

sámo po sebi razume, da bosta obseg in pomen slovenske kulture naraščala predvsem iz napetosti med elementi, ki sestavljajo njen notranji ustroj.

Zaupanje v slovensko kulturo je predvsem zaupanje v smisel historičnega razvoja — v tisti pogojni obliki seveda, s katero moderni ljudje lahko sploh vnaprej zaupamo historičnemu dogajanju. Oboje na Slovenskem ni nekaj novega. Zaupanje v slovensko kulturo, prek te pa v historični razvoj je za Slovence bolj ali manj dokončno opredelil že Prešeren, ko se je odločil za slovensko kulturo, kakršna je bila v njegovem času, zoper prividne kulturne vrednote, ki jih nikjer ni bilo in je bilo tudi neverjetno, da bi kadarkoli bile. V tem smislu je zapisal po Homerju tale hudomušni kulturnopolitični stavek: »Bolje je biti svinjski pastir ko vladati vsem mrtvim.« Nato ga je pa razložil s še bolj jasno kulturnopolitično opredelitvijo: »Vendar mislim, da je treba vse, kar je vzklilo, pustiti rasti pri miru do dneva žetve, zato da bo Gospod (ho Hreistos) na sodni dan mogel ločiti dobro od slabega.«

V Proustovem svetu ali v svetu podob

V letu 1971 je minilo sto let, odkar se je pisalo rojstno leto začetniku, utemeljitelju in prvemu klasiku modernega svetovnega romanopisja, Marcelu Proustu. Obletnica je šla mimo slovenskega kulturnega letopisja skoraj nepazno, kar je morda posledica dejstva, da Slovenci do Proustovega osrednjega dela *N a p o t i z a i z g u b l j e n i m č a s o m* še nismo našli tistega pristnega razmerja, ki bi bilo neogibno, če naj bi naša književna kultura sprejela vase zares s pridom vse tisto, kar je s Proustom postalo že sestavni del svetovnega literarnega dogajanja, njegovih idej, oblik in razvojnih procesov.

Spominu na Prousta in nuji približati njegovo pisateljsko umetnost slovenskemu kulturnemu prostoru se oddolžujemo z objavo študije, ki jo je posvetil osnovam Proustovega pisateljstva Anton Ocvirk. Študija je bila napisana za spremno besedo novi izdaji Proustovega romana *V S w a n n o - v e m s v e t u*, ki bo izšla v zbirki *Sto romanov pri Cankarjevi založbi*. Avtor študije, ki ga cenimo ne samo kot uglednega slovenista in urednika *Zbranih del slovenskih klasikov*, ampak predvsem kot utemeljitelja primerjalne književnosti na Slovenskem, je svojo študijo zasnoval na podlagi dolgotrajnega preučevanja Proustovega dela, v njeno središče pa postavil nekatere ključne probleme Proustovega duhovnega in pisateljskega sveta, da bi opozoril predvsem na bistvene premike, ki jih je Proust povzročil v razvoju moderne besedne umetnosti in z njimi sprožil daljnosežne razvojne procese, iz katerih segajo novi in novi sunki tudi v sodobno slovensko književnost.

Iz obsežne študije, ki razpravlja v prvih poglavjih o podlagah Proustovega umetniškega snovanja, o njegovih zvezah z Baudelairo, dandizmom, dekadenco, esteticizmom in zlasti simbolizmom, pa tudi o biografskih in psiholoških podlagah pisateljevega razvoja, objavljamo osrednji in zadnji del.



Anton
Ocvirk

Roman je nastajal počasi, mukoma, kakor da bi se zlepa ne mogel prav razmahniti, obremenjen na vse strani s stoterimi ovirami in notranjimi zapleti, ki mu niso omogočali, da bi bil čimprej dozorel, se vsebinsko zaprl in oblikovno dogradil. V Proustu je najprej živela samo slutnja nečesa velikega, ga vabila in omamljala, vendar nedoločnega, daljnega, podobna zapeljivemu glasbenemu motivu, ki se je vzel od kdove kod,

nemara prav z dna njegove nezavesti — soroden temu, kar imenuje avtor v *Jeanu Santeuilu* notranja glasba (*musique intérieure*) — ga vsepovsod spremljal, izginjal in se znova vračal, a vselej bolj zahteven in bolj neučakan, pripravljen, da se utelesi, kakor hitro se izpopolni še z drugimi sestavinami in sklene v ubrano celoto, melodičen lik. Tega obotavljavega tipanja naokoli pa ni bila kriva snov, ki si jo je izbral, saj jo je že od vsega začetka nosil s seboj, čeprav tega ni vedel, že od takrat, ko se je s sedemnajstimi leti znašel v svetovljanskih salonih in se začel po njih razgledovati, tudi ne lepa kopica obrazov in pripetljajev, ki so se mu v neredu podili po glavi, marveč nova umetniška oblika, ki se mu je v zavesti kradoma porajala, tako različna od vseh drugih, ki jih je poznal, da je obstrmel od začudenja. In hkrati je z njo vstajalo še posebno pojmovanje resničnosti in človeka, drzno novo, ki pa bi moralo biti dosledno izpeljano do kraja, če naj res kaj pove. Proust je poznal dve nevarnosti, ki zaustavljata ustvarjalca, da ne more napredovati, kakor bi rad: zunanjo, to je tisto, ki se skriva v okolju in družbi, recimo raje v družbeni plasti, h kateri spada ali je z njo vsaj zvezan, in notranjo, tisto, ki jo povzročajo bolj ali manj gibki, sproščeni čutni trzljaji. Brez obeh bi bil prazen, votel, prej fantast kot resničen oblikovalec življenja, a vendar z njima v večnem strahu, da ga ne zamajeta v ravnotežju, če se razraseta in si ga usužnjata. Prva rada zavrè pri pisatelju njegovo svobodno premočrtnost, razrahlja njegovo umsko doslednost, ko mu zveže roke, da se ne more ravnati po svojih spoznanjih, druga pa ga kaj hitro lahko spelje v popolno subjektivnost, če se ji prepusti na milost in nemilost. Obedve sta zanj lahko blagoslov ali prekletstvo, vzpon kvišku ali padec v razkroj, radost ali obup. Proust je bil že od mladih nog od obeh močno odvisen, dokler se ni odtrgal od sveta in se zaprl v samoto, da ubere svojo pot in kljub svoji bolezni prav z voljo in predirno bistrino svojega duha, ki ga je vse do zadnjega vodil po čudno zapletenih labirintih njegove umetnosti, uresniči svoje delo.

Tega ne smemo prezreti, ko se lotevamo njegovega pisateljskega izročila, da bi ga spoznali поблиže. V Proustu je vedno tlela in se postopoma

čedalje bolj večala strast po novem, še nikoli povedanem, izvirnem, že od njegovih zgodnjih literarnih poskusov sem, čeprav se tega ni dalo takoj spoznati, ko pa ni svojih stvari objavljaj zdržema, ampak marsikaj bolešno skrival v sebi, pretehtaval in čakal, da dozori. Toda če preletimo njegovo življenje na hitro iz ptičje perspektive, zadenemo na prva znamenja takšnih teženj že kar pri njegovih sedemnajstih letih, ko je komaj začel pisati, četudi so še plaha in zlepa ne izzivalno izrazita, a vendar. V mislih imam njegov prispevek *Za Vijoličasto revijo* (*Pour la Revue Lilas*) iz tega časa, ki ga je pripravil za rokopisni dijaški list z istim imenom in ga je hkrati z drugimi dokumenti in spomini na pisatelja objavil njegov mladostni drug Robert Dreyfus leta 1926 v knjigi *Souvenirs sur Marcel Proust*. Proustov sestavek obsega nekakšne zapiske iz dnevnika, kar ni za nas brez pomena, ko pa govoré o njegovem odnosu do predmetov, ki nas obdajajo. Spočetka, se pravi pred nekaj leti, so mu bili še tuji, če ne že kar zoprni, sedaj pa so spremenili videz in vsebino. Noč je, beremo tukaj, in svetilka slabotno obseva temne kote v sobi — o, koliko sob se bo še vtisnilo v njegovo zavest kasneje — zato pa je v njeni bližini in krog nje velik kolobar »žive svetlobe«, ki objema njegovo »požoltelo roko«, knjige in pisalno mizo. Po stenah se pasejo lunini žarki, ki vdirajo skozi komaj zaznavne reže v »rdečkastih zastorih«. Od zunaj prihaja skozi na pol odprto okno k njemu od vseh stvari, ki počivajo — od dreves, s katerih curlja »modra svetloba«, od mestnega tlaka in razbeglih ulic — »hladen, mrzel dih«. Toda vse se kakor začarano na mah sprevrže, ko zapre okno in se znajde s stvarmi, ki so poleg njega, sam iz obličja v obličje: s kozarci na nočni omarici, stekleničkami, pismi. Tedaj vse oživi. »O božanski trenutki!« vzklika in nadaljuje: »Vse vsakdanje stvari sem spremenil kot narava v svete, ker jih nisem mogel premagati. Napolnil sem jih s svojo dušo, z najbolj svojimi, veličastnimi podobami. V posvečenem prostoru sem, na prizorišču dogajanja. Središče stvari sem postal in vsaka med njimi mi sporoča sijajna, a obenem otožna občutja in vtise, ki me opajajo. Pred mojimi očmi vstajajo čudoviti prividi.«

Na oko na rahlo prisiljen, uglajen stil, z odtisi takratnega časa na sebi, ki previdno drsi prek impresionizma v simbolistično govorico, ne da bi bil izumetničeno načičkan, raje bi rekli, da je po svoje miselno priostren in vsebinsko poln. In v resnici že od daleč naznanja njegov kasnejši široki, astmatično zadihani, zapleteni stavek z mnogimi podredji, ki ga je uveljavil v romanu, hkrati pa razkriva potezo, ki nas najbolj zanima, se pravi poseben postopek pri gradbi podob, oprt na transfiguracijo ali spreminjanje zunanje resničnosti v notranjo, kar nastaja kot posledica njegovega duševnega zanos, nekakšnega razumskega navdiha. Po tej strani se Proust temeljito loči od Dostojevskega, ki je bil vseskozi odvisen od podtalnih, globinskih zagotovov svoje domišljije in se je bal razumske preračunanosti.

Toda v nevarnosti smo, da se prehitimo, če se pri priči ne ustavimo in ne vrnemo k nastanku *Izgubljenega časa*, k njegovim razvojnim stopnjam. Kakor je najprej v Proustu živela slutnja nečesa, kar se ima roditi in razviti v roman, a se nato razrastla v glasbeni motiv, tako se je že takrat okoli nevidnega zametka nabirala snov, pravzaprav vrsta motivov in obrazov, kar pa še zdaleč ni bilo med seboj trdno povezano, kaj šele umetniško izdelano. To se je zgodilo kasneje, ko je dognal notranje bistvo celote in njene temeljne sestavine. Proust je bil po naravi opazovalec, ki ga zanimajo ljudje okoli njega, njihove posebnosti in lastnosti, a po svoje. Ko je še bil kolikor

toliko pri polni telesni moči, si je v salonih zapisoval na drobne lističe, celó na vizitke in vabila na sprejeme, kar je odkril novega okoli sebe: oblike vaz, kroje oblek povablencev, njihov način govorjenja, njihove gibe pa tudi barvne odtenke svetlobnih sijev na njihovih obrazih in odbleske v ogledalih na stenah. Vse to se je v njem nabiralo, se sesedalo v njegovo podzavest in čakalo na plodni trenutek.

Toda tega zlepa ni hotelo biti od nikoder, naj je še tako upal, da se mu bo v ustvarjalnem preblisku odprlo in bo spoznal, kaj se v njem nemirno prebujata, da bo nenadoma zagledal živo pred seboj svoj cilj. Toda kako hudo se je zmotil in kako napačno je sklepal! Slutnja v njem se zlepa ni hotela izviti iz meglenih občutij v določnost, se strditi in razrasti v zamisel z vodilno idejo v sebi, ki naj bi prešinjala celoto, tudi ne v zgodbo, da bi se v njej uresničila, takšno, ki bi imela po starih estetskih nazorih začetek, sredino in konec. Do česa takega se ni dokopal ne takrat ne kasneje, pravzaprav nikoli, zato pa se je odločil, da se izpove v velikem delu, ki bo polno njega samega, a po svoje, v novi obliki in izdelavi. In ravno to nam pomaga, da spoznamo snovno ozadje, zgradbo in oblikovno plat njegovega *Izgubljenega časa*.

Opraviti imamo z modernim romanom, ki ne priznava več togih fabulativnih kalupov, se jih pravzaprav hoče odkrižati, jih razbiti in se hkrati osvoboditi dotlej veljavnih estetskih dogem v prozi, ker ne ustrezajo več ne vsebini ne doživetju, ki si sedaj iščeta svojo pot. To je poskušal uresničiti po svoje že Huysmans v delu *Narobe svet*, ko se je zavestno odrekel naturalizmu, iz katerega je izšel, vendar ni uspel, ker ni svojega spoznanja domislil do konca. Obtičal je nekje na pol poti, saj je še vedno vlekel s seboj marsikaj iz preteklosti, zlasti zunanjo opisnost predmetov, izdelano tako na drobno, da utruja, kolikor je sploh ni spremenil v priložnostne študije o dekadenci estetik in motiviki, a še drugih stvarih ter jih namestil sem ter tja po pripovedi. Proust je bil v tem pogledu določnejši, tudi doslednejši, ker ga v umetnosti niso ovirali podedovani apriorizmi. Zato pa so bile pri njem druge motnjave, ki so ga morile, predvsem nejasnosti o tem, kakšen naj bi bil njegov roman po notranji zgradbi. In to se je vleklo iz leta v leto prav tja do trenutka, ko se je leta 1907 na vsem lepem usedel in se lotil pisanja. A tudi letnica, ki smo jo navedli, ne pove pravega, ko pa nam potrjujejo viri in dejstva, da je podobna misel, da bi spregovoril o sebi, živel v njem že od leta 1896 dalje, tedaj od časa, ko je izdal *Radosti in dneve*. Takrat je zasnoval avtobiografski roman na podlagi zapiskov in gradiva, ki si ga je nabral iz svojega svetovljanskega življenja, a ga ni nikoli dokončal, temveč leta 1899 odložil in 1904 zavrzel, čeprav je v njem spotoma marsikaj popravil in dopolnil. Delo je izšlo v svoji pristni podobi, zajeto iz rokopisov, trideset let po njegovi smrti, leta 1952, izdano v treh knjigah z naslovom *Jean Santeuil*. Tu pa moramo navesti nekaj podrobnosti, ki osvetlujejo avtorjevo ustvarjanje in njegovo razvojno pot, če hočemo razumeti, kar se je zgodilo kasneje.

Marsikdo, ki vzame v roke ta roman in pozna tudi Proustovo veliko umetnino, rad na prvi pogled misli, da ima v rokah prvotno zasnovano, če ne celó lep kos *Izgubljenega časa*, čeprav še v nedodelani, tipajoči obliki, ko pa veže obe besedili med seboj vrsta istih prizorišč, oseb in motivov. Vendar moramo biti pri presoji previdni in se ne smemo mirne duše prepustiti podobnostim, ker nas utegnejo speljati na led, ko pa so pomembnejše od njih različnosti, tisto, po čemer se obe deli drugo od drugega ločita, sta si na-

ravnost nasprotni. Isto snov lahko pisatelj oblikuje večkrat, vsakokrat v različnih preoblikah, z drugačnimi umetniškimi nagibi in drugimi cilji. Če se opremo na to spoznanje, kaj hitro ugotovimo, da je *Jean Santeuil* po svojem bistvu bližji osebnim življenjepisnim zapiskom, sprepredehim s kopico samostojnih prizorov in pripovednih vložkov, kot pa v sebi vsebinsko sklenjenemu, enotno zgrajenemu romanu, saj pripoved v njem trza sem ter tja, se lomi, drobi, krha, ko pa nima osrednjega kompozicijskega načela, pravzaprav vodila, ki bi uravnavalo potek dogajanja in onemogočalo skoke v stran.

Nič takega *Na poti za izgubljenim časom*, če roman pregledamo v celoti in razberemo iz njega temeljne nosilce njegove stavbe. Naj je zgrajen iz še tako raznovrstnih sestavin in naj posega dogajanje v še tako različna časovna razdobja, vendar veže vse pripetljaje v enoten tok doživljaj s skodelico čaja s koščkom magdalenice v njem, kakor je popisano v prvem poglavju *Swannovega sveta*, pravzaprav njegove čustvene in miselne posledice, ki sprožijo v pisatelju po posebni logiki nehotnega spomina temne, dotlej skrite plasti nekdanjosti, vse mogoče usedline, ki so do tega trenutka negibno ždele v njem in čakale, da jih vrže na površje poseben sunek, jih oživi in z njimi potegne v zavest kar celo verigo med seboj spetih dogodkov, oseb in krajev, ki so bili dotlej globoko pokopani v njem. »In tedaj se mi je spomin nenadoma prikazal,« beremo tu. »Tisti okus je bil okus po koščku magdalenice, ki mi ga je teta Léoni ob nedeljskih jutrih v Combrayu (ob nedeljah sem ostajal do začetka maše doma), ko sem ji prišel voščit v spalnico dobro jutro, zmeraj pomočila v ruski ali lipov čaj in mi ga ponudila. (. . .) In tako kot v igri, ki se z njo zabavajo Japonci, ko namočiš v porcelanasto, z vodo napolnjeno skodelico kosce brezobličnega papirja, ki se v vodi raztegnejo, dobe različne obrise, barve in oblike ter se spremenijo v otipljive in že znane rože, hiše in osebe, tako so zdaj vse rože z našega vrta in iz parka gospoda Swanna, vsi lokvanji, ki so rastle v Vivonni, vsi dobri meščani in njihove hišice in ves Combray z okolico — tako je vse, kar ima obliko in trdnost, vstalo z mestecem in vrtovi vred iz moje skodelice čaja.«

Ni moč spregledati spoznanja, ki je Prousta obšlo ob tem odkritju, ga prevzelo in vplivalo na njegove nadaljnje odločitve, to pa še tem manj, ker je v romanu kar se da poudarjeno in postavljeno na tako vidno mesto, da človeka zbode v oči. Po nepotrebnem bi tudi zanikali, kakor da bi bilo kaj takega nemogoče, ko pa vemo, da smo zadeli ob asociacijsko omrežje, razpredeno na vse strani po našem telesu, oskrbljeno s sprejemniki, pretvorniki in oddajniki ter zvezano na vseh konceh in krajih s čutno podstavo naše osebnosti, ki nam prek vonjev, dotikov, okusov, zvočnih in barvnih zaznav sporoča v zavest stvari, o katerih se nam dotlej ni niti sanjalo, obenem pa posreduje že davno pozabljena okolja, obraze in dogodke s tako živo nazornostjo, kakor da bi se pravkar pred našimi očmi porajali in razpredali, čeprav so se jim pritaknila tudi naša čustva in jih mestoma zameglila, če ne že preoblikovala. In vendar nimamo prav nič opraviti s čutnimi zvijačami ali umetnijami, celó ne s prividi in čarovnijami, kakor so mislili svoje dni, recimo raje izmišljavami, ko pa temelji vse na dejstvih in je odvisno od naše živčne zgrajenosti, prek nje pa od naše duševne sposobnosti, da zaznave in predstave med seboj primerjamo, jih vežemo ali pa razstavljamo, razdružujemo in odmišljamo. Zato je takšno početje tem bolj zgovorno in prese-netljivo, čim bolj smo občutljivi za dražljaje, ki nas od vseh strani naska-

kujejo, čim bolj smo odprti navzven in navznoter. Znašli smo se na področju, kjer nastajajo podobe, tisti prvinski izdelki našega ustvarjalnega duha, brez katerih si besedne umetnosti sploh ne moremo misliti. In ker že zdavnaj poznamo zakonitosti, po katerih se ravnamo, ko jih oblikujemo, si tudi lahko razložimo njihovo zgradbo, vrednost in pomen v pesnikovem delu. Prišlo smo do vprašanj, ki pa jih bomo razrešili kasneje, ko bomo spoznali še druge prvine Proustovega umetništva.

