" (Proust 1983b, 113). Az ily módon – kívülről, bizonyos távolságból és pillantások sorával felszabdalt – megfigyelt világ rekeszekre tagolódik, bizonyos számú négyzetre oszlik, melyek mindegyikén belül egy külön jelenet *helyezkedik el*. A *Guermantes-ék*ban található egy figyelemre méltó példa az effajta négyzetrácsos elrendezésre. Ebben hősünk a herceg és a hercegné hazatértét lesve a palota legfelső szitjén lévő szobájából látja a szemközti házak homlokzatát: „így aztán minden udvar, a szomszéd házból nézve, a zárt ablakokkal, a téglalap alakú üveglapok mögött látható, de hangtalan jelenetekkel valóságos *képkiállítás, ahol vagy száz, egymás mellett, egymás fölött sorakozó holland festmény* tárul az ember szeme elé" (Proust 1983b, 127.) Egymás mellett sorakozó! Vajon nem a prousti eljárás kirívó, par excellence megvalósulása ez? Az a módszer, amely eltünteti az időtartamot, megszünteti a távolságot, a világot néhány meghatározott számú különálló, szomszédos, szigorúan elhatárolt képre zsugorítja, melyek ugyanarra a falra erősítve egy időben jelennek meg a tekintet előtt? A jelenetek egymás mellé helyezésének formájában nem csupán a világ egy bizonyos szeglete válik ki a szemlélő előtt, nem csak a Guermantes-ék palotájának tetejéről feltáruló látvány: ez a teljes prousti világ, ahogy az a tekintet előtt feltűnik, amint az elfoglalja a legmegfelelőbb nézőpontot. A Guermantes-palotára nyíló ablakok kereteiben meglátott száz holland festmény száz másik, egymás mellé helyezett festmény alakot öltése: azé, amikor az olvasónak sikerül feljutnia egy olyan nézőpontra, ahonnét ugyanolyan egyidejű módon elrendezve feltárul előtte Proust regényének egésze. A következő sorokban két újabb képsor jelentősen megerősíti e képzet szimbolikus jellegét. E képsorok kifejezett célja, mint az előző esetben, hogy jobban megértesse, mi is valójában a prousti világ, ahol minden egymás mellé kerül. Az első képen felülről lefelé látszik egy kivilágított ház, amelyben kivehető, hogy az egyes emeleteken mivel foglalatoskodnak lakói; a másik egy hegyre vezető szerpentin képe, amelyen látszanak a kanyarulatok.

> Amikor széles, négyszögű ablakai, amelyeken a napfény úgy csillogott, mintha hegyi kristályból volnának, kinyíltak a takarítás idejére, a *különböző emeleteken* lehetetlen volt ugyan jól megkülönböztetni az inasokat, de azért éppoly örömmel néztük őket, amint porolják a szőnyegeket, mint Turner vagy Elstir képein egy postakocsi utasát vagy egy hegyi kalauzt a Szent Gotthárd *különböző magaslatain* (Proust 1983b, 668).

Ebből a szempontból a prousti képzelet Piranesiéhez hasonló elképzeléshez vezet: egy mindig felismerhető ember alakja rajzolódik ki benne, aki azonban minden alkalommal más körülmények közé kerül, minden alkalommal a valóság valamely szigorúan lehatárolt kisebb részébe zárul. Ily módon ez az önmagára minden körülmények között hasonlító alak vagy a regényben jelen lévő és mindent visszatükröző

központi tudattal azonosítható, vagy pedig a szerző zsenialitásával, mindenütt jelen lévő munkájával, amely az epizódok változatossága ellenére egységesítő elvként, különállóan és sorozatszerűen is felismerhetővé teszi magát. A prousti juxtapozíció, egymás mellé helyezés tehát nem különféle „látványok" vagy „jelenetek" egyszerű gyűjteménye, mint ahogy azzal – össze nem illő képek sokféleségének formájában – oly gyakran találkozni némely múzeumok falain. Épp ellenkezőleg: egy és ugyanaz a szereplő és szerző aktív jelenléte egyesíti a sokféleséget.

Sokféleség és egység műbeli kapcsolatára mind közül talán Marcel balbeci hálószobája kínálja a legtisztább, legkifejtettebb, legeltökéltebben metaforikus szimbólumot. Ennek a szobának a falait vitrines könyvszekrény lapjai borítják, melynek üvegében az égbolt színei képek teljesen különböző sorozatában tükröződnek vissza:

> amikor a szobámba léptem, a lilás […] ég maga úgy hajolt a horizont forgó sarkán a tenger fölé, akárcsak valami szentkép közvetlenül a főoltárra, míg a naplementének különböző részei, amelyek a kis mahagóni könyvszekrény üvegjén tükröződtek, s amelyeket gondolatban egy csodálatos és roppant kép levált töredékeinek képzelhettem, *olyanok voltak, mint azok a különböző jelenetek, amelyeket egy régi mester valamily vallásos társulat ereklyetartójára festett, s amelyeket ma egyenként s egymás mellett állítanak ki egy múzeumban, s a látogató csak képzeletben helyezi őket régi helyükre, az oltárfal zsámolyára* (Proust 1983a, 444).

Ezen a helyen a prousti képzelet végül rátalált a tökéletes metaforára, melyben a mű a legmegfelelőbb szimbolikus formában mutatkozik meg. A balbeci kis könyvszekrény üvegje nem csupán a naplemente „különböző részeit" tükrözi viszsza: újraalkotja, figuratív módon keretbe foglalja az egész regény különféle részeit. Valóban, Proust műve maga is különálló, a valóság keretéről levált jelenetek sorából készült, olyannyira, hogy szinte semmi sem marad meg a benne eltelt időfolyamból. Viszont *„egymás mellé kiállítva"* a jelenetek a felület hosszában rendeződnek el, egymás mellé rakva mindent, ami időbeli volt. Így engedi át a helyet az idő a térnek. A regény felületét betöltik a zsámolykép darabjai, és a kivágások, az üres helyek, a keretek határai ellenére a képzelet azonnal felfogja a zsámolyképeket egyesítő elvet és helyreállítja az egészet, melynek e képek csak a részei.

Tökéletesen pontos metafora, noha igazából csak a korábbi hasonlatok továbbfejlesztése. A zsámolyképek képzete csírájában már ott van Firenze Giotto freskói nyomán való elképzelésében; megtalálható a híres hölgy életét elmesélő képzeletbeli festmények jelenetében, melyek „egy teljes képsorozat" formáját öltik, „hasonlót azokhoz, aminőket Carpaccio vagy Memmling festettek". Proust azonban csak műve legvégén adja meg a szimbólum legteljesebb kifejtését. Amikor a főhős számba veszi az embereket, akikkel élete során találkozott, sokféleségüket, útjaik kereszteződését, mely végül összeköti őket, a következőket írja:

> Életem máris elég hosszú volt ahhoz, hogy ha valamelyik emberre gondoltam azok közül, akikkel megajándékozott, ahhoz mindig találjak valaki mást is. Ahhoz az Elstirhez is, akit itt dicsőségét jelző helyen láttam, hozzátehettem legelső emlékeim Verdurinékról, Cottardékról, a rivebelle-i vendéglőben folytatott beszélgetést, azt a délelőttöt, amikor megismertem Albertine-t, és még sok mást is.

Elstir mostani alakjához adva korábbi képeit, valamint az egyszerre hiányos és egybehangzó tanúskodások egész sorát, a szerző a következő kifejezésekkel folytatja mondandóját, melyben – finom, ám lényeges árnyalattal gazdagítva – újra felbukkan az oltár és az oltárfal zsámolyának témája:

> Így jut eszébe egy művészetrajongónak, akinek egy szárnyas oltár egyik darabját mutatják, hogy melyik templomba, mely múzeumokba, melyik magángyűjteménybe került a többi; … s gondolatban rekonstruálni tudja a predellát és a teljes oltárt (Proust 2009, 312).

Mi más lenne itt az „a teljes oltár", amelyre Proust gondol, ha nem a mű, amit ír, a maga egészében véve? Döntő fontosságú szavak ezek, hiszen egyszerre adják meg a szóban forgó alkotás lezárását és meghatározását. Proust regényének befejezésekor, amint az eseményeket szünet nélkül rögzítő tudat képesnek érzi magát, hogy egy végső, visszatekintő, megvilágosító pillantást vessen ezen eseményekre, az addig különálló, egymás mellé helyezett képek sorához hasonlító epizódok szakadozott sokfélesége egyszerre egymásra utaló, egymást kölcsönösen megvilágító, úgyszólván *önmagukat megkomponáló* képek koherens sokféleségének ad helyet a mindezt felölelő tudatban.

Konklúziónk tehát csakis az lehet, hogy Proust regénye saját belső koherenciájának bizonyításával *végződik*. Ezt viszont csak a lehető legkésőbb fedi fel, hiszen addig a pillanatig, amíg a múltba néző tekintet nem érzi úgy, hogy végre birtokában van az egymást keresztező utalások hálózatának, amely szükséges a történtek megértéséhez, addig ez a koherencia csakis láthatatlan lehet. Létezik egy végső pillanat, amikor többé már nem különálló epizódok illeszkednek össze, hanem a különálló zsámolyképeken túl feltűnik valami egész, kivehetővé válik egy teljes képsorozat vagy oltár. Ám nem azért, hogy a mű egészét alkotó különféle képek összeolvadjanak, összekeveredjenek, megszüntessék az egymástól elválasztó távolságot, nem azért, hogy szakadozottságukat megkésett folytonossággá alakítsák. Nincs és nem is lehet szó időbeli folytonosságról abban a műben, melynek építőelve a megszakítottság és az elzártság. Proust műve különálló epizódokból készült, és ilyen is marad. Viszont az epizódok kapcsolatba kerülnek egymással, kicserélik tapasztalataikat, bizonyosfajta kölcsönös értelmet adnak egymásnak. Mintha ahelyett, hogy egymást követnék, beérnék azzal, hogy egyszerűen a folyamatban lévő egészhez adódnak, úgy, ahogy egy műkedvelő növeli folyamatosan gyűjteményét. Végső soron min-

den az emlékezeten múlik, de ez az emlékezet egyáltalán nem önkéntelen, hanem a totális mű emlékezete, az epizódok összességét megőrző és újraalkotó totális emlékezet maga: mintha ezek az epizódok soha nem lettek volna időbeliek, soha nem fenyegette volna őket a feledés. Proust regényének érintetlen, mindig önmagukhoz hasonló, körülkerített és saját kereteiken belülre korlátozódó epizódjai nem időbeli rendben mutatkoznak meg, hiszen ez a rend időtlen. Ez a rend csakis térbeli lehet, mivel egy sor lezárt edényt helyez el a tudat barlangjaiban, úgy, ahogy a lekváros bödönök sorakoztak gyermekkorunk varázslatos éléskamráiban.

Egyszóval Proust regénye a befejezés pillanatában, amikor visszatekintve a maga egészében tárul fel, megszűnik időbeli lenni; pontosan úgy, mint ahogy Franciaország története *képekben* már nem történet: képek gyűjteménye, melyek együttesen betöltenek egy helyet, és *képekkel díszített teret* alkotnak.

Ne hagyjuk tehát, hogy félrevezessen bennünket Proust oly sokszor idézett kijelentése, miszerint regényével a negyedik dimenziót, az idő dimenzióját szerette volna érzékelhetővé tenni.[7] Gondolkozásában az idő dimenziója teljesen a másik három dimenzióhoz hasonló, tehát tisztán térbeli: *„Számára az idő a térhez hasonlít"* – írja egyik szereplőjéről, Jean Santeuilről (*Jean Santeuil,* III. 126). Ugyanazt mondhatjuk regényéről, amit ő maga egy bizonyos, Guermantes-nak nevezett helyről, amely a combray-i templomhoz hasonlóan emlékekkel volt teli: „benne az idő […] a tér formáját öltötte" (Proust 1997, 221).[8]

Márpedig, ha a prousti idő *mindig* a tér formáját ölti, ez azért van, mert természete szöges ellentétben áll a Bergson-féle idővel: aligha hasonlít valami kevésbé a tiszta időtartam zenei folytonosságához; és aligha hasonlít valami jobban ahhoz, amit Bergson hamis időtartamként ítélt el, tehát egy olyan időhöz, melynek elemei egymás számára külsődlegessé válva egymás mellett sorakoznak. A prousti idő a teresült, egymás mellé kiterített idő.

Nem is lehetett ez másként attól a pillanattól fogva, amikor Proust világa időbeli valóságát a mű során egymás után megjelenő képek sorozataként tervezte el, melyeknek végül együtt, egyidejűleg, ezért az időn, de nem a téren kívül kellett újra megjelenniük. Ez a végső tér a prousti tér. Olyan elrendezésre épül, amely a regény különböző epizódjait egymáshoz képest helyezi el. Ez az elrendezés nem különbözik attól, ahogy az oltárfal zsámolyképei kapcsolódnak egymáshoz, és ahogy ezek a képek az oltárhoz. Az epizódok sokfélesége helyezkedik itt el, és építi fel saját terét, a műalkotás terét.

Fordította: *Z. Varga Zoltán*

[7] I. m. 1. kiadás, 2. kötet, 256: lásd még I, 186, III, 929, 1031 és 1047.

[8] Ramon Fernandez ragyogóan bizonyította az idő teresülését Proustnál (*Messages,* 160): „Proust a térhez tartozó értékekkel és tulajdonságokkal ruházza fel az időt, ezzel megerősítve, hogy az idő különböző részei kölcsönösen kizárják egymást és külsők maradnak egymásnak […]" Lásd még Frank, Joseph (1945), Spatial Form in Modern Literature, *Sewanee Review,* 239: „By the discontinuous presentation of character, Proust forces the reader to juxtapose disparate images of his characters spatially."

Bibliográfia

Curtius, Ernst Robert (1928), *Marcel Proust*, Paris, La Revue nouvelle.

Dreyfus, Robert (1925), Marcel Proust au Lycée Condorcet, *Revue de France*, December.

Genette, Gérard (1963), Proust palimpseste, *Tel Quel* 1963/12, 60–72.

Frank, Joseph (1945), Spatial Form in Modern Literature, *Sewanee Review* 1945/2, 221–240.

Proust, Marcel (1952), *Jean Santeuil*, Paris, Gallimard.

Proust, Marcel (1971), *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi de *Essais et Articles*, éd. établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Proust, Marcel (1983a), *Az eltűnt idő nyomában. Bimbózó lányok árnyékában*, ford. Gyergyai Albert, Budapest, Európa.

Proust, Marcel (1983b), *Az eltűnt idő nyomában. Guermantes-ék*, ford. Gyergyai Albert, Budapest, Európa.

Proust, Marcel (1983c), *Az eltűnt idő nyomában*. *Swann*, ford. Gyergyai Albert, Budapest, Európa.

Proust, Marcel (1993), *Les plaisirs et les jours*, Paris, Gallimard.

Proust, Marcel (1995), *Az eltűnt idő nyomában IV. Szodoma és Gomorra*, ford. Jancsó Júlia, Budapest, Atlantisz.

Proust, Marcel (1997), *Álmok, szobák, nappalok*, ford. Lóránt Zsuzsa, Budapest, Filum.

Proust, Marcel (2001), *Az eltűnt idő nyomában V. A fogoly lány*, ford. Jancsó Júlia, Budapest, Atlantisz.

Proust, Marcel (2006), *Az eltűnt idő nyomában VI. – Albertine nincs többé / A szökevény*, ford. Jancsó Júlia, Budapest, Atlantisz.

Proust, Marcel (2009), *Az eltűnt idő nyomában VII. A megtalált idő*, ford. Jancsó Júlia, Budapest, Atlantisz.

Proust, Marcel, *Lettres á Reynaldo Hahn* (Levelek Reynaldo Hahnnak), szerk. Philippe Kolb, Nouvelle Revue Française, 1986, 74.

BÓNUS TIBOR

A háború Proustnál – erőszak, túlélés és (ön)értelmezés

(A *Le temps retrouvé* olvasásához)[1]

Az első világháborúként azonosítható történelmi kataklizma mindenekelőtt olyan mediális helyzetben „reprezentálódik" a *Recherche* utolsó könyvének lapjain, amelynek szerkezete feltűnően emlékeztet a tapasztalás, az érzékelés és vele együtt az emlékezet és az archiválás komplex mintázataira, ezek regénybeli színrevitelére. A könyv nyitánya, éppúgy, ahogy a folytatás számos részlete mindezt az irodalom és a művészet archívumával, ezeknek az élethez, azaz saját kívülükhöz való viszonyával, sőt e viszony értékelvű kérdezésével is szorosan összekapcsolja, melynek eklatáns és sokat elemzett, ámde annak összetettségében csak kevesek által értett példája a nevezetes Goncourt-pastiche, a Goncourt-fivérek naplójának a regény diegézisére ráillesztett stílusimitációja. A *Le temps retrouvé* első fele túlnyomó részben a háború (párizsi) hátországának eseményeit beszéli el, s ellentétben a kiterjedt korabeli háborús irodalommal, mely a katonaként szolgált írók vagy műkedvelők harcvonalbeli élményeiről tesz irodalmi és/vagy önéletrajzi tanúságot, mintegy megfordítja előtér és háttér viszonyát, a *hátországot* helyezve a szöveg *előterébe,* s a *frontot,* az előteret téve meg ennek *hátteréként,* a csupán közvetetten, távoliként hozzáférhető frontvonal elválasztottságát, rejtélyes túlját hangsúlyozva, amely front egyébként egyórányi (korabeli) autóútra, azaz 80 kilométerre húzódott Párizstól (a második marne-i ütközetben pedig 20 kilométerre is megközelítette a fővárost). S amely front hosszú időre megdermedt ugyan, ám e stabilitását nyilvánvalóan az ellentétes erők veszélyesen törékeny egyensúlyából nyerte, ráadásul a távolra ható harci eszközök (a „kövér Berta", a bombázó repülők, azaz a taubék, valamint a Zeppelin léghajók) jelentős részben fel is lazították a viszonyt hátország és harcmező között, lehetővé téve a frontvonaltól távolabb húzódó városok, köztük főként a francia főváros németek általi ágyúzását s bombázását is.[2] A nemzeti emlékezetnek ez a hallatlanul összetett és ökonomikus, a

[1] Részlet egy hosszabb munkából. Az itt olvasható szöveg közvetlen folytatása a munka ezen részletének: Bónus 2014.

[2] Berlint ezzel szemben, amely 900 kilométerre volt a frontvonaltól, senki nem bombázta (a nyugati fronttól túl messze volt, a keleti fronton pedig az oroszok – noha szövetségeseik, a franciák

reprezentáció szerkezetét egyszerre megerősítő és kibillentő, s legfőképpen kérdező és újraértő archívuma, a *Le temps retrouvé* maradandóbbnak, azaz erősebbnek és messzebb hatónak bizonyult az idővel, mint a háborús krónikák irodalma, mely legfeljebb a történészek, társadalomkutatók vagy pszichológusok érdeklődésére tarthat ma már számot, s melynek nyelve és stílusa, továbbá referenciális státusa nagyon szubtilisan, ám kritikus módon kerül szóba a Proust-kötet narrációjában. Életrajzi indokoltságán, tehát azon túl, hogy Proustot súlyos asztmája és más betegségei miatt felmentették a katonai szolgálat alól, azaz az író francia szóval a *réformé*k közé tartozott és soha nem járt a fronton, előtér és háttér eme inverziója végső soron minden tapasztalás – beleértve a legközvetlenebbet, ha tetszik, a *frontális érzékelést* – mediális, azaz szelekcióra, *felejtésre és értelmezésre,* másképpen mondva *olvasásra* utalt konstitúcióját teszi nyilvánvalóvá. Azt, amely nem illeszthető be problémátlanul a fenomenológia érzékeléstani felismeréseinek keretébe, a regény passzusait amúgy előszeretettel hivatkozó fenomenológusoknak éppen a nyelvi-interpretatív mozzanat közbejöttét ignoráló percepciófelfogásába, abba, amely voltaképp megmarad előtér és háttér jelenségelvű összetartozásának a gestaltpszichológiában uralkodó képleténél. Az érzékelés Proustnál nem kizárólag a tudat(os) hatáskörébe tartozik. Az észlelő látás például a *Recherche* számtalan passzusából kiolvashatóan – amint ezt a korábbi fejezetekben megfigyelhettük – nem egyszerűen megelőzi az olvasást, sokkal inkább látás és olvasás egymást végtelenül keretező dinamikájáról beszélhetünk, s ugyanez a helyzet a másik teoretikus érzék, a hallás működésével is.

Front és hátország a *Le temps retrouvé*ban színre vitt viszonya az érzékelés és az emlékezet aporetikus modelljeként is működik, vagyis azt példázza, hogy a közel és a távol, a közvetlen és közvetett egyaránt lehet *biztosítéka* és *akadálya* a „helyes" vagy megbízható észlelésnek, sőt, hogy a kettő között nincs olyan *ideális* távlat, melyből érzéki és absztrakt *(idea),* észlelt és megértett különbsége, azaz maga az olvasás kiiktatható lenne. A hátország biztosította távlat és távolság egyfelől alapvető feltétele a megismerésnek, másfelől el is lehetetleníti azt, mert eltávolít, és ezzel elválaszt a megismerés tárgyától, a „fronttól". Szándék és cselekvés imént tárgyalt összefüggésében a csata hátteréből irányító hadvezér *és* a frontvonalon harcoló katonák viszonya is előtér és háttér aporetikus korrelációját rajzolhatja ki, ahol a katonák műveletei az irányító és őrködő szellemre, ennek utasításai-

---

ezt várták volna el tőlük – nem tudták megközelíteni), s innen nézve jól láthatjuk a (fokozatnyi) különbséget front és hátország viszonyának átrendezésében, például az első és a második világháború között, nem is beszélve a háború ezredfordulós átalakulásáról, ahol a reguláris hadsereg az egymással szemben felsorakozó erőinek eltűnésével vagy viszonylagossá válásával együtt felszámolódik, miként a partizánharcban, civil és katonai, ellenség és barát megkülönböztethetősége is. És akkor még nem érintettük a virtualitásnak, a mediális fegyverkezésnek a látszat és a valóság viszonyát átalakító hihetetlen következményeit, melyekre most itt értelemszerűen nem térhetünk ki.

ra hagyatkoznak, miközben e tettek nem maradnak szimplán eszközei egy parancsoló észnek vagy akaratnak, de (azon túl, hogy a parancsok mint döntések sem lehetnek többek az olvashatatlan hipotetikus olvasatainál) legalább annyira „maguk" döntenek, vak eseményekként, a mögéjük (egy oksági-időbeli relációban pedig eléjük) vetülő szellemről. Ettől nem függetlenül front és hátországa relációja összetartozás és *szembenállás* ellentmondásos kettősét is megnyilvánítja, amennyiben egymásrautaltságuk evidens nyomatékával együtt a narráció egy szabadságos katona látványának leírása révén kiemeli a hátország zavartalan élete, sőt fényűzése *és* a frontszolgálat szenvedései s nyomorúsága közötti, *konfliktusba is fordulható különbség* morális dimenziót sem nélkülöző tapasztalatát. Az elbeszélő olvasásmódjához, ennek értelmezéséhez különösen fontos, hogy nem kizárólag, sőt nem elsősorban a családtagjaikért (apáikért, férjeikért, testvéreikért, fiaikért stb.) aggódó, velük együttérző vagy őket sirató nők részvételi identifikációját és gyászmunkáját helyezi a hátország reprezentációjának előterébe (ennek emlékező archiválását is elvégzi, később még szóba kerülő pátosszal és egy páratlanul reflektív patriotizmussal), mint azt a háborús irodalom számtalan munkája, naplók, memoárok, önéletrajzok, regények teszik, hanem a háborús párizsi mindennapok alig módosuló fényűzésére és élvezeteire, a szalonélet és a divat permanens továbbélésének jeleneteire és törvényére fókuszál, amit következetesen feszültségbe állít a frontszolgálat szenvedéseivel és a halottak sokaságával – erről a narrátornak a hátország többi szereplőjéhez hasonlóan csakis közvetve, mások (elsősorban a frontról levelekben, illetve személyes látogatásain beszámoló Saint-Loup, továbbá az újságokban megjelenő, erősen megszűrt háborús tudósítások) tanúságtételei nyomán lehet tudomása. Fontos tehát, hogy a hátországnak is egy sajátosan szűkre vont aspektusa tűnik itt elénk, amennyiben például a regénybeli szereplők társadalmi helyzetük révén nem (vagy csak hírből) ismerik azon egzisztenciális nehézségeket, amelyekkel a párizsiak többségének a háború alatt fokozottan meg kellett küzdenie.[3] Az érzékek topológiája ugyanakkor nem egyedül a szabadságos katonáról írott passzusban kapcsolódik össze a részvét kérdező színrevitelével, de többek között abban a híres és sokat elemzett részletben is, amely Mme Verdurin reggeli croissant-jának elfogyasztását beszéli el. Ahogy a frontvonaltól való elválasztottsága, úgy a regényi reprezentáció előterébe helyezett életélvezet és örömelv is mélyebb jelentéstani érvényt nyer tehát, amennyiben előbbi az érzékelés és a megismerés eredendő medialitását, s ezzel együtt egy minden kötést megelőző

[3] Vö. Cochet 1988, 44. A drága élet, a gyönge élelmezés, az „éhínségtől" és a sztájkoktól való félelem azok, amelyek társadalmi helyezetük miatt mintha nem érintenék a regény szereplőit. Noha ez az állítás rögtön korrekcióra is szorul, amennyiben Mme Verdurin számára a reggeli croissant hiányának formájában valami(cske) beszüremkedik e helyzetből, amely hiányt viszont – s ez a korrekciót mindjárt vissza is vonatja – a nagyasszony összeköttetései, társadalmi státusa révén „csodálatos" módon képes megszüntetni.

széltkapcsoltságot, utóbbi pedig az örömelv redukálhatatlan, a legnagyobb fájdalomba is beíródó mozzanatát is példázhatja.

Előtér és háttér ellentmondásos korrelációja a Proust-regényben az észlelés és az emlékezet analogonjaként működve lényegében az észlelő apparátust alkotó *érzékszervek* és a hátterüket képező *tudat* bonyodalmas viszonyára is kiterjed, amely ugyancsak egyszerre írható le összetartozásként és olyan ellentét gyanánt, melynek konfliktusában a fölé- és alárendeltségi viszonyok destabilizálódnak. Ráadásul az érzékelés és az emlékezet (s egyáltalán az archiválás) nem marad a befogadás, a megőrző-közvetítő lenyomat békés passzivitásának jegyében, az egyfajta harc is, ahol a külvilág ingerei fenyegetik (is) az érzékszerveket és a tudatot, amelyek így védekeznek (is) ellenük, s részben épp ez indokolja, hogy az érzékelés egyszerre formaadás és szelekció, végső soron pedig tanúságtétel és interpretáció egyben. Látni való tehát, hogy amint maga a háború, azonképp e háború és benne legfőképpen a front *közvetítésének* kérdése, ennek literális dimenziója (melyhez hozzátartozik a korabeli háborús tudósítások, tanúságtételek nyelvi elemzése, az erről írott passzusok is) egy általánosabb, rajta túlható kérdéskörbe, illetve jelentéstani hálózatba illeszkedik, amelyet maga is közvetít (tehát értelmez), összetéveszthetetlenül egyedi módon. Az olvasás bonyolult, ellentétes erők együttműködéseként s harcaként egyaránt leírható konstitúcióját már érintettük, ezt itt annyival fontos kiegészíteni, hogy egyfelől az érzékelés formaadása, másfelől az olvasás egybefogó, összeszedő *és* széttagoló, megkülönböztető aktusai *között* is lényegi párhuzam, kapcsolat mutatható ki, amelynek azonosítása maga is már ki van szolgáltatva az olvasásnak, vagyis az erők ama stabilizálhatatlan konfliktusának, amelyet tárgyiasítani lenne hivatott, s mely érzékelés és megértés egymásrautaltságát (lásd például az olvasást mint fókuszálást, elkülönítést, perspektivikus keretezést vagy egymásra vetülést/vetítést), illetve feszültségteli különbségét (érzékelt és olvasott, konkrét és absztrakt, érzéklet és idea heterogenitását) egyaránt jelenti. Összetartozás *és* megosztottság paradox és bonyodalmas relációjának számtalan példája jön játékba a *Recherche*-ben, ráadásul ennek valamennyi „szövegszintjén" és tematikus szegmensében, mely utóbbiak közül egyik legemlékezetesebb a Dreyfus-ügy vagy a forradalmak produkálta belső *divizió,* s vele (részben) szemben a nagy háború létrehozta belső nemzeti *egység,*[4] ahova tehát mintegy áthelyeződik a megosztás, a megkülönböztetés strukturálisan kiiktathatatlan mozzanata, miközben ez a térbeliként reprezentált történés alapvetően *temporális,* mert állandóan (ismétlődései ellenére, ezzekkel együtt, visszafordíthatatlanul) újraalakuló létmódjában lesz releváns a szövegben. A narráció a *Le temps retrouvé* első felében hosszú bekezdéseket szentel annak, miként váltja le a háborús fenyegetés a nyilvánosságnak

[4] Lásd ehhez Annik Cochet szép kommentárját: „A Dreyfus-ügy és a nagy háború párhuzamba állítása a francia szenvedéstörténet két gyökeresen szembenálló pillanatához tartozik: a megosztottság és a gyűlölet 1898-ban, az összetartás és a hazafias kötődés 1914-ben" (Cochet 1988, 48).

a Dreyfus-ügy jegyében kialakult radikális kétosztatúságát, s az új (pragmatikus) helyzet miként írja újra a közélet ideológiai térképét (külső és belső, barát és ellenség ismétlődő, azaz előre adott, de önmagukban üres, betöltetlen pólusait konstituálva át, tartalmukat, referenciájukat alakítva újra), az új eseményekkel együtt elfeledtetve és zavartalanul újrarendezve a korábban kibékíthetetlenül szemben álló táborok viszonyát.[5]

A narrátor, aki, ne feledjük, az eltűnt és elvesztegetett időt *(temps perdu)* keresi, aki elbeszélésében és elbeszélésével egyszerre dolgozik a felejtés ellen, illetve foglalkoztatja őt az idő olvasójaként az idő munkája, azaz a felejtés mechanizmusa, tehát e narrátor az idézett passzusban (is) *egy időben* kritikus, már-már gúnyos *a morállal,* valamint a *morál nevében*, amennyiben a közelmúlt általa aktivált politikai emlékezete egyfelől kétes amnéziaként és a hatalomra törő akarat pragmatizmusaként láttatja a politikai s vele a szalonéletet, másfelől a felejtésre mint az idő szükségszerű és elkerülhetetlen törvényére irányítja a figyelmet, arra, amit a morál strukturálisan mintegy tagadni kénytelen az ígéret, az ismétlődés, a hűség, továbbá a kiszámíthatóság mozzanatai (és az ezekhez hasonlók) révén. A politika innen nézve tehát nem más, mint a mindenkori eljövő által a jelenben folyton újrakonstituált helyzet, az idő elhasonító munkája következtében szakadatlanul

[5] „Mivel egy időben [*à un certain moment* – egy bizonyos pillanatban] az egész országgyűlés revizionista volt, a társadalmi rend, a vallási tolerancia és a háborús felkészülés híveit sem lehetett máshonnan toborozni, mint éppen a régi revizionisták vagy éppen a régi szocialisták közül. Korábban utálták volna Bontemps urat, mert akkoriban a haza ellenségeit nevezték Dreyfus-pártiaknak. Csakhogy ez a név gyorsan feledésbe merült, és a »hároméves törvény ellensége« lépett a helyére. Márpedig Bontemps úr éppenséggel egyik szülőatyja volt ennek a törvénynek." „Ahogy persze volt ilyen Dreyfus-pártiság és amolyan Dreyfus-pártiság, annyi azonban bizonyos, hogy aki megszavazta a hároméves törvényt, nem állhatott a rossz oldalon. Akárhogyan is, minden bűnnek kijár a bűnbocsánat [*miséricorde* – irgalom]. A Dreyfus-pártiságra fátylat borító felejtés *a fortiori* jutott ki a Dreyfus-pártiaknak. Amúgy a politikai életben nem is igen akadt már belőlük, hiszen egy időben mindenki Dreyfus-párti lett, ha kormányra akart jutni, még azok is, akik épp az ellenkezőjét képviselték mindannak, amit a Dreyfus-pártiság megbotránkoztató újdonságként hajdan (akkoriban, amikor Saint-Loup rossz útra tévedt) megtestesített: a hazafiatlanságot, a vallástalanságot, az anarchiát, stb. Így azután Bontemps úr láthatatlan, de a vázát alkotó Dreyfus-pártisága – akárcsak a többi politikusé – [*le dreyfusisme de M. Bontemps, invisible et constitutif comme celui de tous les hommes politiques* – Bontemps úr Dreyfus-pártisága, amely láthatatlan és konstitutív (volt), mint minden politikus Dreyfus-pártisága] nem ütközött ki jobban [*ne se voyait plus* – nem látszott már ki jobban, mint…], mint csont a bőr alól. Senki nem emlékezett már arra, hogy valaha Dreyfus-párti volt, mivel a társasági emberek szórakozottak és feledékenyek, és azért sem, mert mindez régi nóta volt már, s még annál is régebbinek tüntették fel, hiszen a legdivatosabb közhelyek közé tartozott azt mondogatni, hogy a békeidőket a háborús évektől elválasztó szakadék oly mély, oly ősidőkbe nyúló, mintha egy földtörténeti korszak telt volna el a kettő között, s ha a Dreyfus-ügyre utalt, még az ízig-vérig nacionalista Brichot is csak így emlegette: »Azokban a történelem előtti időkben.«" (Proust 2009, 40, 41.)

újrarendeződő reprezentációs és hatalmi viszonyrendszer, ahol a cselekvés folyton változó feltételei és lehetőségei felülírják a morál (az ígéret) mozzanatát. Barát és ellenség konstellációja ismétlődik, ám permanensen áthelyeződik a tartalma vagy a referenciája, másképpen mondva a körvonalai vagy a keretei. A háború eseménye olyan törést produkál az időben, mely visszafordíthatatlanul múlttá, sőt – egy hiperbolikus idea metaforája szerint – (mintha) régmúlttá változtatja a közelmúlt legnagyobb hatású politikai történését, a külső ellenség létrehívta belső egységgel írva felül a belpolitikai vagy belső társadalmi megosztottságot. Ebben a folyamatban a narrátort – aki tehát egyrészt természetesnek tekinti, másrészt kritikával illeti a diszkontinuitás efféle túlzásait – a nevek áthelyeződése is felettébb érdekli, az azonos névben, ennek (külső) referenciáiban megfigyelhető különbség (Dreyfus-pártiság és Dreyfus-pártiság között) éppúgy, ahogy a különböző nevekben, ezek jelentéstanában és pragmatikájában dolgozó azonosság képlete (a hazaáruló neve immár nem a Dreyfus-párti revizionista, hanem a hároméves törvény, azaz a hároméves kötelező katonai szolgálat bevezetésének, tehát a háborúra, ennek eshetőségére felkészülő Franciaországnak az ellensége), melyek nyelvi és nyelven kívüli, nyelvi és időbeli differencia, nyelv és történelem különbségeit, valamint egymásba íródásait produkálják, illetve amelyek ezek produkciói. Látni való, ahogy elkülönböztetés és egybefoglalás olvasási műveletei közelítés és távolítás perspektivikus mozgásaként mutatkoznak meg, miközben az olvasás egyúttal nyelvi és külső referencia közötti differenciálás s ennek lehetetlensége (azaz innen nézve is elkülönböztetés és egybefoglalás), kettős tendenciája is.

A háború eseményének mint radikális időbeli szakadásnak az alakzatát az elbeszélő a *legdivatosabb ideaként* nevezi meg, melynek még az a Brichot is a hatása alá kerül, kinek esetében itt talán nemcsak az fontos, hogy nacionalista, azaz egykori Dreyfus-ellenes, de – és ezt a szöveg itt nem, illetve nem itt (hanem a *Sodome et Gomorrhe*-ban) említi, az olvasói emlékezetben azonban önkéntelenül aktiválódik – a történelem régmúlt szereplőiről következetesen úgy is beszél, mint hétköznapi figurákról, amivel defetisizálja a múltat, jelen és múlt elválasztottságát viszonylagossá téve, ám ezzel, a folytonosság előítéletével is kiváltva az elbeszélő distanciáját. Elmondható, a múlt és a jelen közötti kontinuitás és diszkontinuitás, az ismétlődő hagyomány és a forradalom tételezése egyaránt igaz és hamis, olyan hipotézis vagy tanúságtétel az időről, amely egyszerre ragadja meg és téveszti el annak természetét, miközben a két pólus konfliktusos korrelációját a kiegyenlítés dialektikájával sem lehet leírni. Az idő elhasonító, semmítő munkája nem lehet totális, azaz nem lehet meg ama szintézis nélkül, amely a múltat a jövővel viszonyba hozza, miáltal szükségszerűen valami időn túli (fel)tételeződik, olyasmi, mely nem folytonosság, nem zavartalan ismétlődés vagy permanencia, főként nem időtlenség vagy öröklét, sokkal inkább a *nyom* és a *túlélés* képzeteivel írható le, melyekbe mindig bele van foglalva a felejtés, az eltörlődés mozzanata. Ahogyan a Derrida-féle „nyom" *(trace)* fogalmát (újra)értelmezve, ugyanakkor a *Recherche*

fontos passzusaira támaszkodva Martin Hägglund a *Dying for Time* című könyvének (később még szóba kerülő) Proust-fejezetében fogalmaz: „A túlélés és a semmítés ilyen szintézise nélkül először is nem képződhetnék meg idő. Semmítés nélkül semmi nem múlhatna el, túlélés nélkül pedig semmi nem kapcsolná össze a múltat a jövővel" (Hägglund 2012, 50). Látni fogjuk, a *Le temps retrouvé*ban a háború eseményéhez társítottan a *forradalom* értelmezője, ennek egyszerre aktivált történelmi referenciája *és* szótörténete,[6] vagyis a szót megosztó *belső ellentét* is kifejezi az idő eme ellentmondásos kettősségét, amennyiben – utóbbit illetően – az ismétlődés, a ciklikus visszatérés, *valamint* a visszafordíthatatlan semmítés, eltörlés képzetei, szémái (melyek tehát a folytatódó vagy ismétlődő hagyománynyal egyszerre szinonimák és állnak vele szemben, vagyis a belső és a külső ellentét a *forradalom* szóban egymást keretezik, a szó jelentését, referenciáját mintegy önmaga ellen [is] fordítva strukturálisan, miközben az időben visszafordíthatatlan felejtést vagy leváltódást, ha tetszik, forradalmi változást produkálva, amennyiben a szó időben „első" jelentése immár a múlté) egymástól elkülöníthetetlenül válnak érvényessé.

Nyilvánvaló, hogy a háború, a harc önnön tematikus kontúrjain messze túlterjed a szövegben, mégsem feledhető, az első világháború, a nemzetek közötti harc előtérbe kerülése az, mely mindenekelőtt rátereli a figyelmet a hatalomra törő akarat, az önpozicionáló erő vagy erőszak, a túlélés, illetve a kegyetlenségi ösztön azon meghatározó tényezőire, melyek éppúgy működnek a nemzeten belüli társadalmi csoportok, osztályok relációjában, miként az egyének közötti (sőt az egyes szubjektumot konstituáló) viszonyokban, sőt, amelyek a nyilvánosság megannyi társadalmi jelenségét, szisztémáját is átjárják, és törvényeit olvashatóvá teszik. A külső és a belső, a saját és a másik relációja valamely kikülönülő szervezet vagy szisztéma felől nézve mindenekelőtt az önfenntartás, az önmagát pozicionálás s így a túlélés törvényének lenne alávetve, amelynek jegyében egy adott szisztéma csakis annyiban teszi ki magát a másiknak, a rajta kívülinek, amennyiben azzal nem sodorja veszélybe, nem rombolja le saját létét és identitását. Ezen egyensúly vagy ökonómia, mely Freudnál az *önfenntartási* vagy *énösztön* nevet kapja, egyszerre érvényes élő organizmusokra s társadalmi szerveződésekre (azaz nem egyszerűen egy biologizmusról van szó, természeti és kulturális ambiguitása nem számolódik fel ebben a képletben, miként az individuális és a kollektív közötti határ sem vonható meg élesen),[7] és meglehetős hatékonysággal világíthatja be Proust egész regényének, de főként a *Le temps retrouvé* szövegének átláthatatlan

[6] A szótörténethez, s legfőképpen az önmagában vett nyelvi-nyelvtörténeti, pontosabban a szó pusztán textuális előfordulásaira összpontosító, annak történelmi-referenciális összefüggéseit nélkülöző vizsgálatának terméketlenségére tanulságos (elrettentő, de mindenképp unalomba fulladó) példaként lásd Rey 1989.

[7] Lásd erről Derrida 1995, 58–59.

szövevényét, mely szöveg, ha jól meggondoljuk, az emberi organizmus s lélek *és* a különféle társadalmi rendszerek működését lényegében véve erre az önfenntartásra és túlélésre összpontosítva „reprezentálja". Mely utóbbinak a képlete korántsem egyszerű, amennyiben az önfenntartó és az (ön)destrukciós tendenciák, a kizárás és befogadás, a szeretet és a gyűlölet, a fájdalom és a gyönyör, sőt az életösztön és a halálösztön ellentétes pólusai között cserék, helyettesítések játszanak közre, és egyáltalán olyan korreláció működik, amely nem engedi meg a (könnyűnek látszó) logikai formalizálásokat. Természetesen nem lehet itt feladatunk a freudi diskurzus összetettségének kommentárral felérő reprodukálása, s nem is egy adott teoretikus szisztéma alkalmazásáról és alkalmazhatóságáról lenne szó egy irodalmi mű olvasásában, már csak amiatt sem, mert mind a freudi pszichoanalízist, mind a Proust-szöveget olvasásra szorulónak, azaz nem valamifajta zárt konstellációnak, sokkal inkább instabil, önmaga (jelentéstani, ismeretelméleti, sőt, Proustnál: szövegi) értékét, illetve identitását is számos aspektusból kérdőre vonó „képződménynek" ajánlatos tekinteni.

