

prilog proustovoj slici

(Zum Bilde Prousts)

VALTER BENJAMIN

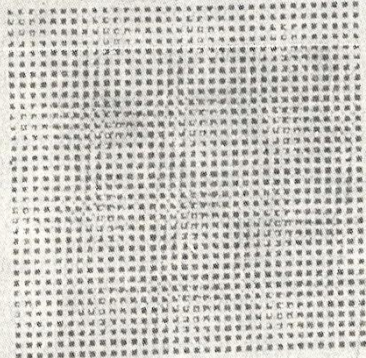
Trinaest knjiga Marcel Proustovog ciklusa *U traganju za izgubljenim vremenom* rezultat su sinteze koja se ne može konstruisati, u kojoj se u autobiografsko delo spajaju udubljuvanje mističara, umetnost proznog pisca, veru satiričara, znanje naučnika i poštenost monomana. Sa pravom se reklo da sva velika književna dela zasnivaju ili rastuću neki rod, da su, ukratko, posebni slučajevi. Ali među njima ovaj je jedan od najneuhvatljivijih posebnih slučajeva. Počevši od kompozicije, koja predstavlja istovremeno književno delo, memoare, komentar, do sintakse beskrajnih rečenica — sve je van pravila. Da taj veliki pojedinačni slučaj književnosti istovremeno predstavlja njeno najveće ostvarenje u poslednjim decenijama, prvo je izrazito saznanje do koga posmatrač dolazi. I krajnje su nezdravi preduslovi koji su mu se nalazili u temelju. Posebna patnja, neobično bogatstvo i nenormalan dar. Nije sve u ovom životu uzorno, ali je sve egzemplarno. Taj život smešta vrhunsko književno ostvarenje ovih dana u srce nemogućnosti, u središte, i, naravno, ujedno u tačku indiferencije svih opasnosti i obeležava ovo veliko ostvarenje „životnog dela“ zadugo kao poslednje. Proustova slika je najviši fiziološki diskrepancija između pesništva i života. To mijski izraz koji je mogla postići sve veća je moral koji opravdava pokušaj da se on izazove.

Znamo da Proust u svome delu nije opisao život onakav kakav je bio, već život kako ga se onaj koji ga je doživio seća. A ipak ni to nije još dovoljno oštro i isuviše je grubo rečeno. Jer ovde za autora koji se uopšte seća uopšte ne igraju glavnu ulogu njegovi doživljaji, već tkanje njegovog sećanja, Penelopin rad prisećanja. Ili zar ne bi bilo bolje govoriti o Penelopinom radu zaboravljanja? Zar nije nevoljno sećanje, Proustovo memoire involontaire (spontano pamćenje), mnogo bliže zaboravljanju nego onome što najčešće nazivamo uspomenom. I nije li to delo spontanog pamćenja, u kome je uspomena potka, a zaborav osnova, nije li pre Pandan Penelopinom delu nego njegova slika i prilika? Jer ovde dan rasteća proizvod noći. Svakog jutra, probudivši se, držimo u rukama, najčešće slabo i labavo, samo nekoliko reza čilima doživljenog života, kakvo ga je zaborav u nas utkao. Ali svaki dan delatnošću koja ima određen cilj i još više sećanjem, vezanih za cilj, razara tkanje, ornamente zaborava. Proust je zato na kraju svoje dane pretvorio u noći, da bi u zamašenoj sobi, pri veštačkoj svetlosti, neuznemiravan, posvetio sve svoje časove delu, da mu nijedna arabeska koju je primio u sebe ne promakne.

Ako su Rimljani tekst nazivali tkanjem, onda jedva da neki tekst to može biti više i gušće od Marcel Proustovog. Ništa mu nije bilo dovoljno gusto i trajno. Njegov izdavač Gallimard pričao je kako su Proustove navike prilikom čitanja korektura bacale u oćavanje sлагаče. On je vraćao šifove sve ispisane na marginama. Ali ni jedna štamparska greška nije bila ispravljena; sav raspoloživi prostor ispunjavan je novim tekstom. Tako se zakonitost sećanja ispoljavala još u okviru dela. Jer doživljeni događaj je, najzad, barem zatvoren u sferi doživljaja, u bezgraničnom sećanju, jer je samo ključ za sve ono što je pre njega bilo i sve što je posle njega došlo. A ipak, u drugom smislu, sećanje ovde strogo propisuje tkanje. Jedinstvo teksta, naime, samo je actus purus (čist čin) samog sećanja. Ne pišćeva ličnost,

a kamoli radnja. Možemo reći da su njegovi prekidi samo druga strana kontinuuma sećanja, naličje šara čilima. Tako je to hteo Proust, tako ga treba razumeti kada je rekao da bi najviše voleo da mu delo bude objavljeno dvostubačno u jednoj knjizi, bez ijednog odeljaka.

