

VRIJEME U PROSTORU – SJEĆANJE I IMPRESIJE M. PROUSTA

Edin Pobrić

Uvod

Za ljubav se kaže da je to onaj fenomen ljudskog postojanja čiju svrshodnost ne treba dokazivati, ona je naprosto aksiom dobrine života. Ipak, pita se jedan od junaka Dostojevskog u romanu *Braća Karamazovi*, da li je moguće voljeti istinski drugo biće kada je to drugo biće tako prolazno, ništavno u svom trajanju, nepostojano u svom bitku!? Ako postoji sumnja, onda nije čudno što je čovjek oduvijek bio toliko zaljubljen u dirljivost i očiglednost *trenutka sadašnjosti*. No, on-trenutak *sada*, kako se to dobro zna, posve izmiče, bježi i pretvara se u neku prošlost koja *više nije*, a na isti način se, i u isto vrijeme, zna da ni budućnost *još uvijek nije*. To je valjda najočiglednija tuga života, njegova ponajbolja prevara. Ipak, taj trenutak, iako se ne može mijenjati u vremenu jer bi to bio onda neki drugi trenutak (kao da mijenjamo jedno mjesto s drugim mjestom), može, ipak, da se putem različitih dojmova (okus, miris, dodir, sluh ili vid), razvlači na niz događaja. Tada trenutak, kao građa vremena, može da predstavlja čitav jedan mali univerzum u kome je skriveno neko naše *ja* potpuno, izgleda, različito od onoga koje *jeste* u svijetu pojavnih oblika. S tim *univerzumom trenutka* počinje i priča velikog Marcela Prousta.

Impresija

Priča *U potrazi za izgubljenim vremenom* počinje, u stvari, kao čista pjesnička proza, u kojoj svaka riječ ponaosob, kao u poeziji, nosi veliko breme svog značenja. Sve je u carstvu jezika: i pisac, i njegov narator, i likovi i njihovi snovi projecirani kao lakanovsko nesvjesno, i bolest je u jeziku kao potpis na bijelom papiru, i tijelo je u jeziku kao pamćenje riječi i, najzad, samo vrijeme pati od bolesti jezika a sama ta bolest jeste, izgleda, "jezička bolest".

Dugo sam vremena lijegao rano. Ponekad mi se oči sklapahu tako brzo, tek što bi se svijeća ugasila, da nisam imao vremena ni da rečem: "Tonem u san" (...) Zatim bi mi postajalo nerazgovjetno, kao što poslije metempsihoze postaju nejsane uspomene iz nekog prijašnjeg života (...) oko sebe nalazim tamu, istina, blagu i odmornu za moje oči, ali možda još više za moj duh, kome se ona pričinjala kao pojava bez uzroka, neshvatljiva, kao nešto odista tamno. (Proust, 2004: 7)

U tom smislu, a s obzirom na period impresionizma u umjetnosti, važno mjesto u Proustovoj književnosti zauzima fenomen *dojma*, *impresije* po kojem je, dakle, i cijeli pravac dobio naziv (ali na potpuno drugačiji način nego je to u Kafkinom djelu ili postmodernom romanu). Za razliku od tradicionalnog kartezijanskog fenomena istine koji se mjeri parametrom adekvatnosti, (a to znači da se naša predožba o predmetu poistovjećuje sa samim predmetom), istina impresionista ogleda se u *dojmu* koji posmatrač ima o predmetu. U tom smislu, u Proustovoj književnoj tehnici posebno mjesto zauzima *ekfraz* (kada se vizuelni utisci, naprimjer neke slike, pretoče u sukcesiju jezika), pa tako *dojam*, lična predstava o nekoj stvari ima puno veći značaj nego sama objektivna pojava. U romanu *Jedna Swannova ljubav*, na primjer, za Swannov unutarnji život skoro je beznačajna stvarna Odette iz "pojavnog svijeta"; za njega je mnogo važnija ona "impresionistička Odette" na čijem su, inače, bezizražajnom licu ostali tragovi ljepote jedne Botticellijeve freske ili koja je, pak, okružena zavodljivom atmosferom Vintouillove sonate. Postavljena priča na ovakav način, označila je početak novog doba u književnosti koje je donio Marcel Proust.

Devetnaesto stoljeće bilo je burno stoljeće koje je obilježila ne samo ekspanzija nauke i tehnologije nego i sukobi kroz vanjske i unutarnje sadržaje

na nekoliko nivoa stvarnosti: vanjski sukobi se vide kroz različite političke revolucije, a unutarnji kroz vječni determinizam odnosa duha i tijela, te odnos romantizma i neoklasicizma. Modernizam u umjetnosti nije počeo kao neki puki odabir između bilo koje od dvije spomenute mogućnosti, nego je to neki specifični hibrid u kojem su se posljednji put mogli susresti djelo Balzaca s djelom Baudelairea. Njegovi počeci su, dakle, bili čudni susret novog, modernog života, s jedne strane, i beskrajne težnje za nekom vrstom bijega u prostorne i vremenski udaljene predjele, s druge strane. To je, u stvari, bila slika Proustvog Combraya.

U slikarstvu taj modernistički zaokret napravljen je sa (post)impresionistima (Manet, Sisley, Degasom, Renoir, Monet, Cézanne) koji "bježeći" od fotografije i njene besprijekorne mimeze u odnosu na pojavni svijet, okreće se samo sebi, svom vlastitom mediju, svojim unutarnjim zakonima i tajnama. Ispostavit će se da ono što su slikari učinili s bojama, Marcel Proust će učiniti s procesom pisanja – donio je "novi svijet", do tada nikada viđen na ovaj način, u književnost.

Slikarsko oko

Ono što danas zovemo modernizmom u umjetnosti svoj put, u slikarstvu, dakle, počinje sa otklonom prema novom izumu koji je, naspram plastičnih umjetnosti, bio sve samo ne privid – fotografiji. Na sličan način na koji je u periodu manirizma u umjetnosti izvršen zaokret u odnosu na postulate koji su doneseni s grčkom kulturom i renesansom, modernizam raskida na novi način s klasičnom umjetnošću (ali i s postulatima *moderne*) i svim onim što se moglo nazvati realističkim prikazivanjem doslovne mimeze prirode i stvari.

Pišući o prelasku sa klasične na "modernu" umjetnost, Ivan Focht kaže da se umjetnost više ne pojavljuje kao iluzija, "slatka i varljiva priča o stvarnosti", (Focht 1959: 117) ona sama jeste sada stvarnost. Modernizam teži da otkrije suštinu koju priroda i pojavnost skrivaju, koja pod hrpom podataka slučajnosti i svakodnevnosti prebiva očekujući svoje biće, biće njom natopljeno i prožeto. Svojim trenutkom apstarhiranja, modernizam se približio nauci, odnosno, kritičkom i analitičkom odnosu prema svijetu, napuštajući olako stečeno povjerenje prema njemu.

Godina 1907. uzima se kao godina u kojoj je prikazana prva slika modernizma u umjetnosti – Picassove *Gospođice iz Avinjona*. Ukratko, u odnosu na klasičnu umjetnost, Picasso je donio pojednostavljivanje geometrije, višestruka istodobna gledišta, međusobno spojene pokrete, sintezu prostora i lika, a uzor je pronađen u afričkoj masci i egipatskom slikarstvu. Kao takva, slika je ispunila očekivanja svoga autora – bila je šok i "uvreda" u odnosu na klasično slikarstvo i kartezijansku misao.

Međutim, Paul Cézanne je bio taj koji je, godinu dana ranije, u potpunosti preinačio ono što se zvalo "realističkim" u umjetnosti i u svoje slike uključio složeni čin kontemplacije koju kartezijanska misao nije poznavala, ili preciznije rečeno, uveo je nepouzdanost ljudske percepcije u povijest slikarstva. Njegove slike, kantovski, raskidaju svaki odnos sa trenutkom u vremenu koju donosi umjetnost fotografije. Za razliku od zaustavljenog, istrgnutog trenutka iz stvarnosti, Cézanne svoje slike vraća vremenu, odnosno, statični prostor platna pretvara u dinamičku predstavu koja kao da sugerira tri dimenzije prostora u koju je inkorporirana četvrta – vrijeme. To vrijeme nije "vanjsko vrijeme" kada ogledalo "posmatra" pojavnu stvarnost kroz suhoparni prolazak sadašnjosti u prošlost ili anticipaciju sadašnjosti za neku budućnost. To vrijeme je vrijeme ljudske percepcije, koja govori o složenosti ljudskog uma u procesuiranju pojave stvarnosti koja se sada pojavljuje kroz fragmentarnost, a ne cjelinu.

Govorio je da je bespredmetno kopirati prirodu, jer se vazduh, svjetlo, pokret i život ne mogu kopirati. Slijedom toga, Cézanne ukida klasični odnos između posmatrača i slike i, u odnosu na zakone perspektive, poziva svog recipijenta da se kreće unutar slike, tjera ga da zauzima različite tačke posmatranja, da sagledava predmet istovremeno iz različitih uglova, različitih strana, stvarajući na taj način utisak da je vrijeme inkorporirano u prostor.

