



МАРСЕЛ ПРУСТ: ПРИСУСТВА





ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
БЕОГРАД

Посебна издања

55

Уредник едиције
др Бојан Јовић

Секретар
др Јован Букумира

Рецензенти
проф. др Тамара Валчић Булић
проф. др Катарина Мелић
проф. др Елизабета Шелева

Међународни научни одбор
доц. др Варја Балжалорски Антић, Филозофски факултет,
Универзитет у Марибору
проф. др Предраг Бребановић, Филолошки факултет,
Универзитет у Београду
проф. др Томислав Брлек, Филозофски факултет, Свеучилиште у Загребу
проф. др Мариз Васевјер, Универзитет Нова Сорбона Париз 3
проф. др Марјана Ђукић, Филолошки факултет, Универзитет Црне Горе
проф. др Лидија Капушевска Дракулевска, Филолошки факултет
„Блаже Конески“, Универзитет „Св. Тирило и Методије“, Скопље
проф. др Лешек Малчак, Факултет хуманистичких наука,
Шлески универзитет у Катовицама
проф. др Јелена Новаковић, Филолошки факултет, Универзитет у Београду
проф. др Миливој Сребро, Универзитет „Мишел де Монтен“ у Бордоу





МАРСЕЛ ПРУСТ: ПРИСУСТВА

Зборник уредили

др Бојан Јовић
др Биљана Андоновска
др Бранко Алексић

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
БЕОГРАД
2024





Зборник *Марсел Прусти: ѝрисусѝва* настао је у сарадњи Одељења за теорију књижевности и уметности и одељења Упоредна истраживања српске књижевности Института за књижевност и уметност у Београду.





САДРЖАЈ

УВОДНА БЕЛЕШКА	9
NOTE D'INTRODUCTION	11

I

ИГОР ПЕРИШИЋ

Тетка Леони у мрежи од паучине: Слободан Јовановић о Марселу Прусту	15
<i>Tante Léonie dans la toile d'araignée : Slobodan Jovanović à propos de Proust</i>	34

БОЈАН ЈОВИЋ

Авангардна читања Пруста	37
<i>Les lectures avant-gardes de Proust</i>	51

БРАНКО АЛЕКСИЋ

На челу Prustovog dela: kabalistička istina (<i>Emeth</i>)	53
<i>La vérité kabbalistique (Emeth) en tête de l'œuvre proustienne</i>	78

БИЉАНА АНДОНОВСКА

„Као таласи једног храма“: Ристић и Пруст	81
« <i>Comme vagues d'un temple</i> » : Ristić et Proust	102

VARJA BALŽALORSKI ANTIĆ

<i>U traganju za iščezlim vremenom i njegov autor u slovenačkom književnom prostoru</i>	103
<i>Marcel Proust et À la recherche du temps perdu dans l'espace littéraire slovène</i>	118



II

VESNA KREHO

Kako čitati Prousta? Ili: ko se boji Prousta još? 123

Comment lire Proust ? Ou : qui a encore peur de Proust ? 129

BOJAN SAVIĆ OSTOJIĆ

Bernar de Faloa ili Prust posle Prusta 131

Bernard de Fallois, ou Proust après Proust 138

ЈЕЛЕНА НОВАКОВИЋ

Марсел Пруст и француски нови роман 139

Marcel Proust et le Nouveau Roman français 151

АЛЕКСАНДРА МАНЧИЋ

Жути зид: читања и прочитавања Пруста у српској књижевности 153

Le mur jaune : lectures et parcours de Proust dans les lettres serbes 174

ЕЛИСАВЕТА ПОПОВСКА

Прустовската концепција на времето во *Балканската сага* на
Луан Старова, со посебен осврт на романот *Татковите книги* 175

La conception proustienne du temps dans La Saga balkanique
(Балканската сага) *de Luan Starova – avec le focus sur*
le roman Les Livres de mon père (Татковите книги) 185

СЛАВИЦА СРБИНОВСКА И МАЈА БОЈАЦИЈЕВСКА

Фотографија и улога субјекта у приповедању Марсела Пруста 187

Photographie et rôle du sujet dans la narration de Marcel Proust 201

VESELIN MARKOVIĆ

Prust u filmskom triptihu 203

Proust dans le triptique cinématographique 216



III

НАЂА ЂУРИЋ

- Прустово схватање сећања у светлу Шопенхауерове и Бергсонове
филозофије 219
- La conception de la mémoire proustienne à la lumière de la philosophie
de Schopenhauer et de Bergson* 236

DRAGAN ĐORĐEVIĆ

- Marsel & Prust: delimični projektivni test 239
- Marcel & Proust : le test partiellement projectif* 252

IVAN MILENKOVIĆ

- Prisila znaka: Prust sa Delezom 255
- La violence des signes : Proust avec Deleuze* 265

PREDRAG BREBANOVIĆ

- Girard i Bloom o Freudu i Proustu 267
- Girard et Bloom à propos de Freud et Proust* 291

ЈОВАН БУКУМИРА

- У трагању за ишчезлом мајком 293
- À la recherche de la mère disparue* 312

PETAR JEVREMOVIĆ

- Prust i povezivanje ili kako pomoći Kupidonu potkresanih krila 313
- Proust et les liens, ou comment aider Cupidon aux ailes ébranchées* 333

MARJANA ĐUKIĆ

- Pogled Žana Rusea: umjetnost i ljubav u Prustovom romanu 335
- Le regard de Jean Rousset : l'amour et l'art dans le roman de Proust* 346



ADRIJANA MARČETIĆ

Voajeristička imaginacija pripovedača *Traganja za izgubljenim vremenom* 349

L'imagination voyeuriste du narrateur de À la recherche du temps perdu 361

SONJA VESELINOVIĆ

Prustova homotekstualnost u srpskom i hrvatskom prevodu 363

L'homotextualité de Proust dans les traductions serbe et croate 379

ANA JOVANOVIĆ

Od dihotomije ka hibridnom karakteru: elementi morfosintakse, prozodije i leksike u postizanju veće ekspresivne, ali i bolje denotativne ekvivalencije pri prevodu Prustove proze 381

De la dichotomie vers le caractère hybride : éléments de la morphosyntaxe, de la prosodie et du lexique pour réussir une meilleure équivalence expressive, mais aussi dénotative dans la traduction de Proust 399

ИНДЕКС ИМЕНА И ПОЈМОВА 401



Јован БУКУМИРА
Институт за књижевност и уметност, Београд

УДК 821.133.1.09-31 Пруст М.
159.964.2 Брукс П.
82.01

У ТРАГАЊУ ЗА ИШЧЕЗЛОМ МАЈКОМ

Сажетак: Овај рад нуди једно могуће, психоанализом инспирисано читање романа *У трагању за ишчезлим временом* Марсела Пруста. Ван разматрања су остављени могући непосредни утицаји и сусрети Пруста и психоанализе, а полази се од психоаналитичке наратологије Питера Брукса, која у први план истиче на Фројдовим увидима заснован концепт заплета. У раду се излажу аргументи у прилог тези да Прустово дело није само роман о процесу постајања писцем већ и о жељи да се постане писцем, док се ова жеља сагледава у свом конститутивном односу према фигури мајке у роману. У обзир се узимају и ставови које је Пруст изнео у чланку „Синовљи осећаји родитељоубице“, штампаном након смрти пишчеве мајке и непосредно пре почетка рада на роману. У том светлу, магистрална приповедна линија *Трагања* – коју творе „драма одласка у постељу“ (*У Свановом крају*), „дамари срца“ (*Содома и Гомора*) и „нехотично сећање“ (*Поново нађено време*) – тумачи се као наративно кретање од иницијалне прасцене писања преко истинског открића смрти све до кулминације у финалној сцени писања.

Кључне речи: Марсел Пруст, психоаналитичка књижевна критика, фигура мајке, родитељоубство, (пра)сцена писања.