Amiként azt a két háború között Freud nevezetes, Einstein levelére írott válaszában a háború fenyegetésére, ennek okára irányuló magyarázatként írja, a kegyetlenségi vagy destrukciós ösztön minden egyes individuumban ott dolgozik, s elhamarkodott lenne morálisan negatívnak bélyegezni, amennyiben kifelé, a másikkal, a külvilággal ellenséges tendenciaként való megnyilvánulása attól óvja meg az egyént, hogy e destrukciós vagy halálösztön őellene forduljon (tárgy nélkül maradva nem tehetne mást), miközben mindig lesz olyan maradéka, mely befelé irányulva fejti ki hatását, sőt bizonyos értelemben maga a morál, közelebbről a lelkiismeret is egy ilyen önmagára (vissza)irányuló erőszakra vezethető vissza. Az agressziós ösztön, a kegyetlenség, illetve a hatalomra törő akarat az, ami az élet, az organikus vagy társadalmi szerveződés önfenntartásáért felelős, vagyis a szuverenitás és az erőszak, az önfenntartó erőszak sokszor felettébb kegyetlen, mégis az élethez, a túléléshez és vele természetesen a halálhoz kapcsolódó megnyilvánulásai kiiktathatatlanok. A szadizmus és a mazochizmus megkülönböztetésekor Freud előbb egy elsődleges szadizmus, majd, a háború után egy elsődleges mazochizmus mellett érvel, azt feltételezve, hogy a szadizmus nem más, mint az önfenntartás érdekében kifelé irányított destrukciós ösztön vagy halálösztön, mely fegyverek vagy testrészek révén irányul kívülre, tárgyak felé, a külvilág tárgyiasításaként, amihez képest a saját magam felé irányított destrukciós ösztönt előbb másodlagos, később elsődleges mazochizmusnak nevezi. A kegyetlenségnek – mondja Freud *A morál genealógiája,* azaz Nietzsche nyomán – nincs ellentéte vagy ellenfogalma, az az élet lényegéhez kötődik, a hatalomra törő akarathoz.[8] Ennélfogva, érvel a pszichoanalitikus a neves fizikusnak, reménytelen és

[8] Vö. ehhez még fontos, ide kapcsolódó elemzésekként: Derrida 2000, illetve Margel 2010.

haszontalan vállalkozás lenne eltörölni vagy felszámolni az emberek destruktív hajlamát a világban (Freud–Einstein 1933). Az egy időben kifelé és befelé, a másikra és a saját magára irányuló erőszak elengedhetetlen feltétele nemcsak az egyén, de egy állam tartós fennmaradásának és túlélésének is, az állam közösségét – Walter Benjamin esszéjének fogalmait kölcsönvéve – a jogteremtő és jogfenntartó erőszak (Benjamin 1980), illetve a külső ellenségekkel szemben érvényesülő erőszak (akár támadó, akár védekező, a kettő között innen nézve nehéz különbséget tenni) segítenek fenntartani, minek következtében a legdicsőségesebb és a legdemokratikusabb népek történelmi emlékezete is erőszakos események sorát rejti magában. Ugyanakkor Freudnál is, miként Proust regényében, megfigyelhető a kegyetlenség kettős, egyszerre morális *és* morálon inneni vagy túli értékelése, nevezetesen, hogy azt egyfelől vissza lehet szorítani, elfojtani, szublimálni, fegyelmezni és kulturálisan kontrollálni, másfelől viszont nem lehet kiirtani, felszámolni, mert hozzátartozik az élethez. Elmondható tehát, hogy egyrészt etikai ítéletet hozni az önmegőrzés és a kegyetlen destrukció ambivalens polaritásában lehetetlen, pontosabban erőszakos és félrevezető, amennyiben nincsen élet az antagonisztikus ösztönök versengése nélkül; másfelől az etikai ítélet szükségszerű és elkerülhetetlen, s miközben a *Le temps retrouvé* narrátora sem vonja, nem vonhatja ki magát ez alól, aközben – látni fogjuk – páratlan figyelmet és szubtilitást tanúsít morál és morálon kívüli megkülönböztetéseire s ambivalenciáira, éppúgy, ahogy az erőszak legkülönfélébb, manifeszt és látens, fizikai és lelki, testi és nyelvi formáira. Freud nézőpontjából a háború maradéktalan morális elítélése tehát elhamarkodott, amennyiben minden nemzet politikai osztálya a hatalomra törő akarat, vagyis a nemzet vagy állam szuverenitásának jegyében cselekszik, s innen nézve a háborús ellenfél amorális, sőt inhumánus ellenségként való megbélyegzése felszámolni aligha, legfeljebb eltagadni s elfojtani tudja e morál előtti „természetes" viszonyokat. Azokat, amelyek ugyanakkor, a történelemben huzamos ideig érvényes értelmezésük szerint, feljogosították az egyes államokat arra, hogy háborút indítsanak anélkül, hogy bárki velük szemben a nemzetközi jogok sérelmére hivatkozhatott volna, agresszorként közösítve ki a támadó, a kezdeményező országot.[9] Látni fogjuk, hogy a *Le temps retrouvé* narrátora is ebből a perspektívából érvényesít távolságot az ellenséget inszinuáló, a németek (s szövetségeseik, köztük a magyarok) emberi méltóságát eltagadó francia háborús diskurzustól, ami nem kizárja, pusztán egy bonyolultabb kötésbe hurkolja a narrátor hazafiságát, a franciák győzelmébe vetett reményét. Fontos persze, hogy ezt az összetett s ellentmondásoktól nem mentes perspektívát egy emlékezetes narratív-retorikai invenció, a németbarátság gyanújába keveredő Charlus diskurzusának közbeiktatásával sikerül ilyen hatékonyan megképeznie.

[9] Vö. erről Schmitt 2012.

Visszatérve az *önfenntartási ösztön* freudi elgondolásához, amely tehát Proust megértéséhez releváns lehet: ismeretes, Freud a személyiség túlélését (sokáig) az *örömelv* és a *valóságelv* afféle kompromisszumaként fogta fel, amelyben a valóságelv szerepe nem egyszerűen az öröm megvonása vagy késleltetése, illetve mérséklése, hanem egyúttal annak libidinális megkötése, s ezen keresztül pedig a növelése is. Az öröm létmódja ugyanis elválaszthatatlan valamely a külsővel, a valóságossal alkotott kötéstől, minek következtében a vágy sohasem adhatja át magát a szabad áradásnak, de mindig már valami máshoz van kötve, mint önmaga, vagyis az örömelvnek ez az eredendő korlátja nem követi, sokkal inkább lehetővé teszi magát az örömelvet, amelybe pedig egyúttal beleírja saját ellentétét, a fájdalom mozzanatát, melytől így az öröm nehezen megkülönböztethetővé válik. A *Túl az örömelven* című nevezetes Freud-szöveg szoros dekonstruktív olvasatában Jacques Derrida meggyőzően mutatott rá, hogy az öröm csak saját korlátozásával, saját csökkentésével fokozható, illetve fokozásával csökkenthető, paradox, önmagát egyszerre felszámoló s megerősítő elv tehát,[10] ami másfelől azt is nyilvánvalóvá tette, hogy Freud feltevése, amely szerint az öröm és a vágy a stimulálás nélküli, nyugalmi állapotra, azaz önnön felszámolására törekedne strukturálisan (az örömelv a feszültség csökkenése),[11] aligha tartható, hiszen akkor az örömelv elsődlegességét épp a szóban forgó esszében megkérdőjelező halálösztön vagy destrukciós ösztön elválaszthatatlanná válnék az örömelvtől, lévén utóbbi az előbbihez kísértetiesen hasonló ökonómián, saját maga egyedi módon történő megszüntetésén alapul. Az élet mint a születést megelőző ideális nyugalmi állapotot felszámoló külső ingerforrás, amelynél az örömelv a kezdeti sztázis helyreállítására törekszik, illetve a halálösztön, mely a halál abszolút nyugalmi állapota felé hajtja az individuumot (az élet és a valóságelv kitérőjén keresztül), tehát e két mozzanat innen nézve tükrös és felcserélhető.[12]

[10] Derrida 1980, 275-437., különösen: 424-428. Derrida dekonstruktív olvasata többek között az úr és a szolga, a hatalom birtokosa és alávetettje közötti stabilizálhatatlan mozgásként írja le a freudi elvek és ösztönök (örömelv, valóságelv, halálösztön vagy destrukciós ösztön) folytonosan újrakonstellálódó relációját.

[11] Freud a kezdetben autoerotikusként feltételezett én (melyhez már szükség van a külvilág egyszerre vonzó és fenyegető különbségére, elkülönültségére ettől az éntől, vagyis egy olyan kontrasztra, amely felől nézve az énnek a maradéktalan önmagánál-léte, önmagának elégséges volta inkább egy fiktív állapot, lévén az én mindig már egy történeti képződmény, melynek kezdete bajosan hozzáférhető) és a külvilág közötti viszonyt az uralom, a támadás *és* a védekezés kvázi metaforáival, ha tetszik, háborús terminusokkal írja le, amely folyamatban az öröm az ingerszint csökkenésének, azaz a nyugalmi állapot felé közelítésnek, a kín pedig az ingerszint fokozódásának felelne meg, míg az idegrendszer feladata ebben az összefüggésben az ingerek feletti uralom biztosítása. Vö. Freud 1997, 46, 51.

[12] Lásd ehhez Derrida 1980, 372–375, 376–385. Az örömelv már az ismétlési kényszer által feltételezett s mediált, az ismétlési kényszer az örömelvet mintegy megelőzi, azaz az ismétlés és a

Derrida rétegzett olvasatát továbbgondolva (néhol korrigálva) Hägglund könyve a *túlélés* redukálhatatlan és mindent megelőző kötéséről, a túlélésbe helyezett eredendő és felszámolhatatlan invesztálásról beszél, amit hangsúlyozottan nem a freudi halálösztön helyett vezet be, s természetesen nem is egyszerűen az életösztön vagy énösztön szerepét bízza rá. Sokkal inkább arról van szó, hogy a túlélés kötésébe immár a halál, a felejtés és a gyász is bele van írva, ugyanakkor nem elválaszthatóan egy maradéktól, mely mégiscsak biztosít egyfajta kapcsot vagy viszonyt korábbi és későbbi, egyik és másik időpillanat között. A túlélés tehát egy olyan időbe vetettséget feltételez, amelyben nem létezik önmagával azonos pillanat, ahol az idő romboló és konzerváló munkája megkülönböztethetetlen (a *kronolibidó* ezért egyszerre jelent *kronofóbiát* és *kronofíliát*), s ami éppúgy magyarázó erejű lehet egyének közötti és társadalmi viszonyokra, amiként a személyiség saját magához való legközvetlenebb viszonyára, *nota bene* önmagával alkotott kötésére. „Természetesen az a veszteség, ami a túlélés tapasztalatában inherens, sokkal kézzelfoghatóbb akkor, mikor valaki saját halottját gyászolja éppen, de egy minimális szinten valamennyi tapasztalatban operatív, hiszen a túlélés mozgása szükségszerűen maga után vonja annak eltörlését, ami *nem* él túl. Ha teljesen érintetlenül, az idő megmásító munkájától sértetlenül élnénk túl, akkor nem lehetne szó túlélésről; akkor egy abszolút jelenben nyugodnánk. Az integritás erőszakja tehát bele van írva a túlélésbe mint olyanba. Mikor túlélünk, az mindig annak árán történik, ami nem él túl, azon múltbeli én-ek árán, melyek elhalványulnak vagy kitörlődnek a túlélés mozgásában" (Hägglund 2012, 122). A meghalni és a túlélni tehát végső soron nem vagy nem szimplán ellentétesek, az önmegmentés és az önmagam halálra ítélése, az életösztön és a halálösztön nem választhatók el takarosan egymástól – nem véletlen, hogy az első háború alatt és után (a két háború között) írott ugyanazon Freud-szövegek olvasásakor nemcsak a korai, de a kegyetlenség és az erőszak freudi értelmezésére kérdező kései Derrida is ugyanerre a következtetésre jut.

---

halálösztön elválaszthatatlanok az örömelvtől, de nem eredetei ennek, semminek nem az eredetei, lévén épp az eredet eltörlését végzik. S itt érdemes megjegyezni, hogy Freud pszichoanalitikus diskurzusában a háború olyan esemény, mely nem vagy nem egyértelműen jelent fordulatot vagy új kezdetet, miként azt a halálösztön gondolatához vezető háború utáni trauma értelmezése, legfőképp a *Túl az örömelven* nyomán tételezni szokás, amennyiben az agresszív vagy destrukciós ösztönnek – miként Derrida kimutatja – éppúgy megvolt a (kimondatlan, név nélküli) helye, miként a hatalomra törő akaratként felfogott önfenntartó ösztön is része volt a szisztémának már korábban, hasonlóan, ahogy szeretet és gyűlölet eredendő érzelmi ambivalenciája. A háború tehát talán kevésbé a fordulatot, mint az ösztönélet korábbi értelmezésének elmélyülését hozza Freudnál, miképpen Proust regényének utolsó kötetében sem pusztán egy külső, addig még sosem volt esemény archiválását jelentik a háborús passzusok (ezt is természetesen), de legalább annyira a tapasztalat és az emlékezet, a művészet és az archívum, az irodalom és a történelem prousti értelmezésének elmélyülését, kifinomultabbá, összetettebbé válását.

A fájdalom és a gyönyör elválaszthatatlanságával, az örömelv és a valóságelv ellentmondásos korrelációjával szorosan összefügg az az eredendő *érzelmi ambivalencia,* amelyre Freud már a háborúról szóló 1915-ös írásában mint a pszichoanalízis egyik evidenciájára hivatkozik. A *szeretet* és a *gyűlölet* ellentétes pólusainak összetartozása, keveredése vagy váltakozása a szeretett személyre, vagyis arra irányulóan, kihez erős érzelmi kötelékek fűznek, arra tereli a figyelmet, hogy a másikkal való azonosulás, a másiknak az énbe zárása, vagy az én és a másik egymásba íródása a szeretet alakzatában nem egyszerűen ellentétesek a másik kizárásával, tagadásával, idegenként vagy ellenségesként tekintésével, azaz a gyűlöletével. Freud ezt leglátványosabban az elvesztett szerettünk feletti gyász ambivalenciái mentén mutatja be, évekkel a szóban forgó háborús írás előtt, *Totem és tabu* című könyvében. A túlélés mindent megelőző (temporális) kötését feltételezve és szem előtt tartva Hägglund mindezt a következőképp kommentálja: „Lévén, hogy soha nem vagyunk elégségesek önmagunk számára – tehát hogy túlélésünkhöz születésünk pillanatától másoktól függünk –, strukturálisan hozzá vagyunk kötve egy élethez, amely meghaladja kontrollunkat. Ez a függés a szerelem forrása, hiszen csak egy önmagának nem elégséges létező invesztálhat valami másba, mint önmaga. Ám ugyanez a függés a gyűlölet forrása is, hiszen csak egy önmagának nem elégséges létező képes ellenségességet érezni valamivel szemben, ami más, mint ő. Ugyanaz a kötés, mely szerelmet vált ki, válthatja ki, mégpedig ugyanakkor, a gyűlöletet is, lévén ezek egy másikhoz való eldönthetetlen viszony predikátumai" (Hägglund 2012, 122). A másikhoz való affektív viszony ambivalenciája egyúttal a személyiség megszüntethetetlen ambivalenciája is, az önmegőrzés és a másik óvása, az önszeretet és a másikra irányuló szeretet nem egyszerűen ellentétben van az önmagamra és a másikra irányuló destrukcióval vagy kegyetlenségi ösztönnel, de szorosan össze is tartoznak egy instabil viszonyban, minek következtében szadizmus és mazochizmus különbsége, sőt „eredendősége" sem dönthető el. A fiatal svéd dekonstruktőr a túlélés fogalma révén a *trauma* Freudnál játszott szerepét is áthelyezi, arra hivatkozva, hogy – s ezt már maga Derrida is felismeri a *La carte postale* említett szövegében – az egyrészt nem a halálösztön s az ismétlési elv affinitásáról s ezáltal nem egy időtlen (örök) nyugalmi állapotba vezérlő halálösztönről tudósít, inkább a túlélés mindent megelőző befektetésére mutathat vissza, amennyiben – lévén, hogy nem létezik libidinális élet a belső és külső stimulusok nélkül, amelyeket meg kell kötni ahhoz, hogy tapasztalás legyen – az ismétlés révén affektíven uralni és így újrakonstituált libidinális kötésbe helyezni igyekszik az addigi kötést meghaladó, megköthetetlen tapasztalatot vagy stimulust, közismert nevén a traumát.[13]

[13] Hägglundnál nem másról van szó, mint a kötés *(bindig)* temporális processzusának újragondolásáról, s vele arról, hogy a *túl* mozzanatát a *túlélés*ben megfossza minden atemporális dimenziójától, hiszen, mint írja, „a halál, amely ellen a túlélés mozgásában védekezünk, belül van az életen, amit

Ideje visszatérni az elmondottak fényében a *Le temps retrouvé* szövegéhez, amelynek olvasásakor a freudi problémaegyüttes megvilágító ereje értelemszerűen nem egyszerre, de fokozatos lépésekben lesz csak aktiválható. A *divat,* a *szalon,* az egyes *társadalmi osztályok* (főként az arisztokrácia és a [nagy]polgárság), valamint a *nemzet* szisztémái mintha egyaránt az önmegőrzés és a túlélés *elsődleges és végső* törvényére visszavezethetően funkcionálnának, mintha minden elbeszélt megnyilvánulásuk innen válnék olvashatóvá. Aminek a *közöttük és* (ettől nem maradéktalanul elválaszthatóan) *a bennük* történő permanens konfliktus vagy harc ad különös fénytörést, például a gyász és az örömelv, a morál és az életélvezet, s nem utolsósorban az igazság(osság) és az önaffirmáció vagy önmegőrzés relációjában. Mindehhez rögtön hozzá kell tenni, hogy a divat és a szalonélet nem egyszerűen el- vagy kikülönülő szociális szisztémák, de a társadalmi osztályok vagy rétegek, az arisztokrácia s a polgárság közötti vetélkedés nyilvános tere(pe)i, saját törvények szerint (is) funkcionáló médiumai. Amely médiumok nyilvánossági szerkeztetét másfelől nagyban át is alakította a sajtó mint a publikusság akkori leghatékonyabb formája, amelyből a háború idején kiszorulnak a szalon- és divatéletnek a békeidőben teret nyerő rovatai, hírei, tudósításai, az írottnak a széleskörűen delokalizált nyilvánosságából a szóbelinek a korlátozottabb publicitásába kerülve vissza, a háború sokkal fontosabb hírei mögött. A nemzet integritását s fennmaradását fenyegető háború olyan esemény, amely egyenesen veszélybe sodorja a divat és a szalonok létét, amennyiben egyrészt eltereli róluk a nyilvánosság figyelmét, másrészt a katonák tömeges szenvedése és halála kiváltotta gyász és részvét következtében kimondatlanul is morális tiltás alá helyezi az életélvezet eme nyilvános affirmációit. Azokat, amelyek az élet önfenntartása, az alapvető életszükségletek felől nézve a fölösleg, a fényűzés körébe tartoznak, illetve amelyek az emberi élet halandóságának és a gyásznak az elfelejtéseként vagy tagadásaként is leírhatók, amit a háborús helyzet tehát látványosan leleplezhet, de például a szalonélet prousti leírásai már korábbi szöveghelyeken is emlékezetessé tettek.[14]

---

védünk" (Hägglund 2012, 25). A svéd szerző a trauma ismétlési kényszere és a halálösztön freudi összefüggését is újragondolja, s részben Freud önkritikus vagy bizonytalanságát jelző megjegyzései nyomán arra jut, hogy „a fájdalom tapasztalata (legyen az traumatikus, mazochisztikus vagy szadisztikus) megnöveli a feszültséget, vagyis az ismétlési kényszert vagy a fájdalmas tapasztalatok provokálásának kényszerét nem magyarázhatja egy olyan elv, amely a feszültség eliminálását diktálja. Ez a kényszer nem lehet sem a halálösztön, sem az örömelv terméke" (125). „Freuddal ellentétben, az élet izgalmi állapota nem azért traumatikus, mert elveszítettük vagy el akarjuk érni a halál abszolút békéjét. Az élet izgalmi állapota sokkal inkább azért traumatikus, mert *nem tudjuk azt mint olyat megtapasztalni*, és hozzá kell kötnünk valami máshoz, mint ami ő, azért, hogy egyáltalán bármilyen viszonyba kerülhessünk vele" (128).

[14] Elég itt Mme Verdurin és Guermantes herceg viselkedésére utalni, mikor az előbbi egykori zongoristája, Dechambre, utóbbi pedig egyik közeli rokona haláláról nem akar tudomást venni/szerezni, ellenkező esetben szalonja fennmaradását, illetve a maszkabálon való részvételét (a részvét

Mme Verdurin attól való permanens félelmében tartja fenn szalonját, hogy az bármikor megszűnhet, azaz üressé, látogatók nélkülivé válhat, s ez a félelem természetesen a háború alatt sem múlik (a szalon létét saját ismétlődése, szerdái biztosítják, ami ha megszakad, az a szalon halálát jelenti), sőt fokozódik, ugyanakkor e szalon túléséért kifejezett aggodalom (komikus) feszültségbe kerül a háborús destrukció nála jóval erősebb s jelentősebb fenyegetésével. A háború elsősorban nem azért válik rosszá a nagyasszony szemében, mert a franciák életére s a nemzet túlélésére nézvést jelent fenyegetést, hanem mert a szalonja túlélését sodorja veszélybe, melyet természetesen nem egyedül a gyász, de az is fenyeget, hogy a háború elvonja a férfi vendégek széles körét. [15] Másfelől Mme Verdurin szalonjának túléléséhez, sőt felemelkedéséhez nagyban hozzájárul, hogy a háború megbeszélésének kitüntetett helyévé, a háborús hírek társasági központjává válik, a hátrányos helyzetet előnyére fordítva. A szalonba ugyanis a nagyasszony politikai kapcsolatai révén hamarabb ér el a háború legfrissebb történéseinek híre, mint a másnapi újságok hasábjaira, a jól értesültség e szűkebb, az elitizmus látszatát keltő nyilvánossága a tömegsajtóval szemben a hír terjedésének időbeliségét (a szóbeli hír gyorsaságát s exkluzivitását) fordítja saját hasznára, a front tábornokaival való telefonos összeköttetés bennfentességéig is elmenve, az első kézből

---

a részvételt) sodorná veszélybe, illetve lehetetlenítené el; s ide tartozik a *Le côté de Guermantes* nevezetes zárójelenete is, ahol Swann jelenti be a társaságba igyekvő Guermantes házaspárnak saját halálos betegségét, amelyet ők igyekeznek nem elhinni s így nem venni tudomásul, máskülönben saját pillanatnyi életélvezetükről, a társasági örömökről kellene lemondaniuk, s egyáltalán a társaság azon nyilvánosságáról, mely újra s újra megerősíti számukra (s mások számára) identitásukat, illetve szerepüket, rangjukat a társadalom e publikus terében.

[15] A szalon öntételezése és a háború közötti kölcsönös kizáró viszony, ennek komikus lelepleződése kapcsán idézhetjük itt, amikor Mme Verdurin azt rója fel a szalonjából a frontszolgálat miatt elmaradó férfiaknak, hogy elbliccelik a szalonéletet, azt hangoztatván, hogy jobban segítik a háború sikerét otthon, a hátországban. „Mostanra a férfiak megritkultak, a gyász szaporodott, már arra sem volt jó, hogy távol tartsa őket a társasági élettől, megtette azt a háború. Verdurinné két kézzel kapaszkodott a megmaradottakba. Győzködte őket, hogy nagyobb hasznára vannak Franciaországnak, ha Párizsban maradnak, ahogy régebben arról biztosította volna egyiket-másikat, hogy az elhunytnak is jobban esne, ha szórakozni látja. Mindezek dacára kevés férfi járt hozzá: néha talán sajnálta is, hogy úgy szakított Charlus úrral, hogy már nem volt visszaút." (Proust 2009, 88.) Lásd még Proust 2009, 87. Az elbeszélő látványosan kimutatja, hogy Mme Verdurin kijelentései alapvetően politikusak, azaz performatív értékükön veendők, amelynek olvasásához a szalon (ön)fenntartása vagy túlélése ad kulcsot, s amely érték csakis eltéveszthető lehet, ha kijelentései igazságértékére kérdeznénk, lévén azok szöges ellentmondásban vannak egymással, és éppen ez az, ami a performativitásukra terelheti a figyelmet. Mindez visszavezet az időn túlható vagy univerzális *és* a pillanatnyi, avagy az idő elhasonító munkájára apelláló *közötti*, a divat kapcsán is felvetődő relációhoz, ennek bonyodalmaihoz.

jövő hadititok kétes, önleleplező illúziójáig.[16] „»Jöjjön át 5 órára, majd megbeszéljük a háborút« – mondta Verdurinné, mint régebben, hogy »megbeszéljük az Ügyet«, a kettő között pedig: »Jöjjön el, hallgassa meg Morelt!«" (Proust 2009, 44). *Megbeszélni a háborút*, *parler de la guerre* – ez a formula magába sűríti a terror, az erőszak és a háború, s egyáltalán a történelem reprezentációjának azokat a dilemmáit, melyek a *Le temps retrouvé* olvasása és önértelmezése felől is kulcsfontosságúak, nevezeseten az esztétikai távolság és szublimáció kérdéseit. Miközben a szöveg értelemszerűen ráhagyatkozik a nyelvi-irodalmi reprezentáció evokatív és esztétikai erejére, amelynek révén önkéntelenül is megszelídíti, ártalmatlanítja a reprezentált terrort, amihez már eleve tér- és/vagy időbeli távolságot feltételez attól, addig másfelől nagyon is kritikus az irodalmi vagy esztétikai reprezentációval szemben, megkérdőjelezi, sőt elégtelennek állítja be annak működését, törvényeit. Erről azonban később.

Az idézettek előtt közvetlenül azt találjuk, hogy a szalon felemelkedésével, azaz vendégköre (arisztokrata előkelőségekre történő) kiterjedésével párhuzamosan csökken azoknak az „unalmasoknak" a száma, kikkel *szemben* a nagyasszony szokása szerint legitimálta szalonját, s amely gesztusról így nyilvánvalóvá válik, hogy Mme Verdurin (a *Patronne,* a főnöknő, ki egyszerre viselkedik tirannoszként és terroristaként) vele a kiközösítettsége tényét próbálta verbálisan afféle fölényként és szándékos elkülönülésként, azaz a vereséget győzelemként, az önkéntelent vagy uralhatatlant tudatosan akartként beállítani.[17] Hisz a nagypolgárságnak nincs meg a hatalma az arisztokrácia kizárására, épp erre a hatalomra s az arisztokráciába történő behatolásra törekszik, miközben az arisztokrácia, mely viszont (egyedüliként) rendelkezik a polgárság kizárásának lehetőségével, e hatalmát (többek között ez is jelzi arisztokratizmusát) diszkréten gyakorolja, verbális megnyilvánulásaival elleplezve azt. Saint-Loup mellett Guermantes hercegnő is republikánus elveket vall, miközben számtalan cselekedetük arra utal, születési előjogaikat a lehető legtermészetesebbnek tekintik. Cselekvés és ennek diszkurzív (ön)értelme-

[16] „Vacsora után felvonultak a Nagyasszony szalonjaiba, és kezdetét vette a lázas telefonálás. Ekkoriban azonban számos szállodában valósággal nyüzsögtek a kémek, akik leplezetlenül jegyzetelték Bontemps mindent kifecsegő telefonos híradásait, nagy szerencse, hogy az információk megbízhatatlansága – az események ugyanis mindig megcáfolták őket – mindjárt meg is oldotta ezt a gondot." (Proust 2009, 48-49.).

[17] A Mme Verdurinéhez hasonló stratégia figyelhető meg a háborús sajtó hadszíntéri tudósításaiban, melyek lélektani megfontolásokból következetesen sikernek próbálják feltüntetni a katasztrofális katonai vereséget is, védvén a hátországot a csüggedés vagy rezignáció visszahatásától a harci kedvre és a hadi teljesítményre. A narrátor a szalonélet és a háború értelmezésénél is egyfajta kettős, ambivalens nézőpontot dolgoz ki és érvényesít, amelyből egyszerre azonosul a szalonnal, illetve a háborúzó francia nemzettel, s ezeknek, mindkettőnek a túlélésbe vetett hitével, s tart tőlük, mindkettőtől távolságot Mme Verdurin szavainak, illetve a haditudósításoknak az összetett *olvasása* révén, amely figyelemmel van az igazságérték és a cselekvési érték különbségeire és feszültségeire is.

zése, tett és verbalitás között innen nézve olyan disszonancia működik, amelyben rendre a cselekvés bizonyul megbízhatóbb koordinátának az olvasáshoz, amely az egyéni lélektan mögött következetesen a társadalmi viszonyok erősebb törvényeit ismeri fel.

A szalonok nagyvilági versengése szorosan összefügg az *arisztokrácia* és a *nagypolgárság* közötti harccal az elismertségért, befolyásért, látogatottságért, s ez a szembenállás egyúttal egymásrautaltság is, melynél az ismert képlet szerint a pénz vásárlóereje, helyettesítő hatalma – amely a csereérték mindenkori jelenének jegyében strukturálisan elvonatkoztat a genealógia történeti emlékezetétől, *a jelen a múlttól* –, a tehetős polgárság beáramlik az arisztokrácia körébe, mely utóbbi másfelől saját méltóságának s kivételezett helyzetének a történelmi emlékezet s az érintkezési szokások révén való fenntartásával és megerősítésével (politikai befolyásának a nagy forradalom óta tartó elvesztését is kompenzálandó) a polgárságot, alsóbbrendűként, kizárni igyekszik magából, pontosabban csak úgy fogadja be, hogy miközben udvariassági gesztusai, szavai eltörölni látszanak a társadalmi különbséget, éppen hogy megerősítik a határvonalat, vagyis az arisztokrácia a közeledésben valójában eltávolítja, elkülönbözteti a polgárságot önnön körétől. A vérségi kötelék helyett immár az érintkezésformák nyíltan konvencionális dimenziója hordozza a különbséget arisztokrácia és polgárság között, ami ugyanakkor magát a genealógiát is fantazmaként leplezheti le (lásd például a középkori emlékezetű Guermantes családnév folytonossága és e név jelenkori viselői közötti heterogenitás tapasztalatát). Az arisztokraták szokásai meghatározta szalonok közege úgy értelmeződik, mint az ott befogadott jöttmentek (polgárok) felettébb hatékony *képzési helye,* ahol a társasági közlekedés módjai mintegy jótékonyan alakítják az azokban még járatlan személyiséget – az olvasás tanulása egyben a társalgás művészetének elsajátítása is.[18] Azon túl, hogy a narrátor ezzel felidézi a „l'art de la conversation" 17. század óta kü-

[18] A korábban tapintatlanságáról, gyanakvó rosszindulatáról és megfontolatlanságáról ismert Bloch, a zsidó polgári ivadék az arisztokrata és nagypolgári szalonok vendégeként idővel levetkőzi e tulajdonságait, aminek okát a narráció a szalonok külsődleges érintkezésformáinak a személyiségformáló erejeként azonosítja. A tulajdonság nem a személyiség lényege innen nézve, hanem időbeli és konvencionális tényező, amelyet a környezet alakít ki: „Tapintata, a viselkedésében és beszédében megnyilvánuló tapintat társadalmi pozíciójával és a korral, mondhatni, egyfajta társasági korral jött meg. Hajdan Bloch kétségtelenül épp annyira volt tapintatlan, mint jóindulatra és megfontolásra képtelen. Bizonyos gyengék és bizonyos erények azonban kevésbé kötődnek egyes személyekhez, mint a társasági szempontból megítélt életút egyik vagy másik szakaszához. E tulajdonságok mármár külsődlegesek [*extérieurs aux individus* – külsők az individuumokhoz képest], s az egyén úgy kel át fénypászmájukon, mint holmi ősidőktől létező, általános, elkerülhetetlen és visszatérő napfordulókon." (Proust 2009, 309.) Beszédes másfelől, hogy az absztakt és áthelyezhető, tehát nem az egyén összetéveszthetetlen egyedisége felől értett tulajdonságok eme külsődlegessége után az elbeszélő az emlékezet működésének az individuális szerinti redukálhatatlan különbségeiről és sokféleségéről beszél.

lönösen erős francia hagyományát, legalább ennyire fontos esztétikainak, valamint társadalmi-morálisnak az általában vett összekapcsolása, ami az *esztétikai nevelésnek* a legemlékezetesebben Schillernél előtérbe állított jelenségét hozhatja az olvasás horizontjába. A társasági érintkezés művészi (nemzedékek hosszú sora csiszolta) módozataihoz különösen emlékezetes a Guermantes-ok üdvözlési szokásairól tett tanúságtétel a *Le Côté de Guermantes* második felében, az első Guermantes-estély elbeszélésekor: azoknak a köszön(t)éseknek a leírása, melyekkel a nagynevű arisztokraták a társadalmi távolságot jelzik a társasági érintkezésben.[19] Barát és ellenség, szövetségkötés és párbaj, elismerés és megvetés elválaszthatatlan kapcsaként értelmeződnek e rituálék, *melyek „művészisége" szétszálazhatatlan ellentmondásaikban, megszüntethetetlen ambiguitásukban rejlik, közelebbről abban, hogy lehetetlen őket (tetikusan) olvasni, azaz valamiféle egyértelmű szándéknak megfeleltetni*. Miközben arisztokrataként úgy tesznek, mintha eltekintenének a saját és a másik társadalmi státusa közötti különbségtől, végső soron nem megkérdőjelezik, inkább megerősítik e határvonalat, lévén a kisebbrendűségi érzés nagyvonalú felszámolása – mely tehát kizárólag az arisztokraták joga, ezek szuverenitásának megerősítője – előfeltételezi a felszámolni vélt érzést, amelyre tehát már *létezőként apellál*. A narrátor többször megfogalmazza a törvényt, amely szerint az arisztokraták azokat a polgárokat vetik meg leginkább, akik körükbe tartozni vágyakoznak, míg azokat, akik előzetesen lemondanak (lemondani látszanak) erről, s kezdettől elfogadják a határvonalat, előszeretettel látják társaságukban (feltéve, ha valamely értékes tulajdonságuk, képességük miatt érdekesek, vonzóak a számukra).[20]

[19] „Guermantes-ék és Courvoisier-ék egyetlen ponton találkoztak, abban a különben végtelenül változatos művészetben, hogyan jelezzék a társadalmi távolságokat. A Guermantes-ok modora nem volt mindannyinál egyforma. De például minden egyes Guermantes, már aki valóban az volt, ha valakit bemutattak neki, egész ceremóniába kezdett, minthogyha az a tény, hogy a kezét nyújtja, legalább olyan fontos volna, mint a lovaggá ütés. Abban a percben, mikor egy Guermantes, még hogyha húszéves volt is, de már a család idősebbjei nyomában járt, hallotta a bemutatótól az illető nevét, rávetett a bemutatottra, mintha még semmiképp se döntött volna, hogy köszön, egy általában kékes színű tekintetet, mindig oly hideget, mint az acél, amelyet mintha a bemutatott szíve mélyébe döfött volna. (…) Mindez olyan távolságra történt, amely kicsi volt a párbajozóknak, viszont roppant nagynak látszott egy kézszorításhoz, s a második esetben éppúgy megdermesztette az embert, mint az elsőben, úgyhogy amikor egy Guermantes gyorsan bejárva a bemutatott lelkének és tisztességének legutolsó rejtekeit, méltónak találta az illetőt, hogy ezentúl találkozzon vele, a kezét kifeszített karral nyújtotta az illető felé, mintha tőrét nyújtotta volna neki valamilyen sajátos párbajhoz, és ez a kéz tulajdonképp oly messze volt ebben a percben az ily Guermantes ivadéktól, hogy mikor meghajtotta a fejét, nehéz volt megkülönböztetni, hogy a bemutatottat üdvözli-e, vagy saját kezét." (Proust 2006, 449.) E példa után még két másik jön, amelyek közeledés és eltávolítás kettős mozgásaként írják le a Guermantes-ok üdvözlését.

[20] Egyetlen idézet ide az utolsó kötetből, ahol Saint-Loup az arisztokráciába beházasodó és sznob ifjabb Mme de Cambremer idiotizmusáról beszél Marcelnek, aki mindezt így kommentálja:

Mme Verdurin, aki férje halála után hozzámegy Guermantes nagyherceghez, s ezzel a halott Guermantes nagyhercegnő helyébe lép, maga is stratégiát vált, lévén, hogy arisztokrata előkelőségek látogatta szalonjának nincs már feltétlenül szüksége arra a verbális legitimációra, melyre elszigetelt polgári szalonja rászorult. Az „unalmasok" megbélyegző kizárásának diszkurzív műveletei ezért megritkulnak, ráadásul nem a szalon életét immár tápláló arisztokratákra, de a szalon addigi magját adó kis klán tagjaira irányulnak, a régi hívekre, ami látványosan példázhatja, hogy a szalon folytonosságát voltaképp annak diszkontinuitása, identitásrombolása biztosítja – konzerváló és destruktív erő benne nem tisztán ellentétesek. A szalon saját múltját, önnön *belsejét zárja ki,* és saját ellentétét, *külső* ellenpólusát *kebelezi be* a túlélése érdekében, lévén hogy fennmaradását nem vendégkörének állandósága, sokkal inkább (látogatottságával összefüggésben) heti ismétlődése, azaz a mindenkori jelene biztosítja (mely folytonosan az elérkező közeljövőre, a rákövetkező szerdára van utalva, amely tehát a szalon túlélésének ígérete és fenyegetője egyszerre), amelyhez a nagyasszony, aki egyszerre marad ugyanaz és változik meg a nyilvánosság számára az előkelő házassággal, értelemszerűen az arisztokrácia történelmi emlékezetét is felhasználja. Eldönthetetlen, szalonja azonos vagy különböző-e Verdurinné szalonjától, illetve, máshonnan és máshogyan mondva, hogy különbözik-e vagy azonos Guermantes nagyhercegnő előkelő szalonjával. Amely eldönthetetlenség ugyancsak megragadható a név performatív, tételező erejének effektivitása, másfelől név és jelöletének mindenkori különbsége a külső referenciáját el nem érő, a lényeget nem érintő, konvencionális név képletének jegyében.

E végső fejlemény ugyanakkor emlékezetbe idézheti a Verdurin-szalon addig megfigyelhető önfenntartási vagy túlélési stratégiáit, ezek beszédes ellentmondásaival. Nemcsak a gyász, de például a *szerelem,* valamely állandó vendég külső párkapcsolata is a szalon ellenségeként mutatkozott meg, amely elvonja az adott hívet a szalontól, amiért a Patronne vagy – mikor előkelő személyről van szó, aki emelheti a szalon tekintélyét – a szalonba integrálni (Swann esete Odette-tel, legalábbis a kapcsolatuk elején), vagy felbontani igyekszik e viszonyokat (Elstir végül „rossz házassága" miatt kerül kívül – bizonyos tanúságtételek szerint – a szalonon, Brichot választottját is emiatt építi le Verdurin asszony, s minden bizonnyal ennek is szerepe lehet abban, hogy Albertine-t Marcel nem viszi magával az estélyre, sőt titokban tartja nemcsak együttélésüket, de a lány létét is barátai, ismerősei előtt). A kifelé és a befelé irányuló erőszak, illetve barátság és ellenségesség eldönthetetlen kettőse jön játékba a szalont fenntartó házaspárnak a levéltáros Saniette-hez fűződő viszonyában is, aki miközben egyfajta pofozóbábuként *(tête de Turc)*

„Az asszony »ostobaságán« Saint-Loup minden bizonnyal Cambremer márkíznak azt az eszeveszett vágyakozását értette, amellyel az előkelő társaságba kívánkozott, s amelyet az előkelő társaság rendkívül szigorúan ítélt meg." (Proust 2009, 54.)

funkcionál, kit a háziak szavaikkal az összejövetelek alatt rendre a szalonból való elüldözés határára sodornak, addig elvárják, hogy minden szerdán eljöjjön, sőt anyagi nehézségeiről értesülvén titokban segítik boldogulását. A félénk és altruista levéltáros egyfajta belső ellenség, akit csakis „barátai", a szalon tagjai szapulhatnak (s kizárólag a nagyasszony jóváhagyásával), s ez a verbális terror hozzájárul a szalon önfenntartó működéséhez, egyszerre befelé és kifelé irányuló erőszakjához. Némileg hasonló szerep ruházódik a *Le temps retrouvé*ban Brichot-ra, a Sorbonne nyelvészprofesszorára, ki a háború alatt publicistaként olyan (el)ismertségre tesz szert a szélesebb nyilvánosságban, amely egyrészt növeli a Verdurin-szalon fényét, másrészt azzal fenyeget, hogy árnyékba vonja a nagyasszony autoritását, ki ennek következtében úgy rágalmazza szalonja vendégei előtt a nagybecsű tudós hírlapi cikkeit, hogy közben esze ágában sincs száműzni őt a kis klánból.[21] Ellentétben a Guermantes-ivadék Charlus báróval, akit korábban a nagypolgári szalon azért fogad magába örömest, hogy segítse annak felemelkedését az arisztokraták köreihez, s aki e szerepében erőszakosan minden szuverenitásától meg akarja fosztani Mme Verdurin-t, saját maga döntvén a meghívandók köréről, amiért a nagyasszony jól szervezett összeesküvéssel, híveit manipulatív módon felhasználva szégyeníti meg és távolítja el a bárót szalonjából. A *La prisonnière* ezen emlékezetes passzusait, Charlus úr „kivégzését" a Verdurin-szalonban a monarchia és az arisztokrácia elleni forradalmi terror egyfajta allegóriájaként, a citoyennek a nemességgel való leszámolásaként is szokás olvasni, nem alaptalanul (Reid 1996). Az összeesküvés és a rágalom módján végrehajtott kizárásban a szavak már nincsenek szöges ellentmondásban a cselekedettel, diskrepanciájuk egyedül abban áll, hogy a nyelv a száműzés valódi okát leplezi el: a bárót az a Morel szégyeníti meg, akivel a háziak elhitetik, Charlus a háta mögött megalázóan beszélt róla. A példákat még hosszan lehetne sorolni, melyek tehát azt mutathatják meg, miként tartja életben a szalont az az öntételező erőszak, mely egy időben irányul saját magára és a má-

[21] A szalon nyilvánossága végső soron egy monarchikus felépítésű politikai közösség mintájára (is) működik, amelyben a nagyasszony egyfajta tirannosz, akinek megnyilvánulásait, véleményét tilos kétségbe vonni, mi több, amelyhez nyilvánosan csatlakoznia kell a szalon tagjainak (már ha nem akarják a száműzetést), amely szalon így természetesen nem a valódi álláspontok ütköztetésének vagy a szabad eszmecserének a tere, sokkal inkább a hozzá s vezetőjéhez vagy a házigazdához való hűségről tett visszatérő tanúságtételeké. Mme Verdurin mindezt kiváló manipulációs érzékkel és készséggel használja ki, amire itt elég lehet azt a példát felhozni, amikor a *Le temps retrouvé* lapjain a Brichot publicisztikáinak megrágalmazását végző Mme Verdurin látványosan kényszeríti rá egyik legelőkelőbb vendégére, Molé grófnőre (is), hogy hangosan tagadja meg Brichot-t, illetve a professzor cikkei iránti rajongását. (Lásd Proust 2009, 113.) Érdekes ugyanakkor, és később szó lesz róla, hogy a háborús nyilvánosság a nemzeti elkötelezettség, hazafias hűség hasonlóan erőszakos kényszerét jelenti, ahol azonban a publikus állásfoglalás feletti hatalmat nem egyvalaki, hanem a közvélemény gyakorolja.

sikra, önnen belsejére és a rajta kívülire, s mely egyszerre bekebelezés és kizárás, a másik (az előkelőbb) iránti strukturális vágy, valamint a másik elutasítása.

Az önmaga túlélése érdekében maga ellen forduló, saját magáról mintegy lemondó vágy paradox képlete mindazonáltal a leglátványosabban talán abban a passzusban tűnik elénk, ahol a narrátor a bordélyházban magát megkorbácsoltató Charlus láttán a báró Morel iránti szerelméről kezd hosszabb elmélkedésbe, amelyből többek között a szerelem létmódjának (amúgy az egész regényen át többször is visszatérő) értelmezése is fontos lehet itt, ismétlés és esemény, eredet és idealitás, érzéki és absztakt, materiális és szellemi relációja mindent átjáró bonyodalmainak megvilágításához is hozzájárulva. A bárót ütlegelő egyik fiatalember a narrátor tanúságtétele szerint a hegedűshöz hasonló arcvonásokkal rendelkezik, ami annak gyanúját veti fel, hogy Charlus mindig hű maradt ugyanahhoz a (férfi)típushoz, amelynek vagy Morel is az ismétlődése, képmása, vagy pedig „Morel iránt érzett szerelméből átalakult a típus, amelyet keresett, s így, hogy a hiányára vigaszt találjon, Morelra emlékeztető férfiakat keresett" (Proust 2009, 143). A mazochista érzéki gyönyöre, azaz fájdalma, a materiális avagy fizikai mögött/előtt olyan idea, szellemi-tudati alakzat sejthető, melyről eldönthetetlen, hogy absztrakt vagy konkrét, belső vagy külső az „eredete", s mindez ismétlés és esemény azon olvashatatlan egymásba íródását is példázza, amelyet többek közt a *forradalom* szó jelentésében is megfigyelhettünk. Az elbeszélő a látott esemény, a korbácsolás olvasását, amint az várható, a performatív megsokszorozásaként, azaz feltételezések kipróbálásaként viszi színre, s utolsó hipotézise így hangzik:

> Volt egy harmadik feltételezésem is [*Une supposition que je fis aussi* – alkottam még egy feltételezést], mely szerint a látszat ellenére közte és Morel között talán sosem volt barátságnál több, és Charlus úr azért hozatott Morelhez hasonlító fiatalembereket Jupienhez, hogy mellettük olyan illúzióba ringassa magát [*pût avoir auprès d'eux l'illusion de* – abba az illúzióba *ringathassa* magát], mintha Morellel élvezné a gyönyört. Igaz ugyan, hogy ha belegondoltunk, mi mindent tett Charlus úr a hegedűsért, ez utóbbi feltevés nemigen látszott volna valószínűnek, ha nem tudnánk, hogy a szerelem nem csupán a legnagyobb áldozatokra hajt [*pousse*] a szeretett lényért – néha egyenesen ennek a vágynak a feláldozásáig –, amit egyébként azért sem hozunk meg egykönnyen, mert a szeretett lény érzi, hogy mi jobban szeretjük. [A magyar fordítás utolsó mondata szintaktikailag hibás, helyesebben így hangozhatna: nem csupán áldozatokra hajt a szeretett lényért, de néha egyenesen ennek a vágynak a feláldozására késztet – B. T.] (Proust 2009, 143.)