Pred nami je sedaj še nekaj važnih, če ne kar odločilnih stvari, ki izhajajo iz dogodka, na katerega smo naleteli v *Swannovem svetu*, zato jih ne smemo obiti in ne prezreti. Nič se ne bomo prenačili in ne zmotili, če pripišemo Proustovemu doživetju ob čaju strukturalno-kompozicijski pomen, ali z drugimi besedami, če ga razglasimo za odkritje oblikovno-stilnega vodila, po katerem je mogoče posamezne dele v romanu med seboj zvezati, jih snovno-motivno speti in tako sestaviti iz njih organsko zlito, vsebinsko polno umetniško celoto. Česa podobnega iščemo zaman pri *Jeanu Santeuilu*, ko pa je ravno v tem pogledu brezobliččen sprimek najrazličnejših pripetljajev, prizorov in slik, ki žive zase brez globljega vzajemnega notranjega soglasja, razen če za kaj takega ne razglasimo premočrtnega avtobiografskega zaporedja dogodkov, kakršnega poznamo iz spominskih zapisov, pri katerih pa ni bistvena fabula — te sploh ni — marveč se vrste druga za drugo dogodivščine, srečne in nesrečne, ki so zadele njihovega avtorja. Te so tem bolj važne, kolikor bolj je bilo njegovo življenje dragoceno, recimo zgledno.

Zdi se, da je izšel Proust sprva prav iz takšnih moralno-idejno pobarvanih spominskih zaznamb, se skrtil za tretjo osebo in se ravnal kot opazovalec, ki ga zanimajo človeški značaji in družbene prigode po njihovih izjemnih, tipičnih potezah, ker razkrivajo pisatelju nič koliko psiholoških resnic. Spominski literaturi, če naj jo tako imenujemo, je ostal Proust zvest tudi kasneje, le da se je vse spremenilo, ko je odkril globlji smisel svojega početja. V tem hipu je avtobiografski okvir sprhnel v nič, iz opazovalca se je pisatelj spremenil v delujočo osebo, ki govori neposredno sama iz sebe, se opazuje, otipava, pogreza vase in išče globlji smisel vsemu, kar ga obdaja. Toda ogledala, v katerih je doslej videval sebe in družbo, niso bila več gladko ploskasta, postala so parabolčna, povečevalna. Hkrati pa so vdrli od kdove kod vanje svetlobni odsviti vseh vrst, odbliki in siji, ki so ujeli človeško gmoto v osvetljavah, o katerih vemo, da jih starejši roman ni poznal. Toda to se je zgodilo kasneje, ko je Proust odkril bistvo izgubljenega časa in zavrgel vse naključno, epizodično, kar se je vtihotapilo v njegovo prvotno zamisel. Vendar do tega ni prišlo tako kmalu.

Podobno kot pri *Jeanu Santeuilu* se je ravnal tudi leta 1905, ko je na starih temeljih zasnoval roman brez naslova, da bi vnovič posegel v svoje življenje, vendar ni uspel, saj so se od njega ohranili sami bežni zapisi in odlomki. Zamisel, o kateri govorimo, pa tudi ni nastala kar mimogrede, marveč po majhnem duševnem pretresu leto dni pred tem, če naj tako imenujemo čustveni sunek, ki ga je takrat vrgel iz ravnotežja. V mislih imam odločitev, da se odtrga od Johna Ruskina, ki ga je tako pritegnil, ko ga je odkril leta 1890, da ga je lep čas prevajal in se pri njem zgledoval. Nena doma pa je spoznal, da mora pustiti angleškega avtorja vnevar, če hoče rešiti sebe in se vrniti k svojemu delu. Takrat je sporočil neki svoji znanki: »Umril bom, ne da bi kdaj kaj napisal o sebi.« V juliju 1905 pa beremo v pismu, ki ga je poslal princu Antoinu Bibescu: »V trenutku, ko sem po

dolgotrajni odrevenelosti vrgel pogled v svojo notranjost, k svojim mislim, sem začutil, kako je življenje ničevno. Sto obrazov, tisoč idej me sili, da jih utelesim v svojem romanu; kakor tiste sence v *Odiseji* so, ki prosijo, naj jim damo piti nekaj krvi, da ožive.«

Toda tudi leta 1908, ko se je v tretje zagrizel v svojo snov, da bi jo obdelal s širših vidikov, se njegova pripovedna tehnika še vedno ni bistveno predrugačila, postala je le bolj predirna, bistroglednejša. Takrat je zasnoval delo z naslovom *Proti Sainte-Beuvu*, ki ima vse lastnosti nekakšne zlitine, če ne zmesi, sestavljene iz različnih prvin: kritične študije, načelnega eseya in umetniške proze, zajete iz njegovih opazovanj in avtobiografskih doživetij, seveda pesniško predelanih in postavljenih v njegov svet. To ni obetalo nič dobrega, zlasti ni kazalo, da bi se mogel izviti iz zagate, v kateri je dotlej tičal, se osvoboditi mōre, ki je spričo njegove ustvarjalne nemoči ležala na njem in ga tiščala k tlom. Pred nami je amfibijska tvorba, če naj jo tako imenujemo, pol razprava, pol roman — pravzaprav skupek pripovednih odlomkov — nabita z razmišljanji o ustvarjanju, o psiholoških in filozofskih vprašanjih in s prizori iz njegovega življenja, ki so mu tako prirasli k srcu, da jih je kasneje vpletel v *Izgubljeni čas*.

Opraviti imamo s poskusom, ki pa se ni obnesel, ker se v tej hibridni obliki, ki si jo je Proust izbral, niti ni mogel. Potem pa je nenadoma prišlo leta 1909 razsvetljenje ob požirku čaja z okusom po pecivu, razmočenem v njem, ga vsega prešinilo in sprostito. Pred seboj je zagledal rešilno pot in cilj, o katerem se mu doslej ni niti sanjalo. Kakšna blaženost in sreča po toliko letih mučnega vrtanja v gluho snov, nenehnega kroženja v začaranem krogu sredi mrtvih predmetov kakor v prostoru brez odmeva, kakšni občutki moči, ki jih je nenadoma začutil v sebi, ko so se začele v njem sproščati domišljajske ustvarjalne sile, kakšno veselje, ko se je spoznal, da so popustile nevidne zave, kakšno navdušenje brez meja! Seveda se tudi poslednjemu ni mogel izogniti raznovrstnim težavam in zapletom, ki so spremljali njegovo pogre-zanje vase, ko je skušal uresničiti svojo namero, a ti so bili v primerjavi s prejšnjimi, ko je brezuspešno udarjal z glavo ob nevidne stene, osvobajajoči, spodbudni za njegovega duha in telo, in kar ni bilo zanj brez pomena, oživljajoči, ko pa so se v daljavi vedno jasneje kazali dokončni obrisi njegovega pripovednega dela. Tudi Proust je bil mučenik peresa, kakor sta bila pred njim Flaubert in Dostojevski, tudi on je trpel ob vsaki besedi, ki jo je napisal, a po svoje. Pri njem se je ustvarjalni proces pravzaprav šele začel, ko se je pri obeh drugih že končal. To pa je zgodba zase, dolga in tako zapletena, da se je ne mislimo niti dotakniti, kvečjemu jo mimogrede omeniti, ker bi drugače zašli prek meja pričujoče raziskave.

Roman spočetka sploh ni imel naslova — tako je bilo tudi z *Jeanom Santeuilom* — in ne jasno izdelanega načrta, po katerem naj bi dogajanje potekalo v premi črti, se vzpenjalo v vrh, nato pa upadalo, se razkrajalo in razkrojilo. Kako naj bi vendar imel kaj takega, če govorimo o zgodbi, ko pa se je avtor opiral na nova estetska spoznanja, tuja stari pripovedni tehniki, njej docela nasprotna, saj vemo, da jo je zavračal. Toda Proust se tudi ni ravnal po že utrjenih zakonih izpovedne proze, takšne, kakršno poznamo od romantike sèm in se je po eni strani še vedno oklepala fabule, po drugi pa naslanjala na čustvene razgibe kot edino delujočo silo. Ravno tako je zavrzel podrobno suhoparno poročanje o junakovem življenju z vmesnimi idejnimi in moralističnimi pojasnjevanji dogodkov, zato pa si je

prizadeval, da bi prikazal najširša družbena območja v njihovi sprepletenosti in se spustil čim globlje pod vrhno plast vsakdanje resničnosti, že znanega in nedvoumnega, da bi tam odkril nepredvideno, negotovo, komaj sluteno. Zato se je moral lotiti stvari s takih vidikov, ki bi mu omogočili ujeti življenje v njegovih notranjih zapletih in krčih, naj bi bili še tako boleči in vznemirljivi. Ker je pri tem omahoval in se preveč oklepal razumskih izhodišč, ni nikoli dosegel tistih globin, kakor jih je Dostojevski, ki se je prepustil neposrednemu, včasih kar vizionarnemu dožemanju duševnih procesov v nas, antagonističnih sil, ki nas mečejo iz skrajnosti v skrajnost.

Tudi Proust je poznal intuitivno doživljanje človeških stisk in prelomov v naši notranjosti, saj se je zanj ogreval in mu pripisoval pri ustvarjanju posebno moč in pomen, vendar se ni nikoli slepo predajal iracionalnemu, motnim duševnim stanjem, ker je bil prepričan, da se jih ne da nadzirati, da so zaradi tega nevarna, ko pa se nagibajo k nadnaravnemu, skrivnostnemu, kar se mu je upiralo. V tem pogledu mu je bil bližji od avtorja *Besov* francoski filozof Henri Bergson, ki je intuicijo razglašal za edino pot, po kateri se lahko dokopljemo do človeka, vendar jo je v isti sapi imel — in to je važno — za višjo obliko sinteze, se pravi za samostojno spojitve delov v celoto, ne pa za nadrazumsko, predanalitično sposobnost našega duha, ki deluje sam iz sebe. Proust se ni nikoli do kraja odrekel razvidnemu, nedvoumnemu, recimo raje, razsojanju o človeku in pojavih, ki temelji na izpričanem, marveč je vse tisto, kar je bilo temu nasprotno, prekril ali pa sprevergel v podobe. Na to nas opozarja po svoje tudi njegova izjava iz leta 1888 v prispevku za »Revue Lilas«, ko pravi, da je običajne predmete, ker jim ni mogel pogledati v bistvo, kratko in malo posvetil, jih iztrgal iz vsakdanjih zvez in jih dvignil v metaforične in simbolne višine. In tudi to je bil nedvomno velik korak naprej, stran od naturalistične in impresionistične opisnosti v območje novega pripovedništva, čeprav sprva še boječ, tipajoč. Že to, da se je otrešel fabulativnih predsodkov, pove marsikaj o njegovih namerah. Če bi bil hotel vztrajati pri dotlej veljavnih estetskih merilih, bi snobistično družbeno kroniko, zajeto iz svetovljanskega okolja, ki ga je poznal, lahko mirne duše izdelal že v romanu *Jean Santeuil*. Če pa ne v njem, gotovo v spisu *Proti Sainte-Beuvu*, ko bi ga primerno izčistil, dopolnil in mu našel zgovornejši naslov. Vendar tega ni storil, ker ga je ravno takrat prešinilo spoznanje, če prav razumemo njegovo pismo Antoinu Bibescu, češ da je takšno početje ničevno, plehko, nesmiselno. Ker je bil izbran, da se posveti novemu, izvirnejšemu umetniškemu iskanju, je bilo nujno, da korenito pretehta svoje namere in jih skuša uveljaviti. In če bi imel še drugi pogled, takšnega, kakršen je bil dan Dostojevskemu, bi se pognal še globlje vase, kakor se je, in stopal še dosledneje v smeri, ki jo je ubral.

Sedaj ni smel in ne mogel več odlašati, moral se je dokončno odločiti, nič več nihati med negotovim in slutnim, se loviti za sencami in približnimi, lažnimi rešitvami, kakor se je doslej. Dognal je, da se skriva edina pot, ki jo mora izbrati, če se hoče izkopati iz zagate, v njem samem, da je ta tudi najbolj razumna in najbolj v skladu z njegovim doživetjem. Prav to spoznanje pa mu je narekovalo, da brez odlašanja postavi v ospredje dogajanja sebe samega, svoj jaz, a vse drugo primerno preuredi. Postati mora središčna os, okoli katere bodo krožile snovne gmote, zajete iz njegove preteklosti, se med seboj vezale in zgoščale. Če naj bo ogledalo, ki odseva, kar se je vanj

ujelo, se nabralo na njegovem dnu in se presnovalo, mora govoriti neposredno, neprikrito, kvečjemu rahlo transponirano v podobe. In če bi bile njegove besede še tako mučne, na oko še tako drzne in vznemirljive, biti morajo nepopustljivo prepričljive, dosledne, odrešujoče.

Pisatelj ne more nikoli vedeti, kdaj se bo znašel v zanki, ki si jo je nehote sam zadrnil okoli vratu s svojimi nepreverljivimi odločitvami, in ne, kdaj bo zdrknil z vzvišenega in pomembnega v plehkost, če ne bo do kraja zvest sebi in se ne bo nadzoroval. To pa je vpilo po zaupanju in veri vase, po doslednosti in vztrajnosti. Ničkolikokrat se mu je zazdelo, ko je v duhu obnavljal vijugasto pot, ki jo je v življenju prehodil od mladih nog do tega hipa, da ne bo nikoli dosegel cilja, saj je bilo to, kar se mu je ponujalo v misel in pero kot edino zveličavna rešitev, polno zapletljajev in komaj rešljivih psiholoških ugank. Mislil je, da se je lotil neuresničljivega, če že ne kar nemogočega. Ali niso mar načrti, ki se mu podijo po glavi, izrodki bolnih sanj, prazna slepila, je govorilo v njem, ki ga bodo prej ali slej duševno in telesno ohromila? Ali mu bo uspelo odpreti najbolj skrita vrata v svoji notranjosti in vsaj za hip posvetiti v temine v njih, ki se pasejo po kotih, ne da bi se mu zamajala tla pod nogami? In vendar ni smel in ne mogel odnehati, ko je že napravil prvi korak, ne se potajiti. In tedaj se mu je začelo nenadoma odpirati, kakor da se krađe iz neznanega. Če dotlej ni vedel ne kod ne kam, ga je tisti hip zajela svetloba, ki odrešuje. Po estetskih zakonih, ki uravnavajo umetniške organizme, se mu je ogromna pripovedna gmota sama od sebe razdelila na dve antitetični, simetrično zgrajeni polovici s središčno osjo, ki je ločevala in obenem vezala dva družbena svetova, ki ju je najbolj poznal: bogato meščanstvo in aristokracijo, dve takrat živi sili, ki sta se nenehno odbijali in privlačevali, si nasprotovali, a se prav pod vplivom snobizma oplajali, prilagajali druga drugi ter vzajemno spreminjali. In ker je Proust videl v vsem, česar se je dotaknil s svojo ustvarjalno domišljijo, globlji pomen, sta se mu obe poluti sprevrgli v romanu še v dve pokrajinski okolji, dve miselnosti in dve življenjski ozračji. V tem trenutku sta se mu tudi začeli obe razraščati v širino, se razčlenjati v posamezne družbene plasti, razdelke in poklice z neštetimi otenki ter se dokončno vsebinsko utrjevati. Prvo okolje zastopajo v romanu Verdurinovi, Cottard in Swann, drugo vojvodinja de Guermantes, baron Charlus in markiz de Saint-Loup, da jih omenimo le nekaj, v simetrični sredini pa se gibljejo pripovedovalec sam s svojimi domačimi, Legrandin, Bergotte in vsi tisti, ki se pojavljajo v Combrayu in drugod ob robu dogajanja. Iz te, na oko jasne in preproste zasnove je zatem nastala na obeh straneh dolga veriga likov in obrazov ter se tako razrasla, da je kar zaslonila obzorje. In v hipu so se stvari začele zapletati. Med osebami v romanu odkrijemo čedno kopico postav in imen iz pisateljevih prejšnjih besedil, še posebno iz spisa *Proti Sainte-Beuvu*, in se spojila z novimi v vsebinsko zaokroženo celoto.

Kljub jasno izdelanemu tlorisu, ki ga je roman dobil, ko so se začele njegove sestavine sprijemati, pa se posameznih stopenj, po katerih se je razvijal, ne da trdno določiti ali jih morda kar razporediti po časovnem zaporedju. Tu je še vedno marsikaj motno, negotovo, samo približno določljivo, ko pa je avtor besedilo neprestano dopolnjeval in preurejal. A nič za to, ko nas bolj od vsega zanimajo temeljne spremembe, ki so se v njem uveljavile, vse drugo, kar je v zvezi z raznimi deli celote, pa lahko človek

najde v opombah k posameznim knjigam naše mojstrovine v zbirki francoskih klasikov »Bibliothèque de la Pléiade« iz leta 1966.

Sprva, to je okoli leta 1909, je imel Proust v načrtu roman v dveh delih, v katerih bi uresničil svojo bipolarno zamisel v njeni prvotni podobi. Vsak naj bi obsegal nad šeststo strani in zaobjemal svoje območje: prvi z naslovom *V Swannovem svetu* (*Du côté de chez Swann*) pretežno meščansko, a drugi z naslovom *V svetu Guermantesovih* (*Le côté des Guermantes*) aristokratsko. Več nihanj je bilo pri določitvi skupnega naslova, ki naj bi povezoval obe polovici v celoto in ustrezal vsebini porajajoče se umetnine. Prousta so najprej pritegnile čustvene sestavine v njej — te so mu bile takrat tudi najbolj pri srcu — in seveda obenem z njimi psihološki vrezi v podzavestne predele oseb, ki jih je oblikoval, ter podrobne upodobitve družbenih trenj med obema svetovoma, zato se je odločil, da jo poimenuje *Obdobja ljubezni* (*Intermittences du coeur*) in s tem zaznamuje svoje namere. Ko pa je odkril pravi pomen svojega doživetja ob čaju in pretehtal njegove posledice v romanu, se je v njem utrdilo prepričanje, da mora v njem uveljaviti retrospektivni, v preteklost obrnjeni pripovedni postopek ter temu primerno vse preurediti. To pa je pomenilo, da mora sedaj marsikaj postaviti na glavo, kar je prvotno zasnoval, dopolniti z novimi odkritji, dele pa tako povezati navznoter, da bo iz njih nastala zlita celota.

Huda, a odrešilna odločitev, ki je obetala povsem novo arhitektonsko zgradbo, čeprav bi izdelavo romana podaljšala v nedogled. Tudi poslej je Proust kljub vsebinskim premikom v notranjosti svojega pripovednega organizma še vedno vztrajal pri antitetični zasnovi celote, tudi pri obeh prvotnih naslovih za oba osrednja dela romana, le da ju je sedaj potisnil iz ospredja v ozadje, na njuno mesto pa postavil dva nova, takšna, ki že na prvi pogled pojasnjujeta avtorjevo novo odločitev. Tako je dobil sedaj prvi del naslov *Izgubljeni čas* (*Le Temps perdu*), drugi, ki se mu je šele v mislih vsebinsko oblikoval, pa *Znova ujeti čas* (*Le Temps retrouvé*), vse skupaj pa naj bi vezal nov glavni naslov *Obdobja preteklosti* (*Intermittences du passé*), ki že očitno oznanja funkcijo in pomen časa v romanu. Doslej je vse potekalo v skladu s postopno vsebinsko rastjo umetnine in bi bilo verjetno ostalo pri tem, da se mu niso začeli na obzorju v daljavi kazati pred očmi še širši, globlji razgledi, ki so ga silili, da svojo zamisel še bolj razprede in navznoter razčleni, a sedaj na tri dele: ohrani prva dva in njuna prvotna naslova ter jima postavi kot končni, sklepni člen še drugega iz zadnje zamisli o znova ujetem času. Sedaj je bilo seveda nujno najti tudi nov glavni naslov, ki bi se ujemal s celoto in njeno zgradbo. In ta se mu je naposled rodil v obliki *Na poti za izgubljenim časom* (*A la Recherche du Temps perdu*), ki je povedal skoraj vse in se uveljavil za vselej.

