

Á D Á M A N I K Ó :

M Ū V É S Z E T F I L O Z Ó F I A É S F I K C I Ó

A SZIMBÓLUMOK RENDSZERE MARCEL PROUST: A LA RECHERCHE DU
TEMPS PERDU CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Bölcsészdoktori értekezés

Szeged
1989.



"Egy tiszta értelmi fogalomnak a lehetséges tapasztalat valamely tárgyan elgondolhatóként való megjelenítése azt jelenti, hogy objektív realitást szerzünk neki, és egyáltalán ábrázoljuk. Ha a fogalom közvetlenül ábrázolódik, szkematizmusnak nevezzük; ha azonban csak következményeiben ábrázolható, a fogalom szimbolizálásának hívjuk. Az első az érzéki fogalmainál történik, a második az érzékfölötti fogalmi számára való szükség.

Egy eszme szimbóluma a tárgy analógia szerinti megjelenítése, azaz a tárgynak a saját következményeihez és az önmagában való tárgynak a maga következményeihez való viszonyát azonosként ábrázoljuk, habár a tárgyak teljesen különböző fajtájúak. Csakis a viszony ábrázolható, a szubjektum egyáltalán nem."

Kant(1)



T A R T A L O M

Bevezető	2
Irodalomtörténeti vázlat	4
Művészetfilozófiai vázlat	15
Irodalomelméleti vázlat	36
A szimbólum	44
Analízis	54
Szintézis	74
Jegyzetek	83
Felhasznált irodalom	96

BEVEZETŐ

Az *Eltűnt idő* a romantika esztétikájának egyik legadekvátabb keresztülvivője, s mint ilyen egyik betetőzője nemcsak a francia irodalom, hanem a világirodalom perspektívájából vizsgálva is. Proust regénye a romantikus ideológiákat összegzi, de túl is mutat azon, főleg a regény szintaktikai viszonyainak megújítójaként.

Az *Eltűnt idő* az irodalomtörténet e változási pontján válik egyetemessé és időtlenné, amely egyrészt a prousti művészi alany és tárgy egybeesésének problémájából, másrészt az írói, ismeretelméleti módszerből fakad, e metódus képes a szerkezetet átfordítani tartalomba, eszköze a szimbólum. Tehát az *Eltűnt idő* felfogható egy mindent átfogó szimbólumként, a regény önmaga szerkezetét fogja tartalmazni.

A megírandó dolgozat célja, hogy Marcel Proust regényét olyan filozófiai-esztétikai közegbe ágyazza, amely lehetővé teszi a prousti poétikai eljárások, s ezen keresztül a regény minél mélyebb megértését.

Úgy gondolom, hogy a filozófiai-esztétikai közeg elsősorban a regényből kibontakozó művészetfilozófián

keresztül ragadható meg. Ennek a művészetfilozófiának az egyik sarkalatos pontja a művészi én és a valóság közötti kapcsolatteremtés, amelyhez Proust a szimbólumokat használja eszközként. A szimbólumok így válnak a megismerési folyamat reprezentációjává a műalkotásban, de nem csupán reprezentálnak a szimbólumok, hanem megszületésük pillanatában megteremtik a regény fiktív valóságát.

Erről a kiindulási alapról fogalmazódott meg bennem a dolgozat témája: a prousti művészetfilozófia. Az a kérdés, hogy az *Eltűnt idő tulajdonképpeni tárgya*, hogyan lesz fikcióvá, hogyan épül a filozófia a regénybe.

A regény szintjén, a filozófia és a konkrét művészi gyakorlat közötti ellentmondásból következik a prousti műkonstrukciós elve, nevezetesen az, hogy a történéseket az író absztrakt analízisbe ágyazza, ahelyett hogy a filozófiát története illusztrálására használná.

Ebből következik az ismeretelméleti paradoxon, azaz a megismerést végző alany és a megismerendő tárgy egybeesése, valamint a lételméleti paradoxon, mely szerint a műalkotások csak jelenség-szinten fejezhetik ki az önmagukban hordozott lényegét.

Ezek a paradoxonok Proust korának ellentmondásos művészetfelfogásából erednek, amelynek következménye, hogy egyszerre két, már premisszáiban is különböző szimbolizmus volt jelen: a Baudelaire-i, mely a romantikában gyökerezik, és a Mallarmé-i, mely az új szépségeszménynek felel meg.

IRODALOMTÖRTÉNETI VÁZLAT

Amikor a terminust használom: filozófiai-poétikai eljárás, akkor valójában a prousti regény és szimbólum két dimenzióját szeretném megvilágítani. Proust számára az ismeretelméleti paradoxonok kiküszöbölésére az egyetlen eszköz a regényírás mint szimbólumképzés, e meghatározással a szimbólum kettős aspektusát is jelölni szeretném, hiszen ontológiailag minden mű szimbólum, s minden szimbólumalkotás egy végső kérdés felé törekvő ismeretelméleti-poétikai eljárás. A kettős aspektus működtetéséhez szükségem van arra, hogy az *Eltűnt idő* helyét kétszeresen is kijelöljem, egyrészt diakrón, másrészt szinkrón szempontból szemlélve a regényt.

A diakrón aspektust megintcsak kétszeresen szeretném magyarázni: először egy irodalomtörténeti, majd pedig egy filozófiatörténeti vázlat segítségével, hiszen Proustot mint a huszadik századi regény megújítóját emlegetik. Ugyanakkor az *Eltűnt időt* olvasva mindig felmerül bennem a kérdés: filozófiai értekezést vagy regényt tartok-e a kezemben.(2)

A mű fikcionális és művészetfilozófiai szemléletét természetesen nem lehet különválasztani, szorosan összefüggnek, főként genezisüket tekintve, jóllehet

szövegszinten könnyen és élesen különválaszthatók. A regény narrációs struktúrája ugyanis közvetlenül adódik a művészetfilozófiából, melynek vázlatát a későbbiekben adom meg, most csak annyit említek meg e tárgyról, amennyi a regény mint műfaj és mint fikció szempontjából érdekes lehet.

Egyfajta romantikus elméletről van szó, mely erősen támaszkodik a XIX. századi életfilozófiákra, s Proust személyes kényszeréből valamint a fenti romantikus elmélet lényegéből következően az *Eltűnt idő* nemcsak saját fikciós világát, de önmaga magyarázó elveit, lehetséges interpretációs stratégiáit is tartalmazza.

Igy válik lehetségessé az, hogy az elemző magából a regényből megkap egyfajta módszert, mely Proust számára az élet magyarázatának és megismerésének lehetséges eszköze. Az elemző számára nem csupán interpretációs instrumentum, hanem tágabb értelemben véve egy átfogó művészeti és irodalomelméleti látásmód, melynek adekvátsága Proust művéből igazolható.

Egy kör jön létre, ahol nemcsak az író, hanem az olvasó szempontjából is egybeesik szubjektum és objektum, ahol a regény egyben eszköz és cél, önkifejezés és ismeretelméleti módszer. Szubjektum és objektum egybeesése azonban nem jelenti azt, hogy ezek egyek volnának, hogy elméletileg nem választhatók szét. Valójában maga Proust is szétválasztotta őket, amikor nem filozófiai értekezést írt, hanem regényt, amelyben megalkotta Marcel alakját.

Nem áll szándékomban mást tenni, mint alanyt és tárgyat

különválasztani, akkor, amikor megpróbálom irodalomtörténetileg és filozófiatörténetileg behatárolni Proust művét, distanciát teremve magam és a regény világa között, függetlenül attól, hogy egyetérték-e Proust módszerével, vagy, hogy lenyűgöz-e a regénynek e paradox sajátossága.

El kell ismernem, hogy megismerendő és megismerő egybeesésének problémája a huszadik századi irodalom nagy dilemmája: sőt nemcsak az irodalomé, hanem a metanyelv kérdését tekintve a természettudományoké is. Éppen ez a dilemma fogja maga után vonni, a művészetek területén, a megújulást, vagy mások szerint a válság tudatosodását a huszadik század első felében, s ez a dilemma szüli ✘ (német terminológiával élve) a szellemtudományok területén a tudományos elméletek alkalmazásának igényét.

Amint látni fogjuk, az irodalom paradox jellege miatt, a Proust számára is végső kérdéseket tekintve (élet és művészet, individuum és társadalom, szubjektum és objektum viszonya, idő és tér művészi megragadása és végső soron maga az irodalom és a művészet) csupán félmegoldások születtek. A megfelelő módszer és egyértelmű nyelv hangsúlyozása hangsúlytalan és lényegtelen részmegoldásokat szült. (Erre a problémára a későbbiekben még visszatérek.)

A fenti dilemma azonban igen termékeny volt a művészetek szférájában; azt mondhatjuk, hogy a mű önmaga jelévé vált, tehát saját magára referált.

Ez a sajátosság nem csak huszadik századi jelenség.

Története a tizennyolcadik század végére vezethető vissza, amikor is nem az olvasó és a kritikus funkciója, hanem a művész és a kritikus funkciója kezdett egybeesni, amikor írók és költők kezdtek elmélettel foglalkozni, amikor a költeményekben és regényekben poétikai és regényelméleti elemzéseket találunk.(4)

Hangsúlyoznom kell, hogy nem a programszerű, tanító célzatú, utilitárius, úgymond irodalmon kívüli tényezőket propagandaszerűen felsorakoztató művekről beszélek, hanem a romantika elképzeléséről, az immanens irodalomfelfogásról, ahol immanencia nem feltétlenül önmagában valóságot, hanem nagyon is az életre való vonatkozást jelent. Annyiban immanens ez a felfogás, amennyiben a klasszikus kor hierarchikus, preskriptív szemléletével szemben a művészet tárgyát és módszereit tekintve szintetikus rendszerszemléletet hirdet, amelyben az élet bármely elemével leképezhető az élet totalitása.

A tanító célzat és az emberek morális nevelhetőségében való hit azonban a romantika sajátja, függetlenül az irodalomról való gondolkodástól (pl. a fejlődésregények).

Proust koncepciója is közel áll a nevelés-, vagy fejlődésregény koncepciójához, azonban ő nem általában az emberek megváltoztathatóságában hisz, ő saját maga számára keres értékeket. Nem az emberek és a világ pozitív változását regisztrálja, hanem egyáltalán a változást. Regényének szerkezete nem egymásra épülő, ciklikus körökből építkezik, hanem egyetlen ciklus, amely körökből áll, ahol bármely

önálló körből következtetni lehet az egész rendszerre. Mindez a romantika szubjektivizált szemléletmódjából fakad, mely erősen relativizálta az erkölcsi jó és rossz fogalmát.

Ugyanez a szemléletmód okozta azt a jelenséget, hogy a fontosnak tartott tematikus vonatkozásokról a figyelem egyre inkább a nyelv, a megvalósulás módja felé irányul. Ebből következik az a hallatlan pluralitás, ami a századvég és századforduló francia regényirodalmát jellemzi.

Egyes felfogások(5) szerint az, ahogyan a realista, hagyományosnak mondott regényforma egyre inkább pozitíválódik, ahogyan a naturalista regényből pszichológiai regény, majd belső monológ lesz (és így tovább a morális regényen keresztül a nouveau roman-ig), a regény válságát, a narratív formák önmagukban való feloldódását jelenti.

Más, ezzel ellentétes felfogás(6) szerint ez a folyamat éppen a regény megújulását, a regényformák gazdagodását eredményezi.

A vitát nem lehet eldönteni. Proust regényének vonatkozásában azonban meg kell jegyezni, hogy némileg felülvizsgálandó a "hagyományos" fogalma, hiszen az a specifikum, ami miatt egyes irodalomtörténészek(7) az Eltűnt időt egyenesen a modern regény kiindulópontjának tartják, valójában nem Proust invenciója, mivel sem a nézőpontok pluralitása, sem az időkezelés, sem a hős eltűnése, sem a belső monológ, stb. nem huszadik századi találmány. A felvilágosodás kori francia regények esetében például egészen különleges, újszerűnek ható formamegoldásokkal

találkozhatunk. Sőt a fenti narratív elemek szuverén kezelése Stendhalra vagy Balzacra éppúgy jellemző, mint Proustra vagy Gide-re.

Nem céлом itt a műfaj változásait pontosan megvizsgálni, sem a prousti regényt műfajilag pontosan behatárolni, de előrebocsátom, hogy az Eltűnt idő vonatkozásában magamban eldöntöttnek tekintem a vitát(8): a regény nem önéletrajz, nem is kulcsregény, nem vonatkoztatható közvetlenül Proust életére és valóságára, számomra az Eltűnt idő mindenképpen fikció, ha úgy tetszik par excellence regény.

Annyi bizonyos, hogy a XIX. századi úgynevezett realista regényhez képest más az Eltűnt idő. Mássága nehezen ragadható meg a fenti narrativisztikai jegyek alapján, inkább határtalan szubjektivizmusában, a szubjektum objektívvé való kivetítésében rejlik, amely egyrészt az alább kifejtendő művészetfilozófiából következik, másrészt pedig abból az alkotói módszerből fakad, hogy a filozófia nem írói kommentár szinten jelenik meg a regényben (ahogy pl. Balzacnál is megfigyelhetjük), nem is egy szereplőt jellemezve, a hős vagy hősök vagy -- pl. Musil(9) esetében, akit oly gyakran rokonítanak Prousttal -- antihősök monológjaiban, vagy ábrázolt beszélgetések során (Thomas Mann), hanem a szereplővé előléptetett narrátor agyában fogalmazódik meg.

A regényben kifejtett filozófiai tételek, kisebb filozófiai traktátusok tehát a regény világának vagy világainak legkonkrétabb szintjén érhetők tetten, nem szorulnak interpretációra, a szöveg legkézzelfoghatóbb

rétegét képviselik. Ily módon tehát nem deduktíve vezethetők le a regény fikciós világából, hanem eleve adottak konkrétan és elméletileg annak magyarázatához.

Általában úgy jelennek meg, hogy a regényt átható egyes szám első személyű elbeszélés egyik szóról a másikra többes szám első személyűvé válik, s egy-egy konkrét, egyedi esemény ennek az eljárásnak a segítségével hirtelen általános, egyetemes érvényű lesz látszólag, mivel az író szubjektumának grammatikai kivételéről van csupán szó.

"Mais comme j' avais attendu cette fin je me rappelais mal le commencement, que peut-être mon air d' intérêt lui avait fait dévier, et je restais anxieux de sa pensée vraie, de son souvenir véridique. Il est malheureusement des commencements d' un mensonge de notre maitresse comme des commencements de notre propre amour, ou d' une vocation"

(Proust)(10)

Proust eljárásából természetesen levonhatók elméleti következtetések, bár Anne Henry(11) szerint az ilyen típusú szövegrész, s ezek bősége és terjedelme Proust egyéniségéből, kissé redundáns stílusából és mindent a végsőkig magyarázni kívánó kényszeréből következik.

Bizonyos fokig ez talán így is van, azonban nem bagatellizálhatjuk a jelenséget, s éppen ez az a pont, ahol Proustot méltán nevezhetjük a francia és általában a regény megújítójának. A szövegbe annyira szervesen és szintetikusán

épülnek bele ezek a fragmentumok, hogy mondhatni ezek adják a regény első szintű olvasatát, ezek és ezek változatai jelentik a regény struktúráját, ugyanezekre épülnek a konkrét eseménysorok, akár a narrátor szubjektumában, akár azon kívül történnek.

Ebből az általános elméletből indul tehát a regény konkrétan is. Köztudott, hogy a legutolsó oldalakat írta meg először Proust, ahol végső formába és megfogalmazásba öntötte művészetfilozófiáját, de ebből indul a regény saját, belső idejét tekintve is a cselekmény, egy meghatározhatatlan, az objektív, mérhető időtől teljesen független, bár a narrátor szubjektumán és belső életén keresztül igen élesen kitapintható elméleti pontról.

"Que celui qui pourrait écrire un tel livre serait heureux, pensais-je, quel labeur devant lui! Pour en donnée une idée, c'est aux arts les plus élevés et les plus différents qu'il faudrait emprunter des comparaisons; car cet écrivain, qui d'ailleurs pour chaque caractère en ferait apparaître les faces opposées pour montrer son volume, devrait préparer son livre minutieusement, avec de perpétuels regroupements de forces, comme une offensive, le supporter comme une fatigue, l'accepter comme une règle, le construire comme une église, le suivre comme un régime, le vaincre comme une obstacle, le conquérir comme une amitié, le suralimenter comme un enfant, le créer comme un monde sans laisser de côté

ces mystères qui n'ont probablement leur explication que dans d'autres mondes et dont le pressentiment est ce qui nous émeut le plus dans la vie et dans l'art."

(Proust)(12)

A fentiekből következően tehát egyenlőre hipotetikusán ugyan, de megállapíthatom, hogy két fajta, illetve szintű szövegtípus mindenképpen megtalálható Proust regényében.

Az előbb különválasztottam a regény fikciós világát és a filozófiai részeket, most azonban inkább úgy fogalmaznék, hogy mivel a filozófia erőteljesen a fikció része, vannak szimbolikus, ha úgy tetszik szintetikus, és vannak interpretatív, ha úgy tetszik analitikus szövegrészek.

Elgondolásom szerint az egész regény egy szisztéma szerint épül fel, amelyben a szimbolikus szövegrészek általánosabb irodalomelméleti megközelítés után különböző interpretációs szinteket vagy szövegvilágokat adnak meg, melyek a konkrétól bonyolódnak az absztrakt felé, úgymond illusztrációi a magyarázó, filozófikus szövegrészeknek. Nem hierarchikusan épülnek egymásra, hanem mindegyik egy-egy elemet jelent a prousti rendszerben, koordinátáikat a regény tere és ideje fogja megadni.

Ezen világokhoz úgy rendelhetők az interpretatív szövegrészek, hogy a szimbolikus textusokban található legabsztraktabb interpretációs szint az analitikus részekhez való viszonyában konkretizálódik, s a következő absztrakciós szint már ez utóbbi lesz, s önmagát fogja magyarázni, azaz szimbolizálni. (Pl. a *Matinée chez la Princesse de Guermantes*

a Megtalált idő című fejezetben, ahol a szereplők konkrét megjelenése visszamenőleg interpretálja az időben és térben előzőleg történt megjelenéseiket, s az egészet magyarázza a művészetfilozófia konkrét, ugyanakkor általános megfogalmazása.)