A plátói szerelemben a másik iránti (érzéki) vágyamat kell feláldoznom annak érdekében, hogy a másik közelében, ennek barátja maradhassak, tehát a másik megőrzéséért a másikról kell lemondanom, vagy, máshonnan nézve, önmagam átmentéséért önmagamról. Mindez a szerelem időbeliségének prousti hangsúlyát

is emlékezetbe idézheti, mely persze általában a vágy és a személyiség időbelisége, ahol a vágy alanya és tárgya a megkívánás pillanatában véve soha nem azonos a beteljesült vágy alanyával és tárgyával, amennyiben a másik világa, melyet a szerelemben megóhajtok, már nem ugyanaz akkor, mikor annak részévé válok *az időben,* s értelemszerűen én sem maradok ugyanaz, mint akit ez a világ ismeretlenségével és újdonságával korábban magával ragadott. Ami nem jelenti azt, hogy az egykori vágy emlékezete együtt a megóhajtott világ elérhetetlenségével ne archiválódnék az emlékezetben, s ne kísértené nagyon is a beteljesült vágyat. Visszatérve Charlus és Morel viszonyához: a férfiszerelembe esett báró (vágya) önfeláldozásának, a saját magán tett erőszaknak mint önmaga megőrzése feltételének az ellenpontja is megtalálható az idézettek közelében, méghozzá a másikkal, a Morellel szembeni erőszak, a szerelemben a gyűlölet destrukciós, gyilkos terrorja formájában. A narrátor a Charlusszel tett sétájának elbeszéléséből indított egyik kitérő keretében számol be egyrészt Morel rettegéséről, mely ezt megakadályozza abban, hogy a háború alatt felkeresse egykori „jótevőjét", másrészt egy későbbi epizódról, mely utólag e félelem okát világítja meg, s mely nem más, mint a bárónak egy, az elbeszélőhöz címzett egykori levele, melyben bevallja, hálás Morelnek azért, hogy nem látogatta meg őt, lévén, hogy a végsőkig el volt szánva arra, hogy megöli a házába látogató hegedűst. Az erőszak ígérete persze korántsem azonos annak végrehajtásával, a verbális fenyegetés a saját külső referenciájával, a gyilkosság ígéretének s a gyilkosságnak az alanya alapvetően különböznek az elhasonító időben. Még akkor is egyébként, ha történetesen beváltott ígéretről lenne szó. Az a tény persze, hogy a levelet a báró nem küldte el a címzettnek, és az halála után a hagyatékából került a narrátorhoz, a gyilkossági fenyegetés elszántságára utalhat, amennyiben ezzel a levél mintegy kívül maradt a személyközi viszonyokba történő, pillanathoz kötött beavatkozáson.[22] Verbális és testi erőszak relációjára később visszatérünk, miként a destrukciónak (és az emlékezetnek) a Charlus báró diskurzusához is visszakapcsolódó fontos vonatkozásaira, most azonban ideje rátérni a divat rendszerének regényben színre vitt működésére.

Az elbeszélőnek a *divat* iránti érdeklődése szorosan összekapcsolódik a szalonélet regénybeli kitüntetésével, a társasági érintkezés és *az olvasás művészete az öltözködés művészetével,* ugyanakkor mind a szalonok világa, mind a divat nem csupán párhuzamba, de ellentétbe is kerülnek a művészetek, legfőképp az irodalom létmódjával. A szalon az írás magányos tevékenységétől vonja el az időt, az

[22] Az ilyesféle manipulációra, mint korábbi szövegrészekekből megtudhatjuk, Charlusnek erős hajlama van, amihez elég a Morelnek küldött emlékezetes levelére utalni a *Sodome et Gomorrhe* utolsó lapjain: ott egy párbajról értesíti, amelyet a báró készül vívni mindkettőjük becsületéért egy katonatiszttel, s amely levél csak azt a célt szolgálja, hogy Charlus visszakényszerítse a hegedűst maga mellé, mikor ez tőle külön akarja tölteni estéjét. A megcélzott hatást végül elérő levél kézbesítésére a báró a narrátort kéri meg.

írónak készülő narrátor idejét, miközben a(z elkészült) regény jelentős hányada estélyekről tett részletes tanúságtételekből, a szalonélet rétegzett kommunikációs formáinak, ezek konkrét működésének hosszas leírásaiból és értelmezéséből áll.[23] A divat a látszat és a felszín előszeretetében is párhuzamba állítódik a művészettel, amellyel másfelől a maradandósághoz való viszonya fordítja szembe többek között, noha Proust szövege e viszony még komplexebb vagy mélyebb összefüggéseit világítja be. A divat „tartalmában" rendkívül képlékeny, könnyen alkalmazkodó szisztémaként, önnön túlélésének érdekében, amelyet a gyász és a részvét morális imperatívuszai mellett a háborúra irányuló figyelem is fenyeget (a háború mint a férfiak ügye, ahonnan a nőiség, a divat *par excellence* hordozója mintegy kizáródik, kiszorul),[24] *a háború, azaz az aktuális helyzet és a legnagyobb figyelem tár-*

[23] Ismeretes, hogy a *Recherche* első részének, a *Du côté de chez Swann*-nak a kiadói viszontagságai is ezzel a paradoxonnal állnak összefüggésben. André Gide, a Gallimard könyvkiadó lektora a visszautasítást, azaz a könyvről hozott ítéletét azzal a szólammal (is) kísérte, hogy Proust élénk nagyvilági életet él, egyfajta „dandy mondain" hírében áll, s ezért aligha marad ideje az elmélyült irodalmi alkotásra. Túl azon, hogy a nagy hatalmú kiadói lektor erről csak úgy szerezhetett személyes tapasztalatokat, ha maga is gyakori vendége volt a párizsi szalonoknak, határozott elutasítása, melynek indokaként a szerzőnek írott levelében a szöveg nyelvi-grammatikai megoldatlanságaira hivatkozott, azért is volt felettébb kétes aktus, mert – mint arról ennek házvezetőnője, Céleste Albaret kései memoárjában, melynek autentikusságát nem szokás megkérdőjelezni, felettébb meggyőző tanúságot tesz – Proust a kézirata visszaérkezésének pillanatától tudta (és arisztokratikus diszkréciójáról árulkodik, hogy e tudását soha nem tette sem Gide, sem mások előtt nyilvánvalóvá), Gide még csak fel sem bontotta a kéziratot. Azt, amelyet Proust barátja, Antoine Bibesco herceg adott át neki egy vacsorán, 1912 őszén, s amelynek kötegét egy zsineggel Nicolas Cottin (előbb a Proust család, később Proust inasa) kötötte át, utánozhatatlanul egyedi csomóba vagy masniba fűzve a díszszalagot – a kézirat pedig ugyanebben a kötésben érkezett vissza Prousthoz. (Vö. Albaret 1973, 339–352., különösen: 343–344.) Gide később sűrű elnézésekkel udvarolta körül a *Recherche* szerzőjét, aki hagyta, hogy a Gallimard munkatársai kanosszát járjanak nála regénye kiadási jogáért, ugyanakkor Gide soha nem ismerte el, hogy a kézirat felbontása nélkül adott elutasító lektori véleményt az első kötetről, ehelyett később, Proust halála után bírálta a *Sodome et Gomorrhe*-t középszerűen megírt volta miatt. Gide és Proust viszonya ebben a csendes konfliktusban távolról emlékeztet a nagy hatalmú Sainte-Beuve és a neki kiszolgáltatott Baudelaire relációjára (azzal a különbséggel, hogy Proust távolról sem udvarolja körül a Gallimard lektorát, ellentétben Baudelaire-rel, aki azért hízeleg Saint-Beuve-nek, hogy ez méltóztasson elhelyezni egy rövidke kritikát a *Les Fleurs du Mal*-ról hétfői rovatában), amelyet a *Contre Sainte-Beuve* egyik fejezetében írt meg a *Recherche* szerzője. Lásd Proust 1971b, 243–262.

[24] A divat eredetéhez lásd: „a divat által, ezen keresztül a nő elidegeníti magát saját magától: egyrészt imádni kezdi magát, másrészt a férfi számára öltözködik" (Vö. Vinken 2005, 6). A nők a funkcionális ruházatot öncélúvá alakítják, a formák sokaságával együtt a színességet is hangsúlyozva, miközben a férfi e színesnek és a díszítettnek a szürke-fekete, illetve dísztelen(ül egyszerű) kontrasztjaként szolgál. A 19. századtól a férfi az öltözék által nem (meg)jelölt gender-t, míg a nő így (meg)jelölt szexualitást jelent. (Vö. Vinken 2005, 12.) Proust regénye persze nemcsak a *dandy* figuráján keresztül, de a homoszexualitás előtérbe állított kérdező értelmezésén keresztül is nyilván-

gya felé fordul, s nem csupán átveszi a háborús nyilvánosság diskurzusának, azaz a nemzeti érzületnek és a harcoló katonákkal való együttérzésnek a retorikáját, de ennél messzebb megy, amikor saját konstitutív kritériumától, a fényűzéstől is óvakodván, olcsó anyagból egyszerű darabokat vezet be, amelyek részben megidézik a katonák háborús viseletét, illetve amikor a háború fegyvereit használja fel a díszítő motívumok és az ékszerek terén. A gyász kerülése és a részvét megfordítása azonban hamar leleplezi, hogy a divat nyelve sem tesz egyebet, mint a szalon, amikor a vele ellentétes, sőt az őt fenyegető (s éppen ezért általa szisztematikusan kizárt) külső fejleményeket lényegében saját fennmaradásának biztosításához használja fel s fogadja magába. Egyszerre űzve ezzel csúfot magából és a tőle idegen hivatkozási alapból, s téve erőszakot saját magán és a másikon. Az ebből az ellentmondásból adódó gazdag komikumot a narrátor – aki a vonatkozó passzusokban korabeli divatlapok és -rovatok cikkeit imitálja és/vagy idézi szó szerint (a kettő között az itt követett kritikai kiadás sem tud dűlőre jutni), majd kommentálja ironikusan – látványosan ki is használja, amivel a moralizáló felhangokat sem tartja távol „saját" szólamától. Még akkor is így van ez, ha, mint az várható s még számtalan vonatkozásban látni fogjuk, a morális ítélet érvényét egyszerre affirmálja s kérdőjelezi meg radikálisan.

> 1916-os újabb hazatérésem egyik első estéjén kedvem támadt az egyetlen dologról hallani, ami ekkoriban érdekelt, a háborúról, ezért vacsora után Verdurinnéhez indultam, mert ő és Bontemps-né is a Direktóriumot idéző háborús Párizs királynői közé tartoztak. Mintha a várost némi élesztőgombával oltották volna be: naphosszat látszólag minden előzmény nélküli új nemzedékként fiatal nők járták utcáit, akik – mintha csak Mme Tallien kortársai lettek volna – honleányi érzületből [*par civisme*] nagyon „háborús stílusú", egyenes szabású, sötét, egyiptomi tunikát viseltek igencsak kurta szoknyájuk fölött. Talma stílű, kothurnuszt idéző, pántos saruba vagy drága harcosainkat idéző magas lábszárvédőbe bújtak; mint mondták, egy percre sem felejtik el, hogy a frontharcosok szemét kell gyönyörködtetniük, ezért viselik hát nem csupán „légies" *[« floues »]* toalettjeiket, hanem díszítő motívumaikkal a hadseregre emlékeztető ékszereiket, már ha nem származott az ékszer alapanyaga is a seregből, vagy éppen nem a seregben készítették [Érdemes megfigyelni a fokozatokat, a közeledés vagy máshonnan nézve a távolodás mozgását a divatcikk és a sereg között: emlékeztet a seregre, az anyaga onnan számazik, maga az alkotás ott készül. – B. T.]; most nem az egyiptomi hadjáratot idéző egyiptomi ékességek divatja járta, hanem a gránátszilánkból vagy egy 75-ös gyűrűjéből fabrikált karkötőké és gyűrűké vagy

valóvá teszi, hogy a két nem szembeállításán nyugvó férfiasságdefiníció („egy férfi lényege, hogy ne legyen benne semmi nőies") olyan kizárást rejt, amely egyáltalán nem magától értetődő, a nemi jegyek közötti átfordulások, cserék legalább annyira hozzátartoznak a szexuális identitás konstitúciójához, mint a kizáró szembenállás.

olyan angol pennykből összerakott öngyújtóké, amelyeket egy katona a fedezékben nemes patinával vont be, hogy Viktória királynő arcéle úgy rajzolódott ki rajtuk, mintha Pisanello metszette volna. Sőt – a nők állítása szerint ugyancsak azért, mert folyton hozzátartozóik jártak az eszükben – ha egy elesett közülük, alig viseltek gyászt érte, mondván [*sous le prétexte qu'il était « mêlé de fierté »* – azzal az ürüggyel] hogy gyászukba „büszkeség vegyül", s így megkockáztathattak egy fehér angol kreppsapkát (mely igazán ellenállhatatlan volt, és a végső győzelem rendíthetetlen bizonyosságának jegyében a „legszebb reményekre jogosított fel"), a hajdani kasmírokat pedig selyemszaténra és muszlinra váltották, s még gyöngyeiket is megtarthatták, no persze „mindig szem előtt tartva azt a fajta tapintatot és illemet [*correction*], amelyre a francia nőket sosem kell figyelmeztetni".

(…) Így tettek 1916-ban a divattervezők is, akik különben gőgös művészi önudattal vallották, hogy „az új keresése, minden elcsépelt elutasítása, az egyéni hangnem megszólaltatása, a győzelem előkészítése, egy újfajta szépség kibontása a háború utáni új nemzedékeknek – e becsvágy dolgozik bennük, ezt a vágyképet hajszolják, amint erről mindenki meggyőződhet, aki ellátogat az … utcában csodálatosan berendezett szalonjukba, ahol mintha napjaink súlyos fájdalmának ragyogó és vidám tónussal való feledtetése lenne a jelszó, no persze a körülmények megkövetelte diszkrécióval."

„Napjaink fájdalma", igaz, „felülkerekedhetne a női életerőn, ha nem látnánk megannyi magasztos példát a bátorságra és a kitartásra. Így hát, miközben frontharcosainkra gondolunk, akik lövészárkuk mélyén arról álmodoznak, bár lenne része több kényelemben és kacérságban az otthon maradott drága nőnek, ne szűnjünk meg egyre több rafinériát vinni a körülményekhez alkalmazkodó [*répondant aux nécessités du moment* – felelve arra/megfelelve annak, amit a pillanat megkövetel] ruhakölteményekbe! „A legfelkapottabbak" – magától értetődően – „az angol, azaz a szövetséges divatházak, s idén mind bolondulunk a zsákruháért, melynek kedves fesztelensége mindannyiunkat mulatságosan és elegánsan egyedivé tesz. E gyászos háború egyik legörvendetesebb következménye lehet – folytatta az elbűvölő krónikás (s itt valami effélét vártunk volna, mint: az elveszített tartományok visszafoglalása, a nemzeti érzés feléledése) –, „e háború egyik legörvendetesebb következménye lehet, hogy a toalettek terén csinos eredményre jutottunk, minden esztelen fényűzés nélkül, és a gyatra minőség dacára [*sans luxe inconsidéré et de mauvais aloi*] szűkös lehetőségeinkből, úgyszólván a semmiből tetszetőset [*de la coquetterie*] kreáltunk. (…)"

Ami a jótékonyságot illeti, a megszállás szülte sok nyomorúságra és a megannyi rokkantra gondolva mi sem volt természetesebb, mint „még találékonyabbnak mutatkozni", minek következtében a magas turbános hölgyek kénytelenek voltak késő délutánonként a „teaházakban" egy-egy bridgeasztal körül összegyűlni, hogy megvitassák a „frontról" érkezett híreket, míg kocsijuk a bejárat előtt várt rájuk, a sofőrülésen egy fess katonával, aki az ajtónállóval beszélgetve ütötte el az időt. (Proust 2009, 36–38.)

A passzusban közelről követhető az a feszültség, amelyet a divat rendszere és diskurzusa, *illetve* a részvét és a gyász etikai s politikai vetülete közötti össze nem illés vált ki, pontosabban az a mód, ahogy a divat nyelve és érvrendszere e tőle idegen, sőt – mint mondtuk – őt fenyegető szisztémákat megpróbálja felhasználni saját legitimitása biztosítására. A divat, amely lényegében az öncélú tiszta látszat affirmációja, s amely a kényelem, a frivolság, a hiúság és a fényűzés képzeteire alapoz, a háborúban a gyatra minőségből az egyszerűség és a szűkösség ellenére kihozott tetszetősre *(de la coquetterie)* hivatkozik, miközben a részvét és a gyász morális alakzatait úgy próbálja semlegesíteni, hogy egy tükrös átfordítás révén végső soron negligálja, de legalábbis fölöttébb hamar túllendül a veszteség mozzanatán, arra hivatkozván, hogy a lövészárkokban szenvedő, életüket kockáztató vagy a már ebbe belehalt szeretteink is örülnének, ha a szívüknek kedves nőket boldognak, az élet örömeit élvezni (például divatos ruhákat hordani) látnák.[25] A hozzánk közel álló szenvedővel ebből az abszurd nézőpontból úgy érzünk együtt, hogy az ő ránk, a mi boldogságunkra irányuló vágyával, s nem a fájdalmával azonosulunk, utóbbit csak formális kontrasztként használva az önaffirmációhoz, ráadásul, leleplező önellentmondással, a divatnak a részvét híján valójában elmaradó, azaz nem létező vagy ignorált saját fájdalmat kell itt feledtetnie. A szeretet retorikája mögött az idegenség és a részvétlenség rejtőzik, amelyek – a részvét és a részvétlenség, másfelől a szeretet és a gyűlölet – nem egyszerűen ellentétesek egymással. A fényűzés és az öncélúság ugyancsak komikus feszültségbe kerül a bátorság és a kitartás morális példaértékeivel, melyek révén úgymond a lap, a divatot követő nők a nemzeti győzelem előkészítéséhez is hozzájárulnak, miközben ezt az érvelést az a részlet keveri gyanúba, amely a háború legfontosabb eredményét abban látja, hogy a divat a szegényes körülmények ellenére túlélte önmagát. A hazafiasság s a győzelem reménye az idő olyan kontinuitására alapoz, amelyben a jelen jelentőségét az élet feláldozása is relativizálja, az egyes életeken túl a nemzet túlélésébe vetett hit képlete a saját életről történő lemondást is magában foglalja a közösség túlélésének javára. Az újfajta szépség jövőbeni megteremtésére hivatkozás a jelenben a jövőért meghozott áldozat mintázata révén vetíti rá a divatot a háborús győzelembe vetett hit hasonló alakzatára. A divat viszont valójában a jelen pillanat abszolutizálására hagyatkozik (a fájdalom feledtetésének nem a nemzet, hanem a divat túlélése az elsődleges célja), szisztémájától idegen a távoli jövő horizontja, csakúgy mint – ettől nem függetlenül – az örömelv felfüggesztése.[26] Ezért is lehet, hogy amikor a

[25] Ugyanezt az önfelszámoló és önleleplező alakzatot produkálja Mme Verdurin is, amikor szalonja gyászoló híveinek arra hivatkozik, hogy az elhunyt is örülne, ha szórakozni látná.

[26] Noha a divat az idézettek szerint a jelen pillanatnak történő megfelelés vonatkozásában is felhasználja a háborús diskurzus elemeit, amikor az idézett vagy alludált divatlap arról beszél, hogy: „ne cesserons-nous pas d'apporter toujours plus de recherche dans la création de robes *répondant aux nécessités du moment*." (Kiem. B. T.) Ezúttal saját „prózai" fordításban: „nem szűnünk meg egy-

par excellence látszatként funkcionáló divat morális és politikai mélységre, a nemzeti érzésre és büszkeségre apellál, azt a szisztémák itt fókuszba állított diskrepanciája képmutatásként leplezi le. A gyász belső érzésének konvencionális kifejezése, a fekete öltözet ellentmond a (némi tautológiával fogalmazva) női divat változatosságának, az ebben rejlő lehetőségeknek, ennélfogva a gyász morális kényszerét felülíró vagy módosító, de a morál közegében maradó büszkeséget („sous le prétexte qu'il était « mêlé de fierté »" [„azzal az ürüggyel, hogy »gyászukba büszkeség vegyül«"]), ennek belső aktusát valójában a látvány, a látszat esztétikai törvényei kényszerítik ki, az a külső, amely csakis jelszerűen utal itt a belsőre, melynek közvetlenül hozzáférhetetlen, titkos volta teszi lehetővé a vele való visszaélést is, a morális érzés *ürügyül* használását a divat szisztémája által. E határozott etikai ítélet mindazonáltal egyetlen percig sem feledteti, hogy nyilvános és titkos, külső és belső viszonya nem stabilizálható, amennyiben a belső létmódjánál fogva titkos és hozzáférhetetlen, minek következtében nemcsak a hazafias divat, de általában a hazafiság és a gyász valamennyi nyilvános diskurzusába beleíródik a képmutatás *lehetősége*.[27]

Az idézett szövegrészlet a háborúnak a társadalmi osztályok közötti mobilitást felgyorsító szerepéről írott lapjait vezeti be a kötetnek, ahol az elbeszélő a félvilági nőknek a nagyvilági szalonokba történő hirtelen beáramlásáról beszél. Ennek nem véletlenül az öltözködés, a divat a generátora, hiszen a látszat hatalmának elismeréseként a divat nyelve irrelevánssá teszi nemcsak az őszinteség komponensét – amelyet amúgy többek között a szalonélet vagy a diplomácia nyelve is azzá tesz –, de az emlékezet mélységét, a történeti emlékezetét, amely leleplezhetné e félvilági nők múltját, pontosabban múltnélküliségét.[28] Ez a jelenség a gazdag

---

re több keresettséget vinni a ruhák megalkotásába, *megfelelvén annak, amit a pillanat megkövetel*." A pillanatnak történő megfelelés mint a divat alapszerkezete a háborús cselekvés sürgető voltát kifejező állandósult szerkezettel esik itt egybe, nem kevéssé csúfondárosan. Innen nézve talán még élesebben látható, hogy a divat mintha saját eredendő, öncélúságával és fényűzésével, haszontalanságával összefüggő bűntudatát is kompenzálná a háborús diskurzusra, ennek morális legitimációjára történő ráhagyatkozásával.

[27] Elmondható, hogy a *Le temps retrouvé* első fele az olvasás és a tanúságtétel kérdéseit a korabeli háborús nyilvánosság különböző jelenségeit előtérbe állítva járja körül, míg a megelőző kötetek elsősorban a privát szereplőközi relációkra összpontosítottak. A gyásznak a divat autopoietikus (s ilyenként önfenntartó és túlélő) rendszere révén történő kizárása vagy feledtetése másfelől a cenzúrázott háborús sajtó nyilvánosságát is meghatározza, lévén a hátország győzelmi reményeinek fenntartása értelemszerűen előbbre való, mint a fájdalom eluralkodása. Az események erőszakos, cenzúra alakította értelmezése azt jelzi, olvasásuk nagyon is visszahat azok alakulására.

[28] Az emlékezet e megtagadása vagy eltörlése a hűtlenség etikai ítéleteként is relevanciát nyer, amihez a divatot hűen követő s az újat az élet minden terén hajszoló szereplőnek, Andrée férjének az alábbi jellemzésére hivatkoznék: „El kell mondanom, hogy Andrée férjével nem volt különösebben könnyű és fájdalommentes ismeretségbe kerülni, és az iránta táplált barátság nem kevés csalódásra

polgárságnak az arisztokráciába történő beházasodásával is látványos analógiát mutat. Ámde az, hogy e nőknek nincs múltjuk – olvashatjuk a kötet vége felé található fejtegetésekben –, végső soron, bizonyos értelemben szükségszerű, lévén, hogy az emlékezet alapvetően véges, ráadásul kezdete és hatóköre mindenkor attól függ, ki mikor lép be, mindig önkényesen és újként, az előkelő társaságba. Látszat és lét különbségének a divat általi felszámolása tehát azt is eredményezi, hogy „az öltözködésből kiindulva nem lehet különbséget tenni erényes nő és kurtizán között" (Vinken 2005, 16), azaz a divat hatékony esztétikai eszköze azok agressziójának, akik mintegy a társadalmon, ennek nyilvánosságán kívül helyezkednek el. A látszattal együtt a mindenkori jelen abszolutizálása a történelmi emlékezetnek, s egyáltalán az idő folytonosságának a tagadását is magával vonja, lévén a divattól nem csupán, ahogy említettük, a távoli jövő, de a múltbelinek a távlata is idegen, s innen nézve is magyarázatra szorul, hogy az elbeszélés mindezt épp egy *történelmi analógia* révén világítja meg.

A forradalom legvéresebb terroridőszakát lezáró s a Napóleon hatalomra kerülésével véget érő direktórium a forradalmi diktatúra szétesésének, a börtönök megnyitásának, nem utolsósorban a szalonok és a divatélet újraindulásának az időszaka – amely a divatnak a forradalmi morál jegyében való szigorú elítélését, a 18. század eleganciáját elsöprő forradalmat váltja fel, mely hasonlított némiképp a háborús helyzetből következő morális tiltáshoz –, melyben a Robespierre megbuktatásában közvetetten, Tallien bebörtönzött szeretőjeként emlékezetes szerepet játszó Thérésa Cabarrus (később Mme Tallien) a szalonélet afféle királynőjeként volt jelen, akinek ezt a forradalomban kivívott státusát – amint az idézett passzus ezt impliciten, a „királynők" *(reines)* megnevezéssel sugallja – Mme Verdurin és Mme Bontemps a háborús Párizsban mintegy „megismétlik". Az analógia egyszerre hozza játékba forradalom és háború, emlékezet és felejtés, folytonosság és megszakítottság ellentmondásos korrelációit, melyek bonyodalmaiból csak néhány fontosabbat emelünk most ki röviden. Ismeretes, hogy a direktórium

---

volt ítélve. Ekkoriban ugyanis nagyon beteg volt már [azaz, miként a divattól, a távoli jövő horizontja volt tőle megvonva, s a jelen lehető kiélvezésére ítéltetett – B. T.], s csak attól a fáradságtól nem kímélte magát, amelytől talán némi élvezetet remélt. Márpedig csakis a korábban nem ismert emberekkel való találkozásokat sorolta ide, az olyan emberekkel való találkozást, akikben lobogó képzelete bizonyára azt az esélyt csillantotta meg, hogy mások, mint a többiek. [Éppen azt téveszti tehát el, amit a regény a személyiség eredendő diszkontinuitásaként visz színre, s ami múlt, jövő és jelen relációjának nem-szukcesszív elgondolását is maga után vonja, továbbá azt, hogy a másik ember alapvetően titok, megismerhetetlen és átvilágíthatatlan másik, akinek így a megismerését aligha fejezhetjük be – B. T.] Azokról viszont, akiket ismert, nagyon is jól tudta, hogy milyenek, milyenek lesznek [*comment ils étaient, comment ils seraient* – a „comment" jelző által itt a külső tulajdonságok kapnak nyomatékot], s úgy vélte, nem érik meg a számára veszélyes, netán halálos fáradságot [*ils ne lui paraissaient plus valoir la peine – nem tűnnek fel úgy, nem látszanak úgy*, hogy megérjék neki a fáradságot]. Mindent egybevetve, nagyon rossz barát volt." (Proust 2009, 45.)

a monarchiára emlékeztető eszközökkel igyekezett megakadályozni saját szabad s demokratikus újraválasztását, ami a forradalom permanens újrakezdődéseinek megakadályozására és a forradalmi vívmányok megőrzésére tett (ellentmondásos, önromboló) erőfeszítésként is felfogható, s ami a direktóriumot többször is a bukás szélére sodorta. Legalább ilyen fontos, hogy a direktórium idején a szalonélet s a divat újraindulása azt tette nyilvánvalóvá, hogy a polgárság – az egyenlőség forradalmi eszméjét voltaképp ignorálva – legfelső rétegei révén tendenciózusan és szükségszerűen közeledik vágyának titokzatos tárgya, az arisztokrácia életvezetéséhez, fényűző életélvezetéhez. A háborús Párizs társasági életének királynői tehát a társadalmi nyilvánosságnak erre a Proust regénye számára is kiemelten fontos törvényszerűségére emlékeztetnek. A direktórium továbbá, amelynek ötfős testülete maradéktalanul királygyilkosokból állott, s amelynek legitimitásához hozzátartozott a monarchista, királypárti emigráció *és* a jakobinizmus elleni egyaránt határozott fellépés, a forradalmi terrorok emlékezetét és a megold(hat)atlan belső társadalmi feszültségeket *a hódító háborúkkal* próbálta feledtetni, amelyek, tudjuk jól, később szinte szükségszerűen vezettek Napóleon hatalomra kerüléséhez,[29] aki ebben az időben az egyiptomi (végül nem éppen győztes) hadjáratot is vezette, ahonnan, e meghódított hatalmas kultúrából, a korabeli párizsi divat is merítkezett. A nemzet egységét a társadalmi osztályok éles harcában kikezdő *forradalom* végül a sikeresnek bizonyuló *háborúval* kompenzálta mindezt, a nemzetek közötti szembenállás szintjén teremtve meg (vagy teremtve újra) a forradalom szétzilálta belső nemzeti egységet.[30] A forradalom mint az emlékezet eltörlője saját véres emlékezetét próbálja feledtetni annak a háborúnak a segítségével, amely a forradalom eszméjének a kiterjesztése, a születéstől való egyenlőség jogának nevében is folyik; ráadásul a háborús állapotnak volt egy másik forradalmi előnye, nevezetesen, hogy „a hadsereg korlátlan és gyors lehetőséget nyújtott az arra érdemesek felemelésére, s ugyanakkor megfelelt a forradalom antik jellegű egalitárius eszményének is" (Furet 1999, 244).

[29] „A girondistákkal és a hegypártiakkal szemben Robespierre legyőzőinek két előnyük is volt: a terror után kerültek hatalomra és győztesek voltak. Ily módon külpolitikai messianizmussal helyettesítették a belső aktivizmust, és oligarchikus uralmukat megszabadíthatták az utca nyomásától. De folytatva és a határokon kívülre terjesztve a háborút, melyet befejezni nem tudtak, Brissothoz, Dantonhoz vagy Robespierre-hez hasonlóan saját maguk teremtették meg bukásuk feltételeit. Újabb bizonyítéka ez annak, hogy a háború egylényegűvé vált a forradalommal, mintegy második természete lett. Ha befejezné, a forradalom megtagadná önmagát. De ha folytatja, utat nyit legyőzőjének." (Furet 1999, 174.)

[30] „A közvélemény ragaszkodott ezekhez a győzelmekhez és hódításokhoz, nemcsak önös érdekei miatt, és nem egyszerűen nemzeti büszkeségből, hanem egészen más okból: fegyvereinek dicsősége jó emlékekkel helyettesítte a forradalom rossz emlékeit, átalakította a forradalom képét. Elfeledtette a terrort; dicsfénybe vonta a köztársaságot és katonáit." (Furet 1999, 243.)

A *Le temps retrouvé* elbeszélője az első világháborúról tett tanúságtételében egyaránt kiemeli a társadalmi osztályok közötti belső feszültségeknek a külső ellenséggel folytatott háborúban történő felszámolódását vagy legalábbis háttérbe szorulását, illetve az osztályok vagy társadalmi csoportok redukálhatatlan harcát egymással (a nagypolgárság és az arisztokrácia versengését a szalonéletben, a szocialisták és a konzervatívok harcáról viszont csak érintőlegesen, a sajtó kapcsán beszél), amit az egykori forradalom és az épp zajló háború között vont párhuzam ugyancsak hangsúlyoz. A francia forradalom, amely az abszolút kezdet szüntelen újralétesítésével, ha tetszik, saját újrakezdéseivel írja történetét, nem csupán e kezdet ismétlődéseit jelenti, de egyúttal – amint azt Marx is előszeretettel hangsúlyozta („a francia forradalmat római jelmezben és római frázisokkal játszották") – a demokrácia antik mintájának ismétlő újrateremtését, vagyis a radikális változás kijelöli saját történelmi előzményeit s ideológiai pretextusát, amit például Mme Tallien az antikvitás kultúrájának a *divatba* hozásával is nyomatékosított. Divat és háború szembenállásában a háború a történelmi emlékezet által is fenntartott nemzeti identitás és kultúra védelmére hivatott, ha tetszik, a folytonosság megőrzésére, ellentétben a divattal, amely az újnak az előzmények elfelejtésére apelláló uralmát, a radikális felejtést affirmálja, ha tetszik, a forradalom temporális alakzatát. Másrészt a divat történelmi fővárosa Párizs, ami az emlékezetnek a jelen általi permanens felszámolását elválaszthatatlanná teszi saját emlékezetétől, miközben a divat révén csakis a felső, gazdag társadalmi rétegek szokásai örökítődnek meg a történelem számára, azaz ebből a színházból a szegény vagy kevésbé tehetős rétegek kimaradnak (Benjamin 2009, 97). A divattal ellentétben a háború olyan esemény, amely diszkontinuitásával – amelyre persze, mint láttuk, az „újfajta szépség" magasztosan hangzó projekciójával a divat rájátszik, együttműködvén amúgy az ekkor kibontakozó és minden hagyományt gyökeresen elutasító avantgarde művészetekkel:[31] Andrée férje például nem csupán megrögzött divatkövető, de némely vonásában az orosz Gyagilevre emlékeztető avantgárd koreográfus és balett-táncos – mintegy veszélyezteti a divatélet, azaz az ismétlődő forradalom folytonosságát, pontosabban a forradadalom folytonos ismétlődését.

Háború idején, amikor az élet elemi, materiális feltételei kerülnek veszélybe s válik láthatóvá mindenek felett álló értékük, s mikor az élet valamennyi (publikus) mozzanata, megnyilvánulása a nemzet és tagjai túlélésének mint legfőbb célnak rendelődik alá, azaz mikor a hasznosság elve ural minden cselekvést, akkor úgy a *művészetek,* mint a *divat* és a *szalonélet* öncélú, a külsőségekre, a látszatra alapozott, s ennyiben *esztétikai* szférája provokációként jelenik meg. E közegek

[31] Különösen sokatmondó lehet a divat természete kapcsán, hogy korábban pedig, s ez is lényeges a *Le temps retrouv*é olvasója számára, nem kevés része volt a *„l'art pour l'art"* esztétikai doktrínájának és a *dandy* jelenségének a kialakulásában, melyeket az élet és a jövő felé forduló avantgárd művészetek éppen hogy leváltani céloztak.

már létükkel is morálisan provokálnak a háborús nyilvánosságban, fölösleges, haszontalan, az örömelvet minden rajta túli céltól függetlenül affirmáló voltukkal önkéntelenül kontrasztot képeznek a fronton harcoló katonák szenvedésével s fájdalmával, önfeláldozó hősiességük emelkedettségével, illetve a hasznos cselekvés etikai imperatívuszával. A művészetek ugyanakkor – részben a maradandósághoz és a megismeréshez fűződő szorosabb viszonyuk, részben alighanem etikai s politikai kisajátíthatóságuk következtében – kaphatnak némi mentséget, feltéve, ha nem maradnak benne látványosan az autotelikusság vagy a „l'art pour l'art" paradigmájában. Ebben az összefüggésben érthető, ha a háború végén, amikor a háborús riportok, naplók irodalma önti el a piacot, mialatt Proust a hátország írójának számít, aki az irodalomban a művészi értéket, a nyelvi megalkotottság és az önreprezentáció mozzanatait tartja továbbra is a legfontosabbnak, s egyáltalán az irodalom ellenállását hangoztatja minden rajta túlmutató célnak – tehát a háború végén Proust műve csak hátszéllel s éppen hogy (hat-négy szavazataránnyal) nyeri el a neves Goncourt-díjat, Roland Dorgelès *Les Croix des bois* című háborús regényét utasítva maga mögé. (Ekkor, 1919-ben jelenik meg a *Recherche* második kötete, az *À l'ombre des jeunes filles en fleurs,* az 1913-ban publikált *Du côté de chez Swann* után.) A majd egy évtizeddel később, posztumusz kiadott, s nagyobbrészt a háború végén írt *Le temps retrouvé* emlékezetes passzusokat szentel ennek a háborús irodalomnak, melynek szerzői az átélt tapasztalat külső referenciájával válik garantáltnak szövegeik autentikusságát és irodalmi értékét, miközben a nyelvi megalkotottságot a Proust-regény narrátora elsődleges szempontként érvényesítve élesen bírálja ezt a ma már elsősorban csak történelmi archívumként olvasott irodalmi korpuszt. Azt, amely a háború borzalmainak, a hatalmas emberveszteséget produkáló véres harcoknak, az erőszaknak s a terrornak a részt vevő szem- s fültanújaként, sőt sebesültjeként történő közvetítésére, hitelesített tanúságtételére vállalkozik (Dorgelès is megsebesült), s melyeknek hős(ies) szerzőit, ezek teljesítményét abban az időben szentségtörésnek számító nyelvi-stilisztikai szempontok vagy – ezektől nem függetlenül – az érzékelés és megértés mediális adottságainak ellentmondásai alapján megítélni. Talán még fontosabb ennél, hogy a hátországban játszódó regényként a *Le temps retrouvé* egyáltalán nem mellőzi a háborús *terror s erőszak* reprezentációját, viszont hozzá nem kizárólag a fájdalom, hanem az *öröm, a gyönyör* mozzanatait is társítja. Mindezt nem függetlenül egy *esztétikai* szemlélettől, amely nem jelenti egyszerűen a háború esztétizálását, amennyiben saját (morális és nem-morális) alapjaira, illetve működésére is következetesen rákérdez.

Már a háborús divat elemzett diskurzusa magában rejti destrukciónak és esztétikainak a kötését, mindenekelőtt egy ellentét formájában, amennyiben a háborús divat saját esztétikai effektusaihoz az erőszak eszközeire (fegyverekből készített ékszerekre) hagyatkozik, eltérítve e fegyvereket céljuktól, a rombolástól s az élet kioltásától. Ennél azonban többről, illetve másról is szó van. Simmel frappáns

meghatározása a divatról, amely szerint az „a destruktív ösztön esztétikai formája", fokozottan relevánssá válik a prousti szövegben, amely a divatot nem csupán a gyász tagadásaként, hanem általában minden tapasztalás testamentalitásának leleplezőjeként vagy *par excellence* megnyilvánítójaként viszi színre. Míg a műalkotás és benne az irodalmi alkotás képzetétől nem idegen az öröklét vagy legalábbis az időnek történő kitartó ellenállás képzete, addig a divat maradéktalanul a pillanat művészete, lévén abban a percben, mikor megszületik, már múlttá is válik, saját keletkezése vagy feltűnése s önnön destrukciója végső soron nem különíthetők el egymástól. A divat egyúttal a pillanat gyászának mozzanatát is hordozza, és ezt a szerepét már a 19. század közepén felfedezi és aktiválja az irodalom, pontosabban a költészet önreprezentációja, Baudelaire-től egészen Mallarméig s Valéryig (egyfajta irodalomtörténeti fordulópontként az *À une passante* című Baudelaire-versre szokás hivatkozni, vagy akár arra, hogy Mallarmé divatlapot is szerkesztett). S ezen a ponton lehet beszédes például *felejtésnek és örömnek* vagy szórakoztatásnak a fentebbi terjedelmes idézetben is megfigyelhető társítása, a magát a fájdalom elfeledtetőjeként legitimáló divat képlete, amely a prousti értelmezésben úgy alakul át, hogy ott a felejtés nem pusztán követi vagy megelőzi az emlékezetet, de strukturális része annak, amiképp a gyönyör sem szimplán ellentétes a kínnal vagy a fájdalommal, de tulajdonképpen annak másik neveként tekinthető. A destrukció s az örömelv (egy formájának) összekapcsolása persze ismerős lehet a freudi diskurzusból, ahol a néma és közvetíthetetlen halálösztönnek az Erosz az egyedüli reprezentálójaként neveztetik meg, vagyis a destrukciós ösztön a szép szépségének megnyilvánulásával, ismert nevén az esztétikaival társítódik szorosan.[32]

Említettük, hogy az örömnek és a gyönyörnek, a szalon- és divatéletnek az előtérbe állítása Proustnál az örömelv redukálhatatlan, a legnagyobb fájdalomba is beíródó ubikvitását is példázhatja, amihez fontos hozzátenni, hogy az öröm és a gyönyör feltűnő következetességgel fonódik össze a destrukció különféle, elsősorban természetesen a háború szülte jelenségeivel a *Le temps retrouvé* lapjain. Gondolhatunk itt akár esztétikai látvány és destrukció korrelációjára az éjszakai Párizs szemlélésekor előbb Saint-Loup-val egy erkélyről, majd a narrátor egyedül tett sétája közben egy ellenséges német bombázó repülő fenyegetése alatt; vagy a homoszexuális bordély vendégeinek a metró sötét folyosóin művelt promiszkuitására ugyancsak a német bombázók által tűz alá vett, s apokaliptikus képzeteket idézően égő Párizsban. S ugyancsak itt említhető a részvétbe beleíródó, sőt azt már-már felülíró gyönyör a croissant-t reggeliző Mme Verdurin arcán, aki az aznapi újság fölé hajolva a Lusitania katasztrófája feletti fájdalmának ad kifejezést. Sőt a fronton harcoló katona is, aki az életveszélyben és a szenvedésben is megtalálja, meg kell találja a gyönyörnek a pillanatnyi létet elviselhetővé alakító lehe-

[32] Vö. Freud 1923 és Derrida 1995.

tőségét, s lényegében Saint-Loup-nak a csatatéren lelt hősi halála is felfogható az (ön)destrukció fenyegetése, valamint az érzéki gyönyörök vonzása közötti ellentmondásos kapocsként.

A *Le temps retrouvé* narrátorát visszatérően foglalkoztatja élet s halál, élet s túlélet, illetve élet s életen túli élet bonyodalmas viszonya, ami aligha meglepő egy, az emlékezetre, az eltűnt, elvesz(teget)ett időre, ennek nyomára vagy maradékára kérdező mű esetében. Nyilvánvalóan művészet és élet, irodalom és élet ellentétes korrelációjának prousti kérdezése is idetartozik, vele pedig az irodalom értékelvű értelmezésének paradoxonai. A gyász, a terror, az emberi életek és az ezek keretéül szolgáló épített környezet, benne a műemlékek és művészeti alkotások destrukcióval fenyegetése fokozottan előhívja az elbeszélő reflexióiban életnek s maradékának a fent említett összefüggéseit. Általánosan elmondható, hogy e reflexiók nem foghatók össze valamiféle tetikus állításban, ehelyett egymással is konfliktusba kerülő képleteket mutatnak. A narrátor egyaránt kritikusan viszonyul azokhoz, akik élet és halál, *valamint* élet és annak nyomszerű, azt túlélő maradéka között nem tételeznek erős diszkontinuitást. Azaz átjárható voltukat hangsúlyozzák inkább, mint a köztük lévő áthidalhatatlan szakadékot vagy felejtést, vagyis akik lényegében felcserélik az élettel a halált, úgy is mint túlvilágit *és* – ami nem ugyanaz – mint túléletet, azaz mint az élet egy másfajta formáját; ám éppígy distanciát vesz azoktól is, akik éles ellentétben stabilizálják a halált és az életet, s akik ebből következően a maradék nélküli életet affirmálják, melyben a túl mozzanatának nem jut, csak legfeljebb másodlagos szerep. Mindeközben az sem mondható, hogy – amint az idő értelmezésénél megfigyelhettük – ezen két ellentétes képlet között egyfajta dialektikus szemlélet teremthetne egyensúlyt, amennyiben a túl vagy a nyom mozzanatába egyszerre, egy időben értődik bele a felejtés vagy a kitörlés, valamint az emlékezet és az archiválás. Egy másik mintázat szerint ugyanakkor az egyedi, az élet összetéveszthetetlen szingularitása s ennek emléke, nyomszerű és ismételhető beíródása olyan összetartozó ellentétet képeznek, melynek pólusai nem egyszerűen felcserélhetőként, de egymást végtelenül keretezőként foghatók fel. A dilemma többek között úgy vetődik fel, hogy egyfelől a háborúban a hősi halál, az élet feláldozása mintegy feloldhatóként tételezi az életet a nemzet vagy a haza túlélésének ígéretében, s ennek ellentéteként a haláltól mint az élet helyettesíthetetlen egyediségének elveszítésétől való félelem (ha tetszik, a gyávaság) áll, a saját élet értékének abszolút volta, melyről képtelenségnek látszik (idő előtt) lemondani. Mi több, akár a „jobb meghalni, mint hazám elveszítését, idegen uralom alá kényszerítését látni vagy megélni" képletének, illetve a „mindenfajta élet jobb, mint a halál eljövetele" vélekedésének, a nemzet léte és az univerzálisan értett lét értékének szembenállásaként is leírható a kétféle felfogás. Ide tartozik továbbá annak prózaian kiéleződő dilemmája is, hogy a háború fenyegetése idején az épített örökség, a nemzeti emlékezetet s kultúrát hordozó monumentumok, műemlékek *vagy* pedig az emberi életek, a nemzet, a kultúra és a nyelv élő és

cselekvő archívumai érnek-e többet, és szorulnak védelemre *elsődlegesen*. S lényegében ebben a tágabb és nagyon is aktuális, sürgető helyzetben, a háború külső referenciájának e kontextusában nyer az addigiaknál is mélyebb jelentőséget az irodalom értékére vonatkozó kérdés, mely az egész *Recherche*-ben végigkíséri az írónak készülő narrátor diskurzusát.