In vendar še vedno ni bil roman kljub vsemu, kar je bilo povedano, donošen in ne po vsebini ne po obliki domišljen do zadnjih odtenkov. Nekaj ga je zaustavljalo v rasti in mu onemogočalo, da bi se bil že zdaj razvil do svoje prave podobe. Zato so bili potrebni novi razmahi v pisateljevem domišljijem svetu, nova doživetja in spoznanja. Pri ustvarjanju večkrat zadenemo na tako imenovani mrtvi tek, vrtenje v praznem, na zadrževalne okoliščine, ki trajajo včasih mesece in mesece, če ne leta, ko se nam zdi, da je vse naše prizadevanje zaman, da je naša zamisel nekam okrnela in se za nobeno ceno ne more ganiti z mesta, da bi se prelila v besede, ritem in podobe in se v njih utelesila. Tu so na delu duševne sile, ki niso odvisne od naše ustvarjalne

volje, temveč od temnih plasti v naši podzavesti, ki jim ne moremo do živega, naj še tako poskušamo, ker ne poznamo vzvodov v njej, ki bi jih bilo treba premakniti, da bi popustili. Potem pa se kdove zakaj nenadoma sprožijo kar sami od sebe, ko smo najmanj pričakovali, nas napolnijo z osvežujočimi sokovi, in kot bi trenil smo rešeni stisk, ki so nas morile, osvobojeni čudnih zavor, ki nam niso dale, da bi zadihali iz polnega. Nič ne vemo, ali je Proust občutil podobne trenutke popolne ustvarjalne nemoči, za njimi pa oplajajoče ure zanosa in blaženosti, ko se mu je odprlo, vendar skoraj gotovo se ne motimo, če zapišemo, da je bila zastojev pri njem kriva njegova živčna bolezen in v njej utemeljen poseben način njegovega ustvarjanja, urezan po njegovi naravi, diskontinuiran ali delujoč v presledkih, ne vedno enako močno napet. To pa se nam razkrije v vsem obsegu šele, ko se približamo dokončni izdelavi besedila.

Začelo se je leta 1912, ko je bil roman v treh delih po prvotni zamisli v glavnem napisan in prvi med njimi, *V Swannovem svetu*, tudi že pripravljen za tisk. Kakšno veselje in kakšno navdušenje, bi si morda mislili. In res se je takrat zdelo, da je vse v redu, le da bo treba še to in ono malenkost pretehtati, morda celo popraviti, in delo bo dognano; a ni bilo tako. Najprej je Proust zadel na ovire pri založnikih, zatem na čudno presenečenje pri svoji bližnji okolici in naposled na težave pri samem sebi. Vse to je odločilno vplivalo na dokončno podobo umetnine. Nihče ni bil z romanom zadovoljen, kaj šele da bi bil navdušen nad njim, ravno nasprotno. Vsi so bili polni pomislekov, med njimi celo drugače bistroidni André Gide, kar je kasneje z obžalovanjem tudi priznal; nihče ni niti od daleč slutil, kaj ima pravzaprav v rokah. Delo je odbijalo, kakor je to v navadi pri vsaki hudo drzni literarni novosti, ki preveč bije ustaljenemu okusu v obraz. Založniki so mu drug za drugim vračali rokopis in se izgovarjali, češ da ga ne morejo objaviti, ker je predolgovezen, nerazumljiv, po obliki nenavaden, a po vsebini nepregleden, zmeden, nečitljiv, kratko in malo, brez glave in repa. Nič ni pomagalo, ko jim je Proust dokazoval, da je to šele začetek, pravzaprav uvod v veliko pripovedno zamisel, ki jo pripravlja. Govoril je gluhim ušesom. Nekateri so sploh dvomili, da bi bilo to, kar jim ponuja, res roman, bolj in bolj se jim je dozdevalo, da so nekakšni zasebni spominski zapisi, a še celo to ne, ko pa je pripovedovanje nejasno, motno, neizrazito. Kakšen roman neki, saj se vendar v njem nič ne dogaja in dogodi, je menil nekdo, drugi pa se je spotaknil ob nekakšnega glavnega junaka v njem, ki se trideset strani premetuje po postelji, dokler ne zaspi. Proust je po vsem tem sprevidel, da ne more z glavo skozi zid, ko ga nihče ne razume, vendar se ni vdal in nasedel nasvetom nekaterih, ki so mu prigovarjali, naj bi iz *Swanna* marsikaj postranskega izpustil, besedilo razdelil na več poglavij, kakor jih je dotlej imelo, nekatera mesta, ki so bila nejasna, razvezal in izčistil. Ravno narobe, še bolj je tiščal v svojo smer. Tedaj je sklenil, ko ni videl druge rešitve, da izda *Swanna*, kakršen je, na svoje stroške pri založbi Grasset, ki je bila voljna, da mu ustreže.

In tu se začenja novo poglavje v Proustovem ustvarjanju, ki ga ne smemo obiti, če hočemo razumeti nastanek in obliko njegove umetnine in pot, ki jo je morala prehoditi, da se je uresničila. V tem trenutku, ko se je odločil, da stopi kljub neugodnim znamenjem s svojim delom sam v javnost, iz svojega nagiba, se je zgodilo v njem nekaj presenetljivega, česar zlepa ne bi pričakovali. Njegova domišljija se je pri priči razvezala in razmahnila

kot dotlej nikoli. V evropski literarni preteklosti zadenemo na pisatelje, ki so se ustvarjalno razvneli v časovni stiski, tako rekoč v zadnjem trenutku, in začeli iz sebe metati verze in zgodbe, kakor bi jih stresali iz rokava, ne pa na take, ki bi šele sedaj našli svoji zamisli ustrezno obliko, jo poglobljali in širili prek dotlej določenih meja v neznano, kakor se je to zgodilo pri Proustu. Nenadoma se je izkazalo, da je bilo to, kar je dotlej napisal, le bled osnutek *Izgubljenega časa*, vse drugo — in tega je skoraj dve tretjini — se je rodilo ob pripravah za izdajo *Swanna*, po njem in v naslednjih letih tja do pisateljeve smrti. Ker ne moremo in ne smemo zaiti v podrobnosti, čeprav bi radi, nam bo marsikaj bistvenega osvetlilo že nekaj pripomb in navedb.

Takoj ko je Proust dobil v roke prve krtačne odtise *Swannovega sveta*, da jih pregleda, je na mah doumel vso pošastno razliko med tem, kar je bral, in tistim, kar se je v njem budilo in mu sililo v pero. In tedaj se je pri njem začel čuden, neverjetno zagrizen spopad med dotedanjim besedilom, ki ga je imel pred seboj, in novim, tistim, ki se je v njem šele porajalo in se skušalo z vedno večjo močjo uveljaviti. Zajela ga je neustavljiva strast, da bi preuredil vse dotedanje, naj stane, kar hoče, da bo le čim bliže temu, kar je čutil in se mu je zdelo edino mogoče in resnično. To, kar je sedaj počenjal, niso bile več korekture. Okoli krtačnih odtisov se je spletlo vse polno novega, ki je nastalo v nepričakovanem prebujanju njegovih ustvarjalnih zaletov, ki se jih ni dalo onemogočiti, kaj šele zatreti. To tudi ni bilo preurejanje že postavljenega, prenašanje besed in stavkov iz enega kalupa v drugega, marveč dopolnjevanje in širjenje prvotnega besedila v novo. O tem piše Proust 13. aprila 1913, ko je bil sredi dela, prijatelju Jeanu Louisu Vaudoyeru takole: »Moji dosedANJI popravki (upam, da se to ne bo nadaljevalo) niso popravki, od dvajsetih vrstic prvotnega besedila ne ostane nedotaknjena niti ena (vsako nadomestim z drugo). Vse je prečrtano in prazni prostori, kjer jih le najdem, so napolnjeni s popravki, zraven pa še lepim liste zgoraj, spodaj, na levo, na desno itd.«

Zanimiva, prepričljiva izjava, ki nazorno razkriva, da bi bolj ne mogla, kaj se je z njim dogajalo, ko je pripravljajl dokončno redakcijo *Swanna*, čeprav ni v njej niti besedice o posledicah, ki takšno korenito preoblikovanje spremljajo. O njih ne zvemo tudi ne kaj prida na koncu *Znova ujetega časa*, ko Proust ponovi že znana dejstva ob korekturah, navedena v pismu, a sedaj s širših razgledov. Če bi imeli pri tem opraviti zgolj z izboljšavami besedila ali prestilizacijo stavkov, se temu niti ne bi čudili, le čemu neki, ko pa vemo, kakšne težave je imel Balzac s svojimi romani, preden so bili dognani. Vendar je Proust pri tem silil globlje kot avtor *Očeta Goriota*, prav v notranje plasti svoje umetnine, da se česa drugega niti ne dotaknemo. To pa je nekaj povsem novega, pomembnejšega, daljnosežnejšega. Spričo tega ne moremo njegovih popravkov skrčiti samo na to, čemur pravimo parenteza, hočem reči, na vrinke v prvotno besedilo, na vrsto kratkih prispodob in česa podobnega, kakor bi morda kdo sodil po študiji Léona Guicharda v knjigi *Uvod v razumevanje Prousta* (Introduction à la lecture de Proust) iz leta 1956, čeprav tudi tega ne kaže spregledati, imeti jih moramo za spodbudnike obsežnejših sprememb, zajetnejših dopolnil in vstavkov, ki se včasih razrasejo kar na deset do dvajset strani in naposled v cela poglavja in knjige. In v tem je tudi posebnost Proustovega načina ustvarjanja, ki mu ni videti vnaprej prave razsežnosti, ko pa se mu roman nepre-

stano notranje dograjuje. Ne samo, da ni na koncu ostal od prvotnega *Swanna* niti kamen na kamnu, v njem se je sedaj pojavila kopica novih motivov, ki so se do dobrega uveljavili šele v naslednjih knjigah.

In ravno to je tudi vplivalo na dokončno podobo celotne zamisli *Na poti za izgubljenim časom*. Za *Swannom*, ki je izšel po vseh teh preuredbah konec leta 1913, niso prišli na vrsto *V svetu Guermantesovih*, kakor bi pričakovali, marveč se je med oba vgnezdil nov, samostojen drugi del z naslovom *V senci cvetočih deklet* (*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*), ki je prišel na dan leta 1918 v treh knjigah, kmalu za ponatisom znova pregledanega in dopoljenega *Swanna* v dveh knjigah pri Gallimardu. Sprva je to bilo drobceno poglavje na začetku *Znova ujetega časa*, a se je s pripisi in dostavki prav v letih med prvo svetovno vojno, tako razmahnilo, da je dobilo svoje mesto v celotni stavbi, kakor se mu je prav takrat na novo izoblikovala. Premiki, spremembe v zaporedju poglavij, razrast novih knjig, kdo bi našteval še vse drugo, kar se je uveljavilo, ko pa je jasno, da se delo prav do zadnjega ni moglo ustaliti in zaokrožiti, kakor je bilo predvideno. To se je pravzaprav zgodilo šele s Proustovo smrtjo, drugače kdo ve, kaj bi bilo še nastalo iz njega, čeprav se v bistvu ni izneveril svoji osnovni zamisli. Leta 1920 so prišli na vrsto *Guermantesovi* v eni knjigi in se nadaljevali v drugi naslednjega leta, a tako, da je prinesla tudi začetek četrtega dela nove zasnove z naslovom *Sodoma in Gomora* (*Sodome et Gomorrhe*), ki spočetka niti ni bil v načrtu, a je sedaj postal središče romana. Leta 1922 je izšla *Sodoma in Gomora* v celoti in zajela tri knjige. A kmalu zatem je Proust zbolel in 18. novembra umrl. S tem je bila umetnina nasilno pretrgana v rasti prav v svoji zadnji, v nekem pogledu najvažnejši razvojni stopnji svoje dokončne izdelave, saj so se vsi naslednji deli, ki so temeljili na ohranjenih rokopisih, ravnali le po prvotnih zapisih, ki so bili pripravljene za tisk, vendar ne tako dosledno izdelani kot prejšnji, ki jih je avtor v resnici vedno dokončal šele pri korekturah. Naj bo kakorkoli že, za *Sodomo* so prišli v naslednjih letih drug za drugim v javnost še trije deli, vsi pri Gallimardu, ki je prvi izdal Proustov roman v celoti. Najprej leta 1923 *Jenica* (*La Prisonnière*), dve leti za njo predzadnji, šesti del z naslovom *Albertina je izginila* (*Albertine disparue*), obadva vsak v dveh knjigah, ravno tako v dveh knjigah septembra 1927 *Znova ujeti čas* (*Le Temps retrouvé*), a sedaj kot sedmi, zadnji del mogočne stavbe, čeprav je nastal takoj za *Swannom* leta 1913 v prvotno tridelno zamišljeni zgradbi. Če pustimo ob strani zorenje romana od leta 1896 do 1908 in če ne upoštevamo raznih vmesnih razvojnih stopenj, je trajalo pisanje *Izgubljenega časa* lepih petnajst let in je sčasoma od prvih treh delov v treh knjigah s tisoč dvesto stranmi naraslo na sedem delov v šestnajstih knjigah z več kot štiri tisoč stranmi. Številka, ki se vrstijo pred nami, ne navajam zaman, iz golega navdušenja nam njimi, marveč zato, ker nam takšna drobna dejstva sama povedo o delu marsikaj važnega, čeprav le malo ali nič bistvenega. O tem pa bo tekla beseda v naslednjih poglavjih, čeprav samo v zvezi s *Swannom*.

Dolgotrajno, mučno nastajanje romana *Na poti za izgubljenim časom*, ki smo ga popisali, ne da bi se spuščali v podrobnosti, ni bilo morda posledica premalo pretehtanega načrta, tudi ne ustvarjalnih stisk, ki so jih Proustu povzročala nepomirljiva nasprotja v njegovi notranjosti, vsaj ne tako zelo,

da bi edino ta spodbujala v njem zaviralne sile, ki jih je čutil ob vsakem koraku, marveč sta bila tega mnogo bolj od vsega drugega kriva docela nova zgradba umetnine, in nenehno prizadevanje, da bi bil v snovi, upodobitvi oseb in v vseh njenih drugih sestavinah izviren, svoj. To mu je uspelo, a po hudem trpljenju, ki ga je od njega terjalo preverjanje tega, kar je napisal, s slutenim, hotenim. Pri tem nimam v mislih pripovedovanja v prvi osebi, ki se ga je oklenil pri preosnovi besedila leta 1909, le zakaj neki, ko pa je že do njega imelo lepo zgodovino z vsemi mogočimi različicami. Raje bi rekli — in ne bi se zmotili — da ga je zaustavljalo neprestano vrtenje vase za vsebinskimi in kompozicijsko-stilnimi novostmi, ki bi kar same po sebi omogočale vodilnim idejam, da se v romanu uveljavijo v vsej izrazitosti in doslednosti ter utelesijo čimbolj živo in prepričljivo, brez motečih primesi.

Prav to pa so od njega terjali njegovi presenetljivi, doslej v prozi še neznani pogledi na človekovo osebnost in duševnost, obenem z njimi pa posebno pojmovanje resničnosti in stvari, ki nas obdajajo. Da sklepamo pravilno, nam potrjuje Proust sam, čeprav v drugi zvezi, v eseju *O branju* (Sur la lecture) iz leta 1905, ki ga je leto dni zatem ponatisnil in postavil na prvo mesto kot predgovor k svojemu prevodu Ruskinovega dela *Sezam in lilije* (Sésam et les Lys), a ga predelanega leta 1919 uvrstil še v knjigo sestavkov *Posnetki in druga zmes* (Pastiches et Mélanges). Nič ni bolj tuje umetnosti in njeni pravi naravi, trdi v njem, kakor prepričanje, da so knjige — mišljene so seveda leposlovne — spodbudne razširjevalke znanja in vzgojnih spoznanj, ali z drugimi besedami, človekove učiteljice in usmerjevalke, da prek njih odkriva miselna dognanja in večne resnice, ki ga oplajajo in plemenitijo. Vendar to ni tako, te so nam samo v pomoč, da najdemo sami sebe, ne pa da bi nam nudile preverjena, uporabna navodila za življenje, veljavna za danes in jutri. Besedna umetnost ima po njegovem drugačne cilje in namene, kot smo jih navajeni pri njej videvati, predvsem tiste, ki pisatelju narekujejo, da nam v svojem delu pokaže svoj odnos do resničnosti, svoja doživetja in spoznanja ob njej. Potemtakem ne morejo knjige reševati perečih vsakodnevnih vprašanj, ki nas vznemirjajo, ko pa nam lahko razodevajo samo del resnice. Do odgovorov, ki nas mučijo, se moramo dokopati sami in jih razvozlati po svoje. Nesmiselno bi bilo od njih zahtevati več, kot zmorejo, saj je konec koncev vse odvisno od nas, ki iščemo. Knjige so samo prva stopnica, ki drži v naše duhovno življenje, namig in sunek, ki nam ontogočita, da se zavemo sami sebe. Ustvarjati se pravi preoblikovati svet po svoji podobi. Bistveno pri tem pa je, da pisatelj umetnik išče vedno nova pota in se upira starim, že prehojenim, si prizadeva otresti se dotlej veljavnega, tega, kar se je preživelo, estetskih dogem, ki so okostenele, tehničnih postopkov, ki so se obrabili, postali čisti avtomatizmi, zato ljubi neznano, nepreverjeno, a pristno, ker je edino živo in odrešujoče. Pisatelj mora govoriti iz sebe, če hoče biti izviren. Slikar Elstir, beremo v *Sodobi in Gomori*, »ni mogel videti cvetice, da je ni prej presadil v svoj notranji vrt (jardin intérieur), kjer nam je usojeno živeti.«

Kdo bi mogel dvomiti, da niso nazori, ki nam jih tu razklada Proust, po bistvu esteticistični, tuji tako imenovani najeti ali koristni umetnosti, vendar kljub vsemu kar očitno obrnjeni drugam, nagnjeni v bližino naših ustvarjalnih virov, v območje prividov, ki nam jih stvari same, kakršne so po svojem videzu, ne morejo posredovati, kaj šele v nas prebujati, če jih nismo prej poplemenitili s svojo vizijo sveta, k izpovedim, ki se v mnogo-

čem razlikujejo od izumetničenih lepotnih čarovnij in še od marsičesa, za kar so se ogrevali zgodnji zastopniki evropskega larpurlartizma. V tem pogledu je bil Proust bližji Baudelairu kot njim, njegovemu odkritju druge resničnosti, zaobjete v pojmih antirealizem, magizem, supranaturalizem.

Kakor hitro morajo vsi pojavi, ob katere zadenemo s čutili, skozi našo notranjost, da se v nji očistijo slučajnega, ki lepí na njih, in šele nato zažive, ko smo jih prežarili s plameni svoje osebnosti, jih prevlekli z loščem svojih sanj, upov in strahov, napolnili s svojimi duhovnimi sokovi, z astralno magmo, živo tekočo gmoto, ki vdira iz naše nezavesti v zavest, ne moremo več govoriti o Proustovem impresionizmu, kot so radi prvi razlagalci njegove umetnosti, ki so v njej odkrivali vse polno takšnih potez, ker so zmotno mislili, da nam podaja same odtise vidnih stvari, medtem ko so bili ti zanj, če jih pogledamo pobliže, zgolj pretveza, pomožno sredstvo, da je lahko segel čim globlje v svojo notranjost. To se očitno kaže v tem, da je vse, kar je prihajalo vanj od zunaj, ponajveč uporabljal za sestavine ali nosilce večpomenskih podob in metafor. Nič čudnega, saj se v nas vse neprestano giblje in pretaka, ko pa smo nabiti z energijo, ki nas sili k dejanju, k vezanju zaznavnega s slutenim, nevidnim, da se z njim strne in v njem utelesi. V nas vse drhti, nikar da bi mirovalo, ko vendar nismo skrepenelo ločje, ki skozenj govori veter, kaj šele da bi bili prazni, votli, raje bi rekli, da smo za čuda občutljivi in ranljivi. V tej zvezi tudi ni mogoče pristati na trditev Benjamina Crémieuxa, predstavnika prvih pomembnejših razlagalcev Proustovega umetništva, ki je leta 1924 v eseju o njem, objavljenem v knjigi *Dvajseto stoletje* (Vingtième siècle), zapisal, češ da je njegova pripovedna tehnika nadimpresionistična (surimpressionniste), se pravi, da kaže kljub vsemu še vedno znamenja opisne umetnosti, ko pa bi jo pravzaprav morali krstiti, če nam je že toliko do teoretičnih nalepk, kvečjemu za ekspresionistično z močnimi razumskimi primesmi v sebi, saj je pravo nasprotje impresionizma, in vendar je po bistvu simbolistična, naj reče kdo, kar hoče.

