

A műalkotás mint anyagtalan jel és immanens lényeg

Gilles Deleuze Proust-értelmezéséről

„Hiába hangoztatják, hogy a másik művészet nem közérthető, hanem a keveseknek szól, jómagunk úgy vélekedünk, hogy ez a művészet a sajátunk, mert csak egyféle modorban írhatunk mindenkinek, úgy, ha senkire sem gondolunk, mivel lényegünk és mélységünk önmagunkban van.”¹ (Marcel Proust)

A XX. századi modern francia próza klasszikusai közül Marcel Proust *Az eltűnt idő nyomában* (1913–1927) című regényfolyama azon ritka művek közé tartozik, amelyek az irodalomtörténeti szakmunkák mellett mindmáig inspiráló kihívást jelentenek a művészetelméleti igényű filozófiai gondolkodás számára. A regény filozófusokra gyakorolt hatásának talán legmeggyőzőbb példáját Gilles Deleuze *Proust és a jelek* (*Proust et les signes*) című kötete szolgáltatja, amelyben a szerző elsőként végezte el a nagyszabású epikai vállalkozás egyszerre szisztematikus és koncepcionális elemzését. A következőkben Deleuze olvasatának részleges elemzésére teszek kísérletet, a műegység funkciójával felruházott jel és lényeg fogalmának az értelmezését állítva a középpontba. Dolgozatomban ezúttal nem térek ki az akaratlan emlékezet, illetve a kötet második, kibővített részében olvasható irodalmi gép vizsgálatára, mivel azok tárgyalása önálló tanulmányt igényelne. Deleuze álláspontja különleges helyet foglal el az irodalmi műalkotás körül létrejött elméleti diskurzuson belül, mivel kérdésfelvetése – mi a műalkotás lényege – nehezen rokonítható, eredeti megközelítésmódról tanúskodik. Márpedig a *Proust*-kötet fő célkitűzésében arra törekszik, hogy az immanens ontológiai státuszt elfoglaló, anyagtalan, ideális lényeg fogalmára alapozva építsen fel egy koherensen kidolgozott filozófiai olvasatot Proust regényéről.

Tanulási folyamat és az igazság keresése

Deleuze első ízben 1964-ben megjelent kötete az ambiciózus elméleti újítás igényével lépett be *Az eltűnt idő nyomában* recepciójának alakulástörténetébe. A *Proust et les*



Marcel Proust
1895-ben
Fotó:
Otto Wegener
© Wikimedia
Commons

signes igazi újdonsága abban állt, hogy a széles körben elfogadott akaratlan emlékezet helyett egy író tanulási folyamatának (*apprentissage d'un homme des lettres*) történeteként fogta fel a regényt. Marcel olyan tanulóként lép színre a műben, aki a jelek értelmezése és megfejtése révén jut el az íróvá válásig. A tanuláshoz ez a folyamata nem a nevelés (*education*) körébe tartozik, hanem a „képzés” („*formation*”) fogalma definiálja.² A főszereplő pallérozódása ebben az értelemben az írói kompetenciához szükséges irodalmi műveltség, művészi *Bildung* megszerzését jelenti. Ezért sem túlzás talán Deleuze munkáját úgy értékelni, mint ami a *Bildungsroman* modern francia példaként olvasta Proust regényét, amikor egy író tanulóéveinek elbeszéléseként interpretálta. Deleuze számára

¹ PROUST, Marcel: *Álmok, szobák, nappalok* (*Contre Sainte-Beuve*). Ford. LÓRÁNT Zsuzsa, Bp., Filum, 1997, 241.

² DELEUZE, Gilles: *Proust*. Ford. JOHN Éva, Bp., Atlantisz, 2002, 10.

a prousti mű mindenekelőtt arról szól, hogy Marcel miként számol le illúzióival, teszi túl magát csalódásain, miként ismeri ki magát lassan a jelek világában, amíg el nem jut a művészetben feltáruló lényeg felfedezéséig. A jel-olvasás iskolájának kijárása az írói tudás mellett a regénynek mint műalkotásnak is alapját képezi: „A prousti mű nem az emlékezet ábrázolásán, hanem a jelek elsajátításán (l'apprentissage des signes) alapszik.”³

A tanulási folyamat iránya nem az emlékezet múltja, hanem a jövő megismerése felé mutat. Az író szakmai előrehaladásának mozgatóereje az „igazság keresése”, ami a jelek értelmezését és megértését öleli fel. Megkülönböztetve a tudomány és a filozófia módszeres vizsgálódásaitól, a jelek igazságai közt a féltékeny szeretőnek kell kiismernie magát. A külső impulzusok hajtotta igazságkeresés a jellejtésen keresztül zajlik, és időbeli folyamatként konstituálódik: „a kutatás mindig az időben zajlik, és az igazság mindig az idő igazsága”.⁴ Proust regényében Marcel és Swann a féltékeny szeretők, nekik kell(ene) megkülönböztetni egymástól a jeltípusokhoz tartozó, az anyagi világot pókhálóként átszövő egyes időszálakat. Az idő Deleuze számára az író tanulási folyamatának szervező elve, amely végül elvezet a művészetben feltáruló időtlen lényeg kinyilatkoztatásáig.

A regénynek ez az időértelmezése hatástörténeti szempontból Ricœur kritikája miatt érdemes az elemzői figyelemre. Ricœur amellet foglalt állást, hogy *Az eltűnt idő nyomában* „egy időről szóló történet” („une fable sur le temps”), amelynek legfőbb tétje az idő.⁵ Mindez szemben áll Deleuze nézetével, aki Ricœur szerint az idő helyett az idővel lényegileg összefüggő igazság műveként olvasta Proust regényét. Ricœur elismerte, hogy az önkéntelen emlékezetre redukált egyoldalú olvasatokkal szemben Deleuze joggal mutatott rá az illúzióvesztésből eredő tanulás jelentőségére, a mű megértéséhez azonban úgy látta, hogy ez önmagában még nem elégséges. A döntő fordulatot a műalkotás időn kívüli lényének megvilágosodásszerű felfedezése jelenti Guermantes-ék könyvtárszobájában, ami nem betetőzi, hanem megszakítja az emlékezés és a jeltanulás lezárhatatlan bolyongását, és „az egész elbeszélést visszamenőleg egy hivatástudat láthatatlan történetévé lényegíti át”. A jeltanulás és a megvilágosodás a mű ellipszisének két gyűjtőpontját képezi, az „egy időről szóló történet” úgy köti össze őket, hogy

meghagyja köztük az „átjárt idő” („le temps traversé”) távolságát: „A mű eredetisége éppen abból fakad, hogy eltakarta a feszültséget és megoldását egészen a hős útjának végső szakaszáig, s így eleve a második olvasás számára tartja fenn a teljes mű megértését.”⁶ Az átjárt időben változik át az időn kívüli lény „magáévá tett idővé”, és a megtalált idő regénybeli hasonlata a gólyalábakon járó, szüntelenül növvő és a zuhanás veszélyétől fenyegetett szereplők képében az embernek az idő hatalmának való kitettséget ábrázolja.

