

Sorte strømper, grønne tråde

Proust og inversionens hermeneutik

Vi ved alle, hvad Prousts roman handler om. *À la recherche du temps perdu* (1913-27), en fortælling om at søge og langt om længe finde, er en kunstnerroman, hvor fortælleren aspirerer til at blive forfatter og i sidste ende beslutter sig for at begynde at skrive ... en kunstnerroman. Det tager ham lang tid at nå frem til det punkt. Man må læse næsten 3.000 sider af *På sporet af den tabte tid*, før fortælleren omsider finder sit materiale – som er ham selv og hans fortid. I sidste bind begynder man at kunne se det store billede.

Hvis man betragter Prousts roman fra en anden vinkel, er det imidlertid et andet scenarie, der kommer til syne. Man opdager, at fortælleren, som forfatterspire, er nødt til at holde igen. Han må stå imod. Han må udskyde, forsinke, blive ved – ellers kommer klimakset for tidligt. I bind efter bind giver han udtryk for sin frygt for, at det aldrig vil lykkes ham at blive forfatter endsige opnå kunstnerisk anerkendelse. Som han jo skal.

Et stykke inde i romanen får han ganske vist en tekst optaget i *Le Figaro*. Da han ser den på tryk, er han ovenud henrykt – det er trods alt hans debut som forfatter. Hans glæde aftager dog hurtigt igen – anderledes kan det jo ikke være, for Proust har besluttet, at hovedpersonens drøm først skal gå i opfyldelse til allersidst. Og da fortælleren så, efter 3.000 sider, gør sin opdagelse, og romanen når sit klimaks, er det umådeligt tilfredsstillende – ikke mindst i et fortælleteknisk perspektiv. Man opdager pludselig, hvor omhyggeligt den narrative arkitektur egentlig er skruet sammen, og med ét forstår man emfasen på tid og tidslighed. Det er en ren genistreg. Pludselig falder alle brikkerne på plads.

Men uanset hvor tilfredsstillende det er, fungerer det lige lidt for godt. *På sporet af den tabte tid* er selvfølgelig andet og mere end en roman om en roman. Det siger sig selv. Pointen er en anden: Proust har brug for sin store overgribende struktur for at kunne fortælle det, han egentlig gerne vil fortælle om, nemlig kærlighed, lyst og længsel. Mere end noget andet er romanen en udforskning af begærets mekanismer.

Ikke desto mindre forbindes *På sporet af den tabte tid* primært med Tid, Erin-
dring og Æstetik. Når man nævner forfatteren 'Proust' for nogen, er det de færreste,
der kommer til at tænke på Charlus, den homoseksuelle baron, og hans skæbne,
som opridses i romanen. På et tidspunkt bliver fortælleren vidne til, at Charlus be-
der om at blive lænket til sengen på et mandligt bordel for at lade sig flagellere med
en pisk med søm. Dette optrin fører over i en fuldt udfoldet gennemgang af sado-
masochismens psykologi. Det er sikkert også de færreste, der forbinder romanen
med Albertine, der kommer langsomt valsende med Andrée, bryst mod bryst, hofte
mod hofte. Og kun enkelte feinschmeckere vil forbinde Prousts roman med den su-
blime fontæne i *Sodoma og Gomorra* og gennemskue den som en slet skjult metafor
for andre, mere viskose væsker. Sagt på en anden måde: Der er de officielle temaer,
og så er der de uofficielle temaer.

Inversionen som retorisk greb

Der bor mange bøger i Prousts bog, men den vigtigste af dem er et enormt essay om
Eros. Han tilbyder os en tiltrækningens psykologi, en lidenskabens taksonomi og
en begærets epistemologi. Hans materialer er relationerne mellem mænd og kvin-
der, som i *Swanns verden*. Og mellem mænd, som i *Sodoma og Gomorra*. Og mel-
lem kvinder, som i *Fangen, Albertine forsvundet* og andre steder – cirka en tredjedel
af romanen drejer sig om lesbisk kærlighed. Proust vidste, hvad han gjorde: Han
ønskede allerede i udgangspunktet at skrive om homoseksualitet – eller *seksuel in-
version*, som han foretrak at kalde det. Han vidste, at det ville blive et centralt tema,
men han var også klar over, at det var et risikabelt projekt, og derfor er *På sporet af
den tabte tid* på mange måder en trojansk hest.