Šta je tako pomamno tražio? Šta se nalazilo u osnovi tog beskrajnog napora? Da li se sme reći, da svi životi, dela postupci koji nešto znače, nikada nisu bili ništa drugo do nepokolebljivo razvijanje najbanalnijeg i najprolaznijeg, najsentimentalnijeg i najslabijeg časa u životu onoga kome pripadaju? I kada je Proust na jednom čuvenom mestu prikazao taj svoj naličniji čas, učinio je to tako da ga svako može ponovo naći u vlastitom životu. Samo malo treba da bismo mogli nazvati svakidašnjim časem. Taj čas dolazi kad se spusti noć, sa izgubljenim cvrkutanjem ili sa uzdahom na ramu otvorenog prozora. I ne možemo sagledati na šta bismo sve naišli kada bismo manje hteli spavati. Proust se nije predavao spavanju. A i upravo zato je Jean Cocteau, mogao u jednom lepom eseju reći o intonaciji njegovog glasa da je slušao zakone noći i meda. Podvrgavši se njihovoj vlasti, pobedio je beznačajnu tugu u svojoj duši (to što je jednom nazvao „l'imperfection incurable dans l'essence meme du present“ — neizlečivom nesavršenošću u samom biću sadašnjice), i gradió je iz saća sećanja košnicu pčelinijem roju misli. Cocteau je video šta bi s punim pravom, najviše moralo



bijele točke na crnim točkama, 1954. soto

zanimati sve Proustove čitaoc, iako to nijedan nije učinio središtem svog razmišljanja ili svoje ljubavi. Video je u Proustu slepu, bezumnu i sumanutu želju za srećom. Svetlela je iz njegovih očiju. One nisu bile srećne. Ali u njima je bilo sreće kao u igri ili u ljubavi. Takođe nije teško reći zašto njegovi čitaoci tako retko shvataju tu zagrnutu, razornu želju za srećom. Sam Proust im je na mnogim mestima olakšao u tome da i to delo posmatraju kroz davno posvedočenu, komotnu perspektivu odricanja, heroizma, askeze. Ta primernim učenicima života ništa nije toliko jasno koliko da je veliko ostvarenje samo plod napora, jada i razočarenja. Jer bilo bi isuviše dobro, kada bi u lepom još mogla učestvovati sreća, to nikad ne bi utešilo njihov resantiman.

No postoji i jedna dvostruka želja za srećom, dijalektika sreće. Himničko i elegičko obličje sreće. Jedna: nečuvnost, nešto čega tu još nikada nije bilo, vrhunac blaženstva. Druga: večno ponavljanje, večna obnova prvobitne, prve sreće. Ta elegična ideja sreće, koju bismo mogli nazvati eleatskom, je upravo ona koja Proustu život pretvara u zaboran sećanja. Njoj nije samo u životu žrtvovao prijatelje i društvo, već i u delu — radnju, jedinstvo ličnosti, tok priča, igru mašte. Max Unold nije bio najgori njegov čitalac, koji je prišao tako relativnoj „dosadi“ njegovih dela, da bi ih poredio sa „nastojničkim pričama“, i koji je

pronašao formulu: „Njemu je pošlo za rukom da nastojničku priču učini zanimljivom. On kaže: Pomislite, gospodine čitaoc, juče sam umočio jedan biskvit u svoj čaj, tada mi je palo na pamet da sam kao dete bio na selu — i za to koristi osamdeset strana; to je tako zanosno da čovek višest i ne misli da sluša, već misli da sanja budan“. U takvim nastojničkim pričama — „svi obični snovi postaju, čim se ispričaju, nastojničke priče“ — Unold je našao most za san. Na san se mora nadovezati svaka sintetična interpretacija Prousta. Dosta neupadljiva kapija vodi unutra. To je Proustovo frenetično proučavanje, njegov pasionirani kult sličnosti. Ta sličnost pokazuje prave znake svoje vlasti tamo gde je on uvek zaprepasujuće neочеćevano otkriva u delima, fizionomijama ili načinu izražavanja. Sličnost jednoga sa drugim, sa kojom računamo, koja nas naokuplja u budnom stanju, igra se samo oko dublje sličnosti sveta snova, u kome se ono što se dešava nikada ne javlja istovremeno već slično: samom sebi nerazjašniju slično. Deca znaju za jednu oznaku toga sveta, za čarapu koja ima strukturu sveta snova, kada savijena u ormanu za rublje predstavlja ujedno „kesu“ i „ono“ što je doneto“. I kao što se sami ne mogu zaštititi da to oboje — kesu i ono što se u njoj nalazi — jednim pokretom pretvore u nešto treće: u čarapu, tako je Proust bio nezasićen u tome da jednim pokretom prazni zamku toga Ja, kako bi stalno uvodio ono treće: sliku, koja nije smirivala njegovu radoznalost, već njegovu nostalgiju. Rastrzan od nostalgije, ležao je na krevetu. Nostalgije za svetom, izopačenim u iskrivljenom stanju sličnosti, u kome se pojavljuju istinsko nadrealističko lice života. Tom svetu pripada ono što se kod Prousta zbiva, i to kako se oprezno i otmeno javlja. Naime, nikada izdvojenom patetično i vizionarski, već najavljuje i umnogome potkrepljen nošenjem krhke dragocenosti: izdvaja se iz sklopa Proustovih rečenica kao što se pod Francoisinim rukama u Balbecu otkriva letnji dan, prastar, kao neka hiljadugodišnja zavesa od tila.

