

Sara Danius

Silnik Prousta

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (111), 141-149

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Prezentacje

Sara DANIUS

Silnik Prousta*

Nocny Pociąg

Na wstępie *W poszukiwaniu straconego czasu* rozbrzmiewa gwizdek lokomotywy. Jest późny wieczór. Główny bohater powieści właśnie położył się do łóżka z powiekami ciężkimi od snu. Nim zdąży zasnąć na dobre, jego świadomość zaczyna poruszać się między różnymi miejscami z przeszłości, a wszystko to w oszałamiającej fantazji rozgrywającej się między dziecięcym pokojem u dziadków w Combray, pokojem gościnnym u madame de Saint-Loup w Tansonville i innymi pokojami, w których kiedyś spędził noc – jeden bardziej tajemniczo obecny od drugiego.

W chwilę później narrator budzi się i usiłuje rozeznąć się w mroku. Słyszy przejeżdżające gdzieś w dali, pogwizdujące i pędzące dalej w noc pociągi. Dźwięk rozprasza opisaną na pierwszych stronach powieści osobliwą czasoprzestrzeń. Rzeczywistość spuszcza kotwicę w „tu i teraz”.

Pociąg wywołuje jednak natychmiast nowe fantazje. Gwizdek przypomina narratorowi o światach bardzo odległych od jego sypialni i przywołuje myśli o miejscach równie fascynujących, jak oniryczne pokoje, do których wślizgiwał się, gdy stawał się senny.

Pierwsze wrażenie zmysłowe oddane w powieści Prousta ma więc związek ze słuchem, wywołuje je żelazny rumak, najważniejsza być może nowinka technologiczna wymyślona we wczesnym wieku dziewiętnastym. Kolej przyczyniła się nie tylko do przemiany zwyczajowych wyobrażeń o czasie i przestrzeni. Stała się też powodem rozmaitych kłopotów natury psychopatologicznej i uciążliwości cielesnych wymagających jakiejś diagnozy – ta zaś brzmiała „plecy kolejowe”. Jeszcze w roku w 1884 pewien lekarz brytyjski uważał, że pasażer pociągu staje się częścią

* Drukujemy za uprzejmą zgodą Autorki.

Prezentacje

„tej maszyny, w której się umiejscowił” i że jego nerwy, skóra i mięśnie podatne są na „nieświadome, choć jak najbardziej rzeczywiste podrażnienia”. Eksperci medyczni przestrzegali też przed tym, że gałki oczne pasażera od stałego wyglądu przez okno mogą ulec nadwężeniu, a organy słuchowe przemęczać się od gwizdów i zgrzytu hamulców.

W powieści Prousta pociąg jest naturalnym elementem krajobrazu. Nic nie było bardziej obce pisarzowi, niż – powiedzmy – pojawiający się w pismach brytyjskiego krytyka sztuki Johna Ruskina pociąg. Kolej jawi się u niego jako przemysłowe narzędzie transportu ciał ludzkich, środek lokomocji niwelujący przyrodzoną człowiekowi, jak by się zdawać mogło, zdolność postrzegania otoczenia. Bezpieczny żelazny rumak Prousta nie mógłby też pojawić się w pochodzącej z 1890 powieści Emila Zoli *Bestia ludzka*, gdzie przemoc i śmierć otaczają pochod monstralnej lokomotywy przez świat. Aby narrator Prousta w ogóle mógł choćby trochę przybliżyć się do owej ekscytacji, którą u wcześniejszego pokolenia wywoływały koleje żelazne, potrzeba było bardziej futurystycznych środków transportu – aeroplanu albo samochodu.

Gwizd lokomotywy staje się natomiast załącznikiem wdzięcznej fantazji o urokach podróżowania, o niezbadanych jeszcze miejscach i nieznanach ludziach. Fragment, w którym opowiadacz opowiada o przysłuchiwaniu się pogwizdującym z odległości pociągom, zmienia się w alegorię powieści, która leży przed nami:

Pytałem sam siebie, która może być godzina; słyszałem gwizd pociągów, który – bliższy lub dalszy – jak śpiew ptaka w lesie, uwydatniają odległości, określał mi rozmiar pustkowi, kędy podróżny spieszy do najbliższej stacji; ścieżka, którą idzie wyrzeje się w jego pamięci dzięki podnieceniu zrodzonemu z nieznanego otoczenia, z niezwykłych czynności, z niedawnej rozmowy i z pożegnań w kręgu obcej lampy, biegnących za nim w ciszy nocnej, z bliskiej wreszcie słodczy powrotu. (I, s. 7)¹