A műegységet koncipiáló jel

A Proust kapcsán joggal állapítható meg, hogy Deleuze első olyan filozófiai traktátusa, amely úgy szól a művészet-ről, hogy benne az irodalom filozófiai igényű tárgyalása egyúttal a filozófia kritikájának kiindulópontját is jelenti.⁷ Munkájának legfontosabb elméleti újdonságát szerzője abban látta, hogy *Az eltűnt idő nyomában* című regényt a jel működésmódját feltáró műként, „átfogó szeriológiaként, világok szimptomatológiájaként”⁸ fogta fel. A regény tehát Deleuze számára plurális jelek rendszere, amelyben nincsenek előre adott tények, hanem minden megfejtésre váró jelként nyilvánul meg. A jel modelljét nem a logosz, hanem a hieroglifa jelenti, ezért kell az értelmezőnek egyiptológusnak lennie. *Az eltűnt idő nyomában* jelek világa, amelynek nincs jelentésproblémája, egységet és teljességet szavatoló logosza, ahogy Proust fogalmazott: „Ez a szimbolikus, nem általunk rótt jelekből álló könyv az egyetlen saját könyvünk.”⁹

Az irodalom Deleuze-nél nem a fikcionalitás vagy a szöveg, hanem a jel felől érdemes a vizsgálatra. Az általa használt jelfogalom azonban aligha helyezhető el a szemiotika vagy a szemiotika paradigmájában. A műalkotás maga szüli a jelek heterogenitását, miközben önmaga szintén jelként nyeri el meghatározottságát. Legelső kérdésfelvetésében Deleuze arra keresi a választ, hogy mi alkotja az *À la recherche du temps perdu* egységét. Logosz hiányában első fokon a jelnek kell megteremtenie a műegységet, amelyre a *mémoire in volontaire* nem képes. Proust regényében a körökké szerveződő világok egységét az adja, hogy ezek a világok „személyek, tárgyak és anyagok által hordozott jelek rendszereit alkotják”. Úgy tűnik, hogy Deleuze nem tesz különbséget epikai világ

³ Uo., 10.

⁴ Uo., 23.

⁵ RICŒUR, Paul: *Az eltűnt idő nyomában: az átjárt idő*. Ford. BÁRDOS László = *Az irodalom elméletei IV*. Szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1997, 85–130.

⁶ Uo., 88.

⁷ SOMLYÓ Bálint: *Regény és filozófia (Deleuze: Proust) = A tudós elha-*

gyott terepén. Szerk. DÁVIDHÁZI Péter, KELEVÉZ Ágnes, Bp., Reciti, 2017, 162–163.

⁸ DELEUZE: *A filozófiáról*. Ford. CHAZÁR Keresztély [Riporter: BELLOUR, Raymond, EWALD, François] = *Pompeji*, 1994, 4. sz., 161.

⁹ PROUST: *Az eltűnt idő nyomában VII. A megtalált idő*. Ford. JANCSÓ Júlia, Bp., Atlantisz, 2006, 211.

és irodalmi műalkotás, a világegység és a műegység közt, amikor úgy fogalmaz: „a jelek egyszerre alkotják *Az eltűnt idő nyomában* egységét és sokoldalúságát”.¹⁰

Ha el is fogadjuk tehát Deleuze javaslatát, hogy a regény világi jelekből állnak, továbbra is kérdés marad, miként képes a jel betölteni a neki tulajdonított műkonstituáló funkciót. A műegység feltételezése más Proust-elemzéseknek szintén tárgya, erre szolgál példaként Georges Poulet írása. Deleuze-zel szöges ellentétben Poulet úgy látta, hogy *Az eltűnt idő nyomában* egységét a jel helyett a kritikai emlékezés biztosítja. Tanulmányában Proust kritikafelfogásának azon belátását vette alapul, hogy egy mű lényegi vonásai, ismétlődő témái mindig csak a szerző más írásaival való összefüggésükben érzékelhetők.¹¹ Poulet a tematikus kritika megteremtőjét látta Proustban, akinek a felfedezett hasonlóságok azért voltak fontosak, mert belőlük kiindulva tudta megalkotni a mű utólagos egységét: „Ahogy később a prousti regényben az életére visszatekintő hős hasonlóságokat fedez fel egyes kivételes pillanatok között, a prousti kritikában a sok-sok összevetett olvasmány »az alkotóelemek állandóságára« világít rá.”¹² Az akaratlan emlékezet és a kritika összekapcsolása a mű egységét tehát a teljes írói életmű kontextusában teremti meg.

Deleuze a jelek négy körét határolta el egymástól Proust művében: a társasági élet üres jeleit, a szerelem hazug jeleit, az érzéki benyomásokat mint az igazság anyagi jeleit, valamint a művészet anyagtalán jeleit. A lázas izgatottságot kiváltó társasági élethez az elvesztegetett idő, a szenvedés és szorongás által kísért szerelemhez az elveszett idő, a szorongással átszínezett rendkívüli örömmel járó érzéki jelekhez a pillanatképként megtalált idő, míg a tiszta örömet kiváltó művészethez az örökkévalóság temporalitása társul. A jelek négy rendjéből felépülő hierarchikus struktúrában a jelek értékét az élethez és az anyaghoz való viszonyuk határozza meg. A jelek legmagasabb fokán a művészet integrálja magába a másik három jeltípust, s az élettől függetlenített területen határolja körül az irodalmi mű szféráját. Meghaladva az anyagi kötöttségekkel terhelt élet valóságát, magasabb ontológiai tartományba transzponálva, a jelként felfogott műalkotás az ideális lényeg vonatkozásában nyeri el igazságát. Deleuze terminológiája szerint a művészet síkján a jelnek a lényeg (essence) felel meg. Proust egy helyütt a csend gyermekeinek nevezte a könyveket, amelyek fénycseppekből összeálló legszebb

pillanataink áttetsző, anyagtalán lényegéből jönnek világra: „Könyveink anyagának, mondataink lényegének anyagtalannak kell lennie, nem a valóságból kell kiemelnünk, úgy, ahogy ott találtuk, hanem maguknak a mondatoknak és a mellékes részleteknek is legjobb pillanataink áttetsző lényegéből kell megfogalmazódnuk, amikor kívül vagyunk jelenen és valóságon. Ezek az egymáshoz vakolt fénycseppek alkotják a stílust és a könyv meséjét.”¹³ Proust gondolataival összhangban, Deleuze is az anyagtalán jeleken keresztül vélte feltárhatóknak a művészet „áttetsző lényegét”.