Danas znamo da su Cézanneove slike prethodile otkrićima koje će donijeti savremena nauka – neurologija: *gledati znači stvarati ono što vidimo*. Ta otkrića su, u stvari, bila prava mala revolucija u odnosu na poimanje svijeta kakvo je bilo uspostavljeno s pozitivističkom erom 19. stoljeća. Ono što čovjek vidi počinje s fotonima svjetlosti. No, to je, kako će se ispostaviti s Cézanneovim slikama, a što će potvrditi neurologija, samo početak naših opažajnih stimulansa. Prilikom otvaranja očiju, svjetlost se pretvara u neki vid

informacije koju naš mozak imaginira i preobražava u svijet oblika i prostora koji bi nam bili razumljivi. Stvarnost, po ovome, nije negdje vani i ne čeka da se opazi. Stvarnost, čini se, nastaje u samom mozgu.

Na njegovim slikama nema crnih linija koje, u prostoru klasičnog slikarstva, određuju granice slikovnosti, dijele oblike jedne od drugih. Tu su samo boje koje se prelijevaju jedna u drugu. To je, ustvari, kako će kasnije ustanoviti nauka, početak procesa našeg opažanja, izgled pojavne stvarnosti prije nego je mozak interpretira – svjetlost još uvijek nije poprimila svoj oblik.¹

Iako se Cézanneovo slikarstvo može, bez ikakvih kalkulacija, svesti pod načelo "oneobičavanja stvarnosti", ono itekako *realistično* oslikava ono što prikazuje. Njegove slike daju umu recipijenta tačno onoliko informacija koliko mu je potrebno za uspješnu kontemplaciju stvarnosti. Cézanne nas je "natjerao" da na dvodimenzionalnom platnu uočimo početak i kraj opažanja. Slika je ono što jeste, ne zbog boje ili svjetla, nego zbog načina na koji funkcionira naš um. S njegovim slikama, sam recipijent postaje dio umjetničkog djela, i nije neobičan svijet boja njegovih slika, nego je oneobičena stvarnost prirode našeg opažanja. O čemu se, ustvari, radi?

Iz Cézanneove biografije se mogu uočiti detalji koji će se uklopiti u mozaik priče o svijetu pojavnih oblika, svijetu fikcije i svijetu našega uma. Cézanne je nepomično gledao u predmet dok se ne bi počeo "otapati" pod njegovim pogledom, dok se ne bi pretvorio u masu bez oblika. Ta vrsta dekonstrukcije je, ustvari, bio povratak na početak procesa opažanja. Cézanne nije išao putem svojih prethodnika, impresionista, da predstavi ono što oko vidi, njega je zanimalo što to radi naš um kada svjetlost dođe do mrežnjače našeg oka.

1 Svijet koji nas okružuje vidimo tako što naše oči prihvataju svjetlost odbijenu od predmeta i bića koji nas okružuju. Iz iskustva znamo da miješanjem raznih boja dobijemo nove boje. Međutim, potrebno je istaći da postoje dva načina miješanja boja, suptraktivni i aditivni. Suptraktivni metod (oduzimanje) sastoji se od oduzimanja različitih komponenti iz bijelog svjetla pomoću raznih filtera. Tako, naprimjer, mi vidimo da je neka površina koja se nalazi pred našim očima zelene boje zato što ta površina predstavlja svojevrsni filter koji upija sve komponente vidljive svjetlosti osim zelene, koju reflektuje prema našim očima. Kada slikar miješa boje on, u stvari, pravi novi filter koji će upiti sve boje vidljivog spektra osim odabrane. S druge strane, aditivni metod miješanja boja sastoji se u neposrednom sabiranju različitih jednobojnih svjetlosti.

Otkriće o tome kako nastaje vid, kako mrežnjača oka pretvara svjetlost u informaciju, jedno je od značajnih otkrića moderne neuroznanosti.² Danas znamo da čestice svjetlosti mijenjaju delikatnu molekularnu strukturu receptora u mrežnjači. Ali, to je tek početak procesa opažanja. Kad bi vid bio samo fotoni svjetlosti koji dolaze do našeg oka, Cézanneove slike bi bile samo mrlje boja na platnu, a naš pojavni svijet bi bio svijet bez oblika. Kako odista mozak procesuirá podatke na osnovu čula vida, dobili smo informaciju pedestih godina proteklog stoljeća, s eksperimentima koje su proveli David Hubel i Torsten Wiesel.³

Na osnovu daljnjih istraživanja unutar neurologije, otkriveno je da mi vidimo zbog fenomena koji je nazvan *top-down procesuiranje*⁴, odnosno, u pitanju je način kako moždani korteks raščlanjuje sliku i kako "iskrivljuje" naše stvarne podražaje. Nakon što informacija iz oka stigne do mozga, simultano se šalje u dva različita smjera prijenosa informacija, od kojih je jedan brz, a drugi sporiji. Brzi prenosi informaciju, a time i grubu i zamagljenu sliku, u naš prefrontalni korteks, područje u mozgu koje sudjeluje u stvaranju svjesne misli. U međuvremenu, spori prijenos informacija kreće nekom vijugavom rutom kroz vidni korteks i detaljno analizira i *interpretira* linije svjetlosti.

Mozak sve "vidi dva puta" jer se bezlična masa pojavnog svijeta nameće svojoj formi, odnosno, vanjski svijet treba prilagoditi kodu naših očekivanja, našeg iskustva. Naš mozak, Cézanneove slike, kao i književnost, lebde na rubu postojanja i nepostojanja, na rubu prisutnosti i odsutnosti. Na isti način, kako su svjetovi književnosti parazitski mali svjetovi jer, iz našeg iskustva, posuđuju sve ono što nedostaje u njihovom svijetu, tako, u stvari, funkcionira i naš mozak. Ako bi Cézanneove slike bile odviše precizne ili odviše apstraktne, ne bi uspjele proizvesti efekat "ogledala mozga u procesuiranju". Dakle, umjesto priče, koja je uvijek podrazumijevala svijest o vremenu, pa umjetnost klasicizma prikazuje neki *zamrznuti istrgnuti trenutak* iz sukcesije

2 Vidi *Opća i nacionalna enciklopedija u 20 knjiga*; ur. Antun Vujić. Zagreb: Večernji list, 2005.

3 Torsten Nils Wiesel i David H. Hubel su 1981. godine dobili Nobelovu nagradu za fiziologiju i medicinu za njihova otkrića u vezi obrade podataka u vidnom sistemu; druga polovica Nobelove nagrade je, te godine, dodijeljena Roger W. Sperryu za njegov rad na istraživanju moždanih polutki.

4 Vidi šire o ovome u Top-down control of visual perception: Attention in natural vision; Edmund T. Rolls. Perception, 2008, volume 37, pages 333-354. Dostupno na: <https://pdfs.semanticscholar.org/488b/a33fbac599c66ff295f967f2497590c89969.pdf>

trajanja (računajući na činjenicu da se ljudski um gnuša narativnih praznina), slike (post)impresionista nude samo *trajanje*.

Svijet nutrine

Slično tome, Proustova potraga je bila potraga za mjestima koja su preobražana u prostore impresije u kojima je vrijeme stalo. Više nego iko prije njega, a možda i nakon njega, vjerovao je u *proces pisanja* u kome se roman, poput varljivog sjećanja, ispisuje u obrisima samog "realnog" života sa svim svojim nelogičnostima i "greškama". Ako je pisanje proces, to znači da po prirodi stvari teži da nikada ne bude dovršeno, da se stalno obnavlja, popravlja i ponovo preispisuje jer, kako to napominje Kundera, "roman je ipak jedno od posljednjih uporišta gdje čovjek još može održati odnose sa životom u njegovoj cjelokupnosti. (Kundera, 1986: 35) To je bio, vjerovatno, jedan od razloga (a vidljivo je to iz njegove biografije) zbog čega je Proust stalno prepravljao, dopisivao svoje tekstove, čak i one koji su bili već poslani u štampu.