Narrator opisał właśnie swe wieczorne rytuały; to, jak kładzie się do łóżka, przysypia i zatapia się w wielowarstwowym czasie, a następnie budzi się pół godziny później i przypomina sobie, że powinien był zgasić światło i odłożyć wieczorną lekturę – po to tylko, by odkryć, iż światło jest już zgaszone a książka leży zamknięta na nocnym stoliku.

Jak zawsze u Prousta, Czas – czas autentyczny – wiąże się z jednostkową świadomością. Prawdziwym miejscem zadomowienia temporalności jest raczej wnętrze Ja niż zewnętrzny pomiar czasu. Ale jak Proustowi udaje się zasadę tę uruchomić w powieści? Rolę zasadniczą pozwala on odegrać cielesnym doznaniom opowiadacza, albowiem to tylko i wyłącznie ludzki aparat zmysłowy pozwala wejść teraźniejszości w kontakt z tym, co było. Fizyczny organizm to punkt centralny w estetyce Prousta; nic nie ilustruje tego lepiej niż smak magdalenki, za sprawą

¹ Cytaty za: M. Proust *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. I, *W stronę Swanna*, przeł. T. Żeleński (Boy); t. III, *Strona Guermantes*, przeł. T. Żeleński (Boy); tom V, *Uwięziona*, przeł. T. Żeleński (Boy); t. VII, *Czas odnaleziony*, przeł. Julian Rogoziński, PIW, Warszawa 1992. Cytaty lokalizuję w tekście, po numerach tomów.

której narrator przeżywa epifaniczną chwilę. Bez własnego ciała i jego doznań zmysłowych nie zaistniałaby więc „prawdziwa” przeszłość, o której narrator mógłby nam opowiedzieć – co znaczy, że nie byłoby także samej powieści.

W ten sposób czas indywidualny przeciwstawiony zostaje zegarowi. Subiektywne doznanie czasu przeciwstawia się pomiarowi oficjalnemu. Już na pierwszych stronach powieści Proust tworzy dialektyczne napięcie, które zostaje potem skojarzone z kontrastem między tym, co wewnętrzne (sny i fantastyczne wyobrażenia opowiadacza), a zewnętrzne (pociąg i przemierzony dystans).

Opowiadacz Prousta uważa, jak się wydaje, że świat wewnętrzny stanowi absolutną i trwałą normę, podług której człowiek może odmierzać i wartościować świat zewnętrzny. Dużo później wyeksponuje jednak rzecz odwrotną – historyczną zmienność świadomości czasu. Daje nam nawet do zrozumienia, że ludzkie przeżywanie czasu zależne jest od społecznej infrastruktury. Koleje umieszczone teraz zostają w centrum miniaturowej teorii o ludzkim odczuwaniu czasu:

Od czasu jak istnieją koleje żelazne, obawa spóźnienia się na pociąg nauczyła nas liczyć się z minutami, gdy u dawnych Rzymian, u których nie tylko astronomia była mniej dokładna, ale życie mniej pospieszne, pojęcie już nie minut, ale nawet stałych godzin zaledwie że istniało. (IV, s. 218)

Czyli ludzki organ czasu ma swoją historię? To zaskakujący wniosek. Nawet czytelnik, który tylko pobieżnie zapoznał się z *W poszukiwaniu straconego czasu* wie przecież, że jedna z tez powieści brzmi następująco: subiektywna percepcja czasu ma charakter dominujący i absolutny. Tematyka ta wprowadzona zostaje przez magdalenkę a kulminuje w osobliwej chwili, kiedy to opowiadacz w części siódmej i ostatniej chwyta „czysty i odcieleśniony” (VII, s. 185) moment. Dzieje się to zupełnie przypadkowo, gdy narrator jest w drodze na przyjęcie u księżnej Guerantes. Tuż pod jej rezydencją potyka się o płytę chodnikową. Osłepiający obraz pamięci nabiera kształtów i wrastać zaczyna w „teraz”. Opowiadacz momentalnie przenosi się do Wenecji, którą odwiedził wiele lat wcześniej, bo nierówność ulicy przypomina mu o dziurze w posadzce katedry na placu św. Marka. Paralela między tymi dwoma zmysłowymi doznaniem sprawia, że plany czasowe zaczynają się krzyżować. Za sprawą powtórzenia to, co było, wybucha płomieniem w terażniejszości, a w Ja budzą się niespodziewane warstwy świadomości. „Pojedyncze wydarzenie, to, co dzieje się tylko jeden raz, pisze Olof Lagerkrantz, więdnie u Prousta jak roślina, którą wyrwano z jej gleby i której odmówiono wody”².