Miközben az elbeszélő a háborús hősök, a csatatéren hősi halált halt francia katonák, köztük barátja, Robert de Saint-Loup bátorságát dicséri, s állít (monumentális) emléket regényében egyes hősöknek s az általuk önkéntelenül is képviselt, ám a tömeg reprezentációjától tartózkodó prousti tanúságtétel következtében a regény diegézisén *kívül* maradó sokaságnak, addig, másfelől egy helyütt felidézi a saját homoszexualitásuk titkát a homoszexualitás nyilvános ellenzésével leplező katonák férfiasságeszményét, amely a halálba induló vagy a haldokló bajtársukkal szemben tiltja a meghatottságot, s ezzel mintegy bagatellizálni látszik a haláleseteket és a halál jelentőségével együtt az élet értékét is.[33] Proust szövege egyszerre illeti kritikával azokat, akik leértékelik a művészetet az élethez képest, valamint azokat, akik túlértékelik a művészetet az élettel szemben. Utóbbira egyetlen példaként álljon itt Charlus báró egyik szóváltása az elbeszélővel, közösen tett párizsi sétájuk közben, a francia templomok, katedrálisok háború alatti lerombolását kommentálva:

> „…Nem tudom, hogy Saint-Firmin égnek emelt karját mára letörték-e. Mert ha így történt, a hit és az erő legmagasztosabb megnyilvánulása [*affirmation* – igenlése, állítása, megerősítése] tűn tel vele a világból." – „Azaz a jelképe [*son symbole*], uram – feleltem. – S én éppúgy rajongok bizonyos szimbólumokért, mint ön. De képte-

[33] „Az olvasó pedig megérti, hogy ez a ridegség valójában bánat, az olyan embereké, akik nem akarnak szomorúnak látszani, ami lehetne pusztán nevetséges, de meglehetősen kétségbeejtő és utálatos is, mert azok szomorkodnak így, akik azt hiszik, hogy a szomorúság nem számít, hogy az élet komolyabb dolog, mint az elválások, és így tovább, ezért olyan álságossá, semmissé teszik a haláleseteket, mint Újév napján az az úriember, aki cukrozott gesztenyét hoz ajándékba, és gúnyos kacajjal mondja: »Kívánok csupa jót és boldogat!«, de mégiscsak mondja. S hogy a [*veillant* – virrasztó] katonatiszt vagy a diplomata elbeszélését befejezzem: mivel a haldoklót szabad ég alatt szállították, ő fedett fejjel állt mellette, míg egyszer csak mindennek vége lesz. »Arra gondoltam: vissza kell mennem, hogy előkészítsem a körlettisztítást; de, valójában nem is tudom, miért, abban a pillanatban, amikor a doktor elengedte a beteg pulzusát, B. meg én, anélkül, hogy összebeszéltünk volna, ott, a tűző napon – talán, mert melegünk volt – egyszerre vettük le a sapkánkat.« Az olvasó pedig mindjárt tudja, hogy ez a két férfias férfi, aki soha ki nem ejtette volna a gyengédség vagy a bánat szót, nem a nap melege, hanem a halál fensége [*la majesté de la mort* – a kifejezés első tagjának erős monarchikus konnotációja felidézi a királynál is nagyobb úrként jellemzett halál képzetét, amely többek közt Guermantes hercegnek a nagymama halálos ágyánál tett udvariassági látogatásakor kap emlékezetes szerepet, ahol a nagynevű arisztokrata elveszíti hierarchikus felsőbbrendűségét mind az orvossal, mind a haldoklóval szemben] miatti megrendülésében vette le a sapkáját." (Proust 2009, 60-61.)

> lenség lenne a jelképért feláldozni a valóságot, amit jelképez. A székesegyházakat addig kell imádni, amíg a megóvásukért nem az általuk tanított igazságokat kell megtagadni. Szent Firmin már-már katonás parancsra emelt karja azt sugallta: »Ám törjenek össze, ha a becsület megköveteli. Ne áldozzatok embereket olyan kövekért, melyeknek szépsége éppen abból ered, hogy valaha emberi igazságokat örökítettek meg [*fixé* – rögzítettek].«" – „Értem, mire gondol – válaszolt Charlus úr –, és Barrès úr, aki, sajna, túlságosan sok zarándoklatot vezetett a Strassbourg-szoborhoz és Déloulède úr sírjához [ehhez magyarázatul: 1914 előtt Strasbourg városának a párizsi Concorde téren felállított allegorikus szobra, utána pedig, a német invázió idején a Lille-ben található hasonló emlékmű volt a zarándokhelye azoknak a (korántsem népszerűtlen) revansistáknak, köztük Déroulède-nek, a hazafias liga elnökének, akik Elzász-Lotaringia 1871-es elveszítéséért akartak elégtételt venni a németeken – B. T.], meghatóan és tetszetősen fogalmazott, amikor azt írta, hogy még a reimsi székesegyház sem olyan drága nekünk, mint gyalogságunk élete. Bár ez a kijelentés meglehetősen nevetségessé teszi újságjaink haragját, amelyet az ott parancsnokló német tábornokra zúdítottak, aki azt mondta, hogy az ő szemében a reimsi katedrális nem ér fel egyetlen német katona életével. (Proust 2009, 118.)

E passzus, amely ezer szállal szövődik bele a Proust-regény textusába, ennek jelentéstani és (ön)reprezentációs viszonyaiba, és amely – jellemzően a *Le temps retrouvé* szövegalakítására – aktuális köz*életi* megnyilatkozásokat is nyíltan alludál, sőt állást is foglal egy ilyen vitában (melybe természetesen késleltetett megjelenése és persze műfaja okán sem lehetett célja *közvetlenül* beleavatkozni), a művészi és kulturális érték, s egyáltalán a nemzeti hagyomány vagy örökség (francia kifejezéssel: *patrimoine culturel,* illetve: *patrimoine national*) létmódjára kérdez, amikor az emberi élet és a műalkotás értékrangsorát illető diszkurzív konfliktusról tesz egyáltalán nem semleges, de nagyon is részt vevő tanúságot.[34] Sorok, melyek most

[34] A közéleti aktualitáshoz – a jól megjegyzetelt kritikai kiadás, az itt is követett Pléiade-kiadás alapján – elmondható, hogy a reimsi katedrális németek általi felgyújtását követően Romain Rolland „Pro aris" című cikkében azt a kijelentést tette, hogy „Qui tue cette oeuvre assassine plus qu'un homme, il assasine l'âme la plus pure de la race." [Aki megöli ezt a művet, többet öl meg, mint egy embert, a faj legtisztább lelkét öli meg.] Maurice Barrès, a francia patrotizmus fontos hangadója ezzel szemben ugyanezen esemény kapcsán háborús publicisztikája egyik darabjában így fogalmazott: „Périssent les merveilles du génie français, plutôt que le génie français lui-même! Que les plus belles pierres soient anéanties, et que le sang de ma race demeure! À cette minute, je préfère, le plus humble, le plus fragile fantassin de France à nos chefs d'oeuvre dignes de l'immortalité" [Vesszenek a francia géniusz csodái inkább, mint maga a francia géniusz! Semmisüljenek meg a legszebb kövek, és a fajom vére éljen tovább! Ebben a percben többre értékelem a legalázatosabb és legsebezhetőbb gyalogos katonáját Franciaországnak, mint a halhatatlanságra méltó remekműveinket!] Megjegyzendő itt, hogy egy Louis d'Albufiránák írt levelében maga Proust is felháborodottan kel ki a reimsi székesegyház aljas felgyújtása ellen, miközben az sem feledhető, hogy jóval a háború előtt Proust

is hosszú kommentárt igényelnének, aminek lehetetlen lévén itt megfelelni, csak néhány, szempontunkból fontos összefüggés felvillantása lehet a feladat. Még a *Recherche*-sel közeli viszonyt nem ápoló olvasók körében is közismert a katedrálisnak a prousti szöveg önértelmezésében játszott szerepe, amit mindenekelőtt a mű felépítésére szokás érvényesíteni, nem kis részben a *Le temps retrouvé* második felének önkommentárjai nyomán. Fontosabb azonban ennél a katedrálisoknak mint – Proust szavaival – „Franciaország szelleme [génie] legmagasabb rendű és legeredetibb kifejezéseinek" (Proust 1971, 142) a regényben kimerített funkciója, nevezetesen, hogy a katedrálisok (s az ugyancsak ide tartozó templomok) a francia történelem és nemzeti örökség legértékesebb letéteményesei, fenséges hordozói, melyek egyszerre utalnak a katolikus vallás európai térhódítására és a francia nemzet születésére. A feudális Franciaország egy időben rurális, a földbirtokos nemességhez, valamint a neki alárendelt, így vele szimbiózisban élő parasztsághoz kötődő emlékezete (amely például Guermantes hercegnő nyelvhasználatának paraszti fordulatait elemezve kerül egy helyütt előtérbe), *valamint* városi, a polgári, iparos- és kereskedőrétegeket, ezek együttélését felidéző múltja testesül meg a katedrálisok (és a templomok) művészetében.[35] A forradalom előtti, monarchikus Franciaország az *opus francigenum* középkori kereszténységben kialakult szelleme révén[36] képez folytonosságot a forradalom utánival, amely forradalomról tudni jól, hogy erőszakos, ám meddő kísérleteket tett a katolikus vallás felszámolására, illetve helyettesítésére. A *Recherche* több passzusa is megemlékezik arról, hogy az idő kifaragta francia testek és jellemek egyszerre morális és esztétikai produktumok, amelyeknek modelljei, típusai megtalálhatók a templomok és a katedrálisok figurái között, de amelyek időről időre újjászületnek, megismétlődnek az élőkben, akik tehát – mint a nemes Saint-Loup, a parasztasszony Françoise, Théodore, a combray-i fűszeres inasa vagy a combray-i fiatal parasztlányok, akiknek láthatólag Albertine is egyfajta változata – egyszerre másolatai a szobroknak, s akiknek

nem idegen erőkkel, de a francia szocialistákkal, ezek egy elhíresült rendelettervezetével szemben védi meg a katedrálisokat, pontosabban a katolikus vallás erős hagyományát, amely élővé teszi azok önmagukban holt követ. Lásd ehhez Proust 1971a, 141–149.

[35] A keresztény vallás e román kori és gótikus műemlékeinek lényeges sajátossága, hogy nem csupán egyszeri s összetéveszthetetlen alkotások, de elmozdíthatatlanok is, azaz egyrészt elidegeníthetetlen részei annak a vidéknek, természeti és épített környezetnek (mi több, anyaföldnek), ahol találhatók (és ez építészeti megoldásaikra, jellegzetes felépítésükre is áll: vessük össze bármelyik francia katedrálist bármelyik spanyollal például), másrészt ugyanezen táj és környezet történetének, elmúlt életének kimeríthetetlenül gazdag archívumát is alkotják. A kereszténység társadalomszervező erejére emlékeztet, ahogy a bibliai történetek reprezentációi szükségszerűen a helyben élők karakterjegyeit, társadalmi viszonyait, szokásait őrzik, miközben a kereszténység gyökeret verésének viszontagságos történetét is megörökítik a szobrok, domborművek és a freskók.

[36] Ennek elgondolását, ahogy a katedrálisok olvasásához Proust jelentős segítséget merített Émile Mâle szép könyvéből: Mâle 1898.

ugyanakkor a szobrok a másolatai;[37] szobor és élő test egymásra referál és egymást keretezi végtelenül, ami a prousti narrátornak abban a banális, de annál fontosabb szokásában is megnyilvánul, ahogyan a természetiben a műalkotást ismeri fel, a műalkotást pedig a természetit (valamely külső referenciát) felidéző vagy azt mímelő erejével (is) értékeli nagyra. (És persze a fiatal parasztlányok élő „szoboralakjai" azok, melyek szerelmi vágyakra ösztönzik.) Az értéket, értékességet tehát mindig egyiknek a másikhoz való viszonyaként rendeli egyik vagy másik pólus-

[37] Két szöveghelyet kell itt feltétlenül megemlíteni, melyek közül az egyik a *Du côté de chez Swann* azon emlékezetes passzusa, ahol a felidézett én és családja a Combray-ból a méséglise-i oldalra tett séta közben a Saint-André-des-Champs templom kapuja alá húzódnak be az eső elől, ahol is a szentek, a pátriárkák, a királyok vagy a fiatal parasztasszonyokat idéző angyalábrázolások a templom franciaságát ismertetik fel a narrátorral. (Proust 1989a 149–150.; Proust 1974, 151–152.) A másik szöveghely a *Le Côté de Guermantes* című kötetben található, ott, ahol Marcel egy párizsi kávéházban együtt vacsorázik Saint-Loup-val, akiről e helyt (többek közt) azt a tanúságot teszi, hogy ő a franciaság (egyik) tiszta megtestesülése, akinél a szülők hibái jó tulajdonságokká váltak (azaz nem maradéktalan folytonosság termékéről van szó). A narrátor lelkes hangja persze nem feledtetheti sem azt, hogy Saint-Loup kapcsán e passzus környezetében is többször fejez ki idegenkedést és ellenszenvet, illetve hogy lelkesedését az az udvariasság és előzékenység is táplál(hat)ja, melynek előnyeit a kávéházban épp élvezi. Azzal együtt igaz mindez, hogy Saint-Loup-t ennek halála után ugyancsak a franciaság lényegével hozza kapcsolatba. Idézet a vonatkozó kávéházi részletből: „Akkor pedig meg kell, hogy mondjam Franciaország hallatlan dicsőségére, mikor ezek a jó tulajdonságok egy tiszta franciánál vannak jelen, akár arisztokrata, akár népi, egyenesen kivirágzanak – ha azt mondanám: kitárulnak, talán kicsit sok volna, mert mérték és korlát is jelen van –, mégpedig oly kedvességgel, amilyen kedves egy idegen, bármilyen tiszteletreméltó is, sohasem tudna lenni. Szó nincs róla, a többieknek éppúgy lehetnek szellemi és erkölcsi jó tulajdonságai, s ha előbb át kell hatolni a nem tetszőn, a bántón, és ami mosolyra késztet, azért éppolyan értékesek. De azért az mégis jó dolog, s ez talán kizárólagosan francia, hogy ami szép, igazságos ítélet szerint, ami érték értelem és szív szempontjából, az előbb kedves a szemnek, bájjal színezett, finoman csiszolt, s anyagában és formájában is a belső tökéletesség megvalósítója. Elnéztem Saint-Loup-t, s megállapítottam magamban, hogy milyen kedvező, ha nincs, ami testileg, a külsőben, a benső báj előcsarnokánál visszataszító volna, s hogy az orccimpa finom s jó rajzú, mint azoké a pillangóké, amelyek Combray körül a rét virágaira szállnak; s hogy az igazi *opus francigenum*, amelynek titka nem veszett el a tizenharmadik század óta, s megmarad a templomainkkal [*ne périrait pas avec nos églises* – amely nem veszik el a templomainkkal együtt; vagyis a tagmondat épp az ellenkezőjét jelenti annak, ami a magyar fordításban áll, s ez művészet vagy monumentum és emberi élet, élő archívum szóban forgó viszonylatában sem elhanyagolható], nem annyira azok a Saint-André-des-Champs-on látható kőangyalok, mint inkább azok a francia kisgyerekek – nemesek, polgárok, parasztok gyermekei –, akiknek arcát ugyanazzal a finomsággal és merész lendülettel [*franchise* – őszinteséggel; és itt a francia szöveg erős állítását csak az idiómából, sőt annak történeti emlékezetéből érthetjük meg igazán, tudván, hogy a *franc*, *français*, *franchise* szavak között szoros etimológiai kapcsolat van; Ruskin a frankok inváziójáról, Proust fordításában: „voici enfin Les Francs, source de toute Franchise pour notre Europe"] faragták ki, mint amely a templom híres főbejáratánál látható szobrok óta nemcsak hagyományként, hanem a maga teremtő erejében él tovább." (Proust 2006, 415–416.)

hoz, pontosabban ismeri fel azokban, miközben fontos, hogy az esztétikai öröm és a szerelmi vágy rendre egymás mellett, egymás alternatívájaként vagy egymás helyettesítőjeként tűnik elénk. Proust regényének elbeszélője a katedrálisokat mint *esztétikai* és *történelmi* hatalmas erejű találkozásait nem csupán felépítésük vagy maradandóságuk, de – s mindenek előtt – *olvasásra utaltságuk* miatt hasonlítja (megírandó) könyvéhez, azaz a kezünkben tartott szöveghez, amelyet olvasás és (esztétikai) tapasztalat szoros egymásba íródása is megtámogat. Ismeretes, a *Recherche* szerzője a katedrálisok ezen olvasásmódját elsősorban John Ruskin könyvei nyomán sajátította el, melyek közül kettőt, köztük a *La Bible d'Amiens*-t pályája kezdeti szakaszában le is fordított, ugyanakkor bírálta is az angol utazót, hogy az esztétikai *és* a vallás igazsága és morális érzete között maradéktalan folytonosságot, egységet tételezett, ami írásaiban bálványimádáshoz, idolátriához vezetett.

A fent idézett szövegrészben Charlus báró Szent Firminnek, vagyis annak a 3. századi keresztény hittérítőnek az amiens-i katedrális egyik (szemből a bal oldali) bélletes mellékkapuja fölött elhelyezett szobrára utal, akiről Ruskin könyve is megemlékezik (Ruskin 2007, 96–99), s akinek mártíriuma (a legenda szerint negyvennapos amiens-i térítése alatt volt három nap, amikor háromezer lelket sikerült megtérítenie, köztük Faustinien szenátort, s nagy hatékonysága okozta vesztét: Sebastianus kormányzó 303. szeptember 25-én lefejeztette) szorosan összekapcsolódik a francia nemzet születésével, gallok és frankok (utóbbiak, mint ismert, germán törzsek voltak, amelyek az Île-de-France régiót ekkoriban elözönlötték s ott letelepedtek) konfliktusával s összetartozóvá, egy nemzetté, a franciává válásával. Charlus, kinek ereiben a francia forradalom előtti Európa dinasztikus viszonyai révén germán vér is csörgedez, illetve aki homoszexuális férfiként előszeretettel tekinti antik szobrokról mintázottnak az őt vonzó fiatal férfitesteket, Szent Firmin kőszoborba mintázott alakját azonosítja azzal a szellemi, eszmei mozzanattal, amelyet az kifejezni, azaz jelképezni hivatott, a hitet és annak energiáját, cselekedtető erejét, voltaképpen azt, ami a katedrálisokat mint mindennek testamentumait is létrehozta. A keresztény hit egyfelől a megtestesülésre és az átlényegülésre (az eucharisztiára) apellál, a holt anyagnak a szellemi lényegben történő (szimbólum általi) feloldódására, materiális s immateriális szerves és titokzatos egységére (ami az olvasás eltörlődését is jelenti egy morális alapzatú esztétikai ideológiában),[38] másrészt az élet szentségét, mindenek felett álló értékét hirdeti. Szent Firmin (ki nem mellesleg különösen erőszakos térítőjeként ismert

[38] Amilyen például Ruskiné, ahogyan azt Proust több helyen is kimutatja, aki miközben az esztétikai ideológiát, illetve a bálványimádást (vagy ha tetszik, az olvasás felszámolását) az esztétikai tapasztalat (mint olvasás) strukturálisan redukálhatatlan alkotójának tartja, az olvasás olvasásnak történő ellenállását sem téveszti szem elől, amihez sokkal inkább figyelmes és érzékeny volt az allegorikus jel konvencionalitására, illetve a jelölőt hordozó vagy megtestesítő anyag *és* a jelfolyamat különbségeire.

a hitnek,[39] nem véletlen hát a katonás parancsra emelt kar) alakjának *(morphé)* az anyagától *(hülé),* a kőtől elválaszthatatlan létmódja a szoborban mintegy kifejezi a hit továbbélését a mártír halála után, azt üzenve, az egykor élt hittérítő erőszakos halála nem volt hiábavaló, tanítása túlélte őt. E túlélésnek azonban a kőszobor csak a szimbóluma, adja Charlus tudtára a narrátor, amennyiben a keresztény hit a mindenkori élő hívekben, köztük a kőalak (olvasó) szemlélőiben él tovább, akiknek túlélése – figyelmeztet a szobor és a benne kifejeződő hit – értékesebb, mint kőbe formázott önmaga, a hit mint (mindenkori élő és élőkben továbböröklődő) belső (a maga külsőlegességeivel, külsőre utaltságával együtt) értékesebb ama külső tárgynál, amely e belső elsődlegességét hirdeti. Egyszerűen mondva: a hitnek nem természeti, de kulturális, konvencionális a létmódja, miképpen szobrok sincsenek a természetben. A szobor mint monumentum lerombolható, s épp ez magyarázza, hogy már létével arra szólít: „ne rombolj le!", „őrizz meg!" (Derrida az archívumnak ezt a strukturális mozzanatát nevezi *archiperformatívumnak*),[40] s mindez a kereszténység és benne (általa) a francia nemzet történeti létmódjára, sérülékenységére is figyelmeztet, arra, hogy a franciaság is titokzatos mű, melyet az idő hozott létre, karaktereiben megtestesülő jegyeit az idő faragta ki, s hogy miként a katedrálisai, e nemzet sem (mint egyetlen más nemzet sem) volt mindig, és nem lesz örökké. A destrukció e lehetősége, a temporalitás sokkal inkább fokozza, semmint csökkentené értékességét. A háború mint e destrukció fenyegető lehetősége intenzívebbé teszi a nemzettudatot s erősíti a nemzeti egységet, az adott (ez esetben a francia) nemzethez tartozás érzését és értékét, miközben az *esztétikai tapasztalat intenzitásához* is alapvetően járul hozzá.[41]

[39] Proust egyik Ruskinról írott cikkében az angolnál sokkal élénkebben és élesebben, s nem utolsósorban erőszakosabbnak látja Szent Firmin térítését: „saint Firmin qui tapage et crie comme un énergumène dans les rues d'Amiens, insulte, exhorte, persuade, baptise, etc." [Saint-Firmin, aki lármázik, kiabál, mint egy megszállott Amiens utcáin, sérteget, buzdít, meggyőz, keresztel, stb.] (Proust 1971, 99.)

[40] Vö. Derrida 2001.

[41] Történetileg érdekes lehet, hogy amint maga a katedrális, benne Szent Firmin kőfigurája is túlélte nemcsak az első, de a második világháború sokkal pusztítóbb bombázásait is (miközben utóbbiakban a picardiai város túlnyomó része megsemmisült), köszönhetően annak, hogy a város védői félszáz méter kiterjedésű homokzsákfallal bástyázták körül. Charlus idézett szavai előtt a combray-i templom destrukcióját hozza fel példaként Marcelnek, azt, amit a franciák és az angolok romboltak le, mert a németek megfigyelőállásnak használták, s ez az esemény egyúttal visszautal Gilberte-nek a frontvonalba helyezett Tansonville-ből az elbeszélőhöz intézett második levelére, amelyben a Vivonne hídjának lerombolásáról számol be, s egyáltalán annak a közös múltjukat képező környezetnek az összeomlásáról, amelynek épp ez a veszteség (mely másfelől a felejtés allegóriájaként is felfogható) világít rá az értékességére: „Maga persze nem is sejti, drága barátom, milyen ez a háború, micsoda jelentőséget kap egyszerre egy országút, egy híd, egy magaslat. Hányszor gondoltam magára, a maga társaságának köszönhetően gyönyörű sétákra, melyeken együtt jártuk be az egész, mára

Előrevethető itt, hogy a valamely nemzethez tartozás egyrészt a leginkább magától értetődő, az egyén minden szándékát megelőző, *egy időben* természeti (vérségi-genealogikus) és kulturális, s épp ezen elválaszthatatlanság miatt *titkos* esemény, amelyet a külső, testi jegyek és a belső, morális jegyek egyaránt meghatároznak, ismét csak szétszálazhatatlanul. Amikor a narrátor például Saint-Loup-ról mint a franciaság megtestesítőjéről ad a bálványozás gyanújába keveredő leírást, azt állítván, hogy szépségével vonzó, mert „szabályos", hisz egy faji típust megtesítő külső vonásai, valamint „belső" karakterjegyei (nemes tulajdonságai), tehát az *esztétikai* és a *morális* között maradéktalan folytonosság figyelhető meg, ami különösen vonzóvá teszi jellemét, akkor az olvasónak egyszerre ajánlatos nagyon komolyan vennie a narrátor e lelkes felismerését, és távolságot tartania tőle, amennyiben „ce visage sculpté avec cette délicatesse et cette franchise" [az ezzel a kifinomultsággal és őszinteséggel kifaragott arc] viselőjéről (lásd itt újból a *franchise* etimológiáját, *français* és *franc* szoros történeti kötését) a *Le temps retrouvé* első lapjain az elbeszélő azt a tanúságot teszi, hogy alig leplezett hazugságaival (melyeket titkolt homoszexualitása indokol) az őrületbe kergeti feleségét, továbbá amennyiben esetében a francia nemzethez tartozás egyben a dinaszikus Európához, s közelebbről a német uralkodóházhoz fűződő rokoni kapcsolatokat is jelent (és akkor még az időnként a leplezett homoszexualitás gyanújába vonható elbeszélő lehetséges elfogultságait nem említettük). Később a nemzettudat és a nemzethez való hűség kérdései a szöveg mozgását követve több összefüggésben szóba kerülnek, a nemzet egésze s annak egyes tagjai közötti lélektani és más analógiák formájában éppúgy, mint a nemzet fenomenális létmódja, láthatósága s láthatatlansága közötti viszonyként, ami a háború esztétikai szemléletével *és* ennek kritikájával is összekapcsolódik. Fontosabb most ennél a nemzetben való hit és a hazaszeretet kimondhatatlansága (addig és attól természetes és autentikus, amíg nem beszélünk róla, nem hangoztatjuk, hisz a nemzethez odatartozás végső soron nem efféle belső aktusokon múlik, de döntésünktől független, minden választást megelőző esemény, másfelől viszont, épp mivel kulturális és társadalmi a létmódja, ilyen aktusokon is múlik, mégiscsak) és ennek következményei, melyek ugyan-

---

agyondúlt vidéket, amikor hatalmas harcok bontakoztak ki egy-egy olyan ösvény vagy domboldal birtoklásáért, amit maga úgy szeret, ahol oly gyakran jártunk együtt! (…) A méséglise-i ütközet nyolc hónapnál is tovább tartott, a németek hatszázezernél is több embert veszítettek, lerombolták Méséglise-t, de bevenni nem tudták. A kis út, amit maga annyira szeretett, s amit magunk között csak galagonyás kapaszkodónak hívtunk, s ahol állítása szerint gyerekkorában belém szeretett, noha őszintén mondhatom, hogy valójában én voltam szerelmes magába, ez a kis ösvény leírhatatlanul fontos lett. (…) A franciák a levegőbe röpítették a kis hidat a Vivonne-on, amely – mint maga nem egyszer mondta – nem emlékeztette annyira a gyerekkorára, mint szerette volna, a németek pedig számos másikat leromboltak [les Allemands en ont jeté d'autres – a németek másik hidakat építettek, vertek a folyón; vagyis épp az ellenkezője áll a francia szövegben, mint a magyar fordításban], Combray egyik fele másfél évig az ő kezükön volt, a másik pedig a franciákén." (Proust 2009, 73–74.)

csak a titokkal s az olvasással, külső és belső, titkos és nyilvános stabilizálhatatlan viszonyával függnek össze, lévén az őszinteség és a hazugság eldönthetetlensége, egész pontosan a hazugság (s a megtévesztés) lehetősége íródik így bele a nyilvánosság terében a hazaszeretetről tett minden megnyilatkozásba és végső soron általában a nemzeti identitás alakzatába. Az *organikus test,* valamint a c*salád* interpretánsai, amelyek a korabeli sajtónyilvánosság politikai diskurzusában és ennek prousti elemzésében is lényeges szerepet kapnak, nem többek, mint a nemzeti összetartozás *olvasásra szoruló* természeti metaforái vagy szimbólumai, melyek ugyanakkor strukturálisan az *olvasás kiiktatását* végzik, nem csekély hatékonysággal. Erről azonban nemsokára. Visszatérve röviden Charlus bárónak a fent idézett szavaihoz: a francia közéleti szereplők és a német tábornok katedrálisokkal kapcsolatos álláspontja között felismert ismétlés vagy felcserélhetőség egyrészt az igazság univerzális, az egyes nemzetek nézőpontján túli érvényére tart igényt, erre törekszik, másrészt – ettől nem függetlenül – elfeledkezik arról, amit ugyancsak Charlus kapcsán fentebb a politikai redukálhatatlanságának, azaz az összetéveszthetetlenül egyedi pillanat és helyzet elsődleges hatalmának neveztünk, amelynek diszkurzívba sohasem átfordítható eseménye másfelől szükségszerűen egybeesik az ismétlés (az ismételhetőség) absztrakciós mozzanatával. Azzal, ami az *opus francigenum* tételezéséhez is elengedhetetlen. Ruskinnak az idézett passzusban s a regényben játszott szerepéhez végül, átvezetésként a Goncourt-pastiche kommentárjához, különösen fontos lehet az, amivel Proust zárja a *La Bible d'Amiens* fordítói előszavát: konkrétan az angol utazó könyveinek és egyáltalán a könyveknek az az aligha túlbecsülhető funkciója, hogy vágyat ébresszenek a megismerés, főképpen a műalkotások megismerése iránt, olyan jelentőséget kölcsönözve így „dolgoknak", *mintha azok az életnél is többet érnének*.[42]

Az elbeszélő főhős a Tansonville-ből történő elutazása előtti estén a *La fille aux yeux d'or* című Balzac-történet helyett, mit vendéglátója, Gilberte olvas épp, utóbbitól megkapja kölcsönbe a Goncourt testvérek kiadatlan naplójának egyik kötetét, amelybe – s ez kísértetiesen felidézi az egész *Recherche* nyitányát, a szöveg tehát ezen a ponton önidézetként, sőt akár önmaga pastiche-aként is olvasható (az első két mondat így hangzik: „Longtemps je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire: « Je m'endors. »" [Proust 1989a, 3.] – Sokáig korán feküdtem le. Néha, alighogy elfújtam a gyertyát, oly gyorsan lecsukódott a szemem, hogy még azt se mondhattam magamban [*je n'avais pas le temps de me dire* – arra sem volt időm, hogy azt mondjam magamban]: „No most elalszom." [Proust 1974,

[42] „Et mon admiration pour Ruskin donnait une telle importance aux choses qu'il m'avait fait aimer qu'elles me semblaient chargées d'une valeur plus grande même que celle de la vie." [A Ruskin iránti csodálatom oly fontosságot adott a dolgoknak, melyeket megszerettetett velem, hogy azok még az életénél is nagyobb értékkel látszottak rendelkezni a számomra.] (Ruskin 2007, 78.)

5.]) – elalvás, vagyis gyertyaoltás előtt olvas bele néhány lap erejéig: „Et quand, avant d'éteindre ma bougie, je lus le passage que je transcris plus bas…" (Proust 1989b, 287.) [„S amikor, mielőtt gyertyámat elfújtam volna, elolvastam a részletet, amit idemásolok…" (Proust 2009, 20.)] A napló olvasott lapjai a Verdurin-szalon egy estélyéről számolnak be, olyan eseményekről, melyek ismétlődő szertartásait s szereplőit a narrátor (ki ekkor még – mikor Swann is látogatta Mme Verdurin szalonját – értelemszerűen nem, csak jó pár évvel később lesz állandó meghívottja a nagyasszonynak) saját emlékeiből is testközelből ismeri, miképp az olvasó is ismerősként tekint e szereplőkre és a szalonnak a regényben korábban gyakran előtérbe kerülő világára. Ebből a pszeudonaplóból ugyanakkor olyan információkat tudunk meg ezekről a figurákról, melyek a narrátor visszaemlékező elbeszéléséből kimaradtak, minek következtében az elbeszélőnek az olvasottakat kísérő reflexiói egyrészt a szelektáló és perspektiváló emlékezet és vele a mindenkori jelenbeli észlelés működési törvényeit érintik, másrészt – ettől nem függetlenül – a napló beékelődő szövege a narrátor tanúságtételének egyfajta referenciális hátterét, hátországát képezi meg, olyan vonatkozási pontokat kínálva, amelyek az elbeszélői emlékezet határait tudatosíthatják nemcsak az elbeszélőben, de az olvasóban is. Azt nevezetesen (ami általános érvénnyel minden emlékezésről elmondható, s aminek gyanújára korábbi passzusok is okot adhattak, sőt bizonyos részek egyenesen saját múltja újradefiniálására késztetik az elbeszélőt), hogy a *Recherche* egyetlen és kizárólagos homodiegétikus narrátora, kinek a Proust-regény szövegével egybeeső tanúságtétele nem ismer alternatívát, tehát akinek szavait olvasva másra, mint e szavakra nem hagyatkozhatunk, önkéntelenül és elkerülhetetlenül *szelektáló, torzító, mert értelmező és elfogult emlékező*. Olyan, akinek „a történetét [story] – ahogy Walter Kassel írja – ennek minden egyes pontján úgy kell olvasni, mint az *ő* interpretációját, az ő verzióját a megtapasztaltakról, lévén hogy az mindenütt magán viseli vágyainak, tévedéseinek és szándékainak [tehetjük hozzá: hazugságainak *gyanítható* – B. T.] nyomát, hasonlóan, ahogy az időbeliségről, a fejlődésről, a tévedésről és a világról alkotott tiszta kép keresésének lehetőségéről kialakított egyedi koncepciójáét" (Kassel 1980, 14). Mi több, e szelektálás és értelmezés, e torzítás és elfogultság nem szimplán utólag, az emlékezetben vagy az emlékezet által aktiválódik, de már a jelenbeliként felfogott észlelésben, az érzékelő tapasztalásban is mindenkor ott dolgozik, annak mintegy a feltételét adva. A Goncourt-napló és kommentárja éppúgy szól érzékelés és tudat (ezzel együtt – miként a háború reprezentációja, melynek jelenéről mellesleg a békebeli napló eltereli a figyelmet – előtér és háttér), anyagszerű és szellemi-immateriális, miként észlelés és emlékezet ellentmondásos relációjáról, az archiválás és az archívum létmódjáról s munkájáról, nem utolsósorban pedig a *figyelem* természetéről.

Mindez pedig *fiktív* (szövegen belüli), valamint *külső* (szövegen kívüli) *referenciális viszonyok* rendkívül tudatos bonyolításával történik, az irodalmat és a történelmet elválasztó határvonal bizonytalanságát invenciózusan kiaknázva. A re-

génybeli fiktív napló egy nagyon is valóságos napló (a Goncourt fivérek sok-sok kötetes, terjedelmes naplójának) stílusimitációja, amely így szövegen kívüli, történelmi referenciát látszik kölcsönözni Proust művének, miközben a pastiche kizárólag a *Recherche* szövegében feltalálható szereplőkre és az ezen szöveg által létrehívott diegézisre vagy fiktív világra hagyatkozik. Egyfelől tehát mintha a regény a naplóban feltáruló történelmi múlt, külső referenciális kontextus tartalmazottja lenne, mintha őt ez a múlt keretezné, másfelől azonban e napló fiktív lévén nem lehet több, mint a regény szövege által pozicionált tanúságtétel, mely szöveg így korántsem a keretezett vagy a tartalom, sokkal inkább a (kizárólagos) keret vagy tartalmazó státusában helyezhető csak el. *A regény, mely maga hozza létre azt a világot, melynek ő maga a tartalmazottja* – ez a képlet ideidézheti önéletrajznak és fikciónak a Proust-recepcióban is gyakran tárgyalt kérdéskörét, melynek szubtilis és messzeható, a szöveg megannyi aspektusára kiterjesztett prousti színrevitele fölöttébb körültekintő értelmezést igényel, olyat, amelynek megoldhatatlan nehézségekkel kell számolnia, amikor egyszerre kénytelen tartani magát a fikciós műalkotás előírta irodalmi olvasás normáihoz, sőt affirmálni ezeket, másfelől kérdezni és kérdésessé tenni e normákat vagy határokat, amelyeknek a „meghaladását" a *Recherche* végső soron a meghaladhatatlanságukra építette. Hisz mialatt alapvetően fikciós műként inszcenírozza és értelmezi önmagát, addig nem csupán az önéletrajz úgynevezett műfaji-textuális indexeit helyezi el saját felületén, de odáig megy, hogy önnön (megfelelően összetett) olvasása *elhagyhatatlan feltételévé* teszi a Proust-életrajz ismeretét, pontosabban a szerző életéről tett ellentmondásos és enigmatikus tanúságtételek (a levelezéstől a naplókon és memoárokon át a biográfiákig s tovább) végeláthatatlan, s ma is bővülő sokaságáét. Ami természetesen nem annyit tesz, hogy Sainte-Beuve módjára ezekből írná elő a kiindulást a megértéséhez, de eltéveszthetetlenül megnyit, tudatosan apellálva erre, egy *vonatkoztatási mezőt,* amely felől irodalmi és életrajzi tanúságtétel létmódja között kérdéses a különbség. Pontosabban, ahonnan nézve az irodalom intézményi kerete révén előálló (s még egyszer: ignorálhatatlan) különbség önkényes s megalapozhatatlan. Az irodalmi olvasásról így az válik nyilvánvalóvá, hogy elkerülhetetlenül saját kívüle, önnön felszámolása vagy felfüggesztése felé tart (itt az önéletrajzi olvasásban), ám rendre ennek lehetetlenségébe, a szöveg (bármifajta) kívülének (itt a szerzői eredetnek és a referenciális kívülnek) az elérhetetlenségébe ütközik, ami egy időben jelenti a (fiktív) irodalmi mű meghaladhatatlan s megmásíthatatlan (materiálisan sohasem tárgyiasítható) textuális felületét, ennek határait és nyilvános titkát, *valamint* az életrajzi szerző életéről tett (legkülönfélébb) tanúságtételek ugyancsak titkos, olvashatatlan ismeretelméleti státusát.[43] A megtett elbeszélőnek

[43] Csak röviden ehhez. A Sainte-Beuve módszeréről írott prousti fejtegetések közismertek, sőt *agyon*értelmezésük (e kifejezés itt inkább a nem-olvasás hatalmát akarja érzékeltetni, ahogy tetikus olvasatai agyonvágták a szubtilis megkülönböztetéseit a Proust-esszének) végső soron textuális vagy

irodalmi *és* életrajzi olvasás éles szembeállításának dogmájához vezetett, ami akadályává vált a két pólus közötti viszony összetettebb elgondolásának. Tudvalévő, Sainte-Beuve a modern írók esetében a szerzőnek a kortársak tanúságtételeiből kiolvasott emberi jelleme, az életrajzi alakjának vonásait megrajzoló történetek nyomán közelítette meg annak irodalmi műveit, a kortárs nyilvánosság számára ismert és hozzáférhető emberi vonások és az irodalmi írásművek teremtette szerzői figura között maradéktalan folytonosságot tételezve. Proust ezt a folytonosságot tagadta, azzal érvelve, hogy az alkotói vagy költői ént maga a mű hozza létre, amely a személyiség olyan rétegeiből táplálkozik, melyekhez a társasági és hétköznapi énnek, a kortársak által megismerhető nyilvános személyiségnek nincs köze. „Et pour ne pas avoir vu l'abîme qui sépare l'écrivain de l'homme du monde, pour n'avoir pas compris que le moi de l'écrivain ne se montre que dans ses livres, et qu'il ne montre aux hommes du monde (ou même à ces hommes du monde que sont dans le monde les autres écrivains, qui ne redeviennent écrivains que seuls) qu'un homme du monde comme eux". [„Sainte-Beuve nem látta a szakadékot, amely az írót a társasági embertől elválasztja, mivel nem értette meg, hogy az írói én csak a könyvekben mutatkozik meg, és hogy a társasági embereknek (vagy a társaságban világfiként forgolódó, csak a magányban íróvá lényegülő többieknek) az író csak mint hozzájuk hasonló társasági ember nyilvánul meg".] Az irodalmi mű tehát a magányból születik, s valójában „ce qu'on donne au public, c'est ce qu'on a écrit seul, pour soi-même, c'est bien l'oeuvre de soi." (Proust 1971, 225, 224.) [„azt adjuk a nyilvánosságnak, amit a magányban írtunk önmagunk számára, és ez kétségtelenül saját művünk (*l'oeuvre de soi* – a kifejezés kétértelmű, mert azt is jelenti, hogy az én {mint} mű, azaz nem egyszerűen az én műve, hanem a mű által teremtett én)." Proust 1997, 84, 82.] Köztudott, hogy a *Recherche* Mme Villeparisis márkíz alakjához rendeli a Saint-Beuve-féle szemléletét az irodalomnak, s a regény lényegében valamennyi művész szereplője kapcsán működésbe hozza azt a törvényszerűséget, hogy az életrajzi személyiségtől nem vezet út a művekben megnyilvánuló personához. Mindazonáltal úgy a *Contre Sainte-Beuve,* mint a *Recherche* nyomán szembetűnővé válhat, hogy Proust korántsem a tiszta ellentéziseit írta meg és képviselte a híres-hírhedt francia kritikus úgynevezett módszerének. És nem csupán amiatt, mert például Balzac kapcsán kifejezetten az életrajzi én és a regényíró, a levelezésben és a regények lapjain megnyilvánuló személyiség közötti folytonosságról, ennek szembeszökő jeleiről beszél, vagy mert éppen Sainte-Beuve életművéről szólva ott látja a fordulatot, ahol a külső körülmények, illetve az írásmű műfaji (külsődleges) meghatározói kikényszerítik, hogy a szerző kilépjen a szalon és az újságírás társasági közegéből az alkotás belső, „igazi" működéséhez – ami azt példázhatja, külső és belső, irodalmi és irodalmon kívüli (életrajzi) körülmény ugyan nem kontinuusak, de érintkeznek és (vissza)hatnak egymásra. Lélek és kívüle, magány és társasági oppozícióját nem érdemes stratégiai megkülönböztetésnél többnek felfogni, hisz ez az ellentét – erre számtalan passzust hozhatnánk fel a regényből – egyúttal szoros korreláció is, amennyiben az én legmagányosabb pillanataiban sem lehet abszolút egyedül, a másik(ak) kezdettől fogva beleíródnak a létmódjába, ráadásul önnön egyedüllétének tanújaként sem lehet teljesen magányos, és fordítva, a többiek, a nem-ő társaságának nyilvánossága, mely mintegy kivonja magából, kívülre kényszeríti az ént, sem képes ennek szeparáltságát (titkát) maradéktalanul megszüntetni. És természetesen itt most nem érinthető nyelvszemléleti okok is közrejátszanak mindebben. Legalább ilyen lényeges, hogy a *Recherche* tudatosan, hatalmas poétikai invencióval aknázza ki azt, ami fölött másfelől nem lehet hatalma, amit nem programozhat teljeskörűen, nevezetesen *titkos* és *nyilvános,* mű és életrajz relációjának *az idővel történő* átrendeződését. A mű, vagyis a titkos (abban az értelemben is, hogy a szerző titkos, talán maga számára sem ismert énjét hívja elő / hozza létre) előbb-utóbb nyilvánossá válik, egyfajta nyilvános titokká, míg a nyilvános, a kortársak által ismert személyiség,

mint tanúnak a pszeudo-Goncourt-napló révén is láthatóvá váló elfogultsága, érdekeltsége, érintettsége, a hazugság és a titok szavaiba beíródó lehetősége az önéletrajz képletében *az életrajzi szerzőre helyeződik át,* minek következtében az az illúzió áll elő (ami, még egyszer, korántsem az olvasó tiszta önkénye, de maga a regény kényszeríti ki), mintha túl lehetne terjeszkedni a mű textuális határain, amennyiben a regényszövegnek ekkor már nem önmaga (fiktív referenciája), de Marcel Proust élete, egész pontosan az erről tett tanúságtételek adhatnák meg a (külső) referenciális kontextusát.

Bibliográfia

Albaret, Céleste (1973), *Monsieur Proust*, Paris, Robert Laffont.

Benjamin, Walter (1980), Az erőszak kritikájáról, ford. Bence György, in uő, *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*, Budapest, Magyar Helikon, 25–56.

Benjamin, Walter (2009), *Paris. Capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, ford. Jean Lacoste, Paris, Les Éditions du Cerf.

Bónus Tibor (2014), Forradalom, háború és az olvasás emlékezete. Marcel Proust Le temps retrouvé című könyvének értelmezéséhez, in *A forradalom ígérete? Történelmi és nyelvi események kereszteződései*, szerk. Bónus Tibor – Lőrincz Csongor – Szirák Péter, Budapest, Ráció, 320–360.