„Отац [...] то је нужно зло. *Amor matris*, субјективни и објективни генитив, можда је једино што је истинито у животу.“

Џејмс Џојс, *Уликс*

„Матероубство је наша животна потреба, услов *sine qua non* наше индивидуализације.“

Јулија Кристева, *Црно сунце*

У овом раду понудићемо једно могуће, психоанализом инспирисано читање Прустовог романа. Притом се нећемо освртати ни на какве непосредне утицаје и везе: није нам од пресудног значаја да ли је Пруст чуо за



Фројда и његову „нову науку“ (што засигурно јесте), нити да ли га је уопште читао (што, према доступним сазнањима, није био случај, упркос томе што се Пруст – како би разумео своју болест – опсесивно удубљивао у сваковрсно медицинско и парамедицинско штиво), као ни то да ли је између ове двојице аутора блиских европском декадентном и неурастеничном *fin-de-siècle*-у постојала ма каква друга веза. Психоанализа се, уосталом, од времена свог „оца утемељитеља“ неслућено развијала и мењала, како у теоријско-доктринарном тако и у оном практично-терапеутском виду, што је одређивало и њен утицај на проучавање књижевности. Због тога нас овде, осим узгредно, неће занимати ни експлицитни коментари о (књижевној) уметности како Фројда тако ни других аутора који су писали на његовом трагу. Уместо тога, радије ћемо следити упозорење које је дао Лајонел Трилинг: амерички је критичар Фројдове начелне ставове о уметности сматрао прилично сведеним и, у најмању руку, неспретно формулисаним (углавном је било речи о уметности као заменском, секундарном задовољству и сублимацији примарних нагона), али му је, без обзира на све, одао велико признање за истински ново откриће и приказ функционисања човековог психичког апарата. Управо по томе – постулирајући да психа поседује инхерентне поетичке, творачке, фигуративно-имагинативне капацитете, те да је, штавише, на њима примарно и заснована – Фројдова је психоанализа, сматра Трилинг, са јаким разлозима упоредива са суптилним и комплексним третманом човековог јаства коју нам нуди најбоља књижевност (уп. Trilling 1976).

Стога нам је важније да уочимо и истакнемо додирне тачке између Прустовог романијерског подухвата и психоаналитичког тумачења личности, које ће нам потом послужити као смернице за читање *Трајања*. Са једне стране, већ је Прустов одабир наслова више но индикативан,¹ будући да најпре, посве налик психоаналитичкој доктрини, захтева поглед унатраг. Оно најбитније и утемељујуће на неки начин се већ догодило, због чега се први корак мора састојати из осврта на прошлост, а тек затим могу уследити њене ревизије и обраде. Са друге стране пак велика је сличност између тема које, без премишљања, можемо везати како за Пруста тако и за психоанализу, а за пластичну илустрацију ове повезаности могао би нам послужити чак и краћи извод из Фројдове библиографије, пропраћен незнатним упућивањима на Прустов роман: тумачење снова (сцена буђења на почетку

¹ Ваља напоменути да *У трајању за изчезлим временом*, упркос Прустовом брижљивом и систематском осмишљавању целокупне архитектоники дела, није и прва (радна) верзија наслова; у игри су, поред осталих, били и *Ишчезло време* и *Дамари срца* (Tadić 2000: 566–567), а занимљиво је да ниједан од њих – што у великој мери говори о прустовском поимању света према коме ништа из прошлости није занавек изгубљено – није коначно напуштен: први је само проширен, стекавши тиме за нас коначни облик, док је потоњи послужио као наслов кључног поглавља средишњег тома романа.



романа), психопатологија свакодневног живота (париски мондени живот), „културни“ сексуални морал и модерна нервозност (анализа и приказ хомосексуалности), с оне стране принципа задовољства (суочавање са смрћу и њен конститутивни значај за живот), о неким неуротичним механизмима код љубоморе, параноје и хомосексуалности (Марсел и Албертина, барон Де Шарлис и његови штићеници). Укратко: несвесно, снови, фигуративни језик, опсесија асоцијацијама и сличностима, функција уобразиље и фантазма, однос према родитељима, сексуалне „девијације“ – све су то теме које се Пруста и психоанализе подједнако и на битан начин тичу. Међутим, неопходно је овде ставити важну прелиминарну напомену: када је реч о памћењу и присећању, Пруст и Фројд имају довољно различите концепције да сличности које између њих постоје не смеју да нас заведу на погрешне закључке. Прошлост, напосто, нема код њих исту улогу: тамо где психоаналитичар проналази патологију, романсијер види поезију. Као што је приметио Харалд Вајнрих, Пруста не интересује никаква мнемотехника већ искључиво мнемопоетика, те додаје:

„Поједностављено, Фројдов пут психоанализе може се описати према формули: од невољно-патогеног памћења преко дубоког и трајног заборава до вољно-здравог памћења [...] Прустову мнемопоетику могуће је тумачити као сушту супротност Фројдове психоанализе: од вољно-баналног памћења кроз дубок и трајан заборав до невољно-поетског памћења“ (Vajnrh 2008: 277–278).

Прустови тумачи, нарочито његови сународници, углавном су сагласни у оцени да *Трапање* представља особени вид *Bildungsroman*-а, наиме роман о уметнику или, тачније, роман о уметничком позвању, о постајању уметником: *Künstlerroman*. Стога се у коментарима по правилу наилази на тврдње да је овај роман, у ствари, „прича о учењу књижевника“ (Делез), или „повест једног писања“ (Барт), или енормна „амплификација исказа како је мали Марсел постао писац“ (Женет) – да се задржимо само на најважнијим теоретичарима. Оваква интерпретација, наравно, није нетачна, али је – као и свака друга – ограничавајућа и израз је (оправдане, али можда неиспуњиве) тежње да се обухвати целина *Трапања* и препозна оно у чему лежи његово јединство. Она нам, такође, сугерише да следећу троделну нит романа схватимо као основну: на почетку, мали Марсел осећа да поседује извесни књижевни дар (осетљив је и пријемчив за многе утиске, обожава да чита, умешан је у језичким обртима, пише лепе саставе); како роман одмиче, све више се колеба и сумња у властито списатељско умеће, али и у духовну моћ књижевности уопште, те непрестано напушта или одгађа свој рад и ленствује, препуштајући се махом телесним и монденским задовољстви-



ма; напоследку, захваљујући епифанијским открићима нехотичног сећања (*mémoire involontaire*), Марсел не само да потпуно обнавља и учвршћује веру у свој књижевни таленат, већ спознаје и оно што би требало да постане грађа његовог будућег дела („време у чистом стању“), као и нужност да одмах започне писање. Структура романа тиме подсећа на фигуру античког уробороса, змије која једе властити реп: након што нам је исприповедао читав свој живот, приповедач на крају схвата да мора потпуно да се повуче из друштва и напише ту приповест, чиме нас враћа на сам почетак. Речју, (његово) писање следи тек након (нашег) читања. И тако, како гласи још један прилично распрострањени суд, мали Марсел постаје велики Пруст.

Али да ли је ово, ма колико неизоставно и убедљиво било, једино могуће читање (целине) *Трајања*? Другим речима: чак и уколико прихватимо његове основне премисе о процесу постајања књижевником, можемо ли барем проширити и продубити изложено тумачење? Због чега мали Марсел жели да постане писац? Шта иницира његову жељу? Како се она помаља у роману те обликује у времену, и како она конфигурише (романескно) време? Који је смисао испуњења те жеље („Марсел-постаје-Пруст“) с обзиром на њено зачеће, и какво значење у том светлу има завршетак романа с обзиром на његов почетак? Наша теза гласи: У *трајању за изчезлим временом* није само роман о процесу постајања писцем, већ је понајпре роман о жељи да се постане писцем. Разлика јесте мала и суптилна, али захтева унеколико другачије ишчитавање дела. Није реч, дакле, само о ономе *ишћа*, већ, пре свега, о ономе *зашћо* и како. Отуда, не може бити речи (само) о епифанијама, накнадним спознајама и финалним ревизијама, већ (и) о примарним процесима, исконским траумама, иницијалним догађајима – на крају крајева, о мајци. Дакако да нико од Прустових тумача није могао да превиди неспорни значај који је Марселовој мајци дат у роману – значај који, уосталом, снажно и без изузетка поткрепљују сви биографски подаци о аутору – али ретко је кад оно што већина види као његову главну тему, приповест о уметничком позиву, било довођено у везу са приповедачевим односом према мајци. Нама, напротив, делује да баш у том повезивању лежи велики и не до краја искоришћени потенцијал за рашчитавање овог романа.