I 1908, hvor han begyndte at arbejde på *På sporet*, nævnte han sine igangvæ-
rende projekter i et brev til en ven. Listen var lang. Den indbefattede “en studie
over aristokratiet, en pariserroman, et essay om Sainte-Beuve og Flaubert, et essay
om kvinder.” Den indbefattede også “et essay om pæderasti (ikke let at få udgivet)”
(Proust, *Correspondance* 8: 12-113; jf. *Compagnon* 3: 1198). Nogle har ligefrem
ment, at Prousts roman voksede ud af dette essay (Rivers 1980, 153). Et af Prousts
tidligste digte bærer titlen “Pédérastie”. En tidlig novelle, “Avant la nuit” (“Før nat-
ten”) fra 1893 udspiller sig omkring temaet lesbianisme og foregriber *Sodoma og
Gomorra*. Der er med andre ord ingen tvivl om, at homoseksuelt begær var en fast
bestanddel af Prousts forfatterskab helt fra begyndelsen. Så tidligt som i 1909 sagde
han til en redaktør, at homoseksualitet ville være et væsentligt tema i den roman,
han planlagde at skrive, og at en af hovedpersonerne ville være *homosexuel* – og da
han tre år senere ledte efter et forlag til at udgive sin flerbindsroman, annoncerede
han – ligefrem advarende – at det pågældende værk ville rumme “uanstændige” og
“chokerende” passager. Han beskrev også Baron de Charlus og hævdede, at denne
“virile pæderast” var en litterær personfigur (*Compagnon* 3: 1187-89).

Med udtrykket *seksuel inversion* alluderede Proust til en forestilling, der nød stor
udbredelse i samtiden, nemlig at mandlige homoseksuelle var “inverterede mænd”.
Forestillingen stammer fra en teori, der blev udviklet i begyndelsen af 1860'erne af
den tyske jurist og latinist Karl Heinrich Ulrichs (1825-1895), der selv var erklæret

bøsse og generelt betragtes som grundlægger af bevægelsen for homoseksuelles rettigheder i Tyskland (jf. f.eks. Bauer 23-30). Efter hans mening var homoseksualiteten medfødt og ikke en sygdom. Derfor kunne den heller ikke “helbredes”. Han definerede den homoseksuelle mand som “en kvindelig sjæl indesluttet i en mands krop”. Deraf tanken om inversion. Tilsvarende opfattede han en kvinde-elskende kvinde som havende en mandlig sjæl indesluttet i en kvindes krop. (Inversionsparadigmet bygger på den tanke, at homoseksuel tiltrækning forudsætter en kønsforskel og dermed bibeholder et “heteroseksuelt” element). Ydermere var det Ulrichs, der indførte ordet *Uranier* som betegnelse for en mandlig homoseksuel. I psykologisk forstand var en homoseksuel, uanset om det var en mand eller en kvinde, en slags hermafrodit. Faktisk udgjorde de inverterede et “tredje køn”. Den indflydelsesrige sexolog Richard von Krafft-Ebing (1840-1902) videreudviklede Ulrichs’ ideer, især i *Psychopathia sexualis* (1886), og Magnus Hirschfeld (1868-1935), lægen, der grundlagde Institut für Sexualwissenschaft, medvirkede til at udbrede kendskabet til disse tanker. De arbejdede alle for at afkriminalisere homoseksuelt kønsligt samkvem.

“Inversion” er vitterlig et centralt tema i *På sporet af den tabte tid* – ligesom figuren også spiller en fremtrædende rolle hos andre forfattere i perioden (Bauer). Men hos Proust er inversion mere end blot et tema. Det er ikke kun et led i, *hvad* han sagde, men også *hvordan* han sagde det. Kort sagt er inversion en del af romanens arkitektur. Det var noget lignende, Roland Barthes havde i tankerne i et essay fra 1971, hvor han lancerede den ide, at inversion er et “grundprincip” hos Proust. Personfigurer, situationer og ting viser sig på én gang at være det, de fremstår som, og det modsatte. Den grimme, vulgære kvinde, der læser avis på Balbec-toget, påpeger Barthes, viser sig at være ... fyrstinde Sherbatoff, ikke ulig Odette, som anses for en fin dame i ét miljø, men tæller som et dyr i et andet osv. (1221). Barthes kommer kun flygtigt ind på seksuel inversion – han er interesseret i inversion som sådan. Han går endda så vidt som at kalde inversion en generel lov i Prousts roman (1220).