Dla opowiadacza ów moment na ulicy przed Hotel de Guerantes jawi się jako niezapośredniczone, czyste doświadczenie czasu. Płyty chodnikowe, podobnie jak magdalenka, są katalizatorami: uwalniają minioną rzeczywistość. Nie jest to jednak jaka bądź rzeczywistość, nie ta, o której czytamy w gazetach, czy w której uczestniczymy na mocy zbiorowych umów, ale rzeczywistość przeżyta indywidualnie i dlatego jednorazowa. Proust kontrastuje zatem wspomnienie sterowane

² O. Lagerkrantz *Att läsa Proust*, Wahlström & Widstrand, Sztokholm 1992, s. 14.

Prezentacje

myślą z bezwiednym wspomnieniem wywoływanym przez zapach, dźwięk, smak albo dotykowe przeżycie nierówności ulicy. W tej samej chwili, kiedy opowiadacz potyka się i odnajduje czas przez duże C, dochodzi też do wniosku, że mimo wszystko został powołany do bycia pisarzem. Jego podstawowym materiałem jest właśnie owa głębsza rzeczywistość, którą objawiły nieświadome wspomnienia.

To zatem właśnie zmysły gwarantują prawdziwe przeżycie czasu i Ja, wrażenia muszą być niezamierzone i niezapośredniczone. Dlatego też powieść Prousta formułuje pedagogikę pozbawioną warunków wstępnych percepcji – pedagogikę widzenia dla samego widzenia, słyszenia dla samego słyszenia itd.

Wszystko to są rzeczy dobrze znane. Dlatego jednak rozważania na temat kolei żelaznych, zegarów i historycznego rozwoju organów zmysłowych stają się tak zaskakujące. Spod tych fragmentów prześwituje tekst w tekście, metakomentarz relatywizujący powieściowe wyobrażenie o absolutnej percepcji czasu i ukazujący ją w świetle historycznym.

Ten wiatr historii wieje przez powieść od początku do samego końca. Na przykład, gdy opowiadacz po raz pierwszy rozmawia ze swą babcią przez telefon, a epizod ów układać się zaczyna w rodzaj eseju o tym, jak telekomunikacja wpływa na ludzkie przyzwyczajenia dotyczące odbioru głosu i postrzegania twarzy. Albo gdy w czasie przejażdżki samochodowej z Balbec do Raspelière daje nam do zrozumienia, że pęd rozbija jego rutynowy sposób przeżywania krajobrazu i sprawia, że zaczyna widzieć cudowne okolice jakby na nowo.

To jednak jeszcze nie wszystko. U Prousta nowoczesne maszyny służyć zaczynają celom estetycznym. Nowa technika ma twórczy wpływ na program artystyczny proklamowany w powieści. Niektórym wielbicielom Prousta myśl ta może jawić się jako bluźnierstwo. Dla nich epifaniczna chwila magdalenki oznacza zwycięstwo prawdziwej sztuki nad myśleniem inżynierskim.

Ostrożnie zauważmy tutaj, że to dzięki wyziewom benzyny opowiadacz przypomina sobie rozkoszne dni spędzone z Albertyną. Zapach ów przypomina mu pożądanie, jakim pałał do dziewczyny, kiedy jechali samochodem otoczonymi bławatkami, makami i szkarłatną koniczyną drogami (V, s. 381) – a wszystko to powraca, jakby zdarzyło się wczoraj.