II

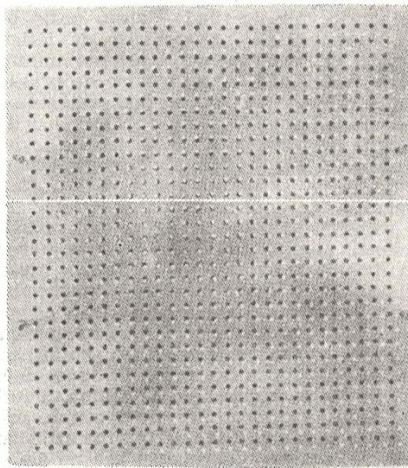
Najvažniju stvar koju čovek ima da kaže, on ne izjavljuje uvek glasno. A i ne poverava je tiho uvek onome u koga ima najviše poverenja, najbližem, ne uvek onome ko najprećdanije izvršava spremnost da primi njegovo priznanje. Pa kako ne samo ličnosti već i vekovi tako čedno, naime tako prećedeno i frivolno saopštavaju proizvodnom čoveku svoje najintimnije stvari, to za devetnaesti vek nisu bili Zola i Anatole France, već mladi Proust, neznanat snob, izgubljeni salonski lav, koji je iz ostarelog toka vremena na brzu ruku (kao i od jednog drugog, isto tako mrtvo umornog Swanna) crpeo zapanjujuće pouzdanje. Tek je Proust devetnaesti vek učinio prikladnim za memoare. Ono što je do njega bilo beznaponsko razdoblje, postalo je polje sile, u kome su probudene najraznovrsnije struje potonjih pisaca. Takođe uopšte nije nimalo slučajno što oba najznačajnija dela ove vrste potiču od pisaca koji su Proustu lično bili bliski kao obožavaoci i prijatelji. To su uspomena kneginje Clermont-Tonnere i autobiografsko delo Léona Daudeta, od kojih su nedavno objavljene prve knjige. Eminentno proustovsko nadahnuće dovelo je Léona Daudeta, čija je politička ludost suviše plitka i ograničena da bi mogla mnogo nauditi njegovom zadivljujućem daru, do toga da svoj život prikaže pomoću grada *Paris vecu* (Doživljeni Pariz) — projekcija biografije na Plan Taride — dodiruje na više mesta senka Proustovih likova. A šta se tiče kneginje Clermont-Tonnere, već se sam naslov njene knjige — *Au temps des équipages* (U vreme kočija) — jedva može zamisliti pre Prousta. Uostalom, to je jeka koja se tiho vraća dvo-smislenom, nežnom i izazivačkom pozivu književnika — iz predgrađa Saint-Germain. Uz to, ovo melodično prikazivanje često neposredno ili posredno stoji u vezi sa Prou-

stom, kako u stavu tako i u figurama, među kojima su on sam i neki od njegovih studijskih objekata iz „Ritza”. Time se, naravno, nalazimo, to ne možemo poreći, u jednoj veoma feudalnoj sredini i među pojavama kao što je Robert de Montesquiou, koga kneginja Clermont-Tonnerre majstorski prikazuje, uz to u veoma posebnoj sredini. Ali to smo i kod Prousta; i njemu, kao što je poznato, ne nedostaje pandan za Montesquioua. O svemu tome ne bi trebalo diskutovati — tim pre što je pitanje drugorazrednih modela i za Nemačku beznačajno — da nemačka kritika nije toliko volela da se prilagodi prilikama. I pre svega: ona nije mogla propustiti priliku da se pomeša sa ološem pozajmnih biblioteka. Njenim rutinerima, dakle, ništa nije bilo bliže nego da, polazeći od snobističke sredine dela, izvedu zaključak o piscu i da obeleže Proustovo delo kao unutrašnju francusku stvar, kao zašifrovanu dodatak Gothi. Sada je savršeno jasno: problemi Proustovih ljudi potiču iz prezasićenog društva. Ali to nije isto, to se ne poklapa sa piščevim problemima. Ovi su subverzivni. Ako bi se morali svesti na formulu, onda bi njegova težnja bila da se cela unutrašnja kompozicija društva izgradi kao fiziologija časkanja. U riznici predrasuda i maksima društva nema ni jedne koju ne bi poricala opasna komika. Na nju je prvi obratio pažnju Pierre-Quint: „Kada govorimo o humorističkim delima”, piše on, „Mislili smo obično na kratke vesele knjige u ilustriranim koricama. Zaboravljamo *Don Kihota*, *Pantagruela* i *Žil Blasa*, gusto štampane neskladne (bezoblične) debele knjige. Razorna snaga Proustove kritike društva nije, naravno, potpuno pogodena ovim poređenjima. Njegova stvar nije humor, već komika; on ne ukida svet u smehu, već ga u smehu baca na zemlju. Uz opasnost da se razbije u paramparčad, pred čim on lično zna da zaplače. I razbijaju se u paramparčad; jedinstvo porodice i ličnosti, seksualni moral i staleška čast. Pretenzije buržoazije razbijaju se u smehu. Njeno bekstvo natrag, njena reasimilacija kroz plemstvo, sociološka je tema dela.