Igy tehát Proust olyan szisztémát hozott létre, mely úgy működik, hogy lényegileg a rendszerén belül bármely pontról kiindulhatunk, több irányból bejárhatjuk ugyanazt az utat, de mindig ugyanoda fogunk megérkezni.

Tehát amikor felteszem a kérdést, hogy mennyiben újította meg Proust a regényirodalmat, azt felelhetem rá: szintaxisában, azaz abban a módban, ahogyan felépíti a szövegét, ahogyan korának ideológiáját beleépítette a regénybe. Vonatkozik ez a konkrét megvalósulásra (a grammatikai, szemantikai szerkezetre), és az erre a nyelvre épülő, a regény referencia-keretét megadó fikciós világra, az interpretációs, végül világmagyarázó, ismeretelméleti szintekre.

Azonban, ha hagyomány és újítás paradox fogalmai felől közelítek az Eltűnt időhöz, meg kell állapítanom, hogy Proust hagyományosan romantikus, tradicionális filozófiára építette a modern regény megszületésének alapjául szolgáló művét, melynek építkezési módja ugyanakkor nem pusztán egyénien új, hanem korára nézve reprezentatív is. E paradoxon feloldását megintcsak abban lelhetjük meg, hogy nem filozófiai értekezést írt, azaz szimbólumokat, illetve szimbólumrendszereket alkotott.

Mindezt a következőkben részletesen kifejtem. Az elemzéshez és szimbólumelméleti megközelítéshez azonban szükség van a prousti művészetfilozófia ismertetésére és genezisének vázlatos elemzésére.

Művészetfilozófiai vázlat

Proust művészetfilozófiáját szükségtelen explicitálnunk, hiszen a regény inherens részét képezik a filozófikus, interpretatív szövegrészek. Azonban mivel e filozófia lényegi része a szimbólumképzés, s mivel e szimbólumképzés alkotóelemei e szövegrészek, szükségem van arra, hogy elméletileg és fogalmilag tisztázzam e művészetfilozófia mibenlétét.

Amikor a művészetfilozófia "mi"-jére kérdezek, akkor a hagyományost, amikor a "hogyan"-jára, akkor az újat szeretném vizsgálni.

Valószínűnek tartom, hogy a filozófia ilyenén való fikcionális kezelése korának abból a dilemmájából születik, mely szembeállítja a konceptuális és az intuitív megismerést, mely paradoxon felismerése végül is Platonig(13) megy vissza.

Ez Proust számára is igen nagy gondot okozott, s ellentmondásba került önmagával, amikor elítélte az elméleti irányokat. Azonban, ahogyan látni fogjuk, az ellentmondás pusztán látszólagos. Látszólagos akkor, ha tudjuk, hogy igen körültekintően kell kezelnünk az író regényen kívüli, saját regényére vonatkozó reflexióit, továbbá tény az is, hogy

Proust intellektualizmusnak, homályosnak, szimbolizmusnak nevezett minden olyan törekvést, mely transzcendentális, az életen és annak értékein túlmutató filozófia. Tehát nem általában a filozófiát, hanem csak az idealisztikus, hierarchikus rendszerekben gondolkodó filozófiát és művészetet ítélte el.

Ha a romantikus filozófiát és a prousti filozófiát rokonítani akarjuk, három dolgot kell szem előtt tartanunk. Először, hogy Proust regénye nem illusztrációja semmiféle filozófiai rendszernek(14), az *Eltűnt idő* maga rendszer, másodsor, hogy nem tartom a filozófiai, művészeti rendszereket egymásból közvetlenül levezethetőnek, sem nem akarom Proust elméletét bármely más elméletből levezetni. Pusztán a fogalmi tisztázottság és elméleti rendszerezés végett tartok fontosnak egy igen vázlatos, spirális logikájú áttekintést. Harmadszor meg kell jegyezmem, hogy annak ellenére, hogy lehetséges, hogy Proust olvasta Kantot vagy Schellinget, a romantikus ideológia sokkal inkább tanárai és a "korszellem" révén jutott el hozzá, így teremtett koherens és szuverén rendszert (15).

Fölösleges Platonig és Arisztotelészig visszatekintenünk, ha azt a folyamatot szeretnénk vizsgálni, ahogyan létrejött az a művészetéről való gondolkodásmód, amely Proust számára adott volt a századfordulón. Elég, ha a romantikusokig megyünk vissza, Lessingig, a Schlegel-fivérekig, Schellingig, stb., akik az a priori normatív esztétikát hirdető Arisztotelészt bírálva az új poétikát létrehozták. Ez az új

irány kritikai attitűdtől sarkallva elvetette a klasszikus, normatív esztétikát, mely szabályokat ír elő művek létrehozására.

A szépségeszmény relativizálódását illetően sokat köszönhetnek Kantnak(16), míg a rendszerszemlélet oldaláról Leibnitz(17) hatotta át erőteljesen Kant és a romantikusok filozófiáját.

Érdekes megfigyelnünk azt a folyamatot, hogy bár a középkoron végighúzódik Arisztotelész filozófiájának és az újplatonizmusnak értelmezési kényszere, s annak ellenére, hogy a romantika tagadja az arisztoteléliánus, klasszicista felfogást, mégsem a platonizmushoz fordult, hanem egy műközpontú, jóllehet erőteljesen platonista fogalmakkal dolgozó immanens művészetelméletet hozott létre. Gombrich(18) szerint az allegória kontra szimbólum vitában éppen Kant alapozta meg e fenti szimbólumfelfogást.

Már Proust kezdeti írásait(19) is áthatja korának minden lényeges gondolati terméke, a szubjektivizmus, a tolsztojánus ihletésű anarchikus gondolkodás, amelynek elsődleges és igen kedvelt szimbóluma az egyenlőség kifejezésére a katedrális.

A romantika ember- és művészetfelfogásának esszenciáját Proust számára nyilvánvalóan az anarchisták közvetítették (jelen esetben anarchizmus számomra olyan esztétikai műszó, mely magában foglalja a századforduló minden lázadását az akadémizmus ellen, s melyben a prousti regényhez hasonlóan a kor minden olyan törekvése jelen van, mely a művészeteket a huszadik században új irányok felé löki).

Az anarchista esztétika kapcsolatban van a minden hatalommal való szembenállás politikai attitűdjével és prolongálja a forradalmi teóriák és praxisok együttesét. A XIX. és a XX. század szociológus esztétáinak útját folytatja. A kreativitás kultuszát, az ember Rousseau-i felfogását örökli, így lehetővé válik számára, hogy elkerülje az elődök steril, tudományos, determinista művészetfelfogását. Magáévá teszi a különféle szabadságeszmék pluralizmusát, lelkesedik mindenért, ami eredeti. Az anarchista teoretikus az "ismeretlen" kultuszát hirdeti, úgy fogja fel a művészetet mint kísérletet, szembeállítja a passzív és az aktív művészetet, s természetesen az utóbbiért száll síkra. Demokratikus művészetfelfogásából eredően a minden egyes egyén művészi alkotáshoz való jogát hangoztatja.

A minden hatalommal való szembenállás azt jelenti, hogy az anarchisták egyszerűen tagadják a "nagy ember", a nagy művész létjogosultságát. Számukra az ideális művészet a spontán, a szituációból eredő művészet, így maga az alkotási aktus fontos egyedül, nem maga a mű. Jelszavuk: mindent le kell rombolni, ami elválasztja egymástól az életet és a művészetet. Azonosulnak a romantika szintetikus művészetfelfogásával, úgy, hogy politikai-szociális dimenzióval látják el azt.

Proudhontól(20) indulva az anarchisták egyhangúan elvetették az abszolutista művészetet, azaz, hogy a művészetnek nem tulajdonítottak semmilyen abszolút hatalmat. A tradicionális, hivatalos művészetet pedig egyértelműen

kártékonyak gondolták. A művészet fejlődése mentes a történelem kényszereitől, determináló hatásától, autonóm, és szabadon mozog. Az úgynevezett nagy művészet, ami gátat szab az ember szabad kreativitásának, a múltban csak az egyedüli elitnek volt szánva. Ezzel szemben a jövő művészete az emberek közötti egységet kell, hogy szolgálja.

A jövő művészete azonban egyenlőre még az ismeretlen homályába vész. Ezt az ismeretlent először Proudhon ragadta meg úgy, hogy a múltba vetítette, s kimutatta, hogy a művészetek történetében a szociális művészet elsőként a középkorban valósul meg, ahol a műalkotást egy egész nép együttes erővel hozza létre. Tehát az anarchisták számára ismert és ismeretlen valójában ugyanannak a nosztalgiának két irányú kivetülése, egy forradalmi és egy reakciós vízió tartja össze.

A középkori katedrális leírása számukra minden idők alkotó anarchizmusának szimbóluma; a katedrális kollektív alkotás, amelyben a társadalom minden rétege, minden tagja részt vesz, a középkor föderális társadalmának kőből emelt jelképe. A gótikus katedrális nem centralizált struktúra, hanem egy olyan szerkezet, amely organikus részekből épül fel, amelyben minden egységnek megvan a maga élete és funkciója, organikusan a nagy egészhez kapcsolódnak.

Szempontunkból vajmi kevés jelentősége van annak, hogy a maga korában a katedrális igenis egy centralizált és hierarchikusan felfogott világ és hit kifejezője volt, pusztán érdekes lehet számunkra az, hogyan alakította át a

középkori ideológiát a századforduló nemzedéke.

A katedrális képe nemcsak az anarchisták számára jelentette az ideális műalkotást, az egész kor így gondolkodott, kezdve az angol Ruskintól Huysmanson át Proustig, egészen a szecesszióig, mely irányzat az angol preraffaeliták hasonló kiindulópontú elméletéből veszi eredetét

A katedrálison kívül korának divatos tematikus motívuma a szexuális aberráció. Hiba lenne azt gondolnunk, hogy Proust azért fordult ehhez a témához, hogy elfojtott vágyait és bűneit úgymond terapikusan kiírja magából. A művészi szép tárgyának relativizálódása következtében a bűnről való értekezés és gondolkodás egyre divatosabbá vált. a *Confession d'une jeune fille* című korai poémájában már megszólal a lesbikus téma, pedig akkor még nem lehetett tisztában azzal, hogy ő maga is homoszexuális. így tehát a homoszexualitás és az aberráció kérdése nem egyszerűen életrajzi probléma, hanem esztétikai hitvallás.

Korának egyetlen ideológiáját nem fogadja el kezdettől fogva, a hermetizmust, az idealizmust, mely főként az 1893 utáni Mallarmé-i szimbolizmust hatották át. Már fiatalon dinamikusan fogja fel az embert és az életet, szembehelyezkedik az abszolút szépségeszményt és idealista formalizmust tükröző ideológiákkal. Ennek irodalomtörténeti bizonyítéka a *Revue Blanche*-ban, 1896-ban a Mallarmé ellen írott *Contre l'obscurité* című cikke.

A szimbolisták szemére veti gondolataik zavarosságát és a

grammatikai homályosságot. A szimbolizmus felfoghatatlan, mivel a szavak ezen irányzatban a jelenségek hangos és grafikus állapotában léteznek.

A századfordulón a költészet tárgyáról két, egymást kizáró koncepció uralkodik. Az egyik intellektualista, hegelianus, melyben a nyelv mediációja a jeleken keresztül közvetíti azt a realitást, mely az emberi tapasztalást elkerüli. Az idea úgy jelenik meg benne mint egyetemes, függetlenül a partikuláristól. Ebben a szimbolizmusban már nincsenek szimbólumok, pusztá jelek vannak csupán.

Ezzel szemben Proust az érzelmek lendületét, az inspiráció elsődlegességét hangoztatja, amely a lényeg megragadására készlet, azaz annak az intuíciónak az elsődlegességét, amely egyedül csak a zseninek tulajdona. Művészetfelfogásában, bár a természet titokzatos és egy, lényege és mélye homályos, de az egész formája kizárólag individuális, az intuitív kommunikáció pedig egyértelmű, érthető és rendszerszerű. A művészet célja nem más, mint a sötétség megvilágítása, s ez a cél sohasem lehet magában való. Proust visszautasítja a lényeg elsőbbségét a létezéssel szemben.

"Puis, diversité au sein de l'oeuvre même, par le seul moyen qu'il y a d'effectivement divers: réunir diverses individualités."

(Proust)(21)

Megfigyelhetjük azt a folyamatot (bár eleinte élesen különválaszthatók elméleti kritikái, melyekből kibontakozik az Eltűnt idő művészetfilozófiája, és szépirodalmi

törekvései, melyekben még sokkal naívabb és kora tendenciáival sokkal konformabb esztétika szólal meg), hogy műveiben egyre inkább egyfajta romantikus, szimbolista költészettant inkarnál regénytémává. Nagyobbreszt közvetlenül másolja Baudelaire(22) elméletét, s annak főleg a Schellingi identitásfilozófiából örökölt vonásait.

E költészettan számára a költészet általános érvényű, s annyiban szimbolikus, amennyiben szemben áll a klasszicista ikonológia allegória-elméletével, melyben allegória két dolog (idea és egy tárgy képe) közötti közvetítést, fordítást jelent. Ezzel szemben a Baudelaire-i szimbolizmusban a nyelvi jel mindig korreszpondenciát jelent két dolog között, ahol a két dolog mindig egyenértékű, nem egymás fordításai, hanem egymást felidézik, egymás analogonjai. Baudelaire esztétikájában a művészet általános elmélete jelenik meg, melyben a verbális poézis csupán egy a lehetséges kifejezési eszközök közül. Itt tehát sokkal inkább tiszta művészetről, mint a tiszta költészetről van szó.

Baudelaire élesen szemben állt a parnasszista költőkkel, idealizmusuk és a költői nyelv abszolutizálása miatt. A poézis számára maga az ember, maga az élet, melyet csak a korreszpondenciák szimbolizmusán keresztül lehet feltárni. Így tehát a tiszta művészet a lélek közvetlen, kommunikatív kifejeződése.

Baudelaire elgondolásában is felbukkan a paradoxon fogalma, melyben a költői intuíció mint a költő lelkének tartalma jelenik meg, s egyúttal úgy működik, mint a költői

lélek szimbóluma, ily módon túl is haladja azt. Baudelaire szimbólumai túllépnek minden formát azáltal, hogy képesek egyesíteni a létet és a költészetet. Ebből is látható mindaz, ami Baudelaire-t elválasztja a Parnasse l' art pour l' art költészetétől, valamint a Mallarmé-i szimbolizmustól, nevezetesen utóbbiaknak az az eljárása, ahogyan a költészetet a nyelvre, a pusztán formális matériára alkalmazták. (A Mallarmé-i esztétikának ugyanez a sajátossága állítja szembe Proustot kora szimbolizmusával.)

A legközvetlenebb ideológikus hatást Schopenhauer(23) tette Proustra. Schopenhauer filozófiájából leginkább a művészet mint a legfelsőbb és legmagasabb rendű aktivitás gondolatát vette át.

Schopenhauer rendszerében a világ alanyból és tárgyból áll, ahol az alany azt jelenti, aki a világ megismerésére törekszik, anélkül, hogy saját magát megismerné. A tudomány egyszerűen csak reprezentálhatja a valóságot, és csupán a két reprezentáció közötti kapcsolatról adhat számot, míg az alany önmagára irányuló akarata maga az intuíció, a művészet. Schopenhauer számára a zene az a művészi közeg, mely közvetlenül reprodukálhatja az akarat struktúráját, egyedül képes arra, hogy feltárja a világ lényegét, mivel általa állítható meg az idő. E divatos zeneelmélet hatására dolgozza ki Proust már a Jean Santeuil-ben, majd a Swann-ban azt a témát, melyre az egész regény épül. Művét egy zenei motívum strukturálja, mely a boldogság és a boldogtalanság szukcesszív kifejezője.

"Il (Swann) avait devant lui cette chose qui n'est plus de la musique pure, qui est du dessin, de l'architecture, de la pensée, et qui permet de se rappeler la musique. Cette fois il avait distingué nettement une phrase s'élevant pendant quelques instants au-dessus des ondes sonores. Elle lui avait proposé aussitôt des voluptés particulières, dont il n'avait jamais eu l'idée avant de l'entendre, dont il sentait que rien autre qu'elle ne pourrait les lui faire connaître, et il avait éprouvé pour elle comme un amour inconnu."

(Proust) (24)

Ugyanezt az elméletet látjuk viszont akkor, amikor Proust a festészetről ír. A képzőművészet mint téma megjelenik a regényben, azaz Proust egy spontán folyamatban adaptálja a festészetről szóló részeket a dialektikus artikulációnak megfelelően. Kétirányú egységek jönnek létre így, melyek külön-külön monásszá válva újra kettéosztódnak, s ez a hármas alakzat adja meg a prousti absztrakció logikáját.

"Mais les rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement, c'était de ceux-là qu'elle était faite l'oeuvre d'Elstir. Une de ses métaphores les plus fréquentes dans les marines qu'il avait près de lui en ce moment était justement celle qui, comparant la terre à la mer, supprimait entre elles toute démarcation. C'était cette comparaison tacitement et inlassablement répétée dans une même

toile, qui y introduisait cette multiforme et puissante unité,..."

(Proust)(25)

Elméletileg a prousti művészetfilozófia a festészeti impresszionizmushoz áll közel, a pillanat megragadásának, az idő megállításának fenomenológiájához és agnoszticizmusához. Ennek alapján a prousti művészetkoncepció nem más, mint az élet illanó képének megragadása ahelyett, hogy valami láthatatlan és örök keresésére indulna. Schopenhauer parafrázálása vezet el ösztönösen ahhoz tehát, hogy már fiatal korában embrionális formában létrehozza regénye jeleneteit, azaz egy elmélet illusztrációit, egy állandó igazság paradigmaticus aspektusát.