Wypadek przy pracy, powiedzą być może proustianie. Nawet Homer czasami ucinał sobie drzemkę. Całe wyrafinowanie estetyki Prousta – dorzucą być może – bierze się z tego, że artystyczne uniwersum powieści przeciwstawione zostaje nastawionemu wyłącznie pragmatycznie rozumowi. Przywołać przy tym mogą takie fragmenty, jak ten z pierwszej części cyklu, *W stronę Swanna*, w którym opowiadacz mówi, że patrzy na prawdziwą sztukę jako na przeciwieństwo świata mechanicznego. Fantazjuje przy tym o osobliwym pięknie, które wywołać może widok burzy i marzy o wzniosłym sztormie na morzu.

Wszyscy chcemy towarów oryginalnych, podkreśla, a nie – sztucznych przedstawień teatralnych imitujących naturę, nie takich, które sporządzono „sztucznie, dla mojej przyjemności”, ale tych, które „są konieczne, nieodmienne – jak piękno krajobrazów albo wielkiej sztuki”. Narrator tęskni więc za czymś ukazującym coś

z „siły lub wdzięku natury, takiej, jak się objawia sama przez się, bez współdziałania ludzi”. W ten sposób wzniosłość przeciwstawiona zostaje wszystkiemu, co powstało z ludzkiej ręki. Po stronie wzniosłości stoi sztuka. Reszta to kultura, a kultura to nie sztuka, tylko sztuczność. Kiedy opowiadacz wzbogaca swoje rozważania kilkoma przykładami, kierunek wyводу staje się jeszcze wyraźniejszy:

Tak samo jak piękny dźwięk głosu naszej matki odtworzony w fonografii nie pocieszyłby nas po jej stracie, tak samo mechanicznie naśladowana burza zostawiłaby mnie obojętnym, podobnie jak świetlne wodotryski na Wystawie. Iżby burza była absolutnie prawdziwa, byłbym pragnął, aby i sam brzeg był brzegiem naturalnym, a nie groblą świeżo wzniesioną przez zarząd gminy. Zresztą natura przez wszystkie uczucia, jakie budziła we mnie, zdawała mi się czymś wręcz przeciwnym do mechanicznych wytworów człowieka. Im mniej nosiła ich piętno, tym więcej sprzyjała moim ekstazom. (I, s. 360)

Natura, podobnie jak sztuka, nie chce żadnych wyblakłych imitacji. Natura jest i musi być unikalna. Z zacięciem pedagoga opowiadacz podaje trzy przykłady tego, jak inżynierowie próbowali naśladować twory natury. Mechaniczna reprodukcja wytwarzana przez gramofon jest tylko cieniem żywego głosu. Oświetlone za pomocą elektryczności fontanny przed Chateau d'Eau, główna atrakcja wystawy światowej w Paryżu w 1889, nie mogą równać się z chłostanym sztormem morzem. Muncypalne moło nie zachwyca zaś w ten sam sposób, jak plaża z wydmami i skałami. W akapitach tych zawiera się kompletna wizja artystyczna.

Fragment niniejszy stanowi przykład silnie oddziałującej figury myślowej, której korzenie sięgają czasów romantyzmu i industrializmu. Podobne wyobrażenia o przepaści dzielącej człowieka od maszyny, sztukę od techniki, naturę od kultury odnajdujemy nie tylko u Prousta. Kultura modernizmu w ogóle – od Mallarmého do Eliota czy Rilkego, od Kafki do Joyce’a czy Woolf – zdefiniowana była w dużej mierze przez opozycję do wszystkiego, co ma związek ze światem nastawionym na technikę, pożytek i osiąganie praktycznych korzyści. Idee te głęboko wnikają w tradycyjne wyobrażenia na temat istoty sztuki.

Proust nie byłby jednak Proustem, gdyby wszystko było takie proste. Humorystyczny wypadek przeciw komunalnemu mołu jest śladem wiodącym w fałszywym kierunku. Każdy, kto z uwagą przeczyta *W poszukiwaniu straconego czasu*, odkryje, że w większości przypadków trudno odseparować kategorie sztuki od techniki. Wyziewy benzyny są równie poruszające, jak smak magdalenki, a przelatujący nad wierzchołkami drzew w Balbec aeroplan – równie wzniosły, co sztorm na morzu.