Proust se nije zamorio od vežbe koju je zahtevalo opštenje u feudalnim krugovima. Istrajno i ne morajući se mnogo prisiljavati, kovao je svoju prirodu, da bi je učinio neprobojnom i visprenom, licemernom i teškom, što je on, radi svoga zadatka, morao postati. Docije su mu mistifikacija i opširnost toliko postale priroda da su njegova pisma ponekad čitavi sistemi zagrada — i ne samo gramatičkih — pisma koja nas, uprkos svom beskraju duhovitom, spretnom sastavu, katkada podsećaju na onu legendarnu shemu: „Poštovana milostiva gospodo, upravo sam primetio da sam juče zaboravio kod Vas svoj štap i molim Vas da ga uručite donosiocu ovoga pisma. P. S. Oprostite, molim Vas, za uznemiravanje, upravo sam ga našao”. Kako je inventivan u teškoćama. Kasno noću pojavljuje se kod kneginje Clermont-Tonnerre, da bi svoje ostajanje vezao uz uslov da mu se od kuće donese lek. I šalje sobara, daju mu dugi opis kraja, kuće. Na kraju: „Ne možete pogrešiti. Jedini prozor na bulevaru Haussman koji je još osvetljen! „Sve samo ne broj! Ako pokušamo da u nekom stranom gradu dođemo do adrese neke javne kuće, i dobijemo opširno obaveštenje — sve drugo sem ulice i kućnog broja — onda ćemo razumeti na šta se ovde mislilo i kako je to povezano sa Proustovom ljubavlju prema ceremonijalu, sa njegovim obožavanjem Saint-Simona i ne na poslednjem mestu, sa njegovim intransigentnim francustvom. Nije to i kvintesencija iskustva: iskusiti, kako je krajnje teško mnogo šta iskusiti što se ipak na izgled može kazati sa malo reči. Samo da takve reči pripadaju kastinski i staleški utvrđenom žargonu i da ih stranac ne može razumeti. Nije nikakvo čudo što je tajni jezik salona oduševio Prousta. Kada je docije pristupio nemilosrdnom prikazivanju petit clan-a (malog klana) Courvoisierovih, „esprit d'Oriane” (duha Orijane), upoznao je sam na opštenju

sa Bibescovim improvizacije jednog rebusnog zašifrovanog jezika u koji smo nedavno i mi bili uvedeni.

Proust u godinama svoga salonskoga života nije razvio samo porok dodvoravanja u eminentnom — rekli bismo: teološkom stepenu, već i radoznalosti. Na njegovim usnama bio je odsjaj smeha što na unutrašnjoj površini svoda mnogih katedrala, koje je toliko voleo s munjevitom brzinom promiče usnama ludih devica. To je smeškanje radoznalosti. Da li je radoznalost u osnovi od njega stvorila tako velikog parodičara? Tada bismo ujedno znali šta bismo tu imali da mislimo o reči „parodičar”. Ne mnogo. Jer i ako ona zadovoljava njegovu ponornu zajedljivost, mimoilazi ipak ono što je gorko, divlje i jetko u veličanstvenim reportažama koje je stvorio u stilu Balzaca, Flauberta, Sainte-Beuvea, Henri de Reigniera, Goncourtovih, Micheleta, Renana i, konačno, svog ljubimca Saint-Simona, i koje je prikupio u knjizi *Pastiches et Mélanges* (*Pastiši i svaštarije*). To je mimikrija radoznalaca koja je bila genijalni trik te serije, ali ujedno trenutak celog njegovog stvaranja, u kome strast za biljni svet ne može biti uzeta dovoljno ozbiljno. Ortega y Gasset je prvi obratio pažnju na vegetabilno biće Proustovih (likova) koji su tako trajno vezani za svoje socijalno