Tega se ne bi niti dotaknili, če ne bi hoteli že tu opozoriti na našo osrednjo misel, ki se opira na kar dovolj jasne Proustove težnje, da bi v svojem romanu izpričal vesoljno moč analogije, uveljavil v besedni umetnosti vrednost skrivnih zvez z vsem bivajočim. Sla po izvirnosti, prizadevanje, da bi bil čimbolj zvest sebi in svoji resnici, neugnana volja, da bi našel svojim spoznanjem pravo obliko in besedo, to so bile tiste nevidne zavore, ki so zaustavljale njegovo ustvarjanje in ga hkrati gnale naprej, ga utesnjevale in sproščale, mrtvičile in reševale, da ni zgrešil svoje poti in se oddaljil od cilja, ali pa se morda kar poplavitil. Pred tem ga je obvarovala tudi vera v odrešilno moč umetnosti, prepričanje, ki je gorelo v njem že od vsega začetka, da lahko nadomesti vsa druga mamila, ki so človeku potrebna, da živi, ne da bi ga speljala na led, in mu zameglila voljo in razum, temveč mu pustila svobodno presojo, čisto misel in zavest, da sodeluje pri čudežu, ki se mu pravi ustvarjanje lepote, razkrivanje človeške resnice. Za to je bil že vnaprej določen s svojo telesno občutljivostjo, izbran spričo svoje duševne zaznamenovanosti. Proust ni nikoli napisal besede, ki bi ne bila na dnu pripeta na njegov notranji jaz, na tipalke, ki mu jih je njegova čudna bolezen tako stanjšala, da je lahko z njimi ujel najdrobnejše trepete v sebi in okoli sebe, njihove neskončno rahle trzljaje. In ravno prek nje so se mu odprli skrivni viri lepega, ki teče za stvarmi in predmeti, njegovi siji in odbleski, ki jih drugim ni bilo dano niti zaslutiti. V prvi knjigi *V svetu*

Guermantesovih naletimo na stavke, ki niso bili napisani brez bolečine in tolažbe. »Veličastna in bedna družina živčno bolnih je sol zemlje,« beremo tu. »Vse, kar poznamo velikega, je njihovo delo. Ti in ne drugi so položili temelje religijam in ustvarili največje umetnine. Ljudje ne bodo nikoli vedeli, kaj jim dolgujejo, in ne, kaj so pretrpeli, da bi jim jih darovali.«

Iz tega, kar je bilo povedano, se da zgraditi dovolj trdno oporišče, ki nam omogoča sklepati na sile, ki so delo spočele, ga v rasti uravnavale in se uveljavile v njegovi idejno-vsebinski podobi in oblikovni zgradbi. Že sam naslov *Na poti za izgubljenim časom* je dovolj zgovoren, da nam more odpreti razglede po nagibih, ki so pisatelju narekovali, da si ga je izbral in postavil na čelo romana. Naj je na videz še tako dvoumen, antinomičen, obrnjen hkrati v dve nasprotni si smeri, kakršen je, je vendar dovolj prosojen, da nam pove, če se mu približamo brez pridržkov, kam v resnici meri. Nekateri razlagalci Proustove umetnosti so v njem odkrivali moralno, celó moralistično jedro, in menili, da se avtor z obžalovanjem ozira po svoji preteklosti, ki jo je preživel v brezdelju v visoki svetovljanski družbi, se pravi po po nemarno zapravljenem času. Toda to je le deloma res, če ni kar zmotno, ko pa ima njegovo hrepenenje po nekdanjosti, ki je bila zanj vedno živa, združeno s tesnobo v srcu, ki je razlito po romanu, druge, globlje vzroke. Elegični toni v njem, prikriti in potisnjeni v ozadje, ki udarijo tu in tam na dan, se najraje pojavljajo posredno v podobah, zato si jih moramo razlagati kot izsledke miselnih, filozofskih in psiholoških spoznav, kakršni po bistvu tudi so. Izgubljeni čas je za Prousta v pravem pomenu besede izpolnjeni, preživeli, v nepovratnost pobegli čas, ki se kljub vsemu ni popolnoma razblinil v nič ali da bi izhlapel v prazno, ko pa je zapustil v naši možganski skorji usedline, ali če govorimo fiziološko, drobcene vreze, engrame, ki lahko na mah znova ožive ali ekforirajo, kakor hitro zadenejo obnje sorodni dražljaji in nam po logiki naše notranjosti priključijo v zavest posamezne kose ali odlomke iz naše preteklosti. Na takšne prebuditve delujejo seveda različne sile: telesno-čutne, čustvene in izrazito razumske, da o nezavestnih ne rečem nobene, a vsakokrat z drugačnimi posledicami in uspehi.

Najbolj preprosta, tudi najbolj vsakdanja oblika spominjanja je tista, ki nam jo ponuja razum, da si z njegovo pomočjo priključimo v zavest razne plasti naše preteklosti in jih obudimo, najuspešneje seveda bližnja, komaj dobro minila razdobja, ko pa se nam zdijo še sveža in kar nekam pri roki, kakor da bi ne bilo pri njihovi obnovi nobenih težav, ne ovir. Takšno doživljanje minulega pa ima vkljub vsemu polno pomanjkljivosti in slabosti.

Predvsem je zvečine zgolj površinsko, faktografsko, mrtvo, brez živih sokov v sebi, obrisno, mestoma pretrgano, da zazijajo v njem praznine, ko pa zajema najraje obrobne, postranske sestavine pojavov, brez notranje vsebinske nasičenosti in polnote. Seveda je preglednost nekdanjosti v mnogočem odvisna od njene časovne in krajevne oddaljenosti od nas, ki jo iščemo in si jo želimo priklicati v zavest, še bolj pa od njene čustvene napetosti in emotivne učinkovitosti, ko pa sta ravno ti dve najboljši varovalki nekdanjih doživetij pri nas. Dogodki te vrste, ki so skriti v naši notranjosti, so izrazitejši, tudi bolj gibki od tistih, ki smo jih sprejeli vase mimogrede, brez prave duševne prizadetosti, tudi prepričljivejši, včasih kar boleče trpki, naj so se v nas ohranili še tako okrnjeni in zabrisani, mestoma potopljeni v temo. Zanimivo pa je, da se pojavljajo v naši zavesti najraje v eni in isti podobi, ki se je pri njih že od vsega začetka ustalila in se strdila okoli nekdanjega

doživetja, stisnila v ozek okvir z nespremenljivimi, nenehno se ponavljajočimi potezami, ki nas čustveno vedno enako vznemirijo in napolnijo z občutki tesnobe, obžalovanja, bolečine in hrepenenja. Delovanje razuma se nam zdi pri njih manj nasilno, manj pristransko, vendar nič za to, ko pa imamo vendarle opraviti z okostenelimi klišeji, pri katerih je čustvo otrpnilo, ko so nastajali. Zato pa vsebujejo samo bistvene sestavine, vse drugo, kar je bilo z njimi včasih povezano, je odpadlo, se razgubilo kdove kam, če ni popolnoma zbledelo in odmrlo. Vsaj zdi se nam tako, ko stvari pregleddamo podrobneje.

O tem piše Proust ob koncu prvega poglavja *V Swannovem svetu* dokaj razločno, ko govori o Combrayu in zatrjuje, da se mu je vse do tistega velikega odkritja ob skodelici čaja, ki ga je prerodilo in napravilo iz njega pisatelja, prikazoval v spominu, ko se je ponoči prebujal in mislil nanj, le kot nekakšen svetel izrez sredi nerazločne teme, »podobno kot vidimo v žarenju bengaličnega ognja ali v luči žarometa le ostro osvetljen in omejen del poslopja, katerega drugi deli so potopljeni v noč.« Mimo te svetle osnove je vedno zagledal še mali salon, jedilnico in košček drevoreda, po katerem je prihajal k njim na obisk Swann in ga vedno opeharil, ne da bi vedel, za materin poljub pred spanjem, ko je moral ob sedmih v posteljo. Spomin mu je pokazal še spalnico, mali hodnik s steklenimi vrati, skozi katera je vstopala mati, in zlepa nič drugega, tedaj samo to, kar je bilo v tesni zvezi z njegovo otroško dramo. »Če bi me bil kdo vprašal,« beremo dalje, »bi mu pravzaprav lahko odgovoril, da je v Combrayu še kaj drugega in da poznajo tam tudi druge ure. Ker pa bi se vsega, česar bi se še spomnil, domislil le hote in z razumom, in ker bi mi tak spomin dal le podatke o preteklosti, ne pa preteklosti same, se mi ni nikoli zahotelo, da bi sanjaril o tem drugem Combrayu. Vse to je bilo zame v resnici mrtvo.«

Ali je bil mar tisti drugi, z razumom obnovljeni Combray, ki je bil sestavljen iz samih suhih podatkov — da pustimo seveda ob strani drobno sliko iz pisateljevih otroških let, ker je bila preveč čustveno obarvana in se je v njegovih mislih vedno pojavljala v enaki obliki in osvetljavi — ali je bil v resnici zanj mrtev, recimo raje, gol razumski izdelek njegovega spomina, pravzaprav nasilna obnova nečesa bolj ali manj pozabljenega, brez življenjskih sokov v sebi, prazna domneva, polna vrzeli in pomanjkljivosti, ki spremljajo takšno početje na vsakem koraku? Lahko bi zapisali tudi drugače in se vprašali, ali ni bilo vendar tisto zakotno podeželsko mestece prav zato tako nezaznavno in zanj brez pomena, ker ga ni priklepalo nase s posebno privlačnostjo, če je je kaj imelo, celó tuje, pomaknjeno v čudno medlo ozadje, čeprav ga je spričo pogostih obiskov od blizu dobro poznal, a se mu je v resnici vse to odkrilo šele tedaj, ko se mu je v nenadnem preblisku ob skodelici čaja pokazalo v svoji pravi vsebini in so bili razbiti mrzli razumski okovi okoli njega, tedaj šele, ko so ga preplavili novi, dotlej globoko v njem skriti nekdanji doživljaji, kakor da ni dotlej niti vedel zanje, manj boleči od drobne slike iz davnih dni, ki jo poznamo, zato pa opojnejši, pomensko razsežnejši, z neslutnimi posledicami, ki so jih prinašali s seboj? Šele sedaj je stopila z vso silo preteklost v sedanost in se v njej utelesila, se razblestela in se dopolnila z dolgo vrsto odtenkov, ki dotlej niti ni pomislil nanje.

Da se je res tako zgodilo, ne kaže dvomiti, saj nam to natančno sporoča pisatelj sam, a vendar zadenemo pri tem še na nekaj važnejšega, odlo-

čilnejšega. Proust ni bil mistik, ki bi bil verjel v čudeže ali v neposredni stik človeka z onstranskim, neizpričanim, skrivnostnim, zato pa je tembolj živo čutil, kako neprestano prehaja v nas vse čutno v duševno, kako smo po tej plati v neposrednem stiku z vsem, kar nas obdaja; vedel je, da imajo naši čutni dražljaji svoj enakovreden, soodnosni odsev v območju duhovnega. To so tiste skrivne zveze, ki prešinjajo in priklepajo nase vse bivajoče, o katerih govori Baudelaire v sonetu *Correspondances* in so jih evroski simbolisti razumeli vsak po svoje. Za nas pa so neizčrpno ležišče analogij in podob, ki nastajajo ravno po tej poti. In tudi Proust je zajemal iz tega vira, ko je pisal svojo umetnino, pravzaprav iz usedlin, ki jih človeku ponuja njegov spomin. Če govori tedaj v *Swannu* takoj za stavki, ki smo jih že navedli, o metempsihozi, o preseljevanju duš po smrti v nižja bitja, živali, rastline, celó mrtve predmete in se pri tem sklicuje na keltsko verovanje, ne misli tega dobesedno, marveč v prisposodbi, da bi kar se da nazorno obrazložil svoje pojmovanje spominjanja. To niti ni tako preprosto, kakor bi morda sodili na oko, zato je marsikoga zapeljalo na krivo pot, ko si je skušal razjasniti pisateljevo miselnost bodisi da se mu je zazdela neverjetna, izvita iz trte, bodisi da jo je imel, če je bil obrnjen samo navzven — kolikor ni vsega skupaj, zlasti še premočno stanjšane pisateljeve tenkočutnosti, razglašal za bolno in neuravnovešeno — kratko in malo za nesmiselno, izmišljeno, naj se nam zdi danes še tako razumljiva, ko za te pojave uporabljamo izraze in pojme, zajete iz psihologije, kakršni so paramnezija, ambivalentnost, sinestezija ali pa govorimo o posebnostih naše podzavesti, ki jih je raziskala psihoanaliza. Takrat je seveda bilo njihovo razsojanje pristransko in polno pomislekov, ki nas danes več ne motijo, ko pa vemo, da so bili plod neizčiščenih predstav o človekovi duševnosti.

Če hočemo po vsem tem dodobra razumeti Proustove poglede na spomin in jih spoznati po bistvu, da se nam bo odprla njihova resnična vsebina, z njo pa pomen in delovanje raznih plasti preteklosti v njegovem pripovednem delu, se moramo za hip nekoliko pomuditi pri tistih sestavinah njegovega nauka, ki se nam zdijo temeljne in odločilne. Te pa se v ničemer ne dotikajo prepričanja, češ da je naše dojemanje zunanjega sveta pasivno, prepuščeno trenutku ali tuji volji, zahtevam stvari in predmetov samih, ki smo jim kdove zakaj poslušni. Le kako neki, ko ga je vendar Proust zavračal, saj je tudi bilo povsem tuje njegovim nazorom. Ravno nasprotno, do nobenega pojava zunaj nas nismo po njegovem mrzli, ravnodušni, ko pa se vseh dotikamo dejavno s svojimi čutili, posegamo vanje, kjer le moremo, jih prilagajamo sebi, napolnjujemo s svojimi bolečinami in radostmi, željami in strahovi, se v njih utelešamo in jih spreminjamo, da postajajo del nas samih, odsevi naše notranjosti, Proust s svojim navideznim ali resničnim subjektivizmom — to je odvisno od tega, kako si ga razlagamo — še zlepa ni silil v skrajnosti, ko pa ga je opiral na psihološka dejstva. Nekaj podobnega, čeprav v drugi smeri, so ugotavljali tudi nekateri francoski realisti, med njimi zlasti Flaubert in brata Goncourta, ki sta v juniju 1860 zapisala v svoj *Dnevnik*: »In kdo ve, če vtisi stvari zunaj nas ne prihajajo od stvari, marveč od nas samih?«

Proust se ni spraševal in si ni pomišljal sklepati dalje, ravnal se je po svojem spoznanju, to pa mu je pripovedovalo, da med stvarmi in človekovimi doživljaji, med snovjo in duhom ni pregrad in ne prepado, kvečjemu zapletena mreževina, stkana iz nevidnih vlaken, ki združujejo med seboj

telesno z duševnim, živo z mrtvim. Že lep čas od tistih dni vemo, da nismo tako zelo prazni in zaprti vase, kakor smo mislili nekdanj, ne tako krhki in nebogljeni, kaj šele da bi bili popolnoma osamljeni sredi neskončnega vesolja, ki strmi v nas, prepuščeni na milost in nemilost neznanim pogoltnim silam, znamenjem skrivnostnega, kakor so zatrjevali nekateri preplašeni, z misticizmom prenapolnjeni simbolisti, vznemirjeni nad vsem, kar se je pojavljalo in gibalo zunaj njihovih krogov. Le kako naj bi ne bili, ko so naravne pojave razumeli po svoje, si jih razlagali kot zla opozorila neznanega. Toda takšno razsojanje o čutno zaznavnih pojavih je bilo Proustu tuje. In v resnici lahko priznamo, da odmeva v nas vse, kar se dogaja v vidnem in nevidnem, a ne kot da se skrivajo v tem čudni namigi, ki jih razumejo samo izbranci, marveč da se soglasno ujema vse bivajoče. Povsod, naj se ozremo kamorkoli, srečujemo znane obraze in prijatelje, ki so nam blizu. In tudi sami se stapljamo z ozračjem, ki ga vdihavamo in čutimo, kako polzi mimo naših rok in duš; neprestano se razdajamo, živimo v tujih telesih in mrtvih, okrepelih predmetih. Povsod se naseljujemo: v drevesih in cvetličnih grmih, v gladkih površinah voda, ki polze mimo nas, v skalovju, ki negibno molči ob bregovih, kot bi bilo samo, a ni, povsod se prepoznavamo, prebujamo se v barvah, vonjih in šumih, vse nas spominja nečesa, kar se je nekoč dogodilo z nami vpricho njih; razdajamo se na vse strani, da bi se kasneje znova našli, razpršujemo se, izhlapevamo, ko pa smo rahli, lepljivi in raztezljivi, dovzetni za vse, kar nas omamlja in privlačuje, obdarjeni z močjo, ki izžareva iz nas navzven nevidne žarke, podobno kot se to dogaja pri nekaterih prvinah, nabitih z energijo, ko njihova jedra razpadejo.