Az eltűnt idő nyomában körkörös szerkezeténél fogva Deleuze szerint saját műalkotás voltára jel és lényeg egységében mutat rá, saját szerzőjét pedig születési pillanatában ábrázolja, amikor Marcel a Guermites-matiné vendégeként a könyvtárszobában várakozva felismeri valódi hivatását, s eldönti, hogy regényt fog írni. Az epizód elbeszélésméleti szempontból az ön-narráció különleges esete, mivel a szöveg egyetlen helye, ahol a múltbeli tapasztaló én és a jelenbeli visszaemlékező elbeszélő én tudása egybeesik.¹⁴ A tanulóévek az írói hivatás megtalálásával érnek véget, nem pedig a kész mű befejezésével, amelyet, mint tudjuk, maga Proust sosem fejezett be. A regény megírásának előtörténetét beszéli el, mivel azonban a keresés és a keresés tárgya egybeesik, ahogy Stierle fogalmaz, „az újra meglelt idő a megalkotandó mű tulajdonképpeni feladatának bizonyul”.¹⁵ Az idő és az író, azaz Deleuze-nél a jel és a lényeg két, egymást feltételező síkja a harmadik elemében, a műalkotásban ér össze, ahol a jelek szférái elrendeződnek a mű immanens lényege körül. Szövegközeli elemzésében Paul de Man épp ezt a textuális koherenciát kritizálta, amikor azt állította, hogy Deleuze (és Genette) Proust regényét „saját dekonstrukciójának allegorikus elbeszéléseként” értelmezte. A két „tematikusan olvasat” ugyanazt a stratégiát követi, az esztétikai és a retorikai olvasás kiazmusában felépítik az olvasás allegóriáját abban a hitben, hogy ez a negatív episztemológia kiküszöböli az irodalmi nyelv tropológiai struktúrájának feszültségeit. Az olvasás allegóriáját defiguráló aporetikus elemzés ezzel szemben az olvasás közvetlen aktusában felmutatja azt a tulajdonképpeni jelentést, amivel leleplezi az allegorézis működését. Az olvashatatlanságnak ez a tapasztalata kikezdi a jelentésmegalapozó lényegközpontú mű egységét, amikor a szöveg betű szerinti újraolvasása megakadályozza a mű egybeesését saját lényegével: „Az

¹⁰ DELEUZE: *i. m.* (2002), 10–11.

¹¹ POULET, Georges: *Proust*. Ford. LŐRINSZKY Ildikó = *Fejezetek a francia irodalomelmélet köréből*. Szerk. SZÁVAI Dorottya, Bp., Kijár, 2007, 38–40.

¹² Uo., 39.

¹³ PROUST: *i. m.* (1997), 243.

¹⁴ COHN, Dorrit: *Áttetsző tudatok*. Ford. CSERESNYÉS Dóra = *Az irodalom elméletei II*. Szerk. THOMKA Beáta, Pécs, JPTE, Jelenkor, 1996, 108–109.

¹⁵ STIERLE, Karlheinz: *A világ fabulája. Ovidius, Dante és Proust, avagy: az időbeliség és az örökkévalóság*. Ford. SCHEIN Gábor = *Nagyvilág*, 2002, 4. sz., 639.



Kondor Attila,
Belső könyvtár V.,
2024
A művész
tulajdona

À la recherche du temps perdu a jelentés szökését, folytonos elillanását mondja el, ez azonban nem gátolja meg azt, hogy saját jelentése is szakadatlan szökésben legyen.”¹⁶ Az elbeszélő Marcel és az író Proust sosem azonosítható egymással, mivel az idő mint a jelentés permanens eltűnése megelőzi az igazság identikus rögzítését.

Berma és a lényeg színpadi feltárulása

Deleuze szerint Proust művében a jel a lényeghez való viszonya felől új (im)materiális jelentésre tesz szert. A jel egyaránt mélyebb az őt hordozó tárgynál és az őt feldolgozó szubjektum képzettársításainál, ezért túlmutat az objektív csalódásra felelő szubjektív kárpótlás ellentételező játékán. A művészet a képzetek realitásán túl kieszközi az anyag igazi átváltozását a műalkotásban mint a képzettársítások összefüggéséből kiszakított világban. Ebből érthető meg az irodalmi mű, Proust regényének összemérhetetlen jelentősége: a művészeti alkotás az egyedüli hely, ahol bekövetkezik jel és lényeg immateriális kontaktusa. A műalkotás egységét másodfokon, az anyag szintjén lényeg és jel egyesülése/szétválása alapozza meg.

Deleuze Berma játékának prousti leírását hozza fel példaként annak bemutatására, miként megy végbe a jelek lényeg általi anyagtalanná tétele: „Berma a jeleket hordozva annyira anyagtalanná teszi őket, hogy teljesen megnyílnak a lényegek számára, és megtelnek velük.”¹⁷ A deleuze-i anyagtalan műalkotás tehát nem más, mint lényeggel telített jelek világa.

Deleuze *Az eltűnt idő nyomában* gyakran idézett Berma-ábrázolásában a művészet példaértékű, lényegfeltáró megnyilatkozását látta. Az elemzésnek ezen a pontján érdemes röviden bemutatni, hogy milyen összefüggésben jelenik meg Berma alakítása Proust nagyregényében. Mint ismert, Proust számára (Régane mellett) a kor ünnepe, törekeny, vörös hajú színésznő szépsége, Sarah Bernhardt jelentette Berma modelljét, akinek leghíresebb alakítása Phaedra szerepéhez fűződött. Életrajzi érdekesség, hogy Proust személyesen Berma egyetlen párizsi színházi előadásán sem volt jelen, tehát nem saját élményeiből merített, amikor regényében a mostohafia, Hippolytosz iránt viszonzatlan szerelemre gyúló asszony alakjáról írt.¹⁸ Marcel művészetről vallott felfogására Elstir festményei mellett a Phaedra szerepében fellépő Berma

¹⁶ DE MAN, Paul: *Proust*. Ford. FOGARASSY György = *Az olvasás allegóriái*. Szeged, Ictus, JATE Irodalomelmélet Csoport, 1999, 107–109.

