

# A KÉP IDEJE — PROUST ÉS BRASSAÏ<sup>1</sup>

150 éve született Marcel Proust

Marcel Proustot Magyarországon viszonylag későn ismerték meg, csak 1922-ben bekövetkezett halála után, és valójában a róla készült nekrológok formájában. Ahogy saját hazájában, úgy nálunk is egy hosszú recepciós stratégiának köszönhetően kezdtük megismerni az *Eltűnt idő nyomában*<sup>2</sup> című regény lényegét. Volt azonban egy magyar származású fotográfus, Halász Gyula, francia nevén George Brassai, aki 1924-ben Párizsba érkezvén Proust regényét olvasva tanult meg franciául. A prousti látásmód és szöveg így mély hatást gyakorolt Brassai képző-, írás-, és fotóművészetére. Nem pusztán ugyanazok a hatások, képek és szövegek hatottak Proustra és Brassaira, amelyek Picassót és az akkoriban Párizsban alkotó többi művészt is megihlették, de rokonlelkek is voltak. Erre bizonyíték az, ahogyan az író Marcel Proust felismerte a 20. századi tudományos és technológiai felfedezések, köztük a fotográfia jelentőségét, amelyek alapjaiban változtatták meg a korszak művészi reprezentációit, és az, ahogyan a fotós Brassai esztétikája a francia íróéhoz hasonló érzékenységgel fordul a mindennapi élet felkavaró csodáihoz. Viszonylag későn, 1984-ben, de szinte az elsők között ismeri fel Brassai a fotográfia fontosságát Proust életművében a *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie* [*Marcel Proust a fotográfia bűvöletében*]<sup>3</sup> című monográfiájában. Lázasan keresi a szövegben a prousti esztétika és a fotográfia kapcsolatát, miközben az olvasó számára az elemzésekből Brassai saját irodalom iránti szenvedélye rajzolódik ki.

Marcel Proust regényírói művészetének valóban megkerülhetetlen aspektusa az életnek értelmet adó észlelés, érzékelés, emlékezet, és mindezek hordozója a fotó. Az író közelről figyeli a kísérleti tudományok fejlődésének köszönhető technológiai újításokat és felfedezéseket, és meg is örökíti nagyszerű regényében azt a hatást, amelyet a képzőművészetekre gyakorolnak. Az új közlekedési eszközök és az új technológiai eljárások – valamiféle protézisként – a tökéletlen emberi érzékszervek működését kompenzálják. Proust tudatában van ennek és csodálatos leírásokat illeszt a regénybe arról, hogy a szem mozgása, valamint az emberi test mozgási sebessége, hogyan alakítják át az érzékelt látványt.

Proust művészetéről alkotott koncepciója ugyan a 19. századi romantikában gyökerezik, de éppen a nyelvhasználatának, a szövegben felépülő szintaxisnak, vagyis a regényben megjelenő reflexiók rendszerének köszönhetően hitelesen képviseli a modernitást; többek között a posztimpreszionista esztétikát, a szimbolizmust és az avantgárd irányzatokat. De alkalmazza a regényben a különböző korabeli médiumok nyújtotta lehetőségeket is, szövegszervező strukturális és tematikus szinten egyaránt: a festészetet, a szobrászatot, a fotográfiát, sőt a filmet is.

A szó konkrét és átvitt értelmében Proust festészetéről szóló elképzelései a regényben változatos impresszionista tájképekben jelennek meg, amelyeket verbálisan az író különféle érzékletekhez kapcsolódó metaforákkal fejez ki. Ezeken a verbális képeken a műalkotás valóságosabb, élőbb és gyorsabban mozog, mint maga az élet. Idézzünk egy jól ismert részletet az *Eltűnt idő*ből, ahol egy kettős vizuális eljárást figyelhetünk meg, amikor a balbec-i hotelszobában a könyvszekrény képernyőként működő üvegajtaján visszatükröződő természeti táj látványát az író egy dinamikus leírásban rögzíti. A képben tenger és szárazföld összekeverednek egyfajta kép a képen eljárásnak köszönhetően, ahol maga a kép az impresszió metaforája lesz, egy impresszionista kép magáról az impresszióról, amelyet egyes kritikusok „felülnyomásos impresszionizmusnak” [*surimpressionisme*] neveznek: „Másnap reggel! – [...] micsoda örömet okozott, hogy az ablakban és a könyvszekrény üvegében, mint egy hajókabin ablakában megláttam a tiszta, derült tengert [...], visszafordultam az ablakhoz, hogy még egyszer megpillanthassam ezt a varázslatos, hullámhegyektől körülvelt cirkuszi előadást, a smaragd hullámok mindenütt fényes és áttetsző havas csúcsait, amelyek szenttelen erőszakossággal és egyenlőtlen gyűrődésekben teljesedtek ki, majd hullottak alá a az arctalan nap mosolyától ragyogó csúcsokról.”<sup>4</sup>