Der ramte Barthes plet. Inversion er centralt. Men jeg vil gerne fremlægge en anden ide: Inversion fungerer som *retorisk greb*. Med denne sindrige mekanisme kunne Proust håndtere det homoseksuelle tema, som han ville, og ikke mindst indvie sine læsere i kunsten at læse. Med fare for at lyde lidt for opstyltet kunne man kalde det en *inversionens hermeneutik*. Inversionen indgik som et helt uundværligt led i konstruktionen af den trojanske hest. Som vi skal se, gør dette sig gældende både lokalt og globalt. Desuden er inversionsmekanismen ansvarlig for en hel del komik. Og hver gang inversionen er på færde, kan man være sikker på, at også Charlus snart indfinder sig.

Homoseksualitetens prøvelser

I århundredskiftets Frankrig var homoseksualitet ganske vist ikke en strafbar forbrydelse, men det var langtfra accepteret. Homoseksualitet blev af mange opfattet som en krænkelse af Guds og Naturens love eller ligefrem som et anslag mod nationens mentale sundhed (Rivers 1980, 112-13). Socialt kunne homoseksualiteten dog i visse sammenhænge tolereres eller måske endda diskret accepteres. I Prousts omgangskreds, især da han var ung, var mange udmærket klar over, at han havde

tætte relationer til andre mænd. Men han ønskede for enhver pris at undgå at blive rubriceret som “homoseksuel”. Ét var, hvad man sagde eller vidste privat, noget andet var, hvad man vedkendte sig offentligt. Det var ens ære, der stod på spil. Da forfatteren Jean Lorrain, der selv var homoseksuel, i en anmeldelse insinuerede, at forfatteren af *Les Plaisirs et les jours* (1896), nemlig Marcel Proust, havde en affære med Lucien Daudet, besluttede Proust at udfordre ham til en duel. Oprindelsen i Meudon-skoven sydvest for Paris, et klassisk duelsted, var ikke uden komiske elementer. En homoseksuel mand havde beskyldt en anden homoseksuel mand for at være ... homoseksuel. Der blev trykket på aftrækkerne og skudt op i luften: Duellen var blevet udkæmpet, og Proust havde reddet sin ære og rensset sit navn (Carter 2006, 57-63; White 1999, 75-76).

Duellen fandt sted i 1897, og Proust havde formentlig god grund til at handle, som han gjorde. To år tidligere havde der været en stor skandale: Oscar Wilde var blevet arresteret og anklaget for “uterlighed”. Han blev kastet i fængsel uden mulighed for kaution (McKenna 2005, 350-97). I løbet af få dage gik Wilde fra at være sin tids største skønånd til at være socialt udstødt. I England var homoseksuelt samkvem strafbart ifølge loven. Retssagen blev fulgt af den internationale presse og tiltrak sig stor opmærksomhed i offentligheden, ikke mindst i Frankrig, og holdningerne til mandlig homoseksualitet blev mere fordømmende.

Wilde-sagen var på ingen måde enestående. Overalt i Europa blev utallige forfattere og andre offentlige personer forfulgt for deres “homoseksuelle” tilbøjeligheder – det gjaldt for eksempel den danske forfatter Herman Bang (1857-1912). Bang blev forfulgt af pressen såvel som af anonyme brevsribenter og måtte tilbringe lange perioder i udlandet (Ahnlund 1981, 208-11; Detering 1994, 233-83; Müller 2012, 39-51).