A művészet ebben a filozófiában tehát nem más, mint az érzékelhető valóság szemlélése, amely már a priori létezett, azaz olyan intuitív szimpátia a művész részéről, mely szembeállítja a költő intelligenciáját érzékenységgel. Egy olyan monista, dinamista művészetfilozófia bontakozik ki előttünk, mely az ideál visszautasításán keresztül határozódik meg. Kant szépségfelfogásának, Schopenhauer zseni-elméletének és Schelling identitásfilozófiájának ötvözése során adódik Proust számára e kettős, paradoxnak tűnő megoldás, mellyel filozófiáját fikcionálja: az immanentista, ugyanakkor rendszerekben való gondolkodás.

Köztudott, hogy Kant (26) nem a művészet felől közelíti meg a szép kérdését Az ítélőerő kritikájában, hanem az ízlés felől. Csak az érdekli, hogy az esztétikai ítélőerőnek

mennyiben van saját elve. Ezért csak a tiszta ízlésítélettel foglalkozik. Erről az alapról választja szét a természeti és a művészi, azaz a szabad és a járulékos szépséget. Gondolatmenetében először a természeti szépet tartja elsődlegesnek a művészi szépséggel szemben, merthogy tiszta ítéloképességünk számára felmutatja a természet szépségének célszerűségét, azaz az ízlésítélet ebben az esetben a maga "nem intellektuált" tisztaságában jelenik meg, s így túlmutat önmagán. Mivel Kant szerint az ember számára csak az keltheti fel a szépségre vonatkozó ízlésítéletet, ami hasonlatos hozzá, mármint az emberhez, amikor az ember a természetet szemléli s azt szépségnek találja, valójában saját erkölcsi érzékét vetíti ki rá. A természeti szép úgy mutat túl önmagán az ember számára, hogy mit sem tud az emberről, s saját szépségéről, mégis van mondanivalója számunkra. A művészeti szép tehát csak akkor létezhet érdek nélkül, ha úgy tetszik, ahogyan a természeti szép, azaz ha mit sem árul el szabályainak kényszeréből. Ilyenfajta szépséget pedig csak a zseni tud létrehozni, akinek művészete abban áll, hogy a megismerő erő szabad játékát közölhetővé teszi, azaz "képes az életérzést felfokozni a képzelet és az értelem összehangolása során". A természeti szép illetően való felfogását érhetjük tetten több helyen az Eltűnt időben is.

"Cette ressemblance, qui insinuait dans la statue une douceur que je n'y avais pas cherchée, était souvent certifiée par quelque fille des champs, venue comme nous se mettre à couvert, et dont la présence,

pareille à celle de ces feuillages sculptés, semblait destinée à permettre, par une confrontation avec la nature, de juger de la vérité de l'oeuvre d'art."

(Proust) (27)

Ezt a fentebb ismertetett, relativizált, ha úgy tetszik demokratizált szépségeszményt tolták el a romantikusok a tiszta művészet immanens felfogása felé, arra törekedve, hogy megteremtsenek az esztétika számára egyfajta autonóm területet. Mint tudjuk, időben ez a folyamat máig elhúzódik.

Körkörös logikánkat folytatva, szintén nagy vonalakban áttekintjük Schelling(28) művészetfilozófiáját. Megállapíthatjuk, hogy az alapvetően strukturalista beállítottságú (a mainál tágabb, általánosabb értelemben használva a fogalmat). Schellinget elsősorban a mű szervezettsége, megformáltsága érdekelte, az ahogyan ez a formális rendszer mégis az elsődleges látványt tükrözi vissza. A művészet nála nem a formára redukálódik, mégsem létezhet nélküle, hiszen minden művészi alkotás megkülönböztető jegyei azok a stilisztikai eszközök, melyek a formából adódnak, s melyeket a művész felhasznál. Így válnak a romantikus szóhasználat szerinti metaforák szükségessé ahhoz, hogy megteremtsék az élet látszatai és a valóság között a kapcsolatot. A művészet dolga e kapcsolatok felfedése.

Az identitás-filozófia szerint minden létezés jelenségszintű, tehát a költészet is előbb létezik, s csak utána nyer formát, amely forma azután a végtelenségig

variálható. "A világ annak alapján létezik az ember számára, amit önmagában talál, tehát minden, a világról szóló ismeretünk önmagunk ismeretévé válik."(29)

E logika szerint fogalmazódik meg Proust számára is egy erősen antropomorfizált természetfilozófia, amely megintcsak paradoxont szül, nevezetesen a természet költői kontemplációja és a művészi aktivitás közötti dilemmát, melyet Proust az aktivitásban, a regényírásban old fel. S ahogyan a világ ismerete önmagunk ismeretét jelenti, azaz ahogyan saját énünkkel való azonosságunkban megfeleltetjük a világot és a valóságot, ugyanúgy jelenik meg az *Eltűnt időben* a totalitás, az elemek konvergenciája által.

Proust művészetéről beszélve mindenképpen meg kell említenünk a preraffaelizmus, pontosabban Ruskin hatását. Proust és Ruskin szellemi találkozása az életrajzi adatok tanúsága szerint nem volt véletlen. Ruskin(30) olvasása Proust számára egyfajta "dépà lu"-t jelentett, hiszen mindketten ugyanannak a német romantikus ideológiának alapjára építették fel elméletüket, azzal a különbséggel, hogy Ruskin az angol spiritualista protestantizmustól vezérelve szegült szembe a pozitivista filozófiával. Szerinte a művész küldetése az, hogy feltárja a közös lényegét, mely látszólag a fogalmi oppozícióban álló természet és az emberi szellem közös alapja, azaz a küldetés valójában egy fordítói eljárás, mely csak az individuális szellem közreműködésével játszódhat le. Proust igazolást talált Ruskin filozófiájában agnoszticizmusa számára, azonban Ruskin agnoszticizmusa Isten

megismerhetetlensége felé irányul. Felfogása szerint a vallás nem más, mint a végtelen kifejeződése véges számú szimbólum segítségével. Erre az állításra épül ikonográfiája, mely a prousti ikonográfiával szemben erősen szociális, anarchista színezetű, s melyből ugyan sokat merített Proust, de élesen bírálta is, elvont, az élettől elvonatkoztatott szépségeszményét.

Proust korának másik olyan filozófusa, akinek a nevét minden irodalomtörténész és kritikus megemlíti az Eltűnt idővel kapcsolatban, Henri Bergson(31), aki véletlenül rokoni kapcsolatban állt Prousttal. Az ő időszemlélete és ismeretelmélete mindenképpen arra készíteti az elemzőt, hogy az esetek nagy részében közvetlenül vesse össze a két filozófiát, általában Bergson filozófiájából vezetve le Proustét.

A fentiekből következően ezt semmiképpen sem tehetem, mivel saját gondolatmenetemmel és Prousttal kerülnék ellentmondásba. A bergsonizmust már csak azért is kellő óvatossággal kell kezelnünk, mivel Proust az Eltűnt idő lapjain is vitába száll vele, bár véleményét nem explicitálja.

"Malgré tout ce qu'on peut dire de la survie après la destruction du cerveau, je remarque qu'à chaque altération du cerveau correspond un fragment de mort. Nous possédons tous nos souvenirs, sinon la faculté de nous les rappeler, dit après M. Bergson le grand philosophe norvégien, dont je n'ai pas essayé, pour

ne pas ralentir encore, d'imiter le langage. Sinon la faculté de se rappeler. Mais qu'est-ce qu'un souvenir qu'on ne se rappelle pas?"

(Proust) (32)

Nem elsősorban az álmok és az emlékezés mechanizmusa és funkciója az, amiben eltér a véleményük. (Bergson az idő kontinuitását, míg Proust diszkréttségét hangsúlyozza az emlékezés vonatkozásában.)

Le kell szögezmem, hogy amennyiben Bergson filozófiáját a romantikus ideológia betetőzőjének és egyben vulgarizátorának tekintjük, mindenképpen közös az a történeti és elméleti alapállás, amelyet Proust és Bergson elfoglal korának gondolkodásában. Elsősorban az élet dinamikus és totális, a német életfilozófiákból átörökített felfogásában rokoníthatók, másodsorban az idő szubjektív aspektusának felismerése és elemzése az, ami közös alapot nyújthat a két elmélet összehasonlítására.

Amiben különböznek, az a huszadik század elején felismert dilemma, mely a megismerést alapvetően kétféle módszerre osztja, a fogalmi és az intuitív megismerésre, mégpedig a nyelv elégtelensége alapján. Az előbbieken láthattuk, hogy a művészek hogyan oldották fel ezt a dilemmát a művészi gyakorlat segítségével.

Bergson nem a romantikus rendszerszemlélet talaján áll akkor, amikor a szimbólumokat a valóság modelljeiként fogja fel és nem rendszerekként. Nem választja szét az elvonatkoztatást, a művészetben egyedül alkalmazható eljárást

-- ami által egy konkrétum interpretálható anélkül, hogy veszítene konkrétságából -- az általánosítástól, s azt mondja, hogy a szimbólum nem más, mint fogalom, mely általánosítás, azaz egyszerűsítés, s ezért alkalmatlan a valóság megismerésére. Bergson tehát újplatonista alapon agnosztikus, felteszi a lényeg létét, azonban a nyelv elégtelen ismeretelméleti funkciója miatt megismerését lehetetlennek tartja.

Ezzel szemben Proust azt állítja, hogy a lényeg mindig jelenség-szinten létezik, azaz az élet fenomenológiája a megismerendő. Nem egy valóságon kívüli ideát, egy abszolútumot, hanem magát a konkrétumot kell feltárni, magát az életet, az embert.

"D'autre part, fruit de mes réflexions pendant le temps que j'avais attendue, assis devant mon piano, l'idée que l'art, auquel je tacherais de consacrer ma liberté reconquise, n'était pas quelque chose qui valut la peine d'un sacrifice, quelque chose en dehors de la vie, ne participant pas à sa vanité et son néant, l'apparence d'individualité réelle obtenue dans les oeuvres n'étant due qu'au trompe-l'oeil de l'habileté technique."

(Proust)(33)

(A bergsoni hatásokéhoz hasonló Freud szerepe Marcel Proust művészetében. Akár olvasta Freud-ot, akár nem, a freudizmus a levegőben volt, bár érdemes megjegyeznünk, hogy Bergsonnal szemben Freud tudományos és filozófiai alapállása

materialista, pozitivistá volt, s bár a tudattalan betegségei és állapotai foglalkoztatták, a romantikától erőteljes szcientista álláspontot örökölt. Mivel azonban kutatásuk és érdeklődésük tárgya azonos, ezen az alapon, de csakis ezen az alapon, összevethető a három filozófus gondolatmenete. Ez a tárgykör azonban elkerüli jelen vizsgálódásomat.)

E művészetfilozófiai vázlat végén, mely nem törekedhet exhausztivitásra, egy olyan filozófust és esztétát kell megemlítenünk, akinek a nevét nem szokták együtt emlegetni Proustéval, sőt...(!), mégis véleményem szerint az ő koherens és fogalmilag szuverén, korai esztétikája áll igen közel a fenti romantikus ideológiához, s így Proust művészetelméletéhez is.

Lukács György intenciója művészetfilozófiájának kifejtésével egészen más volt, mint Prousté, a kettő mégis nagyon közeli kapcsolatban áll egymással, főként genezisüket tekintve. Mint már említettem, a prousti filozófia kantianus hatásokat mutat, ahogyan Lukács Heidelbergi művészetfilozófiája(34), s az egész korai munkássága köztudottan kanti ihletésű. S bár a két művészetelmélet nem vezethető le egymásból, a lukácsi elmélet kifejtettsége miatt igen alkalmasnak mutatkozik Proust filozófiájának illusztrálására.

Lukács törekvése az, hogy túllépje Kantot, hogy az esztétikát nem egy általános fenomenológia keretein belül fejtse ki, ne a szépség, illetve az ízlés a priori-ja felől, hanem a műalkotás immanens léte felől. Számára a mű immanens,

s egyben paradoxonokkal terhes léte a romantikából jól ismert félreértés jelenségén alapul, míg a metafizikai léte a művészet mint kifejezés kérdésfeltevésén. Tudjuk, hogy Kant számára az immanens lét elérhetetlen -- jóllehet létét elfogadja --, a dolgok lényege megragadhatatlan. Ezért elsődleges Kant filozófiájában a jelenség, és izléselméletében a természeti szép.

Lukács -- szemben a romantikus művészetfilozófusokkal, akik csupán alkotó és mű kapcsolatával foglalkoznak, s szemben a modernebb elméletekkel, melyek nagyjából befogadó és mű kapcsolatát vizsgálják -- a mű felől közelítve a kérdéshez, a művészi kommunikáció mindhárom elemét figyelembe veszi. Lukács zseni művésze számára adva van a (Dilthey szellemtudományából ismert) élményvalóság, melyet a művész egyneműsít, s amely azt jelenti, hogy szubjektum és objektum megfelel egymásnak. Így létrejön a mű, amelyben anyag és forma minden előfordulása abszolút, azaz mindig a fenomenológia, és nem a transzcendencia területén mozgunk.

Az imént azt mondtam, hogy a mű léte paradoxonokkal terhes, s ez megszívlelendő megállapítás a prousti regényt vizsgálva is. A valóság nem rendszerként, hanem valóságként élődik át a műben, bár az egyneműsítésen keresztül a művész az elemeket kiszakítja eredeti összefüggésükből, s új összefüggésbe állítja, azaz intenzívebbé teszi őket.

Az egynemű stilizáláson keresztül létrejön a tiszta forma, egy rendszer, melyben az elemek egyenértékűek, ahol a jelek-elemek jelentése és helye egybeesik. S ahogy létrejön

ez a forma a befogadás stratégiáján keresztül, újabb paradoxont szül, hiszen az elemek elvont formai összekapcsolása a befogadó számára az átélhető beteljesülés sémájává válik.

A lukácsi művészetfilozófia kulcsfogalma a nézőpont, mely által a fenti rendszer valóságként és nem rendszerként élődik át, azaz a formális jelek szimbólumokká válnak. Így tehát Lukács számára is a paradoxonok feloldása a szimbólumokon keresztül lehetséges. Szimbólumként kezelni ^{valamit} annyit jelent, hogy ami az egyneműsített anyagban impliciten benne van, azt az átélhetőség felszínén explicitáljuk. A rendszerben a jel mindig konkrét, a jeleket összekötő kapcsolat pedig elvont, s ezen elvonatkoztatás kifejezője az allegória, míg a konkrét valóságként átélt monadikus, azaz saját minőséggel és az oszthatatlanság tulajdonságával rendelkező jel kifejeződése a szimbólum. A szimbólumalkotás során létrejött élményvalóság és az eredeti élményvalóság közötti kapcsolat csak a kettős fikción keresztül ragadható meg, a két világ csak átélhetőségében hasonlít egymásra. Valójában tehát kettős félreértésről van szó, egyrészt az alkotó és élményvalósága közötti félreértésről -- mely során a művész úgy érzi, hogy adekváтан kifejezheti az életet -- és a befogadó és az alkotó közötti félreértésről -- mely szerint a befogadónak az az illúziója, hogy megfelelő mértékben megértette azt, amit a művész számára a művel közvetíteni akart. S ez a folyamat újra egy végső paradoxonba torkollik: a művész csupán a "hogyan"-ról adhat számot, a mű számára adott "mi" sokkal

több, mint amiről az alkotó számot adhat.

Mindebből talán kiolvashatók a prousti művészetfilozófia lényeges elemei, nevezetesen az ismeretelméleti alapállás, amely a valóság és az élet megismerésére törekszik, úgy, hogy a művész önmaga tudatát, szubjektumát vetíti e rendszerként, így önmagát is rendszerként felfogott valóságba, amely által művész és valóság azonossá válik, és a teljes azonosuláson keresztül próbál a lét mélyéig hatolni. Egy monista, immanentista elmélet ez, mely a kapcsolatok elemzésére helyezi a hangsúlyt, amelyben széppé válhat minden, ami a valóság része. A módszer tehát a kapcsolatok elemzése, mely nem más a romantikus felfogás szerint, mint maga a szimbólumalkotás.

Irodalomelméleti vázlat

A prousti mű, ahogyan ezt már említettem, az irodalomtörténet és az irodalomkritika fejlődésének olyan pontján keletkezett, ahol egymásnak kérdéseket feltevő és válaszokat adó irányzatok és iskolák csaptak össze, vesztették érvényüket, és éledtek újra. Éppen ezért a ma kritikusának roppant nehéz a feladata, amikor az Eltűnt idő felépítésének megközelítési módjait keresi, hiszen az elméleti viták ma sem zárultak le, újra és újra megkérdőjeleződik az egyes kutatási módszerek ismeretelméleti státusza. A huszadik század elejének eme érzékeny pontján azonban nem csupán elméleti viharok keletkeztek, de ekkor kezd szétválni az alkotó és a kritikus személye, egyre ritkább a Proust- és Sartre-féle filozófus-író-kritikus

Éppen mivel Proust igen erőteljes és jól körülhatárolható, sőt nemcsak írói, hanem elemzési módszerként alkalmazható művészetfilozófiát alkotott, kézenfekvő számomra, hogy az Eltűnt idő elemzéséhez a kiinduló elméleti és módszertani alapot ebből a művészetfilozófiából határozzam meg.

Mielőtt azonban rátérnék az Eltűnt idő

szimbólumrendszerének megközelítésére, meg kell jegyeznem, hogy nem célozom módszeremet egy általánosabb elméleti keretbe illeszteni. Azokat az elméleteket említem csupán, amelyek egyáltalán felmerülnek mint lehetséges megközelítési módok. Tehát nem annyira a szisztematikusnak, mint inkább a saját logikámnak megfelelő módon értékelem a régebbi és újabb keletű elméleteket, módszereket. Csakis az Eltűnt idő szimbólumrendszerének feltárhatósága szempontjából.

Mivel gondolatmenetem és elgondolásom nem kapcsolódik kizárólag egyetlen irodalomelméleti iskolához, azoktól bizonyos fokig függetlenül, inkább szépirodalmi, semmint elméleti ismereteim alapján alakult ki, nem szándékozom pusztán egyetlen ilyen elmülethez csatlakozni, vagy módszerét következetesen alkalmazni.