Roman *Put k Swanu* počinje kao suprotni otklon klatna od književnosti realizma. Nema tu nikakve postojane priče u smislu uzročno-posljedičnih događaja u nekom vremenskom slijedu kao što je bilo kod Balzaca. Čitatelj se suočava s pripovjedačem koji bolestan leži u svojoj sobi – ništa dinamično, samo svakodnevnicu zbivanja. Postoji samo jezik toka svijesti junaka i njegovo značenje koje nagovještava teme cikličnog romana komponovanog kao simfonija: tema se nagovijesti, ispusti, da bi se ponovo prihvatila; one (teme) se prepliću u prividnom neredu da bi se kasnije u nekom dalekom obzoru sklopile u jednu melodiju koja oponaša vrijeme (muzika je, čini se, najuvjerljiviji koncept ilustracije ljudskog doživljaja vremena⁵). Mondenski svijet u romanu (prikazan kroz duhovnu skučenost, individualnu nastranost,

5 Fenomen slušanja muzike počiva na dijalektizaciji uzajamnog procesa: očekivanja – pamćenja – zaborava – očekivanja – i ponovnog pamćenja. Na taj način doživljavamo melodiju u muzičkom djelu. U očekivanju, pojedinačne tonove doživljavamo kao melodijski takt, u isto vrijeme, dok ih pamtimo, na trenutak ih zaboravljamo da bi mogli anticipirati koji je to sljedeći akord u melodiji, a nakon ispunjenog ili iznevjerenog očekivanja, ponovo slijedi pamćenje onih tonova (melodije) koji su prošli, da bi se cijeli proces ponovio. Na sličan način imamo osjećaj za vrijeme koje dolazi iz podražaja kvaliteteta događaja. Doživljaj događaja je unutarnji proces koji podrazumijeva uvijek vrstu kretanja unutar nekog prostora. Ako je događaj prelazak iz jednog u drugo stanje pokrenut ili doživljen od strane aktera, znači da podrazumijeva "kretanje" svijesti po liniji pamćenja, zaborava, anticipacije i gledanja.

ispraznost salonske komunikacije), koji u odnosu na tradicionalni roman 19. stoljeća postoji i traje po zakonima začudne mode vremena, nestaje skupa s historijskim vremenom u koje su ubačeni predstavnici ovog svijeta. Proust prikazuje jedan svijet koji je satkan od principa univerzalnosti, a univerzalnost nije moguća bez tautologije, a tautologija ne može biti ništa drugo nego prazni znakovi koji maskiraju nedostatak – različitost. Lišen sadržaja (isprazna komunikacija mondenskog svijeta), Proust nam, u jednom segmentu svoga velikog romana, predstavlja svijet *mode*.⁶ To su likovi koji ništa ne rade, njihova budućnost ne zavisi o njihovom htijenju, već o sticaju okolnosti. Niko od njih ne pokazuje neki napredak ili neki razvoj. To nije Balzacova *Ljudska komedija* gdje se svi bore oko novca i visokog položaja po principima individualističkog besprincipijelnog morala, već je to društvo koje se dosađuje i u toj dosadi se raspada, bez obzira na bilo koju vrstu morala.

To je, ustvari, pomjeranje mimeze u književnosti s vanjskog na unutarnji dio života, čime se na novi način uvodi pojam "realističkog prikazivanja". Naime, s obzirom kako funkcionira naša svijest, mi smo vrlo rijetko u mogućnosti da u vlastitim životima, u toku jednog dana, budemo svjesni nekog sukcesivnog, preglednog linearnog fabularnog zbivanja kakvo je prikazivao roman 19. stoljeća. Umjesto toga, suočeni smo s nizom fragmenata, asocijacija na osnovu kojih putuju naše misli ne vodeći puno računa o tome što je prošlost, a šta anticipirana budućnost. Priče se, kako to napominje Žmegač,⁷ u stvari, "nikada ne doživljavaju, nego se samo ponekad dojmljivo pripovijedaju". Zbog toga kod Prousta, za razliku od romana realizma, ne nalazimo ljudske tipove, on ne prezentuje karaktere, nego prikazuje unutrašnje prostore u kojima su opisane ljudske reakcije koje povezuju pojavnu stvarnost, svijet fikcije i prazan prostor "realnost svijeta". Tako naprimjer, za razliku od velikog pripovjedača Tolstoja koji opisuje sve što se nekada jednom dogodilo u

6 Moda je dijete suodnosa modernog doba i kapitalističkog društva. Slobodno tržište i politička ekonomija pokazat će kako se u znaku robe kultura kupuje i prodaje, a u znaku mode vidjet ćemo kako se kultura javlja kao simulacija različitih utvara (spektakla, tržišta, reklama i rijaliti šoua). To će biti udvojenost savremenog doba koja estetski uživa u samom sebi – promjena radi promjene. Moda je uvijek retro, jer se uvijek uspostavlja naspram tradicije i ujedno je uvijek u opasnosti da pređe u samu tradiciju, ili još gore da bude zaboravljena. Stoga, ona uvijek ukida prošlost: ona je smrt i neka vrsta lažnog uskrsnuća novih formi. Njena aktualnost nema referencu u sadašnjosti, iako je ugrađena u samo srce savremenosti, već u općoj i trenutnoj reciklaži.

7 Vidi šire o tome u knjizi *Povijesna poetika romana*; Viktor Žmegač.

prošlosti, Proust ne pripovijeda o tome šta je bilo nekada u prošlosti, nego od nje pravi svojevrсну atmosferu sadašnjosti. Tolstoj priča prošlost kao povijest (kao pripovijest) da bi pokazao kako život teče s obzirom na tu istu prošlost; Proust ne ukida sadašnjost u ime prošlosti, nego ukida prošlost i budućnost u ime sadašnjosti (jer se istinski život nalazi u sjećanju koje ne može biti nigdje drugdje nego u samoj ishodišnoj tački *sada*). Snaga afektivnih osjetila u Proustovom romanu ide do toga da izaziva osjećanja, koja do te mjere po kvalitetu i intenzitetu odgovaraju osjećanjima iz prošlosti, da su čak ponekad praćena i određenim fiziološkim pojavama (crvenilo, bljedilo i sl). Proustu, stoga, nije do fabule kojom se prikazuje povijest, nego do analize nestalne svijesti, onog diskontinuiteta u kontinuitetu koji obilježava svaku vrstu živog bića u sadašnjosti.

Sam početak romana kod Prousta, početna situacija pripovijedanja, koja će, između ostalog, poslužiti i kao osnovni medij priče, data je u nekoj sumaglici stanja koje se nalazi između dvije krajnosti – jave i sna. U prvom, razum čovjeka upravlja organskim životom i, kako to kaže Freud, sputava ga, a u drugom, za vrijeme sna, razum nema više neograničenu moć nad unutarnjim životom, mozak se prepušta svom vlastitom ritmu i u jednom dinamičnom stanju stvara svoja vlastita poimanja sadašnjeg svijeta i njegove prošlosti. U tom polusvjesnom stanju buđenja, kada se san miješa sa sjećanjem i senzacijama, Proustov junak se, paralelno s naporom da raspozna sobu u kojoj se nalazi, prisjeća atmosfere i strahova iz djetinjstva.

Ponovo bih usnio i gdje kad se probudio samo na tren, tek toliko da čujem organsko pucketanje drvenine, da otvorim oči i ugledam kaledioskop mraka, da bi trenutačnom bljesku svijesti oćutim san, u koji bijaše uronjeno pokušstvo, soba, sve ono čega sam ja bio tek sićušan djelić i u neosjetljivosti u koje ću se uskoro vratiti. Ili bi se pak u snu bez po muke našao u davno iščezlim godinama ranijeg života, pa bi me iznova obuzele dječije strepnje... (Proust, 1997: 26)

Zbog svega toga i sam redoslijed priče ne može da ide po godinama (biografsko vrijeme je razbijeno anahronijama), nego po temama i mjestima. Kroz uvodna poglavlja mogu se razabrati sljedeće teme koje će naseljavati prostore sedam Proustovih romana: tonjenje u san i sanjarenje; knjiga koja simbolizuje i nagovještava središnju temu – pisanje; djetinjstvo; muke bolesnika koji pati od nesаницe; biografsko vrijeme i nemogućnost uspostave nje-

govog redosljeda; sjećanja na nekadašnja mjesta; pamćenje tijela; pomjeranje mjesta i uspostavljanje prostora činjenica svijesti; zamjena čitavih vremenskih razdoblja; uloga umjetnosti u životu itd. U svemu tome, memorija, koja je ovdje neodvojiva od svijesti, ne otkriva neku sukcesivnu ili fragmentarnu prošlost, nego je vraća odjednom, i to u cjelosti. Stoga je ispriopovijedano vrijeme, za razliku od romana realizma, jasno odvojeno od vremena pripovijedanja, a vrijeme pripovijedanja je striktno povezano s memorijom pripovjedača, koji na taj način remeti tradicionalni redosljed događaja.