Још се Валтер Бенјамин, иначе један од првих преводилаца *Трајања* на немачки језик, суздржано, али на правом трагу, запитао: „Шта се налазило у основи тог бескрајног напора? Да ли смемо рећи да сви животи, дела, поступци који нешто значе, никада нису били ништа друго до непоколебљиво развијање најбаналнијег и најпролазнијег, најсентименталнијег и најслабијег часа у животу онога коме припадају?“ (Benjamin 1974: 229). Немачки теоретичар овде мисли на чувену епизоду с почетка првог тома романа, на такозвану „драму одласка у постељу“ малог Марсела, и није усамљен када у тој сцени види темеље оне грађевине која ће постати целина *Трајања*. Уз то,



важно је напоменути да се идеја о овом роману код Пруста зачала недуго након што је његова мајка Жана Вејл Пруст преминула 1905. године (Baudry 1984: 15), као и то да је *Трајање* у великој мери настало енормним кориговањем и проширивањем рукописа који ће тек постхумно бити објављен под насловом *Пројив Сент-Бева* (Tadić 2000: 529–539). Ова збирка углавном књижевнокритичких есеја, писаних у време док је Прустова мајка још била жива и окупљених под егидом напада на Сент-Бевов (како га је Пруст видео) банални, погрешни и промашени биографски приступ књижевним делима, била је замишљена као дијалог приповедача-есејисте и његове мајке о великим француским писцима 19. века и Сент-Бевовим тумачењима. Но, након мајчине смрти Пруст је ову концепцију напустио и, као што данас можемо видети, *Трајање* – које није било само ревизија *Пројив Сент-Бева* већ и младалачког (такође незавршеног) романа *Жан Сантјеј* – попримило је сасвим другачији облик. Фигура мајке као саговорнице, изгледа, више није долазила у обзир, а сам је Пруст у својим писмима више пута инсинуирао како је њена смрт означила прекретницу у његовом списатељском раду. Приређивач Прустових дијалогских есеја поводом тога је приметио: „Судбина је хтела да је двапут изгуби: прво 1905, у стварном животу, а други пут у делу где јој намењује главну улогу која ће се, међутим, све више губити како писање буде напредовало“ (нав. према Prust 2014: 35).

Наравно, не треба ићи предалеко у овим сугестијама и Прустово дело, као што нас упозорава Јулија Кристева (1993: 12), нипошто не сме бити редуковано на пуку (ма колико сложену) реакцију на мајчину смрт. Срећом, већ је и летимично прелиставање *Трајања* – у које је уплетено толико различитих утицаја и подстицаја и које обрађује безмало ненадмашан спектар тема – довољно да би се таква мисао одбацила. Али сматрамо да овај (постхумни) мајчински уплив може да буде протумачен као темељан и конститутиван фактор у даљем процесу писања романа, те да се, у том светлу, „драма одласка у постељу“ може прочитати као својеврсна (психоаналитичким жаргоном речено) Прустова *прасцена писања*. То не значи да је роман сводљив на своју полазну тачку, нити да постоји каузална повезаност те сцене и потоњих епизода; али значи да то место – према нашем мишљењу – битније него иједно друго одређује целину романа те да, нарочито, гради семантички лук са завршетком књиге. Будући да Фројд дефинише прасцену као један од примарних фантазама, помоћу којих човек покушава да објасни, замисли и осмисли себи непознато сопствено порекло (фантазми делују на нивоу несвесног и, сходно томе, обликују нашу уобразиљу), прасцену писања бисмо, аналогно томе, могли да одредимо као онај догађај (или фантазам, или доживљај догађаја) који се испоставља као одлучујући иницијатор писања – или, боље речено, жеље за писањем. Прасцена писања била би родно место оне приповести чији је циљ да утемељи и осмисли животну повест



приповедача-као-приповедача, и тако објасни процес постајања писцем од зачећа до испуњења његове базичне жеље: оне за писањем. На тај начин, првобитна жеља уобличава и усмерава приповест те, стремећи испуњењу, постаје део темпоралног поретка приче. Жеља покреће причу, док приповест, заузврат, овремењује жељу.

На последњој тврдњи почивају и увиди до којих је дошла психоанализом инспирисана наратологија, која у непосредни, премда сложени однос доводи жељу, темпоралност и приповедање. Основни постулат овог приступа гласи: поредак темпоралности омогућава конституисање жеље, која се пак може остварити (или, напротив, осујетити) једино унутар тог поретка (временитости), односно може се уобличити и осмислити искључиво посредством приповедања које обухвата то време. Пионирски рад на овом пољу представља књига Питера Брукса *Reading for the Plot* из 1984. године (могући превод гласио би *Читање (раги) зајлетша*), у којој се аутор експлицитно дистанцира од дотада доминантних приступа у проучавању приповедних текстова, како формалистичких тако и структуралистичких (били они руског, немачког или француског порекла). Сматрајући да су модели које наведени приступи нуде исувише статични да би одговарали динамичи приповести на коју се односе, те да су претерано фокусирани на дистинкцију између фабуле и сижеа (наслеђену од руских формалиста), Брукс се насупрот њима залаже за концептуалну ревитализацију заплета (*plot*), категорије за коју тврди да најбоље и најпрецизније обухвата управо међудејство фабуле и сижеа (или онога што се у енглеском језику усталило као *story* и *discourse*, а у француском као *histoire* и *récit*). Заплет би, према његовој дефиницији, био „план и намера приповести, оно што обликује причу и на одређени начин је усмерава ка значењу“, односно заплет је „основна сила уобличавања оних значења која покушавамо да добијемо из људске темпоралности“ (Brooks 1984: xi). Будући да, као и већ цитирани Трилинг, сматра да нам психоанализа нуди досад најубедљивији и најкохерентнији приказ динамике човекових психичких процеса, притом нарочито инсистирајући на централном месту које (ново, ревидирано) приповедање приче о властитом животу има у психоаналитичком процесу лечења, Брукс верује да бисмо тамо стечене увиде могли да искористимо за боље разумевање функционисања приповести уопште, па тако и за ваљаније тумачење књижевних приповести. Њега, према томе, занима нека врста психоаналитике текста, односно све оно што чини динамику једне приповести: иницијална жеља за приповедањем (која, на самом почетку, зачиње приповест и изводи је из такозваног „стања неприповедљивости“), оно што је покреће унапред (ка завршетку) као и оно што је повлачи унатраг (ка почетку), начин на који заплет прибира, уређује и осмишљава догађаје (семантичка улога запле-



та: нема значења без заплета, без организације збивања, без осмишљавања иоле уређеног поретка), затим, фројдовски речено, енергетика, економика и еротика текста (унутрашње текстуалне тензије, компулзије, отпори итд.), и коначно завршетак приповести (ретроактивно осмишљавање целокупног ланца догађаја).

Међутим, осим што је фројдовац по основној инспирацији, Брукс је то и у нешто ужем, конкретнијем и за његову теоријску концепцију битнијем смислу. Амерички теоретичар, наиме, у својим разматрањима полази од једне од главних теза „оца психоанализе“, коју бисмо најлакше могли да сажмемо библијском алузијом: у почетку беше жеља. Због тога Брукс најважнијим сматра Фројдов текст *С оне сйране йринципйа задовољсйива*, у којем се излаже општи образац начина на који се сваки живот, понављајући оне претходне, одвија од почетка до краја, и где се још веома смело износи „спекулација“ да је циљ свеколиког живота смрт, иако до те смрти организам жели да дође на себи својствен начин.² То би, у најкраћим цртама, био Фројдов *масйерйлойй*, заплет над заплетима, (пра)модел сваке приповести. Жеља, дакле, иницира приповест; међутим, она тежи да се, унутар временског поретка приче, уобличи и конфигурише на само себи својствен начин, уз многа пропратна скретања, заобилажења, посредовања и аберације; коначно, жеља тежи завршетку и сопственом окончању: „Сама могућност посредовања значења секвенцом и временом условљена је антиципираном структурирајућом моћи завршетка: нешто бескрајно било би и лишено значења, док би одсуство завршетка угрозило почетак“ (Bruks 2000: 231). Осим тога, Брукс из Фројдовог есеја изводи још једну важну идеју, ону да се приповедање безмало увек представља као понављање, подразумевајући уједно и репродуковање и прерађивање: „повнављање јесте надмоћ, прелажење из пасивног стања у активно [...] и надмоћ представља успостављање контроле над нечим чему је човек у ствари принуђен да се покори“ (Bruks 2000: 234).