A narrátor számára a festett alakok és a portrék szintén élőbbek lehetnek, mint maguk a valós személyek, és megfordítva, egy cselédlány, egy szerény és mindennapi szereplő, ugyanolyan allegóriává válhat, mint egy

Botticelli freskón szereplő nőalak. A regényben ábrázolt, és leírt, sőt az író által lerajzolt fiktív portrék azt a tételt bizonyítják, hogy a másik embert, adott esetben a szeretett lényt lehetetlen megismerni és birtokolni. Ezekben a portréban jelenik meg az író kubista irányultsága, ami pedig azt jelzi, hogy Proustot ugyanolyan vizuális hatások érték, mint a kortárs képzőművészeket (az afrikai maszkok felfedezése, az Angkor Wat kiállítás szobrai a Louvre-ban stb.). Proust kéziratos jegyzetfüzeteiben valószínű kubista, geometrikus, bizarr portrékat rajzolgat, amelyek nem a jegyzetek illusztrációi, hanem mnemotechnikai ábrázolások. A rajzolt és verbális prousti portrék az analitikus és szintetikus kubista, sőt a sebességet hirdető futurista esztétikát jelenítik meg, amelyek szerint ugyanabban az egyetlen képben ábrázolhatók a mozgás egymást követő fázisai, valamint az ember egymásra rakódó heterogén énképei. A bimbózó lányokról ezt olvashatjuk a regényben:

„Jól megnéztem az arcukat egyenként: nem láttam őket minden oldalról és csak ritkán szemből, mégis két, vagy három különböző oldalról megnéztem, hogy kijavíthassam a hiányosságokat, vagy, hogy a feltételezett körvonalat visszaigazoljam és létüket bizonyítsam.”<sup>5</sup>

A fotográfia Proustot az író és Marcelt a narrátort tanítja meg látni. Jean-Yves Tadié<sup>7</sup> kifejezését használva, a fotográfia a prousti szövegek teljességén átívelő metafora, amely a különböző sebességgel mozgó közlekedési eszközökhöz hasonlóan szeli át a szöveget. Az *Eltűnt időt* mégis gyakran fotográfia-ellenesnek tartják a kritikusok, mivel a narrátor kissé lenézi ezt a médiumot. Helyesebben, ha a regényt figyelmesen olvassuk, nem is a narrátor, hanem sokkal inkább a nagymamája gondolja úgy, hogy a fotográfia nem eléggé „művészi”.<sup>8</sup>

A *Marcel Proust, sous l'emprise de la photographie* [Marcel Proust a fotográfia bűvöletében] című monográfia 1997-ben jelent meg, több mint 10 évvel Brassai 1984-ben bekövetkezett halála után. A Párizsba érkező Brassait André Kertész vezeti be a fotó világába és a párizsi irodalmi körökbe. A fiatal fotós a korszak minden művészeről készített portrékat, még mielőtt elkezdené fotózni Picasso szobrait. 1960-ban jelenik meg a *Graffiti* című album, amelyhez



Marcel Proust rajza<sup>6</sup>

Picasso írja a bevezetőt. A harminc éven át fényképezett falfirkákról először 1933 decemberében a *Minotaure* című szurrealista folyóiratban jelent meg tudósítás, amelyhez Brassai igen figyelemre méltó kísérő szöveget írt arról, hogy a fotográfia milyen mértékben változtatja meg a képzőművészeti alkotásról kialakított elképzeléseket.