Opet bi usnio (...) Kadšto bi mi kakav nezgodan položaj bedra u snu rodio neku ženu, kako se nekoć i Eva rodila iz rebra Adamova. Iako ju je stvorila naslada koju sam stao uživati, zamišljao bih da mi je ona pruža. Moje tijelo je osjećalo svoju vlastitu toplinu u njezinu tijelu, pa je željelo da se s njime združi, i ja bih se probudio. (Proust, 2004: 8)

Vrijeme u prostoru

Bergson u svojoj knjizi *Ogled o neposrednim činjenicama svesti* za vremenske trenutke koje brojimo i pri tome zbrajamo, kaže kako mi zapravo ne operišemo samim tim trenucima, nego njihovim *tragovima* koji su ostali u prostoru. Ta činjenica je posljedica naše stečene navike da brojimo u vremenu, a ne u prostoru, jer brojimo trenutke trajanja, a ne tačke prostora. Međutim, sve stvari se ne broje na isti način, jer "postoje dvije sasvim različite vrste množine". Kada govorimo o materijalnim predmetima, podrazumijeva se mogućnost da se vide i da ih možemo doticati: možemo ih dodirnuti brojeći u prostoru. Kada je riječ o afektivnim stanjima naše svijesti, o osjetima koji nisu s reprezentativnog područja vida i opipa, i koji nisu dati u mjestu (nego se pojavljuju u prostoru), apriori će se pretpostaviti da ih možemo zbrojiti samo posredstvom nekog postupka simboličkog prikazivanja.

Ako je mjesto fizička datost koja se može ucrtati u karte, a ako prostor doživljavamo našim osjetilima, onda je sasvim jasno kako je Bergson došao do toga da postoje dvije vrste prostora: *množina materijalnih predmeta*, koja neposredno obrazuje neki broj, i *množina činjenica svijesti*, koji ne bi mogli uzeti vid broja bez posredovanja neke simboličke predstave u kojoj se mjesta preobražavaju u prostore. (Jer na kraju krajeva, niko ne može poreći da su i mjesta prostori.)

Pitanje koje proizilazi iz navedenog, a koje u najvećoj mjeri otvara poetiku Proustovog romana je: ima li "pravo" trajanje i najmanje dodira s prostorom? Pitanje je provokativno i neobično jer, zaista, ako brojimo trenutke (građu vremena) onda ih, naravno, brojimo u vremenu, a ne u prostoru – jedinice trajanja: 1,2,3,4 itd. Bergson na ovo pitanje odgovara na sljedeći način: "Ako je vrijeme sredina u kojoj se razgovjetno smjenjuju naša stanja svijesti, tako da ih možemo brojati, ako s druge strane, naš pojam broja dovodi do toga da se u prostoru raspršuje sve ono što se direktno broji, može se pretpostaviti da vrijeme, shvaćeno kao sredina u kojoj razlikujemo i u kojoj brojimo, nije drugo do prostor." (Bergson, 1978: 64) Bergsonov odgovor može značiti samo jedno: vrijeme se može adekvatno predstaviti prostorom *samo* ako je riječ o proteklom vremenu, ali *ne* ako je riječ o vremenu koje protiče.

Tu *vrstu* sadašnjosti Bergson naziva *istovremenost*. Razumijevanje Bergsonove koncepcije vremena važno je, između ostalog, onoliko koliko se želi "zahvatiti" u razumijevanju Proustove poetike romaneskne riječi. Ali postoji jedna važna razlika između filozofa i pisca. Za Bergsona je izuzetno važna emotivna oreola događaja koja u konačnosti utiče na koncepciju vremena, dok je za Prousta važan događaj kao takav.

To je razlog zbog čega su kod Prousta toliko važni prostori (preobražena mjesta) koje pokreću naša osjetila putem, naprimjer, muzike, slike, pejzaža itd., bilo koja vrsta kontemplativnog čina, jer se od svakog mjesta, putem naših osjetila, mogu konstruisati drugi prostori ničim sputane "objektivnosti" stvari. Tako je, naprimjer, ritam sonate naprosto poništio uobičajni proces pažnja kod Swanna, i učinio da muzika upravlja sviješću i kreira novi stvarni svijet po mjeri Proustovog junaka, ili podržaj koji je Proustov junak osjetio sa šoljicom čaja i kolačićem medallaine pa se iz njega "rodilo" uzavrelo sjećanje na Combray.

Čulne senzacije (u prvom slučaju sluh, a u drugom okus i miris) omogućile su afektivno sjećanje, a intelekt i pamćenje su potisnuti u drugi plan. U takvoj svijesti vrijeme može postojati samo kao *sapostojanje* onih dimenzija koje zovemo sadašnjost, prošlost i budućnost, dakle *istovremenost* koja se ne može poistovjetiti s konvencionalnim vremenom. Umjetnička djela, šoljica čaja ili bilo koji drugi podstrek služe, u ovom slučaju, kao neka vrsta vremen-

ske crvotočine – crna rupa⁸ – s kojom se prelazi iz jedne u drugu dimenziju stvarnosti: prelazi se iz objektivne pojavne stvarnosti u stvarnost koju proizvodi sama svijest junaka, prelazi se iz mjerljivog vremena koje je vezano za fizičke datosti mjesta u prostore čiste intenzivnosti i njegovog trajanja. To je jedan od razloga zbog čega je Proustovo djelo, unutar samog sebe – sadržajem, u potpunosti natopljeno umjetnošću i fenomenom lijepog. Njegov svijet se ne može propitivati kvantitativnim vrijednostima (samim objektima i bićima "pojavnosti"), jer je određen samim kvalitetom života (doživljajem te iste pojavne stvarnosti). Događaj je, najčešće, plod unutarnjeg života junaka pokrenut kontemplacijom umjetničkih djela. Kada bi postojala bilo kakva prostorna određenost i samjerljivost vremena, taj svijet bi za Prousta bio impersonalan i kao takav ne bi bio moguć jer se slika života, u njegovom romanu, pojavljuje u samoj (pod)svijesti gdje se stvarnost dešava u nekoj refleksiji naspram simultanog vremena.

Bergson, računajući na fenomenologiju vremena svetog Augustina, uvjerljivo dokazuje da tačka sadašnjosti naprosto ne postoji: "Ne gradim nikakve hipoteze... ali svijest, prije svega, znači sjećanje. U ovom trenutku ja razgovaram s vama, izgovaram riječ *razgovor*. Jasno je da moja svijest predstavlja sebi tu riječ odjednom(...) Ipak u trenutku kada izgovaram posljednji slog te riječi, prva dva su već izgovorena; oni predstavljaju prošlost u odnosu na posljednji slog koji bi onda morao da nosi naziv sadašnjost. Ali, ni ja ni taj posljednji slog 'vor' nisam trenutno izgovorio; ma koliko kratak bio vremenski razmak kada sam ga izgovorio, i to vrijeme može da se rastavi na dijelove, a ti dijelovi bi bili prošlost u odnosu na posljednji dio koji bi, također, predstavljao konačnu sadašnjost da nije i on djeljiv. Zalud vam trud, nećete biti u stanju da povučete graničnu liniju između prošlosti i sadašnjosti, niti, prema tome, između memorije i svijesti..." (Bergson, 1978: 55-56)

I zaista, čak i matematički se može dokazati da ta neka tačka sadašnjosti, neki, mogli bismo ga nazvati, *ishodišnji trenutak sada* ne postoji u svom

8 Crna rupa je najzad prostor u kome ništa nije ograničeno vremenom, kao u našoj pojavnosti (mi, ljudi nismo ograničeni prostorom nego "samo" vremenom), ali jeste ograničeno prostorom. To je prostor koji je obrušen sam u sebe (horizont događaja) i kvalificiraju ga dvije činjenice: događaj iz kojeg se ne mogu vidjeti drugi događaji i ništavilo mjesta. Eventualni prolazak kroz taj prostor značio bi prelazak u neki drugi univerzum koji živi po pravilima drugih i drugačijih vremena.

objektivnom realitetu. Slijedom Bergsona, ukoliko podijelimo riječ *razgovor* na njene slogove (*raz-go-vor*), i tražimo u samom izgovoru tu *ishodišnji trenutak sada*, on bi trebao da je smješten na drugom slogu - *go*. Dakle, između *raz* i *vor* bi mogli naći trajanje kao jednu sekundu, koju bismo, tražeći precizno tačku sadašnjosti, mogli podijeliti s dva ($1:2 = 0.5$) i dobili bismo pola vrijednosti te sekunde, dakle 0,5 trajanja. Svako naredno dijeljenje je mogućnost dijeljenja do beskonačnosti u traženju tog *ishodišnjeg trenutka sada*. Naprosto, ono ne postoji, osim što se naš život odvija upravo u njemu, u trenutku dok ispisujem ove riječi, ili pak dok ih čitatelj čita. Svako od nas, s vremena na vrijeme, ima svoje *sada*, čiji *ishodišnji trenutak*, kako stvari stoje s vremenom, ne postoji.

Zbog tog čudnog, rastezljivog trenutka u čije postojanje matematički nismo sigurni, Proustova afektivna memorija koju pokreće neka od *slučajnih*⁹ senzacija, ne pokreće samo događaje nego i osjećanja koje na njih baca biće, tako da "pojavnici" svijet dobija izgled i oblik neke drugačije realnosti. U tom mijenjanju pravca vremena, trajanje se zaustavlja samo od sebe (rekao bih tamo gdje treba da se zaustavi) i tu se ostvaruje pravo autentično iskustvo. To iskustvo se ostvaruje *sada* u prošlosti, praveći na taj način sadašnjost od prošlog događaja. Proust samo opisuje događaj, jer u njemu nema ni radosti ni tuge. Osjećanje se, kao i događaj, pojavljuje u onom rastezljivom *sada*. Prošlost postaje sadašnjost kada protekli događaji dobiju "opnu" emocija kod pripovjedača.