Након излагања основних поставки Бруксовог рада, можемо прићи Прустовом роману са прецизнијом критичком апаратуром те боље осветлити и повезати она места која сматрамо кључним, а која творе осовину „драма одласка у постељу“ (почетак, *У Свановом крају*) – „дамари срца“ (среди-на, *Содома и Гомора*) – „нехотично сећање“ (крај, *Поново нађено време*) и, у нашем читању, представљају кретање од прасцене писања, преко истинског открића смрти, до сцене писања. Притом, сцена писања, у којој се упризорије коначна одлука приповедача да напише приповест, јесте ревизионо понављање прасцене писања: то је покушај стицања надмоћи над оним чему не можемо умаћи и што нас је, условно речено, над-одредило, или конкретније,

² Речима самог Фројда: „Циљ свег живота је смрт, и обрнуто: Неживо је постојало пре живог [...] Организам хоће да умре само на свој начин“ (Фројд 1994: 39–40).





покушај приповедног овладавања жељом која је на првом месту омогућила писање, или трећим речима, хегеловски *Aufhebung*: поништавање–превладавање–сублимирање као преисписивање прасцене у сцени писања.

Најпре, чини се да не можемо довољно истаћи значај композиционог положаја епизоде одласка на спавање; она се, наиме, налази изван оквира свих реферисања на нехотично сећање, с оне стране тих „блаженстава“, као својеврсни прелудијум који их припрема и најављује. Приповедач ће први пут о свом епифанијском искуству са памћењем проговорити тек након што оконча приповедање ове епизоде, након што је рекапитулира и, на извесан начин, остави иза себе. Чувена сцена испијања чаја – када приповедач загризе мадленицу из чијег ће укуса васкрснути дани детињства проведени у Комбреу и одакле ће, као из клупка, проистећи читав остатак дела – не обухвата Марселове јаде пред спавање. Епизода са мајком је, утолико, заиста примарна сцена овог романа, која остаје да лебди као несводиви преостатак у односу на главни део текста.

Проводећи летње дане са породицом ван престонице, код тетке Леони у Комбреу, мали Марсел, сетимо се, има само један, али озбиљан проблем: претерано осетљив, болешљив и раздражљив, он увече не може да заспи уколико га мајка не пољуби пред спавање, па је „спаваћа соба постајала увек наново непроменљиво и болно средиште мојих мука“ (Пруст 2007, I: 13). Бака и мајка, знајући колико пати од живчаности и недостатка воље, покушавају васпитањем да му ојачају вољу и оснаже тело, али у томе углавном не успевају. Стога је успавати сина један од важнијих задатака Марселове мати, а из његове детиње перспективе зацело најважнији. У овом погледу, могли бисмо се сложити са тврдњом психоаналитичара Мишела Шнајдера да, на крају крајева, „једина жеља мајки у погледу њихових синова јесте да им се ништа не догоди“, због чега је исконска жеља мајке да син спава (Schneider 2001–2002: 153, 154). Успавати дете значи (за)штитити га од погубних последица времена. Због тога Шнајдер, инспирисан како Прустом тако и сопственом психотерапијском праксом, на истом месту прави занимљиву разлику између „времена мајке“ и „времена оца“. Прво је непокретно, сферично и умотавајуће, док је потоње ужурбано, линеарно, пролазеће и одмотавајуће; прво нас, у неку реку, смешта у атемпоралну вечност, а друго нас, напротив, отворено излаже темпоралности, односно пролазности – и, на крају крајева, властитој смртности. Ненадмашива снага ове Прустове епизоде лежи управо у приказу преображаја који мали Марсел доживљава прелазећи дискретно и готово неприметно из првог поретка времена у други поредак.

Једне вечери, када им је у гостима био Сван – који ће на многе начине предодредити будући живот дечака – Марсел је, очевом нехајном одлуком, био приморан да оде на спавање раније и тако остане ускраћен за обећани мајчин пољубац. Не успевши да издржи сам у соби и да се смири, Марсел је





напоследку, сачекавши да Сван оде, успео да измоли мамин долазак у собу, но оно што је уследило није очекивао, и тај незаборавни одломак о његовој значајној спознаји вреди подробно навести:

„Чинило ми се да ми је мама учинила први уступак који јој је морао бити болан, да јој је то било прво одрицање од идеала који је за мене замислила и да је први пут, она, тако одлучна, признала да је побеђена. Чинило ми се, ако сам и задобио једну победу, да сам је задобио против ње, да сам успео, као што би успела болест, душевне боли или године, да јој олабавим вољу, да јој уздрмам разложност, и да *ћом вечери ћочиње једно ново раздобље* [истакао Ј. Б.], да ће то вече остати тужан датум [...] чинило ми се да сам безбожном руком потајно урезао прву бору у њеној души и измамио прву седу влас“ (Пруст 2007, I: 43).

У овој сцени приказан је прустовски доживљај прелаза од идиличног раја детињства ка мучном паклу одрастања. Тај „тужни датум“, представљен као изгон из раја мајчиног загрљаја који је штитио од времена, означава егзистенцијалну баченост у поредак темпоралности. Уједно, то је тренутак од којег почиње да се одмотава време овог романа и када суштински „почиње једно ново раздобље“.

Француски теоретичар Рене Жирар – чија су тумачења, иначе, махом заснована на концепцији подражавања жеље (жеља има структуру троугла, коју чине субјект, објект жеље и медијатор, при чему је субјектова жеља за објектом увек посредована жељом другог, то јест медијатора) – види у овој епизоди први и најважнији прелаз од спољашње ка унутрашњој медијацији жеље: „Када мајка одбије да пољуби сина, једним кораком се већ налази у двострукој улози специфичној за унутрашњу медијацију: она је уједно и иницијаторка жеље и немилосрдна стражарка“ (Girard 1965: 35). У свету спољашње регулације жеље медијатори су још удаљени и довољно снажни ауторитети, па њихов положај не може да буде уздрман никаквим ривалством (то су „божанства Комбреа“: родитељи, бака, писац Бергот); са друге стране, „драма одласка на спавање“ показује да се мајка исувише приближила сину и да је у том тренутку подлегла његовој жељи. Жирар додаје да је ово тренутак који предсказује све будуће патње, и оне Марсела-сноба и оне Марсела-љубавника, али – додали бисмо – и оне Марсела-романсијера. Будући да је Бергот, као део комбреовског пантеона богова, један од најважнијих медијатора Марселове жеље да постане писац, неизоставно је, у том погледу, навести како Пруст у есеју „О читању“ размишља о (својој) читалачкој иницијацији. У односу на минута детиња читања, када су књиге биле чаробни прозори у измаштане светове који су нас потпуно обузимали јер смо у њима могли неспутано да боравимо, ствари се мењају како одрастамо и читање се, као уосталом и многе друге ствари, указује у свом рашчара-



вајућем и недостатном виду. Зато што је наш унутрашњи свет с временом све пространији и особенији, читање, у којем је одрасли Пруст склонији да види пасивно ослањање на уобразиљу других аутора, постаје недовољно да утоли апетите наше имагинације: „Веома добро осећамо да наша мудрост почиње тамо где ауторова мудрост завршава, а ми бисмо хтели одговоре онда кад једино што нам он може дати јесу жеље“ (Пруст 2011: 28). Постати писцем, према томе, значи бити побуђен жељом насталом читањем (других), односно опонашати туђу (писатељску) жељу. Утолико је Бергот, као медијатор жеље за писањем, један од најважнијих претеча Марсела-приповедача и није нимало случајно што представља тако битан део свега што окружује прасцену писања.