Valójában nem nagyon értjük, hogy azon kívül, hogy franciául tanult belőle, mitől vált Proust regénye ilyen fontossá Brassai számára, hacsak nem éppen a Graffiti-projektben megjelenő esztétikának köszönhető az érdeklődés az emlékezet működéséről és az időmetszetek egymásra vetüléséről. Ez azonban még nem elégséges magyarázat. Inkább azzal a jelenséggel kell számolnunk, hogy a 20. század első felében a különféle művészeti irányzatok több átjárót is nyitottak a látszólag egymástól elszigetelt területek között, különös tekintettel az irodalomra és a vizuális művészetekre. Brassai maga is sokat tett a határok eltörlésért: rajzoló volt, ugyanakkor festő, író, fotográfus, riporter...

Bár életének utolsó éveit az *Eltűnt idő nyomában* című regény kijegyzetelésével töltötte, már nem tudott részt venni szövege kiadásában. Az előre megírt bevezetőben kiemeli, hogy miután elolvasta a legárnyaltabb elemzéseket Proust regényéről, megállapította, hogy az életrajzírói, és a leghitelesebb kritikusai sem vették észre, vagy legalábbis elhanyagolták és alábecsülték a Proust szövegében fellelhető fotográfiai elem kiemelkedő szerepét.<sup>9</sup> Brassai tehát, mintha korigálni szeretne volna elődei hiányos regényértelmezését, amely szerinte ebből az optikai csalódásból fakadt.

Brassaï 1926-ban, amikor nekilát, főleg nyelvtanulási céllal, az *Eltűnt idő* olvasásának, még semmi olyat nem vesz észre a regényben, ami a fotográfia kiemelt jelenlétére utalt volna. Csak sokkal később, saját bevallása szerint 1968-ban olvassa újra Proust regényét, és csak ekkor tör rá a felismerés, hogy a fotográfia nem csupán Proust életében játszik fontos szerepet, de a mű központi szervező eleme is: „Megfigyelték, hogy az *Eltűnt idő* legjellemzőbb epizódjai szinte kivétel nélkül egy fotó körül bonyolódnak, amely gyakran valamilyen komikus vagy drámai félreértés forrása? Észrevették, hogy milyen szoros a kapcsolat az újszerű prousti elbeszélő technikák – perspektíva- és látószögváltások stb. – és a fotográfia világa között? [...] Hogyan lehetséges, hogy nem találták meg a sok fotográfiai metaforát és a számtalan hivatkozást az »illanó pillanatra«, a »beállításra«, az »impresszióra«, a »klisére«, a »sötétkamrára«, az »előhívásra«, a »fixálásra«?»<sup>10</sup>

Brassaï szerint a fotográfiai metafora használata – ami önmagában nem igazán új, csak a mindent átható jelenléte a regényben elgondolkodtató – abból fakad, hogy Proust művészetfelfogása és a fotográfus szemlélete azonos, mindkettő esetében az idő elleni küzdelemről beszélhetünk. Az idő elleni küzdelemről, mert mindketten abból táplálkoznak, ami szüntelen eltűnik, és mert a fotográfia is a „pillanat megállításának ősi vágyából” született. De az idővel való küzdelemről is szó van, hiszen a fotográfus és az író éppen az idő fegyverével harcolnak valahol az illanó pillanat és az öröklét között.

Brassaï jegyzetei három fejezetbe csoportosulnak: az első fejezet életrajzi, amelyben Proust fotómániájának sokféle előfordulását rendszerezi a magyar művész. A második fejezetben az *Eltűnt idő*, illetve a kisebb jelentőségű előszövegek (például a *Jean Santeuil* című valóban önéletrajzi szöveg [1896–1900], amely poszt-humusz jelenik meg 1952-ben) olyan epizódjait veszi számba, amelyekben valamilyen fotó játssza a központi szerepet. Ebben a fejezetben fogalmazza meg a legfontosabb megállapítást: egyetlen olyan fontos epizód sincs a regényben, amelyben legalább egy fotográfival kapcsolatos „tényt” ne találunk. A harmadik részben nincs sok elemzés, de annál gazdagabb intuíciókban; itt vonja le a magyar fotós a tanulságokat a fenti tézisből és az általa alkalmazott olvasási stratégiákból. A fejezet címe: „A fotográfia hatása Proust gondolkodására.”