Poput Paula Cézanne-a u slikarstvu, i Proust je svojim pisanjem išao korak ispred nauke svoga vremena. Nauka, u tom periodu, nije znala da su osjeti *mirisa* i *okusa* neprikosnovenno povezani s procesom sjećanja, niti je znala da sjećanje nije neka objektivna datost pohranjena u našem mozgu, nego je, kako će se ispostaviti, složeni, nepostojani i nepredvidljivi proces koji zavisi od naših podražaja, percepcije i igre neurona.

Književnost i nauka

Ja držim vrlo mudrim ono keltsko vjerovanje da su duše onih koje smo izgubili zarobljene u nekom nižem biću(...) i tako stvarno izgubljene za sve nas

9 Proustov roman čitamo kao tipični primjer svijeta u kome je kontingencija zamijenila kauzalnost.

do onog dana, koji za mnoge nikad ne osvane, kad se desi da prijeđemo pokraj nekog stabla, da dođemo u posjed nekog predmeta, koji je njihova tamnica. Tada one uzdržću, zovu nas, a čim smo ih prepoznali, čarolija je nestala(...) Isto je tako s našom prošlosti. Uzalud je trud kad je sviješću kušamo dozvati u pamet, svi su napori naše inteligencije uzaludni. (Proust, 2004: 55)

Po ovome, naša sjećanja su zarobljena u nekim "drugim bićima", nekom drugom našem *ja*, i nema nikakve sumnje da tamo mogu posve i ostati, zarobljeni i daleki od *ja* u sada. Na trenutke, slučajno, to daleko *ja* putem nekih impresija priziva ono *ja* u sada i počinje da živi sve do onog trenutka kad ga "opazi" naš *ratio*. Tada ono ponovo nestaje, ostavljajući nam samo priču o njima – o sjećanju, koju bismo mogli nazvati pamćenje.

Po Proustu, dakle, intelektualno pamćenje, i obavještenja koja imamo o toj našoj prošlosti, ne sadržava, ustvari, ništa od te prošlosti. Samo afektivno pamćenje, odnosno, sjećanje proizvedeno putem okusa kolača, mirisa drveća, slušanja muzike itd., ili bilo koji drugi osjećaj, koji prizivajući taj isti osjećaj iz prošlosti, može oživjeti *realno* cijelu jednu sredinu.

U istom trenutku kada mi je gutljaj čaja izmiješan s mrvicama kolača dotaknuo nepce, uzdrhtah jer sam osjetio kako se nešto neobično zbiva u meni. Prozeo me neki divan užitak, nešto posebno, a da nisam znao zašto (...) (Proust, 1997: 68)

U poznatoj sceni iz prvog toma romana, pošto se dugo vremena sjećao iz Combraya samo prizora svog odlaženja na spavanje, kod pripovjedača se jednog dana, sasvim slučajno, uz pomoć čaja i kolačića medallaine, javlja njegovo nekadašnje *ja*, dotle skriveno u podsvijesti, i s njim cjelokupno sjećanje na Combray. Tako mu jedan slučajan osjećaj, koji se pretvara u osjećanje zadovoljstva jer nagovještava jedan veliki događaj, otvara vrata riznice sjećanja. Pred čitatelja, kao uz pomoć filmske trake, javljaju predjeli koje je pripovjedač u djetinjstvu gledao, knjige koje je čitao i ličnosti koje su ga obilježile: majka, otac, baka, tetka Leonie, kuharica Francoise itd.

Okus komadića madelleine što mi ju je u Combrayu nedjeljom ujutro (zato što tog dana nisam izlazio iz kuće sve do dolaska na misu) davala tetka Leonie kad bi došao u njezinu sobu da je pozdravim(...) Pogled na madelleinu nije me ni na šta podsjetio sve dok je nisam okusio(...) Čim sam prepoznao ukus

komadića madellaine umočene u lipov čaj koji mi je davala tetka...odmah mi pred očima izronila ona stara siva ulična kuća(...) Sve cvijeće iz našeg vrta i iz Swannova perivoja, svi lopoči s rijeke Vivonne i oni dobri ljudi sa sela, njihovi mali domovi, i crkva, i sav Comray s okolicom, sve što ima svoj određeni oblik i čvrstoću, i grad i vrtovi, sve je to izašlo iz moje šoljice čaja. (Proust, 1997: 68-71)

Pamćenje se, sa stanovišta nauke, može definisati kao sposobnost da se obnove sadržaji koje smo ranije uočili i usvojili. Fiziološka osnova pamćenja je u takozvanom *reverberacijskom krugu*. Mozak pamti raniji podatak tako što podražaj, koji je trajao i prestao da traje, biva pohranjen u strukturu neurona mozga. Kada dođe do ponovnog aktiviranja prošlosti, ujedno se aktivira cijeli krug neurona, čime se formira njihov lanac kao funkcionalna veza za određene sadržaje ili iskustva. Pamćenje kao složeni psihički proces sastoji se od tri osnovna nivoa; *retencija* (zadržavanje), *rekognicija* (prepoznavanje) i *reprodukcija* (obnavljanje). S obzirom na njegovu namjeru, pamćenje možemo podijeliti na *intelektualno* (namjerno) i *afektivno* (slučajno). Receptori, na osnovu kojih spoznajemo vanjski svijet, nazivaju se *eksteroceptori*, i njima doživljavamo osjete vida, sluha, ukusa, mirisa, bola dodira i osjet toplo-hladno. Receptori za okus smješteni su na gornjoj strani jezika, dijelovima ždrijela i mekom nepcu. Ovi se receptori zovu *gustativne kvržice*, i kvalitet ovog osjeta zavisi od osjeta mirisa. Osjetni receptori za miris (olfaktivni) smješteni su u gornjem dijelu sluzokože nosa. Za razliku od drugih čula, ove receptorske ćelije predstavljaju istovremeno i neurone.¹⁰

U čemu je Proustova "zasluga", u odnosu na znanje koje danas ima nauka, kad je u pitanju proces pamćenja i sjećanja!? Mnogo godina kasnije, nakon što je Proustov junak probao čaj i kolačić medallaine, neuroznanost je otkrila ono što je Proust izgleda odavno znao – osjeti mirisa i okusa su iznimno vezani za emocije. Nauka to objašnjava činjenicom da su ova dva osjeta, mirisa i okusa, jedini neposredno povezani sa *hipokampusom*, centrom za dugoročno pamćenje u mozgu. U tom smislu, njihov trag u izvorištu sjećanja je neizbrisiv. Sve druge osjete (vid, dodir i sluh) u mozgu prvo procesuiru *talamus*,

10 Vidi šire o ovome u Computational Cognitive Neuroscience of the Visual System; Stephen A. Engel. Current Directions in Psychological Science. Dostupno na <https://pdfs.semanticscholar.org/1335/7d6c22fe3f5c4edc1311fe1fbbd6b8bcc154.pdf>

ishodište jezika i svijesti. Rezultat te činjenice je da su ta osjetila daleko manje učinkovita kad je u pitanju proces sjećanja. Po ovome, nije samo cijeli jedan roman proizašao iz jedne popodneve šoljice čaja, nego i sama neuroznost je čekala u šoljici čaja da neko od naučnika ispije njen sadržaj. Mi smo, izgleda, splet veza među našim neuronima i veza koje stvaramo u odnosu na našu percepciju stvarnosti, ma koliko nam se činilo da u nama postoji nešto postojano.

(...) mirisi koji su isto tako imali boju vremena (...) dokoni su i tačni kao seoski sat, tumaraju, a u isti mah su sređeni, bezbrižni i oprezni, odišu rubljem, jutrom i pobožnošću. (Proust, 2004: 59)

Središnja tačka ove priče je razlikovanje *Vremena* od samih dimenzija sadašnjosti, prošlosti i budućnosti,¹¹ odnosno, kod Prousta se, kao i kod Bergsona, na jednoj strani nalazi sjećanje i svijest, a na drugoj strani je Vrijeme koje mijenja to isto sjećanje, pa time i samu svijest čovjeka. Proust prikazuje prostore u vremenu a vrijeme u prostoru, i sprečava razlikovanje subjekta od objekta, pa je svijest ovdje poput kameleona – mijenja svoje obličje – kao medalja s dva lica ili mač sa dvije oštrice. Zašto je, po Proustu, sjećanje koje ide prema pamćenju toliko varljivo, toliko bezuspješno u nastojanju da dosegne svoju cjelovitost?