Doświadczenie nowoczesności jest jednak nade wszystko częścią samej materii powieściowej. Kolej żelazna, fonografia, telegrafia, telefonia, kinematografia, technika rentgenowska, automobile, samoloty – wszystko to w *Poszukiwaniu* panoramicznie przechodzi nam przed oczyma i wzmacnia wielki temat opowieści: czas utracony. Na początku książki przez Lasek Buloński przejeżdżają eleganckie karocy ciągnięte przez konie. Kiedy Proust trzy tysiące stron dalej kończy swą opowieść, dorożki wyparte już zostały przez lśniące automobile.

W ten sam sposób radykalnie zmieniają się towarzyskie przyzwyczajenia wyższych sfer. Przyjęcia mogą kończyć się nagle, ponieważ goście spieszą się na wie-

Prezentacje

czorny seans do kina. Kiedy pani Verdurin, dama trzymająca w ryzach mały klan, przeprowadza się do domu, w którym znajduje się telefon, jest to taką osobliwością, że pani Cotard rozpusza o tym plotki. Nowe mieszkanie wyposażone jest ponadto w oświetlenie elektryczne i to nawet w sypialni.

Wraz z rozwojem powieści rozprzestrzenia się w niej elektryczność: odległe wioski na dalekiej prowincji wypełzają ze swych średniowiecznych mroków, Paryż zaś jawi się w coraz większym stopniu jako migotliwy pałac rozrywek – trzeba dopiero wojny światowej, by ktoś wyciągnął wtyczkę z kontaktu i w stolicy zapadł znowu mrok. W czasie jednej z owych zaciemnionych wojennych nocy opowiadacz, wracający do domu przez zaułki miasta, dostrzega, że reflektory na wieży Eiffla „po niebie rozdzielonym na strefy rozsnuwały z wolna, niby błady pył gwiezdny, błędzące drogi mleczne” (VII, s. 116).

Rzeczą najbardziej frapującą jest jednak to, że przewijające się poprzez powieść przemiany techniczne wpisały się też w formę opowiadania – dostrzec je można w jego najgłębszych włóknach. Nikt nie wyraził tego lepiej niż Italo Calvino:

Wytwory nowoczesnej techniki, które stopniowo pojawiają się w *W poszukiwaniu...*, stanowią nie tylko „koloryt epoki”, włączone zostają także w integralną tkanę dzieła, są pochodną jego wewnętrznych założeń, wynikiem troski o stworzenie tła różnorodnemu światu, jaki można opisać w ramach krótkiego życia, które przemija.³

Jeśli życie wydaje się tak ulotne i krótkie, a solidny fundament terażniejszości zdaje się znikać w coraz to szybszym tempie, to dzieje się tak w dużej mierze za sprawą rozwoju technicznego. Najpierw koleje żelazne zmieniają świat Prousta. Jazgotliwe życie wielkomiejskie zbliża się do średniowiecznych wiosek na dalekiej prowincji, i to do tych odległych miejsc żelazny rumak przybywa z postaniem o nadejściu nowych czasów. Ledwo zaś opadają po nim tumany kurzu, a już automobil sprawia, że wiatry historii wzniesają je na nowo.

Koleje i samochody przyczyniają się jednak nie tylko do bezpardonowego przespieszenia tempa, w którym rośnie przepaść między „teraz” a „kiedyś”. Należą one także do owej nowoczesności, która – podobnie jak fotografia i film – sprawia, że świat staje się zapisywalny na nowo; to właśnie z tego świata Proust chce zaczerpnąć jak najwięcej, nim zniknie. Wiemy, jak znakomicie potrafił sondować głębiny pamięci i jak olśniewający bywał, poszukując utraconego czasu; historyczna oryginalność tego pisarza ujawniła się jednak dopiero wtedy, gdy twardo stanął na gruncie terażniejszości i odkrył nową zapisywalność świata. W szczególności zaś wtedy, gdy znajdował się w ruchu, siedząc w pociągu albo samochodzie. Na świat można było spoglądać od nowa, oko artysty stawało się drogowskazem. To przy tej właśnie okazji Proust odnosi największe sukcesy w swych usiłowaniach pozostania wiernym programowi artystycznemu głoszącemu, że winniśmy być lojalni wobec tego, co doznajemy, a nie wobec tego, co wiemy.

³ I. Calvino *Wykłady amerykańskie*, przeł. A. Wasilewska, Marabut – Volumen, Gdańsk–Warszawa 1996, s. 98.