Међутим, у овој епизоди – на коју ће приповедач више пута доцније, и то увек у тренуцима кризе (доживљај бакине смрти, љубав према Албертини, анализа нехотичног сећања), реферисати као на преломни тренутак свог живота – наслућује се још нешто од суштинске важности за наше тумачење. Мали Марсел, схватајући колико бриге задаје својој мајци, увиђа да је то чини старијом. Иако у већ цитираном пасусу то неће дословно рећи, Прустов приповедач доживљава себе као мајчиног потмулог убицу, јер њено ће је старење – које он уопште не препознаје као нужну (објективну) последицу протицања времена, већ га (нарцистички) види искључиво као резултат својих поступака – напослетку одвести равно у смрт. Но, овде је тек површно, у замецима, дотакнут мотив којим је Пруст, у најмању руку, био опседнут и дубоко ганут, што показује његова богата преписка након мајчине смрти, у којој је својим пријатељима бесомучно варирао причу о сину који својом живчаношћу и крхким здрављем, а у ствари својом немогућношћу да се осамостали,³ на крају (не желећи то) убија своју мајку.

Пруст је, као својеврсно транспоновоано сведочанство о том односу, оставио и потресан новински чланак „Синовљи осећаји родитељоубице“, објављен почетком 1907. године у листу *Fiïaro* (чији је сарадник често био), у којем можемо пронаћи додатне смернице за читање „драме одласка у постељу“. Повод за овај текст био је немили догађај: Анри ван Бларенберг, Прустов даљи познаник, убио је, две године након очеве природне

³ Прустов однос са мајком био је умногоме сложенији и овде немамо довољно простора да га потпуно осветлимо, али коментатори би се углавном сложили са Батајевом тврдњом да је „оправдано сагледати аномалије Прустовог понашања у односу на обожавање које је осећао према својој мајци“ (Bataille 1988: 157). Ипак, било би неоправдано према писцу уколико бисмо из ове (едиповске) синовљевско-мајчинске интриге умањили удео који је у свему имала Жана Пруст. О томе нам речито говори следећи коментар њихове преписке: „Она се својски трудила да њен син остане мало дете; као што се и он побринуо да она заувек буде његова мамица“ (Wood 2012).



смрти, своју осамдесетогошњу мајку а затим и себе. Париске новине таблоидно су извештавале о овом случају и без милости се острвиле на младог (само)убицу, а Прустов је прилог – као полемички одговор – био покушај да се у овом чину покоља уочи она (ничеански говорећи) људска, сувише људска, као и безмало света димензија. Објављујући у чланку неколико делова своје дирљиве преписке коју је са Ван Бларенбергом водио након смрти његовог оца, те евоцирајући трагичне судбине јунака старогрчких митова (заслепљеног Ајакса и унесрећеног Едипа), Пруст је желео да прикаже „у како чистој, како религиозној атмосфери моралне лепоте се догодила та експлозија лудила и крви која ју је попрскала не успевајући да је умрља“ (Prust 1996: 89). Очигледно мислећи на себе и рефлектујући властити однос према преминулој мајци, Пруст је читаоцима желео да сугерише величину патње која може да задеси сваког човека суоченог са остарелом и измученом приликом своје мати. Није реч о томе да је Пруст (о)правдао чин родитељоубиства (а било је и таквих замерки, послатих на адресу листа), већ о томе да је сматрао како је то нешто што деца неумитно чине, дословно или не: „У суштини, ми старимо, убијамо све оне који нас воле бригаама које им задајемо, самом оном немирном нежношћу коју изазивамо и непрестано узбуњујемо“ (Prust 1996: 90). То су речи које, попут еха, снажно одјекују над сценом Марселовог успављивања у *Трајању*.

Овај чланак нам, поврх свега, показује још једну неизоставну пратећу последицу карактеристично прустовског осећања родитељоубиства: писање. Онај који је убио своје родитеље, макар и на посредан начин, поставља се на њихово место пишући у њихово име. Пруст, тако, тврди за себе да је, откако су му родитељи умрли, „мање ја сам, а више њихов син“, те да су писма која отада шаље „највећим делом она за која мислим да би их они написали, она која они више не могу да напишу и која ја *ишем умесћо њих*“ (86, истакао Ј. Б.). Нешто слично нехотице наслућује и сам Ван Бларенберг у свом одговору на саучешће које је примио од романсијера: „то што сте нам послали њихову загробну поруку“ (86). Иако је овде реч тек о писању више или мање значајних посланица а не уметничког дела, важно нам је да уочимо овај покрет премештања и идентификације, омогућен писањем. Још док су му родитељи били живи, извештава нас један од Прустових биографа, он је писао „да би се искупио за патњу коју је замишљао да им наноси“ (Tadić 2000: 427). Осим тога, као што показује концепција књиге *Прошлост Сент-Бева*, све што Пруст пише као да је упућено првенствено њој, мајци, „првој саговорници“, „првој читатељки“ (Baudry 1984: 34). Њена смрт, испоставило се, само је појачала и учврстила ово уверење. Но, још и више од тога, овај чланак представља један од најбитнијих Прустових текстова који претходе (раду на) роману:



„У овоме чланку, Пруст је, први пут након мајчине смрти, доживео истински катарзично искуство, које му је омогућило да се суочи са својом кривицом гледе начина на који се опходио према мајци док је била жива. [...] Имајући у виду списатељску блокаду од које је Пруст патио током годину и по дана пре него што су написани „Синовљи осећаји родитељоубице“, постоји консензус да је управо писање овог чланка представљало један од преломних тренутака пишчевог живота. [...] У потоњим месецима Пруст се посветио марљивом раду на ономе што ће постати *У трајању за изчезлим временом*“ (Lacoursiere 2003: 193–194).

Вратимо ли се сада *Трајању* и прочитамо ли уводну епизоду романа из перспективе збиља далекосежних мисли изнетих у овом новинском чланку, мораћемо да објаснимо везу која се успоставља између Марселове немогућности да заспи без маминог пољупца и приморавања на уступке које резултује доживљајем полаганог убијања мајке, са једне, и писања, односно постајања писцем, са друге стране. Шта се заправо одиграва на овој прасцени писања? Писање почиње тамо где нешто недостаје. У овом случају, оно првенствено има функцију да приближи одсутну мајку: сетимо се да је мали Марсел, оставши без пољупца, написао лажно писамце и послао га по Франсоази како би лукавством домаћио маму у своју собу. Већ ту писање, послужимо ли се Делезовим знаковитим поређењем, наликује пауковој мрежи која се потајно шири и распростире како би се уловила жртва: одсутна и далека мати мора бити најпре намамљена, а затим довучена и уплетена у ову текстуалну мрежу-замку која ће је обујмити и, коначно, учинити присутном и доступном. Одсутност мајке је неподношљива и без ње, напосто, нема живота: „ваљало ми је [...] издупсти сопствени гроб расклапајући ћебе, навући спаваћицу као мртвачки покров [...] сахранити себе у гвоздени кревет“ (Пруст 2007, I: 33), а само њено „стварно присуство“ (18) има моћ да успава сина. Писање се, дакле, одвија у знаку одсуства и потенцијалне смрти јер представља тежњу да се надомести недостатак оне која је, на првом месту, подарила живот, а онда и наставила да се брине о њему – оно је, на овом месту романа, средство за обезбеђивање „стварног присуства“ мајке, продужена рука чежњивог а неиспуњивог загрљаја. Али мајка ће једном умрети, а мали Марсел биће уверен да је делимице одговоран за ту смрт. Како нам убедљиво сугерише Мајкл Вуд, „он је убеђен да је своју списатељску каријеру започео матрицидом“ (Wood 2012). Стога, он постаје писац да би вратио време и поништио дејство својих погубних поступака, да би поново покушао да се нађе у мајчином окриљу и наново је призвао к себи: „Писати, у свом најдубљем пореклу, јесте учинити да се она врати, она без које бих ишчезао. То значи бити уверен да не постоји ниједна друга реч, ниједна друга истина осим: врати се“ (Schneider 2001–2002: 155). На сличан начин – само



из ракурса своје теорије о пореклу роману из романа о пореклу, проистекле на основу теза из Фројдовога кратког записа „Породични роман неуротичара“ – Пруста види и француска теоретичарка Марта Робер:

„Дакле, Пруст, који је морао да сачека да му родитељи умру да би започео своје књижевно дело, толико се, по свему судећи, бојао да их његове књиге не убију [...] писао је превасходно како би преправио свој живот, са незадрживом склоношћу да догађаје из стварности замени измишљеном причом и са заокупљеношћу запажањем које су тако битна ознака књижевног рода на његовим првим покушајима“ (Робер 1998: 823–824).