¹⁷ DELEUZE: *i. m.* (2002), 41.

¹⁸ A színház szerepéről Proust regényében DARIDA Veronika: *Proust és az ismétlés vágya = Űő: Művészettapasztalatok. Fenomenológiai megközelítések*. Bp., L'Harmattan, 2009, 101–110., GYERGYAI Albert: *Proust műzsái = Kortárs*, 1967, 1, sz., 47–61.

drámai alakítása gyakorolja a legfontosabb hatást. A művészetek írói nevelődésének fontos fázisát jelentik, mint-hogy „először a művészet lényegét kell megértenie, mielőtt megjelölheti saját művészetét”.¹⁹ Bár Proust példaválasztását nyilván korának színházi kultúrája, Berma átütő sikere motiválta, mégis önmagában is jelzésértékű, hogy az összes lehetséges dráma közül épp a *Phaedra* lett az, ami megmutatja, mi a művészet lényege. A drámai egység jegyében megkomponált Racine-darab a fennkölt szenvedélytől hevülő tragikus, bukásában is felmagasztosuló személytípust állítja a cselekmény középpontjába. Az örök emberi tragikumát a francia klasszicista dráma az ész, a természetesség, az illendőség és a valószínűség művészi konvenciói mentén emelte a hétköznapok fölé, ahol az élet elszigetelt magaslatain a nagy szenvedélyek a maguk tisztaságában kölcsönözhetek méltóságot (gloire) a sorsát elkerülni nem tudó hősnőnek.²⁰ Proust tehát ezt a janzenisták által sokra tartott klasszicista drámát szánta Marcel fejlődésében a művészet döntő beavatási aktusának. Azt a tragédiát, amelyben Barthes nem a főhősnő szerelmében, hanem a beszéd vagy hallgatás közti választás felett tépelődő szerelmi vallomásában látta a valódi drámai konfliktust.²¹

A *Guermantes-ék* egyik legemlékezetesebb fejezetét Marcel operában tett látogatása jelenti. A színházi élmény megörökítése a jelen lévő arisztokráciának és az előadás kiváltotta esztétikai tapasztalatnak a kettős ábrázolásán alapul. Proustnál az előkelők köre mitológiai világ képében jelenik meg, szereplői „fehér istennők”, „ragyogó tengeri nimfák”, „vízi félistenek” vagy éppen „szakállas tritonfélék” alakjaiban tűnnek fel. A földszinti közönséghez tartozó elbeszélő nézőpontjához képest ez a különös lényeket felvonultató társaság magasabb rendű mitológiai univerzumként különül el, centrumában a nagyhercegnő és gyönyörű unokahúga foglal helyet a *Guermantes-páhollyal*. Az esemény leírása azzal a Marcel számára emlékezetes pillanattal zárul, amikor a hercegnő észreveszi őt, fehér kesztyűs kezével integet neki, „rázúdítva mosolyának mennyei és káprázatos záporát”. A közönség társadalmi különbségeinek a lent és a fent, a földi halandók és a mitikus (fél)istenek ellentétére kihelyezett ábrázolása összefüggésben áll azzal, ahogy a *Phaedra* művészi befogadása lezajlik a főhősben. Proustnál a színésznők sikere vagy bukása az esztétikai ítélethez hasonlóan társadalmi konvenciók és divat függvénye, s Marcelnél az esztétizáció

jelenti a társadalmi felemelkedés legfontosabb praktikáját, a művészi ambíciók mögött mindig ott munkál benne a nagyvilági becsvágy. Berma játékának revelatív színházi élményével kapcsolatban sincs ez másként, amelyet az újságokban megjelent kritikákon, a közönség rajongásán és a barátok dicshimnuszain keresztül nagyban befolyásol a közvélemény értékítélete.²²

Marcel művészetfelfogásának jellegadó alapvonása, hogy képzeletében Berma az utolérhetetlen drámai színésznő ideálképeként van jelen. Gyermekkorától ég a vágytól, hogy láthassa a színpadon, az Operában eltöltött estén régi álma teljesül. Az elbeszélő ekkor már túl van az első találkozás okozta csalódáson, amelyet egy évvel korábban látott *Phaedra*-előadás váltott ki benne,²³ és az első tapasztalat emlékéből fakad, hogy a színészi alakítás befogadását múlt és jelen feszültsége szervezi. A második alkalom sok év után elhozza a mindaddig hiába remélt esztétikai beteljesülést: „Berma génusza is, amely úgy futott előlem, mikor olyan eltökélten kerestem lényegét, most, több évi feledés után, a közönynek ez órájában, egyszerre roppant erővel csikarta ki teljes csodálatomat.”²⁴ Proust a lényeg kifejezést használja a Berma génusza utáni mohó kutatás kudarcá kapcsán. Marcel első csalódásán töprengve belátja, hogy a színésznő játéka elsősorban művészi egyedisége miatt nem felelt meg túlságosan erős vágyakozásán és a tökéletesség fennkölt ideáján alapuló elvárásainak. Másodszor már „bizonyos melankóliával” konstatálja, hogy patetikus és hiú érzéseiből semmi sem maradt benne, s Berma fellépését valódi művészi jelentőségének megfelelően értékeli. Az új esztétikai tapasztalat abban különbözik az elsőtől, hogy nem akarja szétválasztani egymástól a darabban megírt szerepet és az előadói tehetséget, a színészi alakítás legfontosabb, mesterkelt hatásoktól és szándékolt műfogásoktól megszabadított teljesítményét a *Phaedra* szerepével való teljes azonosulásban ismeri fel. A regényben az előadó és a szerep aktuális eggyé válását az ablak/kilátás epikai struktúra szemlélteti: „a játék oly áttetszővé válik, annyira telítve a tolmácsoló művel, hogy magát a tolmácsolót egyszerűen nem is látjuk: már csak annyi, mint egy ablak, kilátással a remekműre.”²⁵ A láthatatlan előadóművész önmagában reprezentáció kerete az előadott szerepnek, Berma ablakként nyújt kilátást az eljátszott *Phaedra*-ra. A szereppel való hiteles előadói azonosulás nem igényli a színésznő egyéniségének teljes feladását, önelvesztését, az esztétikai észlelés is-

Kondor Attila,
Belső
könyvtár IV.,
2022
A művész
tulajdona

¹⁹ STIERLE: *i. m.* (2002), 640.