Vse to pa ni za nas brez pomena, če hočemo razumeti posebno obliko spominjanja, o kateri govori Proust v *Swannu*, ko skuša razložiti motivni in vsebinski sestav svoje umetnine in nas vpeljati v njeno notranjo zgradbo. Potem ko se razgovori o metempsihozi, končuje z mislijo, češ da je z našimi spomini ravno tako kot z dušami rajnkih, ujetih v predmetih. Te se vzdramijo, ko pridemo po naključju »mimo drevesa ali dobimo v last predmet, ki je njihova ječa«. »Tedad vzdrhte in nas pokličejo,« piše, »in če jih prepoznamo, se čar odčara. Ker smo jih odrešili, so premagale smrt, zato se lahko vrnejo in žive z nami.« Do tod podoba, kakršno je zasnoval pisatelj, da bi bil čimbolj razumljiv in da bi nam kar se da jasno obrazložil razliko med zavestno, hote obnovljenim, z razumom podprtim spominom (*mémoire volontaire*) in nezavestnim, nehotnim spominom (*mémoire involontaire*), ki ga mirne duše lahko krstimo tudi za podzavestnega ali, kot so ga imenovali nekateri psihologi tistih dni, za čustveno razvnetega (*mémoire affective*). Toda vrniti se moramo k Proustovemu besedilu samemu, ker je v tem pogledu za nas edino res odločilno. »Z našo preteklostjo je prav isto,« beremo nadalje, le da moramo zamenjati duše umrlih z našimi spomini. »Zaman bi se trudili,« pravi, »če bi si jo klicali v spomin, vsi napor razuma ne zaležejo nič. Skrita je tam, kamor njegova oblast ne seže, v kakšnem stvarnem predmetu (v občutku, ki bi ga vzbudil ta predmet), v katerem je niti ne slutimo. Le od naključja je odvisno, ali bomo predmet srečali, preden umremo, ali ga ne bomo srečali nikoli.«

Dva spomina — zavestno hoteni in nehotni — dva odnosa do sveta, dve bistveni različni pojmovanji preteklosti, med katerima ni pravih dotikališč, to pa še zlasti zato ne, ker ima vsaka svoje področje. Ali je potem še čudno, če je Proust iz svojega romana popolnoma izločil prvo obliko spo-

minjanja, drugi pa omogočil, da se je uveljavila v vsem obsegu? Pri tem se je očitno oprl na spoznanje, da je razumska obnova nekdanjih dni doživljajsko plitka, nezadostna, vsebinsko nepristna, nepopolna. Seveda bi si lahko kdo utegnil misliti, da je morda bila njegova odločitev odvisna od Bergsona — o tem se je svoje dni precej pisalo — ki govori v knjigi *Snov in spomin* (*Matière et Mémoire*) iz leta 1896 tudi o dveh spominih, vendar bi se prenaglili, ker je njegov pogled na oba po bistvu drugačen od Proustovega. Prvi spomin mu pomeni silo, ki nas spodbuja, da lahko delujemo, drugega pa razlaga kot čisto predstavo. Po tej poti je skušal francoski filozof razrešiti vprašanje, ki se kaže v dvojnosti snovi in duha. Na nič takega ne zadenemo pri Proustu, le kako naj bi neki, ko takšnega prepada med njima ni niti videl in ne priznaval, raje narobe, ko pa je povsod odkrival zveze in mostove med obema, kako bi sicer mogel ustvarjati podobe na tej podlagi in se zanašati na vzajemno delovanje med zaznavami in idejami? Da bi bilo naše razsojanje še določnejše in manj abstraktno, naj povem, da ne gre pri Proustu za mešanje pojmov, marveč za popolnoma drugačno vsebino leteh. Kar je Bergsonu čista predstavnost, to ima Proust v svojem romanu za zapleteno verigo čutno-čustvenih spominskih prebuditev nekdanjosti, ki jih vežejo s svetom predstav — pravzaprav podob — asociacijski stiki, prebliski in doživetja. Kdo naj bi se po vsem tem še čudil, ko nam avtor *Izgnubljenega časa* zatrjuje, da odkriva zavestni spomin zgolj vrhnjo plast preteklosti, nekaj postranskega, celó kaj malo ali nič resničnega, medtem ko nam podaja drugi njeno bistvo. To pa se nam posreči ujeti v njeni resničnosti, šele ko nam jo posredujeta vonj ali okus ali kateri koli si bodi drug čutni doživljaj v posebnem sprepletu zunanjih in notranjih okoliščin, ki jih nismo pričakovali ali da bi bili vnaprej zanje vedeli, ko pa nastanejo nenadoma, in sicer takrat, kadar se jih najmanj nadejamo, in se strnejo z našo pripravljenostjo, da se jim odpremo in jih sprejmemo vase kot novo, vso našo notranjost prešinajoče razodetje.

Kako daleč lahko gremo v tej smeri, ki nima ne vodnika ne razsodnika, in do kakšnih mej lahko verjamemo podobam, ki nam jih čara v zavest nehotni spomin, je odvisno od naše občutljivosti za mero in naše radovednosti, ki jo razgibava po svoje tudi naša domišljija. Proust je nehotnemu spominu popolnoma zaupal in se mu predajal z navdušenjem, ki že meji na zamaknjenost. O tej pa vemo, kako zelo je potrebna umetniku, kadar ustvarja in hoče svojo zamisel dognati do kraja. Toda Proust je šel še dlje in razglasil nehotni spomin za edinega posredovalca, ki nam more odkriti pravo, popolno resničnost, najsi govori o ljudeh ali krajih, stvareh ali predmetih. Potemtakem mora iti vse vidno skozi našo notranjost, da se v njej prežari in se nam prerajeno pokaže v svoji pristni podobi. Konec drugega poglavja v *Swannu* zadenemo na stavek, ki nam razjasni marsikaj dotlej neznanega, a tehtnega. »Cvetje, ki ga vidim sedaj prvič,« piše Proust, »se mi ne zdi pristno cvetje«. Takšno postane šele, ko ga doživimo ali kot pravi avtor sam ravno tam: »Resničnost se oblikuje le v spominu.« In prav tako beremo v *Swannu*, a nekje sredi drugega poglavja: »Zakaj čeprav ima človek občutek, da ga neprenehoma obdaja njegova duša, je vendar ne zaznava kot negibno ječo; prej se mu zdi, da ga z njo vred zanaša nenehno hotenje, da bi se vzpel nadnjo, prebil se v zunanji svet, obenem pa na pol obupuje, ker sliši okrog sebe vselej iste zvoke, ki niso odmev zunanjega sveta, temveč brnenje notranjih tresljajev. Trudi se, da bi našel v stvareh, ki jih je obsijala

njegova duša in ki so postale prav zavoljo tega dragocene, odsev tega sijaja; ko ugotovi, da jim v resničnosti manjka čar, ki jim ga je dajala v njegovih mislih soseščina določenih pojmov, ga obide razočaranje.«

Mesto, ki smo ga iztrgali iz *Swanna*, je tako zgovorno, da bi bolj ne moglo biti, ker osvetljuje vsebinsko razsežnost nehotnega spomina s strani, katere se nismo doslej niti dotaknili. Pripoveduje nam, da je vse, kar nas obdaja in kar vdira iz nas navzven, tako med seboj speto, da včasih mej med obojim niti ne zapazimo, ko pa so skoraj do neznatnosti zabrisane. Ne samo da prehaja vse telesno v duševno in narobe, pokrajine, barve, predmeti in telesa zvenijo, kot bi se v njih naselila naša duša s svojimi slutnjami in soglasji, videnji in spoznanji. Po vsem tem bi jih težko imeli zgolj za podobe, za namerna, z razumom zgrajena poosebljanja, se pravi za oživitve mrtvega, ali le za nekakšno slogovno okrasje, ko pa se je v njih vidno tako zlilo z nevidnim, notranjim, v enoto, da živi svoje novo, samostojno življenje in se je popolnoma zaprlo vase. Takšnih spojev je pri Proustu nič koliko, in bolj ko jih obračamo sem ter tja in otipavamo, da bi dognali, kam sodijo in kaj nam pripovedujejo, bolj nas vznemirja njihov transfigurativni, simbolični pomen. In tako plane v drugem delu *V sencih cvetočih deklet* v nas stavek, ki s svojo navidezno samoumevnostjo razbije vse pregrade med snovnim in duhovnim, da njegove vsebine ni moč ujeti z golo intelektualistično identifikacijo. Proust piše: »In ker je bila moja ljubezen do Gilberte prva moja ljubezen do mladega dekleta, je bila tudi moja prva ljubezen do glogovega cveta.« In kaj neki naj bi rekli, ko zadenemo prav v tem delu na istovetenje Albertine z animalnim svetom in vegetacijo nasploh, ko mu je sedaj »na pol mlada deklica, na pol žival«, drugič pa že »domala rastlina«.

(Nadaljevanje in konec prihodnjič)

V Proustovem svetu ali v svetu podob

(Nadaljevanje in konec)



Anton
Ocvirk

In tako smo prišli po dolgi, vijugasti poti, ki smo jo morali prehoditi, če smo hoteli spoznati Proustovo ustvarjalno izhodišče, do nehotnega spomina in njegovih izvirov. Teh je več, a so vsi skriti v naši notranjosti, v čudnih, znanosti dobro dolgo nedostopnih predelih naše duševnosti. Zato pa je vanje rada posegala umetnost, v največji meri pripovedna proza, saj je vso svojo pozornost vselej posvečala človeku,

zlasti njegovim čustvenim in miselnim razgibom, zaletom volje in srca. Toda njena odkritja so se zdela mnogim varljiva, bolj plod razgrete ustvarjalne domišljije, ki rada pretirava in se da hitro speljati v nepreverjeno, samo domnevno, kakor pa izsledki stvarnega, nepristranskega opazovanja, ki kaj veljajo. Takšno razsojanje je neupravičeno, zmotno, malo ali nič podprto, da bi nanj kaj dali, ko pa vemo, kaj vse so v psihologiji dognali novega ravno pisatelji, med njimi v preteklem stoletju Dostojevski, a v našem Proust. Pesniška preobleka v njihovih delih bi nas ne smela premotiti, da bi spregledali, kaj se za njo skriva tehtnega in za nas dragocenega.

Kakor hitro je avtor *Izgubljenega časa* zavrgel kot edinega vodnika po naši notranjosti razum z njegovo razvidnostjo, njegovimi splošnimi zakoni in vzročnimi zvezami vred, na katerih sloni objektivno, navzven obrnjeno sklepanje o pojavih tega sveta in človeških zadevah, se je znašel v kraljestvu nezavestnega z njegovimi mnogovrstnimi plastmi, ki ga sestavljajo in med katerimi je že lep čas najbolj na očeh tako imenovana podzavest, varuhinja naših neizživetih nagonov in strasti, v temo potisnjenih, »prepovedanih« nagnjenj, nenaravnih, incestuoznih poželenj, da bi se tu zničile, a se ne, ker se ne morejo, ko pa raje silijo na dan v raznih prikritih oblikah: kompleksih, nevrozah, erotičnih zablodah, nenavadnih, bolnih domišljjskih predstavah in seveda v sanjah.

Tako je sodila in s takšnimi tezami opremljena je v začetku našega stoletja stopila pred evropsko javnost na Dunaju rojena, a z vplivi francoske novejšje nevrologije, psihiatrije in psihologije (Jean-Marie Charcot, Th. Ribot, Pierre Janet) spodbujena psihoanaliza s Sigmundom Freudom na čelu, si kmalu na teh temeljih zgradila poseben psihoterapevtični postopek in ga

kasneje razvila v pravi nauk, da bi poskusila z njim obrazložiti tudi umetniško ustvarjanje pa še kulturne, filozofske in religiozne sestave. Tu se niti ne mislimo muditi kdove koliko časa, ko je očitno, da Proust ni poznal Freudovih nazorov, kakor sta dokazala francoski kritik Jacques Rivière in zdravnik Charles Blondel, prvi v vrsti predavanj o tem vprašanju (*Quelques progrès dans l'étude du coeur humain, Freud et Proust*), ki so izšla leta 1926, a drugi v knjigi iz leta 1932 *Proustova psihografija* (*La Psychographie de Marcel Proust*). Toda ne glede na njuna izvajanja je vsakomur jasno, kdor je odprtih oči in pozna dela našega romanopisca in dunajskega nevro-patologa, da je Proust ubral popolnoma svojo pot, čeprav je tudi nanj v splošnem vplivala tedanja francoska psihopatološka znanost, a v drugi smeri kot na dunajskega zdravnika, ko se je v Parizu sredi osemdesetih let specializiral pri Charcotu. Povedati tudi velja, da so bili Freudovi nazori sprva omejeni na nemško kulturno območje in veljali za sporne, v Franciji pa so začeli njegova dela prevajati šele po prvi svetovni vojni, ko je bil *Izgubljeni čas* že v celoti napisan. Če pa bi le hoteli pokazati nekaj podobnosti in razlik med obema, bi lahko brez obotavljanja rekli, da tiče v usmerjenosti obeh mož. Prvi je bil zdravnik psihiater, ki mu je bila človekova notranjost le predmet za raziskovanje, da bi razumsko in oprt na pozitivistično pojmovanje razmerij in zvez med fizičnim in psihičnim v nas dognal nekatere zakonitosti, drugi pisatelj umetnik, ki je izhajal iz navdiha in doživetja in se po tej poti hkrati z opazovanjem skušal priritpati do skrivnosti, ki se ji pravi človekova duša, da bi jo ujel po bistvu in jo v ustvarjalnem zanosu upodobil.

To je za nas bistveno in odločilno, ko razmišljamo o Proustovem pojmovanju podzavesti, čeprav tega izraza sam ni uporabljal. Kako naj bi ga bil, ko ga ni poznal, a če bi ga tudi bil, bi kljub temu ostal pri besedi nezavest (*l'inconscient*), ker je vsebinsko širša, pojmovno jasnejša, določnejša. Po drugi strani pa ne smemo pozabiti, da Freud nehotnega spomina nikjer ne omenja, saj bi ne imel z njim kaj početi, če bi mu tudi bil znan, zato pa se mu je nevedoma približal, ko se je spustil v razlago sanj, ki jih je imel za nenavadno pomembno sestavino podzavesti, kar tudi so, in jih skušal razvozlati po načelih svojega sistema tako, da jih je razlagal simbolično. Proust ne počenja nič takega, zato pa jih veže z nehotnim spominom, se pravi pojavom, ki ga je v zarodkih zasledil že pri Chateaubriandu, Gérardu de Nervalu in Baudelairu, saj jih sam omenja v prvem delu *Znova ujetega časa*. Seveda je cenil tudi njihove upodobitve sanjskega sveta, zlasti pri Nervalu, ko je ravno pri njem dobilo takšno početje posebno umetniško polnoto in mik, ki so ga kasneje občudovali francoski nadrealisti.

V splošnem pa lahko zapišemo, da bi si brez spominskih usedlin sploh ne mogli misliti kakršnih koli si bodi sanj, naj so še tako bežne in neznatne. Kako naj bi se nam neki porajale v spanju, če bi bili v notranjosti prazni, brez odtisov zunanje resničnosti in bi si nikoli ničesar ne zapomnili, kar smo sprejeli vase? Da ne bo zmede, naj še pripomnim, da sanj ne razumem tako, kot jih radi psihoanalitiki, še posebno ne, kot jih je opisal Freud v knjigi iz leta 1900 *Razlaga sanj* (*Die Traumdeutung*), ki jo je francoska javnost spoznala v prevodu šele leta 1926. Ne morem se sprijazniti z mislijo, da bi bile zgolj in samo sublimirana spolna nagnjenja, se pravi nekakšni nadomestki za naša libidinozna poželenja, da govorim psihoanalitično, ki se nikoli ne bodo uresničila, skrita za simboličnimi preoble-

kami, potuhnjeno potajena, da bi nas moralno preveč ne prizadela. Po tej plati se zdi Freudu v sanjah vse sumljivo: obrazi, osebe, dogodki, kraji, celó predmeti, vsi mu pomenijo nekaj drugega, kakor so videti na oko, seveda nekaj spolzkega, nečistega, blodnega. Najti moramo samo ključ do njihovih skritih vsebin in že se nam posveti, kaj nam hočejo povedati. Kako vabljivo in vendar, kako za lase privlečeno, če pogledamo stvari pobljže!

Toda tudi druge razlage njihovega bistva — častljivo stare in miistične — mi niso po duši, še posebno ne tiste, ki razglašajo sanje za svarilna znamenja, poslana od kdove kod, ali kar za preroške namige od zgoraj, ki nam sporočajo mnogokaj važnega, če smo posvečeni v njihove skrivnostne pomene. Kako ljubeznivo in vendar približno, negotovo, dvomljivo! In kaj naj si vendar od tega obetamo, ko je toliko sanj, kolikor je človeških glav? Naše pojmovanje le-teh je preprosto, saj jih imamo kratko in malo za somatogene in psihogene sklope podob, za znanilce naših notranjih pretresov, ki jih zaznamuje v nas naša nezavest, se pravi, tisto potresno območje, ki je za vse, še tako nezatne premike v našem duševnem življenju najbolj občutljivo in nam jih po svoje sporoča v različnih oblikah čez dan in ponoči, v čudnih srhih, ki nas nenadoma spreletijo ob belem dnevu in v sanjah v spanju, a vedno v primernih vidnih, slušnih ali drugih halucinacijah, da uporabim zanje izraz, ki je dovolj širok in nazoren. V njih je pomešano vse mogoče, od vsakodnevnih tegob in tesnob do vseh vrst strasti, občutij, strahov, groz in metafizičnih drgetov, ki nimajo na sebi nič erotičnega. Lahko bi tudi rekli, da so nemalokdaj delo naše domišljije, ki se v spanju otrese trdoglavega nadzorstva našega okostenelega razuma in se — nagajiva, kakršna je — sprošča po svoje, ne oziraje se ne na levo ne na desno. Od tod huda zverženost vsega sanjskega, alogičnost in brezvzročnost dogodkov, ki smo jim priča, popolna odmaknjenost od časovnih in krajevnih razmerij, od tod tudi zagnanost v nenavadno, celó nemogoče in še sla po prepovedanem, samó željenem, skratka, po vsem, kar lomi utrjene logične predstavne kalupe.

Teh pojavov v naši notranjosti se ne bi niti dotaknili, da nas ni k temu prisilil Proust sam, ko je razgrnil pred nami prav ta dejstva v začetku prvega poglavja v *Swannovem svetu* v tako zapeljivi obliki, da se jim ne moremo izogniti, naj bi se jim še tako radi, a tudi zato ne, ker jih v različnih zvezah v romanu neprestano ponavlja in po svoje razklada. Tu pa ne gre samo za sanje, še malo ne, temveč za kopico sorodnih doživetij, vsako s svojimi posebnostmi, naj se dotikajo spanja, polspanja, prehajanja iz nezavesti v svet predmetov ali pa ponovnega potonevanja v sen, prebujanja in najrazličnejših odtentkov dremeža, stanj, ko se le rahlo zavedamo sebe in se kar mimogrede zgublamo kdove kam, nihamo med bivanjem in nebivanjem, med življenjem, ki ga čutimo v sebi in okoli sebe, in nečim, kar je podobno smrti. Vse to ima svoje korelate v naši duševnosti, ki spremlja telesno presihanje in vračanje v prejšnje stanje, ko se nam sedaj zazdi, da smo stopili za zaveso v temo, kjer vse izgine, a se kmalu nato znova znašli na površju svoje budnosti v bližini stvari, ki nas obdajajo. Neprestano se razpolavljamo in cepimo na vse strani, prehajamo iz končnega v neskončno, iz sedanosti v preteklost in ne vemo, kaj je pravzaprav z nami, kje je resnica in kje resničnost, ali mar v sanjah ali tedaj, ko sprejemamo svet vase s telesnimi očmi, ne da bi ga mogli popolnoma izsrkati? Nenehno

polzimo iz enega stanja v drugo in se, kolikor se da, nadziramo, se iščemo in znova izgubljam.