Meg kell utólagosan állapítanom, hogy a prousti regényhez való hozzáállásom és felismeréseim egy része közel áll a lehetséges világok szemantikájának elmülethez, azonban ennek nem annyira a modális logikai megközelítéséhez, hanem inkább egy filozofikusabb, Leibnitz-i, ontológiai, ismeretelméleti részéhez. Talán mindez kikövetkeztethető már az előző filozófiatörténeti bevezetéből is.

A különböző, szimbólummal foglalkozó elmületeket alapvetően két csoportra tudnám felosztani, akkor, ha a szinkrón szemlélet segítségével kezelem őket. Egyrészt vannak általánosan gnoszeológiai elmületek, melyek a szimbólumképzést pusztán nyelvi jelenségként ábrázolják, s a szimbólumalkotást közvetlenül a valóság megismerési

folyamataként fogják fel, függetlenül attól, hogy filozófiai, nyelvészeti, logikai, stb. gondolkodásról van szó. Ezek az irányzatok a szimbólumképzést közvetlenül a valóság és a nyelv relációjában vizsgálják. Megítélésem szerint, idetartoznak a különböző retorikai iskolák is, amelyek bár mindig művészi szövegről, szövegekről beszélnek, mégsem veszik figyelembe azt (még látens módon sem), hogy a művészi szimbólumalkotás lényege éppen az, hogy általa megadhatók egy szövegvilág, azaz egy, már nyelvi-gondolati-fogalmi konkrétumra épülő valóság paradigmái(35). Éppen ezért lehetséges az a folyamat, amelyet Gérard Genette(36) restriktív retorikának nevezett, azaz, hogy az ókori retorikákhoz képest a különféle alakzatok és figurák az egyetlen metaforában sűrűsödtek össze, s ezzel egyidejűleg a metafora fogalma kitágult, oly annyira, hogy pl. már Proust is mindennemű névátvitelt metaforának nevez, jóllehet nála, Genette szerint, majdnem minden ilyen esetben metonímiáról van szó.

"Les exemples de métaphores à fondement métonymique, ou métaphores diégétiques, se dispersent naturellement dans l'ensemble de la Recherche, ..."

(Genette)(37)

Tehát a szimbólum fogalma Proust számára fel sem merül, főleg előítéletei miatt, ugyanúgy, ahogyan általában a retorikák számára sem. Ha felmerül (pl. Todorovnál(38)), akkor sem lépi túl a szöveg és a valóság kétoldalú kapcsolatának vizsgálatát. Minden ilyen esetben a szimbólum

mint nyelvészeti-szemantikai fogalom jelenik meg a szójelentésekkel kapcsolatban.

E folyamatnak köszönhető, hogy a romantika korában átértékelődik az allegória, a metonímia és a metafora, így a szimbólum fogalma is. Különbőféle értelmezéseik egymásba folynak, egyik terjedelme a másik rovására kitágul. Így veszi át a metafora a vezető szerepet, míg a szimbólum a romantikus elképzelésekből teljesen eltűnik, hogy egy formális esztétikai felfogásban kapjon új hangsúlyt; a Mallarmé-i szimbolizmusban. (Itt természetesen mindvégig elméletekről van szó, s nem arról, hogy a romantikus írók és költők nem alkottak volna szimbólumokat. Szerintem ugyanis a különféle gondolati műveleteket tükröző nyelvi alakzatok s a nyelvi képalkotás is objektív folyamat, minden művészi szöveg sajátja. Ezzel nem végteleníteni akarom a szimbólumalkotás fogalmát, csupán arra szeretnék utalni, hogy az irodalmi szöveg a szimbólumokon keresztül megragadható lényege éppen abban rejlik, hogy a valósággal közvetlenül soha nem összevethető.)

A nyelvészeti, logikai indíttatású elméletek általánosan közös kiindulópontja az, hogy minden emberi nyelven megnyilvánuló közlés, így az irodalom is, egy általános kommunikáció része. Ez a kiindulási pont belátható és elfogadható, sőt evidens, azonban számomra egyfajta módszertani redukcionizmust tükröz. Annak ellenére, hogy a pusztán a szöveg vizsgálatára törekvő elméleteket kibővítették irodalmon kívülinek tűnő tényezőkkel (szituáció,

kontextus, pszichológia, szociológia, történelem, stb.), a kommunikációelmélet az irodalmi szövegre nézve nem ad meg releváns és lényegi kiindulópontot, úgy tűnik, hogy a módszer jelentőségét összekeveri annak az eredménynek az irodalomelméletre vonatkozó jelentőségével, amelyre jut.

Nem is a kiindulás redukcionista és funkcionista, hanem az ebből következő, szigorúan tudományos, elméleti igényű, nyelvészeti megközelítés, melynek elsődleges kritériuma a megfelelő tudományos nyelv (logika) kialakítása, majd az igazolhatóság, falszifikálhatóság, és végül a hipotézisek és következmények explicit kifejtése(39).

Ily módon a tudományos, sőt az egzaktan tudományos igényű elméletek e három kritériumnak valóban megfelelnek, azaz elméletnek tekinthetők ugyan, de nem tudományos elméletnek, ahogyan ezt az orosz formalisták látenszen tudományos igényű, az irodalmiságot empirikusan meghatározni kívánó módszere, majd pl. Jakobson(40) poétikája is jól illusztrálja. Jakobson poétikája explicitebb ugyan, mint az őt megelőző elméletek, azonban pl. a nyelv költői funkciójának fogalma már intuíción alapszik, nem verifikálható ennek mértéke és határa, ahogyan önkényes az elemzett és értékesnek minősített művek kiválasztása is.

Elgondolásom szerint a szimbólumképzés folyamata és a szimbólum fogalma nem a poétikák és a retorikák része, ennek ellenére nem misztikus, megragadhatatlan folyamat. A szimbólumok megfejtéséhez ugyan hallatlan műveltségre és ismeretanyagra van szükség -- emiatt lehetséges az

interpretációk potenciálisan végtelen sokasága -- , ez azonban virtuálisan igenis behatárolható, tényszerűen feltárható. bár nem tagadhatjuk a modernebb elméletek számára taszító erővel ható szubjektív, ám reálisan létező aspektust sem.

Todorov *Critique de la critique*(41) című művében szembesíti a romantika, a formalizmus, a strukturalizmus és a realizmus irodalomszemléletét. Egyes alkotókat említve vissza-visszatérő fogalom elemzésében az immanencia, az irodalmi érték, az igazságérték, a mű autonómiájának, a történelemnek a kérdése. A Jénai Kör művészetfilozófiájából indulva, amely szemben áll a klasszicizmus preskriptív, normatív esztétikájával, alapvetően két irányzatot vázol fel: az oktató és a szórakoztató irodalom elméletét. Az utóbbi tartozott a romantika ideológiájához, amelyben nem horizontális a szerveződés, hanem vertikális, ahol a részek önálló entitások, és részesülnek a nagy egész világosságából, ahol az immanens alkotás csak önmagán belül kereshet igazság-referenciákat, s ahol a szépség relatív fogalom, s a zseni intuíción keresztül eleve adott a priori szintetikus eszme. Ezen irányzat filozófiatörténeti előzményeit láttuk, s azt sem nehéz belátni, hogy Proust milyen módon kapcsolódik a művészet ilyen való felfogásához.

A romantikával helyeződik szembe az új ismeretelméleti igényeket támasztó formalizmus, strukturalizmus, s az ebből kinövő irányzatok, melyek az irodalmi alkotásnak részint általánosabb, episztemológiai eszköz funkciót tulajdonítanak,

részint pedig a tudományos elmélet igényével (egzakt módszerekkel) közelítenek az irodalmi alkotáshoz. Ehhez első lépésként tisztázniuk kell alany és tárgy már említett viszonyát, fel kell oldaniuk e kettő paradox egybeesését, újra kell értékelniük az igazságérték fogalmát. Ahhoz, hogy céljukat, nevezetesen az irodalomkritika tudományos elméleti szintre való emelését elérhessék, meg kell határozniuk a tudományos elmélet fogalmát. Todorov szerint egy elmélet státuszát nem a módszerbeli adekvátsága határozza meg, hanem az, ahogyan tárgyát körülhatárolja és megalkotja. A formalizmus még tudományelméleti megalapozás nélkül terelte az új irodalomelméleti vizsgálódásokat és elemzéseket az irodalom közege, a nyelv felé, így az analitikus filozófiából és logikából táplálkozva az irodalomelmélet egyre inkább közeledett a tudományfilozófusok által meghatározott tudomány-elmélet definícióhoz.

Vitathatatlan, hogy a tudományos elmélet igényével fellépő irányzatok, ha kiindulásukban nem is, de további analíziseikben egyre közelebb kerülnek a fenti igényhez. A kérdés most már csupán az marad, hogy eredményeik lényegiek-e az irodalom szempontjából, redukált módszereik nem redukálják-e kutatásaik tárgyát. Todorov könyvéből kiolvashatók a válaszok. A strukturalista kritikus felveti az értéknek, az ezt meghatározó történetiségnek és igazságnak a problémáját. Könyve valójában az új kritikai iskolák módszerbeli paradoxonjairól szól, s ez nem kevés tanulsággal szolgál az irodalom elméletét a szimbólum elméletére

leszűkítő vizsgálódásunk, és végül a prousti szimbólum esetében.

Ebben a könyvében Todorov nem említi azt a folyamatot, mely az orosz formalisták esetében is lejátszódott, s mely pl. Fry(42) irodalomelméleti munkásságán belül is kitapintható, s így ha lehet mondani, szimptomatikus értékű és megköveteli az irodalomkritika státuszára vonatkozó végkövetkeztetések levonását. A probléma a következőképpen vetődik fel: az autonómnak meghirdetett, a pusztán az irodalomra nézve specifikus, általános formák és struktúrák vizsgálatát célzó kritikai attitűd (mely mentes az érték kétes fogalmától, s mely pusztán a szinkrón szemléletet ismeri), ezen iskolákon belül is kiegészül a társadalom, az érték és a történetiség fogalmával. Tehát nem az előző álláspont tagadásáról van szó, hanem annak kibővítéséről, s az emberi viszonylatok kétarcúságáról, azaz arról, hogy az ember az egyik arcával a társadalom, azaz önmaga, másik arcával pedig a természet felé néz. Azt hiszem, nem kell bizonygatnom e felismerés romantikus eredetét.

Mindebből látható, hogy a szimbólummal foglalkozó elméletek másik csoportja szerintem az, amelyik elsősorban képileg, és nem nyelvileg vagy logikailag próbálja megragadni a szimbólum lényegét. Egyszóval a szimbólum-felfogások e fajtáját ikonológiának nevezhetném, de akkor azzal a megszorítással kell élnem, hogy engem csupán a nyelvileg megfogalmazott képek, illetve a képek között feltárható kapcsolatok, azaz a szimbólumok érdekelnek.(43)

A szimbólum

A bevezetőben vázolt, hipotetikus szimbólum-definíciót támasztja alá Falus Róbert (44) etimológiai megközelítése, melyben a szimbólum elsősorban két tárgy vagy dolog összeillesztése, egybeesése eredményeként jön létre, amikor két tudattartalom összegződése ~~közösségi~~ közösségi megállapodás alapján egy harmadik tudattartalmat eredményez. A harmadik jelentéstartalom kódolás útján jön létre.

Nemcsak az idők folyamán -- a kőkortól a görög szóhasználatig -- jutunk el a konkrét jelentéstől az elvont jelentésig (vizuális ábrától a beszédben kifejezett különböző lelki tartalmakig), hanem a szimbólumban megjelenő két tudattartalom között fennálló legfontosabb logikai kapcsolat is a konkrét-elvont, valamint a rész-egész viszony.

A symballo szó mint görög ige tárgyak összekapcsolását jelentette, a szimbólum szó pedig a kettéválasztással nyert bármelyik részt. Így tehát a két konkrét rész összeillesztésével nyert absztrakt egész az újabb használatban már mint egy következő szimbolikus kapcsolat konkrét részeként szerepel. Ezt a folyamatot igazolják a különböző primitív, törzsi, mítikus ábrázolások, s azok

változásai is.(45)

Genette Figures III.(46) című könyvében hasonló módon határozza meg a szimbólumot és megszivlelendő elemzést nyújt a prousti szövegre vonatkozóan. Szerinte Proust a metafora fogalmának kitágításával elérte a fogalom befogadóképességének végső határait. A már említett restriktív retorika kialakulása során valóban a metafora fogalmával jelöltek mindenféle nyelvi, szemantikai anomáliát, minden hasonlóságon, analógián, illetve mimézisen alapuló névátvitelt.

Igy vált lehetségessé az, hogy kép, szimbólum, metafora és metonímia, esetenként az allegória fogalmai közül az egyik vagy a másik fedte az összes többit, és hogy általában a jel motiváltságára, azaz költőiségére utaltak. Jóllehet Genette szerint a kép fogalma elsősorban a mimézist, az analógiát sugallja, a szimbólumé, ha a szó etimológiáját nézzük, metonimikus (konkrét-absztrakt) és szinekdochikus (rész-egész) kapcsolatokra, szinkrón szempontból és a nyelvészeti, szemantikai tudat számára elsősorban analogikus korreszpondenciákra utal, ily módon megintcsak keveredik a kép fogalmával.

Úgy tűnik, Genette intenciója a fenti kapcsolatok minél részletesebb meghatározása és feltárása, a huszadik századi poétikák helyett az antik retorika vizsgálata, ezért a szimbólum és a kép fogalmát csak elrettentő példaként említi.

Ezzel szemben az én feladatomban nem más mint a szimbólum fogalmának megvilágítása, egyfelől a retorikai (metafora,

metonímia, allegória), másfelől az ikonológiai (kép, jelkép, embléma) paradigmával való összevetésben.

Előzetesen megállapíthatunk annyit, hogy amikor a prousti regényben szimbolikus kapcsolatról beszélünk, érvényesítenünk kell mind a diakrón, mind a szinkrón szempontot, azaz figyelembe kell vennünk a prousti művészetfilozófiát, melyben minden elem tartalmazza az egész rendszerhez, valamint a többi részhez való viszonyát, s ez fogja megadni az elemek referenciáit. Így tehát figyelembe kell vennünk nem pusztán a részeknek az egészhez, hanem a többi részhez való viszonyát is, valamint azt is, hogy -- mivel a prousti szimbólum fogalmához filozófiai-ismeretelméleti aspektusból közelítünk -- a két rész vagy általában a részek közötti viszonyokat valamint a részek és az egész viszonyát analogikus, vagyis egészen tág, valamiféle formai hasonlóságon alapuló kapcsolatként érdemes értelmeznünk. Hiszen megállapíthatjuk már a regény első olvasata alapján is, hogy a kapcsolatok és nem az elemek analízise ad formát a műnek.

Értelmezésem szerint tehát a prousti regényben szereplő minden jel motivált abban az értelemben, hogy túlmutat az általában vett, a nyelvészeti szemantika által vizsgált(47), a valóság tárgyaihoz és tényeihez való önkényes viszonyán. A motivált jel pedig már önmagában véve absztrakció, tehát szimbólum. Azonban -- mivel minden absztrakció alapja és eredménye valami konkrét -- minden jel egyben konkrétum is, és mihelyt ezek a konkrét jelek rendszerré szerveződnek, képről beszélhetünk, természetesen nyelvileg megfogalmazott

képről, mely akkor válik szimbólummá, ha egy következő kép elvonatkoztatja, s a hozzá való analogikus viszonyában újraértelmezi.

Tehát felfogásom szerint a prousti szimbólum bizonyos ikonológiai paradigmába illeszthető, ahol az absztrakció fokától és mértékétől függően a jel, a kép, a jelkép és az embléma, stb. is szimbólummá válhat.

Természetesen a prousti szöveg nem pusztán a fenti szimbolikus paradigma szerint szerveződik, hanem feltárhatók szintaktikai struktúrák, az erre épülő szemantikai, stilisztikai, vagy retorikai struktúrák, melyek megadják ugyan a prousti mű végső, filozófiai rendszerét (az ismétlődéseken, a bináris szisztémákon, a ciklikusan, a mindig a maguk konkrétságában ismétlődő, visszatérő motívumokon keresztül), azonban ezek vizsgálata önmagában nem elég; hogy értelmüket az elemzésben elnyerjék, újra és újra a művészetfilozófiára kell az elemzőnek utalnia anélkül, hogy e struktúrák egymáshoz és a filozófiához való viszonyát rendszerszerűen, a regény szerves részeként, formailag megragadná. (48)

ily módon az *Eltűnt idő* elemzéséhez kétféleképp közelíthetünk, akár csak a szimbólum fogalmához. Az első, amelyet Genette is követ, különféle megállapításokat tesz a prousti szövegre vonatkozóan, s e megállapítások igazolásához keres szövegrészeket. Genette(49) például a prousti szöveg metonímikusságát hangsúlyozza azokkal szemben (s így Prousttal szemben is), akik eddig általában a prousti

metaforákról beszéltek. Bizonyos szövegrészekben kimutatja a metonímikus szókapcsolatokat, névátviteleket, de a szövegrészeket nem hozza egymással összefüggésbe, megmarad a stilisztikai elemzés szintjén, bár ez az elemzés adekvát és minden tekintetben megfelel Genette céljának. (E fejtegetésem csak Genette poétikai és nem a narratologiai elemzését illeti.)

Elemzésem céljainak azonban sokkal inkább megfelel a módszertani szempontból talán önkényesebben kiválasztott szövegrészek kiemelése, hiszen egy ilyen terjedelmű regény minden összefüggésének összevetése nem lehetséges, azonban ezek a szövegrészek felfűzhetőek lesznek egy logikai láncra: minden szövegrészben lesz egy-egy közös elem, mely az absztrakcióra felszólító indexként szerepel.