²⁰ AUERBACH, Erich: *Az álszent*. Ford. KARDOS Péter = *Mimézis. A valóság ábrázolása az európai irodalomban*. Bp., Gondolat, 1985, 363–387.

²¹ BARTHES, Roland: *Proust*. Ford. ÁDÁM Anikó = *Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből*. *i. m.* (2007), 136–143.

²² ZENTAI HORVÁTH Krisztina: *Marcel és a társadalmi felemelkedés*.

Az interakció piaci viszonyai Proust Az eltűnt idő nyomában című regényében = Literatura, 2000, 1, sz., 66.

²³ PROUST: *Az eltűnt idő nyomában II. Bimbózó lányok árnyékában*. Ford. GYERGYAI Albert, Bp., Európa, 1983, 30.

²⁴ PROUST: *Az eltűnt idő nyomában III. Guermantes-ék*. Ford. GYERGYAI Albert. Bp., Európa, 1961, 54.

²⁵ Uo.





Kondor Attila,
Et in Arcadia Ego,
2002
A művész
tulajdona

mérve, hogy eleve részét képezi az előadó és a szerep közti határ érzékelése. Az epikai reprezentáció tovább árnyalja a problémát, a regény úgy jellemzi Berma „mély megfontolásokból” származó előadói modorát, mint ami „fénykörként” veszi körbe Phaedra alakját. Proust a színészi játék kapcsán bánatból szőtt, áttetsző vékonyságú „fehér fátylacról” ír, amelyek az előadott szerepet „burok” formájában veszik körbe, gazdagabban megvilágítva és visszatükrözve a benne „szétáradó lelket”, „központi s fogoly fényességét”. Berma alakítása az eredeti szerep kisugárzásának köszönhetően mint „lángoló anyag” nyeri el kivételes szépségét.²⁶ Marcel számára tehát a szerep és előadó összetartozása a lélek fogoly fényessége (szerep) és a szép, áttetsző burok (előadó) kettőségében realizálódik. A fogolyként ábrázolt színésznő Deleuze értelmezésének központi figurája, ami, ahogy azt látni fogjuk, a későbbiekben más összefüggésben újra visszatér.

Deleuze számára a *Phaedra*-előadás művészi értéke abból ered, hogy megfeleltethető egy lényegnek. Amikor Berma eljátssza a szerepet, gesztusai és mozdulatai „olyan áttetsző testet alkotnak, amely visszatükröz egy lényegre, egy eszmét”.²⁷ Az előadó áttetsző teste a hiteles színésznői alakításban képes visszaadni a szerepet mint bensővé vált lényegre. A műalkotás szellemi közegében végbemenő immateriális átalakulás („transmutation”) során feltáruuló lényeg a jelekben nyilatkozik meg: „Az anyag átszellemül, a fizikai közegek anyagtalanná válnak benne, hogy visszatükrözze a lényegre („pour réfracter l'essence”), azaz az

eredeti világ minőségét.”²⁸ Deleuze számára tehát a művészet esztétikai szférájában a műalkotás anyagtalánított tisztasága határozza meg jel és lényeg immateriális viszonyát, az anyagkezelésnek ezt a módját nevezi stílusnak. A stílus maga a metafora, amely felcseréli két tárgy attribútumait, mint Elstir festményein, ahol a tenger a város, míg a város a tenger vonásait viseli magán: „A lényeg mindig egy világ születése, a stílus azonban ennek a születésnek folyamatos, egy fénytörő közegen („réfracté e milieu”) keresztül szemlélt változata, a világ születése, újra fellelve a lényeghez illő anyagokban, a világ születése, tárgyak metamorfózisává válva.”²⁹

A művészet mint lényeg

A művészet a jelek materiális természetének lebontásán keresztül egy eredendő léthelyzethez téríti vissza a gondolkodást. A világnak ezt az eredeti állapotát az összefogottság jellemzi. A Deleuze által a neoplatonikusoktól átvett terminus az időbeli kibomlást, az idő szálainak szétfutását megelőző egybefoglalt létezés jelöli. Az eredeti egységállapot az alváshoz hasonlít, amikor az alvó maga körül érzi a mindenség és az idő rendjét. A műalkotás a maga megtisztított jelei révén a világnak ezt az alvó, időtlen állapotát tükrözi vissza. És mindez fordítva is igaz, amennyiben csakis a művészet képes megnyitni a lényeg egybefoglalt világát: „A lényeg mindig művészi lényeg.”³⁰ Deleuze egyedülálló ismeretelméleti és ontológiai stá-

²⁶ Uo.

²⁷ DELEUZE: *i. m.* (2002), 43. „forment un corps transparent qui réfracte une essence, une Idée” DELEUZE: *Proust et les signes*. Paris, Quadrige, PUF, 1998, 52. A fordítás kapcsán Gyimes Tímea megjegyzi, hogy a réfracter ige magyar megfelelőjeként nem a John Éva által használt „tükröz” vagy „fénytörő”, hanem a „megtör” kifejezés

használata lenne pontosabb. GYIMESI Tímea: *I mint irodalom = Tisztatáj*, 2016, 9 sz., 99.

²⁸ DELEUZE: *i. m.* (2002), 50.

²⁹ Uo., 51–52.

³⁰ Uo., 54.

tuszt biztosít a művészet számára: a képzetek és jelek anyagi világában egyedül a műalkotás képes anyagtalanságában visszaadni az ideális lényeket.