In ravno pri tem imata nezavest in nehotni spomin važno besedo, ker vežeta med seboj razna razdobja iz naše daljne in bližnje preteklosti in nam zbudjata vtis, če ne kar prepričanje, da smo v sebi sklenjena celota, četudi se zavedamo, kako se drobimo in razkrajamo. »Okrog človeka, ki spi, so razvrščeni v pravilnem zaporedju ure, leta in svetovi,« piše Proust v začetku *Swanna* in razvija svojo teorijo o spominjanju, se pravi podaljševanju našega jaza v različne plasti naše vsakdanjosti, a to zato, da bi dokazal, kako se takšno verovanje lahko tudi sprevrže. »Ko se človek zbudi,« nadaljuje, »jih nagonsko vpraša za svet, in v hipu se mu razodene, na kateri točki zemeljske oble prebiva in koliko časa je poteklo od prebujenja; a vrste krajev in ur se lahko zmešajo in raztrgajo.« Ko tedaj že govorimo na splošno o sanjah in vsem drugem, kar je z njimi v zvezi, moramo v isti sapi povedati, da niso ne pred stvarmi ne za njimi, temveč sredi med njimi, a kot pojavi zase, pravzaprav znamenja nečesa drugega, kar predstavljajo, duševno važnejšega od njih. In res ne vemo, ko jih doživljamo, ali niso celó resničnejše od predmetnega sveta, ki nas obdaja, čeprav jih ne moremo ne otipati ne kako drugače preveriti. Toda kaj naj rečemo o oblakih tam v daljavi nad nami, ki se neprestano premikajo in spreminjajo, in o sinjini za njimi, ali o večerni zarji, ki tiho izgoreva na obzorju, in temi, ki se plazi okoli nas in zgošča, kakor samo to, da si tudi o njih nismo na jasnem, ali niso v marsičem delo naše subjektivne zavesti, ko ne moremo priseči, da so v resnici takšni, kakršne vidimo. Med sanjami in zunanjo resničnostjo stvari ni takšnih razlik, da bi bile prve prazno slepilo, a druge neizpodbitno dejstvo. In ko je Proust prišel do teh sklepov, je neposredno za navedenimi stavki zapisal: »Morda so stvari okoli nas samo zato negibne, ker jim tako ukazuje naše prepričanje, ki pravi, da so, kar so, in ne kaj drugega, ker je misel, s katero se jih dotikamo, negibna. Vendar pa se je, kadar sem se tako prebudil in si je moj duh zaman prizadeval uganiti, kje pravzaprav sem, vrtelo okoli mene v temi prav vse — stvari, dežele, leta. Moje telo, ki je bilo preveč otrplo, da bi se bilo moglo gibati, je skušalo po obliki svoje trudnosti določiti postav udov, da bi sklepalo iz nje, kje so stene, kje pohištvo, in da bi postavilo in imenovalo hišo, v kateri je ležalo.«

Če pustimo vnamer prehajanje iz nezavesti v zavest in se omejimo samo na sanje, moramo po vsem tem priznati, da so več kot hudomušni izdelki naše podzavestne domišljije, ki tako rada govori v podobah, tudi več kot priče naših spolnih nagonskih stisk, naj rečejo psihoanalitiki in njihovi zagovorniki, kar hočejo. Če nič drugega, so za nas dokaz, da bivamo in se odločamo celo takrat, kadar je naše telo v spanju omrtvičeno. Po tej logiki imajo važnejšo funkcijo, kot bi jim jo sicer prisodili, če bi skrivale v sebi samo libidinozno simboliko, ko pa posegajo v naše misli in se prek njih dotikajo velikih ontoloških vprašanj. In če bi jih konec koncev hoteli razdeliti pri Proustu po njihovi vsebinsko-motivni tipiki v zaokrožene skupine, bi jih lahko brez nevarnosti, da se prenačimo, stisnili v tri. Prva zajema tako imenovane prepoznavalne sanje, ker se nam šele v njih razkrije bistvo pojavov in človeških obrazov okoli nas, ki nam jih razum ni mogel razložiti. Druge so rešilne ali odrešujoče, ker nas osvobajajo čustvenih in erotičnih zapletov z bolečimi posledicami, ko nam jih omilijo, razvozljajo, razvežejo. Tretje bi morda s pridom imenovali inspiracijske ali navdiho-

valne sanje, ker se ob njih oplodi naša ustvarjalna domišljija, da sami ne vemo kdaj. O vseh treh pa velja v glavnem povedati, da niso pretirano zapletene, raje umirjene, jasne in vsebinsko polne, razvidne in da se gibljejo v mejah možnega, čeprav imajo na sebi vse lastnosti, ki so zanje bistvene, le da niso do kraja zmedene, kaj šele, da bi bile fantastične, takšne, kakršne so ljubili romantiki, med njimi posebno E. T. A. Hoffmann. Najbolj zanimive in najbolj proustovske so tiste iz prve skupine, to pa zato, ker so v skladu s pisateljevo tezo, češ da spoznamo stvari, kakršne so v resnici šele tedaj, ko smo jih presadili v naš »notranji vrt«.

S tem pa še zlepa ne mislimo, da bi se vse v *Izgubljenem času* porodilo iz sanj; le kako neki, ko so le droben del celotne zamisli, nikakor ne obrobno, to je res, a vendar drugoten. In kako dobro soglašajo z odsevi nezavestnega v romanu in s tem, kar nam pripoveduje nehotni spomin. Prav zato se ne moremo strinjati s trditvami, ki jih je kot samoumevne zapisal Georges Gabory v *Eseju o Proustu* (Essai sur Marcel Proust), ki ga je izdal leta 1926, tedaj v času, ko je bila psihoanaliza tudi v Franciji v modi in je očitno delovala na njegovo študijo. Avtor nas hoče prepričati, da so vse osebe v *Izgubljenem času* »obdane s sanjskim ozračjem« ali, kot piše nekje sredi knjige, da se »sanjske zračne gmote, v katerih se gibljejo njegove osebe, v *Ujetnici* tako zgošče, da jih včasih težko vdihavamo vase: pred nami ni več resničnost, marveč postaja večkrat čista izmišljjava. Tedaj čutimo, kako se tla pod našimi nogami pogrezajo in ničesar ni, kar bi jih zaustavilo, ničesar, celó daljnega plamenčka ne, ki zasveti sredi najtemnejših strani pri Dostojevskem.« Gaboryjevo razsojanje je privlečeno za lase, pretirano, a za tiste dni, ko roman še ni izšel v celoti, zanimivo in splošno znano, čeprav zmotno, ker avtor očitno ni poznal Proustove teorije o nehotnem spominu ali pa ni nanjo nič dal, in ne razumel njegovega potovanja po nezavesti, zato pa vse skupaj izenačil s sanjami, kar so takrat počenjali še mnogi drugi. In tudi tisto o Dostojevskem ni prepričljivo! Le kako naj bi bilo, ko avtor ni vedel, da je ruski romanopisec dojemal človeka povsem drugače kot Proust, v globinah njegove podtalnosti, kakor je bilo obrazloženo v naši uvodni študiji k romanu *Mladenič*.^{*} To pa je nekaj, česar zaman iščete v *Swannovem svetu* in drugod. Če pa bi že hoteli primerjati sanje pri obeh, bi rade volje priznali, da je neprimerno več svetlobe v *Izgubljenem času*, naj reče kdo, kar hoče, več razumne razvidnosti kot v *Bratih Karamazovih*, kjer so sanje moreče tesnobne in polne čudnih prividov, zato tudi učinkovitejše. Tisto o plamenih, ki se tu pa tam zasvetlikajo pri Dostojevskem, pa očitno meri na religiozna ozadja v njegovih romanih, medtem ko je bil v resnici Proust ateist.

In s tem smo se približali še drugim miselnim in umetniškim posebnostim Proustovega dela, ki so očitno zvezane z njegovim sanjskim svetom, pravzaprav z nezavestnim spominom. A te niso bile dognane — vsaj kar se tiče sanj — šele pri *Swannu*, marveč mnogo prej, ko pa so bile v njem že lep čas skrite, ne da bi se jih bil zavedal, raje bi rekli, nerazvite, ko pa še ni poznal njihovega pravega pomena. Ta se mu je razkrival počasi in postopoma, kakor je doumeval vlogo in moč nehotnega spomina. Zato se mu je njihova vsebinska funkcija odprla v času, ki je bil zanj nenavadno ploden

* A. Ocvirk, *Dostojevskega roman Mladenič ali razodetje kaosa*. »Sto romanov«, zv. 19, 1966.

in ves izpolnjen s snovanjem romana. V mislih imam njegovo spoznanje, da moremo ujeti človeka po bistvu, šele ko smo ga prej doživeli v sebi, se vanj prenesli prek nezavestnih čustvenih pretokov in v ustvarjalnem preblisku nenadoma razvozlali njegovo »skrivnost«. Pri tem razpadejo v nič nepotrebne, moteče zunanosti, ki so se za njimi neutrudno gnali naturalisti, ko so ga upodabljali, zato pa se jim je vse drugo, kar je pomembnejše, tajilo in se izmikalo njihovim analitičnim posegom vanj.

Proust je sodil o tem drugače. »Ne moremo dobro popisati življenja drugih,« beremo v začetku *V svetu Guermantesovih*, »če ga nismo prej potopili v svoje spanje, v katerem se pogreznjeno noč za nočjo prěmetava pred našimi očmi kot polotok, obkrožen z morjem.« Ta resnica pa ni bila od včeraj, nanjo naletimo že mnogo prej v *Radostih in dnevih*, in sicer v drobni črtici z naslovom *Sanje (Rêves)*, uvrščeni v cikel *Žali in sanjarije (Regrets et rêveries)*. Nekatera mesta v njej so kot nalašč za nas, da moremo razumeti avtorjeva razglabljanja o tem v prvem poglavju *Swanna* in tudi drugod. »Prav lahko se spomnim,« beremo tu, »kakšnega mnenja sem bil v soboto (pred štirimi dnevi) o gospe Doroteji B. Slučajno smo se ravno takrat pogovarjali o njej in odkritosrčno sem priznal, da se mi ne zdi niti mična niti duhovita. Mislim, da ima dvaindvajset ali triindvajset let. Pravzaprav sem jo slabo poznal, in kadar sem pomislil nanjo, ni zbudil moje pozornosti noben živ spomin. Pred očmi sem imel vedno samo črke njenega imena. — V soboto sem legel zelo zgodaj. Toda okoli dveh je postal veter tako močan, da sem se moral dvigniti, da bi zaprl oknico, ki me je prebudila, ker je bila slabo pritrjena. Pomislil sem na kratek spanec, iz katerega sem se pravkar prebudil, in razveselil sem se, ker je bil krepilen, brez neprijetnosti, brez sanj. Komaj sem znova legel, sem že zaspal. Toda čez hip, ki ga ni lahko časovno določiti, sem se začel polagoma prebujati, recimo raje, prebujati v svet sanj, ki je bil sprva ravno tako zmeden, kakor je realni svet, ko se navadno prebudimo vanj, a se zatem uredi. Počival sem ob trouvillski obali, ki je bila hkrati viseča ležalna mreža v nekem neznanem vrtu in neko žensko bitje je zrla name nepremično in milo. Bila je gospa Doroteja B. Nič manj nisem bil presenečen, kakor sem zjutraj, ko se prebudim in prepoznam svojo sobo. Toda nič manj me tudi ni presenečala nadnaravna prikupnost moje družice in ne njen nasladni in obenem poduhovljeni zanos, ki ga je v meni zbujala njena bližina. Gledala sva drug drugega, kakor da se razumeva, in zdelo se je, da se bo zdaj zdaj zgodil velik čudež, poln sreče in veličja, česar sva se oba zavedala, a je bilo njeno delo, zato sem ji bil neskončno hvaležen. Tedaj je spregovorila in rekla: ‚Nespametnež, kaj se mi zahvaljuješ, mar ne bi tudi ti storil zame česa takega?‘ — In občutek (pravzaprav je to bila popolna gotovost), da bi tudi jaz storil zanjo isto, je stopnjeval mojo radost kakor očiten simbol najine najtesnejše zveze do silovite strasti. S prstom je napravila skrivnostno znamenje in se mi nasmehnila. In vedel sem, kakor da bi bil hkrati v sebi in v njej, da je to pomenilo: ‚Vsi tvoji sovražniki, vse tvoje bolesti, vse tegobe, vse slabosti, ali niso vse izginile?‘ In ne da bi bil črhnil besedico, je poslušala, kako sem ji zatrjeval, da me je edino ona rešila vsega, vse uničila in z naslodo prepojila moje trpljenje. Približala se mi je, z rokama božala moj vrat in se narahlo dotaknila mojih brk. Nato je rekla: ‚Pojdiva sedaj k drugim, vrniva se v življenje.‘ Obšlo me je nadčloveško veselje in v sebi sem začutil moč, da bi bil zmožen uresničiti vso srečo, ki je mogoča. Hotela mi

je darovati rožo in iz svojih nedrij je potegnila rumen, rdeče nadahnjen, še zaprt cvet in mi ga vtaknila v gumbnico. Tedaj sem začutil, kako je v meni zaplala opojnost in vzkipeła v novo strast. Roža, ki mi jo je vtaknila v gumbnico, je začela razširjati svoj ljubezenski vonj prav do mojih nosnic. Tedaj sem videl, kako je moja sreča zmedla tudi Dorotejo z ginjenjem, ki ga nisem mogel razumeti. V tistem trenutku, ko je njene oči zajel rahel krčevit drget (z gotovostjo sem vedel, da sem po skrivnostni zavesti imel v sebi njeno resnično osebnost), ki se pojavi tik, preden planemo v jok, so se mi napolnile oči s solzami, lahko bi rekel z njenimi solzami. (...) In kljub vsemu razglabljanju je odtlej gospa Doroteja B. prenehala biti zame ženska, kakršna je bila še včeraj. (...)«

Kar smo navedli, ne da bi se spuščali v podrobnosti, je tako prepričljivo, da ne moremo spregledati prave narave sanj pri Proustu, seveda samo v zvezi z nehotnim spominom in nezavestjo kot njiu živo posledico, ki po svoje dopolnjujejo vsebinsko ogrodje romana in sodelujejo pri upodabljanju oseb in njihovih čustev, popisu okolij in prizorišč ter pri razpletu nekaterih dogodkov, pravzaprav pripetljajev, iz katerih nastajajo spoznave, ki imajo včasih globok pomen in vplivajo na odločitve posameznikov. Česa drugega jim niti ne moremo prisoditi, naj bi jim še tako radi, zlasti ne, da bi neposredno odločale o zgradbi celotne umetnine. Res pa je, da dobro osvetljujejo nekatera zaupna doživetja v pripovedovalcu samem, saj nam je najbolj na očeh, četudi ne vemo za gotovo, kdo je, in samo sklepamo, da bi bil lahko pisec sam, ko pa ga zasledimo tudi v Swannu in drugih. A naj bo utelešen kjer koli, vedno govore sanje samo v obliki podob — in to je zanje temeljno važno — saj merijo v prenesenem pomenu prek sebe na notranje usedline njegovih doživetij. Zato jih moramo brati drugače, kot to delamo pri pripovednih delih, ki zunanjo resničnost prepisujejo ali jo le rahlo ornamentirajo. Potemtakem niso podobe — sanjske ali katere koli druge — pri Proustu goli stilizmi, marveč pristne sestavine njegovega umetniškega organizma z večstopenjskimi pomeni. Toda kakor doživlja pisatelj svojo okolico v nezavesti in nehotnem spominu, tako razkriva v obeh tudi samega sebe. O tem nam izčrpno pripoveduje v prvem poglavju *Swannovega sveta*, knjigi, ki je hkrati vsebinsko izhodišče vsega romana in podrobna razlaga avtorjevega sveta in njegovih estetskih nazorov. Če bi na vsakem koraku in povsod ne zadevali na podobe — dialogi so že skoraj popolnoma izginili iz besedila — in če nas ne bi spremljali nazorni opisi krajev in prizorišč, predvsem pa notranjosti oseb in njihovega početja, bi imeli pred seboj duhovito pisano študijo o človeških stvareh, zagatah njegovega duha in srca in še o marsičem drugem. Ravno podobe dajejo dogajanju v *Swannu* in drugod pripovedno globino, moč in bude v nas zanimanje, ki ni le razumske narave.

A če naj se vrnemo k bistvenemu, moramo predvsem priznati, da nam zunanja resničnost po Proustu ni dana sama po sebi enkrat za vselej, temveč da jo moramo neprestano sproti odkrivati in vedno na novo graditi. In ravno tako ne doživlja človek samega sebe, hočem reči, svoje istosti, pravzaprav svojega jaza kot utrjene, večno dognane celote, ki ji nič ne more priti do živega, kakor po napačno ustaljeni navadi radi mislimo, ko pa je tudi z dokazili v rokah, ki nam jih ponujata razum in izkušnja, ne moremo izpričati, saj se neprestano spreminja, niha, se krči, razteza in pojavlja

vedno v drugih preoblekah, se pravi, podobah, ki se polagoma obrabljajo, izgublajo svoje lesk in sijaj, se zapirajo vase in odmirajo. Neprestano minevamo, del za delom našega jaza se drobi, krivenči in sprhneva, njegove prejšnje vsebinske in oblikovne like pa nam ohranja spomin, ta nesebični varuh naše nekdanjosti, ki nam s svojim sodelovanjem omogoča, da se vsak dan znova rojevamo in prepoznavamo, ko nam iz nezavesti pošilja v zavest naše bivše dneve in trenutke, ujete celó v predmetih, vonjih, okusih, barvnih odtenkih in vseh mogočih drugih stvareh, odlomke nas samih, da jih med seboj sestavljamo, vezemo in se tako obnavljamo. »Meni je bilo dovolj,« beremo v začetku *Swanna*, »če sem v lastni postelji spal tako globoko, da mi je spanje popolnoma sprostilo duha, pa se mi je razblinil kraj, v katerem sem zaspal; a ko sem se sredi noči zbudil, nisem niti vedel, kje sem, in se nisem mogel v prvem trenutku zavesti niti tega, kdo sem; tedaj mi je v prvobitni preprostosti ostal samo občutek, da živim, isti, kot najbrž trepeče v globinah živali; bil sem čisto brez vsega, bolj beden kot jamski človek; a tedaj je priplaval spomin — ne še spomin na kraj, kjer sem bil, temveč na kraje, v katerih sem že prebival in kjer bi utegnil biti — ter me kot pomoč iz višav potegnil iz niča, od koder sam ne bi našel poti; v eni sami sekundi sem preskočil vekove civilizacije, in ko sem ujel nejasno podobo petrolejskih svetilk in nato še srajc s širokim ovratnikom, so se masovje poteze mojega jaza polagoma spet združile v urejeno celoto.«

Vprašanje o enotnosti človekovega jaza in o zavesti naše istosti, ki jo nosimo s seboj, ne da bi kdaj o njej podvomili, razen v izjemnih trenutkih, je bilo ob koncu preteklega stoletja predmet psiholoških in filozofskih raziskav, ki so priznavale, da takšni pojavi so, a jih hkrati imele za sumljive po vsebini in pretirane po obliki. Pozitivisti niso mogli meni nič tebi nič zavreči svojih determinant, zato so izgubo občutkov identitete pri človeku pripisovali duševnim motnjam in bolezenskim pojavom pri pacientih, ki so jih preiskovali po klinikah, ali pa na moč zapletenim trenjem v naši notranjosti, ki jih baje povzročajo podedovane lastnosti v našem telesu in krvi, ko si med seboj nasprotujejo in se tró. Od tod teza o duševni razcepljenosti kot patološkem pojavu, ki ga ne kaže enačiti z zdravimi, recimo, normalnimi občutki, s katerimi doživljamo sami sebe.