metamorphoze, 1954. soto

mesto, određeni položajem feudalnog sunca milosti, koje pokreće vetar što duva od Guermantesovih ili iz Méseglisea, i koji se, svi u ube u čestaru svoje sudbine. Iz toga životnoga kruga potiče mimikrija kao književni postupak. Njegova najjasnija, najevidentnija saznanja nalaze se na njenim predmetima kao insekti na listovima, cvetovima i granama, koji ništa ne otkrivaju o svome postojanju dok neki skok, zamah krila, pokret iznenađenom posmatraču ne pokažu da se ovde neprimetno uvukao u tud svet jedan neuračunljiv poseban život. Pravo Proustovog čitaoca potresa stalo mali užasi. On nalazi u parodijama kao igri sa „stilovima” ono što ga je, kao borba za život ovoga duha u senci društva, već sasvim drukčije pogodilo. Ovo je mesto da se kaže koja reč o tome kako su se intimno i oplodavajuće prožela ta oba poroka, radoznalost i dodvoravanje. Jedno poučno mesto kod kneginje Clermont-Tonnerre glasi: „I na kraju ne možemo prećutati: Proust se opijao proučavajući posluhu. Da li je to bilo zato što je ovde jedan element koji inače nigde nije sreo dražio njegovu pronicljivost, ili im je zavideo što su bolje mogli posmatrati intimne detalje stvari koje su podsticale njegovo zanimanje? Bilo kako bilo različiti likovi i tipovi posluhe bili su njegova strast”. U neobičnim nijansama jednog Jupiena, gospodina Aiméea Celestine Albalat proteže se njihov niz, od lika jedne Francoise, koja, grubih i oštih crta svete Marte, izgleda da otepljeno izlazi iz molitvenika, do onih lakeja i lovaca kojima se ne plaća rad već dokolice. I prikazivanje možda nigde jače ne zaokuplja interesovanje toga pozna-

vaoca ceremonija koliko u tim najnižim stepenima. Ko bi mogao da izmeri koliko je mnogo radoznalosti za posluhu ušlo u Proustovo dodvoravanje, koliko je mnogo dodvoravanje posluhe ušlo u njegovu radoznalost, i gde je ta prepredena kopija uloge posluhe imala svoje granice na visinama društvenog života? On ih je dao i nije mogao drugačije. Sâm jednom odaje: „Voir” (videti) i „désirer imiter” (želiti oponašati) bila mu je ista stvar. Taj stav, nezavisan i potčinjen kao što je bio, fiksirao je Maurice Barrés najprofilisanim rečima koje su ikada bile upućene Proustu; „Un poète persan dans une loge de portière”. (persijski pesnik u nastojničkom stanu.)

U Proustovoj radoznalosti postojala je detektivska crta. Gornjih deset hiljada bili su za njega klan zločinaca, zaverenička banda sa kojom se nijedna druga ne može uporediti: kamora! potrošača. Ona isključuje iz svoga sveta sve što učestvuje u proizvodnji, zahleva, u najmanju ruku, da se to učestvovanje u proizvodnji graciozno i stidljivo krije iza jednoga gesta kakav potpuni profesionalci potrošnje reklamiraju. Proustova analiza snobizma, koja je daleko važnija od njegove apoteoze umetnosti, predstavljala vrhunsku tačku njegove društvene kritike. Jer stav snoba nije ništa drugo do dosledno, organizovano prekaljeno posmatranje života sa hemijski čiste tačke gledišta potrošača. I zato što je iz tog đavoljeg začaranog sveta trebalo da bude proterano i najudaljenije i, istovremeno najprimitivnije sećanje na proizvodne snage prirode, njemu samom u ljubavi pervertirana veza bila je podesnija od normalne. Čist potrošač je, međutim, čist izraživač. On je to logički i teoretski, on je kod Prousta u čitavoj konkretnosti svoga aktuelnog istorijskog postojanja. Konkretan, jer je neproziran i jer se ne može utvrditi. Proust prikazuje klasu koja je u svim delovima dužna da maskira svoju materijalnu bazu i upravo je zato analogna jednom feudalizmu, koji se, privredno beznačajan, utoliko više može koristiti kao maska krupne buržoazije. Taj slobodni od iluzija, nemilosrdni rasterivač čari toga Ja, ljubavi, moral, kakvim je Proust voleo da bude viđen, čini njegovu celu bezgraničnu umetnost velom ove jedne i životno najvažnije misterije njegove klase: privredne. Ne da bi joj time bio na usluzi. Ovde govori Marcel proust, govori tvrdoća dela, govori upornost čoveka koji je ispod svoje klase. Ono što obavlja, obavlja kao majstor. I mnogo šta od veličine ovoga dela neće se dokučiti i otkriti dok ova klasa u završnoj borbi ne pokaže svoje najvažnije crte.