Deleuze esztétikai tárgyú írásaiban a művészet a gondolkodás körébe tartozó kifejezésforma. A *Proust*-kötet sem jelent ez alól kivételt, amennyiben a műalkotást a képzelőerő, az emlékezet, a forma vagy a nyelv helyett a gondolkodásra bízta. A művészet Deleuze számára mindezekelőtt a gondolkodás dolga: „A művészet jelei végül gondolkodásra kényszerítenek bennünket: a tiszta gondolkodást, a lények képességét hívják elő. Azt indítják el a gondolkodásban, ami a legkevésbé függ a jóakarattól: a gondolkodás aktusát magát.”³¹ A gondolkodás azonban nem a filozófia elmélkedés vonásait viseli magán, hanem a jelek desiffrózását végzi el. Nem tartozik a jóakarathoz és a barátság körébe, és az akarattól függetlenül, előre kalkulálhatatlan módon bekövetkező esemény jeleibe rejtett igazságot tárja fel. Deleuze-nél a filozófus helyett a féltékeny szerető az igazságkeresés hőse, a filozófia elvont, konvencionális eszméivel ellentétben az igazság „a gondolkodást érő külső erőszak eredménye”. A világosság és tisztaság által uralt filozófiai mezőn kívül ez a jelekre fogékony, szenzibilis gondolkodás képes visszajutni a világ kezdőpontjához – elgondolni a lényeket.

Deleuze legfontosabb kategóriája, a lényeg (essence) az egybefoglaltság létállapotát jelöli. Az emberi megismerés nem képes a kezdet világteljességéhez tudatosan, akaratlagosan visszatérni s feltárni a lényeg sötét zónáját. A lényeg spontán megnyilvánulása az akaratlan eseményen keresztül tör felszínre, és jelentésüket magukba rejtő jelekben ad hírt magáról: „egyedül az elrejtett és a külső jelben foglalt értelem lehet igazán mély.”³² A lényeg megismerésére alkalmas gondolkodás fejt ki (explication) a műalkotás anyagtalanság jeleibe burkolt (implication) értelmet. A lényeg deleuze-i fogalma egyszerre határozza meg a gondolkodást és a művészetet, a gondolkodás esetében a jelértelem kibontásának, kihajtogatásának képességét jelöli, míg a művészet esetében megalapozza a műalkotás egységét. „A művészet ezzel szemben végső egységet nyújt nekünk: egy anyagtalanság jel és egy tisztán szellemi természetű értelem egységét. A lényeg pedig nem más, mint a jelnek és az értelemnek ez a műalkotásban megnyilvánuló egysége.”³³ A lényeghez tehát két, ellentétes művelet kapcsolódik, ami a műalkotás kompozíciójában

egységként (jel/értelem) van megalkotva, a gondolkodás különbségként hivatott felfejteni. Deleuze terminológiájában az immanenciát kifejező jelek implikatív (egymáshoz tartozás), explikatív (kifejtés) és komplikatív (bonyolítás) mozgásához egy textúrához kapcsolódó jelentésmozzanat társul, mivel leválaszthatatlanok a létezés redőiről (pli), hajtásairól, ráncairól és gyűrődéseiről.

Deleuze-nak a lényeg fogalmára épülő elemzése nem egyedülálló vállalkozás a Proust-szakirodalomban. Hans Robert Jauss *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts "À la recherche du temps perdu"* (1952) című disszertációja³⁴ már Deleuze kötete előtt rámutatott a prousti lényeg jelentőségére. Az irodalomelméleti olvasat és a filozófiai szakmunka közt fennálló különbségek mellett, a Guermantes-matinén vendégeskedő Marcel eszmeifuttatásainak mindkét értelmezés nagy teret szentelt. A *megtalált idő* epizódját Jauss azért találta különösen fontosnak, mivel úgy vélte, hogy Marcel ez alkalommal fedezi fel magában először „az idő rendjéből kiszabadult embert”: az abszolút ént mint „időn kívüli lényt” („être extra-temporel”), aki „a dolgok lényegéből (>l'essence des choses<) meríti erejét, csak az elégti ki szükségletét, csak abban leli gyönyörűségét.”³⁵ Deleuze-től eltérően Jauss a temporális jelentésre fókuszálva a lényeg az idő szubsztanciájaként értelmezte. Az idő lényege az „időn kívüli lény” számára nyilatkozik meg, mégpedig egy kivételes időtapasztalat, az „egy darabka vegytiszta idő”³⁶ („un peu de temps à l'état pur”) formájában. Jauss ezt a rendhagyó megismerésmódot az akaratlan emlékezet teljesítményeként tartja számon, amelyet tehát korántsem értékel le oly módon, ahogy azt Deleuze tette. A regényhős múltjára emlékezve úgy lesz részese egy múltbeli és jelenbeli pillanat, az idő reverzibilitását felfüggesztő koincidenenciájának, hogy közben nem lép ki az idő immanenciájából, s megőrzi helyét a múlt és a jelen között. A lényeg ezáltal lehet az idő immanens lényege.³⁷ Marcel az akaratlan emlékezetben leli meg újra az idő immanens lényegét, miközben a művészet révén meg is kell őriznie azt. Az „időn kívüli lény” feladata, hogy költőként maradandó formába öntse a lényeg, ahogy azt Proust egyes illatok hatása kapcsán megfogalmazta, a lények „olyan létezésben részesítenek, amely kiszabadít bennünket az idő fogságából, múlt és jelen fölé emel – a költői létet.”³⁸ A költő számára az emlékezésben feláruló élet a mű alapanyagát jelenti, amelynek az idő kölcsönöz

³¹ Uo., 97.

³² Uo., 22.

³³ Uo., 44.

³⁴ JAUSS, Hans Robert: *Idő és emlékezés Marcel Proust Az eltűnt idő nyomában című regényében*. Ford. VITÉZ Ildikó, HORVÁTH Károly = *Az irodalom elméletei II. i. m.* (1996), 5–79.

³⁵ Uo., 28.; PROUST: *i. m.* (2006), 202.

³⁶ Uo., 203.

³⁷ Ricœur „elhamarkodott értelmezésnek” tartotta Jauss elemzését, miszerint „Proustnál az idő fiktív tapasztalata nem más, mint az időnek és az önkéntelen emlékezetnek az azonosítása, amely emlékezet pusztán a véletlen jóvótaból akaratlanul egymásra vetít két különböző, de egymáshoz hasonló élményt”. RICŐUR: *i. m.* (1997), 97.