Vendar takšna razlaga še zlepa ni mogla razjasniti doživetij, ki jih več ali manj poznamo vsi in se kažejo v odtujitvenih občutjih nas samih, v nihanjih med nasprotji, ki niso dana samo duševno bolnim, marveč nam vsem, saj nas silijo včasih k odločitvam, ki se nam zdijo nenavadne, tuje in se jim tudi čudimo, ko se jih zavemo. Zato se je v pisanju tistih dni bolj in bolj širila misel o več jazih v nas, ki naj bi bili samo predstavniki menjajočih se spoznav v nas, utemeljenih na vrsti nasprotujočih si doživetij, a tako močnih, da nas temeljito prevzamejo in obvladajo, vendar nikoli ne tako izrazito samostojnih, da bi uničili naš osnovni doživljajski substrat, tisto bistvo naše osebnosti, ki je nespremenljivo. Drugače so sodili o naši enotnosti in neenotnosti pisatelji sami od Balzaca dalje tja do psiholoških odkritij Dostojevskega, ki je upodobil v svojih romanih mnogovrstne oblike naših ambivalentnih občutkov in akavzalnih dejanj, o katerih vemo, da se jih ne da razložiti zgolj z razumom, tako imenovanih nehotnih misli in občutij, ki prihajajo neposredno iz naše notranjosti in niso vedno samo izraz naše razcepljenosti, marveč posebnih zakonov, po katerih se usmerjamo in odločamo. Iskanje samega sebe, svoje resnice o bivanju pa je leta 1926 hudo

racionalistično skušal razložiti André Gide v romanu *Ponarejevalci denarja* (*Les faux monnayeurs*), ko je zapisal: »Zame obstaja edinole *poetični* (torej nerealni) svet, pri čemer dajem tej besedi znova njen polni smisel — počeni s svojo lastno osebo. Včasih se mi zazdi, da sploh ne bivam resnično, ampak si kratko in malo domišljam, da sem. Kar se mi najteže posreči, je prepričanost o svoji resnični eksistenci. Nenehoma si uhajam in se ne morem dobro razumeti, kadar se opazujem pri svojem delovanju, da je tisti, ki deluje, ista oseba kot tisti, ki opazuje — zares je vredno začudenja, da je ista oseba lahko delovalec in opazovalec obenem.«

To, kar nam ve povedati Gide v Edvardovem dnevniku v *Ponarejevalcih* o dvomnosti, kar negotovosti svojega bivanja v resničnem svetu, pravzaprav zavedanja samega sebe, je komaj blede senca tistega, kar nam sporoča Proust o sebi v svojem romanu, ko govori o istosti in metamorfozah svoje osebnosti, o odkritjih, ki spremljajo njegovo pogrezanje vase prav tja do mejnih področij njegovega jaza, o zamenjavah in premenah, ki jih doživlja v trenutkih, ko se začena njegovo prepričanje, da biva, izkrivljati, sprevrčati in tako trgati od njega, da se mu mahoma zazdi, da se pojavlja drugod, v drugih bitjih, celo v mrtvih predmetih zunaj sebe. Tistega, ki pozna njegovo življenje od blizu, ga zaznave te vrste pri njem niti ne presenečajo, ko vendar ni včasih zaradi večnega ždenja med štirimi stenami več dobro ločil dneva od noči in ne svoje budnosti od mučnih bedenj in polspanja, ko so se ga pollašali čudni prividi. Najprej ga moramo razumeti po človeški plati, da nam bo jasna tudi umetniška. Že kar v začetku *Swanna* nam pripoveduje, kako se mu je nenadoma sredi motnjav, ko se je izgubljal v dremez in prebujal, včasih zazdelo, ko je komaj dobro odložil knjigo, ki jo je bral, da je on sam tisto, o čemer je govorila: cerkev, kvartet in nasprotstvo med Francem I. in Karlom V. »In ko sem se resnično zbudil,« nadaljuje, »sem bil o tem še nekaj sekund prepričan; razumu se ta vera ni upirala. (...) Nato mi je ta vera postajala vse bolj in bolj nerazumljiva, kot so nerazumljive misli iz prejšnjega življenja duše, ki se je preselila v drugo telo; snov knjige se je ločila od mene in dano mi je bilo na izbiro, da se vključim ali pa ne vključim vanjo.«

Preverjanje naše identitete je po vsem tem zapletena reč in ga ni moč odpraviti kar meni nič tebi nič z nekaj običajnimi, priučenimi publicami, če hočemo priti do resnice, ali s kopico votlih besednih oznak in pojmovnih opredelitev, češ da je okoli nas vse razumno, kako da bi ne bilo tako tudi v nas samih, ko pa vendar vemo, da so stvari precej drugačne. Zato niso dvomi o naši večni istosti prazna pena ali hudomušen izmislek. Kakor hitro pogledamo vase natančneje, spoznamo, da nismo do kraja enoviti, uliti iz enega kosa, samostojni, marveč sestavljeni iz več plasti, ki se neredko med seboj tró, bijejo in si oporekajo. In kaj naj šele rečemo o času, ki nas razjeda in spreminja, a tudi o okolju, ki sodeluje pri ustalitvi naše javne podobe, čeprav nas po bistvu ne pozna in ne more poznati, ko pa sklepa po videzu in splošnih abstraktnih merilih. Če je res vse okoli nas varljivo slepilo in vidimo sami sebe drugačne, kakršni smo v tujih očeh, kdo naj še govori o naši prvobitni enotnosti ali jo celo skuša izpričati? Potem tudi ni čudno, če se odkrivamo v živalih in rastlinah, v ozračju sredi narave, ki nas preplavlja z vzvišenimi in omotičnimi občutki in so nam predmeti bližji od ljudi, ker se jih iz dneva v dan dotikamo in se jim prilagajamo. Lahko pa se tudi prenesemo kamor koli zunaj sebe in učlovečimo v tujih, resničnih ali

umišljenih telesih, ki so plod naše iznajdljivosti ali želje po duhovnih prigodah. In ravno v tem je globlji pomen sanj, da o umetnosti ne črhnemo nobene, ko pa je med obema temeljita, bistvena razlika. In prav sanje nas opozarjajo na nezavestne čustvene razgibe v nas, ki se nam razodenejo v spanju v posebnih skrivnostnih znamenjih, vendar le bežno. Tudi v njih se raztezamo v nedogled, kakor v zavestnem življenju, a po logiki akavzalnih dogodkov in doživetij, ki se nam kažejo v večpomenskih podobah in merijo vselej na naša prikrita čustva in slutenjska spoznanja.

Tu pa moramo svojo misel obrazložiti natančneje, da bomo razumeli tudi vse drugo. Pravzaprav nam marsikaj pove že Proustova črtica iz njegovih mladih let, vendar ne vsega. Bolj poglobljen po notranji vsebini je sanjski prizor z drobcenim, a zgovornim razpletom na koncu vložnega romana *Swannova ljubezen*, tik preden se začne tretji del z naslovom *Imena krajev*. Medtem ko se pisatelju pri srečanju z gospo Dorotejo razodenejo v sanjah skrita ljubezenska čustva do nje, pa se Swannu pred očmi pokaže, kako je njegova ljubezen do Odette de Grécy uplahlila, odmrila. Pred seboj imamo ukrivljeno pokrajinsko prizorišče ob morju v mraku, ki se zgošča, in drobno skupinico, ki jo razen Swanna sestavljajo še gospa Verdurinova, doktor Cottard, Napoleon III. in neki mladenič s fesom na glavi. Od nje se je pravkar odtrgala Odette in izginila na drugi strani klanca. Za njo pa se je potajno izmuznil še Napoleon, očitno zato, da bi se z njo sestal. Ko neznani mladenič to zasluti, plane v jok, a Swann ga skuša potolažiti. In tedaj se zgodi nekaj nenavadnega. »Zakaj se žalostite? On je res moški, ki jo bo znal razumeti,« pravi pisatelj, nato pa nadaljuje: »Tako je govoril Swann samemu sebi, zakaj mladenič, ki ga spočetka ni spoznal, je bil tudi on; tako kot nekateri romanopisci, je razdelil svojo osebnost med dve osebi, v eno, ki je sanjala, in drugo, ki jo je pokrito s fesom videl pred seboj.« To pa še zlepa ni vse, tudi drugi liki v sanjah so dvojniki neznanih izvirnikov, ki se šele kasneje razodenejo Swannu. »Kar pa zadeva Napoleona III.,« piše Proust dalje, »je bil to pravzaprav Forcheville, ki ga je Swann po neki nejasni asociaciji, a tudi zaradi rahlih sprememb v običajnih potezah baronovega obraza in končno zaradi velikega traku častne legije, ki ga je nosil okrog vratu, prekrstil v cesarja; toda v resnici in po vsem tistem, kar mu je oseba iz sanj predstavljala in na kar ga je spominjala, je bil Forcheville. Zakaj nepopolne in menjajoče se podobe so spečega Swanna privedle do napačnih sklepov, razen tega pa je imel trenutno tako stvarniško moč, da se je tako kot nekateri nižji organizmi razmnoževal s preprosto delitvijo; iz toplote, ki jo je čutil v svoji dlani, je ustvaril neko tujo roko, in zdelo se mu je, da jo stiska, a iz čustev in vtisov, ki se jih še ni zavedal, je ustvarjal peripetije, ki bodo po logičnem razvoju v določenem trenutku uvedle v Swannove sanje osebo, potrebno, da sprejme njegovo ljubezen ali pa izzove prebujenje.«

Zanimiva, važna izjava, ki je ne smemo spregledati, to še tem manj, ker nam pove — primerno prenesena v realni svet — marsikaj bistvenega o likih v *Izgubljenem času*, o njihovem početju in notranji zgradbi. Po starejših teorijah o pripovedni prozi bi morale biti osebe v romanu vedno enotne, kakor urezane iz enega samega kosa, v sebi sklenjene celote, dosledne same s seboj, pri realistik in naturalistik celó neposredno zajete iz življenja, skorajda iz njega prepisane, nikar da bi bile bolj ali manj uspeli izdelki

naše domišljije. Dejanja posameznikov bi se morala po teh nazorih neprestano prilegati njihovim značajem, da bi bila verjetna in resnična, sicer se takoj utegnejo razviti iz njih duševni blodneži, ki si na vsakem koraku nasprotujejo. Toda že Dostojevski je spoznal napačnost teh idej in njihovo lažno realistično vsebino, ker upošteva pri človeku samo njegovo zunanost, prav nič ne njegove notranjosti. Zato je šel svojo pot, naj so okoli njega še tako vpili, češ da izkrivlja in pretirava in da so njegovi junaki sami patološki posebneži, ki jih v življenju ni najti nikjer. Nekaj časa se je res zdelo, kakor da je zašel s prave poti, a že na prehodu iz preteklega v naše stoletje so začeli posamezni bolj razsvetljeni duhovi, utrujeni od večno enega in istega, posebno še od naturalističnih dvodimenzionalnih junakov, odkrivati v njem oblikovalca naše notranje resničnosti, zapletenih duševnih zgradb, ki jih srečujemo med ljudmi iz dneva v dan, polnih krvi v žilah, a nepomirljivih nasprotij v duši, bitij, ob katerih zatamnijo še tako mojstrski posnetki oseb, narejenih po naravi, ko pa so njihova ogrođja preveč površinska, mrtva, poenostavljena, brez individualnih potez. Dostojevski je razširil snovno-motivni svet prek dosedanjih območij na predele, ki so bili dotlej v literaturi neznani ali pa na tihem prepovedani.

Proust je prišel do podobnih spoznanj, da je treba roman prenoviti, ga poglobiti in napolniti z večdimenzionalnimi liki, a po drugi poti kot avtor *Besov*. Približal se jim je s svojimi občutljivimi živci in neprestanim opazovanjem samega sebe. Vendar ni nikoli prestopil realnih in racionalnih pregrad, ali da bi se pogreznil do zadnjih plasti naše duševne podtalnosti, kakor je to uspelo ruskemu pripovedniku, zato pa se je krepko zasidral na mejnih področjih, ki vežejo čutno z nadčutnim, zavestno z nezavestnim, da bi jih spoznal po njihovi sestavi in moči, se pravi po vplivu na naše ravnanje in odločanje. Ker se spričo njegove pripovedne zamisli ni dalo storiti drugače, je svoja odkritja ponazarjal z analogijami in podobami, ki nam povedo več kot goli opisi, ker so nazorne, tudi mnogo več, kakor če bi se spuščal v podrobno teoretično razlago svojih dognanj. Njegova pripovedna govorica nima nič opraviti ne z alegoriko ne s paraboliko, marveč neposredno osvetljuje stvari, ki jih zaznava ali pa mu jih pošilja v zavest spomin. O tem ne kaže dvomiti ali pa govoriti o njeni liristični osnovi, kakor so jo skušali opredeliti nekateri, med njimi Aldo Capasso v knjigi o Marcelu Proustu iz leta 1935. Da se pojavljajo v romanu tudi čustveni toni, tega ni moč zanikati, vendar le takrat, kadar so na mestu, sicer je avtor stvaren opazovalec, ki bolj ljubi misel kot golo emocijo. In če je Proust pri opazovanju samega sebe odkril, kako se v njegovi notranjosti od časa do časa sprožijo čudne vzmeti, ki oznanjajo razgibe njegovih menjačočih se jazov, kako naj bi česa takega ne spoznal tudi pri drugih, to pa še tembolj, ker so vsi liki v romanu hkrati zgrajeni iz čutno-zaznavnega sveta zunaj njega in iz njegove notranjosti, iz doživetij, ki so mu jih povzročali, ko so se trgali iz njega, cepili, razkrajali in se nato znova vezali in spajali v nove like, ki so prav tako obremenjeni kot on z različnimi obrazi, navznoter krhki in lepljivi, nagnjeni k spreminjanju svojih osebnosti.

In res naletimo že v *Swannu*, da drugih delov romana niti ne omenimo, na dva Legrandina, dve Odetti — najprej kot na damo v rožnatem (la dame en rose), ki jo vidi pripovedovalec pri stricu Adolfu, zatem na gospo v belem (la dame en blanc) na Swannovem posestvu Tansonville, kjer zagleda mladi Marcel prvič tudi Gilberto — in seveda na dva Swanna, prvega,

kakršnega poznajo pripovedovalčevi domači, in drugega, ki živi v zavesti visoke francoske družbe, princev in knezov, da o tretjem Swannu, ki ga odkrijemo поблиže v vložnem romanu o njegovi ljubezni, ne rečemo nobene. O spremembah barona de Charlusa ne morem v tej zvezi, ker govorim samo o prvi knjigi, povedati drugega kot to, da se njegovi jazi razrasejo kasneje, zlasti v *Sodomi in Gomori*, ali kvečjemu še to, da nam je njegova osebnost dobro dolgo skrita, saj zaslišimo najprej le njegov glas, zatem ga zagledamo v daljavi kot senco brez imena in naposled vidimo pred seboj lik, ki hušne mimo nas, ne da bi pritegnil nase našo pozornost, zato pa pokaže kasneje, ko je v ospredju dogajanja, vse polno svojih prelevitev. O spremembah oseb izvemo marsikaj važnega v prvem delu naše knjige iz avtorjeve izjave same, ki pa ne meri samo na Swanna, s katerim se ukvarja, marveč primerno prenesena tudi na vse druge like, ki se pojavljajo v *Izgubljenem času*. Tu piše Proust: »Swann, kakršnega so v istem času poznali člani gosposkih klubov, je bil najbrž precej različen od tistega Swanna, ki si ga je ustvarila v domišljiji teta, ko se je pod večer v malem combrayskem vrtu dvakrat plaho oglasil zvonček; nejasno in zabrisano podoba, ki se je v babičinem spremstvu izluščila iz teme in smo jo prepoznali le po glasu, je napolnila in oživila z vsem, kar je vedela o Swannovi družini. Niti glede najneznatnejših strani v življenju človek nikoli ne more biti snovno oblikovana celota, ki je za vsakogar ena in ista in jo vsak lahko prelista kot čisto navaden razpis za javna dela ali oporoko; človekovo družbeno osebnost ustvarjajo misli drugih ljudi. Celo tako preprosto dejanje, ki mu pravimo ‚videti človeka, ki ga poznamo‘, je deloma duševnega značaja. Telesni videz bitja, ki ga gledamo, napolnimo z vsem, kar o njem vemo, in v celotni podobi, ki si jo predstavljamo, imajo največji delež prav te sestavine. Ščasoma se zlijejo tako natančno z oblino lic in črto nosu, obarvajo tako močno glas, kot da je ta le prozoren ovoj, da vsakič, kadar uzremo njegov obraz ali zaslišimo njegov glas, vidimo in slišimo te zaznave.«

Proustovo pojmovanje človekove osebnosti, pravzaprav njegovi pogledi nanjo, po katerih se je ravnal, ko je sestavljal svoj roman, so vsebinsko tako polni in prinašajo s seboj toliko novega, še celó več, kakor bi si sprva mislili, da nam jih ni treba posebej razlagati. Moramo jih le še pretehtati po posledicah in domisliti do konca in že se nam vse razveže samo po sebi in razjasni. Vendar jim mnogi raziskovalci snovnih in motivnih ozadij v *Izgubljenem času* niso kaj prida verjeli, vsaj ne res tako zelo, da bi vztrajali samó pri njih in šli po tej poti dalje do njihovih izhodišč. Mislili so, da je pisatelj hotel z njimi marsikaj prikriti, zlasti ko je popisoval čustvene in čutne sprevrženosti svojih oseb: homoerotične, lezbične, sado-masohistične in druge, o katerih so takrat v javnosti najraje molčali, tako hudo so bile na slabem glasu. Kako naj bi ji vendar dal Proust v zobe zastopnike najvišjih družbenih krogov, ki so v resnici glavni igralci v tej čudni človeški komediji, in jih v romanu razstavil na ogled zijalom in brbljavim ljubiteljem vseh vrst pohujšljivosti in zablod?

Toda v resnici je tudi v takšnih prizorih zelo zapet in na vse strani obziren, ne glede na to, da mu je predvsem za notranjo vsebino, za čustvene in miselne tresljaje v osebah, zato se izogiba vsakršnih plitvin in poulične plehkosti. Razlagalcem njegovega dela pa so bile kljub temu bolj po duši stvarne reči, recimo raje, otipljiva dejstva, predvsem seveda živi modeli, po katerih naj bi bili baje njegovi junaki posneti in izdelani, zraven pa še

kraji in okolja, ki jih slika, in seveda resničnost dogodkov in pripetljajev, ki smo jim priča. Pozitivizem v literarni znanosti tudi v tridesetih letih našega stoletja še ni odmrll, le kako naj bi bil, ko so nekateri še vedno priznavali, da so življenjski podatki izredno važni, češ da nam edino ti pomagajo razkriti v umetnini marsikaj zapletenega, nerazumljivega, skritega v ozadju. In tako je postal *Izgubljeni čas* že po svoji izpovedni obliki in spričo dolge vrste spominov pisateljevih sodobnikov in prijateljev na tiste dni — princese Marte Bibesco, Abela Hermanta, Roberta Billyja, Jacquesa Blancha, Léona Daudeta, Fernanda Gregha, grofa Montesquiouja in drugih — ki so se po avtorjevi smrti v njih drug za drugim dotaknili romana, pravi eldorado vseh vrst hipotez, najrazličnejših domnev in razsojanja. Pri obravnavanju Proustovega življenja so nekateri še ohranili kar dobršno mero preudarnosti in niso silili v skrajnosti — Léon Pierre-Quint, André Maurois, François Mauriac — zato pa so se drugi, podprti s pisateljevimi pismi in biografskimi dokumenti, vrgli z vso ihto na lov za vsako osebo v romanu, naj je še tako obrobna, na ta ali drugi dogodek v tistih desetletjih, da bi izpričali njegovo verodostojnost, mestoma preverili celo nekatere stilne domislice in obrate, da bi dokazali njihovo časovno in krajevno resničnost, kakor je v naših dneh to storil angleški proustolog George Painter v ogromni biografski monografiji v dveh knjigah, iz leta 1959 in 1965, posvečeni pisatelju. Kakor po eni strani občudujemo znanstveno temeljitost takšnega početja, ki ne pozna ne dvomov ne pomislekov pri zbiranju podatkov, ugotavljanju modelov in vsakovrstnih podrobnosti, tako po drugi uvidevamo, da nima kaj prida opraviti ne z romanom samim, o katerem govorimo, ne z besedno umetnostjo nasploh, raje narobe, bolj in bolj postaja samo sebi namen in cilj.