Összefoglalva az előbbieket, azt mondhatjuk, hogy amikor Proust szimbólumait, azok geneziséjét, rendszerüket és céljukat vizsgáljuk, a szintetikus rendszerszemlélet alapján, azzal a módszertani kérdéssel kerülhetünk szembe, hogy milyen mértékben sikerül különválasztanunk az individuumokat és a nézőpontokat, beleértve a magunk nézőpontját is. Ez az irodalomelméleti probléma súlyosbodik akkor, ha a szimbólumalkotásról beszélünk, hiszen a szimbólumok létrejötte eleve komplex nyelvi, művészi folyamat, nem beszélve a kollektív, az egyes kultúrkörökhöz tartozó szimbólumokról, valamint a szimbolizmushoz mint irodalomtörténeti és elméleti irányzathoz tartozó szimbólum-felfogásokról.

A helyzetet bonyolítja a vizsgálati módszer azon sajátossága, hogy a szimbólumokról gondolkodván a művész és a kritikus szemlélete jelen esetben egybeesik. Az egybeesés alapja a szintetikus rendszerszemlélet, oka pedig az, hogy a művészi individuumhoz kötődő szimbólumok létrejötte és az irodalomnak és a kritikának a szimbólumokról, azaz saját magáról való gondolkodása genetikusan tekintve fedi egymást.

Szükségünk van a szimbólum fogalmi terjedelmének szűkítésére, ugyanis a szimbólum terminust használják matematikusok, logikusok, nyelvészek, stb. Az általuk szimbólumnak titulált jelentéskör azonban nem tartalmaz áttételeket, bináris oppozíciókra és általánosításra épül. Vagyis a szimbólum fogalmának minden olyan használata, mely nem a művészi szimbólumalkotásra vonatkozik, szükségszerűen kétoldalú kapcsolatot tételez a szimbolizált tárgy és maga a szimbólum között. (Példaként említhetem Wittgenstein kép-elméletét(50).)

Ezért célszerű tisztázni, hogy léteznek a realitásra közvetlenül utaló szimbólumok, valamint a művészi szimbólumok, melyek áttételeken keresztül utalnak valamilyen, nem feltétlenül létező valóságra. Az előbbieket modelleknek, a folyamatot általánosításnak, az utóbbiakat pedig rendszereknek, a folyamatot szintézisnek, vagy absztrakciónak nevezném.

Talán szemléletesebben megvilágítja a problémát a szimbólum szó már említett etimológiai vizsgálata, melyből kitűnik, hogy a szimbólumképzés a kapcsolatteremtés eszköze,

olyan definíció, mely két dolog kapcsolatát határozza meg. De nem csak definiál a szimbólum, nemcsak azonosít, hanem az azonosításon keresztül teremt is, hiszen azzal, hogy általa két dolog között lévő kapcsolatot feltárunk, a kettőt magasabb szinten egyesítjük.

A fentebb vázolt probléma kiküszöbölését segítheti elő, ha a fogalmi tisztázás végett kijelentjük, hogy a szintetikus rendszerszemlélet nem egyszerűen szemléletet jelent. Egyfelől azt állítjuk (és állították a szemlélet filozófusai Schellingtől(51) Zalai Béláig(52)), hogy a világ rendszerekből áll, hogy ezek a rendszerek egymásra épülnek ugyan, de nem hierarchikusan, hanem egymást kiegészítve. Másfelől pedig, hogy a világ minél teljesebb megismerése céljából kell rendszerekben gondolkodnunk és látnunk. A szintetikus rendszerszemlélet tehát egy olyan ismeretelméleti módszer, amely a világot rendszerszerűen képezi le, és ezeket a rendszereket tanulmányozza. Nem modelleket hoz létre, azaz nem leegyszerűsíti a viszonylatokat, hanem megpróbálja újraalkotni és folyamatukban megragadni őket.

Erről az alapról biztonsággal kijelenthetjük, hogy minden ami irodalom szimbólumalkotás is, még akkor is, ha művész szándéka ezzel éppen ellentétes. (Lásd nouveau roman.)

Ahhoz, hogy a prousti szimbólumokhoz eljussunk, tovább kell vizsgálnunk a szimbólum lehetséges értelmezéseit. A szimbólum fogalmának egyik lehetséges megközelítése a filozófikus értelmezés, mely a szimbólumalkotást mint

módszert fogja fel. Azonban nem minden irányzat elgondolásai egyeznek meg a prousti szintetikus felfogással. A szimbólumalkotási arché a művészetelméleti gondolkodás története folyamán, vagy az érzékileg adott valóság és a fogalmaink, vagy egy, már eleve adott fogalmi-nyelvi leképzés relációjában öltött testet.

A másik szempont, amely alapján az irányzatok elkülöníthetők, az abszolút létére, illetve megismerhetőségére vonatkozó feltételezések. Ezek közül azok az irányzatok, melyek eleve tagadják a lényeg létét, eleve kizárják a szintetikus szimbólumot a fogalomkörükből (például a huszadik századi fenomenológiák). Az az irányzat, amelyik elfogadja az abszolút létét és megismerhetőnek tartja, hierarchikus rendszerekben gondolkodik (Platon, Hegel). Ennek művészeti aspektusa a vizsgált Mallarmé-i szimbolizmus.

Számunkra, ahogyan ezt már kifejtettem, csak az a felfogás érdekes, amelyik létező abszolútumot feltételez, de közvetlen megismerhetőségében kételkedik.

A következő lehetséges megközelítési mód a mitológiai. Az egyes vallások gondolatvilágában az idő megállításának vagy visszafordításának különböző eszközei voltak, többnyire misztikus, megfoghatatlan. Hogyan találhatja meg a művész az ősi vágy megvalósításához a megfelelő eszközt, hiszen az alkotás anyaghoz kötött. A romantikus felfogás szerint szimbólumokat kell alkalmaznia. Ez a megközelítés azonban főképpen a konvencionális szimbólumokra vonatkozik.

A vizsgálat harmadik kiinduló pontja a szimbólum fogalmának irodalomtörténeti szituáltsága, illetve a szimbolizmus mint irodalomtörténeti-művészeti irányzat meghatározása lehet. Ha a szimbolizmusra mint irányzatra gondolunk, szem előtt kell tartanunk azt, hogy itt csakis a klasszikus értelemben vett szimbolizmus jöhet szóba, tehát Baudelaire és Verlaine költészete, nem pedig az amit Proust korában szimbolizmuson értettek. Ez utóbbi, Mallarmé-i értelemben Proust szimbólumellenes volt.

De a klasszikus értelemben sem beszélhetünk arról, hogy Proust szimbolista, csupán azt örökölte elődeitől, amit az identitás filozófiáján keresztül ők is a magukévá tettek, vagyis a szimbólum filozófiai jelentését.

Végül a szimbólumot vizsgálhatjuk a retorikai alakzatok egyikeként. Ezen belül létezik a szimbólumnak egy statikus felfogása, egy bináris, formális logikai alapon álló poétikai szemlélet (Todorov), és egy dinamikus szemlélet. E dinamikus szemlélet alapján azt mondhatjuk, hogy a szimbólum lényegét olyan tartalmak adják meg, amelyek rajta kívül állnak: ezeket a tartalmakat interiorizálja, a szubjektumot objektiválja.

Gondolatmenetem ezen a ponton kapcsolódik az első filozófiai-ismeretelméleti megközelítéshez.

Erről az alapról próbáltam megállapítani egyfajta prousti poétikai rendszert. Az Eltűnt időben feltárhatónak vélek egy stilisztikai és egy szimbolikus szintet.

A stilisztikai szinten található minden olyan retorikai

eszköz, amely csak kétpólusú (metonímia, metafora, stb.), a szimbolikus szinten pedig a két vagy többpólusú jelentéskapcsolatok. Azonban a különbség a szintek között nem a pólusok számában, hanem a jelentésáttételek minőségében rejlik.

A szimbolikus szinten található szimbólumokat a következőképpen osztottam fel: strukturális szimbólumok, melyek mindig a maguk konkrétságában jelennek meg (például a Vinteuil szonáta), de állandó visszatérésükkel strukturálják a művet; a tematikus szimbólumok, amelyeknek a pólusai hol a konkrét, hol az absztrakt, majd ismét a konkrét szintjén érhetők tetten (például a lány.virág-templom jelentéskapcsolat); végül Jean Ricardou(53) alapján különítettem el a harmadik típust, az úgynevezett szójátékot, mely valójában a tematikus szimbólum egyik fajtája, de abban különbözik tőle, hogy a konkrét pólusok egyike mindig a nyelv szintjén lesz (például a nevek: Méséglise-mes églises).

Ez utóbbi példa jól rávilágít arra, hogyan kerül a struktúra és a tartalom szintézisbe. A katedrális konkrét tartalma, mely mindig önmagát szimbolizálja konkrét pólusa a virág-templom jelentéskapcsolatnak. Ezen a szintézisen keresztül fogja hordozni a katedrális romantikus, konvencionális képe a mű szerkezetét és minden tartalmát, ahogy a katedrális valójában nem más mint egy ideológia térbeli megjelenítése.

Analízis

Mint már említettem a művet legteljesebben átfogó és strukturáló szimbólum a katedrális motívuma, mely a regény végén úgy jelenik meg mint végső cél, mint a megvilágosodás formája.

"... car cet écrivain, ... devrait préparer son livre minutieusement, avec de perpétuels regroupements de forces, comme une offensive, le supporter comme une fatigue, l'accepter comme une règle, le construire comme une église, le suivre comme un régime, le vaincre comme un obstacle, le conquérir comme une amitié, le suralimenter comme un enfant le créer comme un monde sans laisser de côté ses mystères ..."

(Proust) (54)

Természetesen nem vállalkozhatom arra a feladatra, hogy a katedrális, illetve a templom képének minden megjelenését megvizsgáljam a regényben, ezért, pusztán az eddigieket illusztrálандó, kiválasztottam a regény különböző pontjairól olyan szövegrészleteket, amelyekben előfordul a templom mint konkrét, nyelvi szinten megjelenített kép.

"Pendant que ma tante devisait ainsi avec Françoise, j'accompagnais mes parents à la messe. Que je l'aimais, que je la revois bien notre église! Son vieux porche par lequel nous entrions, noir, grelé comme une écumoire, était dévié et profondément creusé aux angles ... comme si le doux effleurement des mantes des paysannes entrant à l'église et de leurs doigts timides prenants de l'eau bénite, pouvait, répété pendant des siècles, acquérir une force destructive, infléchir la pierre et l'entailler de sillon comme en trace la roue des carrioles dans la borne contre laquelle elle bute tous les jours.

Ses vitraux ne chatoyaient jamais tant que les jours où le soleil se montrait peu, de sorte que, fit-il gris dehors, on était sûr qu'il ferait beau dans l'église;"

(Proust) (55)

Ez a részlet egészen a regény elején a "Du côté de chez Swann" című részben található. A Combray-i templomot oly módon írja le Proust, hogy az épület konkrét leírása, a templom belsejében való előrehaladás, tehát a térbeli szerkezet megjelenítése maga után vonja a középkor idejének megjelenítését, s ezzel együtt az egész középkori misztika felelevenítését, a fény szerepének kiemelését az Isten megismeréséhez vezető úton. S ez az út nem más, mint a templom portail-án keresztül való haladás, ahol vertikális, s

egyben horizontális rendben a lélek útjait ábrázolta a középkori művész. Ezen a kapun való áthaladás biztosítja azt, hogy a lélek megtisztultan lépjen be a templomba. Azonban a megtisztulás, a fény, az Isten fogalmát nem lehet egyértelműen a katolikus misztika jelentései szerint elemezni Proustnál. Nála sokkal inkább a szépség és a művészet jelentésköréin belül értelmeződnek ezek a fogalmak, mint ahogyan, ha jól megfigyeljük a szöveget, a Combray-i templomnak sokkal inkább egy esztétikai, az előrehaladás logikáját követő leírását találjuk úgy, hogy az Isten elérhetetlen, misztikus alakja helyett a régmúlt középkor ideje jelenik meg a spontán emlékezés szabályai szerint.

Olyan emlékekről van szó, amelyeket Proust nem élhetett át a maguk valóságában, csupán olvasmány és egyéb élményein keresztül teremtődhetett meg a kapcsolat a gyerekkor jelene és a középkor múltja között. S ez a kapcsolat oly erős, hogy az egykori parasztasszonyok, akik kezükkel ugyanúgy barázdát szántottak a szenteltvíztartóba, mint ekéjükkel a földbe, szinte életnagyságban jelennek meg az író képzeletében.

A templom képe tehát felidéz valami elvont szépséget, s ez a szépség a földművelők alakján keresztül demokratizálódik a ruszini esztétikának megfelelően. De a letűnt idők parasztasszonyai nem csak időtlenítik a templom épületét, hanem egyenes és közvetlen asszociációval a természetes szépséggel teszik azonossá, valamiféle ősi, misztikus állapotot idézve.

"Tout cela, et plus encore les objets précieux venus à l'église de personnages qui étaient pour moi presque des personnages de légende ..., à cause de quoi je m'avançais dans l'église, quand nous gagnions nos chaises, comme dans une vallée visitée des fées, où le paysan s'émerveille de voir dans un rocher, dans un arbre, dans une mare, la trace palpable de leur passage surnaturel;"

(Proust) (56)

Ezt az asszociációt vezeti be a szenteltvíztartó és a megművelt föld egymásbajátszása.

A fenti szövegrész másik érdekessége, hogy a templom nem pusztán önmaga szerkezetén belül jelenik meg, hanem a város szerkezetébe is beleépül.

"L'église! Familière, mitoyenne, rue Sant-Hilaire, où était sa porte nord, de ses deux voisines, la pharmacie de M. Rapin et la maison de Mme Loisseau, qu'elle touchait sans aucune séparation; simple citoyenne de Combray qui aurait pu avoir son numéro dans la rue si les rues de Combray avaient eu des numéros, ..."

(Proust) (57)

Itt érhetjük tetten a megszemélyesítésen keresztül, a rész és az egész egymáshoz való viszonyát. A templom, mely mint egész funkcionált saját belső szerkezetének és elvont jelentésének leírása során, most mint rész illeszkedik a

város többi épülete közé. Mint univerzális hordozta az egész várost nemcsak az író gyerekkori jelenének összes lakójával, de a múltbeliekkel együtt is, s mint partikuláris újra visszahelyeződik a rendszerbe (időbe és térbe) azáltal, hogy meghatározódik a többi részhez való viszonya.

A következő, körülbelül hatszáz oldallal később található idézetben, ahol az író a Balbec-i templomról ír, ugyanezt az eljárást figyelhetjük meg, azzal a különbséggel, hogy itt az univerzálisból a partikulárisba való átmenet degradációval jár.

"Et - l'église - entrant dans mon attention avec le Café, avec le passant à qui il avait fallu demander mon chemin, avec la gare ou j'allais retourner - faisait un avec tout le reste, semblait un accident, un produit de cette fin d'après-midi, dans laquelle la coupole moelleuse et gonflée sur le ciel était comme un fruit dont la même lumière qui baignait les cheminées des maisons, murissait la peau rose, dorée et fondante. mais je ne voulus plus penser qu'à la signification éternelle des sculptures, quand je reconnus les Apôtres ... et qui, des deux côtés de la Vierge, devant la baie profonde du porche m'attendaient comme pour me faire honneur. La figure bienveillante, camuse et douce, le dos vouté, ils semblaient s'avancer d'un air de bienvenue en chantant l'Alleluia d'un beau jour. Mais

on s'apercevait que leur expression était immuable comme celle d'un mort et ne se modifiait que si on tournait autour d'eux. Je me disais: C'est ici, c'est l'église de Balbec. Cette place qui a l'air de savoir sa gloire, est le seul lieu du monde qui possède l'église de Balbec. ...c'est la statue elle-même, elles, les uniques: c'est bien plus.

... mon esprit qui avait dressé la Vierge du Porche hors des reproductions que j'avais eues sous les yeux, ..."

(Proust) (58)

Ebben a részletben az író megintcsak megadja a balbeci templom pontos helyrajzát, mégpedig úgy, hogy a templom magábaolvasztja a környezetét, eggyé válik vele; teljes mértékben meghatározódik az egész tér minősége a templom jelenléte által. S ami egységbe fogja az egész látványt, az a délutáni fény, mint egy megvilágosodás, amely eljuttatja az írókat a lényegig. Ez a fény, mely cselekvő, élő, mint egy mesterember, érleli meg a templom kupolájának gyümölcsét.

Azt az eljárást, hogy egy templom, vagy katedrális jelentését a napszaktól, az útiránytól függően fejthetjük meg, tehát az egyes részeket úgy kell összeszerkeszteni, hogy a leoptimálisabban álljon össze a kép, a legharmónikusabb, legszintetikusabb benyomást nyerjük az egészből, Proust Ruskintól örökölte. De nem elég a látvány pontos megtervezése, nem elég a fényhatások befogadása, az

ízlelés élményével is ki kell egészíteni a szem élvezetét.

Emlékeztetni szeretnék itt csupán arra, hogy a prousti spontán emlékezés folyamatában s az egész *Eltűnt időben* az ízlelésnek milyen fontos szerepe van. (A legelső idézetünk után nem sokkal a Combray-i templomtorony szinte megragadhatóan, karneváli groteszkussággal úgy jelenik meg, mint egy briós. Elsősorban a kontextus és a szituáció határozza meg, hogy egy metonímiában mely érzéklet és melyik érzéki kép kapcsolódik a konkrétumhoz.)

A balbeci templomhoz közeledve a narrátor észreveszi az apostolokkal körülvelt szűz szobrát, s miután a szobrot pontosan körülhatárolta: megadta a templom homlokzatán a koordinátáit, s ezáltal a jelentését, a szobor átveszi a templom szerepét. Ez az egyetlen szobor fogja hordozni mostmár az egész templom jelentéskörét és problémáját. S ahogy az előbb az épület helyrajzát megadta az író, ugyanúgy megtudjuk a szobor, a tér többi eleméhez képest elfoglalt helyét, egymáshoz való viszonyukat.