III

U prošlom veku postojala je u Grenoblu — ne znam da li još i danas postoji — gostionica „Au temps perdu” (Kod izgubljenog vremena). I kod Prousta smo gosti, koji pod firmom koja se klati, prelaze prag, iza koga nas očekuju večnost i opojnost. S pravom je Fernandez razlikovao kod Prousta thème de l'éternité (temu večnosti) od thème du temps (teme vremena). Ali u celini, ta večnost uopšte nije platoniska, nije utopijska: ona je opojna. Ako, dakle, „Vreme otkriva svakome ko se udubi u njegov tok, novu i do sada nepoznatu vrstu večnosti”, onda se pojedinac time ipak uopšte ne približuje „višim poljima, koja su Platon ili Spinoza dostigli jednim zamahom krila”. Ne, jer kod Prousta doduše postoje ostaci preživelog idealizma. Ali upravo njih učiniti temeljem tumačenja — kako je to najnezgrapnije uradio Benoist-Mechin — pogrešno je. Večnost, u koju Proust otvara pogled, ukršteno je, ne bezgranično vreme. Njegovo istinsko interesovanje odnosi se na proticanje vremena u svom najstvarnijem, što znači vremenski ukrštenom vidu, koje nigde neskrivenije ne vlada nego u sećanju, iznutra, i u starenju, spolja. Pratiti suprotnost starenja i sećanja znači prodrati u srce Proustovog sveta, u univerzum ukrštanja. To je svet u stanju sličnosti, u njemu vladaju „saglasnosti” koje je prvo shvatila romanti-

ka a najdublje Baudelaire, ali koje je jedino Proust mogao pokazati u našem doživljenom životu. To je delo *mémoire involontaire* (spontanog pamćenja), podmlađujuće snage koja se može meriti sa neumoljivim starenjem. Tamo gde se prošlost ogleda u trenutku svezem kao rosa, bolni šok podmlađenja prikuplja još jednom prošlost tako nezadrživo kao što se za Prousta ukrstio pravac Guermantesovih sa pravcem Swanna, kada on (u trinaestoj knjizi) poslednji put krstari područjem Combraya i otkriva da su se putevi izgubili. On u magnoventu prevaljuje taj kraj kao dete. „Ah, que le monde est grand à la clarté des lampes aux yeux du souvenir que le monde est petit”. (Ah, kako je svet velik u sjaju svetiljki, u očima uspomene kako je svet mali.) Proust je obavio ogromnu stvar učinivši ceo svet trenutno starijim za čitav ljudski život. Ali baš ta koncentracija, u kojoj se ono što inače samo vene i gasne munjevito troši, znači podmlađenje. U *traganju za izgubljenim vremenom* jeste neprekidan pokušaj da se čitav život ispuni najvećom prisebnošću. Proustov postupak nije refleksija, već predočavanje. Ta njega je prožela istina da svi mi nemamo vremena da proživimo istinske drame života koji nam je dosuđen. To čini da starimo. Ništa drugo. Bore i brazde na licu potvrde su velikih strasti poroka, saznanja koji su nas posećivali, ali mi, gospoda, nismo bili kod kuće. Teško da je u zapadnoj književnosti, od Loyolinskih duhovnih vežbi, bilo radikalnijeg pokušaja samoudubljivanja. I ovo ima u svom središtu usamljenost, koja snagom uvlači svet u svoj vrtlog. I proglasno i nepojmljivo prazno časkanje, koje nam bučno dopire iz Proustovih romana, zvuk je sa kojim se društvo ruši u provaliju te samoće. Proustovim inektivama protiv prijateljstva ovde je mesto. Tišina na dnu ovoga levka — njegove oči najtiše su i najpohlepnije — htela je biti zapažena. To što se u tolikim anegdota imitirajuće i čudljivo pojavljuje — spoj je besprimerne snage govora u nesavladljivoj udaljenosti od partnera. Nikada nije bilo nikoga ko nam je kao on mogao pokazati stvari. Njegov prst kojim pokazuje jedinstven je. Ali postoji i još jedan gest u prijateljskom društvu, u razgovoru: dodir. Taj gest nije nikome više stran nego Proustu. On ne može dotaći ni svoga čitaoca, ne bi to mogao ni za šta na svetu. Ako bismo hteli grupisati književnost oko ovih stožera — onoga koji pokazuje i onoga koji dodiruje — onda bi središte prvog bilo Proustovo delo, drugog — Pégyjevo delo. To je, u suštini, ono što je Fernandez izvršno svahatio: „Dubina ili, bolje rečeno, prodornost uvek je na njegovoj strani, nikada na strani partnera”. Sa žicom cinizma virtuozno se to ispoljava u njegovoj književnoj kritici. Njen najznačajniji dokument je esej, nastao na velikoj visini slave i na bedi samrtničke postelje *A propos de Baudelaire* (Povodom Bodelera). Jezuitski u sporazumu sa vlastitim patnjama, bez mere u prikljivosti onoga koji miruje, zapanjujuće u ravnodušnosti posvećenika smrti koji ovde još jednom hoće da govori, svedjedo o čemu. Ono što ga je ovde nadahnulo, suočenog sa smrću, određuje ga i u opštenju sa savremenima: tako iznenadno i oštro smenjivanje sarkazma i nežnosti nežnosti i sarkazma — da njegov objekt preti da se od toga, iscrpljen, sruši.