O tem nas zlasti pouči dejstvo, da Proustove osebe niso posnetki, marveč nove sintetične tvorbe, sestavljene iz več posameznikov hkrati, zlitih v organske celote, ki jih je moč razumeti samo iz njih samih in ne drugače. Tako ni v Swannu upodobljen samo Charles Haas, kakor so mislili svoje dni, marveč se v njem skrivajo še štirje drugi sodobniki, v Odetti šest, v slikarju Elstirju deset, med njimi npr. Blanche, Monet, Moreau in celo Whistler, da o baronu Charlusu niti ne govorimo, saj se med mnogimi, iz katerih je nastal, pojavlja tudi Oscar Wilde s svojimi estetičističnimi potezami, čeprav je vseskozi najbolj viden Robert de Montesquiou. Potemtakem si ne moremo kaj, da ne bi verjeli Proustu samemu, ko je iskalcem izvirnikov v svojem romanu zatrjeval, da teh pri njegovih likih ni, pravzaprav da jih je hkrati več, kot bi si mislili, a da so kljub vsemu samostojne ustvaritve, to pa zato, ker so po naše zgrajene po introspektivnem postopku, ali po Crémieuxu, ker so nekakšne ektoplazme, zraščene z njim. Da pa ne bomo preveč blodili naokrog, pretehtajmo, kaj piše o tem Proust sam v začetku *Guermantesovih* in kaj to pomeni za njegove osebe v romanu. Tu beremo: »Človeško bitje ni pred našimi očmi jasno in negibno s svojimi dobrimi lastnostmi in napakami, s svojimi načrti in nameni . . . marveč senca, v katero ne bomo nikoli predrli in ne je spoznali neposredno, o kateri pa si ustvarjamo različne sodbe, opiraje se na njegove besede in dejanja, čeprav nam dajejo nezadostna, večkrat protislovna pojasnila, senca, ki je sedaj jasnejše, sedaj manj živo razvidna, kakor jo osvetljujeta sovraštvo in ljubezen.«

Da, senca, zaznavna, a nepredirna, če naj nadaljujemo s Proustovo podobo, spreminjasta po videzu in obliki, v notranjosti stkana iz nevidnih žarkov, ki prihajajo kradoma iz nje na dan in ustvarjajo okrog nje zaščitno ozračje kot prosojno jekleno zaveso, ob kateri se lomijo sunki od zunaj, naj udarjajo obnjo od koderkoli in imajo še tako prodirno moč, vendar vsa vdana in pokorna Času, ki se zajeda vanjo, jo polagoma načenja, drobi in razkraja. Pred nami je večni spremljevalec naših dejanj in misli, preoblikovalec in uničevalec življenja, ki se mu nihče ne more postaviti po robu, ko pa razpreda svoje nevarne mreže povsod in se prihuljeno vtihotaplja v vse živo in mrtvo, duhovno in snovno in se v njem za stalno naseljuje. Kako hudo neizprosno in razdiralno je njegovo početje, opazi Proust v stari combrayski cerkvi, ko stopi vanjo. »Celo nagrobne plošče,« piše v začetku drugega dela *V Swannovem svetu*, »pod katerimi je počival žlahtni prah combrayskih opatov, nekakšen poduhovljeni tlak kora, so izgubile svojo mrtvo, trdno snovnost, zakaj čas jih je omehčal in jih razlil kot méd čez meje njihovih ostro izklesanih robov in čez te robove so segle z zlatim valom, val je potegnil s seboj nekakšno razcveteno gotsko majuskulo ali preplaval bele vijolice v marmorju; znotraj teh meja pa so bile plošče videti take, kot bi se bile skrčile: krajšale so že tako in tako skrajšane latinske napise, uvajale nove svojeglavosti v muhasto razvrstitev skrajšanih črk in bližale dve črki v besedi, kjer so ostale črke bile nesorazmerno razmaknjene.«

Zlepa se ne bi tako dolgo pomudili pri navajanju Proustovega besedila, da nam ne bi prav ta zgled nazorno pokazal časa pri delu, njegovega neukrotljivega zajedanja v snov, a hkrati da ne bi poznali pisateljevega ustvarjalnega postopka. Nič več ni opis gola obnova zunanje resničnosti, bled povzetek vtisov, kar mimogrede se je sprevrgel v podobo, ki rase in se vzpenja prek vseh stopenj, ki mu jih omogoča primerjanje po analogiji, više in više ter dviga s seboj tvorno in ga spreminja v nadtvarno, duhovno. Cerkev s svojimi od časa razjedenimi nagrobniki ni več cerkev, marveč slutnja nečesa drugega, globljega, ki kaže, kako stvari dozorevajo in razpadajo. In kaj naj bi bilo še bolj prikladno, da lahko ponazorimo, kako se predmeti okoli nas krčijo in spreminjajo, kakor ravno cerkev v Combrayu s svojo častitljivo starostjo, zvonikom, ki vse, kar nastaja pred nami in mineva, spremlja in zaznamuje. »Da, prav zvonik svetega Hilarija je podeljeval vsakemu opravilu! vsaki uri dneva in vsakemu pogledu na mesto njihovo podobo, krono in posvečenje,« beremo v *Swannu*. In znova piše Proust v istem poglavju, kako se mu je zdelo, ko je stopal po cerkvi, »kot bi hodil po dolini, po kateri se sprehajajo vile in kjer očarani kmet vidi v skalah, drevesih in mlakah otipljive sledi njihovih nadnaravnih obiskov« in nadaljuje: »Zavoljo vsega tega se mi je zdela cerkev nekaj čisto drugega kot ostalo mesto: bila je stavba, ki je zavzemala, če lahko tako rečem, prostor s štirimi dimenzijami — četrta je pomenila Čas — saj je razprostirala svojo ladjo čez vekove in, tako se zdi, premagovala in preskakovala od stebra do stebra, od kapele do kapele ne le nekaj metrov, temveč zaporedna zgodovinska obdobja, in končno slavila zmago nad njimi.«

Kakšno presenetljivo dognanje, oprto na videz na relativnostno teorijo o štiridimenzionalnem prostoru ali kontinuumu, a v resnici odmaknjeno od čistih metafizičnih abstrakcij, kakor bi sodil Sören Kierkegaard, zato pa

usmerjeno v svet življenjskih pojavov, ustvarjalne domišljije in pesniških podob! Prav to nas tudi sili, da si ga ogledamo natančneje, ker ga bomo le tako spoznali po bistvu, se pravi po sestavinah, ki so zanj pomembne, in ugotovili, kaj iz njega izhaja. Toda to niti ni kdove kako preprosto, kakor bi se zdelo na oko, ko pa je vendar vse odvisno od naših duševnih in svetovnonazorskih izhodišč. Čas, ki ga ima v mislih Proust, kadar ga omenja, je po svoji naravi raztezljiv, spreminjast, hlapljiv, raznosmeren, različno močno napet, tedaj v temeljih drugačen od abstraktnega, z razumom in izkušnjo izpričanega časa, ki se z matematično natančnostjo giblje od trenutka do trenutka, vseskozi premočrtno usmerjen v neskončnost. O obeh časih je že pred Proustom povedal svoje Henri Bergson, pisatelj dvajset let starejši sodobnik, znanec in sorodnik, o prvem ali geometričnem, kakor ga imenuje, in drugem, doživljajskem, pravzaprav o dveh časovnih razsežnostih ali trajanjih, seveda s svojega izrazito vitalističnega in intuicionističnega filozofskega stališča, saj ga je zanimala predvsem njuna večja ali manjša doživljajska vrednost, da ne rečem, učinkovitost. V tem pogledu sta si po Bergsonovi miselnosti oba neprestano v laseh, si nasprotujeta, kjer le moreta, in drug drugega zanikujeta. Kako naj bi tudi bilo drugače, ko pa prihajata iz dveh docela različnih virov. Geometrični čas je abstraktni izdelek naših razumskih, logističnih spoznav, zato je tog, okrepenel in mrtev, medtem ko je drugi, ki se poraja neposredno iz naše snujoče duševnosti, gibek, živ, različno dolg, odvisen od našega doživetja, takšen, da nam vzbuja vtis edino pravega trajanja (*durée réelle*).

Nič ni potrebno, da bi svojo razlago še nadalje razpletali, ko je več kot jasno, da so bile Bergsonove misli Proustu po duši in da se je v marsičem z njimi strinjal, zlasti še, ko je izvajal iz njih sklep, da modernega pisatelja pripovednika ne morejo več vezati časovno-krajevni determinizmi, če hoče upodobiti našo notranjost takšno, kakor jo doživlja, ne glede na razne teoretične apriorizme in stare, utesnjene tehnične postopke, ki so v nasprotju s spoznanjem in njegovo resnico. Kljub temu je pri uresničevanju časovnih perspektiv v romanu ubral docela svojo pot: ni popolnoma izločil iz njega zunanjega, recimo, kronometričnega časa, čeprav ga je močno potisnil v ozadje, da ga večkrat komaj še opazimo, zato pa ga je mestoma po svoje zvezal z notranjim ali psihičnim časom, a to le takrat, kadar se oba drug drugega dotikata in dopolnjujeta. Tega seveda ne odkrijemo takoj, saj se nam pri *Swannu* celo zazdi, da se muhasto podimo sem ter tja prek vseh mogočih časovnih pregrad, zato pa nam postane jasno v naslednjih delih *Izgubljenega časa*, kolikor bolj se bližamo koncu.

Tega ne smemo prezreti in ne zatajiti, ko pa imamo pred seboj pripovednika, ki je vedel, kaj hoče, umetnika, ki je intuitivno spoznaval, da so spoji različnih časovnih koordinat možni, tu in tam celo nujni, le da se morajo ravnati po naših notranjih doživljajskih zakonitostih, in to še zlasti tam, kjer bi drugače v romanu zazijale praznine ali pa bi nastala zmeda, ko bi se početje oseb in dolga vrsta prizorov med seboj tako zapletli, da bi nič več ne vedeli, kje smo, ne kam smo namenjeni. Toda bistveno važen je bil zanj vendarle notranji ali subjektivni čas, tisti, ki nam ga pošilja v zavest naš nehotni spomin. Na njem je tudi v celoti zgradil svoj roman, kar je razumljivo, ker bi drugače ne mogel uresničiti svojega odkritja o skritih zbiralnikih naše nekdanjosti v nezavestnih predelih našega jaza, ki nam posredujejo najvažnejše, tudi najresničnejše podatke o različnih plasteh

naše preteklosti. Razen tega mu je bil doživljajski čas potreben še po svoji čustveni plati in kot najuspešnejši pobudnik domišljajskih ustvarjalnih prebliskov, ki mu edini morejo razkriti in razvozlati ogromna področja analogij in podob, saj bi mu bila drugače nedostopna, tedaj tistih prvin, ki jih je nujno potreboval, da je lahko popisal svoje zapleteno popotovanje za izgubljenim časom.

To pa mu je uspelo, ker je tudi čas kot obraze, stvari in predmete okoli sebe vsrkal vase, ga prežaril z ognjem svojih želja in spoznanj, prilagodil svojemu notranjemu podnebnju, preoblikoval in na novo spočel, ko je vanj vtisnil znamenje svoje razklane osebnosti. Šele tedaj je postal čas pravi posredovalec njegovih lepotnih doživetij, primerno sredstvo, da je prek njega lahko prenesel v svojo umetnino najtanjše drhtljaje svoje zapletene narave in duše. Šele tedaj se je tudi odtrgal od zunanjega, empiričnega časa, ki se ga je kot mnogi preobčutljivi, živčno bolni ustvarjalci brezglavo bal, ko ga je videval povsod na delu: v neizprosнем minevanju dni, v neustavljivem begu trenutkov, v vsem, kar se okoli nas seseda, usiha in prhni, dokler si ga ni naposled podredil. Kako drugače je bilo z notranjim časom, ko pa je bil čisto njegov! Kar je prvi razdiral in uničeval, je drugi ohranjal in spravljal v ogromne prostore njegove nezavesti. Bolest, ki mu jo je povzročalo minevanje, je blažilo prepričanje, da se globoko v naših spominskih predelih, skritih zijačim pogledom, nikoli nič popolnoma ne izgubi, kar smo doživeli in je bilo za nas važno. Razen tega pa se marsikaj našega ohranja tudi zunaj nas v stvareh in predmetih, nemih pričah našega bivanja: v jesenskem vetru, ki diši po dežju, v zadnjih sončnih žarkih, ki trepečejo na obzorju, drse mimo naših teles in duš in medlo barvajo ozračje, v vonjih, ki so se ujeli po sobah, celó v hišnih pragovih, ki smo jih nekoč iz dneva v dan prestopali in vsakokrat pustili na njih nevidne sledove svoje pričujočnosti. Zdi se, kakor da so vse pogoltnila vase neizmerna brezna Pozabe. Toda nihče ne ve, kdaj bo prišel odrešujoči trenutek, ko se bodo dogodki nekdanjih dni nenadoma prebudili, planili iz preteklosti v sedanost in oživeli. Pozaba je mirovanje, čakanje, ždenje v negibnosti, a hkrati pripravljenost, da se vse razveže in stopi pred nas, obžarjeno od naših notranjih sijev, utelešenih v podobah, ki so bolj zgovorni sli našega skritega jaza kot vsa druga pričevanja in dokazi. In prav notranji čas, razpet čez stvari in pripetljaje, ki so minili, je najboljši graditelj podob in analogij, saj se pred njim odpirajo razna obdobja naše preteklosti in se prebujajo tudi v barvah, vonjih in okusih, kamor so se zatekla. »A kadar ne ostane od davne preteklosti čisto nič, kadar so bitja že mrtva, predmeti pa uničeni,« piše Proust konec prvega poglavja v *Swannu*, »se še dolgo ohranita duh in okus; čeprav bolj krhka, sta vendar bolj trdoživa, čeprav nesnovna, sta bolj trajna in bolj zvesta, taka kot duše, in se na razvalinah vsega drugega spominjata, čakata, upata in nosita na svojih drobnih, skoraj nezaznavnih kapljicah neizmerno stavbo spomina.«

Kako zanimiva, vsebinsko polna, enotna podoba, ki govori sama iz sebe, kakršna je, naj se nam tudi zdi, da je zgrajena iz raznorodnih prvin, ki so se kakor po naključju znašle druga poleg druge. Šele na koncu, ko jih natančneje pregledamo, se nam razkrije, da so polnokrvne sestavine pisateljevega spoznanja in da bi ga ne bilo mogoče drugače povedati in ponazoriti. V njegovi podobi, naj je še tako na široko razpredena, je vse med seboj speto, da ne moremo ničesar od nje odmisлити, ko pa bi vendar

načeli njeno organsko celoto, jo celó uničili. In ravno v tem tiče bistvene poteze Proustovega umetništva, ki ne pozna pregrad med živim in mrtvim, snovnim in duhovnim, zunanjim in notranjim, ko se vse med seboj veže, dopolnjuje in zrašča. Zaznavno prehaja v zazaznavno, vidno v nevidno, davno minulo v sedanje, pravkar pričujoče, in se nam v njem razodeva. In ravno na tej osnovi se je pri njem spočelo nagnjenje k zapletenosti kot pristnemu izrazu njegove narave, pogleda na svet in dojemanja življenja. Iz tega vira so tudi pognale njegove hudo razsežne, večdelne, celó večstopenjske podobe, ki jih moramo imeti za temeljne poteze njegovih čustvenih in duhovnih domišljjskih zaletov. Ti so že sami po sebi na oko tembolj zamotani, tem teže pregledni, čim bolj se vzpenjajo više in više, tja, kjer prehaja čutno v nadčutno, realno v irealno, ali pa kolikor bolj se pogrezajo v našo notranjost, kjer se zavestno sprevrča v nezavestno in kar mimogrede postaja plen našega nehotnega spomina. »Tedaj se je včasih primerilo,« beremo tik pred koncem drugega poglavja v *Swannu*, ko nam Proust popisuje svoje sprehode proti Guermantesu, »da mi je korak zastal zaradi stvari, ki ni imela najmanjše zveze z literaturo in skrbmi, ki mi jih je povzročala, zadržala me je posebna slast, ki mi jo je zbudila kakšna streha, odsev sonca na kamnu ali vonj kakšne steze, in zdelo se mi je, da se skriva tam daleč za njimi, tam, do koder ne seže oko, nekaj, kar mi ponujajo, kar me vabi in česar kljub trudu ne morem in ne morem odkriti. Ker sem čutil, da je ključ v teh stvareh samih, sem obstal negiben na mestu in gledal, vdihaval vonj in si prizadeval, da bi z mislijo segel dalj od slike ali vonja.« A tedaj se je zgodilo v njem nekaj posebnega, kar nam na mah razjasni njegov ustvarjalni postopek, ko prestopi meje danega in zgradi iz teh presihajočih vrelcev podobo, ki nam osvetli njega, okolico, pot, po kateri hodi, in notranji, globlji pomen pojavov, ki smo jim priča. »A dolžnost, ki so mi jo nalagali ti vtisi o oblikah, vonjih ali barvah, dolžnost, da zavestno dojamem to, kar se skriva za njimi,« nadaljuje, »je bila tako težavna, da sem kaj kmalu začel iskati pred lastno vestjo izgovore, ki bi mi dovolili, da bi se izognil naporom in si prihranil trud. (...) Tako se torej nisem več ukvarjal z neznanko, skrito v obliki ali vonju, in ni me skrbelo, da bi jo utegnil izgubiti, saj sem jo odnesel s seboj, spravljeno pod zaščitno plastjo podob, kjer bo ostala živa kot ribe, ki sem jih ob dnevih, ko sem smel na ribolov, prinašal domov v košarici pod plastjo trave, da so ostale sveže.«

Spet je pred nami veččlenska in večstopenjska podoba, dragocena po svoji vsebini in zgradbi, saj se nam sproti, ko Proust razlaga svojo misel, porajajo vedno nove in nove asociacijske zveze in vzporednice, ki se same po sebi razraščajo v nedogled in kristalizirajo. Hkrati pa avtorju omogočajo, da sega po gradivu daleč okoli sebe, da bi bil kar se da nazoren in zvest svojemu spoznanju. Takšna dvojna usmerjenost — v opis in hkrati v razlago misli, ki ga spremljajo — je zanj nenavadno izrazita in je zlepa ne odkrijemo pri kom drugem. Pred seboj imamo postopek, ki je hkrati sinoptičen, če ga že hočemo tako opredeliti, sinhron, ko veže v enoto sočasne pojave, lahko pa bi ga tudi imenovali simultanega, če bi zajemal večje celote, in je seveda po naravi vseskozi sintetičen. In vedno je tako pri njem, naj opisuje combraysko stolnico, pomnik davnih dob, ki jo je dodobra oglodal čas, ali zvonik ob njej, prepoln »tihih, zvonkih, dišečih in bistrjih ur«, ali pa drobčno »zračno in dišečo« glasbeno frazo iz Vinteuilove sonate za klavir in violino, ta vedno ponavljajoči se motiv, ki spremlja rojstvo,

razrast in upad Swannove ljubezni do Odette de Grécy, ali pa omotično dišeče glogove grme, ko vdihuje njihov »nevidni, nesprenljivi vonj«, ali konec koncev skrivnostno tišino ob rečici Vivonni z njenimi lokvanji, ki »cveto sredi neba« in »svetlo, živo sinjino« njenih voda, ki vlečejo »na vijoličasto« in ga spominjajo »na stekleninasto prevleko japonskih umetnih izdelkov«, da o Combrayu ne rčemo nobene, saj mu njegovo »ime ni pomenilo samo nekdanje mestece«, ampak tudi »neko čisto drugačno naselje, katerega neumljivo, prastaro, pod zlatičami skrito lice je privlačevalo« njegovo domišljijo. Da, same analogije in podobe, preproste in razčlenjene, stisnjene in na široko razprte, razpredene, z enim ali več pomeni, ki merijo navzven ali navznoter, vse to daje romanu poleg zunanje še posebno notranjo vsebino, stopnjuje njegov čar in večja njegovo privlačnost.



Bogomil
Fatur

Govorim poezijo

BOGOMIL FATUR (roj. 28. 10. 1914, Prem na Notranjskem). Pesnik, esejist, kritik in prevajalec. Študiral slavistiko, romanistiko in umetnostno zgodovino na univerzi v Ljubljani. Diploma filozofske fakultete (slavistika) v Ljubljani. Po diplomski študij svetovne literature v Pragi in umetnostne zgodovine v Firenzah. Profesor za zgodovino književnosti. Predaval zgodovino slovenske in svetovne literature na

Akademiji za igralsko umetnost v Ljubljani. Pozneje vodja službe za znanstveno dokumentacijo na raziskovalnem inštitutu v Ljubljani.

Izdal pesniško zbirko *KNJIGA LIRIKE* pri Slovenskem knjižnem zavodu 1947. Večje število pesmi objavljeno v predvojni in povojni *Sodobnosti* in drugih literarnih revijah. Nekatere prevedene v italijanščino, češčino in srbohrvaščino.

Knjiga *OSEBNOSTI — DELA — IDEJE* pri založbi Obzorja 1967. V pripravi knjiga razprav in študij *OD BALZACA DO CAMUSA*.

Obsežno prevajalsko delo: blizu 40 knjižnih prevodov iz francoščine, nemščine, italijanščine, češčine in srbohrvaščine, med njimi Burckhardt, Hazard, Pirenne, Gide, Maurois, Momigliano in Vojni spomini Charlesa de Gaulla.

S pričujočim izborom pesmi se pesnik oglašja po dolgem premoru.