Из овог излагања требало би да постане белодано да је Прустова прасцена писања позорница на којој се одиграва симболичко матероубиство, праћено снажним осећајем кривице, из чега, на крају, израста писање као жеља за искупљењем и (п)окајањем. Бруксовим речима, ствари су доведене у „стање приповедљивости“ и одатле роман може заиста да почне да се одвија и расплиће.

Према сопственом признању, међутим, приповедач први пут истински доживљава смрт ближње особе много година након „драме одласка на спавање“. Реч је о епизоди „Повремени мук и буђење срца“ (*Les intermittences du coeur*), која се налази у самом срцу романа, заузимајући централно место средишњег тома. Овде ћемо се пак радије определити да одељак називамо „Дамари срца“, како је предложио Јовица Аћин својим новим преводом (уп. Пруст 2011: 53–92). Иако је, дакле, бака у роману преминула у претходном тому, *Око Германјових*, Марсел ће тек годину дана након тога – када се поново, овога пута сам, буде вратио у Балбек, где је први пут летовао са њом и где је, уосталом, упознао Албертину и њене пријатељице из тома *У сени девојака цвешова*, и када буде крочио у исту хотелску собу коју је прошли пут делио са њом – у самоме себи збиља проживети њену смрт и, коначно, бити принуђен да се са њом суочи. „Тек сам сад то открио“, каже приповедач, „зато што сам, осетивши је сад први пут живу, стварну, како ми се од ње груди надимају да прсну, нашавши је најзад поново, спознао сам да сам је заувек изгубио“ (Пруст 2007, IV: 153).

У овом налету нехотичног сећања Марсел осећа неиздрживи и неописиви бол, али не само због бакиног одсуства већ и због оног ранијег бола, који јој је задавао док је још била жива. Ипак, баш у тој патњи, како наслућује приповедач, пребива удео истине:

„Пошто мртви постоје још само у нама, ми саме себе непрестано ударамо кад се упорно сећамо удараца које смо им задали. Ма колико свиреп био тај бол, ја сам се сад из све снаге ухватио за њега, јер сам добро осећао да је он





последица сећања на баку, доказ да је то сећање заиста у мени. Осећао сам да је се истински сећам само болом“ (Пруст 2007, IV: 164).

Иако ће му у почетку деловати немогуће да се помири са овом чињеницом на тако директан начин, Марсел ипак не одбија да прихвати ново искуство смрти; штавише, он допушта да се оно пресудно утисне дубоко у њему:

„ако икада могнем извући нешто мало истине, то ћу моћи из њега тако особеног, тако спонтаног, из њега кога није оцртао мој разум нити га ублажио кукавичлук, него га је сама смрт, нагло откриће смрти, као муња, утиснуло у мене, по некаквом натприродном, нељудском цртежу, као некакву двоструку, тајанствену бразду“ (Пруст 2007, IV: 164).

Након овог ће се смрт – или барем мисао о смрти – трајно настанити у Марселу, утиснувши и уцртавши, а могли бисмо слободно рећи и уписавши свој траг у његовој нутрини. У претходној епизоди, прасцени писања, било је, дакле, речи о писању (о) смрти, но сада нам Пруст пружа запањујућу слику смрти која пише, тачније смрти која исписује саму истину. На приповедачу је, надаље, да узмогне снаге и напора те рашчита ове дубоко уписане трагове истине-смрти и преведе их натраг у своје писање.

Али, овде је реч о бакиној смрти. Какве то има везе са мајком? Испоставиће се, одлучујуће. Осим приповедача, и његова мати се у овом тому непосредно суочава са смртним губитком, и то своје мајке, само на другачији начин: она се полагао и неприметно, али Марсelloвој истанчаној интуицији ипак довољно уочљиво, преображава у баку – губи своје карактерне црте и из поштовања према преминулој, вођена несвесним сугестијама, поприма све више како физичких тако и духовних сличности са својом мајком и, чак, почиње идолопоклонички да цени све ствари које је ова волела:

„Тако, често, једном сменом друкчије врсте и дубљег порекла, умрли устолочи себи сличног наследника, који наставља његов преминули живот [...] одавно је већ мати много више личила на баку него на ону младу и озарену маму какво је знало моје детињство“ (Пруст 2007, IV: 173, 504).

Ово мешање, преплитање и замењивање баке и мајке није случајно и није у целости објашњиво односом преживеле према преминулој. Прустови тумачи одавно су приметили, упоређујући скице и алтернативне верзије из оставштине настале за време писања романа, да већ епизода са мадленицом у коначној верзији доноси метонимијско премештање са маме на тетку (укус колачића уводи нас у комбреовски свет тетке Леони), те су овај увид проширили и на неке друге односе.⁴ Мама и бака се, према њима, налазе у

⁴ Уп. Kristeva 1993: 47, Genette 1972: 59, Prust 2014: 17 i Lacoursiere 2003: 196.





односу метонимијске заменљивости, па можемо рећи да оно што се говори о једној на посредан али непобитан начин, важи и за другу. У прилог томе говори и чињеница да су ликови маме и баке једини који се у току романа суштински не мењају (Genette 1966: 55), као и да је приказана и коментарирана само бакина смрт, док се мајка више готово уопште и спомиње све док неприметно не ишчезне из романа (Schneider 2001–2002: 156). Због тога сматрамо да се „дамари срца“ могу прочитати као варијација „драме одласка на спавање“: губитак, који је претходно само наслућен, овде се остварује, али уз одстојање које доноси метонимијско премештање тежишта са маме на баку. Другим речима, мати је могла да умре, али тек заогрнута обличјем баке. Прасцена бива поновљена у измештеном оквиру, али приповедач и даље не успева њоме сасвим да овлада и приповест се наставља. Питер Брукс би у овом семантичком премештању видео процес конфигурације наративне жеље која, будући да још не може да се испуни и оконча – јер још не може да се прихвати симболички губитак мајке, који је иницирао жељу – покушава заобилазним путем да дође до свог циља.

Напокон, шта је циљ Марселовог приповедања, односно Прустовог писања? Ка чему оно води? Све се сустиче на самом крају романа, у другој половини *Поново нађење времена*, на страницама безмало у потпуности посвећеним есејистичко-теоријским анализама инспирисаним низом узастопних епифанијских открића пред пријем код Германтових (неравни плочник, звук ударца кашике о тањир и крутост салвете), које представљају рекапитулацију целог романа. За разлику од епизоде у Балбеку, где му је нехотично сећање донело неизмерну патњу због бакине смрти, овог пута слични утисак – који доноси нешто „заједничко у једноме давном дану и сада, у ономе што је у њему било ванвремено“, због чега даје живот ономе бићу у нама које је једино могло да живи „у суштини ствари, то јест изван времена“ (Пруст 2007, VII: 183) – у приповедачу буди неописиво блаженство и усхићење, који му враћају веру у властити књижевни таленат, откривајући му притом грађу коју треба да уобличи и гонећи га да што пре започне рад на свом делу. Али иако ови одломци убедљиво говоре о мотивацији за писање и коначном открићу списатељске вокације, и иако се коментатори често на њима највише задржавају при тумачењу процеса Марселовог постајања књижевником, сматрамо да нам роман, на основу досадашњег излагања, нуди довољно основа за подробније тумачење ове *сцене писања* – и због тога ћемо је прочитати упоредо са прасценом писања, са „драмом одласка у постељу“.