Brassaï nagyszerű körképet vázol fel a nagy prousti jelenetekről, ahol a fotográfia főszerepet játszik. Bár nem sorolja fel a fotó szemiotikai szerepeit, de intuitív módon ugyanazokat a szemiotikai funkciókat találja meg az egyes epizódokban, mint a fotográfiai kép szemiotikájá-

val foglalkozó esztéták (Philippe Dubois, Henri Van Lier et Jean-Marie Schaeffer.<sup>11</sup>): dokumentum, fétis, lenyomat, nyom stb.

Brassaï a regény több epizódját korábbi szövegekben már megírt kilsé-szerű jelentekre vezeti vissza. Ezek az intertextus fogalmának bevezetése azóta evidenciának számítanak a Proust-kritikában, de ő a fotográfia szempontjából rendszerezi is őket. Például az *Automobilban töltött napok* [*Journées en automobile*] című szövegben, amely a *Stílusgyakorlatok és válogatott írások* [*Pastiche et mélanges*] című kötetben jelent meg 1919-ben, tíz klisé-talált. Először az író a mozgó autóból látott caeni harangtornyot írja le, amely később több hasonló epizód modellje lesz, hogy végül a regényben, a *Swannék oldala* című részben, a combray-i Saint-Hilaire templom haragtornyának leírásává váljon, amelyet a narrátor először a vonatból, azután gyalogosan pillant meg; végül a regényből ismert leghíresebb ilyen kép a martinville-i harangtorony ábrázolása. Brassaï szerint Proust számára ez a „klisé-jelenség” egyfajta vizuális stratégia, amelyet áthelyez az irodalmi fokalizáció rendszerébe, de nem feltétlenül azért, hogy így tegye láthatóvá a szövegben a tájakat, hanem hogy átmenetként szolgáljon számára az esemény- és a portréábrázolás között. Ugyanezt a jelenséget figyelhetjük meg a *Germantes-ék* című részben Albertine csókjának ugyancsak híres leírásában:

„Először, ahogy a szememnek csókra kínálkozó arca felé közeledett lassan a szám, az arc eltolódott, amitől egészen új arc jelent meg a szemem előtt; a nyakát közelebbről, szinte nagyító alatt szemlélve, megláttam a nagy bőrhibákat, egyfajta vaskosságot, amely megváltoztatta az egész figura jellegét. Csak a fotográfia legújabb alkalmazásai [...] tudják a csókhoz hasonlóan felszínre hozni a véglegesnek hitt látványból a többi százat, amelyek éppen annyira a dolog sajátjai, hiszen minden egyes látvány egy hozzá tartozó érvényes perspektívától függ. [...] Mintha egy ember minden vele való találkozáskor észlelt különböző perspektíva- és színváltásainak csodálatos felgyorsulásával, néhány másodpercig mindegyiket vissza akartam volna tartani, hogy kísérletileg újraalkothassam az egyedi létezőket alkotó sokféleséget, és egymás után, mint valami tokból előhúzhassam belőle a bennük rejlő összes lehetőséget – mialatt ajkam Albertine arcához közeledett, tíz Albertine vonult el a szemem előtt.”<sup>12</sup>

Ha szisztematikusan olvassuk Proust regényét, ahogy Brassaï is tette a francia íróról szóló monográfiájában, megértjük, hogy a fotográfus szeme és a fotográfia nem csupán arra szolgál, hogy megállítsák a pillanatot, hanem arra, hogy megragadják a változás és a mozgás különleges pillanatát, valamint az élet véletlenszerű-



*Marcel Proust és bátyja Robert, © Getty / Mondadori Portfolio /*

en felbukkanó, majd eltűnő elemi részecskéit, amelyek egyesüléséből keletkezik az alkotó energia. A fotográfia, az a médium, amely Proust korában válik művészetté, hasonló logika szerint működteti a vizuális percepció idődimenzióját, mint az impresszionizmus, amely a fény és a színek változásának kitüntetett pillanatait rögzíti, és mint a kubizmus, amely két dimenzióban ragadja meg egyszerre a látvány összes vetületét. Ezek a töredékes és analitikus művészeti irányzatok vezetnek el végül a narrátort a végső felismerésig a művészet és az ábrázolás lényegét illetően.