Cochet, Annick (1988), L'amour de la patrie dans Le temps retrouvé de Marcel Proust, *Vingtième siècle. Revue d'histoire* 1988/20, 35–48.

Derrida, Jacques (1980), *Spéculet – sur «Freud»*, in uő, *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 275–437.

Derrida, Jacques (1995), *Mal d'archive*, Paris, Galilée.

Derrida, Jacques (2000), *État d'âme de la psychanalyse*, Paris, Galilée.

Derrida, Jacques (2001), Le ruban de machine à écrire. Limited Inc. II, in uő, *Papier Machine*, Paris, Galilée, 33–147.

Freud, Sigmund (1923), *A halálösztön és az életösztönök*, ford. Kovács Vilma, Budapest, „Világirodalom" Könyvkiadó Vállalat.

Freud, Sigmund (1997), Ösztönök és ösztönsorsok, ford. Májay Péter, in uő, *Ösztönök és ösztönsorsok. Metapszichológiai írások*, ford. Berényi Gábor – Májay Péter – Szalai István, Budapest, Filum (Sigmund Freud Művei VI.).

---

ennek tettei, életvezetése, emberi viszonyai, illetve e különböző viszonyokban előhívott, sokszor egymásnak is ellentmondó jellemvonásai az idővel elhalványulnak, a feledés homályába vesznek, ha tetszik, a nyilvános titkossá lesz, amihez immár csak megbízhatóbb vagy megbízhatatlanabb tanúságtételeken keresztül lehet hozzáférni, melyekbe mint tanúságtételekbe törvényszerűen beleíródik a fikció vagy az irodalom *lehetősége*. Érdekes lehet itt az is, hogy a Sainte-Beuve ellen forduló Proust maga is el kellett szenvedje élete utolsó szakaszában az önmagukat a regénye egyes alakjaiban felismerő ismerősei, barátai szemrehányásait, sőt elfordulását. Lásd erről Albaret 1973, 291–293, 310–312.

Freud, Sigmund – Einstein, Albert (1933), *Pourquoi la guerre?* http://www.squiggle.be/PDF_Matiere/Pourquoi%20la%20guerre_Freud%20et%20Einstein.pdf, utolsó letöltés időpontja: 2023. január 5.
Furet, François (1999), *A francia forradalom története*, ford. Pőcz Erzsébet, Budapest, Osiris.
Hägglund, Martin (2012), *Dying for Time. Proust, Woolf, Nabokov*, London–Cambridge (M.), Harward U. P.
Kassel, Walter (1980), *Marcel Proust and the Strategy of Reading*, Amsterdam, John Benjamins B.V.
Mâle, Émile (1898), *L'art religieux du XIIIe siècle en France*: *étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Leroux.
Margel, Serge (2010), *Critique de la cruauté*, Paris, Belin.
Proust, Marcel (1971a), La mort des cathédrales, in uő, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
Proust, Marcel (1971b), Sainte-Beuve et Baudelaire, in uő, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
Proust, Marcel (1974), *Az eltűnt idő nyomában I. Swann*, ford. Gyergyai Albert, Bukarest, Kriterion.
Proust, Marcel (1989a), Du côté de chez Swann, in uő, *A la recherche du temps perdu I-IV*, szerk. Jean-Yves Tadié, Paris, Yves Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), I. kötet.
Marcel Proust (1989b), Le temps retrouvé, in uő, *A la recherche du temps perdu I-IV*, szerk. Jean-Yves Tadié, Paris, Yves Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), IV. kötet.
Proust, Marcel (1997), *Álmok, szobák, nappalok (Contre Sainte-Beuve)*, ford. Lóránt Zsuzsa, Budapest, Filum.
Proust, Marcel (2006), *Az eltűnt idő nyomában III. Guermantes-ék*, ford. Gyergyai Albert, Budapest, Magvető.
Proust, Marcel (2009), *Az eltűnt idő nyomában VII. A megtalált idő*, ford. Jancsó Júlia, Budapest, Atlantisz.
Reid, Martine (1996), Exécution (Proust), in *Terreur et représentation*, szerk. Pierre Glaudes, Grenoble, Ellug.
Rey, Alain (1989), *„Révolution": histoire d'un mot*, Paris, Gallimard.
Ruskin, John (2007), *La Bible d'Amiens*, ford., előszó, jegyz. Marcel Proust, Paris, Bartillat.
Schmitt, Carl (2012), *Le nomos de la Terre*, ford. Lilyane Deroche-Gurcel, jegyz. Peter Haggenmacher, Paris, PUF.
Vinken, Barbara (2005), *Fashion Zeitgeist. Trends and Cycles in the Fashion System*, Oxford – New York, Berg.

TOMASZ SWOBODA

Proust szerelme

És akkor ismét kiderült, hogy ennek teljesen más szövegnek kellett volna lennie, és lesz, ami lesz, de biztosan nem úgy, ahogyan azt néhány hónappal ezelőtt ígértem. Akkorra már minden eldőlni látszott, a terv készen állt. A cím így szólt volna: „Az irodalom vége. Flaubert, Baudelaire, Proust", pontosan úgy, mint a gdański doktori iskolában 2022 januárjában és februárjában tartott határás szeminárium címe. A doktoranduszokkal folytatott beszélgetéseim során szerettem volna néhány gondolatot ellenőrizni, néhány megfigyelést megerősíteni, másokat elvetni, majd szokás szerint cikket írni belőlük, esetleg fejezetet egy olyan könyvbe, amelyre senkinek sincs szüksége. A klasszikusok szövegeiről folytatott beszélgetés szokás szerint kevés eredményt hozott; alig valaki olvasta őket (mint ahogy a közhelyek szótárában: a klasszikus az, amit soha nem olvasott senki). Így aztán az irodalom és az irodalmi kultúra lehetséges végéről próbáltunk beszélgetni saját tapasztalataink alapján, némileg tudományosan, némileg szabad beszélgetés módjára, inkább az utóbbi felé gravitálva. Szóval a szöveget kicsit próba-szerencse alapon kellett megírnom, mint mindig.

Egyik kedvenc szerzőmtől, Vincent Kaufmanntól származó idézettel akartam kezdeni. Először a tíz évvel ezelőtti *La faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire* című művéből merítve, amelyben a svájci kutató abból a megfigyelésből indul ki, hogy századunk első éveiben rengeteg olyan könyv jelent meg, amely az irodalom hanyatlását, sőt végét hirdeti. Olyan kritikusok, mint Tzvetan Todorov, William Marx és Richard Millet e jelenség megnyilvánulásait abban látják, hogy egyrészt (leegyszerűsítve) az emberek már nem olvasnak, másrészt nem jelennek meg remekművek, és eme állapot felelősének – ez a szál érdekli Kaufmannt leginkább – mindhárman az irodalomelméletet, illetve az elmélet által dédelgetett irodalom egy bizonyos típusát említik. Todorov a *La littérature en péril* című művében fellép az irodalom nyelvészeti és formalista tanítása ellen – ő, a strukturalista, aki végül is az orosz formalistákat bevezette Franciaországba, tehát „a szalonokba"! –, úgy véli, ez a felfogás távol áll a létezéstől, ahogyan az ebben a felfogásban privilegizált irodalom is. Marx a *L'adieu à la littérature*-ben a bűnösöket a nevükön nevezi: Baudelaire, Flaubert, Mallarmé (az én szempontomból itt már csak Proust

hiányzik). Paradox módon ők azok, akik a művészetet a művészet kedvéért gyakorolva, az irodalmat bálványozva reflexivitásra, befelé forduló reflexióra ítélték volna, és következésképpen – eltemették volna. Végül Millet a *Le désenchantement de la littérature* című művében az intézmények válságára összpontosítja diagnózisát: a szalonok, az iskolák és a média válságára. Kaufmann megkísérli megcáfolni mindezeket a vádakat, és mindenekelőtt megvédi az elméletet, amelynek a látványkultúrával szembeni ellenállása szerinte az irodalmi kultúra hattyúdala volt. Tehát felteszi a kérdést, hogy az említett kritikusok által bírált irodalom valóban eltávolít-e az élettől, hogy ez az irodalom és az arra hivatkozó elmélet valóban uralkodó-e, hogy Flaubert nélkül valóban szép volna-e az irodalom, és ma olyan lenne-e, amilyennek Victor Hugo megálmodta: tekintélyes és népszerű, nevelő és humánus. Nem inkább arról van-e szó, hogy egyszerűen mindannyian a grafoszférából a videoszférába és a hiperszférába kerültünk, tehát a könyvek okostelefonokra való cseréje vezetett a nyelv és az irodalom ilyen állapotához, nem pedig fordítva, és hogy az irodalmi diskurzus is háttérbe szorult más diskurzusok, például a tudományos, gazdasági vagy technikai diskurzusok konkurenciája miatt?

Ezután röviden felidézem Kaufmann egy évtizeddel később megjelent *Dernières nouvelles du spectacle* című könyvének következtetéseit. *Mit tesz a média az irodalommal?* Ebben a szerző továbbfejleszti a korábbi művében részben már szereplő megfigyeléseket, azt vizsgálva, hogyan működik az irodalom a közösségi média korában. Véleménye szerint ezek a médiumok az irodalom mint terület vagy intézmény eltűnéséhez vezettek, és arra kényszerítették magukat a szerzőket, hogy az irodalomtól idegen körülmények között működjenek, amelyek a pénzügyi és szimbolikus tőkét a láthatóság zsarnokságával helyettesítették. E jelenséggel kapcsolatban meglepően aktuálisak a híres szituacionista filozófus, Guy Debord tézisei, aki az 1960-as években írt a látvány mindenre kiterjedő hatalmáról, amellyel szemben ma egyre védtelenebbek vagyunk, sokkal inkább, mint a hatalom összes intézményével szemben.

Az irodalom végéről szóló szakdolgozatom érveinek előkészítésekor Alexandre Gefen *L'idée de littérature, De l'art pour l'art aux écritures d'intervention* című könyvét akartam még megemlíteni. Ebben a 2021-ben megjelent könyvében Gefen az irodalom modernista eszméjét – amelyet természetesen Baudelaire, Flaubert, Mallarmé és Proust testesített meg – történelmileg és ideológiailag motivált epizódnak tekinti az irodalom hosszú történetében, kivételnek, inkább múló jelenségnek, mint szabálynak. Megkérdőjelezi a romantikával kialakult idealista és esztétikai írói víziót, és ezzel együtt elutasítja az irodalom oltárán való önfeláldozás attitűdjét, amely gesztus szinte Proust sorsának szinonimája. Valójában nem is Gefen kérdőjelezi meg és utasítja el mindezt, hanem a kortárs irodalom, amely végre lerázta magáról a modernista igát, és újult erővel vetette vissza magát – ahogy a romantika előtt évszázadokban tette – a politikába, vagyis esetünkben a

#MeToo mozgalomba és az ökológiába, és nyitott más területek, például a történelem és az újságírás felé. Ily módon a kortárs írás egyszerre mondana le az erős és elitista irodalom iránti arisztokratikus nosztalgiáról és az irodalmi diskurzus kritikai erejének eltűnése miatti sajnálkozásról.

Gefen ügyesen mutatja be, hogyan alakult ki a romantikus-modernista irodalomfelfogás a 18-19. század fordulóján a jénai idealizmus körében, majd hogyan terjedt el az egész irodalmi Nyugaton, míg végül eltűnt a vele járó paradigmával együtt. Ebben a megközelítésben az esztétikai autonómia projektje nem lett volna több, mint egy rövid zárójel az irodalom hosszú történetében: az irodalom, amely e zárójelen kívül mindenekelőtt a nyelvi megismerés és az érzékenység kifejezésének mechanizmusa volt és az is maradt, és mint ilyen, két alapvető funkciót tölt be: ábrázolnia és cselekednie kell. Miután Gefen téziseit az eddigieknél részletesebben bemutattam, polemizálni akartam vele, abból kiindulva, hogy álláspontja ugyanúgy történelmileg és ideológiailag motivált, mint a modernista irodalomfelfogás, hiszen nyilvánvalóan a szociológia által uralt bölcsészettudományokból származik, és implicit módon elfogadja a világ kapitalista és médiamodelljét, még ha deklaráltan megpróbálja is aláásni azt. Valószínűleg figyeltem volna az irodalom pragmatikus dimenziójára is, amelyet Gefen vet fel, próbálva megmutatni, hogy a „működő", hatékony irodalomnak olyan irodalomnak kell lennie, amely a nyelvi rétegben hatékony, mert a nyelv az eszköze: valójában ahhoz, hogy a #MeToo és az ökológia témájába belekeveredjünk, még mindig vissza kell térnünk a retorikához, az írói műhelyhez, mert különben elveszítjük a világ megváltoztatásának lehetőségét, ami állítólag az intervenciós irodalom *(littérature d'intervention)* nemes célja. Ennek következtében nem osztanám Gefen örömét, hogy a *happy few-nak szóló* irodalomtól a spontán, digitális világirodalom felé haladunk: már csak azért sem, mert Proust idejében valószínűleg többen voltak azok a *boldog kevesek,* mint ahány *követőjük* van ma.

Ennek az egyszerre antimodern és modern hozzáállásnak az összefüggésében a továbbiakban olyan szerzők profilját mutatom be, akik véleményem szerint komolyan vették az irodalmat, ami megkülönbözteti őket az intervencionista írók *(écrivains interventionnistes)* többségétől – kezdve valakivel, aki valószínűleg csak az íráshoz való hozzáállásában volt antimodern, mert ideológiailag inkább a modernitás atyjának tekintik. Jean-Jacques Rousseau volt az, aki talán először fordította az írást kétségbeesésbe, és ő volt az első, aki a modern író szorongását (antimoderne) hirdette; az írást aszkézisként és elzárkózottságként fogta fel, és arról álmodott, hogy bezárják egy „börtönbe, ahol egyetlen tárgy sem veszi el a kilátását".

Meg nem írt esszémben Gustave Flaubert lett volna a modellje ennek a felfogásnak, az irodalom bálványozásának, amely azonban paradox módon párosul az írás aktusának gyűlöletével, és még paradoxabb módon azzal a vággyal, hogy azt a végtelenségig cifrázza és meghosszabbítsa. Flaubert csak néhány könyv szer-

zője volt, azonban több ezer oldalnyi vázlatot készített, amivel sok évet eltöltött, mielőtt úgy döntött, hogy egy kis részét regény formájában kiadja. „Vonakodásom a publikálástól – írta Louise Colet-nak 1852 áprilisában – valójában ugyanaz az ösztön, amellyel az ember a fenekét rejti el, s amely éppúgy rengeteg élvezetet is szerez az embernek. Tetszeni akarni annyit jelent, mint eltérni. Amint publikálsz, máris lejössz a munkádról". *Madame Bovary:* 56 hónapnyi munka, 3814 kézzel írt oldal. *Salammbô:* 59 hónap, 2000 oldal. *Éducation sentimentale:* 56 hónap, 5000 lap. Georges Simenon, aki a munkabeosztás tekintetében hasonlóan fegyelmezett volt, azt állította, hogy egy könyvre tizenegy napot tud szánni.

Flaubert az írással kapcsolatos nézeteit leginkább leveleiben fejezte ki, különösen a Louise Colet-nak írtakban. 1852 januárjában ezt küldte neki: „A tiszta művészet szempontjából szinte axiómaként lehetne megállapítani, hogy nincs ilyen, a stílus önmagában a dolgok abszolút látásmódja". Többször is elárasztja szeretőjét az alkotói gyötrelmek leírásaival, vegyítve azokat a kinyilatkoztatás pillanataival, amikor ambícióiról beszél, a „változatlan" próza eszményéről, amely olyan tökéletes, mint egy vers, egy eszményről, amelyet ő maga fedezett fel, de számos „gyengesége" miatt soha nem valósított meg. (1852. július) Flaubert az írói hivatásról mond véleményt, de Gefen állításával ellentétben ennek semmi köze a romantikus hivatáshoz: számára a művészet annyiban vallás, amennyiben mindkettő aszkézisre és napi gyakorlatra épül. Az aktuális eszmék követése pedig, amelyet *Az érzelmek iskolája* szerzője számára az újságírás – és ha jól értem, az intervenciós irodalom jelent –, nem más, mint „a szellem prostitúciója". (1852. április)

Flaubert azonban „egy teljesen kimerült, – a kimerültségnél is rosszabb, – elbutult és nyögvenyelős, a fikciótól irtózó és csak a birtoklást szerető társadalom számára" alkotott. Ezek Baudelaire szavai a *Madame Bovary*ról írt esszéjéből, amelyben a népszerűség „az egyetlen szerénytelenség, amely követeli, hogy megerőszakolják". Baudelaire tehát egy újabb szem lenne az irodalom végéhez vezető láncban. Valószínűleg mindenekelőtt a *Notes nouvelles sur Edgar Poe* című művét idéztem volna, ahol a *Les Fleurs du mal* szerzője, gúnyolódva az „amerikománián" és a tengerentúli szokásokon, valamint „a tanítás eretnekségén, amely elkerülhetetlen velejárójaként magában foglalja a *szenvedély, az igazság* és az *erkölcs* eretnekségét", és amely az irodalomban burjánzik, az irodalmi kiválóságot az etikai és kozmikus kiválósággal kapcsolja össze ebben a csodálatos mondatban: „Az erkölcstelenség sérti a valót és az igazat, lázítja az értelmet és a lelkiismeretet; de mint a harmónia, mint a disszonancia elleni sértés, még inkább megsebez bizonyos költői szellemeket; én nem tartom botrányosnak, ha minden erkölcs, illetve erkölcsi szépség elleni sértést az egyetemes ritmus és prozódia elleni sértésnek tekintünk". Az amerikai íróban mindenekelőtt az írás gyakorlatát és a kivitelezés pontosságát, a kompozíció szándékát csodálja, amely oly nyilvánvaló a novelláiban, valamint az olyan verseiben, mint *A holló*.

A meg nem írt esszémben végül Proustról kellett volna beszélnem. Nem feltétlenül életének, írói munkásságának és halálának történetéről, hiszen mindannyian tudjuk, hogy a könyvvé alakult élet a legnagyobb áldozatot követeli: az életet hátrahagyni, lemondani a jelenről és a jövőről a múltért. Talán ez a *temps retrouvé* értelme; és valóban ez a kultúrtörténetben Proust mítoszának értelme: a magányossá vált társasági ember, aki feláldozza magát a művészet oltárán. Ez a mítosz részben igaz, részben ijesztő, részben vicces: minden bizonnyal vicces, ha az intervenciós írásmód szemszögéből nézzük. Hogy elkerüljem az írói lét értelméről szóló steril vitát – steril, mert (ellentétben a regénnyel, ahol végül felfedezzük a Guermantes-oldal és a Méséglise-oldal közötti kapcsolatot) nincs olyan hely, ahol a két fél találkozhatna –, valószínűleg Proust Flaubert-ről szóló esszéjéhez fordultam volna. Ez a szöveg lehetővé tette volna, hogy eltávolodjak a mítosztól, vagy akár az élettől – elvégre mindenki azt csinál vele, amit akar –, és az irodalmi kérdésekre koncentráljak, mert ott, a nyelv terében akartam elhelyezni az irodalom végét, amely Proust halálával jött el.

Az esszé híres második mondatával kellett volna kezdenem, amelyben Proust elmondja – sőt emlékeztet bennünket, megdöbbenve azon, hogy egyes kritikusok elfelejtették –, hogy Flaubert „a határozott és határozatlan idejű múlt idő, a jelen idő, bizonyos névmások és bizonyos elöljárószók teljesen új és személyes használatával majdnem annyira megújította a dolgokról alkotott képünket, mint ahogy Kant a maga kategóriáival megújította a külső világról alkotott tudás- és valóságelméleteket". Proust tehát Flaubert „grammatikai szépségéről" beszél. Ugyanakkor ennek semmi köze a korrektséghez („egy jó tanuló, akinek feladata lett volna Flaubert bizonyításainak lektorálása, sok hibáját ki tudta volna javítani") vagy a gördülékenységhez. Éppen ellenkezőleg, Flaubert a stílus ellenében, a vonzerő és a népszerűség ellen ír („a szemérmetlen azt kéri, hogy hágják meg"). Érzékelhető „a szilárdság igénye, még ha kissé masszív is, reakcióként egy olyan irodalom ellen, amely, ha nem is üreges, de legalábbis nagyon könnyű volt, amelyben túl sok a rés, túl sok az üresség".

Végül is valószínűleg úgy írtam volna meg ezt az esszét, hogy tudtam volna, milyen mértékben gyökerezik a benne kifejtett álláspont mindabban, amit Todorov, Marx és Millet kritizált: az irodalom nyelvészeti felfogásában, az írás romantikus és modernista felfogásában, saját szakmai pozíciómban és így tovább. De akkor, ha ma már alig véd valaki egy ilyen álláspontot, ha alig érdekel valakit, akkor mit számít? Az író halálának századik évfordulója talán alkalmas pillanat arra, hogy olyan jelentéktelen és eltúlzott tisztelgéssel adózzunk neki, amely őt az irodalomtörténet *terminus ad quem*jévé teszi.

Egy találkozás, egy olvasmányélmény azonban mindent megváltoztatott. 2022 tavaszán egy francia kiadó azzal örvendeztetett meg, hogy két Proust-kiadványt küldött nekem. Az egyik a *Le temps perdu* volt, a regény első változatának visszautasított kézirata, Jean-Marc Quaranta kritikai kiadásában. A másik az *Un amour*

de Proust. Alfred Agostinelli (1888-1914) című könyv ugyanattól a szerzőtől. Ez a könyv volt az, amely arra késztetett, hogy úgymond spontán elvetettem a cikk eredeti szándékát, hogy elmeséljem Proust e szerelmét, amelyről szinte minden tudásomat Jean-Marc könyvének köszönhetem.

Megengedek magamnak ennyi bizalmasságot, mert 2022 márciusában találkoztam ezzel a kiváló proustológussal Toulouse-ban, egy konferencián, amelyet Lydie Parisse-szel közösen szerveztem „Alkotás és negativitás" (« le processus créateur et les voies négatives ») témájában, megpróbálva egy helyre összehozni azokat, akik a művészetben és az irodalomban a minimalizmus és a redukció poétikájával kapcsolatban a misztikus spiritualitással foglalkoznak. A provence-i kutatónak ez alkalommal megfigyelt szívélyessége, amely mind a személyes kapcsolatfelvételben, mind a könyv elbeszélésében érzékelhető, arra ösztönöz, hogy felváltva használjam a köznyelvi formát és az akadémikusat. Toulouse-ban Jean-Marc a *kreatív írás* tanításáról beszélt, a prousti írás példáján, ahogyan azt a korrektúrákból és a kéziratokból ismerjük. A kéziratokból került elő az Agostinelliről, Proust híres sofőrjéről és titkáráról, az *Albertine* című regény legendás prototípusáról szóló könyv fontos része. Quaranta nemcsak a fiatalember és családja sorsát gyekszik rekonstruálni és megmenteni a feledéstől, hanem nyomon követi azokat a változásokat is, amelyeken a nagy regényterv az Agostinellivel való találkozás hatására keresztülment.

Az *Un amour de Proust* egyben az Alfred által hagyott nyomok keresésének története is: Proust életében, műveiben, de általában a világban is, főként a repülés kezdeteit dokumentáló krónikákban. A Jean-Marc lakásának falán végigfutó, többrétegű „fríz", amelynek apró részei, a könyvhöz készült jegyzetek a történet előrehaladtával sűrűsödnek és kiteljesednek, ennek a személyes kutatásnak a tárgyi képe: személyes, mert összefonódik Jean-Marc életével, annak gondjaival és zűrzavarával. És ez a történet más, mint amelyre a Proust-olvasók, akik csak az Agostinelli-mítoszt ismerték, számíthattak: tiltott szerelem, féltékenység, pénzügyi erőszak, egy jóképű olasz csúnya felesége, és Alfrednek egy repülőtanfolyam során bekövetkezett tragikus halála Marcel Swan néven. Az életrajzírók néhány szeszélyes hozzávalót is beletettek ebbe a giccses életrajzba, például olyan drága ajándékokat, mint a Rolls-Royce vagy egy magánrepülőgép…

Quaranta könyvében, mint oly sokszor, a valóság sokkal összetettebbnek bizonyul, mint a szerelem és a pénz banális története, és a legenda nem állja meg a helyét a tényekkel szemben. Elég, ha csak a pénzügyeknek szentelt fejezetet említjük, amelyben a szerző – inkább Nicolas Ragonneau-hoz, egy másik kortárs proustológushoz, a remek *Proustographe,* azaz a *Proust in computer graphics* szerzőjéhez hasonlóan –, amennyire csak lehetséges, pontosan felsorolja Proust Agostinellire fordított kiadásait, amiből világosan kiderül, hogy a szerző inkább a könyvbe fektetett be, meglehetősen nagyvonalúan, de racionálisan, mint hogy ajándékokat zúdított volna egy feltételezett szeretőre. Ragonneau táblázatai sze-

rint az „Alfred-pillanat" Proust különösen sikertelen tőzsdei befektetéseinek időszaka volt, aki 1915-ben, közvetlenül Agostinelli halála után 1912-es vagyonának mindössze a felét birtokolta, és csak Lionel Hauser tanácsainak köszönhetően lábalt ki a válságból.

A szerelmi történet is másként jelenik meg, mint korábban. Kevés köze van egyfelől a vak kéjvágyhoz, másfelől a kicsinyes cinizmushoz. „Amikor Proust azt mondja – írja Quaranta –, hogy Agostinelli autója fényszórójával megvilágítja a lisieux-i katedrális tornácát, akkor a valóság mögött azt kell olvasnunk, hogy ő az, aki boldogsággal világítja meg a gyász éjszakáját" (Quaranta 2021, 114–115). Proust anyja halála óta először nincs egyedül. Alfred szorgalmas titkár és odaadó sofőr, barát és bizalmas, vágyakozás és irigység tárgya. Ő minden Proust számára – mondja Jean-Marc –, csak éppen nem szereti őt.

Ami nem jelenti azt, hogy kapcsolatuk története kevésbé eseménydús volna, mint azt gondolnánk. Elég Quarantával végigkövetni a Cabourgból, pontosabban Houlgate-ből való hirtelen távozás 1913. augusztusi epizódját, hogy belássuk: „Proust élete, ahogyan megélte és elmesélte, sokkal regényesebb, mint a regénye" (175). Constantin Radziwiłł lengyel herceg alakja, Proust tévedése, a pánikba vezető affektus, ártatlanság és erőszak, egoizmus és nárcizmus összjátéka mind azt bizonyítja, hogy az élet kegyetlenebb Prousttal, mint ő maga a szereplőivel. „Proust – írja Quaranta – bordélyházakról, kicsapongásokról és orgiákról álmodott; Agostinelli szakács, Albertine és Morel feltalálása kellett ahhoz, hogy Proust rajtuk keresztül emelje Alfredot arra a szintre, amitől félt és amit remélt" (193).

Az *Un amour de Proust* ebben a dimenzióban, az élet és az írás közötti finom kapcsolatokban a legmeghatóbb. Ugyanakkor távol áll a legismertebb életrajzoktól, George Paintertől és mindazoktól, akik az ő nyomdokain haladva a regényes karakterek prototípusait keresték Proust életében. Quaranta azonban nem elégszik meg azzal, hogy az ellenkező irányt választja, megmutatja, hogyan alakul át az élet regénnyé. Azt sem kell hozzátennem, hogy Agostinelli történetének semmi köze a mű nyelvészeti megközelítéséhez, még akkor sem, ha az az aprólékosság, amellyel a szerző a kéziratokat és a levelezést vizsgálja, egy példás kutató munkája. Az *Un amour de Proust* egyik ilyen történet sem, és mégis egy kicsit mindegyik, amennyiben Quaranta megpróbálja leírni, hogyan szivárognak be az élet darabkái a szövegbe, és ez a leírás tulajdonképpen Proust alkotói folyamatának elméletévé, „negatív útjává", de egyben pozitív elméletévé is válik, mert egy szinte névtelen ember életrajzának olvasása hozzáférést ad egy romboló és alkotó zsenialitáshoz, ahhoz, ami Proustot arra késztette, hogy átalakítsa művének koncepcióját, szinte megsemmisítse azt, amit már megírt, és álmai léptékében olyan újat alkosson, amit a valóság nem tudott létrehozni.

Akárcsak a regényben, Proust igazi „szerelméről" is kiderül, hogy az valójában az irodalom. Amikor Quaranta leírja azt a munkát, amelyet Proust 1913 áprilisa és novembere között végzett, amikor – jegyzetfüzetekben, füzetekben és a kor-

rektúrák margóján – egy szinte teljesen új művet alkotott, megértjük, hogy ma már egyikünk sem lenne képes erre: mert nem vagyunk Marcel Proust, és az írás nem olyan fontos számunkra. Felismerjük azt a fajta komoly felfogását az írásnak, amelyről Flaubert, Baudelaire, maga Proust is a Flaubert-ről szóló esszéjében és előttük Jean-Jacques Rousseau beszél. Lenyűgöző látni, hogy az őrült, vak, irracionális, szinte megszállott ember, aki ebből a szerelmi történetből kibontakozik, hogyan válik egyszerre éleslátó, derűs és hideg íróvá. Világos, hogy amikor Proust a *Contre Sainte-Beuve*-ben az alkotó én és az egzisztenciális én szétválasztásáról beszél, akkor mindenekelőtt önmagáról beszél, annyi az „áthallás" az élet és a mű közötti analógiák ellenére.

Agostinelli alakja mintha áthatná a *La Recherche* világát. Egyrészt a gépiratok anyagi formájában: a szöveghez fűzött jegyzetekben, de az ismétlődő hibákban is. Proust titkárnője például ragaszkodik ahhoz, hogy „Elstie" helyett „Elstir"-t írjon, ami arra utal, hogy az író a szóvégi „r"-t tompította. Hasonlóképpen viszszatér a „Morpois" helyett a „Norpois" írásmód: ez valószínűleg a Proust által eltorzított kezdő nazálisok nyoma. Ahogy Jean-Marc írja, a közvetlenül Alfrednak diktált oldalak olvasása olyan, mintha az író hangját hallanánk, amelyet soha nem rögzítettek. Agostinelli viszont Françoise nyelvének bizonyos sajátosságaiban, az Albertine menekülését kísérő hidegségben, valamint a fekete szemekben megtalálja önmagát, amelyek korábban kékek voltak, mint Proust előző szerelmének, Bertrand de Fénelonnak a szemei. Quaranta azt is felfedezi, hogy a Proust által feljegyzett *excuse mi* szavak, amelyeket az angol nyelvtudása gyenge ismeretének bizonyítékaként vettek, valójában Agostinelli nizzai dialektusból származnak.

A monacói, aki Proust nélkül egy kvázi életrajz nélküli névtelen személy volna, provence-i honfitársának történetében éppúgy megelevenedik, mint ahogy számtalan átalakulás és deformáció után életre kelt a modernizmus irodalmi testamentumában, a *La Recherche*-ben. De Quaranta azt a pillanatot is megragadja, amikor Agostinelli újra önmagává válik. Paradox módon ez akkor történt, amikor elmenekült Proust elől. Amikor beiratkozott a Párizs melletti Aéroparc de Buc repülőtanfolyamára, Alfred a Marcel Swan nevet adja meg, kölcsönvéve azt pártfogójától és a regényének szereplőjétől. Mivel szülőhelyén, Antibes-ban akarta folytatni tanulmányait, ott már Alfred Agostinelli néven jelentkezett. Újra önmagává válik, és ugyanakkor, mintha nem lenne elég paradoxon ebben a történetben, akkor, amikor Proust pánikszerűen detektíveket és küldöncöket küld rá, amikor a hullámokban értesül tragikus haláláról, amikor a gyászt átéli és a *Prisonnière* és az *Albertine disparu* anyagává formálja, akkor lesz Agostinelli Françoise nyelve, Albertine szeme, az áprilisi hideg és még ezer más dolog. És amikor egy héttel a repülőgép-szerencsétlenség után a tengerből kihalásszák, Alfred holtteste újjászületik „Albertine rózsaszín, babaszerű arca alatt, aki most már a vágyakozás tárgya, fogoly, szökevény és halott" (372).

Eddig úgy tűnt, hogy Antoine Compagnonnak igaza volt, amikor azt mondta, a *Szodoma és Gomorra* a legjobb nézőpont a *Recherche* egészét tekintve: ezt a részt olvasva – az utolsót, amelyet Proustnak halála előtt sikerült kijavítania – az egész regény legjellemzőbb aspektusait ragadjuk meg. A *Szodoma és Gomorra* lengyel fordítójaként készségesen egyetértettem ezzel a nézettel, megfeledkezve arról, hogy mennyi monomániát tartalmaz, mind a sajátomat, mind a kiváló tudósét (Compagnon a *Recherche* e kötete kritikai kiadásának szerzője a *Bibliothèque de la Pléiade*-ban). Ma, az *Un amour de Proust* elolvasása után nem mondom, hogy az Agostinelli iránti szerelem adja a legjobb perspektívát; azt azonban igen, hogy ugyanolyan jó áttekintést ad, mint bármely más epizód ebben a „szöveg-életmű-ben", amelyet Proust életrajza és műve alkot. Azt hiszem, kezdem megérteni, mi az a „csodálatos nézőpont", amelyről az elbeszélő a *Szodoma és Gomorra* első oldalán beszél, és miért hagyja abba a leskelődést a lépcsőn, s hogy a tetőablakon keresztül hallgassa ki Charlus báró és Jupien testi közeledését. Bárhol vagyunk is, úgy tűnik, Proust azt mondja: bárkit nézünk is, az emberi érzések és érzelmek abszurditása, a szerelem hiábavalósága, az embernek és rövid életének semmissége mindig és mindenhol elér bennünket. És ez nem azt jelenti, hogy csak a művészet számít. Igen, a *Le Temps retrouvé* sokat idézett részletében a prousti elbeszélő kijelenti: „Az igazi élet, a végre felfedezett és tisztázott élet, az egyetlen, tehát igazán megélt élet az irodalom." De néhány mondattal később pontosít: „Csak a művészet révén léphetünk ki önmagunkból, csak a művészet révén tudhatjuk meg, mit lát egy másik ebből a világegyetemből, amely nem azonos a miénkkel, és amelynek tájai számunkra éppoly ismeretlenek maradtak volna, mint azok, amelyek a Holdon létezhetnek." Ezt a pontosítást sokkal ritkábban idézzük, mint az előző mondatot, és soha nem tesszük fel a kérdést: ki is mondja ezeket a mondatokat? Az idő szintjén: egy majdnem kész regény elbeszélője. Egy másik szinten azonban ő az íróvá válás előtt álló hős, aki még nem tudja, mi az írás, milyen az élet és az irodalom valódi viszonya, hogyan hal bele az ember az írásba, és milyen „a tömlöc, ahol egyetlen tárgy sem állítja meg a szemet". Ha tudta volna, kétségtelenül kicsit másképp fogalmaz.

Fordította: *Szávai Dorottya*

Bibliográfia

Quaranta, Jean-Marc (2021), *Un amour de Proust – Alfred Agostinelli (1888-1914)*, Paris, Bouquins.

SZÁVAI JÁNOS

A Vinteuil–Swann–Botticelli háromszög

A Vinteuil-szonáta, pontosabban annak egy kis dallama *Az eltűnt idő nyomában* első kötetének az egyik legfontosabb motívuma. Ami mindjárt felveti a kérdést: lehet-e vajon a zenéről egy irodalmi műben, egy regényben hitelesen beszélni? Első látásra lehet, hiszen beszélnek róla civilizációnk alapszövegei: a görög mitológia és a Biblia. De a zenének, amelyről az egyik és a másik szól, nincsen referencialitása. A korabeli zenéről ugyanis legfeljebb csak annyit tudunk, amennyi ezekben az említésekben megjelenik. A kottaírás története egyelőre meglehetősen hiányos, a ma is értelmezhető kottaképek megjelenését a 9. vagy a 10. századra teszik. Csak a modern kottaírás megjelenésével válik lehetővé az irodalomban szóba hozott zenéhez való közvetlen hozzáférés. Így a Tolsztojnál ábrázolt-leírt Beethoven hegedű-zongora szonáta, vagy a Thomas Mann novellájában megjelenő Wagner-átirat, a *Trisztán* referenciálisnak mondható. Az olvasó tudja (tudhatja), miről olvas. De az irodalmi szöveg így is csak messziről közelít az említett művekhez, azok létezési módja igazából csakis a kottakép, vagyis a zene hangszeres vagy emberi hangi megvalósulása által jeleníthető meg. A regényíró megteheti, hogy hasonlatokkal vagy éppen metaforákkal próbálja felidézni a témául választott művet, ahogyan például Thomas Mann teszi a *Doktor Faustus*ban, ahol Dr. Kretzschmar, a regény egyik muzikológus szereplője Beethoven opus 111-es zongoraszonátáját idézi fel ezek segítségével. De Tolsztojnál, Thomas Mann-nál és másoknál is elsősorban nem a darab formájának a felidézése dominál, hanem a zenemű hatása.

Már Platón is a befogadás felől közelíti meg a zenét. *Az állam* számba veszi a kialakítandó politikai-társadalmi rendszer meghatározó elemei közt a zenét is. A zene hatása azonban, mondja a filozófus, nem egyértelmű; tulajdonképpen az előzményektől függ. Lehet pozitív hozzájárulás a rendszerhez, de lehet káros hatású is (Platón 1984, 376–412). Ezt a dichotómiát alkalmazza *A Kreutzer szonáta*ban Lev Tolsztoj is. Elbeszélésének a főhőse, Pozdnisev Beethoven hegedű-zongora szonátájának presto tételét diabolikus hatásúnak tartja. A lassú tétel hatása viszont véleménye szerint egészen más, mindenesetre egyáltalában nem negatív.

A zeneszerző Vinteuil, *Az eltűnt idő nyomában* egyik fontos szereplője éppúgy fiktív figura, mint a regényíró Bergotte és a festő Elstir. Proust regényében a fiktív művészfigurák zavartalanul illeszkednek a többi felidézett művésszel együtt létrejövő hálózatba, vagyis Marcel Proust panteonjába. Ebben a panteonban szinte kizárólag jelentős alkotók kapnak helyet, az olvasó számára Vinteuil (aki mind a hét kötetben megjelenik, leggyakrabban az elsőben és a hetedikben) ugyanabba a kategóriába sorolandó, mint Chopin, Liszt vagy Wagner, tehát a regényben gyakran felidézett muzsikusok.

Proustnál szinte minden kapcsolódik mindenhez, sokszor érdekes módon érnek össze a szálak. Így van ez a zenei témával is. Az elbeszélő főhős, Marcel egyik kedves olvasmánya Georges Sand regénye, a *François le Champi*. Georges Sand, akit az irodalomtörténet a második vonalba sorol, Proustnál tehát bekerül a kánonba. Ami máris átvezet Sand élettársához, Chopinhez. *Az eltűnt idő* első kötetében leírt hangversenyen a zongorista Chopin egyik prelűdjét játssza, amely – mint tudjuk – Mallorca szigetén keletkezett, ahol Chopin és Georges Sand néhány hónapot töltött együtt 1839-ben. Léphetünk akár még tovább: Georges Sand a szerzője egy jelentős, zenei tárgyú francia regénynek, a *Consuelo*nak.

Visszatérve Prousthoz, az elbeszélő meghökkentő módszert választ zenész figurája bemutatásához. Első dolga a magánember és az alkotó éles különválasztása. A Vinteuil név többször is felbukkan az első kötet, a *Swann* elején. Combray-ban vagyunk; Vinteuil onnét nem messze, Montjouvainben lakik a lányával együtt, ugyanabba a templomba jár misére, mint Marcel szülei. Combray-ban úgy ismerik, mint zenetanárt; Marcel vénlány nagynénjei annak idején nála tanultak zongorázni. A környéken lakóknak sejtelmük sincsen arról, hogy ez a Vinteuil azonos azzal a másik Vinteuiljel, aki fontos figurája a korabeli párizsi zenei életnek. Így aztán, ha róla van szó, szinte senki sem említi, hogy muzsikus; csakis úgy beszélnek róla, mint lánya apjáról, lánya áldozatáról. Vinteuil lánya ugyanis szinte nyíltan vállalja leszbikus orientációját, amikor partnere odaköltözik hozzá. Vinteuil nemsokára meghal, a szóbeszéd szerint lánya vitte a sírba.

A történetnek ezt az ágát idézi fel a regény két meghökkentő jelenete. Egy forró nap végén, mondja az elbeszélő Marcel, „a montjouvaini tóhoz érve, lefeküdtem az árnyékban s elaludtam a ház felett magasló lejtő cserjéi közt… Már egészen besötétedett, amikor végre fölébredtem; föl akartam tápászkodni, de észrevettem Vinteuil lányát, aki épp akkor jöhetett haza, velem szemben, alig pár centiméterre, ugyanabban a szobában, ahol az ő apja egyszer az enyémet látta vendégül… Az ablak félig nyitva volt, a lámpa égett, s jól láthattam minden egyes mozdulatát, míg ő engem nem láthatott" (Proust 2003, 188). Később, már Vinteuil halála után Marcel ugyanarról a helyről egy még különösebb jelenet tanúja. Filmes premier plánra emlékeztet, ahogyan az elbeszélő, akár egy kamera, követi a Vinteuil lány és partnere jelenetét. Az apa itt fénykép formájában van jelen; a leszbikus partner leköpi a portrét, hogy ellenszenvét, sőt, utálatát kifejezze.

Az olvasó tudatában tehát Vinteuil egy bizarr kispolgár, aki még arra sem képes, hogy a lányát megfelelően nevelje; sohasem az történik, amit ő akar, hanem amit a lány, s ez Vinteuil halálához vezet. Ezenközben a Vinteuil-szonáta elindul hódító útjára. Proust rendkívül gondosan készíti elő ennek a fiktív zeneműnek a megjelenését, amely először Swann figurájához kapcsolódik. Később azután, a Proust-mű hetedik, *A fogoly lány* című kötetében magához az elbeszélő-főhőshöz, Marcelhez, aki folyamatosan éli újra azokat a mozzanatokat, amelyek Charles Swann alakját kirajzolják. Marcel ebben a kötetben találkozik majd Vinteuil szeptettjével, amelyet a regénybeli zenekedvelők a komponista legjelentősebb műveként tartanak számon.

Az első kötet három részből áll, ezek felcserélt kronológiára épülnek. Az első rész Marcel gyermekkora, itt Swann már nős, de a feleségét nem fogadja be a társaság. Vinteuil sem felel meg Combray és környéke társadalmi elvárásainak, tőle lánya miatt idegenkedik a társaság. Vagyis Swannban és Vinteuilben van valami közös: a társadalmi elfogadottság hiánya. Az első kötet második része az előzményeket mutatja be, így elsősorban Swann szenvedélyét Odette iránt. A harmadik rész a kamasz Marcel Gilberte, azaz Swann lánya iránti szerelmét beszéli el.

Ha a szereplők rendszerét nézzük, akkor ennek a kötetnek a meghatározó eleme a Botticelli–Swann–Vinteuil háromszög.[1] Vagyis egy olyan konstrukció, amelyben egyenrangúként jelennek meg fiktív és nem fiktív figurák. Ugyanez vonatkozik a helyleírásokra is, egyfelől Párizs, a Champs-Élysées, az opera, a színházak egyértelműen referenciálisak, másfelől a többi, így Combray, a normandiai Balbec vagy akár Vinteuil lakóhelye, Montjouvain fiktív helyszínek.

Marcel kánonjai rendívül igényesek. Festészet, építészet, drámairodalom, zene, a magas művészet pontosan körülhatárolt. Vagyis az elsőrendű referenciák, azaz a quattrocento festészet, a francia katedrálisok, Racine *Phaedrá*ja stb. eleve azt sugallják, hogy a fiktív művészek (az író Bergotte, a festő Elstir és a zeneszerző Vinteuil) a referencális művészekkel azonos színvonalat képviselnek.

Swann, aki jelentős örökségéből él, évek óta dolgozik egy tanulmányon, amely Vermeer művészetét mutatja be. Fiatalon művésznek gondolta magát, de nem lett az, maradt szenvedélyes művészetkedvelő. Ideje javát társadalmi kapcsolatai kötik le, a legelőkelőbb körökbe is bejáratos. De nem ott, hanem a nagypolgári Verdurin szalonban ismerkedik meg Odette de Crécyvel, aki majd később a felesége lesz. Odette, a kitartott nő először nem tetszik Swannak, ostobának és hervatagnak látja. De hirtelen minden megváltozik, amikor rájön arra, hogy Odette Botticelli nőalakjainak a pontos élő mása. Így asztalán nem Odette fényképét, hanem a

[1] René Girard vezeti be a désir triangulaire, vagyis háromszögletű vágy fogalmát. Lásd Girard 1961.