"... ayant une valeur universelle, s' étonnait de voir la statue qu' il avait mille fois sculptée, réduite maintenant à sa propre apparence de pierre, occupant par rapport à la portée de mon bras une place où elle avait pour rivales une affiche électorale et la pointe de ma canne, enchainée à la place, inséparable du débouché de la grande rue, ne pouvait fuir les regards du Café et du bureau

d'omnibus, recevant son visage la moitié du rayon de soleil couchant - ... , soumise à la tyrannie du Particulier au point que si j'avais voulu tracer ma signature sur cette pierre, c'est elle, la Vierge illustre que jusque-là j'avais douée d'une existence générale et d'une intangible beauté, la Vierge de Balbec, l'unique ... , qui, sur son corps encrassé de la même suie que les maisons voisines, aurait, sans pouvoir s'en défaire, montré à tous les admirateurs venus la pour la contempler, la trace de mon morceau de craie et les lettres de mon nom, et c'était elle enfin, l'oeuvre d'art immortelle et si longtemps désirée, que je trouvais métamorphosée, ainsi que l'église elle-même, en une petite vielle de pierre dont je pouvais mesurer la hauteur et compter les rides."

(Proust) (59)

Ebben a perspektívában a szűz szobra partikulárisává válik, egyedivé, ahogyan a műalkotás is egyedi, mert rajta van a művész kézjegye, s amely univerzálissá csak, mint az őt is magába foglaló rendszerből kiemelt egész válhat.

Partikuláris és egyedi jelen esetben értéktelent fog jelenteni az abszolúthoz képest, hiszen a részek kölcsönhatása, és annak folytán, hogy mindegyik részen ugyanaz a fény ömlik végig, a szobor megfosztódik minden eddigi egyetemes érvénytől.

A továbbiakban a regényből megintcsak jól ismert névmisztikával állunk szemben.

"Certains noms de villes, Vezelay ou Chartres, Bourges ou Beauvais, servent à désigner, par abréviation, leur église principale. Cette acception partielle où nous le prenons si souvent, finit - s'il s'agit de lieux que nous ne connaissons pas encore - par sculpter le nom tout entier qui dès lors, quand nous voudrions y faire entrer l'idée de la ville - de la ville que nous n'avons jamais vue, - lui imposera - comme un moule - les mêmes ciselures, et du même style, en fera une sorte de grande cathédrale."

(Proust) (60)

Míg a nevek a vágyhoz kötődnek, addig önálló életet élnek; nincs a reális valósághoz semmi kötődésük, nem jelölnek semmi konkrétumot, egyetlen fizikai tulajdonságuk van a hangzás, s ezen keresztül idézhetnek fel emlékeket, lehetnek az emlékezés katalizátorai.

A megismerés folyamatában funkciót kapnak, a jelölés funkcióját, ez fogja őket a kézzelfogható valósághoz kötni, ez fogja a valóság tárgyait a rendszer elemeivé tenni, s ez fogja az idáig egyetemes funkciójú elemeket értéküktől megfosztani.

Proust számára a megismerés mindig értékvesztéssel jár, s a megismerés nem más, mint név és tárgy összekapcsolása. A név a valóság és a fikció összekapcsolásának eszköze, egy

írói világ megteremtésének az alapja. De valójában soha nincs teljes értékvesztés, egyszerűen csak a rendszerek átszerveződésének megrázkodtató hatásáról van szó. Újabb viszonylatok és nézőpontok jönnek létre újabb értékekkel.

Ha a regényben körülbelül 500 oldalt visszalapozunk, olyan szövegrészletre bukkanunk, amelynek segítségével tetten érhetjük azt a pillanatot, amikor a templom képének strukturális eleme egy tematikus szimbólumsor konkrét szinten lévő elemévé válik.

Valójában már az előző idézetünkben is lejátszódott ez a folyamat, részint a műalkotás, részint a szűz szobrának megjelenésével. A műalkotás problematikájára a későbbiekben fogok visszatérni mint a tematikus szimbólumlánc végső elemére, jelenleg a szűz szobrának megjelenése viheti tovább az elemzést

Visszatérünk ismét a Combray-i templomba, mégpedig májusban, Mária hónapjában. Ebben a részletben kapcsolódik össze a szűz jelentése a virágok jelentésével.

"Le samedi avait encore ceci de particulier que, ce jour-là, pendant le mois de mai, nous sortions après le dîner pour aller au "mois de Marie."

C'est au mois de Marie que je me souviens d'avoir commencé à aimer les aubépines. N'étant pas seulement dans l'église, si sainte, mais où nous avons le droit d'entrer, posées sur l'autel même, inséparables des mystères à la célébration desquels elles

prenaient part, elles faisaient courir au milieu des flambeaux et des vases sacrés leurs branches attachées horizontalement les unes aux autres en un apprêt de fête, et qui enjolivaient encore les festons de leur feuillage sur lequel étaient semés à profusion, comme sur une traine de mariée, de petits bouquets de boutons d'une blancheur éclatante. Mais sans oser les regarder qu'à la dérobée, je sentais que ces apprêts pompeux étaient vivants et que c'était la nature elle-même qui, ... avait rendu cette décoration digne de ce qui était à la fois une réjouissance populaire et une solennité mystique. ... le bouquet d'étamines, fines comme des fils de la Vierge, qui les embrumait tout entières, qu'en suivant, qu'en essayant de mimer au fond de moi le geste de leur efflorescence, je l'imaginai comme si ç'avait été le mouvement de tête étourdi et rapide, au regard coquet, aux pupilles diminués, d'une blanche jeune fille, distraite et vive."

(Proust) (61)

A galagonya virágok fehér színe, és a szűz alakjának konvencionális összekapcsolásából az író továbblép. A virágok metamorfózison mennek keresztül, egyenlőre csak egy egyszerű hasonlat formájában, és leányokká változnak. Így kettős jelentésűvé válik a galagonya: egyrészt a földi szerelmet, másrészt az égit, a misztikust fogja jelenteni, s a fentebb

említett kölcsönhatás következtében újra tanui lehetünk a rész és az egész egymásbajátságának. S itt sem értékvesztés, csupán degradáció fog lejátszódni.

Anélkül, hogy a szövegrészlet mélyszerkezetébe és a metonímia logikai láncának felgöngyölítésébe merülnénk, egy asszociációval továbbléphetünk ahhoz a jelenethez, ahol Marcel búcsúzik kedvenc virágaitól.

"Cette année-là, quand, un peu plus tôt que d'habitude, mes parents eurent fixé le jour de rentrer à Paris, le matin du départ, ... ma mère me trouva en larmes dans le petit raidillon contigu à Tansonville, en train de dire adieu aux aubépines, entourant de mes bras les branches piquantes, et, comme une princesse de tragédie à qui peseraient ces vains ornements, ingrat envers l'importune main qui en formant tous ces neuds avait pris soin sur mon front d'assembler mes cheveux - foulant aux pieds mes papillotes arrachées et mon chapeau neuf. ... Ô mes pauvres petites aubépines, disais-je en pleurant, ce n'est pas vous qui voudriez me faire du chagrin, me forcer à partir. Vous vous ne m'aviez jamais fait de peine! Aussi je vous aimerais toujours."

(Proust) (62)

Ebben a részletben egészen konkrétan a virágoktól való búcsút írja le Proust. Hogy itt egy valóságos szerelemről van

szó, azt részint előző idézetünk, részint majd visszamenőleg az *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* című kötet fogja igazolni.

Ha megfigyeljük az utóbbi két szövegrészletet rádöbbenhetünk, hogy mindkét esetben a virágok iránti szerelem leírása után megjelenik M. Vinteuil alakja, sőt a második, legutóbbi szöveg után fejtődik ki Mlle Vinteuil bűnös szerelmének története, amelynek Marcel mint "voyeur" lesz a tanuja.

Itt rakódik a virág-szerelem több szinten értelmezhető szimbólumpárhoz a bűn, a perverz szerelem eleme, s ezen a ponton már a szerelem abszolút fogalma veszít értékéből.

Ha felidézzük a regényben szereplő szerelemi történeteket, kezdve Swann szerelmétől, Charlus báró és Jupien, vagy Saint-Loup és Rachel szerelmén keresztül a narrátor és Albertine szerelméig, ezeknek a szerelmeknek az anatómiája analóg. A perverzitás mindegyikben jelen van, a leselkedés motívuma úgyszintén, s a legfőbb elem a féltékenység.

A regényben tehát az abszolút misztikus szerelem degradálódásáról van szó, ami megintcsak nem értékítéletet jelent Proust számára, hanem ugyanannak az elemnek a koordinátaváltását.

A szerelemben ugyanarról a megismerési folyamatról van szó, mint a balbeci szűz esetében; a degradációról és a metamorfózisról.

"Sans doute, dans les premiers jours de Balbec,

Albertine semblait dans un plan parallèle à celui où je vivais, mais qui s'en était rapproché, puis l'avait rejoint, au fur et à mesure de mes relations avec elle, à Balbec, à Paris, puis à Balbec encore. D'ailleurs, entre les deux tableaux de Balbec, au premier séjour et au second, composés de mêmes villas d'où sortaient les mêmes jeunes filles devant la même mer, quelle différence!"

(Proust) (63)

A szerelem Proust számára nem más, mint a féltékenység születése és elhalása. A szeretett lény teljes és biztonságos birtoklása egyenlő a féltékenység, s így a szerelem megszűnésével a megfejtésre és veridikcióra váró titkok emelik ki a szerelem tárgyát a hétköznapi viszonyaiból.

De M. Vinteuil alakjának megjelenésével nem csupán a bűn tűnik fel, amely újabb relációkba helyezi a szerelem jelentéseit, hanem megjelenik egy újabb strukturális szimbólum, a Vinteuil szonáta dallama is.

A Vinteuil szonáta funkciója ugyanaz a regényben mint a katedrálisnak. Konkrét megjelenésével strukturálja a művet úgy, hogy minden szerelemben, sőt minden bűnös, boldogtalan, féltékenységgel terhes szerelemben fontos szerepet játszik. Jelentést egyrészt a neve által kap, másrészt a körülötte bonyolódó szerelmek elemei által, ugyanakkor, ahogyan a katedrális is önmaga struktúráját tartalomként hordozza, a szonáta-forma az állandó visszatérés, ismétlődés, módosulás

és kiteljesedés ideáját tartalmazza.

A szerelem jelentéskörein belül, az idő és a feltáruló emlékek függvényében a szonáta jelentése egyenlővé válik az egész mű jelentésével. A műalkotást fogja jelenteni, s a katedrális statikus szerkezetével szemben a mű dinamikáját biztosítja.

Egyelőre még mindig a virág-szerelem jelentéskapcsolatnál maradva szeretném felidézni az eddigieket legkomplexebb módon összefoglaló szövegrészt, ahol a szerelem előzőekben történt értékvesztéssel járó degradációját újra az abszolút érték felé módosítja az író. Mivel a részlet a regényben több oldalon keresztül húzódik, én most csak az eseményeknek a Proust által összefoglalt változatát idézem.

Proust ebben a részletben párhuzamosan írja le Charlus báró és Jupien megismerkedését és egy virág egy rovar általi megtermékenyítését. Mindkét jelenetet úgy figyeli meg a narrátor, hogy a jelenetek szereplői mit sem sejtenek, tehát, és ezt a narrátor is kimondja: - "... peut -etre un obscur ressouvenir de la scene de Montjouvain, caché devant la fenetre de Mlle Vinteuil." -, ismét lejátszódik a "voyeur"-jelenet. A párhuzamot még érdekesebbé teszi, hogy ugyanebben a második kötetben, de még az előző fejezetben már megjelent ugyanez az "escalier" a narrátor Mme Guermantes iránt érzett szerelmével kapcsolatban, (64), amelyik most is rejtekhelyül szolgál a leskelődő Marcelnak.

"M. de Charlus m'avait distrait de regarder si le

bourdon apportait à l'orchidée le pollen qu'elle attendait depuis si longtemps, qu'elle n'avait chance de recevoir que grâce à un hasard si improbable qu'on le pouvait appeler une espèce de miracle. Mais c'était un miracle aussi auquel je venais d'assister, presque du même genre, et non moins merveilleux. Dès que j'eus considéré cette rencontre de ce point de vue, tout m'y sembla empreint de beauté. Les ruses les plus extraordinaires que la nature a inventées pour forcer les insectes à assurer la fécondation des fleurs ...

... et la ruse qui, pour que la fleur soit réservée au pollen qu'il faut, qui ne peut fructifier qu'en elle, lui fait sécréter une liqueur qui l'immunise contre les autres pollens - ne me semblaient pas plus merveilleuses que l'existence de la sous-variété d'invertis destinée à assurer les plaisirs de l'amour inverti devenant vieux: les hommes qui sont attirés non par tous les hommes, mais - par un phénomène de correspondance et d'harmonie comparable à ceux qui règlent la fécondation des fleurs hétérostylées."

(Proust) (65)

A két cselekmény egymás mellett játszódik, s talán az is fontos lehet, hogy a Sodome et Gomorrhe című kötetet vezeti be így Proust. Ismét lejátszódik a degradáció; a két férfi szexuális vágyát először állati-ösztönös, majd növényi

szintre szállítja le az író. Ezt úgy érzékelteti, hogy a két eseménysort metaforikusan egymásbajátsza (homme/insecte). A növényeknél előforduló önmegtermékenyítés a faj elkorcsosulásához vezet, ahogyan az arisztokrata családok zárt belterjessége is ezt eredményezi.

Ebben a leírásban megintcsak az elemek esetleges átrendeződéséről van szó, hiszen a növények és a homoszexuálisok szerelmének egy szintre való hozásával az író egyetemessé teszi a szerelmet, legyen az bármilyen. Mégpedig, ahogyan a délután fénye egyaránt fürdette a balbeci templomot és a mellette álló utazási irodát, a szépség, mely az élveteg arisztokrata Charlus arcán és a virágon egyaránt felfedezhető valami egyetemes értéket hív felszínre.

"Mais justement la beauté des regards de M. de Charlus et de Jupien venait au contraire, de ce que, provisoirement du moins, ces regards ne semblaient pas avoir pour but de conduire à quelque chose. Cette beauté, c'était la première fois que je voyais le baron et Jupien la manifester."

(Proust) (66)

Ez a szépség a kanti érdek nélküli szépség, ami éppen azért lehet szép, mert öntudatlan, így a belső lényeket képes feltárni. Ez az a szépség, melynek minden egyed a birtokában van, s amely csakis a nagy egész fényében világosodhat meg.

A szépség feltárulása mindig esetleges. Ritka pillanatokra van szükség ahhoz, hogy az elemek kölcsönhatása folytán

l'êtrejőjön. A szerelemben a szépség generátora Proustnál mindig a féltékenység; az irodalomban a megvilágosodás, az a pillanat, amikor a harmónia a birtokunkba kerül.

"De sorte que ce que l' être par trois et quatre fois ressusité en moi venait de goûter, c'était peut-être bien des fragments d' existence soustraits au temps, mais cette contemplation, quoique d'éternité, était fugitive. Et pourtant je sentais que le plaisir qu' elle m'avait, a des rares intervalles, donné dans ma vie, était le seul qui fût fécond et véritable."

(Proust) (67)

Az élet és a művészet kerülnek itt mérlegre: a reális valóság teljes átélése; az aktív élet és a kontempláció, az élet kívülről való szemlélése. A valóság felszín, a valódi realitás az én mélyén rejtőzik; megragadhatatlan. Nem az átélt valóság számít tehát, hanem azok a pillanatok, amikor megértjük a világ összefüggései és a saját énkünk között lévő kapcsolatot.

"... je savais que la beauté de Balbec, je ne l'avais pas trouvée quand j'y était, et que celle même qu' il m'avait laissée, ce n'était plus celle que j'avais retrouvée à mon second séjour. J' avais trop expérimenté l' impossibilité d'atteindre dans la réalité ce qui était au fond de moi-même;"

(Proust) (68)

S végül, hogy a kört bezárjuk, bár a motívumok vizsgálata a dolgozat céljából következően igen vázlatos volt, csupán az illusztrációt szolgálta, idézzük fel újra az elemzés elején már idézett részletet a Temps retrouvé című kötetből, amelyben a templom már mint szerkesztési elv szerepel:

"... car cet écrivain, ..., devrait préparer son livre minutieusement, ..., le construire comme une église, ..."

Itt a templom csupán egy hasonlat részeként jelenik meg, mégis az épület e felidézése fogja értelmezni az elemek minden eddigi előfordulását. Ebben a részben az egész prousti mű módszere összefoglalódik: az összehasonlítás, az ellenpontosítás, az erők összegyűjtése és a szerkezet pontos felépítése.

Bár az én lényege megismerhetetlen és azok a ritka pillanatok, amelyekben megérezzük a lényegét illanóak, mégis a művésznek a fenti módszer segítségével sikerülhet megragadni azáltal, hogy önmagát teszi a világ és a műalkotás helyébe.

Az analízis logikájából kiderült, hogy a kiválasztott részek egyes elemei összefüggenek egymással, mégpedig körkörösén visszatérve, s az absztrakciós láncolatban a konkrét és az absztrakt elemek viszonya minddig egymáshoz képest határozódik meg. A virág.lány-szerelem-templom-mű jelentéskapcsolatok egymásbafonódnak a szövegben; az egyes szövegrészekben belül az író logikailag, metaforák, metonimiák

segítségével játssza egybe őket. Ezzel horizontálisan teremti meg közöttük a kapcsolatot, s a regény mint nagy egész szempontjából, a konkrét-absztrakt-konkrét szintekre helyezve őket pedig vertikálisan.

A motívumokat rendszerré szervezni pedig az emlékezés ideje; a regény belső ideje fogja.

Szintézis

Láttuk, hogy az Eltűnt időben a különböző absztrakciós szintek úgy épülnek egymásra, hogy a formájuk azonos, legalábbis analóg marad. Felfogásom szerint a különböző trópusok, így a szimbólum is ezeknek az absztrakciós szinteknek felelnek meg.