Na pierwszych stronach powieści mówi się o trzech aparatach optycznych – kalejdoskopie, kinetoskopie i magicznej latarni. Eksponują one oniryczną atmosferę wstępnych scen, poza tym jednak raczej nie czynią wokół siebie zbyt wiele szumu. Gwizd pociągu wybrzmiał w oddali, zapadła cisza, a opowiadacz znalazł się na ziemi niczyjej między jawą a snem. Tak samo jak kalejdoskop oszukuje nasz wzrok, każąc mu odnajdywać wielobarwne gwiazdozbiory w zbieraniu szklanych kawałków, tak i opowiadaczowi, kiedy patrzy w mrok, wydaje się, że wiruje przed nim cały szereg sypialni.

Niezależnie od tego, jak mało znaczące mogą wydawać się owe przedmioty, nie przypadkiem pojawiły się one na pierwszych stronach książki. Kalejdoskop, kinetoskop i *laterna magica* wyznaczają obszar optycznego uniwersum, w które wtopiona jest powieść Prousta. Język optyki stanowi centralną metaforę powieści, tak bardzo, że opowiadacz ujmuje istotę literatury przyrównując książkę do soczewki: „Dzieło pisarza to tylko rodzaj instrumentu optycznego zaofiarowanego czytelnikowi, aby czytelnik mógł rozemnić się w tym, czego, gdyby nie książka, nie dostrzegłby w sobie może” (VII, s. 227). Także powieść, którą opowiadacz sam chce napisać, wzorowana jest na instrumencie optycznym – ma ona funkcjonować tak, jak szkło powiększające, za pomocą którego czytelnik odczytywać winien sam siebie na nowo⁴. W tym samym duchu narrator przyrównuje swą metodę do teleskopu – chodzi o dostrzeżenie ogólnych praw rządzących życiem i sztuką (VII, s. 354). Powieść teleskopowa nie odbija jednak prawdy obiektywnej. U Prousta prawda, którą może ujawnić sztuka, jest od początku do końca jednostkowa.

Optyczne uniwersum Prousta nie jest ani przezroczyście, ani prześwietlone. Nie istnieje żadna najwyższa zasada gwarantująca, że to, co widoczne, jest też prawdziwe; oko ludzkie przestało być symbolem prawdy i obiektywizmu. Oko to ni mniej, ni więcej, tylko organ zmysłowy, podlegający ograniczającym go prawom fizjologii. Jeżeli obserwator może zostać oszukany przez siatkówkę, widzieć obrazy komplementarne, zostać oślepienym przez światło, uważać, że szprychy w wirującym kole są niemal nieruchome – to jak możemy być pewni, że widzimy to, co widzimy?

Gdy więc opowiadacz budzi się ze swej drzemki i patrzy w „kalejdoskop mroku” (I, s. 8), lustrzana tuba funkcjonuje jako symbol tego, jak zwodnicze są próby rozpoznania migotliwego terenu, w którym się zbudził. Pokój wydaje mu się obcy, niczego nie da się w nim już rozpoznać. Biurko, pulpit, piec kaflowy, okno, drzwi – wszystko jest milczące i pozbawione nazwy. Drzemka sprawia, że opowiadacz gubi się w fantazjach i wspomnieniach, a czas dokonuje kolejnych wolt. Po chwili wizje sennie rozpraszają się. Nagle pokój znów staje się oswojony. Chłopiec rozumie teraz, gdzie jest – i kim jest.

W następnej scenie opowiadacz wspomina swą dawną sypialnię u dziadków w Combray. Graniczne stany chwili przebudzenia wprawiły pamięć w ruch. Przy-

⁴ Por.: „Bo moja książka będzie tylko rodzajem szkła powiększających, jak soczewki, które podawał nabywcy optyk w Combray; dzięki mojej książce dostarczę czytelnikom sposobu czytania w samych sobie” (VII, s. 346).

Prezentacje

pomina sobie magiczną latarnię, którą umieszczano wieczorami ponad lampą. Chodziło o znalezienie bojaźliwemu, oczekującemu na kolację chłopcu jakiejś rozrywki; kiedy jednak obrazy świetlne powstające w czarodziejskiej latarni zaczynały rozprzestrzeniać swą barwną poświatę na ścianach, czuł się on – o ile to tylko możliwe – jeszcze bardziej nieszczęśliwy. Pokój stawał się dla niego nierozpoznawalny.