Делез је рекао да *Трајање* у целости има карактер бесомучне потраге за знацима који се морају растумачити, дешифровати и одгонетати (Делез 1998: 8). Шта је знак? Ролан Барт, посве у десосировској традицији, каже да „знак означава оно што није присутно“ (Barthes 1972: 128). Знак, према



томе, замењује оно што означава, оно што је одсутно, јер да је присутно, не би био потребан знак да га означи-замени. Знак означава нешто управо овом игром присуства и одсуства. Писање је, сложили би се и Делез и Барт, означавање-заменавање-премрежавање, али важније нам је што би се са њима сложио и Пруст, када говори о „неизбежном закону по коме замислити можемо само оно што је одсутно“ (Пруст 2007, VII: 183). Оно што епифанија са мадленицом, са једне, и епифаније код Германтових, са друге стране, (о)стављају изван свог оквира, оно што одсуствује из обруча који оне праве управо је прасцена писања, односно уводна епизода. То је само други начин да се каже да је оно око чега се плете цела ова приповест, на крају крајева, одсутна мајка. Но, чак је и одсуство знака (као и одсуство мајке) и даље нека врста знака. Према нашем тумачењу, то је онај знак који читаво Прустово романескно здање покушава да растумачи, „јер истински рајеви јесу они које смо изгубили“ (Пруст 2007, VII: 182). *Трајање* се, у својој целини, показује као обнављање ишчезлог раја прошлости, па тако Женет, на пример, у његовој базичној структури види основни јудеохришћански заплет: изгубљени рај, пад у време, екстатично откриће позвања, коначно спасење (Genette 1966: 65). За приповедача, међутим, то није (само) његово лично спасење, већ понајпре спасење оних које је претходно „убијао“, и то дело које ће тек бити написано требало би да буде својеврсно њихово „испуњење“: „Чинило ми се као да су сва та бића која су ми открила неке истине, а којих више нема, проживела живот који је користио само мени и као да су ради мене умрла“ (Пруст 2007, VII: 213), а сада је на њему да им се за то одужи. Прустов јунак-приповедач спреман је, на крају, да прихвати смрт не само као конститутивни, већ и као нужни део властитог стварања:

„Ја пак кажем да је сурови закон уметности да бића умиру и да и ми сами умиremo, пропативши све патње, да би изникла трава, не заборавља, него вечног живота, густа трава плодносних дела, на коју ће поколења долазити весело, не хајући за оне што под њом 'почивају', на свој 'ручак у природи'“ (Пруст 2007, VII: 346).⁵

Тиме роман, напослетку, може да се приведе крају: након иницијалне сцене одласка на спавање и средишње епизоде у Балбеку, приповедач коначно успева да (макар привидно) овлада искуством губитка мајке. Тако и наративна жеља, односно жеља за писањем, подстакнута на почетку мајчиним одсуством, утихњује на свом врхунцу.

⁵ У складу са споменутим јудеохришћанским асоцијацијама, неизоставно је овде подсетити на оно место из јеванђеља које је и Достојевски нашао за сходно да стави као мото свог највећег романа и на које је Пруст, сасвим сигурно, свесно алудирао: „Заиста, заиста вам кажем: ако зрно пшенично паднувши на земљу не умре, онда једно остане; ако ли умре много рода роди“ (Јован 12, 24).



Читав роман, утолико, представља и покушај да се мајка узида у темеље његовог здања и тиме сачува од заборава. На то је мислио Делез коментаришући љубомору код Пруста:

„Логика љубоморе састоји се у овоме: узаптити, зазидати вољено биће. Такав је закон који Сван предосећа на крају своје љубави према Одети, и што приповедач схвата већ у својој љубави према мајци, а да још нема снаге да га примени“ (Делез 1998: 118).

Делез овде има у виду малог Марсела, оног са почетка књиге; али приповедач са краја романа, који је открио своје позвање и пронашао нову снагу за своју литерарну инспирацију, засигурно је за то имао снаге, као што нам показују величина и моћ његовог дела. А у тој величини такође пребива одређено значење. Као што нам је показала Бруксова наратологија, текстуална жеља не остварује се непосредно и линеарно, у супротном јој приповест не би ни била потребна, већ исцртава кривудава путање и проналази заобилазне путеве до себи својственог испуњења. Болни догађај са мајком већ на самом почетку нагони приповедача на наративно заобилажење (након „драме одласка у постељу“ почињу без престанка да се нижу епизоде у седам томова), иначе би се приповест већ ту могла завршити; Кристева је, поред осталог, истакла да је то премештање (као и оно, већ споменуто, са мајке на тетку) било нужно да би се стабилизовало ексцесивно задовољство жеље за мајком (уп. Kristeva 1993: 47). Уместо у непосредном задовољењу наративна жеља текста „празни се“, тако, метонимијским премештањем у вазда нове ланце догађаја, којих теоретски може бити бескрајно много, иако се у пракси они једном морају окончати како би приповест задобила некакав смисао. У ком ће се тренутку догодити зависи пак од потенцијала садржаног у иницијалној жељи. Валтер Бенјамин разликовао је доживљени догађај од догађаја којег се сећамо: док је први „коначан, или бар затворен у једној сфери доживљаја“, други је „бесконачан, јер је само кључ за све оно што је пре њега било и све што је после њега дошло“ (Benjamin 1974: 228). У нашем читању, тај кључ представља сцена одласка на спавање, а то што је Пруст био у стању да из ње готово бескрајно протегне своју приповест и максимално одгоди њен завршетак, говори о тешко подношљивој и скоро неисцрпној, али утолико продорнијој снази те прасцене писања, сцене која постоји још само у сећању и која се показала као огромни приповедни мотор, натеравши писца да око ње опише најшири могући (наративни) лук, унутар којег је могао да ниже увек нове карике своје приче. Искористићемо зато један Бруксов коментар као веома упечатљив опис утиска који остаје након читања Прустовог романа: „Најефектнији или, у најмању руку, најизазовнији текстови биће





они у којима је одлагање највеће, који су у највећој мери ограничени, који су најбољнији“ (Bruks 2000: 237).

Прустова религија уметности, која подразумева посвећење целокупне (личне) прошлости, зачета је иницијалним обесвећењем. На почетку, видели смо, стоји чин симболичког скрнављења и убијања мајке – на крају, тако удаљеном, чин симболичког искупљења и готово хегеловског *Aufhebung*-а путем уметности: у стварности ишчезла (полагано убијана) мајка добија своје испуњење у претпостављеној вечности уметничког дела. Батај је исправно уочио амбивалентност која прожима целокупно Прустово дело, а надасве његов однос према мајци, када је рекао да „немоћ и страх сами по себи ограничавају жељу да скрнавимо оно што волимо“, али да нас „љубав, напротив, подстиче, а осећање скврнућа утолико је снажније уколико јаче волимо“ (Bataille 1988: 157). Све се, на неки начин, већ одиграло оног „тужног датума“, оне ноћи којом „почиње једно ново раздобље“, када је мати први пут умало заплакала пред Марселом,

„оне можда најслађе и најтужније ноћи у мом животу кад сам, авај, постигао од својих родитеља једно прво одрицање, од кога сам могао рачунати да је почело опадање мог здравља и моје воље, моје сваког дана све опасније одустајање од сваког задатка – а на које сам данас поново наишао у библиотеци Германтових, по једном не може бити лепшем дану, који је одједном осветлио не само давнашње моје мисли што су по мраку пипале пут него чак и циљ мога живота, а можда и уметности“ (Пруст 2007, VII: 198).