A szimbólumképzés esetében vizsgálatunk tárgyai a képek, melyek a konkrét nyelvi szinten eleve absztrakciók, azaz a konkrét valóság analóg formákon keresztül való leképzéséről és interpretációjáról beszélhetünk, amely annyiban egyedi és totális egyszerre, amennyiben a struktúra változik, más és más lesz az értelme az egyedi-általános-egyedi és a konkrét-absztrakt-konkrét megfeleltetéseken keresztül. Ez utóbbi hármasság vonatkozik mind a regény megírásának, mind befogadásának folyamatára.

Tehát amikor absztrakcióról, illetve absztrakciós szintekről beszélek, akkor azt mindig a nyelv szintjén jelentkező konkrétumhoz képest teszem.

Mi lehet az alapja annak, hogy a konkrétum absztrakt szinten jelenhet meg, vagyis hogyan lehet egy dolog a

másiknak szimbóluma? Evidens, hogy valamilyen hasonlóság alapján. Proust (Baudelaire-rel együtt) az élet reálisan létező lényegének kifejezőeszközeiként a korrespondenciákat és az analógiákat használja. Proust a következőképpen működteti ezeket az eszközöket: ha nézzük az embert, a művészi megismerés tárgyát, fel kell tennünk azt a kérdést, hogy mi az abszolút, ami az én mélyén lakik, miből áll az ember, az a valóság, amelyet biztosan az intuíció által tudunk megragadni. Az ember emlékekből áll -- mondja Proust. Ezek az emlékek időhöz kötöttek, de természetüknél fogva mindaddig a tudat mélyén maradnak, amíg a felszínre nem hozzuk őket.

"Il en est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel) que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas."

(Proust) (69)

Ezek az emlékek kötik össze énünk mentális régióit. Ezek az emlékek azok, amelyek a felszínrehozatal és az elemzés után (ami mindig újabb és újabb viszonylatok, nézőpontok megteremtését jelenti), a térhez és a mérhető időhöz való kötés után ismét magukba koncentrálnak az időt és a teret,

most már egy egészen más mentális szinten, és visszahullanak a tudat mélyére, miközben kiteljesítik az egyént térben és időben.

Az emlékeket az érzéketek hozzák a tudat felszínére. Ezek az érzéketek szorosan kötődnek a regénybeli külvilághoz. Az író úgy teremt kapcsolatot köztük és a pszichikum mélyén rejtőző emlékek között, hogy ezek az emlékek fogják interpretálni mentális szinteken azokat az érzéketeket, amelyek a test fiziológiás működését adják. Tehát elkerülhetetlen az, hogy egy érzéket valamilyen emléket felszínre hívjon.

Tehát, ha felsoroljuk az érzéketeket a regényben való megjelenés sorrendjében, arra az érdekes következtetésre juthatunk, hogy Proust működtet minden lehetséges érzéket, ezek pedig egyre bonyolódnak, magasabb és magasabb absztrakciós szintre emelkednek.

Az emlékezés fikcionálásának sajátossága, hogy a részint ok-okozati, részint analógiás kapcsolatok a világ dolgai között mindig úgy teremődnek meg a regényben, hogy a kontextus és a szituáció határozza meg e kapcsolatok mibenlétét. Nem véletlen például, hogy a Combray-i harangtorony, ahogyan erre már utaltam, egy óriási briósra hasonlít, hiszen vele szemben található a cukrászat.

"Quand après la messe, on entrait dire à Théodore d'apporter une brioche plus grosse que d'habitude ... on avait devant soi le clocher qui, doré et cuit

lui-même comme une plus grande brioche béni, avec des écailles et des égouttements gommeux de soleil, piquait sa pointe aigue dans le ciel bleu."

(Proust) (70)

Sorolhatnám a harangtornyok konkrét előfordulásait, s ezek szövegkörnyezetét, azonban számomra mindebből az a lényeges, hogy ahogyan e leírások haladnak a térben és az időben, egyre inkább elvész a referens fontossága, s végül a puszta érzéki kép marad meg csupán.

Tehát kiindultunk a konkrét érzéketek működésének leírásától (a teába áztatott Madeleine-keksz, csengő, mely Swann érkezését jelzi, stb.) és eljutunk a nevekig, tehát visszavonhatatlanul egyre magasabb szintre emelkedtünk, most már a regény fiktív világán belül is a nyelv szintjére, bár ez a szint konkrét, ahol a nevek biztosan egy dolgot fognak jelenteni és közvetlen referenciájuk van a regényvilágban. Éppen ezért lehet majd ugyanaz a funkciójuk mint a többi érzéknek, vagyis a hozzájuk kötődő emlékek felidézése.

Anélkül, hogy részletesebben megvizsgálnánk a nevek szerepét és működését a regényben, a nevek fonikus szimbolikáját, és így az érzékszervekhez kötődő, motivált működését támasztja alá Alain Roger monográfiája(71), mely úgy illeszthető a rendszerünkbe, hogy a nevek hangzósága és referenciális funkciója, mely elsődlegesen és a legkonkrétabb szinten a regényvilág megteremtését szolgálja, az absztrakciókon keresztül univerzális, filozófiai szinten a

megismerést, illetve ennek illúzióját, azaz a prousti ismeretelméleti agnoszticizmust fogja jelenteni(72).

Láttuk már, hogy az emlék funkciója nem más, mint az érzéketek interpretációja, azaz konkrét és absztrakt szinteket kapcsol össze, amelyek csakis valamilyen hasonlóság alapján kapcsolódhatnak. Az emlékek elemzése tehát a kapcsolatok elemzését jelentette. Az elemzés, mivel a kapcsolatok is különböző absztrakciós szintek között jelentek meg, különböző szinteken történt. A művészi módszer esetében ez nyelvi szintet jelent, mégpedig a jelentés területén lévő konkrét és absztrakt szinteket. Az író számára adott különféle trópusok és szimbólumok ezeknek a szinteknek felelnek meg, illetve mivel ezek több pólusúak, megfelelnek azoknak a kapcsolatoknak, amelyeket az emlékek interpretálnak.

Az emlék, az én tartalma, a megismerés tárgya, a kapcsolat pedig a megismerés eszköze. Tehát az emlék egyben az eszköz és a tárgy. Ez a paradoxon csupán az emlék (illetve, ha a logikai láncot folytatjuk, az ember) kétféle aspektusát jelzi. E kétféle szempont segítségével ragadható meg a maga szinkrón és diakrón totalitásában.

A szinkrón és diakrón aspektushoz elengedhetetlenül hozzátartozik az egyedi és általános kettőssége, ugyanis csak erről a kiinduló pontról érthető meg a szöveg úgy, mint a valóság része. Az író fikatív álmái és képzelődései a kritikus számára, így a nyelvi formán keresztül, nagyonis

kézzelfogható valóságot fognak jelenteni.

Mindebből azt a közhelyhez hasonlatos, ám lényegi következtetést vonhatjuk le, hogy a mű áttételesen viszonyul a valósághoz. Azaz a valóság művészi leképzése minden esetben szimbolikus. s ez még azoknak a műveknek az esetében is így van, amelyekhez rendelhetők a valóságra vonatkoztatott igazságértékek, annál az oknál fogva, hogy igazak. Viszont ha elemzésünkben a mű ilyen igazságát domborítjuk ki, akkor a művet mint dokumentumot elemezzük és nem mint műalkotást. Frege(73) szóhasználatával élve, s természetesen gondolatmenetét leegyszerűsítve, azt is mondhatnánk, hogy az irodalmi műalkotásnak, melyben a tulajdonnév dominál -- szemben a nem irodalommal, melyben a kijelentő mondat --, csak értelme van, jelentése nincs. Természetesen azzal a megszorítással kell élnünk, hogy Frege itt nyilvánvalóan a tulajdonneveknek a valóság tárgyaival való közvetlen összevethetősége szempontjából teremt distanciát irodalom és nem irodalom között, az irodalom szubjektív aspektusait domborítva ki a nem irodalmi szövegekkel szemben.

Felmerülhet azonban a kérdés, hogy ha a szimbólumoknak nincsenek formai megkülönböztető jegyei, azaz a szövegben nem található semmiféle konkrét fogódzó arra nézve, hogy szimbólummal állunk szemben, akkor mégis hogyan történhet egy szimbólum-rendszer feltárása. Újraolvasással. Lássunk egy példát:

A galagonya virága, amely egészen konkrétan jelenik meg az

első részben, azáltal válik szimbólummá, hogy a második rész címeként újra megjelenik.

"Je le trouvais tout bourdonnant de l'odeur des aubépines. La haie formait comme une suite de chapelles qui disparaissaient sous la jonchée de leurs fleurs amoncelées en reposoir; au-dessous d'elles, le soleil posait à terre un quadrillage de clarté, comme s'il venait de traverser une verrière; leur parfum s'étendait aussi onctueux, aussi délimité en sa forme qui si j'eusse été devant l'autel de la Vierge, ..." etc.

(Proust) (74)

Az "A l'ombre des jeunes filles en fleur" kép pedig értelmét az egész mű perspektívájában fogja kapni, az absztrakt értelemben felfogott szerelem és aberráció fogják értelmezni.

Másik illusztrációként szolgálhat a "szereplők bevezetésének rítusa". Először csak egy rózsaszín ruhás hölgy tűnik fel:

"Sur la table, il y avait la même assiette de massépains que d'habitude; mon oncle avait sa vareuse de tous les jours, mais en face de lui, en robe de soie rose avec un grand collier de perles au cou, était assise une jeune femme qui achevait de manger une mandarine."

(Proust) (75)

Majd amikor megtudjuk, hogy ő Odette, Swann leendő felesége, ez a tény, bár a két megjelenés összevetésére semmilyen utalást nem találunk, merőben más minőségű szintre fogja helyezni ezt az első megjelenést. Ez a viszonylánc feltárható a mű összes elemének és motívumának az esetében.

Most már csak az a kérdés marad megválaszolatlanul, hogy mi jogosít fel bennünket arra, hogy e kapcsolatokat ilyen módon tárjuk fel. Egyrészt tudásunk a mű és írójának szubjektív kapcsolatáról, másrészt a tudat alatt bennünk is meglévő konvencionális, esetleg invencionális kapcsolatok, harmadrészt saját szubjektív kapcsolatunk a műhöz, melyet erősen befolyásol az előző kettő.

A szimbólumok e feltárandó struktúráját egyetlen erő fogja szervezni: az idő. Ahogyan az idősíkokhoz hozzárendelhetők a térsíkok, ugyanúgy rendelhetők hozzájuk az egyes absztrakciós szintek is.

Genette(76) hívja fel a figyelmünket arra, hogy a prousti emlékezés során nem az a csodálatos, hogy egy érzéklet emlékezésre késztet, hogy egy teába áztatott keksznek ugyanolyan az íze, mint egy hajdan volt keksznek, hanem hogy általa megteremtődik egy világ.

Ha a secunder befogadás során, csak és kizárólag a könnyebb megértés kedvéért, megpróbálnánk ábrázolni a regény e "bonyolódási folyamatát", kiadódna egy ábra. Ez a rajz nem nyújthatna mást, mint a mű belső formaképző elveinek gyöngelnyomatát, legjobb esetben fenomenjét. Hasonlíthat akár

katedrására is, ahogy Proust szerette, ennek csak járulékos jelentősége van. A regény szerveződésének e végső pillanatban (az elemzés befejezésekor) történő megmerevítése (szisztémából struktúra) arra jó, hogy meglássuk Proust irodalomtörténeti jelentőségű indiszkrécióját, tudniillik azt, hogy megmutatta nekünk, hogyan, milyen technikával lesz a szerveződésből szervezet, így vált lehetővé, hogy a romantika organikus forma-tanát egyszer végre belülről szemlélhetjük. Felfogásom szerint Proust úgy, és csak annyiban újította meg a regényformát, amennyiben nem szegte meg, hanem beteljesítette a törvényt.

Jegyzetek

(1) Kant (1974)

(2) "Faut-il en[Swann] faire un roman, une étude philosophique, suis-je un romancier?" - teszi fel a kérdést maga Proust is 1908-ban (Henry, A., 1986. 166.l).

(3) Hamvas Béla, nagyon érdekes módon, ezt a folyamatot egészen Cervantesig és Shakespeare-ig vezeti vissza. Szerinte ők az első olyan regényírók (elméletéből következően Shakespeare-t is regényírónak tartja), akiknél individuum/társadalom dichotómiája szubjektum/objektum viszonyává válik. Valójában Proust is erre utal, amikor regénye előképeként Saint-Simon herceg visszaemlékezéseit tekinti, akinél már nem egyén és közösség ütközik össze, hanem saját szubjektív személyisége vetül rá az ily módon szubjektivizált udvari közegre.

(4) Például: Goethe: Wilhelm Meister tanulóévei (1983), Sand,G.: Consuelo (1986).

(5) Raymond, M. (1984)

(6) Henry, A. (1986)

(7) Albères, P.M. (196)

(8) A vita kiindulópontja Painter, G.D. (1966): Marcel Proust című monográfiája, melyben a szerző egyértelműen kulcsregényként kezeli az *Eltűnt időt*.

(9) Musil, R. (1977)

(10) Proust, M. (1954, III/153. 1.)

(11) Henry, A. (1986)

(12) Proust, M. (1954. III/1032.1.)

(13) ld. Gombrich, E. (1986) in: *Ikonológia és műértelmezés*

(14) Ezzel a váddal Descombes, V. (1987) illeti Anne Henry munkáit. Szerintem félremagyarázza Anne Henry törekvését, mely szerint tabula rasát csinált a Proustra ragasztott filozófiai címkéket illetően.

(15) Henry, A. (1981) alapján említem e művészetfilozófiai genezis általam leglényegesebbnek ítélt momentumait.

(16) Kant, I. (1979)

(17) Leibnitz, G. V. (1986)

A monadológia számunkra legfontosabb aspektusai egyrészt, hogy a monaszok tartalmazzák önmaguk lehetőségeit arra nézve, hogy a közöttük lévő viszonylatok más elrendeződése vagy elrendezése folytán más és más lehetséges világokat hoznak létre, hogy rajtuk és a rendszeren kívül nem létezik számukra minőség, hogy minőségük egymáshoz képest határozódik meg, hogy elégségesek önmaguk számára, s hogy minden egyes monasz megjeleníti a világegyetemet. Amit a Leibnitz-i filozófiából elsősorban örökölt Kant, a tény- és észigazságok különválasztását, elkerüli jelen vizsgálódásunkat.

(18) Gombrich, E.: Icones Symbolicae: A szimbolikus kifejezés filozófiái és ennek hatása a művészetre in: Ikonológia és műértelmezés I/1 (1986)

(19) Proust, M.: Pastiches et mélanges (1919)

Chroniques (1927)

Contre Sainte-Beuve suivi de nouveaux mélanges (1954)

(20) Proudhon, P. J. (1865)

(21) Proust, M. (1954, III/159.1.)

(22) Baudelaire, Ch. (1885)

(23) Schopenhauer (1988-89)

(24) Proust, M. (1987, I/209-210.1.)

(25) Proust, M. (1987, I/835-836.1.)

(26) Kant filozófiájából a leglényegesebb elemeket, melyek a művészetre vonatkoznak Gadamer (1984) alapján foglaltam össze.

(27) Proust, M. (1987, I/152.1.)

(28) Schelling, F. W. (1983)

(29) Schelling, F. W. uo.

(30) La Bible d' Amiens de Ruskin (1904)

(31) Bergson, H. (é.n.)

(32) Proust, M. (1954, II/984-985.1.)

(33) Proust, M. (1954, III/198.1.)

(34) Lukács Gy. (1975)

(35) Például Fontanier elmélete abba a fajta retorikába illeszkedik, mely elsősorban a mondaton belül két szó vagy mondat logikai, szemantikai kapcsolatát vizsgálja. Nem lép túl a bináris opozíciókon, sem a stilisztika szintjén, megmarad a szó szerinti és a figurális jelentések kapcsolatainak vizsgálatánál. Elmélete normatív és hierarchikus. Genette előszavában kifejti, hogy Fontanier retorikája átmenet az arisztotelészi "totális retorika" és a Dumarsais féle, szójelentésen alapuló retorika között. Arisztotelész szerint a retorika az invenció, a meggyőzés, a nagy szövegrészek összeillesztésének művészete, valamint a stílus, a szavak, a ritmus, stb. kiválasztásának művészete. Ezt a retorikát par excellence retorikának nevezi Genette, melyben a költői szöveg önmagában szerepel.

Ezzel szemben Dumarsais retorikájában, mai terminológiával élve, szövegen kívüli tényezők, a szituáció és a kontextus határozzák meg a trópusok jelentését.

Fontanier összeolvasztja a két megközelítési módot, amennyiben nem pusztán egyes szavak, hanem egész mondatok figurális jelentésével foglalkozik. Különválasztja a figura és a trópus terminust. A figura, mint mondja, egy stilisztikai tény, mindenképpen eltérés az egyszerű szóhasználattól, az eltérés mértékét pedig a mindenkori használat adja. A használat fogja meghatározni egy eltérő szóhasználat Figurális, azaz művészi fokát is.

A trópus viszont egy szó jelentésváltozata, míg a figura az

egyik kifejezés másikkal való helyettesítése. A helyettesítés e fogalmának a retorikába való bevezetése Fontanier újítása. A különböző figurákat a bináris opozíciókban gondolkodva, korának törekvéseihez híven, hierarchikus típusokba osztályozza, a logika, a szemantika, a stilisztika és a retorika mai értelemben vett területeiről kölcsönözve a terminológiát. Fontanier (1977).

(36) Genette, G. (1972)

(37) Genette, G. (1972, 47.1.)

(38) Todorov szimbólumelmélete, mely nem a szimbolikus jelentés létrejöttét, hanem annak interpretációs stratégiáit vizsgálja, alapvetően és köztudottan strukturalista elmélet. A Saussure-i nyelvelmélet opozícióit és terminológiáját használja, tehát olyan nyelvészeti fogalmakat, melyek nyilvánvalóan a módszertani egyértelműséget és egzaktságot célozzák.