I 1909 skrev Bang sammen med sin tyske læge en afhandling om mandlig homoseksualitet. *Gedanken zum Sexualitätsproblem* blev udgivet posthumt i 1912 – angiveligt under protest fra Bangs familie. Det er en forholdsvis ukendt tekst, skrevet som bidrag til tysk sexologi i emancipatorisk øjemed: Formålet var endnu en gang at fastslå, at homoseksualitet ikke var en “perversion” og burde afkriminaliseres. Afhandlingen er særlig interessant, fordi Bang reflekterer over sammenhængen mellem æstetik og seksualitet. Hvis en forfatter tilfældigvis er homoseksuel, skriver han, vil han være ideelt egnet til at være kunstner. Naturen har udstyret ham med et janusansigt, således at han er i stand til udforske sjælelivet på to forskellige måder. Han er en mand, men han har en kvindelig sjæl (“Er bleibt Mann und fühlt doch mit der Seele einer Frau”: Bang 1922, 20).

Bang alluderer her til Ulrichs’ inversionsteori. Han antyder også, at en homoseksuel forfatter har mulighed for at udvikle et mere fuldstændigt verdenssyn. Alt sammen på grund af den inverteredes janusvæsen, mener han. For at undgå den “endeløse maskerade”, fortsætter han, vil den homoseksuelle forfatter være tilbøjelig til at udgrænse sig selv og sine egne følelser, hvorved han bliver kunstner og helt naturligt begynder at observere sine medmennesker – en særligt fremragende kunstner, fordi han ser på verden med *fire øjne* (ibid., 20). Som det vil fremgå, trækker også Proust på denne forestilling om et dobbeltsyn, et særligt perspektiv på verden, som muligvis af homoseksualiteten. Inversion er kernen i denne forestilling.

Få år efter Oscar Wilde-sagen kom der nye skandaler til. Sir Hector Archibald Macdonald, en højtstående officer i den britiske hær, der var kendt for overordentlig stor tapperhed og patriotisme, begik selvmord i 1903, da det blev offentligt kendt, at han havde haft seksuelt samkvem med mænd. Pressedækningen var omfattende og fortsatte i flere måneder efter hans død. Omtrent samtidig begik også Friedrich Alfred Krupp selvmord. Han var en tysk militærmand med indflydelsesrige venner, deriblandt Kejser Wilhelm 2., og han tog sit eget liv efter en særligt onskabsfuld mediestorm. I Tyskland såvel som i England var homoseksuelt samkvem strafbart.

Eulenburg-affæren udspillede sig i årene 1907 til 1909. Den højtstående diplomat, kejserlige rådgiver og far til otte, fyrst Philipp zu Eulenburg-Hertefeld blev anklaget og retsforfulgt for homoseksualitet – angiveligt på grundlag af falske beviser. Affæren var politisk motiveret og udviklede sig hurtigt til en indenrigspolitisk skandale på højeste plan. Selvom Eulenburg blev frikendt, var han offer for årelang forfølgelse. Begivenhederne tiltrak sig en hel del opmærksomhed i Frankrig, hvor de gav fornyet vægt til tankerne om “den tyske last” – *le vice allemand* (Compagnon 3: 1196-1202; Rivers 1980, 112-30).

Proust brugte kun ordet “homoseksuel” lejlighedsvist, og næsten aldrig i romanen (Compagnon 3: 1216-18). Udtrykket “homoseksualitet” er af relativ ny dato: Det blev skabt i 1869 af den østrig-ungarske forfatter Karl Maria Kertbeny som led i en generel medikalisering af seksualiteten i de år (Foucault). Seksualiteten var blevet tæt knyttet til forestillinger om individuel identitet: Hvad folk *gjorde*, blev i stigende grad betragtet som helt centralt for, hvem de var. Eulenburg-skandalen var medvirkende til at udbrede udtrykket over hele Europa. Som Antoine Compagnon har påpeget, forbandt Proust selv udbredelsen af ordet *homoseksuel* i Frankrig med de tyske retssager. Han fandt desuden udtrykket alt for “germansk og pedantisk” og foretrak “inverteret” (Compagnon 3: 1202, 1217). Af og til brugte Proust ordet *pédéraste* som et neutralt synonym, andre gange brugte han ordet *tante*, som er gammelt fængselslang for “svans”. Et godt eksempel findes i forordet til *Sodoma og Gomorra*, som beskriver, hvordan fortælleren opdager, at Baron de Charlus elsker mænd – og dyrker sex med vestemageren Jupien. Under titlen “La Race des Tantes” udvikler dette forord sig hurtigt til et vildt kompliceret essay om mande-elskende mænds adfærd, komplet med sexologiske refleksioner. Det rummer også et kort historisk rids over synet på homoerotisk kærlighed gennem århundrederne, helt tilbage til det antikke Grækenland og den såkaldte sokratiske kærlighed.