Proust a tapasztalatokat és a látványokat pillanatokra bontja szét a regényben, hogy megragadhassa ezt a

lényegét, az időt és a megismerés komplex igazságát. A képi ábrázolásra érzékeny magyar fotós pontosan látja, hogy a prousti látásmód alapja a fotó és nem a mozgóképek: „A kritikusok arra a következtetésre jutottak, hogy [a prousti] ábrázolásmód olyan, mint a filmkészítők módszere. De tévednek. Proust soha nem alkalmazza a mozgóképet. Semmi sem áll távolabb tőle, mint a film, vagyis nem képek sorozatát továbbítja szüntelenül egymás után, nem csúsztatja őket egymásba. Az idő múlása önmagában nem érdekli. És soha nem említi a filmes képrögzítést, mindig [a képek sokszorosításához használt nyomólemezhöz hasonlatos] „klisékről” és pillanatfelvételekről beszél.”<sup>13</sup>



Gabrielle Réjane, French postcard by S.I.P., no. 118\_19. Ph... \_ Flickr.html

A fotográfia – maga az aktus, az eredménye és az olvasata – Brassai szerint nem csupán az *Eltűnt idő nyomában* című regény<sup>14</sup> egyik témája, hanem annál sokkal több, a regény egyik strukturális modellje.

A portréfotó például egy bizonyosságra és egyöntetűségre törekvő személyiség töredékes része csupán. A mentális lét és az átélt élmények, a képzelet és az észlelés, a közvetlenség és a távolság találkozási pontján a fotográfia az emlékezetet kérdőjelezi meg, hiszen rögzíti azt, ami éppen mint emlék tör fel. A fotó a *par excellence* „szillepszis” Gérard Genette terminológiájával élve; olyan narratíva lesz, amely szintetizálja a visszatekintő analepszist (retrospekciót) és az előrevetítő prolepszist (projekciót), vagyis megelőlegezi az emléket, mielőtt az még valódi emlékké válna.

Proust a fotográfiát a töredékes, illuzórikus és felületes megismerés prototípusának tartja, ezzel szemben a valódi emléket globálisan és a maga teljességében kell átélni: „Egy ember fotográfiái sokkal kevésbé segítenek emlékezni, mint amikor csak gondolunk rá.”<sup>15</sup> Proustnál azonban a fotók, annak ellenére, hogy a megélt teljesség töredékei csupán, az idő dimenziójában jelennek meg, és így képesek a személy- és helynevekhez hasonlóan költészetté katalizálni a rejtett igazságokat.

Jean-François Chevrier megelőlegezte Brassai elmékedéseit a fotográfia prousti műben játszott szerepéről írt monográfiájával, ahol kifejti, hogy a fotográfiai ábrázolás időbeli dimenziója nagyon összetett és nagyon ha-

sonló Proust stratégiájához: „A fotográfiai pillanat nem a megélt pillanat. A kettő között zajlik a reprezentáció. A fotós nem a jelenben, hanem a közeli jövőben dolgozik, majd csak később fedezi fel azt, amit látott, amikor megjelenik a kép. Azt is felfedezi rajta, ami láthatatlan volt számára.”<sup>16</sup>

A narrátor a nagymamája portréfotójának köszönhetően tanul látni, amikor felismeri rajta az édesanya arcát. Ugyanez a fotó többször felbukkan a regényben és minden alkalommal egy lépéssel közelebb juttatja a narrátort ahhoz, hogy megértse a fotó lényegét. Míg Marcel csupán a nagyanya eleganciáját látja a képen, az anyja nem bírja elviselni a látványát:

„[...] a nagyanyám úgy nézett ki, mint egy halálraítélt, akaratlanul is baljósnak és önkéntelenül is tragikusnak látszott, én ugyan ezt nem vettem észre, de anyám soha nem volt képes megnézni ezt a fotográfiát, ezt a fotót, amely számára nem az anyja, hanem sokkal inkább a betegségének a fotográfiája volt, annak a durva sértésnek a képe, amelyet a betegség okozott a nagymama felfúvódott arcán.”<sup>17</sup>