Ovo pitanje nalazi se u samom iskonu Proustove umjetnosti. Njegov roman nepobitno pokazuje da su naša sjećanja varljiva, nepostojana, u stvari, "lažna". Iako nam u našoj svijesti događaji iz prošlosti izgledaju "realnim" u poimanju naše stvarnosti, oni su, zapravo, namišljene i dobro isprojecirane priče. U čuvenoj sceni, s kolačićem medallaine, Proustov junak u nekoliko navrata pokušava, nakon prvobitnog podražaja koji je doživio, vratiti autentično sjećanje na taj isti podražaj koji je osjetio. Intelektualno pamćenje, memorija, ne uspijeva ništa drugo nego prilagoditi sjećanja na okus kolača i čaja da bi ga prilagodio vlastitoj priči, koja nije nigdje drugo do u ishodištu jezika

11 Po Augustinu (XI knjiga *Ispovijedi*) mi mjerimo vrijeme dok prolazi kad ga mjerimo koliko opažamo. Zbog toga se pojam sadašnjosti može zamijeniti pojmom prolaznja, budućnost se poima kao očekivanje, a prošlost kao pamćenje. U tom smislu Augustin uvodi trostruku sadašnjost koja je proširena i dijalektizovana, odnosno, nalazi se u jednom kvazi prostoru, prostoru duše (pod svijesti): sadašnjost u sadašnjosti (gledanje), sadašnjost u budućnosti (očekivanje) i sadašnjost u prošlosti (pamćenje). Ta trostruka sadašnjost je vrijeme koje se ne može poistovijetiti s dimenzijama prošlosti, sadašnjosti i budućnosti.

– pamćenje. To znači da su to iskrivljene činjenice koje bi se trebale uklopiti u (istinitu) junakovu priču, dok mašta i impresije prerađuju iskustvo. U romanu *Iščezla Albertina*, naprimjer, mladež glavne junakinje će se nemarno, u pamćenju naratora, šetati po njenom licu, ovisno o trenutnim emocijama iz kojih dolazi sjećanje – nekada je na Albertini mladež iznad usne, a nekada se "prošeta" sve do jagodične kosti. U romanu realizma, takva vrsta "nemarnosti pisanja" smatrala bi se ogromnom materijalnom greškom pisca. No, u *Potrazi za izgubljenim vremenom*, pogreške u opisima, netačnost sjećanja (prema pamćenju) su, u stvari, sama poruka romana.

Na isti način, kako postmoderni roman zna čitatelju ponuditi dva vjerodostojna kraja priče, pa se ne možemo odlučiti koji se "odista desio", tako čitatelj Proustovog romana ne može pouzdano znati gdje se tačno nalazio Albertinin mladež. "Prisiljen sam", pisao je Proust, "opisivati pogreške a da ne osjećam potrebu naglasiti da to one jesu – pogreške." Mi ne možemo, dakle, ovladati uspomenama ukoliko ti događaji prošlosti nisu u stanju ovladati cijelim našim bićem na način da se prošlost doživi kao autentična sadašnjost. Što se više pokušavamo nečega sjetiti, naša pamćenja¹² su varljivija. Najbliže autentičnom pamćenju su sjećanja koja dolaze afektivno, bez najave, popraćena emocijama u vremenu sadašnjem. Tako će naša prošlost, s Proustom, postati neizvjesnija nego je to sama budućnost.

Popih drugi gutljaj i u njemu ne nađoh ništa više nego u prvom; treći mi dade još i nešto manje negoli drugi. Vrijeme je da prestanem (...) Jasno je da istina koju tražim nije u njemu, nego u meni (...) ono što treperi na dnu moga bića, mora da je neka slika, neka zorna uspomena, koja je vezana o taj okus i sada pokušava da ga slijedi i tako dopre do mene. (Proust, 2004: 45-57)

U prethodnom citatu, vidljivo je da nakon prve asocijacije (prvog okusa čaja i kolačića – afektivni podražaj), slijedi intelektualni naporni put kojim se ispravljaju sjećanja, jer razum naprosto mora da popuni one praznine koje je napravila afektivna memorija. Taj proces je, ustvari, najbliži u poređenju

12 Nemoguće je, bez obzira na svu teorijsku i naučnu literaturu, napraviti apsolutnu distinkciju između sjećanja i pamćenja, jer jedno drugo uslovljava na isti način kako jedno iz drugog proizilazi. No, u kontekstu fenomenologije vremena (Bergson i Augustin) i Proustovog romana, moglo bi se uspostaviti razlika u kojoj je sjećanje vezano za emotivnu kategoriju sadašnjosti, a pamćenje za kognitivne opažaje tog istog sjećanja.

s kretanjem svijesti tokom sna ili, sa *satorijem* najvišim stanjem svijesti u zen-budizmu, kako taj Proustov proces vidi Tvrtko Kulenović: "Satori nije sjedinjene s bogom nego iznenadno 'prskanje džaka', buđenje sveta, odnosno buđenje čovekovo u odnosu na svet, iznenadno sagledanje stvari kao u blesku munje usred tamne noći, sagledanje koje, treba li to i napomenuti, donosi čoveku veliko psihičko, estetsko zadovoljstvo." (Kulenović, 1988: 123)

Stoga, svaka intelektualna intervencija pamćenja, a koja se nužno mora kretati linearnom putanjom, oduzima nešto od prvobitnog osjeta, koji se naprosto ne može strpati u neku policu logičnog horizontalnog očekivanja. Jer sjećanje nije, kako to napominje P. Sloterdijk, "tek spontano dostignuće unutrašnje vremenske svijesti koje se 'retencijom', to jest automatskom funkcijom zadržavanja koju ima vremenska svijest, neko vrijeme koje se bori protiv nestajanja proživljenog trenutka; nego je povezano i s funkcijom pohranjivanja koja omogućuje vraćanje temama i scenama koje nisu aktualne" (Sloterdijk, 2006: 44)

Poznato je da je nestalnost, bolje reći, lažnost sjećanja među prvima dijagnosticirao Freud, koji je, nakon "lažnih" ispovijesti svojih pacijenata, zaključio da su naša sjećanja kliničke prirode. Ona kao da su pohranjena u mozgu samo kako bi se doimala stvarnim, bez obzira na činjenicu što se zaista možda nikada nisu dogodila.

Zanimljivo je da je nauka, sve do sredine 20. stoljeća, pretpostavljala da su naša sjećanja pohranjena u našem mozgu poput kakvih ladica u ormaru uspomena koje su jasno odvojene jedne od drugih. Samo je važno koju ćemo ladicu izvući, i naše sjećanje se može staviti na stol i upotrijebiti kako bi nam se pokazao cijeli jedan zaboravljeni svijet. No, cijela priča je dobila epilog šezdestih godina proteklog stoljeća kada se nauka morala suočiti sa šokantnom činjenicom da su naša sjećanja, ustvari, "lažna".

Santiago Ramon je 1906. godine dobio Nobelovu nagradu za medicinu kada je pretpostavio da sjećanje nastaje kao primijenjena veza među neuronima našeg mozga. Moralo se čekati šezdest godina da bi se ova pretpostavka potvrdila. Naša sjećanja su nešto poput fikcije, književnosti koja uvijek modelira "stvarni događaj" iz života prema zakonima same priče. Na isti način mi modeliramo naša sjećanja, pretvaramo ih u postojanu priču, ne vodeći

pritom mnogo računa o tome koliko su ti događaji lažni ili pogrešni, jer će im priča podariti njihovu autentičnost. Proustova tajna je bila vrlo jednostavna: trebamo nešto pogrešno zapamtiti kako bismo se toga mogli sjećati.

Zbog toga se vrijeme kod Prousta doživljava kao refleksija prošlosti, koje oživljava i priziva afektivna memorija. Proust traga za tokovima svijesti u kojima intuicija i afektivna memorija prepliću mrežu koja povezuje tajnim i podzemnim putevima često nespojive predmete i događaje pojavnog svijeta. Iako je hijerarhija ukinuta, sve se drži i sve je na okupu. Sjećanje se ostvaruje i opredmećuje sadašnjost tako što misao, putem neke spoljašnje manifestacije, zaroni u prošle događaje. Ona dalje putuje poput kakvog predmeta bačenog u vodu koji iza sebe ostavlja zbir koncentričnih krugova koji počinju da se šire nanoseći tako promjene i na površini vode, a u čijoj je dubini, ustvari, skrivena tajna njihove geometrije.