Sixtus-kápolnában látható Cippóra-portrét helyezi el. Nem az számít, amit az életben lát, a festmény látványa fontosabb. Swann rávetíti ezt a látványt a másikra, így Odette ellenállhatatlan vonzását Botticelli biztosítja. Ugyanazt a mechanizmust látjuk itt, mint Balzacnál *Az ismeretlen remekmű*ben, ahol Frenhofer válik rabjává a *Kötekedő széplány* című festménynek, amely szintén fiktív alkotás. Balzac regényében ennek a sajátos kapcsolódásnak korrelátuma az idő problematikája: a festmény romolhatatlansága áll szemben a test romlandóságával.

A Vinteuil-szonáta az olvasó számára először a Verdurin-szalonban szólal meg. Egy fiatal zongorista adja elő, aki nagynénjével együtt a szalon állandó látogatója. A zongoristának nincs neve, egyedüli megkülönböztető jele a nagynéni. A későbbiekből kiderül, hogy Vinteuil egyik hegedű-zongora szonátájáról van szó, a Verdurinéknél előadott zene ennek a zongorás változata. Pontosabban nem az egész szonáta szólal itt meg, hanem csak egy tétele. Benne az a frázis, amelyet a fiatal zongorista szinte minden alkalommal eljátszik, s amelyet, mint a szövegben olvasható, Swannék később nemzeti himnuszuknak tekintenek.

De Swann már előzőleg is találkozott Vinteuil zenéjével, méghozzá egy arisztokrata szalonban, Saint-Euverte-né palotájában. Az elbeszélő pontosan leírja ennek a házi koncertnek a programját. Liszt műve, a *Szent Ferenc a madarakkal* szólal meg először, azután Chopin már említett prelűdje, utána egy polonéz következik, majd a Vinteuil-szonáta, amely az elbeszélő szóhasználata szerint egy zongora-hegedű szonáta.

A legismertebb fiktív zeneszerző figura fél évszázaddal később Thomas Mann *Doktor Faustus*ában jelenik meg. Thomas Mann muzikológus módjára írja le Adrian Leverkühn tanulmányait, útkeresését, olyan részletesen mutatja be egy-egy művét, mintha azok valóban léteznének. Élet és mű Leverkühn esetében szorosan egybefonódik.

Sokszor felvetődő kérdés, hogy ki lehetett a Vinteuil-figura modellje. Proust maga azt írja, hogy sok mintából gyúrta össze a zeneszerzőt. A Proust-regény első változatában, a *Jean Santeuil*ben már szerepel egy fétissé váló zenemű. Ott, a későbbi változattól eltérően, elhangzik a szerző neve is, Camille Saint-Saëns hegedű-zongora szonátájáról van szó. De a modell kérdése nem revelatív. A horizontálisan szerveződő regénynek nincsen szüksége vertikális referenciára. Elegendő, ha annyit tudunk, hogy a szonáta egy párizsi szalonban szólal meg valamikor a 19. század vége felé. Az olvasó számára nyilvánvaló tehát, hogy egy posztromantikus műről van szó, amelynek a fő motívuma, vissza-visszatérő dallama könnyen megjegyezhető.

Érdekesebb problémát vet föl a Vinteuil-figura kettőssége, az, hogy a jelentéktelen vidéki zenetanár hogyan azonosítható a kor zenei életét megújító és mármár meghatározó szerzővel. A kettő közti átmenetet az író homályban hagyja, nem tudjuk meg, hogyan jutnak el Vinteuil művei a párizsi muzsikusokhoz, hogyan ismerik föl azok jelentőségét. A vidéki Vinteuil gátlásos. Látjuk a jelenetet,

Marcel szemszögéből; Vinteuil kikészíti a kottát, hogy megmutassa a látogatóba érkező szülőknek, feltehetőleg eljátszaná nekik a szonátát, de végül visszakozik, eltünteti a kottát, mielőtt a látogatók megérkeznek.

Swann egyenesen botrányosnak tartja, hogy ez a jelentéktelen és nevetséges figura ugyanazt a nevet viseli, mint a nagy zeneszerző, arra gondol, hogy valamiképpen beavatkozik a történetbe, hogy eltünteti a botrányos homonímiát. A két figura közti eltérés óriási, a két Vinteuil semmiképp sem közelíthető egymáshoz. Annál is kevésbé, mert a montjouveni zenetanár szűk látókörű, vaskalapos, kicsinyes, ostoba ember, világa az ellenpólusa annak a világnak, amelyben Swann (és Marcel) mozog. „Lehet, hogy a rokona – folytatta Swann –, ami bizony szomorú lenne, de hát egy lángelménének is lehet egy vén szamár unokatestére. Ha így volna, bevallom, minden gyötrelmet elviselnék, csak hogy ez a vén szamár bemutasson a szonáta szerzőjének" (Proust 2003, 246).

Swann valódi találkozása Vinteuil szonátájával: ráismerés. Ami groteszk körülmények közt történik, Verdurin és felesége játékos civódása előzi meg a fiatal zongorista fellépését. A házigazda itt meg is nevezi, mit fognak hallani. „Swann úr talán még nem ismeri ezt a fisz-moll szonátát, amit mi fedeztünk fel, hadd játszsza el a zongoraátiratot." Verdurinné visszafogja a férjét, aki enged: „Hát jó, nem bánom, csak az andantét fogja játszani" (238).

Swann a szonáta andante tételét hallgatva ébred rá, hogy egy évvel korábban egy estélyen már hallotta ezt a zeneművet, amelyet akkor egy hegedűs és egy zongoraművész játszott. A ráismeréssel indul az a hosszú belső monológja, amely próbálja szavakkal megfogalmazni, milyen hatással volt rá a fisz-moll szonáta. Motívumok, dallam, ritmus, azután pedig „egy rögtönzött és ideiglenes átirat", amely segítségével „el tudta képzelni a terjedelmét, arányos csoportját, kottáját, kifejező értékét; ezúttal olyan valami lebegett a szeme előtt, ami már nem volt tiszta zene, hanem rajz, építészet, gondolat, s ami lehetővé teszi, hogy emlékezzünk a muzsikára" (241).

Proust tehát a befogadás felől beszél a zenéről. Ezt a zenét a befogadó olyan módon transzformálja, hogy emlékezni tudjon rá. Innét, hogy a szakirodalom gyakran a madeleine- epizódhoz hasonlítja a Vinteuil-szonáta dallamának a szerepét. A teába mártott sütemény íze azonban (éppúgy, mint a Guermantes-palota kocsibejárójának egyenetlen kövezete, amely Velence emlékét hívja elő az elbeszélőben, vagy a porcelántányérhoz ütődő ezüstkanál csengése, amely érthetetlen boldogsággal tölti el) az érzékeket hozza játékba, vagyis alapvetően materiális jellegű, ellentétben a zene kvázi anyagtalan voltával.[2]

A szalonban Swann csak annyit tud meg, hogy „a Vinteuil-szonátának ez a mostani feltűnése mélységes hatást gyakorolt a legújabb zenei törekvésekre, vi-

[2] Hasonlóképpen különböztet Deleuze is. Deleuze 1971, 176–178.

szont a nagyközönség előtt teljesen ismeretlen maradt" (246). Elragadtatása, az andante hallatán rátörő boldogság érzése így nem kerül ellentétbe sznobizmusával, a Vinteuil-szonátát éppúgy kapcsolhatja Odette-hez, mint ahogyan Odette-et kapcsolta Botticellihez.

Swann olykor magát Odette-et is ráveszi, hogy szólaltassa meg zongoráján a fisz-moll szonáta dallamát. A dallam tehát összekapcsolódik a boldogság érzésével, amikor Odette Swann szeretője lesz. De Odette csakhamar megcsalja a férfit a Verdurin-szalonban megismert Forcheville báróval. Ettől fogva a Vinteuil-motívum a boldogság helyett a fájdalom érzéséhez kapcsolódik, egyszerre idézve fel a múlt boldogságát és a boldogság elvesztésének keserves élményét.

Előfordul, hogy Swann megpróbál belelátni a fisz-moll szonáta titkába. „Belátta, hogy e tartózkodó s mintegy fázó szelídség benyomása a dallam öt hangja közt való egészen gyenge távolságnak s köztük két hang állandó újraidézésének köszönhető; de tudta, hogy így nem magát a témát, hanem egyszerű hangértékeket elemez, amelyekkel a titokzatos lényeget helyettesítette… Tudta, hogy a zenésznek nyitott tér nem az a sovány hetes hangsor, hanem egy majdnem egészen ismeretlen s mérhetetlen klaviatúra…" (379–380). Az elemzési kísérlet ezzel meg is szakad, Swann rögtön visszatér a zene hatásának metaforikus ábrázolásához.

A Vinteuil név a mű valamennyi kötetében megjelenik, legtöbbször az első és a hetedik kötetben. *A fogoly lány*ból tudjuk meg, hogy Vinteuil kisasszony barátnője (aki éppúgy nincs megnevezve, mint a Verdurin-szalon kis zongoristája) utóbb a zeneszerzőnek szenteli életét; neki köszönhető a Vinteuil-kultusz megszületése. Ugyanis a hagyatékban maradt olvashatatlan kottaképeket ő fejti meg, s teszi kiadásra és előadásra alkalmassá. Így kerülhet sor Charlus báró szalonjában a szeptett bemutatására.

Az est leírásának már-már patetikus tónusát Proust ezúttal is csipetnyi iróniával ellenpontozza. Többen, így Verdurinné és a báró templomi áhítattal várják a zene megszólalását, a személyzet frissítőket szolgál fel az első és a második tétel közti pár másodperces szünetben, a második tételben pedig Marcel egyszerre arra lesz figyelmes, hogy a vonósok és a hárfa hangjai közé vegyül Verdurinné kutyájának a horkolása.

Ahogyan a szonáta Swann és Odette szerelmének a zenéje, úgy a szeptett Marcel és Albertine szerelméhez kapcsolódik. Marcel próbálja megfogalmazni a két mű közti hasonlóságokat és különbségeket, ehhez a festészetet hívja segítségül. Pontosabban a színeket: a szonáta dominánsan fehér, a szeptett viszont erőteljesen vörös. S próbálja magában megfogalmazni, ahogyan annak idején Swann is megpróbálta, mi is történik, amikor Vinteuil zenéjét hallgatja s befogadja: „Mily szép volt a párbeszéd a hegedű s a zongora közt!" A szót keresi itt Swann, a logosz értelmében megszülető szót, azt, amit Illyés Gyula a zene szavának nevez. De rögtön tudja, hogy „soha beszélt nyelv nem volt ily hajthatatlanul szükségszerű",

hogy „az igazat megvallva, senki sem gondol a beszédre" (382). Vinteuil zsenialitása – gondolja Swann s később Marcel – éppen az, hogy felébreszti bennünk a „szerelem és a boldogság egy bizonyos felfogását", mert a dallam a természetfölötti lények oly rendjébe tartozik, amelyeket sohasem láttunk, „mégis elbűvölve ismerünk rájuk, amikor a láthatatlan kutatója elfog egyet, s abból az égi világból, ahová szabad a bejárása, elhozza, hogy felvillanjon pár percre a mi földi világunk felett" (381).

Proust itt is ellenpontoz. A közismerten együgyű Monteriender grófnő nem állja meg, hogy ne kommentálja a szonátát. „Káprázatos, sose láttam ilyen rendkívüli dolgot… De aztán aggálya támadt, s hogy helyesbítse első kijelentését, hozzáteszi: Soha ilyen rendkívülit a táncoló asztalok óta" (383). De végül Swann (és Marcel) szólama marad a domináns. A zene mindkettőjük számára ráismerés egy még sohasem látott, mégis létező világra, amelyet csak a zeneszerző Vinteuil – e tekintetben Chopin, Liszt és Wagner méltó követője – tud zseniális művében felvillantani.

Bibliográfia

Deleuze, Gilles (1971), *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 176–178.

Deleuze, Gilles (2002), *Proust*, Budapest, Atlantisz.

Girard, René (1961), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Hachette littérature.

Platón (1984), *Az állam*, ford. Jánosy István, Budapest, Európa, 376–412.

Proust, Marcel (1996), *A megtalált idő*, ford. Jancsó Júlia, Budapest, Atlantisz.

Proust, Marcel (2001), *A fogoly lány*, ford. Jancsó Júlia, Budapest, Atlantisz.

Proust, Marcel (2006), *Swann*, ford. Gyergyai Albert, Budapest, Magvető.

GUILLAUME MÉTAYER

Az elveszett könyv nyomában

Marcel Proust és Anatole France, avagy a kánon vége

Ki ölte meg Anatole France-ot? A gyanúsítottak listája hosszú. Mindenekelőtt egy csapat fiatal bajkeverő, akik Barrès és Loti mellett a *Thaïs* szerzőjét tették „ennek a régi világnak" a szimbólumává, amelyet Apollinaire-hez hasonlóan „végül is unnak" (Apollinaire 1913). Az *Egy hulla (Un Cadavre)* című ifjúkori röpiratban (Aragon–Breton 1924), amelytől Aragon később diszkréten elhatárolódott (Drieu volt a hibás, ő maga sugallta[1]), a szertelenség jelzi az undor erejét. Talán azt a szorongást is elárulja, hogy soha nem sikerült megszabadulni attól a nehézkes zsenitől, aki három évtizeden át minden helyet elfoglalt a francia irodalomban. France-ot, ahogy ezek a fiúk mondják, mindenki üdvözölte, „a tapir[2] Maurras és a szenilis Moszkva", de Léon Blum demokratikus szocializmusa[3] és a hivatalos harmadik köztársaság úgynevezett radikalizmusa is, amivel Drieu máshol vádolja.[4] Ahhoz, hogy egy ilyen konszenzust megzavarjon, minden bizonnyal

[1] „Amikor az ön kezdeményezésére kiadtuk a hírhedt *Un Cadavre* című röpiratot, ugyanaz a söpredék sakáloknak nevezett minket, ugyanazok a kutyák ugattak a rendőri elnyomásért" (Aragon 1925). Több mint ötven évvel később megerősítette ezt: „Valójában csak azután, hogy M. Doucet 1924 márciusában kirúgott (hogy megbüntessen azért, mert közreműködtem az *Un cadavre* contre Anatole France című röpiratban, amelyet egyébként Drieu rendelt meg, az író halálának másnapján" (Aragon 1981).

[2] École Normale Supérieure szlengje. Tanító, aki magánórára jár.

[3] Lásd például: Blum 1954.

[4] „Ahogyan M. Giraudoux, Anatole France után, a »radikális« Franciaország kétértelmű igazolásaira szakosodott / Ah! ezek a nagy irodalmi köztisztviselők" (Drieu La Rochelle 1982). A France/Giraudoux-párhuzam állandóan jelen van Drieu munkásságában: „Giraudoux-val a szimbolizmus közkinccsé lett; kizárólag a szimbolizmus volt az, amelyet 1900 után már neoklasszicizmusként retusáltak, Gide és Valéry által csökkent a jelentősége. Renan és Parnassus tehát Anatole France-ban találta meg a szószólójukat" (uo. 175–176.). Lásd még a *Napló* 1944. február 8-i, Giraudoux halálára írt részletét, benne ezzel a mondattal: „Ez Anatole France filozófiája, csak kissé kibővítve az 1914-es ismeretekkel".

szükség volt az *Egy hulla*[5] megdöbbentő erőszakosságára. Alacsonyabb szinten az agresszió talán nem lett volna elég egy ilyen bálvány letaszításához. Mindenesetre az elhunyt soha nem heverte ki a bántalmazást, amely magával sodorta az általa megtestesített irodalmi és politikai értékek nagy részét: a felvilágosodás klasszicizmusának hagyományát, amelyet a nemzet történelmével megbékélt köztársaság szolgálatába állítottak. A harmadik köztársaság kulturális és ideológiai konszenzusát, amelyet egy ember és egy mű testesített meg, tizenhat évvel a politikai összeomlása előtt, a szürrealisták itt lényegében megtörték.

A „temetés megtagadása" azonban, bár a leghíresebb, nem az egyetlen epizódja volt az irodalmi merényletnek, amely megadta az alaphangot és ezernyi kegyetlen változatot eredményezett. A francia irodalom Cézárjának tógája lyukas, olyannyira, hogy a baloldali neoklasszicizmus végének március idusa minden oldalról egybefogta az összeesküvőket.

A régi mester e brutális elutasításával irodalmi nemzedékváltás történik. A Nagy Háború élménye mellett, amely új érzelmi szakadékot nyitott, France kétségtelenül megfizette saját késői és elhúzódó pályafutásának árát. Az örökös „király" 1924-ben nyolcvanéves volt. Lajos Fülöp alatt született, a második császárság alatt kezdett írni, hogy aztán a század végén lépésről lépésre diadalmaskodjon. Természeténél fogva nosztalgikus, hosszú éveihez hozzáteszi irodalmi jámborságának minden évszázadát, amely legalább Rabelais-ig nyúlik vissza, és szívesen időzik egy homályos és kissé idealista korszakban, XIV. Lajos százada és a forradalom között, a *Rôtisserie de la Reine Pédauque* [*Lúdláb királyné*] és az *Opinions de Jérôme Coignard* [*Coignard abbé véleményei*] között. Az író által keltett gyűlölet arányos ezzel a nehéz időszakkal és azzal a képességével, hogy magába szívja és megtestesítse a nemzet kultúrtörténetét. Ez valóban egy ember alkotta emlékhely, amely az „emlékhelyek" (a Coupole, a társalgás művészete, a mester látogatása, a francia nyelv, a Dreyfus-ügy stb.) patchworkjéből áll össze, amelyet az újítók zajosan eltemetnek.[6]

Anatole France, vagy hogyan szabaduljunk meg tőle: a kérdés annál is inkább kulcsfontosságúnak tűnik, mivel egy tiszteletre méltó hagyományban gyökerező dicsőség leleplezéséről van szó. Ugyanakkor ez a kifinomult gyilkosság, amely egy nemzetellenes támadás formáját ölti, amellett, hogy hírhedt tettnek tűnik, dicsőség nélküli tett is lehetne. A már halott vagy tiszteletreméltóan öreg áldozat ugyanis minden támadót szentségtörővé változtat. A nagy hídépítő a régi és az új

[5] Ez megdöbbentett egy olyan, France-szal szemben nem túl előzékeny írót, mint Romain Rolland, aki levelezésében többször is visszatért rá, mind Gorkijjal, mind Duhamellel vagy Édouard Dujardinnal, Mallarmé egykori tanítványával, aki a *Cahiers idéalistes* 1924-es, decemberi számában megtapsolta a posztumusz gyalázatot. A Gorkijhoz írt levelet idézi Rolland 1991, 434.

[6] Lásd Nora 1997. Ezzel kapcsolatban utalok saját cikkemre: Métayer 2007.

rendszer irodalma között, az író, aki a francia irodalom „időtartamát képviselte",[7] egyébként mindig egy nyugtalanító köztes térben mozgott élet és halál között, amelyet az általa szimulált öregség testesített meg, mielőtt valóban elérte volna azt; az öreg mesterek valamennyi szerepét eljátszotta, akik egyben a szószólói is voltak. „Adtál már valaha pofont halottnak?"[8] [Avez-vous déjà giflé un mort ?] – A túlzott, undorral vegyes erőszak, amellyel a fiatalabb nemzedék a halott öreg mestert pofozza, kétségtelenül ebből a sajátosságból fakad, ha úgy tetszik, egyfajta nagyapagyilkosságból, amely arra kényszeríti az ifjú Oidipuszt, hogy a bűnt sértéssel tetézze.

A hír elterjedt, és a *Histoire contemporaine* [*Kortárs történetek*] szerzője Franciaország legtöbbet gyalázott írója lett, hasonlóan Léon Blum néhány évvel későbbi politikai sorsához. *Arx tarpeia Capitoli proxima,* avagy a nagyszerű dicsőség közel van a szégyenhez. A túlzott méltatlankodás hosszú időre felváltotta az egyhangú hódolatot és a túlzó lelkesedést.[9]

Paul Valéry az ellenfelek és a nagy nevek élén állt. Monsieur Teste a francia irodalom egy másik egyedülálló pillanatáért volt felelős. Példa nélküli az Académie française [Francia Tudományos Akadémia] történetében: az Anatole France utódjaként 1927-ben tartott beszédében a *La Jeune Parque* [Az ifjú Párka*]* szerzőjének sikerült az a blaszfémikus bravúr, hogy soha nem ejtette ki „illusztris elődje" nevét – nem azért, hogy felmagasztalja őt, hanem hogy a megvetését kifejezze. A kigúnyolás emlékműve a *La Vie littéraire* [*Az irodalmi élet]* szerzőjét, annak ellenére, hogy korának egyik legnagyobb kritikusa, „végtelen olvasóként" ábrázolja, aki elveszett a kényszeres olvasás örvényében, amelynek nincs vége, mert nincs célja, elve vagy tárgya. Valéry alapvetően szívesen mutatja be a francia impresszszionista kritika heurisztikus kitérőit a művelt bovarizmus szokatlan köntösében. A kommentátorok gyakran állították, hogy Mallarmé tanítványa távoli bosszúhadjáratot *(vendettát)* folytatott azzal az emberrel szemben, aki egykor és még nemrégiben is, *„Jadis et Naguère"* [*Hajdan és minap]* kizárta mesterét a *korabeli Parnasse-ból,* abból a kollektív gyűjteményből, amely a kor költőinek a nélkülözhetetlen hírnevet jelentette; de bizonyára politikai indítékok is közrejátszottak ebben a kiszámított lenézésben. Valéry, a heves Dreyfus-ellenes harcos és Pétain marsall köszönőbeszédének későbbi szerzője – igaz, néhány évvel a katasztrófa előtt – nem habozott leveleiben elítélni Anatole France elfogultságát az Ügyben: „Csodálom France arcátlanságát, aki zsidó szeretővel és egy tisztán héber miliőből táplálkozva mert aláírni és beszélni róla – ráadásul tréfásan, ami kettős aljasság."[10]

[7] Lásd például Maurras 1954, 208.

[8] Ez a címe Aragon *Un Cadavre*-beli szövegének (Aragon-Breton 1924, 4.)

[9] Ez a méltatlankodás akadályozta meg Gide-et abban, hogy az író nyolcvanadik születésnapja alkalmából tiszteletét fejezze ki France-nak. Lásd a 11. jegyzetet.

[10] 1898. március. Levél Pierre Louÿs-hoz, in Gide 2004, 850.

Az 1927-es akadémikus (azaz az Académie française tagja) eltemette az 1896-os akadémikust, és vele bezárta egy anomália zárójelét: íme egy baloldali „Halhatatlan" (*Immortel* – azaz az Académie française tagja).

A „jó Mester" mindenható és sanda túlélése egy egész nemzedéket bosszantott fel és zúzott össze. Anélkül, hogy megemlíteném a viszonylag jelentéktelen szerzők hálátlanságát és piszkálódásait, mint például Jacques de Lacretelle, aki az *À la rencontre d'Anatole France (Találkozás Anatole France-szal)* című művében saját kiábrándultságát állította színpadra (De Lacretelle –Wassermann 1930), France – néhány kivétel ellenére, mint a *Les dieux ont soif* és az *Histoire comique*[11] – André Gide egyik kedvenc céltáblája volt.

A *Napló* szerzője, akinek utólag úgy tűnik, több közös vonása van France-szal, mint amennyi akkoriban látszott, egyfajta Monsieur Prudhomme-nak, férges akadémikusnak ábrázolja őt – „demi-coupole" [fél-kupola] stílusáról beszél (Gide 1996, 1016) –, s nem veszi észre, hogy amikor France azt írja: „Bonnard Szilveszter úr, az Institut de France tagja", akkor egyszerre emeli ki és határolja el magát attól a tudóstípustól, amely a harmadik köztársaságban oly központi szerepet játszott – gondoljunk csak Renanra –, és ezzel elérte, hogy a könyvek emberét az irodalom vezető alakjává tegye. Goethe e nagy tisztelője, korának szcientizmusával összefüggésben, megtévesztően kisszerű módon aktualizálta a tudás és az élet viszonyának fausti kérdését. Ha Gide intuícióját, hogy Xavier de Maistre *Utazás a szobám körül* című művét és ezt a regényt, amely France első igazi sikerét hozta, egyazon ellenszenvbe burkolja, bizonyos értelemben igazolja az irodalomtörténet (France előszavazta a rövid savoyai remekművet[12]). France régóta „immoralista" is volt, amint azt Gide egyik leghíresebb maximájának e különös bejelentése mutatja: „Az ártatlan angyalok, ha írnának, biztosan rossz irodalmat művelnének" (France 1888, 172).[13] Sőt, nehéz megtagadni az *Epikur kertjé*nek szerzőjétől a szorongás és a reszketés *(Schaudern)* érzését, mivel: „Van egy dolog, ami minde-

[11] „Nagy élvezettel olvastam Anatole France *L'Histoire comique* című művét. Felbátorodva újra nekiláttam a *Le Jardin d'Épicure*-nak; de újra felfedeztem első undoromat ezzel az önkéntes és langyos itallal szemben" – írta Roquebrune-ben, 1924. április 7-én. Ugyanezen év április 15-én Gide megjegyezte: „Olvastam a *Les dieux ont soif*ot. Néhány oldal, néhány fejezet kiváló. Mindent egybevetve nagyon jó könyv." De hozzátette: „Felkértek, hogy írjak jegyzeteket egy France dicsőségének szentelt számhoz, amit biztosan megtalálok a fiókomban / De mit is írhatnék a *Le Quotidien*-ben olvasott dicséretek után, amit de Noailles grófnő jegyzett. – Ez már nem kritika, sőt dicséret, ez már hajbókolás. A túlzás, a mértéktelenség, a szavak, érzések és gondolatok ilyen mértékű felfújása leértékeli mindazt, ami értelmes és ésszerű lehet" (Gide 1996, 1247).

[12] Xavier de Maitre 1878.

[13] Az eredetiben: „Les anges, qui sont toute candeur, feraient assurément de la bien mauvaise littérature."

nekelőtt vonzóvá teszi az emberek gondolatait: a szorongás. Az az elme, amelyik nem szorong, irritál vagy untat" (France 2013, 115–116).[14]

Mindenesetre a *Mocsarak (Paludes)* szerzője számos alkalommal kimutatta France iránti megvetését. Gide után Sartre, az elkötelezett író új alakja volt az, aki France-ot támadta, sőt „ostobaságáról" beszélt (Sartre 2010, 643). Miért volt ez így? Mert France, mint jó laikus, aki a „kis Combes atya", a nevezetes 1905-ös, az államot és az egyházat szigorúan szétválasztó híres francia törvény megalkotója, saját műveit előlegezte meg, és a kor tudományára támaszkodva igyekezett kettéosztani Pascal agyát: egy zseniális matematikuséra és egy beteges teológuséra (France 1892, 209–222). Kétségtelen, hogy az egzisztencialista fenomenológus nem tudta elfogadni egy ilyen hipotézis voltaire-i és szcientista nyerseségét; de mindenekelőtt a francia irodalomban terjedt el a vélemény: Anatole France végleg felkerült a „feketelistákra", amelyekről Milan Kundera beszél (Kundera 2011, 1089–1102). És a mesterek kirohanásai mellett nem tűntek el a „szamárrúgások" sem, akárcsak La Fontaine *A kivénhedt oroszlán* című meséjének végén.[15]

A nacionalista jobboldal, amely igyekezett minél tovább fenntartani agnosztikus és neoklasszikus mentora, Charles Maurras csodálatát a francia nyelv „jó mester" virtuóza iránt, a vallás felé való visszafordulással egy időben France ellen is fordult: Bernanos a *Sous le soleil de Satan (A Sátán árnyékában)* című művében az írót a középszerű Antoine de Saint-Marinként karikírozta (Bernanos 1988, 280–308). Az agathoni nemzedék vallásos vitalizmusa, amely, mint Drieu forgalma is sugallja, nem nélkülözi az ideges megfeleléseket, a szürrealista lázadással az öreg szkeptikus ellen szólal fel: Massis Maurras és a neotomizmus közé szorulva *Jugements* című művében provokálja őt (Massis 1923, 143–168). A korszakváltást igazolja Drieu értékelése, aki a könyv átvételekor megdicséri a Centre national de Vichy leendő tagját, majdani akadémikust, amiért nem volt hajlandó kímélni mestere mesterét: „Ma szeretném elmondani, hogy szinte teljesen egyetértek azzal, amit France-ról és Barrès-ről ír […]. Milyen helyénvaló az ő [Barrès] bőségét szembeállítani Anatole France szegénységével! Nem tetszik, hogy Maurras ennyit tudott France-ról".[16]

[14] France nyilvánvalóan Daniel-Rops egyik célpontja a *Notre inquiétude*-ban. (*Essais. A szorongás dicséretére. Sur une génération nouvelle. Positions devant l'inquiétude*, Paris, Perrin et Cie, libr.-éditeurs, 1927, megjelent három évvel a halála után.) Roger Martin du Gard 1927. február 7-én kelt levelében bírálta őt emiatt: „Ebben a témában úgy gondolom, hogy egy kicsit igazságtalan A. France-szal szemben, akit nem kellene annyira Brousson szerint megítélnie…", in Roger Martin du Gard, *Correspondance générale*, vol. 4, 1926–1929, szerkesztette és jegyzetekkel ellátta Jean-Claude Airal és Maurice Rieuneau, Paris, Gallimard, 1987, 135.

[15] Lásd például De La Fontaine 1845, 109.

[16] Compiègne-ből írt levél, 1923. augusztus 23. (Drieu La Rochelle 1992.)

Ráadásul France elveszítette azt az őszinte csodálatot, amelyet kezdetben egy egész irodalomszociológiai közegben keltett, s amelynek konzervatív és reakciós gyökerei az évek során Barrès-től Paul Bourget-n át Jules Lemaître-on keresztül egyre erősödtek; bár Maurras még mindig ünnepelte őt (Maurras 1924), ez már nem minden fenntartás nélkül történt (Maurras 1941). Ebből a szempontból a Dreyfus-ügy komoly csapás volt France, az Akadémia egyetlen Dreyfus-támogatója számára. És mintha nem lett volna elég, hogy elvesztette ezeket a támogatókat, France dicsősége kétségtelenül megcsappant néhány évtizeddel később – amikor már ritkán szólaltak meg – attól, hogy aurájának egy részét ezeknek a szellemeknek köszönhette.[17]

Amikor meghalt, az Anatole France elleni konszenzusos ellenségesség az életében elért egyhangú csodálat negatívumává vált. France ellen most már reakciósok és progresszívek, tradicionalisták és újítók egyaránt felléptek. Megmaradt tanítványai, Paul-Louis Couchoud és Claude Aveline jelentéktelenné halványultak az általa idővel felépített óriási ellenfelekkel szemben. Roger Martin du Gard egyetlen válasza az új hívők szkepszis elleni támadásaira a passzív védekezés volt (Martin du Gard 1988, 473); még barátját, Georges Duhamelt is megpróbálta megmenteni a france-i stílus befolyásától.[18]

Az első világháború alatt az öregedő ember sorozatos pálfordulásai súlyosan rontották hírnevét. Jaurès barátjaként és csodálójaként egészen a végsőkig érvényesíthette volna progresszív pacifizmusát, de kénytelen volt meghátrálni a felháborodás láttán, amelyet egy ma már jelentéktelennek tűnő mondat váltott ki a háborús időkben.[19] France, aki 1914-ben már megértette és kifejezte, hogy mi a sikeres béke tétje, vonakodva csatlakozott a Nemzeti Egység kórusához, bár utólag bátran elismerte, hogy nem volt olyan sok mersze, mint Romain Rolland-nak, az *Au-dessus de la mêlée (A dulakodás fölött)* szerzőjének, aki túl későn hallotta meg Anatole France sajnálkozását;[20] így Rolland bizalmatlanul, sőt, megvetően tekin-

[17] E kérdésekről lásd Métayer 2011, 132, 141–142, 145–151.

[18] A Gilles Philippe által „tökéletes stílusnak" nevezett kockázat (Philippe 2013; különösen: III. fejezet, *Anatole France et la petite écolière,* 67–91), és a vele ellentétes jóindulatú „hangnem", az írói pálya és a könyvek emberének szakmai deformációja is visszatérő témái Georges Duhamelnek mint Anatole France utánzójának e kritikai portréjában, amelyet műveinek recepciója során fogalmaztak meg. Lásd különösen a Georges Duhamelhez intézett alábbi leveleket: 1922. december 22. (Martin Du Gard 1986, 201); 1933. május 23. és 1934. október 28. (Martin Du Gard 1987, 309).

[19] Levél Edmond Hervé-nek, 1914. szeptember 22.: „Ha legyőztük az utolsó hadseregüket is, és leromboltuk az utolsó erődítményüket is, ki fogjuk hirdetni, hogy a francia nép barátságában fogadja a legyőzött ellenséget."

[20] Georges Duhamel cikkében olvasta az *Europe*-ban (Adieu à Anatole France, *Europe* n. 23, 1924. november), akinek 1924. november 22-én Villeneuve-ből ezt írta: „Mennyire meghatott az Anatole France-tól hozott üzenete! Bárcsak hamarabb megismertem volna! – Tudja, hogy soha egy szót sem tudott válaszolni azokra a levelekre, amelyeket küldtem neki, azokra, amelyeknek a

tett rá, amint azt a Gorkijjal folytatott levelezése mutatja.[21] France ezzel irodalmi befolyása mellett erkölcsi tekintélyének egy darabját is elvesztette.

Voltaire prózájával szemben, amelynek egyik nagy képviselőjeként Anatole France-t idézik egykori barátjával, Paul Bourget-val együtt, Céline azt állította tisztán irodalmi szempontok mentén,[22] hogy az új stílust ő találta ki: „A franciák […] ragaszkodnak a Voltaire-stílushoz, amely egyébként formailag szép volt, és amelyet Bourget, Anatole France, majd végül mindenki másolt […] Mi egy stílusban maradtunk" (Céline 1987, 69–70). Az *Utazás a szobám körül* szerelmesétől az *Utazás az éjszaka mélyére* szerzőjéig jól láthatjuk a régi és az új irodalom közt húzódó határvonalat. France 1924-es halála és a leendő Prix Renaudot 1932-es megjelenése között látszólag csak nyolc év telt el, de a két írót és az általuk képviselt két Franciaországot valójában irodalmi szakadékok választják el.

A szürrealisták, a neotomisták, a posztszimbolista neoklasszicisták, a humanisták, akik 1914-ben nem mulasztották el történelmi feladatukat, aztán az egzisztencialisták (és hogy a megfelelő neveket soroljuk, nem kisebbek, mint Breton, Gide, Valéry, Bernanos, Rolland, Sartre, Céline): Anatole France mindannyiuk számára egyként visszataszító erővé vált, nem lehetett már több számukra, mint egy rossz emlék a francia irodalomból. Lehet, hogy műveit továbbra is újra kiadják és olvassák a nagy- és kispolgárok, köztük a france-i stílus alkímiája iránti tisztelet közös kötelék volt; lehet, hogy továbbra is megjelennek bibliofil kiadások; lehet, hogy továbbra is tereket és sugárutakat neveznek el a hajdani nagy humanista íróról, de Anatole France az irodalomtörténetet uraló írók számára most már a francia irodalom halott holtága.

E nagy összeesküvők közül az egyik legnagyobb tiszteletet és befolyást gyakorló író Marcel Proust volt. A *Les Plaisirs et les Jours (Örömök és nappalok)* előszavával France elindította annak a férfinak az irodalmi pályafutását, aki akkor még mindig csak egy ragyogó fiatal társasági ember,[23] ahogy egy évvel korábban az

---

legnagyobb hatást kellett volna gyakorolniuk az emberszeretetére […]. Már-már azt hittem (és elszomorodtam), hogy rosszindulatot érzett irántam… És ez valószínűleg csak a kor (sajnálatos) zsibbadtsága volt."

[21] Anatole France 1924 októberében bekövetkezett halálától kezdve. Lásd a Romain Rolland és Maxim Gorkij közötti levelezést: Rolland 1991. Ezt a fontos eszmecserét J. Pérus tanulmányozta: M. Gorki et R. Rolland devant la mort d'Anatole France, *Europe* 1965. november–december.

[22] Bár Céline nem mulasztja el megjegyezni egy 1937. október 26-án kelt, Marie Canavaggiának írt levelében: „Anatole, aki a többieknél is gonoszabb és kurvább volt, megfelelő módon elzsidósodott – tudta, hogyan kell ragadós szart csinálni" (Céline 2009, 541).

[23] Előszó 1896. április 21-i keltezéssel. Amint Jean Lorrain reakciója a *Le Journal* 1897. július 1-i számában hallgatólagosan mutatja, a kor mesterének, Anatole France-nak rövid előszava egy fiatalember első esszéihez egyedülálló lehetőség a kor irodalmi életében. Valérie Dupuy disszertációjában (Dupuy 2001) túlságosan negatívan olvassa ennek az előszónak a tartalmát, noha a szerző maga is azzal kezdi, hogy részletezi France összes erőfeszítését fiatal barátja érdekében (I. kötet,

Action Française leendő vezetőjének karrierjét is elindította egy dicsérő epigrammával a *Chemin de Paradis, mythes et fabliaux*[24] (*Utak a mennybe, mítoszok és mesék*) élén. Proust France barátja, tanítványa és harcostársa volt a dreyfusizmusban. Bernanoshoz hasonlóan, de végtelenül nagyobb jóindulattal, France-ot regénye szereplőjévé tette: Bergotte-ról beszélünk, aki kétségtelenül összetett figura, mert Ruskinra is hasonlít, aki Proust másik mestere volt, és maga is Anatole France csodálója.[25]

1921-ben azonban Proust is nyíltan megtámadta mesterét Paul Morand *Tendres stocks (Gyengéd készletek)* című művének előszavában, amely egyfajta kiáltvány volt az új irodalmi nemzedék számára. A szöveg néhány hónappal korábban jelent meg a frissen újraindított *Revue de Paris*-ban, válaszul Anatole France-nak az előző számban megjelent cikkére. Proust ezt írja:

> De France úr nem értett egyet. „Mi az ön kánonja?" – kérdezte abban a cikkben, amely olyan ragyogóan nyitotta meg az új *Revue de Paris*-t. És az általa javasolt kánonok között, amelyekkel kapcsolatban rosszul írunk, Racine *Lettres aux Imaginaires (Levelek a képzeletbeliekhez)* című művét említi. Mi magát a „kánon" elvét (amely egyetlen stílus függetlenségét jelentené a sokféle gondolattól) elutasítjuk. De végül is, ha egyet kellene választanunk, és amelyik, mint M. France szándéka szerint, nem egy nehéz kánon, soha nem vennénk a *Lettres aux Imaginaires*-t. Semmi sem olyan száraz, semmi sem olyan szegényes, semmi sem olyan rövid. Egy forma, amelybe oly kevés gondolat van bezárva, nem nehéz könnyűnek és kecsesnek lenni. De a *Lettres aux imaginaires* nem az. Még azt is elhiszem, ha tetszik, hogy nem Port-Royalból való, ahogy az egyikük mondja… Hányan olvasták a levelét, akik meg sem nézték volna, ha a Port-Royal nem fogadta volna el, ha ezek az urak nem terjesztik stb. Ön például azt hiszi, hogy valami nagyon kellemeset mond, amikor Chamillard úr felkiáltására válaszolva azt mondja, hogy az ő nagy O-ja csak egy O a számokban. De ez nem így van rendjén. Természetesen ezek az ismétlések nem állítanák meg Saint-Simon mondatának lendületét, de hol van itt a lendület, hol van a költészet, hol van

115–118.), valószínűleg a *La Recherche* kezdeti publikációs kudarcainak teleologikus és retrospektív olvasata miatt. France előszóírásának (és általánosabban irodalomkritikai stílusának) sorozatos tanulmányozása véleményem szerint a dicséret látszólagos ambivalenciájának erőteljes relativizálásához vezethetne, felismerve benne a minden tárgytól való távolságtartás france-i gesztusát. Nem tűnik helyesnek, ha France-ban „egyszerre látunk egy nagy írót és a kor legdivatosabb regényírójának felszínesebb alakját" (Dupuy 2001, 123). Éppen ellenkezőleg, úgy tűnik, France irodalomkritikusi tevékenysége – a szó legtágabb értelmében –, illetve az intertextualitásból táplálkozó alkotói munkássága az akadémikus kritika fejlődésével egyúttal a művelt, sőt tudós író hírnevét is meghozta.

[24] C. Lévy, 1895. Maurras a maga részéről dicsérte a *Les Plaisirs et des Jours*-t: *La Revue encyclopédique*, tome 6, n.155, 1896. augusztus 22., idézi: Dupuy 2001, 128.

[25] Ruskin különösen nagyra értékeli és francia nyelven idézi a *Le Crime de Sylvestre Bonnard* egy részét. Lásd Fukuda 2014, 91– 93.

> egyáltalán a stílus? Valóban, ezek a Les Imaginaires szerzőjéhez írt levelek majdnem olyan gyengék, mint az a nevetséges levelezés, amelyben Racine és Boileau orvosi véleményeket cserélnek […] De mindazok a vallomások […], amelyek utánozhatatlanul megelevenítenek egy ilyen jelenetet a *Phaedrá*ból, utólag csak meglepődve és egyáltalán nem elbűvölve hagyhatnak bennünket a *Lettres aux Imaginaires*-ben. Ha feltétlenül egy olyan kánont kellene elfogadnunk, amelyet ezekből a levelekből ki lehet hozni, akkor sokkal inkább azt az előszót (a félszegség állapotáról) választanánk, amelyet Gérard de Nerval Alexandre Dumas-nak dedikált […], amikor M. France szerint az emberek már nem tudtak írni. „De mi nem akarunk semmiféle kánont." Az igazság az (és ezt M. France mindenkinél jobban tudja, mert ő mindent mindenkinél jobban tud), hogy időről időre megjelenik egy új és eredeti író […]. Ezt az új írót általában elég fárasztó olvasni és nehéz megérteni, mert új kapcsolatokon keresztül egyesíti a dolgokat.[26]

Ez a hosszú részlet különös kontrasztot alkot Anatole France cikkével, amelyet támad. France ugyanis néhány hónappal korábban nem Racine-ról, hanem Stendhalról írt tanulmányt. Mindenekelőtt, távolról sem az úgynevezett *Lettres aux Imaginaires*-t tekintette abszolút kánonként, hanem csupán az Ancien Régime stilisztikai sikereinek hosszú listája közepén idézte őket:

> Ha a jó stílus példáinak a *Hocquincourt márki és Cannaye atya közötti beszélgetés*t, a *Roman comique*-ot, Racine *Lettres sur les Imaginaires* című művét, La Bruyère *Caractères* című művét és a *Souvenirs de Madame de Caylus*-t vesszük, Beyle nem ír jól. Ha a *Perzsa levelek*et, Voltaire *Essai sur les Mœurs /Tanulmány az erkölcsökről/* című művét, *A magányos sétáló álmodozásai*t */Rêveries du promeneur solitaire/* vagy a *Lettres sur les Aveugles*-t */Levél a vakokról/* tekintjük kanonikusnak, Beyle nem ír jól.[27]

Másrészt – mondta France – Beyle kortársaihoz képest jól ír. Korához képest tehát jó író, de elmarad a 17. és a 18. század irodalmának kegyelmi pillanatától, amely Saint-Évremond-tól egészen Rousseau-ig tart, bár Anatole France mint filozófust és a terror politikai atyját nem nagyon becsüli.

Miért emelte ki Proust ezt az egyetlen példát Racine-tól? Nem biztos, hogy a Proust-szakértők helyesen állapították meg ennek a gesztusnak a mélyebb értelmét.

Természetesen az általános összefüggés jól ismert: Anatole France, mint az a maga korában köztudott volt, rajongott Racine-ért, egy olyan kultuszért, amelyet barátjával, Jules Lemaître-rel közösen gyakorolt. Része volt annak a mozgalom-

[26] *La Revue de Paris*, 1920. november 15.
[27] *La Revue de Paris*, 1920. szeptember–október, 16.

nak, amely a romantika bukását és a klasszikusokhoz való újbóli visszatérést elősegítette.

Proust jól ismerte ezt a Racine-rajongást, amelyben osztozott mesterével. Bergotte-ot ugyanis úgy mutatja be, mint Racine nagy szerelmesét, aki fiatalon egy „brosúrát írt a drámaíróról". A *Swann*ban végigvonul ennek az elveszett brosúrának, „a Racine-ról szóló kis brosúra" keresésének a története. Ez „bizonyára már nem kapható. Lehetséges azonban, hogy volt egy újranyomása. Majd kiderítem" – mondja Swann (Proust 1987, 98). Az elbeszélő megkérdezi Gilberte-et, hogy a „brosúrává" vált füzet a tulajdonában van-e. A lány a „pontos címet" kéri tőle, amelyet az olvasó számára soha nem árul el, de az elbeszélő egy táviratban jelzi neki. Végül:

> Másnap elhozta nekem a brosúrát, amit kért, egy lila szalaggal átkötött és fehér viasszal lepecsételt csomagban. Látod, ez pont az, amit kértél – mondta, és előhúzta a kabátujjából a táviratot, amit küldtem neki. De e pneumatikus üzenet címében […] nehezen ismertem fel kézírásom üres, magányos sorait a nyomtatott körök alatt, amelyeket a posta ragasztott rá […], az élet lila szimbolikus öveit, amelyek először jöttek, hogy átöleljék, támogassák, felemeljék és örvendeztessék álmomat (uo. 395).