Razdraženost, nepostojanost čoveka pogada i čitaoca dela. Dovoljno je da pomislimo na nedogledan lanac njegovog „soit que”, koji prikazuje radnju na iscrpljujući, obeshrabrujući način u svetlosti bezbrojnih motiva koji joj se mogu nalaziti u osnovi. Pa ipak, u toj parataktičkoj kompoziciji izlazi na videlo ono o čemu se kod Prousta još samo slažu slabost i genije: intelektualno odricanje, iskušana skepsa koju je prineo stvarima. Posle samodopadnih romantičnih prisnosti, došao je on i bio je, kako kaže Jacques Rivière, rešen da ne pokloni ni najmanju veru „*Sirènes intérieures*” (sirenama doduše). „Proust pristupa doživljaju bez naj-

manjeg metafizičkog interesovanja, bez najmanje konstruktivističke težnje i bez najmanje težnje da teši”. Ništa nije istinitije. Takav je i glavni lik ovoga dela, za koga Proust neumorno tvrdi da je promišljen, sve pre nego konstruisan. Promišljen — međutim, znači nešto kao linije na našoj ruci ili kao raspored prašnika u čašici. Proust, to staro dete, duboko umoran, pustio je da bude bačen na grudi prirode, ne da bi se njome napajao, da bi sanjario slušajući njene otkucaje. Moramo ga sagledati tako slabog i tada ćemo shvatiti kako ga je Jacques Rivière srećno razumeo i mogao reći: „Marcel Proust je umro od iste neiskusnosti koja mu je dozvolila da napiše svoje delo. Umro je od otuđenosti od sveta i zato što nije umeo promeniti svoje životne uslove, koji su za njega postali uništavajući. Umro je jer nije znao kako se pali vatra, kako se otvara prozor”. I, naravno, od svoje nervne astme.

Lekari su prema toj patnji bili bespomoćni. Ne toliko pisac, koji ju je vrlo planski stavio u svoju službu. Bio je — da počnemo sa najspoljajšijim — savršen režiser svoje bolesti. Mesecima sa ubistvenom ironijom povezuje sliku jednoga poštovaoca koji mu je poslao cveće sa njemu nepodnošljivim mirisom cveća. I o plimama i osećanjima svoje patnje alarmira prijatelje, koji su se plašili trenutka, isto koliko su ga i priželjkivali, kada će se se književnik iznenada, kasno posle ponoći pojaviti u salonu — brisé de fatigue (slomljen od umora), samo na pet minuta, kako je izjavljivao — da bi ostao do praskozorja, suviše umoran da se podigne, premoren da samo prekine svoju reč. Čak i u dopisivanju ne prestaje da iz te patnje izvlači najdublje efekte. „Šištanje moga disanja bućanje je od škripanja moga pera i šuma iz kupatila što dopire sa donjeg sprata.” Ali nije samo to. Ni to da ga je bolest lišila mondenog života. Ta astma ušla je u njegovu umetnost, ako već nije stvorila njegovu umetnost. Njegova sintaksa ritmičke, korak po korak, prati taj njegov strah od gušenja. I njegova ironična, filofska, poučna refleksija svagda je predah sa kojim mu mora sećanja pada sa srca. U većoj meri je to, međutim, smrt, koju je stalno, a najčešće kada je pisao, imao pred očima, preteča kriza gušenja. Tako se ona nalazila suočena sa Proustom još mnogo pre no što su bolovi dostigli vrhunac. Ipak ne kao hipohondrične bubice, već kao „réalité nouvelle,” ona nova stvarnost čiji su odraz na stvarima i ljudima crte starenja. Tako neće niko ko zna za posebnu žilavost sa kojom se čuvaju sećanja u čulu mirisa (nikako mirisi u sećanju) neće moći da smatra Proustovu osetljivost za mirise slučajem. Svako, najveći broj uspomena koje ispituju istupaju pred nas kao slike lica. Ali i slobodne tvorevine *mémoire involontaire*, još su dobrim delom samo izdvojene, samo zagonetno prisutne slike lica. Ali baš zato da bismo se upućeno predali najintimnijem trepetu toga dela, treba se preneti u poseban i najdublji sloj toga spontanog pamćenja, u kome nas trenuci sećanja ne više pojedinačno kao slike, već bezlično i neuobičajeno, nejasno i kao težina tako obaveštavaju o celini kao što ribara težina njegove mreže obaveštava o ulovu. Miris, to je čulo za težinu onoga koji u moru Tempsu perdu (izgubljenog vremena) baca svoje mreže. I njegove rečenice cela su igra mišića inteligibilnog tela, sadrže ceo, neizreciv napor da se taj ulov izvuče.