Todorov valóban egyértelműen közelít tárgyához, azonban elmélete gondolatilag nem tartalmaz többet, mint a klasszikus retorikusok munkája. Nem kíváncsi többre, mint a direkt és indirekt jelentések közötti összefüggésre. Az ókortól napjainkig létező elméleteket ismerteti a klasszikus retorikából kiindulva a hermeneutikán keresztül a modernebb elméletekig, s úgy tűnik, nem határolja el egymástól a szimbólum, a metafora és az allegória fogalmát, és a

szimbólumot egészen általánosan értelmezi, mindenféle és típusú átvitt jelentésre alkalmazza. Ezzel a szimbólumot meghagyja a stilisztikai értelmezés szintjén. Az erőteljes fogalmi tisztázottság ellenére azonban nem jut közelebb a szimbólumalkotás és megfejtés jelenségéhez, sőt, a lehetséges interpretációk végtelenségét, a szimbolikus jelentés meghatározhatatlanságát, mentális, nem pedig logikai, nyelvészeti sajátosságait hangsúlyozza.

Számomra elméletéből éppen a fenti egészen általános megállapítások relevánsak, valamint a romantikára vonatkozó ismertetései, melyek szerint a romantika nem tűr semmiféle hierarchiát, legkevésbé a jelentések hierarchiáját. Todorov, Tz. (1977)

(39) Lásd Kibédi Varga A. (1981) tanulmánykötetét.

(40) Jakobson, R. (1969, 1982)

(41) Todorov, Tz. (1984)

(42) Frye, N. (19)

(43) Lásd az Ikonológia és műértelmezés című tanulmányköteteket (1986–1988).

(44) Falus R. (1983)

(45) Vegyük például a spirál motívumot, amelynek történetét Zolnai Vilmos írja le a *Művészetek eredete* című könyvében (1983), mégpedig éppen e hármass absztrakciós folyamatot feltárva. Kezdetben a spirál forma, illetve ennek változatai először a lélegzet, majd egy absztraktabb fogalom, a lélek szimbólumai voltak. A jelkép egyre stilizálódott a szabályos spirál forma felé, majd analógiás kapcsolat alapján újra visszavonatkozódott a valóságra és azonosult a kígyóval. Viszont a kollektív tudatban megmaradt az előző elvont jelentés is, és innen már csak egy lépés volt a kígyó-isten, kígyó-lélek azonosítása.

Példánk nem lehet öncélú, és valójában nem is az. Proust regényében ugyanis a legkülönbözőbb szinten jelen van a spirálszerkezet, s a fenti példa csak mélyíteti absztrakciónkat. A legelvontabb szinten az idő fogja reprezentálni a regényben a spirál jelentését. Az emlékek állandó visszatérése az időben, azaz a múlt egyre mélyebb ismerete, fogja a mű végső jelentését megadni azáltal, hogy ennek a spirális mozgásnak a középpontja mindig az én lesz.

(46) Genette. G. (1972)

(47) Lásd: Lyons, J. (1987), Ogden, C. K.-Richards, J. A. (1923), Peirce, Ch. S. (1980)

(48) Milly, J. (1947)

(49) Genette, G. (1972)

(50) Wittgenstein (1963) képelemélete azért lehet fontos számunkra, ha a prousti szimbólumhoz próbálunk közelíteni, mert kijelöli a századforduló és a századelő filozófiájának egy pontját, mely a későbbiekben meghatározó lesz az irodalomelmélet számára. A filozófiatörténetnek ez a pontja kb. arra az időszakra esik, amikor az irodalom és általában a művészet önmagáról kezd beszélni. Ez a magatartás eleve előfeltételezi egy újfajta metanyelv kialakítását, s ez erőteljesen a nyelvről való gondolkodás irányába mozdította nem csak a filozófiát, de a tudományokat is általában. Ezen felül maga után vonja az ismeretelméleti szubjektum és objektum módszertani különválását.

Anélkül, hogy szándékomban állna Frege vagy Wittgenstein jelentés-elméletét részletesen ismertetni, vagy akár a prousti szimbólumalkotásra vonatkoztatni, csupán annyit szeretnék megjegyezni, hogy amikor Frege (1892) különválasztja a jelentést és az értelmet a tulajdonnevek esetében, s amikor kimondja, hogy az irodalom számára egyedül az értelem lehet fontos, hiszen az igazságértékre vonatkozó kérdések az irodalomban nem lényegiek és értelmetlenek, akkor éppen az irodalomnak és az irodalomtudománynak az analitikus tudományokhoz képest paradoxonokkal való telítettségét emeli ki, s bár Frege törekvéseiben a filozófiai ismeretelmélet megújítását hirdeti, az irodalomtudománytól elvitatja a logikai módszer alkalmazhatóságát.

Frege követője ebben Wittgenstein, bár ő meg sem próbálja filozófiáját az irodalomhoz közelíteni. Az emberi gondolkodás végső struktúráját próbálja feltárni, tehát a nyelv felől közelít a valósághoz, izomorfizmust tételez szerkezetük között, ezen az alapon határozza meg a közöttük lévő leképzési viszonyt, s bár a két struktúra közötti fordítás igazsága nem tartozik a wittgensteini képhez, az igazság/hamisság lehetőségének mindenképpen fenn kell állnia. A wittgensteini jelentésemélet irodalomelméleti és ismeretelméleti legfőbb korlátja, hogy a nyelv logikai formája és tulajdonképpeni formája között nem áll fenn egyértelmű és összevethető reláció, amint hogy a valóság struktúrája és a nyelv struktúrája között sem.

Az irodalmi alkotások valóságának szerkezete mindig valamilyen nyelvi-gondolati rendszerre épül, azaz az ilyen valóságok megismeréséhez elégtelen a logika egyértelműségére és egzaktságra törekvő nyelve, amely a valósággal való közvetlen egybevetést és igazolhatóságot feltételezi. Azonban érdemes végiggondolni azt a folyamatot, ahogyan az ellentétek kibékítését célzó Leibnitz-i monadológiából és a kanti filozófiai kritikából megszületett a romantikus ideológia -- mely a művészetről való gondolkodásba bevezette az immanencia, a rendszer, a jelenség, stb. újraértékelt fogalmát -- ebből hogyan jöttek létre az életfilozófiák, s a huszadik század elején hogyan vált ketté a kanti fenomenológia nyomán a Proust által is képviselt művészeti szintetikus rendszerszemlélet és a különböző analitikus

filozófiák.

(51) Schelling, F. W. J. (1983)

(52) Zalai B. (1984)

(53) Ricardou, J. (1975)

(54) Proust, M. (1954, III/1032.1.)

(55) Proust, M. (1987. I/58-59.1.)

(56) Proust, M. (1987, I/60.1.)

(57) Proust, M. (1987, I/61-62.1.)

(58) Proust, M. (1954, I/659.1.)

(59) Proust, M. (1954, I/659-660.1.)

(60) Proust, M. (1954, I/658.1.)

(61) Proust, M. (1987, I/110.1.)

(62) Proust, M. (1987, I/145.1.)

(63) Proust, M. (1954, III/68.1.)

(64) Proust, M. (1954, II/573.1.)

(65) Proust, M. (1954, II/628.1.)

(66) Proust, M. (1954, II/605.1.)

(67) Proust, M. (1954, III/875.1.)

(68) Proust, M. (1954, III/876-877.1.)

(69) Proust, M. (1987, I/44.1.)

(70) Proust, M. (1987, I/64.1.)

(71) Roger, A. (1985)

(72) Több tanulmány (Karafiáth J.(1987), Henry, A. (1986)) említi a Proust levelezéséből és jegyzeteiből feltárható tényt, hogy eredetileg három fő részre akarta osztani a fejlődésregények koncepciójának megfelelően regényét az író: "L'Age des noms", "L'Age des mots", "L'Age des choses", mely címek a szubjektum megismerési tevékenységének állomásait és kudarcait jelentették volna.

(73) Frege, G.: Über Sinn und Bedeutung (1892), idézi Bernáth A. (1980)

(74) Proust, M. (1987, I/136.1.)

(75) Proust, M. (1987, I/ 75.1.)

(76) Genette, G. (1972).

Felhasznált irodalom

- Albères, R. M.: Métamorphoses du roman (Paris, 1966.)
- L'analyse structurale du récit - Communications, 8 (Paris, 1981.)
- Arcaïni, E.: Principes de linguistique appliquée (Paris, 1972.)
- Arisztotelész: Organon (Budapest, 1979.)
- Aristote: Poétique (Paris, 1969.)
- Aristote: Rhétorique (Paris, 1973.)
- Bahtyin, M.: A szó esztétikája (Budapest, 1976)
- Barthes, R.: Le degré zéro de l'écriture (Paris, 1953.)
- Barthes, R.: S/Z (Paris, 1970)
- Barthes, R.: Plaisir du texte (Paris, 1973.)
- Beckett, S.: Proust (Budapest, 1988.)
- Belaval, Y.: La révolution kantienne in: Histoire de la philosophie (Paris, 1973.)
- Benoît, L.: Signes, symboles et mythes (Paris, 1981.)
- Bergson, H.: Metafizikai értekezések (Budapest, é. n.)
- Bergson, H.: Teremtő fejlődés (Budapest, 1987.)
- Bernáth Arpád: Gottlob Frege jelentéseméletének irodalomelméleti vonatkozásai in: Studia Poetica (Szeged, 1980)
- Boisdeffre, P.: Métamorphose de la littérature de Proust à Sartre (Paris, 1963.)
- Caminade, P.: Image et métaphore (Paris, 1970.)
- Cattai, G.: Proust et les songes in: Europe 1971. fév.-mars
- Charles, M.: Proust d'un côté d'autre part in: Poétique 1984./59.

- Chevalier, J. - Gheerbrant, A.: Dictionnaire des symboles (Paris, 1982.)
- Csúri Károly: Lehetséges világok. Tanulmányok az irodalmi műelemzés köréből (Budapest, 1978.)
- Descombes, V.: Le roman philosophique (Paris, 1987.)
- Dilthey, W.: Élmény és költészet (Budapest, 1925.)
- Dubois, J.: Rhétorique générale (Paris, 1970.)
- Eco, U.: A nyitott mű (Budapest, 1976.)
- Egri Péter: Alom, látomás, valóság (Budapest, 1969.)
- Egri Péter: Kafka és Proust-indítások Déry művészetében (Budapest, 1970.)
- Eliade, M.: Images et symboles (Paris, 1952.)
- Entretiens sur Marcel Proust (Paris, 1966.)
- Fábián Pál: A magyar stilisztika vázlatja (Budapest, 1983.)
- Falus Róbert: A "szimbólum" fogalom kialakulása in: Magyar Filozófiai Szemle 1983./1.
- Fernandez, R.: Proust ou la généalogie du roman moderne (1943.) (Paris, 1979.)
- Fiser, E.: L'esthétique de Marcel Proust (Paris, 1933.)
- Fiser, E.: La théorie du symbole littéraire et Marcel Proust (Paris, 1941.)
- Fontanier, P.: Les figures du discours (Paris, 1977.)
- Frege, G.: Logika, szemantika, matematika (Budapest, 1980.)
- Freud, S.: Alomfejtés (Budapest, 1985.)
- Freud, S.: Esszék (Budapest, 1982.)
- Frye, N.: Le grand code (Paris, 1984.)
- Gadamer, H. G.: Igazság és módszer (Budapest, 1984.)
- Genette, G.: Figures I. (Paris, 1966.), Figures II. (Paris, 1969.), Figures III. (Paris, 1972.)
- Goethe, J. W.: Wilhelm Meister tanulóévei (Budapest, 1983.)

- Gombrich, E. H.: Művészet és illúzió (Budapest, 1972.)
- Greimas, A. J.: Du sens (Paris, 1970.)
- Gros, B.: De "Swann" au "Temps retrouvé" (Paris, 1981.)
- Gusdorf, G.: Fondements du savoir romantique (Paris, 1982.)
- Hamvas Béla: Regényelméleti fragmentum (1948.) in: Litteratura 1985./3-4.
- Hartmann, N.: Esztétika (Budapest, 1977.)
- Hegel: Esztétika (Budapest, 1979.)
- Henry, A.: Marcel Proust: théorie pour une esthétique (Paris, 1981.)
- Henry, A.: Proust (Paris, 1986.)
- Ikonológia és műértelmezés I/1-2. (Szeged, 1986.), IV (Szeged, 1988.)
- Ingarden, R.: Az irodalmi műalkotás (Budapest, 1977.)
- Jakobson, R.: Hang, jel, vers (Budapest, 1969.)
- Jakobson, R.: A költészet grammatikája (Budapest, 1982.)
- Jakobson, R.: Question de la poésie (Paris, 1973.)
- Kant, I.: Az ítélőerő kritikája (Budapest, 1979.)
- Kant, I.: Vallás a puszta ész határain belül (Budapest, 1974.)
- Karafiáth Judit: Proust és a nevek in: Litteratura 1985/3-4.
- Kibédi Varga A.: Théorie de la littérature (Paris, 1981.)
- Lejeune, Ph.: Je est un autre (Paris, 1980.)
- Lessing, G. E.: Laokon. Hamburgi dramaturgia (Budapest, 1963.)
- Lukács György: Heidelbergi művészetfilozófia és esztétika (Budapest, 1975.)
- Lyons, J.: éléments de sémantique (Paris, 1978.)
- Mallarmé, St.: Oeuvres complets (Paris, 1956.)

- Mauriac, Cl.: Du côté de chez Proust (Paris, 1947.)
- Maurois, A.: Proust (Paris, 1976.)
- Milly, J.: La phrase de Proust (Lille, 1947.)
- Mirisch: Voyages réels, voyages imaginaires in: Europe 1970/août-sept.
- Mouligneau: Du pluralisme à l'unité in: Europe 1970/août-sept.
- Musil, R.: A tulajdonságok nélküli ember (Budapest, 1977.)
- Németh László: Proust in: Európai utas (Budapest, 1973.)
- Nietzsche: Ainsi parlait Zarathustra (Paris, 1983.)
- Nyíró Lajos: Az orosz formalista iskola (Budapest, 1970.)
- Ogden, C. K.-Richards, J. A.: The meaning of meaning (London, 1923.)
- Painter, G. D.: Marcel Proust - Les années de jeunesse (1871-1903) (Paris, 1966.), Marcel Proust-Les années de maturité (1904-1922) (Paris, 1966.)
- Paraf, P.: L'univers de Marcel Proust in: Europe 1970/août-sept.
- Peyre, H.: La littérature symboliste (Paris, 1976.)
- Platon: Összes művei (Budapest, 1984.)
- Propp, V.: Morphologie du conte (Paris, 1970)
- Proudhon, P. J.: Du principe de l'art (Paris, 1865.)
- Proust, M.: A la recherche du temps perdu I-II-III. (Paris, 1954)
- Proust, M.: A la recherche du temps perdu I. (Paris, 1987.)
- Proust, M.: Chroniques (Paris, 1927.)
- Proust, M.: Contre l'obscurité in Revue Blanche, 1886.
- Proust, M.: Contre Saint-Beuve - Nouveaux mélanges (Paris, 1954.)
- Proust, M.: Pastiches et mélanges (Paris, 1919.)

- Proust, M.: Une dissertation philosophique in: Bulletin des Amis de Marcel Proust No 32, 1982.
- Raimond, M.: Le roman depuis la révolution (Paris, 1967.)
- Raimond, M.: Proust romancier (Paris, 1984.)
- Recherche de Proust (Paris, 1980.)
- Reymont: L'art et la vie in: Europe 1970/août-sépt.
- Reynaud, E.: La mêlée symboliste (Paris, 1971.)
- Reuter, A.: L'esthétique anarchiste (Paris, 1973.)
- Réz Pál: Proust (Budapest, 1961.)
- Ricardou, J.: "Miracle de l'analogie" in: Cahiers Marcel Proust 7. (Paris, 1975.)
- Ricoeur, P.: Temps et récit I. (Paris, 1983.), Temps et récit II. - La configuration du temps dans le récit de fiction (Paris, 1984.), Temps et récit III. - Le temps raconté (Paris, 1985.)
- Ruskin, J.: Le temps passé (Praeterita 1885.) (Paris, 1980.)
- Sand, G.: Consuelo I-II. (Bukarest, 1986.)
- Schaffer, J. M.: La naissance de la littérature - La théorie esthétique du romantisme allemand (Paris, 1983.)
- Schelling, F. W. J.: A transzcendentális idealizmus rendszere (Budapest, 1983.)
- Schlegel, F. és A. W.: Válogatott esztétikai írások (Budapest, 1980.)
- Schopenhauer: Le monde comme volonté (Paris, 1890.)
- Schopenhauer: Métaphisique de l'amour; métaphisique de la mort (Paris, 1964.)
- Searle, J. R.: L'intentionnalité (Paris, 1985.)
- Searle, J.: Sens et expression (Paris, 1982.)
- Studia Poetica 1980.
- The symbolist movement in the literature of European languages (Budapest, 1982.)

- Swahn, S.: Proust dans la recherche littéraire (Berlings, 1979.)
- Szegedy-Maszák Mihály: A regény, amint írja magát (Budapest, 1980.)
- A szimbolizmus (Budapest, 1965.)
- A szimbolizmus enciklopédiája (Budapest, 1984.)
- Tadié, J.-Y.: Proust (Paris, 1983.)
- Todorov, Tz.: Les théories du symbole (Paris, 1977.)
- Todorov, Tz.: Symbolisme et interprétation (Paris, 1978.)
- Todorov, Tz.: Critique de la critique (Paris, 1984.)
- Twentieth century views - Proust (Englewood Cliffs, 1962.)
- Ullmann, S.: The image in the modern french novel (Connecticut, 1977.)
- Uszpenszkij, B.: A kompozíció poétikája (Budapest, 1984.)
- Vigh Árpád: Retorika és történelem (Budapest, 1981.)
- Welleck, R.-Warren, A.: Az irodalom elmélete (Budapest, 1972.)
- Wilde, O.: A szépség filozófiája (Budapest, é. n.)
- Wittgenstein, L.: Logikai-filozófiai értekezés (Budapest, 1963.)
- Zalai Béla: A rendszerek általános elmélete (Budapest, 1984.)
- Zolnai Vilmos: A művészetek eredete (Budapest, 1983.)