Jean-Pierre Montier<sup>18</sup> szerint a fotográfia sorozatos felbukkanásai az *Eltűnt időben* egymásba ágyazott epizódokba rendeződnek: a fotók először ikonként, majd lenyomatokként jelennek meg, nem lesz belőlük emlék, de az emlékekből születnek; magukba olvasztják a jelent, a megelőlegezett jövőt, a múltat, hogy végül mindent bevilágítsanak. A fotográfia Proust szövegében a portré kontextusában jelenik meg, és minden megjelenése a szövegben jó lehetőség az íróknak, hogy az emberről és az emberi arcról szerzett vizuális tapasztalatait, a mozaikszerű ábrázolhatóságon túl tovább árnyalja, a hasonlóságról, a fotográfia valóságáról és a vizuális tapasztalat valóságáról az idő és az emlékezet dimenziójában.

Brassai Proustról szóló monográfiáját olvasva nem csupán a prousti mű és a fotográfia kapcsolatát ismerhetjük meg, hanem feltárul előttünk a prousti portré minden aspektusa is, hiszen a fotográfia egész műre való kivetítésével Brassai azt keresi, hogyan kapcsolható egymáshoz az ábrázolhatóság, és az ábrázolás referenciája. A magyar fotográfus szinte kényszeresen mindenütt fotográfiát lát az *Eltűnt időben*, sőt az író stílusát és verbális képeit is olyan médiumokra és eljárásokra vezeti vissza, mint a kronofotográfia, vagy a film. Amikor Brassai Proustban egy hozzá hasonló „képrögzítő” művészt lát, saját magáról többet árul el, mint a francia íróról.<sup>19</sup>

Brassai Marcelt, a narrátort, magával az íróval azonosítja. Szerinte Marcel fotómániája azokból az időkből ered, amikor anyja kezdeményezésére a bátyjával a fotós műtermében pózoltak a fényképezőgép előtt.

A gép előtt való pózolás társadalmi szokásából táplálkozó mánia nem csupán a fotó strukturális és tematikus jelenlétében nyilvánul meg a regényben, hanem abban is, hogy Proust maga is gyűjtötte a fotográfiákat (például Gabrielle Réjane színésznő portréit különböző szerepeiben).

Robert de Montesquiou, az író barátja – Proust a regényben Charlus báró alakját többek között róla mintázta – virágcsendéleteket fotóz, és írók fotóportréit gyűjti. Az író éppen Charlus báró szájába adja a következő szavakat: „A fotográfia akkor szerezhethet magának egy kis méltóságot, amikor nem a valóság reprodukciója, és olyan dolgokat mutat meg nekünk, amelyek már nem léteznek.”<sup>20</sup>

Ezekből a portrékből, mint valami kirakós játékból születik majd a regény szereplőinek különös arcképcsarnoka; Proust minduntalan arra kéri ismerőseit, hogy a családtagjaikról keressenek neki fotókat. Rögeszmésen kutatja a genetikai hasonlóságokat. Bármennyire is leküzdhetetlen az író számára ez a fotóimádat, sokkal több, mint valamiféle társadalmi játékban való részvétel, hiszen Proust nagyon is tudatában van annak, hogy sokféle szemiotikai rendszer szabályozza a fotográfia működését.

Ha Georges Brassai követve figyelmesen olvassuk Marcel Proust *Az eltűnt idő nyomában* című regényfolyamát, megértjük, hogy a fotográfia nem egyszerűen az időpillanat rögzítésének az eszközeként jelenik meg a szövegekben, ahogy a magyar fotós számára sem ez a funkciója, hanem a változások és a mozgás különleges pillanatait ragadja meg. Az író tájázásában a fényviszonyok és a színek változó pillanatainak impresszionista logikáját követi, ahogy magáévá teszi a kubizmus esztétikáját is, vagyis a reprezentáció tárgyainak minden síkbeli megjelenését igyekszik egyidejűleg, egyetlen vetületben ábrázolni, különösen a szereplőkről készített portrék megrajzolásakor. A pillanat és a síkok töredékes

és analitikus művészi rögzítése csak az emlékezet működésének köszönhetően lehetséges, ez a prousti mű, és benne a fotográfia valódi lényege, vagyis, ahogy Brassai graffitikról készült fotóin olvashatjuk, a mindent átalakító idő költészete.