³⁸ JAUSS: *i. m.* (1996), 28–32.

szépséget, s az eltűnt idő utáni kutatás, az emlékező és a felidézett én közti távolság elbeszélése adja a mű fabuláját. Marcel útja a „múltbeli jövő” („futur dans le passé”) perspektívájában bontakozik ki, benne keresztezi egymást az időre való emlékezés és a művészi hivatás kitanulása. Proust nagyepikai remekműve ezért lehet Jauss számára „új időregény”, amely az immanens idő elemében összekapcsolja egymással az akaratlan emlékezetet és az írói képzést.³⁹

A Proust-kötet definíciója szerint a lényeg végső és abszolút különbség (différence ultime absolue), ez alkotja a létet, ami magától a léttől is különbözik. Deleuze a különbség kategóriájával írta le a lényegét, s pontosabb leírásához a dialektika szintézise helyett Leibniz monászfogalmát vette kölcsön. A monász olyan, kompakt módon önmagába zárt, külső nélküli belső, amelynek nincs nyitott felülete, világra nyitott ajtaja vagy ablaka. Mivel a monászt az a szempont (point de vue) határozza meg, amelyből a szubjektumon keresztül kifejezi a világot, ezért különbözhet minden világ tökéletesen a másiktól. A lényeghez társított szempont a szubjektumnál eredendőbb lét régiójához tartozik, ezért nem fogható fel a szubjektum kifejező szabadságának megnyilatkozásaként. A lényeg helyét Deleuze a szubjektum szívében jelölte ki, s úgy fogalmazott, hogy ez a szubjektum belsőjébe elrejtőző lényeg az, ami egyénivé teszi a szubjektumot.

A féltékenység női foglya

A lényegnek Deleuze-nél a bezártság és a fogság a legfontosabb attribútumai. Proust művében a lényeg modelljét az „isteni fogoly” jelenti. Deleuze túsznak is nevezi, aki halhatatlan, isteni voltánál fogva kifejezője az egybefoglaltság világkezdet előtti létállapotának.

Ahogy arra Deleuze felhívja a figyelmet, a szereplők közül Swann az, aki birtokában van a szerelmi jelvilág törvényeként adott lényegre vonatkozó tudásnak. A szerelem lényegét feltáró hazug jelekről szerzett tudását titkos tanítás formájában adja tovább Marcelnek. A két, féltékeny férfi szerető közösen birtokolt tudásának tárgya a rabként őrzött nő, „a szeretett lény mint Fogoly”.⁴⁰ A Proust-regényben megjelenő „titokzatos foglyok” alkotják a mű „titkos összefüggéseinek láncát”.⁴¹ Az *eltűnt idő nyomában* epikai világában a szerelem jelentését a fogoly nő képe sűríti magába, Swann Odette és Marcel Albertine iránti szerelmében közös, hogy féltékenységük teljesen meg-

fosztja szabadságától szerelmük tárgyát. Ahogy korábban már jeleztük, Deleuze a filozófus helyett a féltékeny szeretőt állította az írói igazságkeresés centrumába, ez implikálja a féltékenységnak a lényegmegismerésben játszott kitüntetett szerepét: „A féltékenység logikája arra indít, hogy elzárjuk, befalazzuk a szeretett lényt.”⁴²

Egy rövid összevetés erejéig érdemes utalni rá, hogy *Az eltűnt idő nyomában* kapcsán nemcsak Deleuze, hanem Merleau-Ponty és Sartre is a féltékenységet tartotta a legfontosabb emóciónak. Swann féltékeny szerelmének elemzésekor azonban, Deleuze-től eltérően, mindketten feltűnően hasonló okból, a kauzálisan széttagolt, pszichikai tényekre redukált tudatábrázolása miatt kritikusan viszonyultak Prousthoz. Merleau-Ponty olvasatában a regényben a féltékenység a szerelem kiváltotta okozat, ami módosítja a szerelmet, ennél fogva a tudat különféle lelki tények összefüggésében nyeri el jelentését.⁴³ Sartre Proust művében a psziché, azaz az Ego ábrázolását látta, Swann féltékenységét pedig a tudat fogságaként értelmezte. A féltékenységben úgy vélte, hogy a szerelem foglyul akarja ejteni a tudatot: a szerető úgy kívánja a nő szabadságát birtokolni, hogy az szabadon viszonszeresse őt, és megkövetelhesse tőle, hogy a nő a saját fogságát akarja.⁴⁴

Swann a féltékenység börtönébe zárt nőről szóló „prófétai figyelmeztetése” a *Bimbózó lányok árnyékában* egy jelenetében hangzik el. Marcel Swannéknál van vendégségben, ahol Bergotte-tal Berma Phaedra szerepéről folytat eszmecsere. A beszélgetés során Swann meggondolatlan megjegyzést tesz az ideges férfiakra, mondván, rangjuk alatt kellene szeretőt választaniuk, hogy párjukat az érdek is hozzájuk fűzze. Miután Swann észreveszi, hogy állítása Odette-tel való saját viszonyára is igaz, és ez Marcel figyelmét sem kerülte el, mérgét csillapítandó a következő megjegyzést teszi: „Csakhogy az a veszedelmes az effajta szerelemben, hogy a nő alárendeltsége enyhíti, de egyúttal követelőbbé is teszi a féltékenységet. A végén úgy fogjuk a nőt, mint azokat a foglyokat, akiket éjjel éppúgy, mint nappal, állandó villanyfényben őriznek. És ez a legtöbb esetben súlyos drámával ér véget.”⁴⁵ A féltékenység az őrizet egy sajátos módozatát jelöli, amennyiben a nő a villanyfény biztosította megszakítatlan és teljes láthatóság körébe zárja. A fénybe zárt nő számára a rabság azt jelenti, hogy meg van fosztva a láthatatlanság, a sötétség nyújtotta elrejtőzés szabadságától. A tekintetnek és a fénynek való állandó kitettségekben a féltékeny szerelmes vágya ölt testet, hogy a látás révén birtokba vegye szerelme tár-

³⁹ Uo., 9., 55.

⁴⁰ DELEUZE: *i. m.* (2002), 73.

⁴¹ Uo., 139.

⁴² Uo., 139.

⁴³ MERLEAU-PONTY, Maurice: *Az észlelés fenomenológiája*. Ford.

SAJÓ Sándor, Bp., L'Harmattan, Magyar Fenomenológiai Egyesület, 2012, 455.

⁴⁴ SARTRE, Jean-Paul: *A lét és a semmi*. Ford. SEREGI Tamás, Bp., L'Harmattan, SZTE Filozófia Tanszék, 2009, 219., 438–439., 524.