Bergotte Gilberte-től kapott ajándék brosúrája a zavaros érzelmek jegyében válik a szerelmi rajongás tárgyává: „Éppoly élvezettel, mint a Racine-ról [Bergotte által] írt lapokat, néztem a nagy fehér viaszpecsétekkel lezárt és lila szalagok folyamával átkötött papírt, melyet ő [Gilberte] hozott el nekem" (uo). Az elbeszélő „megcsókolta Gilberte achátmárványát", és ugyanebben az indulatban összekeverte, vagy legalábbis hagyta, hogy megerősítse „e kő szépségét" és „Bergotte e lapjainak szépségét is"(uo. 403).

A brosúra újra megjelenik a *Bimbózó lányok árnyékában* című kötetben: „Hogy bekapcsolódhasson a beszélgetésbe, Mme Swann megkérdezte tőlem, hogy Gilberte gondolt-e arra, hogy átadja nekem azt, amit Bergotte írt a *Phaedráról*. « Olyan szeleburdi lányom van« – tette hozzá. Bergotte szerényen mosolygott, és tiltakozott, hogy ezek jelentéktelen oldalak. Igen, nagyon szép, ez a kis pamflet, ez a kis traktátus – mondta Mme Swann" (uo. 551).

A Pléiade-kiadás jegyzete szerint: „Lehetséges utalás Anatole France egy füzetére, amelyben Racine műveinek 1874-es kiadásához írt előszavát nyomtatták újra". Ez jogos megjegyzés, de a valóságban France két „füzetet" *(plaquette)* szentelt Racine-nak. Az első a Lemerre által kiadott Racine-művekhez írt előszóból állt, amely 1874-ben a Lemerre-féle kiadás előzményeként, 1873-ban jelent meg a Charavay kiadónál[28] . A második füzet viszont pontosan Bergotte fiatalkorának

[28] *Jean Racine,* kiadó: A. Lemerre, 1874. Még a könyv megjelenése előtt: *L'Amateur d'autographes* (szerkesztette: Étienne Charavay fils) 1873. okt-nov-dec., 149–160., 165–168., 149–160.

ugyanebből az időszakából származik, és a *Racine et Nicole: La Querelle des imaginaires (Racine és Nicole : a képzeletbeliek vitája)* címet viseli.[29]

A *Revue de Paris* cikke vajon nem Bergotte „plaquette"-jének újabb, múló epifániája? A *La Recherche*-től a *Tendres stocks* előszaváig nem arról van-e szó, ha nem is ugyanarról a brosúráról, amelyet Proust felváltva imád és utasít el, de legalábbis annak különböző irodalmi megtestesüléseiről? A regényben átlényegült plaquette állítólag kifejezetten a *Phaedrá*ról szól, ami nem szerepel egyetlen francia Racine-tanulmányban sem, Proust irodalomkritikájában viszont mintha valódi formájában szerepelne: a *Querelle des Imaginaires*-ről szóló cikkben Bergotte túlzottan kuriózumokat kedvelő ifjúkori kedvencében tűnik fel újra.

Proust vádja kétségtelenül csak annyiban szigeteli el a - France által felidézett számos klasszikus mű közül - Racine e kis leveleit, amennyiben azok az irodalmi emlékezet és képzelet keverékei, melyek Bergotte-ot és modelljét a Racine-ról szóló két „füzet" *(plaquette)* Janus-arcú szerzőjévé teszik. Az egyik minden figyelmet és szeretetet megérdemel, a másik viszont éppen ellenkezőleg, Anatole France gyengeségére jellemző, a neoklasszikus tisztelet és a ritka szövegek iránti vonzalom keverékére, a szeszély és a kánon közötti ellentmondásos feszültség. E három füzet sorsa – két valós és egy képzeletbeli, amelyek bizonyos értelemben egyetlen, visszafordítható füzetet alkotnak *Az eltűnt idő nyomában* szerzőjének és elbeszélőjének irodalmi képzeletében – rávilágít a fikció és az irodalomkritika bonyolult kapcsolatára Proustnál. A két világ között kontinuitás alakul ki, amely a „Sainte-Beuve ellen" forduló explicit diskurzuson túl egy titkos átjárhatóságot jelez.

Proust fején találta a szöget: France-ot egész életében lenyűgözte a *Querelle des Imaginaires,* különösen Racine e levelei, és kritikai munkájában újra és újra visszatért hozzájuk.[30] France-ot minden bizonnyal Sainte-Beuve-höz és Lemaître-hez hasonlóan őszinte vonzalom fűzte ezekhez a könnyed szövegekhez, a Céline által kigúnyolt Voltaire-stílus megelőlegzett megtestesüléseihez. Számára ez kétségtelenül a polemikus próza mintaképe volt;[31] Proust stratégiai ügyessége azonban abban rejlett, hogy régi mesterét, Bergotte-ot csapdába ejtette a saját kedvence, a részletek iránti vonzalom, a bibliofilok hóbortjai által, hogy jobban szembeállíthassa őket az általa képviselt normatív stílusfelfogással. Azzal, hogy fejbe vágta őt egyik füzetével, egyfajta metonimikus vitát folytatott. France-ot e marginális füzete abba a mellékes iránti ízlésbe zárta, amely korának nagy irodalmi példaképét arra késztette, hogy tükörképszerűen aláássa önmagát.

A sors furcsa fintora, hogy Racine és a Port-Royal vitája szolgált kiindulópontul a stílus kérdésének egyik legmeghatározóbb kortárs polémiájához, amely a 20.

[29] Kiadta J. Charavay aîné, 1875-ben. (Anatole France jegyzete.)

[30] Ennek a pontnak a részletesebb tárgyalása érdekében lásd Métayer 2015, 139–161.

[31] Bancquart 1962 nem foglalkozik a francia polémia eme úgymond kanonikus szövegével.

századi irodalom révén a 19. század felszámolásához vezetett. Minthogy Proust távol állt a szürrealista kirohanásoktól, France gyenge pontját egy olyan antik és marginális ízlésben találta meg, mely ellentétben állt a klasszicizmusra való igényével, és kétségbe vonta e tekintélyes esztétikai hovatartozás valóságát. A fin de siècle a neoklasszicizmus paradox ideológiájaként jelenik meg, amely inkább a „kánon" iránti csodálatot fedezi fel újra, mintsem hogy teljes mértékben elismerje a „szingularitás" értékét.

A *Lettres des Imaginaires* szerzője paradox módon újraéleszti a klasszikus polemikus próza valóságos kánonját, melyet Pascal *Vidéki levelei*ből ismerünk (Zékian 2012, 127–140). Ezek is „kis levelek"-nek nevezhetők. Az *Imaginaires,* France kifejezésével „a poétika Vidéki levelei" iránti érdeklődésével az író nemcsak kronológiailag tolta el a vitát (1656-ról 1666-ra), hanem több más szempontból is. Egyrészt szekularizálta azt: Racine-t, a renegát írót játszotta ki Pascal, az apologéta ellen. Másrészt a műértő gesztusa úgy is felfogható, mint az egyén értékelési szabadságának nemes formája és irodalmi színpadra állítása a demokratikus korban: a *Les Imaginaires* választásával France példát mutat a klasszikus kánon újbóli kisajátítására a köztársasági korban. Proust elítéli a szabadság színlelését, hogy kisebb és marginális formában újra felfedezze a normát.

Anatole France egy olyan nemzedékhez tartozott, amelyet a sedani katasztrófa és a kommün egyaránt jellemzett, és amely a klasszikus hagyományban kereste a nemzeti fellendülés útját. A vereség erkölcsi súlya és a győztes Németországgal szembeni kisebbrendűségi komplexus egy egész irodalmi nemzedéket egy megközelíthetetlen és idealizált klasszicizmus epigonjainak státuszára kárhoztatott. France, Lemaître és Bourget éppúgy irodalomkritikusok voltak, mint írók, akiket nyomasztott saját tudásuk és klasszicista szuperegójuk, s akiket egyfajta világvégének, egy olyan fin-de-siècle-nek a gondolata kísértett, amelynek tüneteit érezték anélkül, hogy cinkosai akartak volna lenni.

Ezt a fajta neoklasszicizmust, amely a kivételre akarja alapozni a szabályt, teljesen negatív történelmi meghatározottságai terhelik; inkább egyfajta antiromantikus reakció visszahúzódásáról van szó, mint egy olyan stílus megerősítéséről, amely a jövőbe való vetítést jelentené. Egy olyan alkonyi vízióról, amelyet többek között France utolsó könyvének, a *La Vie en fleur*nek (*Virágfakadás)* az utószava is megerősít (France 1994, 1171–1174).

Proust Anatole France ellen fordította azt a fegyvert, amelyet ez utóbbi Brunetière ellen használt a *Revue des deux Mondes* szigorú szerkesztőjével folytatott vitái során, különösen a *Querelle du Disciple (A tanítvány vitája)* (1889) kapcsán. Racine lehetővé tette France számára, hogy – miközben látszólag egyetértett Nicolelal – megállapítsa a költészet erkölcstelenségét és ezáltal erkölcsi függetlenségét.[32]

[32] Proustot a nagy klasszikus tragédia eme erkölcstelen olvasata juttatta eszébe. Erről a témáról lásd Dupuy 2001, 220.

Három vita reflektál itt egymásra. Racine Port-Royal elleni leveleinek köszönhetően Anatole France megvédte az irodalom erkölcsi szabadságát Brunetière-rel szemben; Proust megvédte a saját esztétikai szabadságát mesterével és ezekkel a levelekkel szemben. A háború után Proust a harmadik köztársaság dialektikus vagy fiktív individualizmusát – amely nem volt más, mint a politikai egységet és a nemzeti nagyságot garantáló, előzetesen kialakított kánon elterelt anamnézise – felváltotta az író „egyediségével". Elindulhat egy másik „elveszett idő" keresésére, már nem egy sebzett nemzet kollektív idejét kutatva, amelynek ideális töredéke és nosztalgikus szimbóluma lenne egy neoklasszikus füzet, hanem a „szinguláris" létezés személyes idejét keresve.

Fordította: *Szávai János*

Bibliográfia

Apollinaire, Guillaume (1913), *Zone*, in uő, *Alcools*, Paris, Mercure de France.

Aragon, Louis (1925), Une lettre à Pierre Drieu la Rochelle, *NRF* 1925/9, 381–384.

Aragon, Louis (1981), *Écrits sur l'art moderne*, Paris, Flammarion.

Aragon, Louis – Breton, André (1924), *Un Cadavre*, Paris, Imprimerie spéciale du Cadavre.

Bancquart, Marie-Claire (1962), *Anatole France polémiste*, Paris, Nizet.

Bernanos, Georges (1988), *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

Blum, Léon (1954), En lisant, in uő, *L'œuvre de Léon Blum. Critique littéraire*, Paris, Albin Michel, 85.

Brousson, Jean-Jacques (1924), *Anatole France en pantoufles*, Paris, Les éditions G. Crès et Cie.

Céline, Louis-Ferdinand (1987), Ma grande attaque contre le Verbe [hangfelvétel, 1957/10], in uő, *Le Style contre les idées* [átirat], Paris, Complexe.

Céline, Louis-Ferdinand (2009), *Lettres*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

De Lacretelle, Jacques (1930), *À la rencontre d'Anatole France*, majd Wassermann, Edward, *Anatole France vu par un Américain*, ford. De Lacretelle, Jacques, Paris, M.-P. Trémois.

De La Fontaine, Jean (1845), *100 Mese képekkel a franczia után*, Pest, Heckenast Gusztáv.

De Maistre, Xavier (1878), *Voyage autour de ma chambre* [suivi de *Expédition nocturne autour de ma chambre*], préface d'Anatole France, Paris, A. Lemerre

Drieu La Rochelle, Pierre (1982), *Sur les écrivains: essais critiques*, vál., bev., jegyz. Frédéric Paris Grover, Gallimard.

Drieu La Rochelle, Pierre (1992), *Textes retrouvés*, Monaco, Editions du Rocher.

Dupuy, Valérie (2001) *Proust et Anatole France* [doktori értekezés Jean-Yves Tadié vezetésével], Université de Paris IV.

France, Anatole (1888), M. Jules Lemaître, in uő, *La Vie Littéraire I*, Paris, Calmann-Lévy, 172–177.

France, Anatole (1892), Blaise Pascal et M. Joseph Bertrand, in uő, *La vie littéraire IV*, Paris, Calmann Lévy, 209–222.
France, Anatole (1994), *Œuvres IV*, szerk. Marie-Claire Bancquart, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
France, Anatole (2013), *Le Jardin d'Épicure* [6e éd.], Paris, Hachette Livre BNF (1895).
Fukuda, Momoko (2014), *La Servante dans l'œuvre de Marcel Proust. Approche intertextuelle* [doktori értekezés], Université de Paris-Sorbonne.
Gide, André (1996), *Journal I. 1887–1925*, szerk. Éric Marty, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
Gide, André – Louÿs, Pierre – Valéry, Paul (2004), *Correspondance à trois voix (1888-1920)*, Paris, Gallimard.
Kundera, Milan (2011), Une Rencontre, Les listes noires ou divertimento en hommage à Anatole France, in uő, *Œuvre I*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
Martin du Gard, Roger (1986), *Correspondance générale III. 1919–1925*, Paris, Gallimard.
Martin du Gard, Roger (1987), *Correspondance générale IV. 1926–1929*, Paris, Gallimard.
Martin du Gard, Roger (1988), *Correspondance générale V. 1930–1932*, Paris, Gallimard.
Massis, Henri (1921), Anatole France ou l'humanisme inhumain, *La Revue hebdomadaire* 1921/47, 329–342.
Maurras, Charles (1924), *Anatole France, politique et poète*, Paris, Plon.
Maurras, Charles (1941), *Aux Mânes d'un Maître*, Lyon, Lardanchet.
Maurras, Charles (1954), *Maîtres et Témoins de ma Vie d'Esprit. Barrès, Mistral, France, Verlaine, Moréas*, Paris, Flammarion.
Métayer, Guillaume (2007), Anatole France dans la presse française, *Histoires littéraires* 2007/30, 66–108.
Métayer, Guillaume (2011), *Anatole France et le nationalisme littéraire. Scepticisme et tradition*, Paris, Le Félin.
Métayer, Guillaume (2015), Anatole France et Port-Royal ou les disciples de la querelle, in *Port-Royal au XIXe siècle*, szerk. Simon Icard – Stéphane Zékian, Paris, Chroniques de Port-Royal.
Nora, Pierre (1997) (szerk.), *Les Lieux de mémoire I*, Paris, Gallimard (Quarto).
Philippe, Gilles (2013), *Le Rêve du Style parfait*, Paris, PUF.
Proust, Marcel (1987), *À la Recherche du Temps Perdu I*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
Rolland, Romain (1991), *Correspondance Romain Rolland-Maxime Gorki*, bev., jegyz. Jean Pérus, Paris, Albin Michel (Cahiers Romain Rolland, 28).
Sartre, Jean-Paul (2010), Carnets de la drôle de guerre, in *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, szerk. Jean-François Louette – Philippe Gilles – Juliette Simont, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
Zékian, Stéphane (2012), *L'Invention des classiques*, Párizs, CNRS.

VÖRÖS ISTVÁN

Hogyan tanítanak olvasni az írók?

Avagy Proust helye a nem nevelő célzatú pedagógiában

Olvasni hosszan tanulunk. Lehet, hogy örökké? A jó olvasó holtig tanul? Esetleg azon is túl, az eltűnt idő nyomában járva ezzel?

Az olvasni tanulás a betűk elsajátításával kezdődik. Aztán a szavakat és a mondatokat is össze kell raknunk, akkor az olvasás már nemcsak elmélet lesz számunkra, hanem gyakorlat is.

Az olvasás gyakorlata a megértés. Megértek egy mondatot. A következő lépés, hogy a mondatokból össze tudok rakni egy gondolatmenetet, egy történetet. Akinek már ez is megy – ami évek munkája –, az lassan egy egész művet is képes összeilleszteni ezekből az elemekből. Egy regényt, eposzt, könyvnyi értekezést.

A regény és társai olyanok, mint egy IKEA-bútor: tényleges méreteikhez képest kis dobozban hazavisszük, aztán nekünk kell összeszerelnünk őket. Egy bútort sem könnyű, de egy regényt még nehezebb. Ráadásul regénye válogatja, terjedelemtől, stílustól, gondolati összetettségtől függően egytől mondjuk hétig terjedő skálán jellemezhetjük olvasásának nehézségi fokát. De az olvasó felkészültsége is jellemezhető ezen a számskálán, az általa elolvasott és megértett legnehezebb regény nehézségi fokával mérhetjük olvasni tudásának nagyságát. A hatodik fokon álló olvasónak egy maximális nehézségi fokú könyv már csak egyetlen lépésnyi akadály. Bármennyi gyakorlatot szerezzünk is az olvasásban, egy új könyv mindenképp feladatot jelent, nehéz belépni a világába. Ahogy majd nehéz lesz kilépni is, és ennek a két átlépésnek nagy szerepe van a katarzisban. Egy új könyvbe kezdve aggódunk, hogy értjük-e majd, és ért-e minket a regény. Hetes nehézségi fokúnak gondolom például az *Ulysses*t, *A tulajdonságok nélküli ember*t, a *Termelési regény*t és *Az eltűnt idő nyomában*-t.

Ezek olyan felülmúlhatatlan és egyszeri remekművek, melyeket se íróként, se olvasóként nem lehet megismételni. Olvasásuk gyakran hónapokba, akár évekbe telhet, az újraolvasásra csak ritkán nyílik mód. Jószerivel már elolvasottnak tekintjük őket akkor is, ha valamennyivel még adósok vagyunk belőlük. Magunknak? A szövegnek? A könyvnek? *A tulajdonságok nélküli ember*rel vagyok így: az első hatalmas kötet elképesztő korkép, ugyanakkor a világ megélésének olyan intenzíven elemző módja, mely még Proust szövegénél is nehezebbé teszi. Proust a

társasági érzelmi élet mélységeit képes analizálni, melyről azt lennénk hajlamosak gondolni, hogy különben inkább felszínes. Musil ugyanannak a kornak a bécsi, de valamivel kevésbé könnyed, gondolatközpontúbb világát szálazza végig a maga intellektuális módon elemző mondataival. Proust épp a feltételezett és sokszor megírt franciás léhaságon diadalmaskodik, és azt keveri bele a mondataiba, hogy feloldódjanak bonyolult csőrendszereik közlekedőedényében. Ami Párizsban még egyfajta szép léhaság, az Bécsben már erjedni kezdő öncsalás. A szétesésre készülődő Monarchiát Kákániának nevezi Musil, mely a cselekmény idejében még hatalmas felépítmény, de az alapja már alá van mosva, a biztonságot nem a valóságban lehet megtalálni, hanem az öncsalásban, az illúzióban, az illúziók elvesztése utáni pótillúzió-teremtésben, és ennek a sok torz és önmegcsaló tevékenységnek a fönntartásában. Amilyen az uralkodó évfordulójának megünneplésére való készülődés, a párhuzamakció. Mely aztán az ünnepelt Ferenc József halála, a háború és így lényegében a világvége miatt elmarad, amit az olvasó éppúgy tud, mint a művén a háború után dolgozó Musil. A mű befejezetlenül maradt; a három kötetből az első, melyről fenti fejtegetésünk leginkább szólt, szélesen áradó remekmű. Ezt a második kötet folytatja ugyan, de némileg túlfinomkodva saját erényeit, míg a harmadik kötet a morzsalékos töredékeké. Na, itt adtam fel, mert itt fel lehetett adni. A szerző is, belehalván a műbe, feladta, nem tisztázta le, nem vitte végig a munkát, így valami meghökkentő torzóban végződik ez a (kezdete felől nézve) remekmű. Az olvasása átvált regényolvasásból filológiai vizsgálódásba, feltételezések latolgatásába, hogy melyik szövegrész lehet a helyes a könyvben egyként megjelenő változatokból.

Azt hiszem, Proust is a félszeres elolvasás áldozata lehet. Ha áldozat ez, hiszen a hét kötet olyan életre szóló olvasmánynak is alkalmas, melyet néha veszünk csak elő, mint az ünnepekre félretett aszút vagy whiskyt. Proust inkább haszonélvezője a félszer elolvasásnak. A magyar értelmiség éveken át itt tartott ügyében. Mert miközben elfelejtett franciául, csak az első két, aztán jóval később három kötetét olvashatta a hétkötetes regényfolyamnak. Olyan szinten, hogy volt, aki nem is tudott erről a félolvasásról.[1]

[1] „A múltidézéssel kapcsolatos úgynevezett felfedezésekre, melyekért Proustot, *Az eltűnt idő nyomában* című regényciklus (a *Swann*, *Bimbózó lányok árnyékában*, *Guermantes-ék* alkotta triptichon) szerzőjét máig bálványozzák, Tolsztoj szintén önéletrajzi regénytrilógiájában (*Gyermekkor, Serdülőkor, Ifjúság*) is rábukkanhatunk. Ám az orosz író fél évszázaddal korábbi leleményeit nem kísérte hasonló lelkendezés. (…) Mégis, miért kell ünnepelnünk Proust úgymond újítását, az emlékező tudatfolyam-regényt afféle egyedi, kopernikuszi fordulatként? (…) A hírverés egyébként akkora körülötte, hogy akár hallomásból is lehet ismerni." (Bárány 2022, 13.) Ne a szerzői és szerkesztői pongyolasággal foglalkozzunk, nagyon is jellemző a Proust-regény triptichonnak nézése, hiszen sokáig ennyit kaptunk franciául nem olvasó, de magunkat azért mégis értelmiséginek gondoló értelmiségiek. Az európai kultúrával szembeni kisebbrendűségi érzést Tolsztojjal kompenzálni nem rossz ötlet, bár meg nem értett zsenivé azért nehéz átstilizálni a világirodalom egyik legtöbbet ol-

Egyébként a hetes skálán előfordulnak még a hetedik szint fölött elhelyezkedő művek is. A radikális újítók további művei, amikor nemcsak a falig mennek el, hanem át is törik azt. Ilyen a *Finnegans Wake,* ilyen Szentkuthy *Prae*jének első, fejezeteket és bekezdéseket is nélkülöző kiadása. Ez volna az olvashatatlanul zseniális kategória.

De lássuk, hogyan vezetnek az írók végig ezen a 7+1-es skálán, és egyre följebb lépve a fokozatokon hogyan tanítanak meg minket minden nehéznek tűnő szöveg elolvasására, megértésére, élveztére, és segítenek akár a megvilágosodás elérésében is. A megértésen túl ugyanis a megvilágosodásnak kellene következnie, amikor nemcsak a művet értjük meg, nemcsak önmagunkat, hanem a világot is, és ennek révén tettekre is szánjuk magunkat, illetve cselekvésre kényszerülünk.

Ám ez újabb kiegészítésre szorul. Nemcsak a hét szint fölött, hanem az alatt is van egy réteg:

0.) szint, amikor még nem tud hosszabb szöveget összerakni az olvasó, így egyelőre csak látszólagos olvasó, de inkább félolvasó, a magasabb szinten levő műveket még félig sem tudja elolvasni, az önkéntelenül ráragadó ismeretek kiszolgáltatottja.

---

vasott és elemzett óriását. Ami figyelemre méltó itt, az a *vagy-vagy szemlélet,* miszerint választani kéne Tolsztoj (nem legfontosabb három műve) és Proust (regényének első három kötete) között. Csakhogy az irdalom befogadásában nem kényszerülünk ilyen választásokra, a kérdés nem vagy-vagy, hanem is-is kimenetelű. Ettől persze még bárki írhat negatívan egy könyvről, még ha szerzője halálának centenáriumát erre fölhasználni nem is a legízlésesebb dolog, de a bírálatot jól meg kell alapozni, és nem indulhat ki töredékinformációkból, melyek már eleve melegágyai a tévedésnek. Persze Tolsztoj és Proust közé a *rivalizáló összekapcsolás jelét* tenni már azért is szerencsétlen, mert elég pár mondatukat elolvasni, hogy meggyőződjünk róla, mennyire távol áll ez a két író például mondatépítkezésben is egymástól.

De ha már a *rivalizáló összekapcsolás jelét* említettem, akkor menjünk még egy kicsit tovább. Eredetileg egyenlőségjelet akartam írni, de ahogy Bárány Proustot és Tolsztojt összekapcsolja, az nem egyenlőségi viszony, valami választást kikényszerítő jelnek kell itt lennie, mely egyetlen kiragadott tulajdonságuk hasonlósága alapján össze is húzza egymáshoz a jel két oldalán levő neveket. Ám csak azért, hogy kényszerű ellentétpárt alkossanak, melyben szükségszerűen diadalmaskodnia kell az egyiknek. A szellemi életet ez a rivalizáló összekapcsolás jele már magában tönkre tudja tenni, mert az irodalomnak és kultúrának, de a világ más dolgainak is torz felfogására kényszerít. Ennek a jelnek az egyik legnagyobb kárvallottja a magyar irodalomban Babits Mihály, akit szinte minden kortársával párba állítottak, mindig azzal a céllal, hogy ő maradjon alul. Ady vagy Babits, Kosztolányi vagy Babits, József Attila vagy Babits, a regényíró Babits vagy a regényíró Füst Milán, az irodalomtörténet-író Babits vagy az irodalomtörténet-író Szerb Antal, a műfordító Tóth Árpád vagy a műfordító Babits. Azt hiszem még lehetne folytatni Osváthtal, Móriczcal, Karinthyval.

Részemről nem kívánok választani Proust és Tolsztoj között, mert mind a kettőt akarom választani. Már maga a választás felvetése és ténye is hamis, megtévesztő, félrevezető, irodalomellenes. Miközben bárkinek a megbírálása – amennyiben jól argumentált – egyáltalán nem irodalomellenes még akkor sem, ha minden alapossága ellenére állításai tévedésnek mondhatók.

Nem művek tartoznak ehhez a szinthez és olvasóhoz, hanem reklámszövegek, szájhagyomány útján terjedő viccek, interneten olvasott, félig megértett álhírek és tévékommentárok.

1.) szint, amikor már képesek vagyunk összerakni olvasóként egy szöveget, de ez akkora nehézséget okoz, hogy bármi megértése a katarzishoz hasonló élményt fog eredményezni. Az olvasás esztétikai örömét egyelőre egyszerű funkcióöröm helyettesíti.

Ide olyan művek tartoznak, melyeket igazából nem érdemes elolvasni. Ezek persze nem feltétlen a legkönnyebb olvasmányok rossz megfogalmazásmódjuk, zavaros írástechnikájuk, ostoba vagy követhetetlen történetvezetésük, közhelyes gondolatiságuk miatt. Erről a szintről nem vezet felfelé út. Ezek azok a művek, amelyeket egyszer-egyszer elolvasunk, de másnaposság, egyfajta megbánás követi az olvasásukat. Amit alkalomadtán le is tagadunk, mert kínos lenne magyarázni, miféle szórakozásra vágytunk épp. Mindenesetre valamiféle kíváncsiságot kielégítenek.

2.) szint. Az olvasói élmény már túlmutat a puszta megértés örömén, de a történetek követésének izgalmán nem nagyon lép túl.

Olvasmányai a kalandos történetek, jó esetben a krimik. Filozófiája a szenzációirodalom, a nagy leleplezések. (Verne Gyula, May Károly, Agatha Christie, álhíreket és téveszméket terjesztő tényirodalom. De ide tartozik a *Harry Potter,* sőt, talán még az *Abigél* is.)

3.) Az érzelmek fölfedezése. Amikor az irodalmi mű már valódi érzésekről számol be, ilyen módon valódi embereket jelenít meg, és valódiságukat kiterjeszteni is képes, így fölfedezi a valóságot, az érzelmek valóságát, létrehozza a szentimentalizmust, elábrándozik a realizmusról. A barátság és szerelem történeteihez olyan művek tartoznak, mint a *Daphnis és Cloé,* a *Werther,* a *Büszkeség és balítélet,* az *Oblomov*. A példák alapján úgy tűnik, hogy itt már vitán felül irodalomról van szó, és bőven akadnak ebben a régióban remekművek is.

4.) Az előző azonban nehezen választható el a 4. szinttől, a közösség felfedezésétől. Mert a valódi szerelem átvezet a valódi szeretet és valódi gyűlölet birodalmába, a társadalomba, ahol még az álságos is valódi, bár a valódiság gyakran álságos. Ez a szint, mely úgy tűnik, valamiféle realizmusnak, máskor naturalizmusnak mondható, egyén és közösség viszonyát ábrázolja plasztikusan. Társadalmi tablókat nyújt. Az ilyen művek gyakran meglehetősen nagy terjedelme teszi ezt a tágasságot lehetővé, és épp emiatt nehezebb ugyanakkor az olvasásuk az előző szinten levőkénél. Idesorolhatjuk a *Tom Jones*t, a *Bűn és bűnhődés*t, a *Há-*

*ború és béké*t, *A Noszty fiú esetét*, az *Erdély-trilógiá*t, de a *Száz év magány*t és más mágikus realista műveket is.

És idetartoznak a társadalmi harcokról és konkrét háborúkról versben megszólaló, közösségösszefoglaló, néplélekké átformálódott eposzok, a *Mahábhárata,* az *Iliász* vagy épp 19. századi változataik, a *János vitéz*, *Toldi*, *Kalevala*.

5.) A következő szint az érzések és társadalmi kivetülésük után az ész fölfedezése. Az intellektus ezeknek az alkotásoknak az olvasása során semmiképp sem maradhat ki. Azzal, hogy az olvasó elemzéseiben aktivizálódik, a gondolkodás maga is része lesz a szövegnek. Minden könnyedségével együtt ilyen Shakespeare nem egy színdarabja, valamint követőinek, Goethének és Schillernek a munkái. Ilyenek az első elmélkedő jellegű szövegek, mint amilyen Platón életműve volt, ahonnan aztán az út egyenesen vezet a hatodik szintre,

6) a metafizikai szöveg fölfedezéséhez. Ebbe a csoportba tartoznak a szent könyvek, az ezeket imitáló munkák, mint a *József és testvérei*. A nagy drámai költemények, a *Peer Gynt,* Byron *Káin*ja, *Az ember tragédiája*. A *Faust*.

7.) A 7. szint már az író és olvasó határainak fölfedezése, az ennek a fölfedezésnek révén létrejött tágas tér kihasználása, a stílus lehetőségeinek tágítása. Ezek az írói mesterdarabok egyúttal olvasói mesterdarabok is. Aki az ilyen könyveket el tudja olvasni, mindent el tud olvasni. Aki ilyen könyveket meg tud írni, mindent meg tud írni. A stílus a megértést elősegítő díszítésből lényeggé alakul, a megértés elé áll, ugyanakkor ezek a művek erősen igénylik a megértést, nem elég csak átélni, végigizgulni őket. Többnyire nem is izgalmasak. Közülük már jó néhányat megemlítettem. Ami számunkra legfontosabb, hogy ide tartozik *Az eltűnt idő nyomában* című regényfolyam is, a maga hét kötetével.

7+1.) szint, a mértéket veszett szövegek, róluk már beszéltünk.
Mindeme olvasói képességnek és rutinnak az elsajátításában persze a művek is segítenek, azzal, hogy olvastatják magukat. Az más kérdés, ki mikor mit érez olvasmányosnak. Olvasni az olvasás tanít meg minket. Az olvasás élvezetére az olvasás élvezete. Akaratot és szellemi erőfeszítést kell bevetni, hogy sikerüljön a tanítás, a tanulás és a kettő katarzis általi összekapcsolása.

Végtére is mi az, amit Prousttól tanulhatunk? Azon a rengeteg dolgon túl, ami tanulhatónak látszik a művében?

Ő minden számba jövő irodalmi szinten képes valamiféle tanítást elhelyezni regényében. Hatásos ismereteket közöl közérdeklődésre számot tartó társadalmi rétegekről (1. szint). Gördülő franciaságát a pletykaújságok kíváncsiságkioltó ere-

jéhez hasonlítják.[2] Ez a nyelv magyarul nem létezik, ez okozta, hogy első fordítójának, Gyergyai Albertnek úgy sikerült megugrania az akadályt, hogy némileg finomkodóvá csiszolta a szöveget, másik fordítója (Jancsó Júlia) pedig világossá és érthetővé tette, de intellektuális esszéregiszterben hagyta, nem tudom, tehetett-e volna jobbat.

A 2. szint kedvelőinek is bőven ad muníciót ez a regény, hiszen már az izgalom, hogy fölmegy-e a gyermek Marcel szobájába az anyja, vagy Balbecben az elérhetetlen távolságban feltűnő lányokhoz sikerül-e közelebb kerülni. Ahogy az is izgalmas kérdés, sikerül-e megkedvelni Berma művészetét. Mennyi törekvés, bizonytalan cél! Mindezek mögött az egész könyv létrejöttének, az írni tudás elérésének a kérdése áll.

A mondatok folyamatos analizáló igyekezete a harmadik szintet, az érzelmekét tökéletesen feltölti tartalommal, és soha nem látott módon közel hozza hozzánk. Sokat tanulhatunk érzelmeinkről, érzelmeink kettőségéről, hármasságáról, negyedelhetőségéről, intellektuális darabolhatóságáról.

Proust képes a közösség síkját is megjelentetni, bejérhatóvá tenni. A francia előkelő osztályok kasztjait. A Saint-Simon herceg óta dívó emlékirat-hagyományt a nagypolgárság rétege felé is kiszélesíti. Megmutatja, mennyit fejlődött az arisztokrácia a 17-18. században még nem ritka vulgaritásához képest, mely a Napkirály udvarában is ott lappang, korántsem csak az árnyékban. Balzac már nem olyan egyszerűen találja meg mindezt a felvilágosodás utáni napfényen, az érzékenyebb emberekre kíváncsi Stendhal pedig másfajta embertípussá rakja össze a tapasztalatait. Proust viszont minden pszichologizálása ellenére ezen a szinten nem pszichologizál, hanem képes a kollektív tudat régióiba elkalandozni, sőt a kollektív tudattalanba is, egy meglehetősen profán osztály metafizikáját ragadva meg.

Mindez már az ötödik szintre vezet, az intellektuális analízishez, melynek szintén iskolapéldája *Az eltűnt idő nyomában*. Az új fordítás ezt az ábrázolási és nyelvi regisztert remekül ragadja meg. Minden, akár jogos kritikájuk ellenére a fordítás kritikusainak összességében nincs igazuk (Ádám–Albert 2017, 209–215), mert a Proust-fordításhoz nem kisebb nyelvi bravúrt kell végrehajtania a fordítónak, mint hogy a jó néhány számmal kisebb magyar nyelvet akkorára fújja fel, tágítsa ki, hogy az ne feszüljön kinőtt ruhaként a regényen, ne pattanjon le róla, ahogy az első fordítás nagy, hallható hasadásokkal nyílt szét a mögöttes szövegen. Nem a fordítók hibájáról vagy gyengeségéről van szó, hanem a magyar nyelv szellemi légköbméteréről: mennyi mű íródott rajta eddig, milyen magas rendű filozófia,

[2] Ilyen irányú ambíciójáról maga Proust is vall: „[…] akiket híres nevük miatt méltán emlegethetett volna annak a Ferrarinak valamely utódja, akinek társasági jegyzetein hajdan addig-addig mulattunk Saint-Loup-val, mígnem magunk is kitaláltunk hasonlókat saját szórakoztatásunkra" (Proust 2009, 77).

természettudomány, mióta gondolkodnak hosszú mondatokban általa és nem lóháton, mint vicces elméletekben hallani lehet. Lassan át kell ülnünk a lóhátról a pegazushátra, angyalhátra, és lehetőleg nem olyan angyaléra, akinek patája van. Proust lefordításával a magyar nyelv megnövekszik, kitágul. Persze sokat tágított rajta Joyce, Thomas Mann érvényes fordítása, Esterházy, Nádas, Kertész prózája, Keats, Rilke, Blake, Baudelaire, Holan, Mandelstam magyar megszólaltatása. De a nyelvet a beleépített gumírozás azonnal elkezdi összehúzni, szűkíteni. Ez a gumírozás persze lehet, hogy nem a nyelvben van, hanem az emberek szellemi restségre való hajlamában.

A magyar nyelvet már nem lóhátról, hanem számítógép vagy űrhajó-vezérlőpult mellől kell beszélni.

Mindeközben már szót ejtettünk a hatodik, a metafizikai szintről is, de most közelítsünk hozzá kicsit másként! Miként szakrális szöveg *Az eltűnt idő nyomában?* Persze irodalomtörténetileg is szakralizálódott (ami sokak haragját és irigységét is kiváltja), de még inkább azáltal, ahogy nézni tanít minket. Nem pusztán a fizikai jelenségeket, hanem a társadalmiakat, esztétikaiakat, szellemieket is. Láthatóvá teszi az absztrakt társadalmi összefüggéseket. Amit Balzac az *Emberi színjáték* elképesztő méretű kompozíciójával meg tudott tenni, azt Proust bele tudja szorítani egyetlen mondatba. Így derül ki, hogy mondatai tulajdonképpen nem is hosszúak, hanem nagyon is rövidek, mert több regénnyi viszony és együttállás zsugorodik beléjük. Ami Balzacnál az egész regényfolyam, az Proustnál egyetlen jól megtermett, átlagos *időeltüntető mondat*. Hadd adjam ezt a nevet a prousti mondatnak! Mert időt és társadalmi teret szív magába, mint a kis gömböc. Rajta kívül egyetlen regényírót ismerek, aki a mondatba bele tudta tenni az egész regényét. A *Sorstalanság* stréber, törleszkedő mondatai tükrözik ilyen pontosan a regény, illetve főszereplője ijedt helykeresését. Azok sorstalan mondatok, emezek időnyelő mondatok. Mint az út szélén az esőcsatorna-nyílások, beléjük nézünk, és ismeretlen mélységek tűnnek elénk, ismeretlen áramlásoknak leszünk fültanúi. Ezek nem áradó, inkább a csatornában csordogáló, örvénylő mondatok. Nem társadalmi értelemben említettem a csatornát, hanem sokkal inkább metafizikailag. Hogy a metafizika csatornahálózata mi volna? Az a mélyáramrendszer, mely a jó művek nyirokrendszerét alkotja. Mert az irodalom nem él, nem vér áramlik benne, hanem burjánzik, így hát nyirok. Ennek az áramlásnak az útját teszi láthatóvá az időnyelő mondat.

Hogy a hetedik szinten, az olvasás mesterdarabját jelentő regények közt ott van, arról már beszéltünk, de vajon ott van-e a plusz egyes szinten, a fiaskók között, a túl jó vagy a túlságos nagyratörés hibájába keveredők között? Igen, nyilván túl nagyra tör. Minek hét kötetet írni, ha egyszer minden mondatában benne van ugyanaz, benne van az egész, afféle irodalmi fraktált, önismétlő, öninkorporáló rendszert hozva létre? Bár nem érezni a hiúság szelét ebben a műben, a zsenialitás hübriszét, mégiscsak túlkapás mindez. Egy ellenfele csupán három kötet isme-

retében is torzónak minősítette. Mit mondjunk a hét kötetről? Torzó, mely nagyobb, mint az eredeti. Egészebb, hibátlanabb, bár ez a hibátlanság lehetetlenné válik burjánzása miatt, eltűnik, mint a kopaszság, ha kígyókból álló haja nő valakinek öregkorára. Ezek a kígyók persze a mondatok, melyek magukban hordják az egész művet, a mondatok lenyelték a hét kötetet, a hét kötet nem látható, mert eltakarják a mondatok. Nem a fától nem látjuk az erdőt, hanem a kígyófejtől a gorgófőt.

Annyit bebizonyítottunk, vagy legalábbis szemléltettünk, hogy ez a regény az irodalom minden szintjén értelmezhető. De ez alatt a hét plusz egy szint alatt is van még egy, vajon oda is behelyezhető? Azt hiszem, gyanítja már a kedves (vagy a csalódott, kételkedő) olvasó, hogy igen. Ha legalulra zavaros írásmódú, mértéket meg nem ütő szövegeket teszünk, akkor azt is észre kell vennünk, hogy Proustra ez is érvényes, hiszen annyira más, kanyargásai a türelmetlenebb vagy épp szigorúbban rendszerezni akaró olvasónak könnyen zagyvaságnak tűnhetnek. Ezt az elméletünket André Gide-nek a *Swannék oldalá*ról[3] szóló, egykori lesújtó véleménye is igazolja. Ez ügyben azóta annyian diadalmaskodtak rajta, hogy itt az ideje mentségére kelni. Pontosan látta, hogy mi nem az a könyv. Nem addigi értelemben vett irodalom, nem szabályos regény, nem fegyelmezett profi mestermunka, minden akkori és ma is dúló irodalom ellentéte, de nem is lázadás, hanem alámerülés. Ugyanakkor mégsem memoár, emlékirat, melynek nagy francia hagyományát úgy folytatja, hogy meg is szakítja.

De csak nem akarjuk azt állítani, hogy a nulladik szinten is szól ez a hétkötetes könyv, miközben a nulladik fokon levő olvasó nem tud hosszabb szövegeket megérteni? Nos, akkor ott van neki egyetlen mondat, bármelyik. Ennyire önálló mondatai még a *Sorstalanság*nak sincsenek. Ilyen értelemben épp magas esztétikai színvonala miatt mondható szétesőnek a regény. Kéjjel esik szét előttünk előbb kötetekre, aztán mondatokra, ahogy a gránátalma esik gerezdekre, majd rostokra. Egyetlen rost is hozza a gránátalma ízét és színét. A fanyaran savanykás pirosat. Amilyen nehéz Proust olvasását elkezdeni, olyan nehéz befejezni is. Az ember

[3] Fontosnak tartom, ahogy az új fordítás pontosította az első kötet címét. Amennyiben csak *Swann,* akkor ennek a kötetnek főként róla szóló része egyfajta betétregénnyé alakul, pedig itt semmi sem szól soha másról, mint az elbeszélőről, minden csak hozzá tapadó metafora, Swann sem önálló hős pusztán, hanem egy irány, a létezés egyik lehetősége. Hogy a kapun kilépve jobbra vagy balra fordulunk. *Swannék oldala:* ez a cím sok minden jelent, olyan dolgokat, amelyek elhalványulnak az első fordításban már a cím lekerekítő mivolta miatt is. Mert ebben a regényben minden sokat jelent, minden többet jelent, mint amit a szavak hagyományos értelemben jelentenek. Az elbeszélő egyáltalán nem saját magát jelenti, hanem inkább általános alany, minket, a mi tapasztalatainkat mondja el, minél inkább saját legtitkosabb gondolataiba mer behatolni. A többrétegűség elfedése esztétizálással. Nem bonyolítás, inkább leegyszerűsítés. Persze nem csak a magyar fordítót érhetjük tetten afféle történetgyártásban, a *Swann szerelme* című híres film (Volker Schlöndorff rendezése) ugyanezt tette. Megnézve nehéz lett volna megérteni, mitől olyan egyedülálló a regény.

tulajdonképpen bárhol belekezdhet. Nincs eleje és vége, akár minden kötetben tarthat egy könyvjelzőt, bekapcsolódhat egy gondolatmenetbe, mely könnyedén átkerülhetne bármelyik másik kötetbe is. Ha a végére érünk, már kezdhetjük is elölről, ha a közepén tartunk, nyugodtan előbbre ugorhatunk egy kötettel, vagy éppen ugyanennyivel vissza. Ezt a regényt bármelyik sakkfigura lépésmódja szerint olvashatjuk, nem szükséges az átlagos gyalogtempó, lehetünk vezérek, vagy meghódíthatjuk akár lóugrásban is. Bár a hódítás kérdéses, mert a sakktábla jóval, jóval nagyobb a megszokottnál.

Bibliográfia

Ádám Péter – Albert Sándor (2017), Proust – bikkfa nyelven, *Buksz Elektronikus Periodika* 2017/2, 209–215.

Bárány László (2022), Az eltűnt idő és befogadásának száz éve nyomában, *Magyar Napló* 2022/6, 13–19.

Proust, Marcel (2009), *Az eltűnt idő nyomában*. *A megtalált idő*, ford. Jancsó Júlia, Budapest, Atlantisz.