Тако Марсел, превладавајући своју највећу бол исписујући је, постаје Пруст. Рене Жирар у завршетку романа види парадигматичну слику откривења романескне истине (писца) насупрот романтичне лажи (јунака), будући да за њега „романсијер је јунак излечен од метафизичке жеље“, а „велики романи увек настају из неке опсесије која бива трансцендирана, и та победа над жељом крајње је болна“ (Girard 1965: 233). Према његовом мишљењу, Пруст јесте преобраћени Марсел, излечен и одучен од своје иницијалне жеље. Иако није нетачан „по слову“ текста, овај нам закључак, ипак, делује превише оптимистично „по духу“ поруке, будући да сматрамо да није могуће сасвим превладати примарну жељу. У том погледу, склонили смо да, за разлику од Жирара, мање послушамо шта нам приповедач дословно говори, а више шта нам „између редова“ поручује туробна и меланхолична атмосфера која просијава из сваке реченице романа. Прустово дело бисмо, стога, радије тумачили у светлу Ничеовог наука да су памћење и бол суштински повезани: „’Да би нешто остало у памћењу, мора да се у њега уреже: само оно што не престаје да причињава бол остаје у памћењу’ – то је основни став најстарије (нажалост, и најдуготрајније) психологије на земљи“ (Niče 2011: 203).





Жеља за писањем зачиње се, на почетку овог романа, у слутњи губитка мајке а испуњава у коначној одлуци да писање отпочне, као лабудова песма, у слутњи властите смрти. Другим речима, само је бол незабораван, и отуда само из њега и, уједно, против њега – што је Пруст исувише добро знао – може настати писање које, такође, жели да остане трајно упамћено.

ИЗВОРИ

- Prust, Marsel. „Sinovlji osećaji roditeljoubice“ [1907]; prev. Aleksandra Mančić Milić. *Reč*, 3, 23–24 (1996): 86–90.
- Пруст, Марсел. *У истражању за минулим временом [I–VII]*. Прев. Живојин Живојновић. Београд: Паидеиа, 2007: [I] *У Свановом крају*; [IV] *Согома и Гомора*; [VII] *Васкрсло време*.
- Пруст, Марсел. *Кад би свети ѝројао: о чијању и груји сјиси*. Прир. и прев. Јовица Аћин. Београд: Службени гласник, 2011.
- Prust, Marsel. *Protiv Sent-Beva*. Prev. Bojan Savić Ostojić. Loznica: Karpos, 2014.

ЛИТЕРАТУРА

- Barthes, Roland. „Proust et les noms“ [1967]. *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1972. 118–130.
- Bataille, Georges. „Marcel Proust et la mère profanée“ [1946]. *Œuvres complètes, t. XI. Articles I: 1944–1949*. Paris: Gallimard, 1988. 151–161.
- Benjamin, Walter. „Prilog Proustovom liku“ [1929]. *Eseji*. Prev. Milan Tabaković. Beograd: Nolit, 1974. 227–241.
- Baudry, Jean-Louis. *Proust, Freud et l'autre*. Paris: Minuit, 1984.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge, London: Harvard University Press, 1984.
- Bruks, Piter. „Frojdov masterplot: jedan model pripovedanja“; prev. Predrag Brebanović. *Reč*, 57/3 (2000): 229–244.
- Vajnrih, Harald. *Leta: umetnost i kritika zaborava*. Prev. Drinka Gojković. Beograd: Fabrika knjiga, 2008.
- Wood, Michael. „Proust and His Mother“. *London Review of Books*, 34, 6 (22 March 2012): 5–10. < <https://www.lrb.co.uk/v34/n06/michael-wood/proust-and-his-mother> >, 10. 9. 2023.
- Делез, Жил. *Пруст и знаци*. Прев. Иван Миленковић. Београд: Плато, 1998.
- Genette, Gérard. „Proust Palimpseste“. *Figures I*. Paris: Éditions du Seuil, 1966. 39–67.
- Genette, Gérard. „Métonymie chez Proust“. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972. 41–63.
- Girard, René. *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure*. Trans. by Yvonne Freccero. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1965.



- Kristeva, Julia. *Proust and the Sense of Time*. Trans. by Stephen Bann. New York: Columbia University Press, 1993.
- Lacoursiere, Roy B. „Proust and Parricide: Literary, Biographical, and Forensic-Psychiatric Explorations“. *American Imago*, 60, 2 (Summer 2003): 179–210.
- Niče, Fridrih. *S one strane dobra i zla / Genealogija morala*. Prev. Božidar Zec. Beograd: Dereta, 2011.
- Робер, Марта. „Причати приче“; прев. Љиљана Матић. *Летњојис Мајице српске*, 174, 462, 6 (1998): 809–832.
- Tadié, Jean-Yves. *Marcel Proust*. Trans. by Euan Cameron. New York, London: Viking, 2000.
- Trilling, Lionel. „Freud and Literature“ [1940/47]. *The Liberal Imagination*. New York: Charles Scribner's Sons, 1976. 34–47.
- Frojd, Sigmund. *S one strane principa zadovoljstva / Ja i ono*. Prev. Mirjana Avramović. Novi Sad: Svetovi, 1994.
- Schneider, Michel. „La mort ne dure pas“. *Enfances & Psy*, 14 (2001–2002): 153–157.

Jovan Bukumira

À LA RECHERCHE DE LA MÈRE DISPARUE

Résumé

Notre travail offre une lecture possible, inspirée de la psychanalyse, du roman *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Nous laissons hors de notre observation les influences possibles directes et les rencontres de Proust et de la psychanalyse, et partons de la narratologie psychanalytique de Peter Brooks, qui met au premier plan le concept de la trame conçu sur les compréhensions de Freud. Dans notre travail, nous exposons les arguments en faveur de la thèse que l'œuvre de Proust n'est pas seulement un roman sur le processus pour devenir écrivain, mais aussi sur le désir de devenir écrivain, tandis que ce désir se comprend dans sa relation constitutive avec la figure de la mère dans le roman. Nous prenons en considération également les attitudes que Proust a exposées sur le parricide, dans son article « Sentiments filiaux d'un parricide », publié après la mort de la mère de l'écrivain et peu de temps avant qu'il ne commence à travailler sur son roman. Sous cette lumière, la ligne narrative magistrale de *La Recherche* – que constituent : « le drame du coucher » (*Du côté de chez Swan*), « les intermittences du cœur » (*Sodome et Gomorrhe*), et « la mémoire involontaire » (*Le Temps retrouvé*) – se comprend comme le mouvement narratif de la scène initiale de l'écriture, à travers la véritable découverte de la mort, et jusqu'à sa culmination dans la scène finale de l'écriture.

Mots-clés : Marcel Proust, la critique littéraire psychanalytique, figure de la mère, parricide, (pra)scène d'écriture.



МАРСЕЛ ПРУСТ: ПРИСУСТВА

Издавач

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
Београд, Краља Милана 2
www.ikum.org.rs

За издавача

Бојан Јовић

Лектиура и коректиура

Свјетлана Манигода

Индекс имена и појмова

Миња Томић

Јован Букумира

Графичко уређење

Лепосава Кнежевић

Тираж

150

Штампа

Службени гласник, Београд

ISBN 978-86-7095-339-0





CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.133.1.09 Пруст М.(082)

МАРСЕЛ Пруст : присуства / зборник уредили Бојан Јовић, Биљана Андоновска, Бранко Алексић. - Београд : Институт за књижевност и уметност, 2024 (Београд : Службени гласник). - 416 стр. ; 24 cm - (Посебна издања / [Институт за књижевност и уметност] ; 55)

Текст ћир. и лат. - Део текста упоредо на франц. језику. - «Тематски зборник Марсел Пруст: присуства представља крајњи резултат међународног научног скупа који је Институт за књижевност и уметност у Београду организовао 15. и 16. децембра 2022. године поводом стогодишњице смрти овог класика француске и светске књижевности.» -> Уводна белешка. - Тираж 150. - Стр. 9: Уводна белешка / Уредници. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Résumés. - Регистар.

ISBN 978-86-7095-339-0

1. Јовић, Бојан, 1963- [уредник] [аутор додатног текста] 2. Андоновска, Биљана, 1981- [уредник] [аутор додатног текста] 3. Алексић, Бранко, 1951- [уредник] [аутор додатног текста] а) Пруст, Марсел (1871-1922) -- Поетика -- Зборници

COBISS.SR-ID 161868041