⁴⁵ PROUST: *i. m.* (1983), 162.

gyát. A teljes körű láthatóság víziója mutat némi hasonlóságot „a test börtöne a lélek” foucault-i alaptézist demonstráló Bentham *Panopticomjának* felépítésével.⁴⁶ A mesterséges fény általi megvilágításon alapuló felügyelet azonossága mellett viszont az obszerváció funkciója eltér egymástól: a rabok állandó megfigyelését lehetővé tevő központi szem nem a féltékeny szerető partnere felletti hatalomgyakorlásának az eszköze, hanem számos elítélt folyamatos ellenőrzését biztosítja. Proust a teljes kontrollnak ezt a vágyott formáját az alvó kedves szemlélésében vélte időlegesen beteljesíthetőnek. A féltékenység kudarcát és pusztító hatását *A fogoly lány* beszéli el, bemutatva, hogy a fogolyként sínylődő Albertine-ből miként veszett ki fokozatosan minden szépség és szín, s alakult át „a tengerpart ragyogó színésznőjéből” „szürke, önnön fakóságára redukálódott fogolynővé”.⁴⁷ A nő életének hanyatlását Proust a színésznőből a fogolynőbe való átmenetben írja le, amelyben mintha rejtett szükségszerűség munkálna, Albertine sorsa a Phaedra szerepében egykor ünnevelt tragikát, Bermát is hasonló módon éri utol pályája végén.

A lényeggel azonos fogolynő képe tovább árnyalható Proust regényének a témát érintő, Deleuze által nem tárgyalt részének az elemzése révén. *A megtalált idő* egyik ragyogóan megírt részlete Marcelnek a világháborús időkbeli Párizsban szerzett benyomásait foglalja össze. A városban kihirdetett elsötétítés miatt az utcákon sétáló elbeszélő olyannyira egyedül érzi magát, hogy magányáról régi vidéki szomszédlátogatásai jutnak az eszébe. A kihalt boulevard-ok vidékies jellegét felerősítik az éjszakai holdfénytől szikrázóan ragyogó és paradicsomi hófehér réthez hasonló téli utcák és terek, a szökőkutak bronzszobrai jéggé fagyott kristályos vízsugarainak látványa, amelyek érintetlen, zárt szépségét csak kihangsúlyozza a sötétbe borult háztömbök kontrasztja. A holdvilágos párizsi éjszaka sötét nyugalomát csak néha töri meg egy-egy ház ablakából kiáradó fény, ami Marcel emlékezetében különös látomásként marad meg: „Tavasszal viszont néha megesett, hogy a rendőrség előírásaival dacolva egy városi palota vagy annak csupán egy emelete vagy egy emelet egyetlen szobája, ahol nem zárták be a spalettákat, s amely egyedül emelkedett ki a kitapinthatatlan sötétből, úgy bukkant fel, mint valami fénycsóva, mint valami anyagtalán jelenés. A nőalak pedig, melyet magasba emelt tekintetünkkel az aranyló félhomályban megpillantottunk, olyan titokzatos, fátyolos varázst kapott az éjszaká-

ban, ahol elveszettnek éreztük magunkat, s ahol a nő mintha fogoly lett volna, mint egy keleti látomás. Majd továbbmentünk, s immár semmi nem állította meg egészséges, egyhangú, falusiasan bizonytalan lépteinket a sötétben.”⁴⁸ A fogolynő ábrázolása itt új jelentést hordoz magában, mivel nem a féltékenység rabságában szenvedő kedves a tárgya. Az ablakfényben álló nőt Proust egy keleti látomás vizuális kellékeivel ruházta fel, és „anyagtalán jelenésként”, „aranyló félhomályként” írta le, amelyet a „titokzatos, fátyolos varázs” még rejtélyesebbnek tüntet fel. Marcelnek ekkor már nincs módja bezárva tartani Albertine-t, aki halálával örökre kiszabadult a féltékenység villanyfényének őt magát színésznői ragyogásától megfosztó, elszürkítő szorításából. Az elérhetetlen fogolynő látványa annak jele, hogy tárgyának elvesztésével a féltékenység nem múlik el, emléke azt követően is tovább kísérti a regény hőseit magányos városi sétáin, amikor a rabság már csak saját lelkiállapotát jellemezheti.

A féltékenység szélsőséges formájában Deleuze „a jelek sajátos örületét” látta megnyilvánulni. A szeretők az eredendő bűn homoszexuális sorozatától és a transzszexuális érintkezéstől is meg kívánják fosztani társukat, végcéljuk a szerelmes én halála, a szerelemtől való végérvényes megszabadulás.⁴⁹ Az éjszakai ablakfény fogoly nőalakja a lényeg manifesztációja, amely a szerelemben birtokba vehető és a féltékenységben bebörtönözhető női test hiányában idézi vissza az idea jelenlétét. Proust úgy vélekedett, hogy ez az ideális lényeg az emberi lélek halhatatlanságának őrzője: „A lényeg olyan az őt felfedők vagy egyszerűen megértők lelkében, mint egy »isteni fogoly«.”⁵⁰ A fogolynő helye nem a testben vagy a szellemben, hanem az emberi lélekben található. A lélek fényébe zárt nők közt a művésznő Berma az egyetlen kivétel, aki több mint a féltékeny szerelem tárgya. Phaedra szerepében ő tárja fel a művészet anyagtalán lényegét: miként veszik körbe az élet fátylai burokként a bennük szétáradó lelket, amelynek „központi, fogoly fényessége” átsugárzik rajtuk, hogy ragyogásának erejével a testből „megtisztult s lélekké vált öltözetet” varázsoljon. Berma színészi játékát átlényegíti a lélek belső fénye, ami a befogadóban ablaként megnyitja az áttetszővé tett anyagtalán jelek világát, megmutatva a műalkotás immanens lényegét. Ami nem más, mint a fogolynő képe, a halhatatlan lélek megtisztult ontológiai állapota, ahogy teljes érzéki szépségében viszatüköröződik a műalkotásban.

⁴⁶ FOUCAULT, Michel: *Felügyelet és büntetés. A börtön születése*. Ford. FÁZSY Anikó, CSÜRÖS Klára, Bp., Gondolat, 1990, 267–311.

⁴⁷ PROUST: *Az eltűnt idő nyomában V. A fogoly nő*. Ford. JANCSÓ Júlia, Bp., Atlantisz, 2001, 194–195.

⁴⁸ PROUST: *i. m.* (2006), 51.

⁴⁹ DELEUZE: *i. m.* (2002), 134–141.

⁵⁰ Uo., 47.