Sve te uspomene, onako nagomilane jedna na drugu, bile su tek nesređena hrpa, ali su se među njima ipak mogle razabrati, među onim najstarijim i među ovim novijim, rođenim iz mirisa, pa onda onih koje su bile tek uspomene neke druge osobe od koje sam ih saznao – ako ne baš prave pukotine, rasjekline, a ono bar one šare, one šarolike boje što ih u nekim stijenama, u nekim mramorima, otkrivaju razlike u porijeklu i starosti "formacija". (Proust, 1997: 216-217)

U prošlosti, gdje uspomene izviru jedna iz druge kao u snu, stvari se slobodno premještaju i mijenjaju svoj oblik, vremenski razmaci se skraćuju ili produžuju, sve dobiva izgled simultanog trajanja:

Najprije prateći i dalje iznutra prema vani ona stanja što su istodobno postojala u mojoj svijesti nanizana jedno do drugog, nalazim, prije nego što sam stigao do stvarnog obzora koji me okruživao, užitke druge vrste: što udobno sjedim, što osjećam ugodan miris zraka, što me ne smeta nečiji posjet, a kad na zvoniku Saint-Hilairea izbije koji sat, još i užitak što gledam kako se komadić po komadić runi dio već potrošena popodneva, sve dok se ne začuje i posljednji udarac koji mi omogućuje da ih sve zbrojim, nakon toga nastaje duga tišina kojom kanda počinje na modrom nebu sav onaj dio što mi je preostao za čitanje sve do dobre večere (...) Kod svakog mi se sata činilo da je onaj prethodni otkucio prije svega nekoliko trenutaka, a najnoviji se upisivao na nebu sasvim blizu onog drugog, tako da nisam mogao vjerovati da onaj mali modri luk, između

njihovih zlatnih oznaka, sadrži šezdeset minuta. Gdjekad bi čak taj preuranjeni sat odbio i po dva udarca više od posljednjeg, što je značilo da jedan od njih nisam uopće čuo. (Proust, 1997: 113)

Kontakt s pojavnim svijetom uspostavlja se na najširoj skali koja ide od opisa banalnog izgleda stvari i bića, preko trajanja za njihovim skrivenim značenjem. Svijet ne postoji izvan naše misli o njemu, izvan naše svijesti o dubokoj vezanosti bića za promjene koje sobom nose realnost i njena razvojna logika. Zato povijesni raspon Proustovih slika nekada prelazi stoljeća, a vrlo često se zaustavlja u prostoru jednog ljudskog života i igra ulogu uspomena. Ta česta simultanost daje na prvi pogled Proustovim slikama neku komplikovanu prostornost koja se, međutim, umanjuje ako poznamo psihološku tačnost povezivanja impresija i uloga tijela kao centralne stanice za primanje neposrednih dojmova. Sva ta različita i udaljena mjesta Proust pronalazi u samom naratoru priče, što u isto vrijeme predstavlja jedinu vezu među njima. Tako, u jednoj sceni, silazeći svojim stubištem u Parizu, pripovjedač oživljava uspomene iz Donciersa, Combraya i Balbeca, rezimirajući ih u jednoj slici.

Kad bi silazeći stubama oživljavao večeri iz Donciersa, čim bismo izašli na ulicu, u noć, to bi me podsjetilo na jedan od mojih večernjih dolazaka u Combray. Koje li razlike između te, uostalom, nesigurne godine Combraya i večeri Rivebella koju sam netom gledao iznad zavjese. (Proust, 1997: 82)

Dva ja

U odnosu na nevedene igre o sjećanju i vremenu, postavljena je i kompleksna struktura naratorske pozicije u Proustovom romanu, u kojoj imamo dva *ja* (i na formalnom i na sadržajnom planu): *ja* junaka s početka *Traganja* koji živi događaje i impresije ispričovijednog svijeta, i *ja* pripovjedača *Pronađenog vremena* koji se sjeća svih tih događaja. Znači, *ja* od samog početka je junak romana, a u posljednjem tomu, onaj koji pokušava da sumira događaje, to je pripovjedač. Ova činjenica simbolizira unutarnji zahtjev pisanja koji, od početka do kraja, ide ka spajanju ove dvije instance: *ja-pripovjedač* postaje *ja-junak*, ali u jednom dubljem smislu – on postaje junak samog pripovijedanja, pustolovine pisanja u koju postepeno uvlači i vrijeme i čitatelja. Međutim, između prvog i sedmog toma, zapaža se i ono *neko* koje, reklo bi se, spaja oba ova *ja* u nešto neodređeno, u sam proces pisanja, u magiju same književno-

sti. Neodređena zamjenica *neko*, u stvari, ima ulogu dvostrukog povezača: prema spolja – drži dijelove romana na okupu – i unutar sopstvene rečenice, pošto odmah ukida sebe prizivajući oba *ja – ja* pripovjedača i *ja* junaka. Cijela priča se prekida onog trenutka kada je junak postao piscem. Odnosno, nužno je "da se povijest prekine prije nego što se junak pridruži pripovjedaču, jer je nezamislivo da zajedno ispišu kraj." (Ricoeur, 1987: 413) Ona se, ustvari, prosto zaustavlja u tački u kojoj je junak pronašao *vrijeme* i smisao samog traženja. Tom romana *Pronađeno vrijeme* zaokružuje veliko djelo. U njemu nalazimo sve ličnosti i teme koje su se pojavile na samom početku: vrijeme, književni poziv, mehanizam sjećanja itd. Dolazi prvi svjetski rat, pripovjedač koji je najprije ostao u provinciji, vraća se u Pariz 1916. i upoznaje nas s promjenama koje su rat i vrijeme uopšte izvršili u društvu. Roberto je poginuo na frontu, baron Charlis je doživio društveno, moralno i fizičko srozavanje, dok je gospođa Verdurin, ostavši udovica, produžila društveni uspon i udala se za vojvodu Guermantesa koga je rat materijalno pogodio. Jedan dan narator dolazi na matine kod nove vojvotkinje de Guermantes. Spotaknuvši se na kaldrmi u dvorištu Guermantesovih, što ga podsjeća na jedan raniji događaj, on odjednom osjeća olakšanje pa čak i sreću, i dolazi do nekog spasonosnog otkrića, onog istog koje mu se ukazalo na početku romana kada je umočio kolačić u čaj: izgubljeno vrijeme, čini se, može biti pronađeno.

Znači, na način kako se vrijeme junakove priče približava sopstvenom izvoru, odnosno sadašnjosti pripovjedača, bez moći da se s njim sjedini, ono je i obilježje, između ostalog, koje pripada i značenju priče. Kako početak prustovskog romana stvara roman, on isto tako uslovljava vrstu pripovijedanja. Taj odnos između empirijskog autora i njegovog pripovjedača, za koga se uspostavlja da je ujedno i junak, pri čemu ispričovijedano vrijeme ima isti fiktivni karakter koji ima i uloga pripovjedača-junaka – dovodi do sažimanja samog narativnog diskursa, gdje ispričovijedano vrijeme teži da se sve više širi i singularizuje kako se približava svom kraju, koji je ujedno i njegov izvor.

Ako je sjećanje varljivo i ako je, kao takvo neodvojivo od svijesti, onda je potpuno jasno da Proust nije vjerovao u postojanost čovjekovog *ja*, pa na taj način ni u međusobno poznavanje ljudi, čak i onih koji se međusobno vole. U tom smislu, kod Prousta možemo razlikovati, u načelu, dva različita *ja*, od kojih je jedno, takoreći, izvanjska projekcija drugoga, njegova prostor-

na i socijalna reprezentacija. Stoga, slobodni čin bi, za Prousta, bio onaj koji proizilazi iz *ja* kao čistog trajanja – simultanost vremena. No, velik dio naših života odvija se na nivou površinskog *ja*, na nivou na kojem smo često prisiljeni djelovati zbog onog *drugog*, pa bismo trebali prepoznati da, u stvari, ne djelujemo mi sami. To je jedan od razloga naše neslobode.

Prema Marcelu Proustu, svaki se život, između onog vanjskog i unutar-njeg *ja*, sastoji od smjenjivanja, umiranja i proizvodnje naših brojnih *ja*. (Ovo vanjsko *ja*, s obzirom na impresije i kontekst, može se u jednom trenutku, recimo kao opsesija, pretvoriti u unutarnje *ja*, ali će na mjesto vanjskog *ja* koje je iščezlo, preobrazilo se, uvijek doći neko drugo *ja* naspram onog unutarnjeg). Umiranje jednog našeg *ja* ne podrazumijeva završen čin, nego se nešto od tog *ja* prenosi u sljedeće, da bi na kraju, kao kada pripovjedač u *Pro-nađenom vremenu* leži u samrtničkoj postelji, sva ta brojna *ja* bila prisutna u njemu prožimajući se, i među sobom organizujući. Marcel Proust, ustvari, svojim romanom daje prikaz raspadanja pojavne stvarnosti i monolitnosti ljudskog subjekta kakvog ga je predstavila kartezijanska misao, a time i svakog oblika hijerarhije i centra u svijetu. Svijet jeste podložan, ali podložan na takav način da odgovara za svoja djela samo jednom Demijurgu – Vremenu.