GÉCZI JÁNOS

Füves triptichon Prousttal

KÉPSZÉL

Ki felmászik a folyó gátjára,
hiába van közelebb az isten kékjéhez,
az égbolt magasabb,
mint korábban, és a pereménél
nem vegyül hozzá az ónix s az indigó.
A fűcsomóból nem lát semmit.
Hacsak nem a nyers toxint,
amely rongyszőnyegzöld ugyan,
de mindazt szálanként emészti el,
amit számára nyújtott a jelenlét.

A FŰ VERSE

Megörökíteni, ahogy a füvön
hever, ott az alakja. Ő, aki
a szálak közé fekszik, a fű
megtestesítője, vele mégsem
azonos. A jelenét elvesztette.
A szeme sötétzöldje szerepel
Jan Vermeer genti látképén,
az alsó képszél fölött és színének
párhuzama még az abszint és a
Korán könyvborító bársonya.

Az emlékezet számára, ha jelen
időben nem képes élni, halott.
A történet menetébe nem akar
beavatkozni: a jövőjével
együtt a múltja is bezárul, s nem
jut számára elhúzódni árnyék.
Mit nem vall be, az bevallatlan.

Tucat ezüst kulcs van a szájában,
hűtik a nyelvét, s éppúgy nyithatna
velük pinceajtót, mint kölcsönvett
manzárdlakást.

Nem tudható, mivé lesz a fű,
ha az emlékét megalkotják.

A FŰ

Megörökíteni ott a fű. Az idő hagyja.
Erőlködés nélkül előtör, könnyedén.
A szálak hajladoznak. Abban a szoros rendben,
ahogy lehetővé teszik a kifejezések.

De a fű, ami látható, nem azonos azzal
a fűvel, amit néz, ha pázsittá szövevényesül,
vagy rétté, mezővé terül. Az egyszerre tolvaj
és adakozó idő az emlékezőt, ha elbillent

fejjel bámul s felbukkan a búvárfejű pitypang,
világtalanná teszi. Ami befejeződik,
hogy átváltozzék, el is kezdődik és nem marad
többé azonos önmagával. Nem tudható,

mivé lesz a fű, ha az emlékét megalkotják.

SZABÓ T. ANNA

ZUHATAG

1. ELTŰNTEM: IDŐ

Emlék: a szóban ott a lék,
hol minden emmünk elszivárog:
majd, és mama, és menedék,
mosoly, móka és megszokások.
Mohón megmarkoljuk a mát,
míg maradunk a mérhetőben.
Emlék: a múltam csupa lék,
míg magammá hullok belőlem.

2. BALLA ZSÓFIA OLVASÁSA KÖZBEN

Halomba telnek-hullnak a napok.
Kihunyt a hang, figyelni most hiába.
Szívverés, véraláfutás.
Öklöt tömni a szájba.
A cél kiszáll kézen-közön,
telni: betelni, émely.
Hallani sem, és nézni sem,
szűnni önmagunk emlékezetével.
Hagyni, engedni, hullni csak.
Kigyúl-kihúny a lámpa.
Se hang, se fény, se gondolat.
Hány hiány. Hány hiába.

– –
Születésem a hiány szünete.
Kiélesít, kicsorbít.
Kés, szülök, szűnök, kiszakad
valami, árad, ordít.
Amit betöltök, üresít.
Készülni, sose készen,
ásítva tágítja magát
világnagy félegészem.

– –
Amíg alszom, élek-e még?
Vagy csakis ott és akkor?
Ami kitart, az lélek-e még?
A vak szavak, a vad kor
tükrébe van-e visszaút?
Vagy foncsoromon innen
az ébredés tömör falát
átégeti a nincsen?

3. MORCSÁNYI GÉZA HALÁLHÍRÉRE

Felébredni az éjjel közepén,
telefont nézni, látni a halálhírt.

Huszonöt évig ismerhettem. Szép volt.
Érzékeny, okos és egyenes ember,
a szeme mindig csillog, iróniává
transzponálja a feszültségét, vibrál,
pedig elegáns, halk, humoros, mégis:
mintha folyvást csak befele figyelne
egy bonyolult, indázó-vad zenére,
ami nem hagyja, űzi, hajtja, őrli,
szól a hangjából, gesztusaiból,

szemvillanásból, visszafogottságból
elő-előcsap, tűz, energia,
a régi szóval: lélek, elmeél,
a szabad szellem zabolátlansága,

indulata, tiszta öntudata,
teljességvágyó és nem alkuvó
gyötrő, gyötrődő hivatástudat,
a lemondásból kirántó harag,
és szeretetvágy, szeretni tudás,
ami nem fér el, nem fér meg a testben -
ültünk, beszéltünk, magázódva végig,
huszonpár évig, mentor, nem barát,

csak akkor leplezetlen-sebezhető,
ha a családja kerül szóba, minden
szava gyöngédség ilyenkor, csupa
féltő és bátor összetartozás:
a fuvolán indázó leitmotiv -
ezt kihallom a titkos zenekarból,
szemérmes-fényes öröm, büszkeség,
az öröklét íze, ígérete -
szól-e még vajon? Erre gondolok,
a csendet hallgatom, hogy hallom-e
valahonnan még, most, hogy kinyílt az ajtó,
és átlépett az ismeretlen térbe -
van-e áthallás, áthajlás oda?
Hol a zenéje? Ránk hagyta vajon?

Zuhatag, jelez a telefonom:
a mesterséges intelligencia éppen
erre a szóra választott egy csokrot
emlékeimből, árad és zuhog
a fotókon a víz, a fény, a mozgás
ritmizálja a néma képeket,
hogy értelmezze ezt a képtelent,
időnk telését, fogyását, a forgást,
a halálhírt, a közeledő hajnalt,
a nekem ma még felkelő napot,
a lélegzetet, a lélegzet végét,
e magyarázat nélküli zenét -

zuhatag, mondom én is, zuhatag,
vad áradás, kavargó létzene,
míg el nem múlik végül ez a mozgás,
a vibrálás, hullámzás, dobogás:

lezuhanni és végre elnyugodni,
mint kisimuló körök a vízen,
visszahúzódni egyetlenegy ponttá,
majd beforrt sebként átgyógyulni újra
vízzé, egésszé, várni csak, pihenni,

teljes lenni, mint tükörben a csend.

4. IN MEMORIAM TAMÁS GÁSPÁR MIKLÓS

Ha van innen, van odatúl,
nekem ez maradt vigaszul -
mi az értelme, nem tudom:
„Bárhol bukom, felén bukom".
„Harántcsíkolt az akarat":
amit akart, most ránk maradt,
kezdünk vele, ha akarunk,
vannincsvigasz, még maradunk.
Van, nincs, igaz. De ez a tét?
A széteszét. Beszéd, beszéd.
Nemlét folyik, „a lét dadog",
menni, maradni akad ok,
elbukni, mindig a felén -
Isten. Nyugtassa. Mondom én.
Meg és bele: ez nyugalom?
Nemnem tudom, és nem tudom,
boldog, aki már tudja, ott.
Folyik. Ez itt. Dobog, dadog.
Nyugodni el, de nem bele.
Kell, hogy egész, ha van fele.

BÁTHORI CSABA

IDŐIM BARLANGJA

I.

Nekem utam nincs, úgy mosolygok.
Nálad szeretnék megszületni.
Álmomat mesélik a bolygók,
s nem ér véget bennem a semmi.

Hűlt homokot rágó szelekben
meghallani ősöm, utódom:
árnyék voltam és ember lettem,
idő az üres óramutatókon.

Kék vagyok, zöld és villámsárga,
tündér visz el a faluvégen,
szeszlángom nem fér a világba,
nincs átadható szenvedélyem.

Életem nincs, csak három tajték
ért el velem a barna földre,
miután arcom elfűtötték,
akik létrehoztak ledőlve,

döglötthal szemekkel, seholban
ringó sás közt, fényes folyóknál.
Pedig mézes, lágy illatom van:
párolgok, mint a csecsemőnyál.

Dallamok csilló pókfonálán
folyton ismétlem túlvilágom:
lassan halálom is megállnám,
semmit vennék a tisztaságon.

Vagy repülnék, hallgatag halként
szám végén egy beszédes ó-val,
mint akivel új élet történt,
és mégsem bír el most a jóval.

Tűz körül gyűlik a hűvösség,
tengert beoltja a magasság,
így vagyok együtt füst és emlék:
aki nincs, vagy reménytelen lát.

II.

Nem egy vagyok, sokadmagammal
gördülök, mint a szekérkerék.
Egy eszemre nem fér a hajnal,
egyetlen földre nem ér az ég.

Mint egy halmos dunai hullám,
vetődöm vakon tenger felé.
Vagyonom a sok hosszú nullán
gyarapszik, és mégis senkié.

Értelmes volnék, mint egy nyárfa,
mint bőrszemellenzős lófejek,
vagy karsztok sötét nyargalása,
vagy se-élt-se-halt Melkisedek.

Kincs volnék, mint a fele fésű,
mint holtnak vonatzakatolás,
vagy mint utánam elenyésző
édes élet, vagy kései nász.

Csoda, mint kőlépcsőn a korlát,
vagy éjjel egy fehér minaret,
vagy idő torkában az órák,
vagy halál utáni csodatett.

Csuda, mint tűbe fűzni cérnát,
mint vízben látni csillagot,
rejtély, mint egy lejtős mammuthát,
vagy kinyitott nők, vakablakok.

Jobb visszatérni a mosolyhoz,
míg van idő-tér mindenkinek,
ha senkié vagy, semmi nem hoz
csak alvást és bánatos eszet.

Ez-az csak önmagának ízlik,
de én nem vagyok csak önmagam.

Sokszorozz meg hát hetedízig,
ne legyek égi világtalan.

III.

Megbékül, meghal, ez a sorsa,
aki fenn száll, vagy aki fennjár,
vagy egyszerűen sorba fogja,
amit mutat s elfed a leltár.

Beszélni kezd a csend, az ínség
a múlásról, bukás okáról,
s bár embert irt a végtelenség,
egyre feljebb is van a távol.

Most sötét van, vasszögek éje.
Zümmög egy tücsök madrigálja.
Alhambrazöld fröccsen az égre,
vastag álmot gőzöl a párna.

Gyűlik a hársak nagy türelme,
fehérre gyúlnak az akácok,
üresre síródik az elme,
megroppan minden, ami átfog.

Sárga égi tajtéklovacskák
robognak keletről nyugatra,
vízszintben felvon a magasság
s mintha a mélység mosolyogna.

Álmodni, hahotázva sírni,
sötétben megszokja az ember,
férfinak saját mesét írni
megtanul a nő türelemmel.

Sötétet követni vagy álmot,
csak ehhez kellenek a léptek,
mert aki üres csonttal látott
világot, semmit meg nem értett.

A nap nem tetszik örömömnek,
de örül fájdalmam az éjnek,

nem elfeledni a kegyelmet,
még a holtak is ezért élnek.

SIMON MÁRTON

SANS SOLEIL

Marcel Proustnak félálomban

Tudom, hogy voltam nagyon boldog,
bár nem emlékszem rá.
Ez ilyen.

Akkoriban sokat szédültem,
annak idején
mennyit álltam,

az agyam helyén a forró betonra ejtett jégkrémmel,

teleizzadt, koszos pincékben,
széthugyozott vécékben,
rossz és hangos zenékben,

minden szempontból indokolatlan,
teljes boldogságban.

Akkoriban
sokáig korán feküdtem,
de nem úgy.

Szóval, reggel.

Onnan ismerem
(rangrejtett herceget)

hogy milyen,
amikor minden részlet elviselhetetlen erővel
felfénylik és kiárad,

csakhogy az egészet elveszítsd szinte azonnal,
és ami marad,
nem homály, csak a fény hiánya,

amiben némán a nyakadra tekeredve pihen
az ecsetkezelés iránti szenvedélyes érdeklődés,

mert erőteljes,
élénk sárga
és piros
világító mázolmányok

töltik be tereid,

mindegyiken te vagy, egy azonosíthatatlan állat
áll fölötted éhesen,
ahogy fekszel az üresben.

Hát, ilyesmi.

Arra ébredni,
apróval fizetsz hajnalban a kisboltban
a pénztárossal nevetgélve.

Az emlékezetnek ilyenkor
könnyű dolga van

(ezért mesélem csak az egészet,
innen jött),

végre nem feladata résmentesen kitölteni a bizonytalanul
felvázolt teret,
elengedheti
amit
máskor
nagy strandolások és tétova halottak mentén
próbál oly ügyetlenül egyben tartani,

a pontosság lehetősége híján,
mintha a puszta írisze alapján próbálna azonosítani valakit,

– az életet, az életet,
a semminek integető
macskaszobrot

egy naptalan reggel kontúrvesztett narratívájában.

Annak a halk, egyhangú kattogását. Nem kell.

A nyers rájövést,
hogy egy leendő elfelejtett pillanatban állsz épp.

A végtelen szürke öblei közt eltévedt, alvó komp.

És a bizonyosságot, hogy a rég elvesztettek iránti szeretethez
az egyetlen létező mód ezen a ponton
hozzáférni már csak

a rozskenyérre kent mogyorókrém,

mert az első falattól megint ott ülsz
egy keletnémet hokedlin
ötévesen,

és az az íz, az az illat
bizonyíték,
hogy az egészből semmi sem történt meg
anyád ablakot nyit,

és a felnőtt,
aki két hete találta meg
a nagyapád Proust-kötetén
az évtizedekkel ezelőtti
üres,
kiszáradt
lepkebábot,

nincs.

Ez.
Mindössze ennyi takarja néha el,

mint halsz meg,
rohadsz szét,
veszel el,

oldódsz föl,
mosolygó rózsaszín tabletta
az idő gyomrában.

Ha a fák hegyére horizontot illeszt majd az este,
és a világosság hiánya
rád teríti azt,
aki vagy,

hol és mikor ébredsz
szédülve.

Mi az,
felkel és lemegy.

Az éjjelnappali polcai közt hosszan zsibbadtan keringve,
szakadt papucsban
sorba áll,
megállapítja

ez a város egy elhagyott pornóforgatókönyv,
ez a halálba mártott aprósütemény lenni én,

és nincs más hátra,
mint a nekünk kiszabott helyet,
előlünk örökké a múltba menekülő üres helyünket,

akár a
mióta nem látott Napot,

hunyt szemmel üldözni tovább.

G. ISTVÁN LÁSZLÓ

À LA RECHERCHE

Kerestem hány éven át, hogy
rálelek, mert lépcső és a lejtmenet
álmomban annyiszor volt élőbb,
mint az ébrenlét vattázott álmai,
de nem találtam semmi sarkot,
pedig vonatút, vidéki kúria, japános
fűszerek, majdnem összeállt, hogy ki
is vagyok. Ott felnőttként
tudtam jelezni, hogyha egy tér hozzám
tartozik, ott zászló volt kezemben
földbeszúrni, nőt a nap felé
emelni, erő magasba íveltetni éveket,
és mellemben belülről feszült,
hogy téged, Mnémoszüné, nem
szolgáltalak, volt hely magamban
venni levegőt, az elárvulásnak
más ütemére ingott bennem
az idő, máshogy lett nappal, máshogy
éjszaka, nem ködözte össze
minden percemet, hogy szóvá
kell lenned, ha vagy még, emlékezet.

À LA RECHERCHE, 2

A macska egyszer csak észreveszi,
hogy hiába kapar, székletének többé
nincs szaga. A kutya nem ered az
elejtett vadludak után. A tavasz úgy
indít, hogy nyoma sem volt a hónak.
A nyár a hőségben felperzseli a virágzás
emlékét, az ősz úgy teszi fel színeit,
mint egy öregasszony a szemfestéket
a szájra, a rúzst az áll köré. Mind
elmegyünk. De itt voltunk-e? A hús,
ha fő, nem gőzölög. Mikor a család
leszedi az asztalt, a vacsora illata
semmivé lesz, műanyag székek
pórusai közé tűnik el, ha járkálnak,
a padlók nem recsegnek, sosem meleg
a papucs, ha kibújnak belőle, a frissen
elhagyott ágy steril kórházszaga áruházi
kollekciókat idéz. Minden beszélgetés
egy közös szerveren lesz, ha hallgatják,
ha nem, újraindítás után, végképp
veszélytelen. Anya gyermekét, férj
a feleséget udvariasan kémleli, érzi,
ha nagyon erőlködik, be fog ugrani,
kit bámul. A tükrökben ismeretlen
arc néz vissza, hozzászegődünk
egy darabig. De nem élünk hiába.
Talpig felöltöztetett, szkafanderes
sivatagi sereg indul
az eltűnt idők nyomába.

2023. március

TATÁR SÁNDOR

NEM MINTHA ELTŰNT VOLNA. S MÉGIS

Ami a teatükörről aromaként fölpáráll,
vagy a nyállal elpépesülő morzsákból
ízként kioldódik, az kibomolhat, fel-
gyűrűzhet bármilyen tetszőleges apróságból:
lassan már nincs is ártatlan, a palackból
emlékdzsinnt ki nem szabadító
mozdulat, hang(szín), illat, mondatfoszlány,
tapintásérzet, helyszín vagy arcon átfutó
rezdülés, grimasz.
Az évszakok matrjoskák,
akárha időhagyma: mindegyik mögött
egy másik, egy hajdani bújik meg,
s mennyivel plasztikusabb, elevenebb sokszor
a hozzád legközelebbi legnagyobbnál
egyik-másik a mélyen rejtezőkből.

A jelen szinte teljesen visszavonta
az életedből (békés?) perckatonáit,
óra-zászlóaljait; a múlt egyetlen puskalövés nélkül,
békésen (de azért – ezt vegyük észre! –
alattomosan) hódítja meg a védtelen
(a legkevésbé sem végtelen) területet;
de összeguberálni a történeted az emlékezet
árterének hordalékából, s összeragasztgatni
– elszánás, program kéne ehhez
vagy egyszerűen több jámbor hit: a történet,
ha szépen összerakva, megtisztítva, gömbölyűre
csiszolva tárlóba vagy polcra teszed, ahol utánad
megtalálhatják mások, az ilyen
rekonstruált-költött történet fricska lehet

az engesztelhetetlen, kijátszhatatlan elmúlásnak,
a mindig banális végnek.
Csábító egérút,
ügyes trükk lenne ez – holmi elefántcsont-
küllős csipkelegyezővel elterelni a feléd habzó,
mindent-elnyelésre programozott időt, de nem,
későn született szerencsétlen(??) flótás(?);
hogy a művészet (művészet*ed?*) hatalma
idáig terjedne, abban te nem hiszel,
PEDIG (*amúgy* és *mégis*) szívesen megtalálnád
azt a jelmezbált, ahol a helyeden lennél,
ha Swannként betoppansz.

VÖRÖS ISTVÁN

VONALAK AZ IDŐ TENYERÉBEN

Elmegyek Á.-hoz, megkérdem,
milyen ruhát viselt tíz éve egy házibulin,
elmegyek Z-hez, megkérdem,
mi jut eszébe a napközis,
híg tejbegríz ízéről.
Á. nem emlékszik, Z.-nek semmi.

Á. kinyitja a szekrényét, egyik ruhát
húzza elő a másik után, nekem mutatja,
mert épp nekem illene emlékeznem rá,
ő csak benyomást tett, de a benyomás
bennem kellett volna megmaradjon.

Z. azt mondja, ha kíváncsi vagyok,
főzzek neki olyan tejbegrízt.
Mi is lehet a titka? A vizezett tejbe
csak szűkmarkúan adagolni a grízt?
Aztán ovális alakú műanyag tányérban
tálalni, cukortalan kakaót hinteni rá,
véletlenül sem cukros fahéjat?

Á. belebújik a virágmintás ruhájába,
amit megnevezek, és valóban ragyogni
kezd benne, de kinyögni csak ennyit tudok:
Ezt ugye este nem lehet viselni?

Z.-vel nagykanállal habzsoljuk
a híg grízt, látom magam előtt
az iskola alagsorát, ahol az ebédlő volt,
a talajszinten levő ablakokból

kitekintés nyílik a gyalogjáróra,
egy harisnyás női lábból megértem,
hogy előbb jön értem az anyám.
De vajon hová fogunk menni?

MARNO JÁNOS

PARAFA- ÉS RADÍRMORZSÁK

ANYÁM SWANNJA

Megcsillan a kelő fény a gyógyszertár
öklömnyi bádoghagymatornyán.
Swann cingár, osztályidegen
alakja rezge méltósággal tolja
vissza orrnyergére a lecsúszott
szemüveget, s karcsú, finom ujjaival
dobolva, vagy nem is annyira dobolva,
inkább zongorázva a felhőszínű
márványpulton böngészi át
az elébe terített receptlapokat.
A kombinált por nem szerepel köztük,
azt élőszóban fogja kérni anyám.
Ami engem illet, szeretem elveszteni
idő előtt a fonalat, anyám
mögé bújni, vagy tolni magam elé őt,
hiszen nélküle hol volnék most? sehol, sehol se volnék,
nemlétemet sem kutathatná hol riadtan,
hol dühödten roncsolt idegzetű
testemben az elmém, meglétem üres
fikció maradna; nemlétem ellenben
anyám révén tisztázandó jövő,
nehéz feladat, múltamat tekintve,
így ránézésre, teljesíthetetlen.
Miért is kellett nekünk, Istenem, miért
éppen egy egészségház, épp a község
egészségházába betelepednünk!
Anyám aggódik az egészségemért.
Erről tanúskodik a számtalan receptből

nem egy és nem kettő, számtanból ámbár
rémlik, hogy szintén gyengélkedem, és
ezért is aggódik értem; hiszen ő sem
erős benne; Swann kitűnő vegyész
és kitűnő matematikus, és túl van
talán a hatvanon, míg anyám alig múlt
negyven; Swann elől nem bújhat el az ember,
ő átlát az anyámon, meglátja benne
a kislányt, aki kicsivel kisebb is nálam,
a kicsivel alatt a fejemet értem,
azt, hogy pont egy fejjel nőttem az anyám
feje fölé, nem időszerűen, hanem Swann
szemében, de mit számít ez, amikor
engem csak gyanakvón méricskél
ő, a csupa-hattyúnyakú-collstock, az
anyámat nagyságos asszonynak szólítja:
Mit parancsol még a nagyságos asszony?,
mondja anélkül, hogy a méltósága
ezáltal csipetnyi csorbát szenvedhetne;
sőt, aki így beszél, abban a tekintetes
polgárember arisztokratikus játékossága,
pajkossága is még eleven; humora
van ennek az aszalt embernek, oly
finom humora méghozzá, ami nem
fakasztja harsány nevetésre a közönségét,
hanem apró gödröcskéket ás a két
szájszegletben a mosolynak. És
ez a mosoly nyomban bevéső dik is
az ember epide(r)mikus emlékezetébe, –
(csak ne vacogtatna harsányan a tetoválás réme)
hogy is mondjam, hogy ne értsem magam félre,
de a félreértéstől se félve mondjam,
hogy mi jár a fejemben, mikor először
törlök, és azonnal írok valamit a helyébe,
amit sebesen radírozok máris,
hátha nemcsak a saját bőrömet vinném
vele a vásárba; a gyógyszertárban
mélyebben érzem egy templomban magam,
mint a templomban. Csend van, Swann
patikamérlegen szűri együvé anyám
számára a kombinált port, melynek

összetevői egy életre ismeretlenek
maradnak előttem. Mint mondtam fentebb,
nem is nézek oda nyíltan. Legfeljebb
leselkedem. Elég az hozzá, hogy el-
porladunk mindannyian. A kombinált
port kis tasakokba osztja szét, tasakonként
adja hozzá az ostyalapocskákat.
Szeretem őket a nyelvemre venni,
hagyni, hogy ott megolvadjanak és átvéve
nyelvem ízét nyelhetem közvetve jó-
formán magamat. Anyám mint védőnő
feltétlen híve a gyógyszeriparnak
és Swannak, aki odahaza Proustot
olvas és Wagner-lemezeket hallgat,
nem Debussyt, aki rám hat jótékonyan,
ha baj támad valamiért, vagy már kész is a baj.

(*Pirítós, vajjal*)

Kidobott órák az ablakon, dobog
a szív és cseng a fül, csengettyűt függeszt
a fülre a beteg idő. Anya eltűnt.
Istenem, add, hogy megkerüljön.
Nélküle ködbe merül a ház körül
a világ, nincs még egy ház se közel,
se távol, nincsen egy úttest, rajta egy jármű,
járda, melyen egy sejthető alak kelhetne-
járhatna, sem dió-, sem cseresznyefa,
vagy udvar, ami régóta elhanyagolva,
kamra a sarkában, mintha sosem lett volna;
szinte fehér a köd, mint a tej, amit most fejt
az erdész felesége, s mintha most
lehelte volna ki lelkét a Teremtő,
magába burkolózva. Bőghet a tehén.
A tőgyét siratja. Bözsi, a süketnéma,
csípőficamos leányanya jön fel
a lépcsőn az emlékezetben, és mindjárt
hallani is az ugatását a vatta-csendben.
Nem azért ugat, mert nincs megfizetve.
A mellkasát fájlalja, talán a szíve

nincs rendben. Nehéz lesz takarítania
a tejfehér váróteremben. Törölnie
zsír- meg sárfoltokat, hintőport, szerte
a pólyázón s a terepzöld linóleumon.
Kutya nehéz követni mindezt. Vannak persze
ismerős nevek, amelyek egymást hívják
elő, majd egyszer csak ködbe vesznek,
s a Néma Bözsi nem szólíthatja őket;
anya is szólíthatatlan, ha egyszer
elnyelte a föld, a névnek az íze
azonban ott tanyázik a nyelven, benne
a szájban, eleven fedél alatt, csak
a torkodra ne menjen: félrenyelheted,
és még megfulladsz. És akkor felbukkan
máris egy név: Albert, a sakkmester
Albert, egy szerényebb ruhás-szekrényember,
mind a két bástyáját leadja, és úgy ver
meg öt-hat lépésben. Korát tekintve
Swannal hozható egy szintre. Nincs idősebb
jel egyik halántékon sem. Albertnek
nem esete a másik nem, hiába szekrény-
ember, őt csak a munka és a győzelem
hajtja mindig előbbre – a nő láttán
visszahőköl; színtelen lesz és kedélytelen.
Kár volt megszületnem. Unom magam ebben
a télesti esőben. Mióta felszállt a köd
és leszállt a nap, esik. Ez élet neked?
A nő öreg ráadásul, és hiú
a végtelenségig, Albert úgy tudja, költő.
És a költőkről azt gondolja, kenyérre
lehet őket kenni, s ha még megpirítod is
azt a kenyeret, elolvadnak, mint a hó,
felszívódnak, beleivódnak a kenyér
pórusaiba. Rühes költők, minden
hájjal megkent, viszketeg álszentek, esznek
és isznak és úsznak az árral, és nem
adják meg a tartozásukat időben. Idővel
pedig elfeledkeznek róla, s úgy is
múlnak ki, lélegeztetőgépen a nevükkel.

(*Hűség*)

Elég a jajgatásból, a szokások
szidalmazásából, anya cigarettázott
sokat, szívta a füstöt, mely aztán őt nyelte el.
A köd eufémizmus. Aki köhög tőle,
annak persze több; Marcel, jó lesz jobban
vigyázni a nyamvadt tüdődre, ha
rajtuk múlik, ezek rágyújtanak ülve
akár a betegágyad szélén is. Anyám
egyik parázsról tér a másik parázsra,
úgy olvassa ágyában a Bimbózó lányok…-at,
és egyáltalán nincs tekintettel Proust
asztmájára. Agórafóbiájára. Swannt
féltékenysége kínozza, a szerelem szót ne
is hallja, sem a szerelme nevét, nincs is
jelentősége, már hogyne volna, egy név
nem csupán ízét őrzi, illata is olykor felhőt
képez, képzelt felhőt egy süket szobában,
melyet szívvel belélegelsz. Úgy van, belélegelsz
a szabadba emlékezetedben, festők
hevernek a lejtős oldalban körbe,
sípolásodat vagy szavadat lesve. Anya
már odaát aggódik érted. Hogy mondod? Odaát
aggódhat tovább és tovább ad infinitum a lélek?
Én ezt nem hiszem. Anya a lelkét adta értem,
amit hol értek, hol nem, ám amikor igen,
olyankor az ő lelke a lelkem. A sajátom
piszkozatlabdacs a szemétkosárban.
S egy kekszrúd csomagolópapírja,
mely viselheti akár Albert nevét is.
Anyám jövedelméből már arra sem futja.
S kakaóra, mellyel a kekszpor összegyúrva
és meghintve kókuszreszelékkel,
feledtethettem hazafelé a sarki
kifőzde gőzét s bűzét egy pár grammnyi
tekercsével. Az utolsóra már nem
igen emlékszem, összemosódtak a szagok
az ízekkel, mozdulatok öltöttek arcot,
kanyarodtam fel a Mártírok útján,
s mire felérkeztem az Ostrom utca Széna

téri sarkához, a gyógyszertárhoz,
szabad kezem már söprögette sortom
s ingem redőzetéből a morzsalékot.

NÉMETH ZOLTÁN

ALBERTINE

„Mert az értelem egységes,
s talán nincs is,
csak egy értelem,
amelynek mindenki a lakója…”
(Proust)

Képzeld el, hogy bársonyzöld, meleg, dús,
illatozó pázsiton fekszel, csukott szemmel,
a tökéletes kiszolgáltatottság állapotában,
igen, a teljes önfeladás lehetőségével,
és képzeld el, melletted olyan emberek fekszenek,
akiket ismersz, akik fontosak számodra,
testek a teljes kiszolgáltatottság állapotában,
a teljes önfeladás igézetében.
Ezeket az embereket mind ismered,
némelyiküket távolról, másokat közelről figyeled,
és most itt fekszenek melletted a bársonyzöld,
meleg, dús, illatozó pázsiton, csukott szemmel,
nyugodtan, egészen nyugodtan,
lehetnek finom modorú költők,
önzetlen, imádnivaló politikusok,
lágyszívű, segítőkész uralkodók,
szelíd, szimpatikus sportolók,
lehetnek tapintatos regényhősök,
nagylelkű mesefigurák,
lehetnek jóakaratú, humánus irodalomkritikusok,
gáláns tudósok, aranyszívű, emberközeli
irodalomtörténészek, vajszívű drámaírók,
becsületes, jót akaró újságírók, előzékeny szépségkirálynők,
több százan, több ezren, itt fekszik Homérosz és Catullus,
Nero és Jézus,

Szent István és Oroszlánszívű Richárd, Gogol és Akutagava Rjúnoszuke,
itt fekszenek melletted a bársonyzöld, meleg, dús,
illatozó pázsiton, csukott szemmel, nyugodtan, Maradona,
Demeter Szilárd, Czóbel Minka, Csehy Zoltán, Ady Endre,
Orbán Viktor, Erdős Renée, Schöpflin Aladár, Edison,
itt fekszik Pilinszky János, IV. Béla, Báthory Erzsébet,
Leopold Bloom, Albertine, Polgár Anikó, N. Tóth Anikó,
Elfriede Jelinek, Catullus, K., Bartók Imre, Kulcsár Szabó Ernő,
Rosmer János, Kerekes Vica, Kabai Lóránt, a Napkirály,
Nemes Z. Márió, Szentmártoni János, Gyurász Marianna,
Lukács Flóra, Bob Beamon, Nagy Márta Júlia, Sánta Miriám, Ehnaton,
Orcsik Roland, Veres Erika, Karácsony Gergely, Abdulrazak Gurnah,
Michal Tallo, Jacques Derrida, Zofia Baldyga, Marcus Aurelius.
Képzeld el, hogy megfogod a kezüket, sorban,
egymás után, és annyi kezet fogsz meg, amennyit csak tudsz,
mindenki kezét megfogod, sorban,
egymás után megfogod a kezüket, nem ereszted,
nézz mélyen a szemükbe, egy kézfogás – egy egészen mély,
közös, egymás mélyére hatoló tekintet, egészen mélyre,
és fogjátok a kezeteket, és érzitek,
hozzá tartoztok, egymáshoz tartoztok,
és közben nem engeditek el egymás kezét,
nem engeded el egyikőjük kezét sem,
összekapcsolódtok, és feküdtök a dús,
meleg, bársonyzöld, illatozó pázsiton,
és akkor hirtelen megemelkedik a testetek,
eloldódtok a földtől, mindenki fogja mindenki kezét,
de már repültök, és mindenki biztonságban érzi magát,
a legnagyobb biztonságban, hiszen mindenki tudja,
hogy senki sem engedi el a másik kezét,
forogtok és szálltok a magasban,
fújja a szél a hajatokat,
egészen könnyűek vagytok,
egészen légiesek,
és ahogy forogtok az ég kéklő óceánjában,
érzitek, hogy egy test vagytok,
egyetlen szellem,
egyetlen óriási boldog szellem,
boldog tökéletes egység,
biztonság, szépség, nyugalom,
ajándék, szeretet, ragaszkodás,

és akkor a szél játéka hirtelen megnyugszik,
mint vigyázó kéz óvatosan a pázsitra helyez,
és ott pihegtek a pázsiton összekapcsolódva,
mindörökre összekötve a kezetek által,
nyugodtan lélegzik mindenki –
Gondolj arra, milyen boldogság
ismerni ezeket az embereket,
milyen boldogság, hogy ilyen közel vannak hozzád,
hogy egy lettél velük,
emlékeik és sorsuk benned van,
és nem engednek el sosem.

TURCZI ISTVÁN

Diszkó

Flipper Öcsi a vallásalapítók
ösztönösségével átsiet a tájon
egy formás fenék célgömbje felé
lövögetve hitbuzgó pillantásokat
a zene fülsiketítően kellemes
szavak helyett gáláns vigyorgás
minek a rossz duma
topánkák vászoncipők
bricsesznadrágok bizsuk
minden a legújabb divat szerint
persze külön erre az alkalomra
hathengeres muksók rázzák
a kirakatban leértékelt játékbabák
a terepen tinik taposnak
popperek tarka nyája
nyaldossa a táncparkettet
ebben nincs rizikó
a bárpultnál nincs egy gigolónyi hely
kötelező a szalonspicc
nőttön-nő a barna szőke
ultraviola bombázók hangulata
hónuk alatt szombat esti lázmérő
te is oltári vagy kicsinyem
csak a fejed ne volna olyan
mint egy vízbefúlt éjjeliedény
na de sebaj
a sűrűsödő kollektív unalomban
némiképp foszlanak a ridikül-remények
és a cigifüst is elviselhetőbb
a limbózó lányok árnyékában

Számunk szerzői

Báthori Csaba (1956) költő, irodalomtörténész, műfordító, esszéista, a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia rendes tagja. Életműve eddig 65 kötetet fog át (26 saját kötet és 39 műfordítás). Műfordítói munkásságát nagy világirodalmi művek újrafordítása, magyar költők műveinek németre fordítása (itt említendő főleg József Attila teljes költői életművének németre fordítása) és eddig magyarul ismeretlen, jelentős világirodalmi alkotók műveinek magyar tolmácsolása jellemezi (lásd Robert Walser). Főbb díjai: osztrák műfordítói díj, Szobotka Tibor-díj, Füst Milán-díj, Déry Tibor-díj, József Attila-díj, Hetedhét-díj, a Szépírók Társaságának díja, az Osztrák Kancellária Műfordítói Díja, Baumgarten-díj. Legutóbbi kötetei: *A hosszú táv. Versek* (Napkút, 2020), Rainer Maria Rilke: *Ezer láthatatlan* (Napkút, 2023), *Ő is vagyok, én is vagyok. Esszék* (Cédrus Művészeti Alapítvány, 2021).

Bónus Tibor (1972) irodalomtörténész, az MTA doktora, az ELTE Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszékének docense. Legutóbbi könyve *Élő halál. Gyász, hagyaték és túlélet József Attilánál* címmel 2024-ben jelent meg a Kortárs Kiadó gondozásában.

G. István László (1972) József Attila-díjas költő, műfordító, esszéíró, tanár. Legutóbbi verseskötete: *Villanó por* (Magvető, 2023).

Géczi János (1954) költő, Balatonalmádiban, illetve Murteren él. A hetvenes években pályára lépő társaihoz hasonlóan több műfajban is alkot, utóbb esszéket és a neoavantgárd hagyományhoz kapcsolódó dekollázsokat. A Kalligramnál jelent meg legutóbbi verskötete (*Az utolsó rózsához*, 2023) és regénye (*Cholnoky-történetek a Tiltott Ábrázolások Könyvéből*, 2023). Hasított plakátműveiből a Műcsarnok 2024 nyarán-őszén rendezett kiállítást.

Kányádi András (1971) esszéíró, irodalomtörténész, a párizsi INALCO tanára. Magyarul két önálló kötete jelent meg a mítoszkritika és az intertextualitás té-

makörében. Franciául elsősorban tanulmánykötéteket szerkesztett, köztük Márai, Krúdy és Esterházy életművét áttekintő munkákat, de közreadott egy átfogó kétnyelvű antológiát is, mely a magyar felvilágosodás és romantika prózáját mutatta be. A Márai Sándor *Napló*jából készült francia válogatás jegyzeteinek (Albin Michel kiadó) gondozója, a „Classiques hongrois" (Petra kiadó) sorozat szerkesztője.

Koros-Fekete Sándor (1965) fordító, szerkesztő, könyvtervező, a kolozsvári Francia Intézet munkatársa.

Marno János (1949) író, költő, műfordító, kritikus. A Digitális Irodalmi Akadémia tagja. Számos díjban és kitüntetésben részesült, egyebek között Móricz Zsigmond-, József Attila-, Déry Tibor-díjban, a Művészeti Alap Elsőkötetesek Díjában, Artisjus-, ill. Soros Életműdíjban, Bamberg város Villa-Concordia-díjában, Szépíró-, Alföld- és Baumgarten-díjban, valamint a Magyar Köztársaság Babérkoszorúja díjban. Számos kötete közül néhány kiemelkedő: *A fénytervező* (Palatinus/Árkád, 2002), *Hideghullám* (Magvető, 2015), *Szereposztás* (Magvető, 2018).

Métayer Guillaume (1972) költő, műfordító, irodalomtörténész, a CNRS vezető kutatója. Anatole France és Nietzsche-kutató, a felvilágosodás századfordulós recepciójával foglalkozik. Németről és magyarról fordít, a modern és kortárs magyar irodalom (többek közt Krúdy Gyula, Petőfi Sándor, József Attila, Kemény István, Tóth Krisztina) egyik legjelentősebb mai fordítója. Díjai: Prix de la traduction poétique PEN-Club (2022), Prix Roger Caillois de l'essai (2023), Prix Louis-Guillaume du poème en prose (2024), Prix Alain Bosquet de traduction (2024), Prix Max Jacob étranger (2025).

Németh Zoltán (1970) költő, irodalomtörténész, a Varsói Egyetem professzora, az *Irodalmi Szemle* szerkesztője. Legutóbbi kötetei: *A Fáraó önéletrajza* (Pesti Kalligram, 2024), *Transzkulturalizmus: elmélet és gyakorlat* (Magyar Tudományos Akadémia – Szlovákiai Magyar Akadémiai Tanács, 2023), *Tektonika* (Kalligram, 2021).

Simon Márton (1984) költő, műfordító. Legutóbbi, ötödik verseskötete 2024 őszén jelent meg *Hideg pizza* címen az Okapi Kiadónál.

Szabó T. Anna (1972) költő, író, műfordító. Első verseskötete *A madárlépte hó* (Belvárosi Könyvkiadó, 1995), a többi mind a Magvetőnél jelent meg: *Nehézkedés* (1998), *Fény* (2002), *Rögzített mozgás* (2004), *Elhagy* (2006), *Villany* (2010), *Kerített tér* (2014), *Ár* (2018), *Vagyok* (2022), *Vigasz* (2024). Ezenkívül kiadott még tíz verses gyerekkönyvet, és színpadra is írt. Prózáinak nagy részét is a Mag-

vetőnél publikálta: *Senki madara* (2015), *Fűszermadár* (2015), *Töréstesztt* (2016), *Ikertükör* (esszék Lackfi Jánossal közösen, Képmás 2002, 2016), *Téli rege* (Holnap, 2017), *Határ* (2018), *Szabadulógyakorlat* (2020). Versei és prózái több nyelven megjelentek, legutóbb angolul (*Trust*, Arc Publications, 2021). Főbb díjai: Petőfi-díj, Déry-díj, József Attila-díj, Vackor-díj, Kavics-díj, Zelk Zoltán-díj, IBBY Év Gyermekkönyve 2012 díj, Arany Medál Díj – az év írója, Nők Lapja Irodalmi Díj (gyerekkönyv kategória).

Szávai János (1940) irodalomtörténész, műfordító, az ELTE és a Sorbonne professzora, professzor emeritusa. Legfontosabb műfordításai: La Rochefoucauld, Montesquieu, Gide, Camus, Céline, Ernaux. Díjai: Pro Literatura, Palmes académiques, l'Ordre National du Mérite, Szekeres György Műfordítói Érem. Legutóbbi kötete: *A követ minden követ követ* (Kalligram, 2022).

Swoboda Tomasz (1977) irodalomtörténész, esszéista, műfordító, a Gdanski Egyetem oktatója. Lengyelül és franciául publikál. Kutatási területe: képzőművészet és irodalom kapcsolata, francia modernitás és kortárs irodalom. Több tanulmánykötet szerkesztője a modernitáskori fordítás kérdéséről (*Histoires de l'œil*, Rodopi, 2013). A klasszikus, modern és kortárs francia irodalom lengyel fordítója (Rousseau, Baudelaire, Nerval, Proust, Barthes, Bataille, Caillois, Leiris, Ricœur, Didi-Huberman, Mouawad, Le Corbusier). Proust kortárs lengyel fordítója – három teljes kötet újrafordításával.

Tatár Sándor (1962) költő, műfordító, könyvtáros. Folyóirat- és antológiaközlések mellett eddig öt magyar és egy kétnyelvű (magyar–német, 2006) verseskötet, valamint bolgár fordításban egy válogatott verseskönyv jelent meg tőle. József Attila- és Salvatore Quasimodo-emlékdíjas. Németből klasszikus és kortárs szövegeket egyaránt fordít; elsősorban szépprózát.

Turczi István (1957) József Attila-, Babérkoszorú- és Prima Primissima-díjas költő, műfordító, irodalomszervező, egyetemi doktor. A *Parnasszus* költészeti folyóirat és könyvkiadó alapító főszerkesztő-tulajdonosa. A Magyar PEN Club főtitkára. A World Congress of Poets UNESCO-világszervezet alelnöke. Legutóbbi könyve: *Miféle épület az a katarzis* (Révész Tamás fotóművésszel közösen, Tipp-Cult, 2024).

Z. Varga Zoltán (1970) irodalomtörténész, a HUN-REN BTK Irodalomtudományi Intézet Irodalomelméleti osztályának vezetője, a Pécsi Tudományegyetem Francia Tanszékének docense. Főbb kutatási területe az önéletrajzi műfajok elmélete és modern története, illetve az összehasonlító irodalomtudomány. Szakterületeinek tudományos fórumain számos fontos tanulmánya jelent meg magyarul,

franciául és angolul, önálló monográfiákban foglalkozott az önéletrajzi töredékek olvasásának problémáival (*Önéletrajzi töredék, talált szöveg*, Balassi, 2014), valamint a történelmi traumák önéletrajzi és fikciós ábrázolásának kérdéseivel (*Önéletírás és fikció között*, L'Harmattan, 2019). A *Neohelicon* komparatista lap szerkesztőbizottsági tagja, a *European Journal of Life Writing* szerkesztője.

Vörös István (1964) költő, író, műfordító, habilitált egyetemi docens. Legutóbbi könyvei: *Thomas Mann kabátja* (Noran Libro, 2017), *Co je ironická věda?* (tanulmányok, Karolinum, 2017), *Elégia lakói* (versek, Tipp-Cult, 2018), *A szabadság első éjszakája* (elbeszélések, Noran Libro, 2019), *Loni és a kísértetek* (meseregény, Pagony, 2020), *Loni és a Varázsvár* (meseregény, Pagony, 2021), *Nem ti kussoltok* (versek, Scolar, 2021), *Árnyékvers és irónia* (esszék, tanulmányok, esszéversek, Kijárat, 2022), *Él-e még Petőfi?* (versek, Mediacom, 2023), *A kézenálló ipszilon* (gyerekversek, Mediacom, 2024), *Nemet mondani* (versek, Cédrus Művészeti Alapítvány, 2024). Fontosabb díjai: Ján Smrek-jutalom, Déry-díj, Füst Milán-díj, Év Könyve díj 2000, József Attila-díj, Hubert Burda-díj, Vilmos-díj, Premia Bohemica díj, a XIX. Magyar Drámaíró Versenyen a legjobb dráma díja, a Magyar Rádió különdíja, a Deszka Fesztivál különdíja, az *Irodalmi Jelen* költészeti díja, Bárka-díj, a legjobb haibun díja, Alföld-díj, a Liget Hinta-Kentaur díja.