<sup>1</sup> A cikk szóbeli változata elhangzott a *Fotográfia és irodalom* című konferencián (2018. október 25. – 26., Mai Manó Ház).

<sup>2</sup> Marcel PROUST: *À la recherche du temps perdu* című regényfolyama 1913-tól jelenik meg. Az *eltűnt idő nyomában* címmel a következő magyar nyelvű kiadások és fordítások olvashatók kötetenként magyar nyelven: *Az eltűnt idő nyomában: Swann* (ford. GYERGYAI Albert), Magvető, Budapest, 2006; *Bimbózó lányok árnyékában* (ford. GYERGYAI Albert), Magvető, Budapest, 2006; *Guermantes-ék* (ford. GYERGYAI Albert), Magvető, Budapest, 2006. *Az eltűnt idő nyomában: Szodoma és Gomorra* (ford. JANCsó Júlia), Atlantisz, Budapest, 1995; *Albertine nincs többé (A szökevény)* (ford. JANCsó Júlia), Atlantisz, Budapest 2009; *A megtalált idő* (ford. JANCsó Júlia), Atlantisz, Budapest, 2009; *Swannék oldala* (ford. JANCsó Júlia), Atlantisz, Budapest, 2017; *A fogoly lány* (ford. JANCsó Júlia), Atlantisz, Budapest, 2020; *Virágzó lányok árnyékában*, (ford. JANCsó Júlia), Atlantisz, Budapest 2021. Filológiai okokból a cikkben szereplő minden francia forrásnyelvű idézet ÁDÁM Anikó fordítása.

<sup>3</sup> Georges BRASSAI: *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Gallimard, Paris, 1997.

<sup>4</sup> Marcel PROUST: *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, Gallimard, Paris, 1954, 672.

<sup>5</sup> Marcel PROUST: *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, I. m.*, 797.

<sup>6</sup> Philippe SOLLERS: *L'œil de Proust*, <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1466#section2>

<sup>7</sup> *A Du côté de chez Swann*, „Noms de pays : le nom” (1913) című kötet füzetében található rajz (Gallimard, Paris, Pléiade, I, 1988, 963–966).

<sup>8</sup> Lásd: Jean-Yves TADIÉ: *Proust et le roman*, Gallimard, Paris, 1971, 298.

<sup>9</sup> Marcel PROUST: *Du côté de chez Swann, I. m.*, 39–40.

<sup>10</sup> Lásd: Jean-Pierre MONTIER : *I. m.*

<sup>11</sup> Georges BRASSAI: *I. m.*, 19–20.

<sup>12</sup> Lásd: Philippe DUBOIS: *L'Acte photographique*, Nathan, Paris, Labor, Bruxelles 1983; Henri Van Lier: „Philosophie de la Photographie”, *Les Cahiers de la Photographie*, numéro hors série, 1983; Jean-Marie SCHAEFFER: *L'Image précaire*, Seuil, Paris, 1987.

<sup>13</sup> Marcel PROUST: *Le côté de Guermantes, I. m.*, 365.

<sup>14</sup> Georges BRASSAI: *I. m.*, 136.

<sup>15</sup> Lásd: Jan BAETENS, Jean-François CHEVRIER: „Proust et la photographie. La résurrection de Venise”, *Études photographiques*, 2010, április, <http://etudesphotographiques.revues.org/3003>. Letöltve: 2017. 04. 13.

<sup>16</sup> Marcel PROUST: *Le Temps retrouvé, I. m.*, 886.

<sup>17</sup> Jean-François CHEVRIER: *Proust et la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1982, 86.

<sup>18</sup> Marcel PROUST: *Sodome et Gomorre, I. m.*, 780.

<sup>19</sup> Lásd: Jean-Pierre MONTIER: „Un photographe lecteur de Proust: Brassai”, Jean-Pierre MONTIER, Jean CLÉDER (szerk.): *Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, PU, Rennes, 2004.

<sup>20</sup> Paul-Louis ROUBERT: „Brassai, Marcel Proust sous l'emprise de la photographie”, Paris, Gallimard, 1997”, *Études photographiques*, 4, mai 1998. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/83>, Letöltve: 2021. 08. 09.

<sup>21</sup> Marcel PROUST: *À l'ombre des Jeunes Filles en fleurs, I. m.*, 764.