Migoczące wspomnienia chwili przebudzenia trudno ująć z osobna, oznajmia opowiadacz. By ukazać ruchliwą i zwodniczą naturę strumienia wspomnień sięga po porównanie z kinetoskopem:

Te zjawiska, wirujące i mętne, nie trwały nigdy dłużej niż kilka sekund. Często moja krótka niepewność miejsca, w którym się znajdowałem, nie rozróżniała rozmaitych przypuszczeń, z których się składała, tak samo jak widząc pędzącego konia nie oddzielamy kolejnych pozycji, które pokazuje kinetoskop [„les positions successives que nous montre le kinéscope”]. (I, s. 10n)

Przeżyciu obrazów pamięci przeciwstawiona zostaje analiza ich części składowych. Strumień obrazów pamięci znajduje się w ciągłym ruchu i wykazuje niezakłóconą rozciągłość w czasie. Nie można go poddać inspekcji takiej, jak w przypadku kadrów na taśmie filmowej. Przeżycie wspomnień i analiza pamięci to zjawiska tak samo nieporównywalne – twierdzi opowiadacz – jak zdolność oka ludzkiego do postrzegania konia w ruchu i mechaniczne oddanie tego samego procesu przez aparat fotograficzny. W miarę rozwoju powieści narrator będzie nie raz jeszcze dopowiadał, że pamięci nie można rozumieć w oparciu o model procesu fotograficznego. Autentyczna pamięć jest bowiem tym wszystkim, czym nie jest mechanicznie reprodukowalny obraz.

Kinetoskop był stacjonarną szafą optyczną w dużym formacie, jednym z wielu wynalazków Edisona. Słowo *kinéscope* pojawia się w języku francuskim po raz pierwszy w 1893 roku, wkrótce po tym, jak Edison opatentował swój wynalazek. Pod względem technicznym konstrukcja ta stanowiła rozwinięcie kamery chronofotograficznej i elektrycznego zoetropu francuskiego fizjologa Étienne’a Jules’a Mareya; w przeciwieństwie do tych aparatów jednak kinetoskop był produktem czysto komercyjnym. Widz wrzucał monetę i przez kilka minut mógł oglądać sekwencję filmową. Kinetoskop rozpowszechnił się w całym świecie i zyskał ogromną popularność, wyparły go dopiero projektor filmowy i kino. W rozgrywającym się pewnego czerwcowego dnia 1904 roku *Ulissesie* Jamesa Joyce’a (1922), Leopold Bloom zabawia się przy podobnym aparacie, mutoskopie, ukazującym rozebrane kobiety w wyzywających pozach.

Proustowski fragment o kinetoskopie jest zagęszczony. W skondensowanej formie udaje się w nim nawiązać do wszystkich wielkich tematów pojawiających się w tym cyklu powieściowym – snu, pamięci, czasu, percepcji i ruchu. Jednocześnie nawiązuje do debaty, która w 1908 roku, chwili, gdy Proust zaczął pisać swoją powieść, toczyła się już od trzech dekad i angażowała przyrodników, filozofów i artystów. Dotyczyła ona chronograficznej analizy ruchów ciał w przestrzeni, meto-

Danius Silnik Prousta

dy naukowej rozwiniętej przez Mareya a opierającej się na seryjnych fotografiach koni w ruchu wykonanych przez Eadwearda Muybridga. Chodziło o jedną z fundamentalnych dyskusji filozoficznych epoki Prousta. Oko ludzkie porównywano z okiem maszyny. W grę zaś wchodziły rzeczy wielkie: natura prawdy, istota czasu, sposób istnienia ruchu, a wreszcie – warunki obiektywnego poznania.

Przetłóżył Jan Balbierz

Abstract

Sara DANIUS
Södertörn University College (Stockholm)

Proust's Engine

The author analyses the role of modern pieces of machinery whose purpose in Marcel Proust's novel cycle *À la recherche du temps perdu* becomes aesthetic. Railroad, phonography, telegraphy, telephony, cinematography, x-ray technology, automobiles, airplanes – all that passes forward in front of the reader's eyes, reinforcing the cycle's grand theme: the 'lost time'. Modernity, as Ms. Danius argues, brings about an emancipation of the senses in that the latter are no more merely an instrument of cognition but are transferred to the sphere of aesthetics.