Uostalom: ikako je ta simbioza tog određenog stvaranja i te određene patnje bila prisna, pokazuje najjasnije to što nikada kod Prousta nije došlo do proboja onog herojskog. Pa ipak, sa kojim inače stvaraoci ustaju protiv svojih patnji. I zato možemo, sa druge strane, reći: tako duboko saučestvovanje sa tokom stvari i života kao što je bilo bi neizostavno voditi u banalno i interno zadovoljstvo na svakoj drugoj osnovi, sem na osnovi tako duboke neprekidne patnje. Ali ta je patnja bila određena da u

velikom radnom procesu dobije svoje mesto od jednog besa lišenog želje i kajanja. Po drugi put podigla se skela nalik na Michelangelovu, na kojoj je umetnik, zabačene glave, slikao Stvaranje na tavanici Sinkstinske kapele: bolesnički krevet na kome je Marcel Porust bezbrojne stranice, koje je bez čvrsta oslonca pokrivaio svojim rukopisom, posvetio stvaranju svoga mikrokosmosa.

(Iz *Illuminationen* — Osvetljenja — Suhrkamp, 1961)

Preveo s nemačkog:
Milan TABAKOVIĆ

razmera dela i kritičke svesti

JOVICA AČIN

Ljenka Mifka: *ESEJI*,
„Mladost”, Zagreb 1970.

Kakav mora da je taj nepremostiv prostor između onog delo-tvornog i onog što se njegovom afirmisanju pročitavanjem pridodaje, kada se neotporo zadobiva prokušavanjem, razmeravanjem, njemu i takvom uslovu putovanja svojstvene razlike! To prokušavanje, taj skitnički dnevnik čitaoca, sa tanke, beskrve, bele margine dela žestoko se uliva među redove potkrepljujući crnilo tiska ali gubeći i svoju pravu, i potpuno normalnu, dokrajčenost, postajući topla i čudno tečna beskrajinost. Razmeravanje dela i kritičke svesti otvara plodotvoran put jednom više stvaralačkom i slobodnijem ogledu (ogledu kao „dvoznačnom ogledalu” dela, slobodnijem u smislu prožimanja vlastitih fikscija sa prividnim, ili čak stvarnim što je sasvim vanknjiževan problem, fikscijama dela, dakle u jednom sve vidljivijem bratstvu dveju za-čudnih unutrašnjosti u hranljivom sukobu). Dobar primer tog razmeravanja jesu i Eseji Ljerke Mifke.

Da bi dosegla temelji jednog dela i nanovo mu uspostavila razgrađene elemente u odnošenju primereno njoj svojstvenom kritičkom nemiru, da bi ga ispisala, ona potpuno gipko, čak sa nekom strasti, savladuje uspon gustine dela i kritičkog Ja, uspon koji je čisto čitanje kao u ponoru Jezika. Smrti i Ljubavi. Mifkin esej je sav u primoravanju na trošenje neke nepoznate razdaljine, na trošenje prepuno rizika vlastite nepokretnosti i nesnalaženja u tom ponoru razmeravanja. Taj esej na svom početku najpre stavlja mogućnost da ne dosegne temelji (neka vrsta sigurnosne sprege!), da prethodno iskusi nemoć, jer nije nevažno i besplodno iskusiti nemoć.

Ljerka Mifka u svojim esejima ne vrednuje. Ona je izvan afirmativnih ili negativnih sudova već i samo zato što su dela o kojima piše mnogo dublja, složenija i izvan takvog polarisanja. To je i eksplicitano, u vezi sa R. Konstantinovićem, ti. da je takvo „pisanje mnogo dublji izazov i da u sebi krije mnogo širi raspon problema no što bi se jednim afirmativnim ili negativnim stavom moglo obuhvatiti”. Mifka svoju misao održava u žizi refleksije koja je u nekoj temeljnoj Reči (kao u nekom centralnom ogledalu, tako bi se o njoj moglo pisati dvostruko: s jedne i s druge strane ogledala) i sama je ta temeljna Reč. Reč koja mnogostruko muklo odgovara: ponor Jezika, Ljubavi i Smrti. To je znak, jer Mifkina knjiga označava svog autora kao vrstan i drusan spisateljski glas, priklonjenog osnovi, koji svojom početnom dubinom i bojom obećava in-tenzivan doseg u ono što obuhvata nedostižno i nesvodljivo biće. Pisma, biće literarnog — bar ono nekoliko najvažnijih i nezaobilazivih pi-