O Proustu se često govori kao o psihologu jer njegove analize sjećanja, kao i uopšte njegova objašnjenja niza pojava i procesa društvenog života, prevazilaze "uobičajene okvire književnosti" i ulaze u psihološku nauku. Ipak, Proust nije "obični" psiholog, nego, kako to kaže Tvrtko Kulenović, psiholog u vremenu. Stoga, glavna ličnost njegovih romana je, ona koja se ne vidi ali se stalno osjeća njeno prisustvo – *Vrijeme* – koje uvijek izgovara posljednju riječ. Želio je da dočara proticanje vremena, da pokaže razvoj pojedinih ličnosti koje, stalno se mijenjajući, ne liče same na sebe jer, vrijeme je, za razliku od plošnih dimenzija sadašnjosti, budućnosti i prošlosti, ona sila koja mijenja i samu svijest junaka ne dozvoljavajući im postojanost i predvidljivost.

Ali svi osjećaji, koje u nama pobuđuje radost ili nesreća neke realne osobe, stvaraju se u nama samo posredstvom slike o toj radosti ili o toj nesreći(...) Kako god bile duboke naše simpatije prema nekom realnom biću, mi ga pretežno zamjećujemo svojim osjetilima, a to znači da nam ono ostaje nejasno i nepojmljivo. (Proust, 2004: 104)

Zbog toga su ljudski fenomeni, pa tako i fenomen ljubavi, kod Prousta mnogo više vezani za subjekt emocija nego za osobu koja je predmet tih emocija. Otuda su promjene u onom prvom mnogo značajnije. U romanu *Jedna Swanova ljubav*, Proustov junak sastavlja predmet svoje ljubavi od dijelova samog sebe, od elemenata svog temperamenta, konstruišući Odettin lik po sopstvenoj viziji. Kada se pokaže da Odette koju je on zamislio, stvorio, ne liči na "realnu" osobu sa kojom pokušava da se indentificira ona "prava" Odette, dolazi do strahovitih sukoba i patnji. Zbog toga je iskrenoj i beskompromisnoj ljubavi potrebna gorka hrana ljubomore, podstrek uznemirenja. Naravno da taj podstrek, u isto vrijeme, predstavlja mučenje za onoga koji voli. Na kraju romana, Swannov dugo željeni uspjeh pretvorit će se u neuspjeh, jer donosi razočarenje (saznavši da ga Odette voli istovremeno spoznaje da je kod nje prepoznao ono što je vidio kod svih drugih žena, i svodeći je na tu ravan "istih", saznao je ono što je već odavno znao – da mu se ona ne dopada):

Opet vidje, njene premršave obraze, istegnute crte, upale oči, sve ono što je u toku uzastopnih nježnosti – zbog kojih je u svojoj trajnoj ljubavi prema Odetti zadugo zaboravio prvu sliku koju je o njoj imao – prestao opažati već od prvih vremena njihove veze, u koja je, bez sumnje, dok je on spavao, njegovo pamćenje pošlo da potraži tačni osjet svega toga... On uzviknu u sebi: "Nema sumnje, potratio sam nekoliko godina života, i sve to za ženu koja mi se uopće nije sviđala, koja nije bila po mojem ukusu". (Proust, 1997: 432)

Swannov odnos prema spoljašnjem svijetu je u potpunosti određen estetikom, njegovim senzibilitetom i znanjem o umjetnosti – kao nečemu što je postojano u odnosu na nepostojani pojavni svijet. Kada Bergson govori o prevodenju impresija u prostor, onda on govori o procesu prilagođavanja tih senzacija iz takozvanog spoljašnjeg svijeta u unutarnji svijet. Proust te spoljašne manifestacije, njihove zakone trajanja i doživljavanja prevodi u prostor čiste impresije koji se sada ponaša kao vrijeme – u pitanju je o(d)življena prošlost. Zbog toga svijet, nije ništa drugo do skup senzacija koje su u stalnom previranju. One su kod Swanna najčešće uzrokovane umjetničkim djelima. Swann upoređuje ljude s kojim se susreće s atmosferom i doživljajem artefakata; ponekad putem asocijacija, a ponekad preko dojma koje je neko djelo ostavilo na njega. Jedan od najupečatljivijih primjera usporedbe putem dojma je upravo Swannov odnos prema Odette. Njegova ljubav prema Odette

bila je moguća zbog utiska koje je na njega ostavila *Vintouillova sonata* u prisustvu te mlade žene, te zbog toga što ga je Odette, u odsutnom trenutku, podsjetila na *Zeforu* s Botticellive freske.

Pijanist je svirao za njih dvoje malu Vinteuilovu frazu koja je bila kao himna njihove ljubavi. On je počinjao produženim stavkom violinskih tremola (...) a onda se naglo činilo da se odalečuju i (...) mala fraza, sasvim daleko i u drugoj boji, u baršunastoj mekoći prikradene svjetlosti, pomalja kao plesna, pastirska, umetnuta, epizodna pripadajući nekom drugom svijetu. (Proust, 1997: 255)

Ta određenost prostorom, Swannu ne dopušta reverzibilan proces: spoljašnji svijet ne može uticati na njega, jer je uvijek određen iznutra, dojmovima koji su formirani na osnovu lepeze umjetničkih djela. U trenutku kada je Proustov junak bio spreman da najzad sam sebi prizna Odettine laži, njen izraz lica ga je neodoljivo podsjetio na sjetni izraz lica Botticellijeve *Primavere*. Ili, kada je najzad poželio da je napusti, njeno lice mu je ličilo na Watteauove studije ženskih lica sa hiljadu osmijeha. I ovdje je, naravno, najvažnija atmosfera, jer je boja Watteauovih studija isto onako bezizražajna kao Odettino lice u "stvarnosti", a ipak, u isto vrijeme, odišu, kao i Odette, nekom neobičnom čarolijom neodređenosti.

Ako bi se stvari i impresija o njima pokušale odvojiti jedni od drugih, nestao bi život i atmosfera Proustovog romana. Zato njegova umjetnost podsjeća na likovnu (post) impresionističku tehniku: nema kontura koje bi jedan oblik odvojile od drugog, nema samjerljivog trenutka koji bi odvojio prošlost od budućnosti, i nema slike pojavne stvarnosti koja bi bila dovoljna sama sebi. Slike iznutra određuju izgled stvari izvana. U jednoj sceni, kada Swann ulazi u prostor visokog društva, pokazuje se u kojoj mjeri Proustov junak doživljava situacije i ljude kao umjetnička djela. On se kreće prostorom kao da se kreće muzejom voštanih figura, prolazeći pored ljudi kao da su eksponati.

Osebujuća sklonost, koju je on uvijek imao da traži, sličnost između živih bića i portreta u muzejima, osjećao je još i sada, samo još postojanije i općenitije; čitav mondeni život, sada kada je on bio od njega otcijepljen, predstavljao se u njegovim očima kao niz slika. (Proust, 1997: 368-369)

U Proustovoj svijesti, kao i u svijesti slikara (post)impresionista, nema odvajanja jedne stvari od druge: trajanje je jedino moguće vrijeme, a sinesteziya je jedini spoznajni aparat. Svaka stvar sadrži boje i dojmove drugih stvari, svjetlost prolazi po oblicima deformišući ih – a aura, unutar ekfrazne Proustove tehnike, u stvari, simbolizira doživljaj daljine, neku nostalgičnu izmaglicu koja ne dopušta da se posjeduje predmet želja. Stoga, sada i ovdje Botticellive freske postaje Odette.

On ju je gledao, a ulomak se one freske pomaljao na njezinu licu i njezinu tijelu, te ga je odsada uvijek želio pronaći, bilo da je u blizini Odette, bilo da samo na nju misli; i premda je, bez sumnje, do tog firentinskog remek-djela držao samo zato jer ga je ponovo nalazio u njoj, ipak je ta sličnost davala isto tako i njoj neku ljepotu, činila ju je dragocjenom. (Proust, 1997: 130)

Jednostavno, Proustovi likovi se ne nalaze u historijskom vremenu, kao što se nalaze Tolstojevi junaci, niti njihovu ljudsku sudbinu oblikuju historijske okolnosti. Njegovi likovi ostaju razapeti između autentičnog života i "privida" stvari, između svijeta u kome je ispisana suština odnosa i njihovih "lažnih" pokretača. Smatrajući da ličnost nije jedinstvena i nepromjenljiva, kako je već rečeno, Proust posmatra razlike i promjene u jednoj osobi, razlike koje postoje između više *ja* koji naseljavaju prostor jednog lika. Zbog toga, sve manifestacije njegovih glavnih likova prepoznamo kroz jedno vrijeme memorije koje nosi tragove neautentičnosti kao svoje osnovno obilježje. Sjećanje stvara iluziju o trajnosti stvari i njihovom naknadnom integrisanju u autentičan iskustveni doživljaj.

U danome času, iako nije mogao razgovjetno razabrati obris ni nazvati imenom ono što mu se sviđa, on, odjednom očaran uznastojda da uhvati frazu ili harmoniju – ni sam nije znao što – koja je prolazila i koja mu je šire rastvorila dušu, kao što neki mirisi ruža, kolajući u vlažnom večernjem zraku, imaju sposobnost da nam šire nosnice. (Proust, 1997: 244)