Offentlige hemmeligheder

Homoseksualitet – mandlig såvel som kvindelig – er et centralt tema i *På sporet af den tabte tid*. Det behøver man ikke være ekspert i hermeneutik for at gennemskue. Ikke desto mindre fokuserer man almindeligvis mest på, hvad Proust har at sige om Tid, Erindring og Æstetik. Spørgsmålet om homoerotisk kærlighed er i bedste fald et marginalt fokuspunkt. Hvorfor? Eftersom romanen udløste betydelig moralsk debat, da den udkom første gang, især med bindet *Sodoma og Gomorra*, er det egentlig underligt, at man ikke har viet dette tema større opmærksomhed i receptionen. Debatten fortsatte i flere år efter udgivelsen af sidste bind. Nogle kritikere nægtede

ligefrem at nævne titlen *Sodome et Gomorrhe* – det var simpelthen for uanstændigt (Ahlstedt 1985, 72-73). Men hvorfor fokuserede receptionen så ensidigt på første og sidste bind, og hvorfor er hele romanens midte så relativt underbelyst (Bowie 1987, 46)? Sagt på en anden måde: Hvorfor er spørgsmålet om homoseksualiteten – der bogstaveligt talt har så central en placering i romanen – endt som noget perifert? Og hvorfor gør denne tendens sig stadig gældende i dag, efter årtiers litteraturkritisk arbejde med spørgsmålet om homoseksuel kærlighed hos Proust, herunder de forskellige *queer*-aspekter af spørgsmålet?¹

Der er mindst tre mulige forklaringer. Den første er ganske banal. Mange læsere, uanset hvor ambitiøse de måtte være, opgiver læsningen i en tidlig fase og når derfor aldrig hen til de vigtige midterbind – *Sodoma og Gomorra*, *Fangen* og *Albertine forsvundet*. Og hvis læserne skyder genvej og går direkte til sidste bind, *Den Genfundne tid*, vil episoden med Baron de Charlus på bordellet efter al sandsynlighed blot fremstå som et pikant indslag i en roman, der primært handler om den menneskelige erindrings enigmatiske mekanismer.

Den anden forklaring er også ret trivial. Det er muligt, at de sædvanlige fordomme har forhindret læserne i at erkende homoseksualitet som et væsentligt tema i romanen. Det er ikke så forfærdelig mange år siden, at selv frisindede litteraturforskere tog anstød, hvis man påpegede, at Thomas Mann havde homoseksuelle tilbøjeligheder (i dag har forskningen en langt mere nuanceret tilgang til det, jf. Detering 1994, 285-334).

Den tredje forklaring er mere interessant. Det er Prousts egen skyld. Han ønskede det sådan. Han sørgede for, at hans roman ville blive læst som et værk, der primært drejede sig om Tid, Erindring og Æstetik. Et særligt tydeligt eksempel er romanens cirkulære opbygning. Denne opbygning sætter helheden i et retrospektivt lys og trækker visse temaer og episoder i forgrunden, hvorimod andre – for eksempel historien om Baron de Charlus – kommer til at virke underordnede.

Alligevel kan Charlus pludselig dukke op i nutiden, som om han lige var trådt ud af kulisserne og ind midt på scenen. For Proust sørgede for at indlægge en halvvejs skjult, halvvejs åbenlys fortolkningsmodel, der tilskynder til en anden tilgang til teksten, der gør det lidt lettere for læserne at forstå, at homoseksuelt begær faktisk er et af romanens centrale temaer. Prøv at anlægge et dobbeltsyn, synes fortælleren at sige. Stil dig på hovedet! Læs med fire øjne!

Et godt eksempel er episoden, hvor fortælleren beskriver en samtale, han tilfældigvis har overhørt ved en fest. Charlus og en lille gruppe mænd fra de højere samfundslag – “to hertuger, en distingveret general, en feteret forfatter, en fremtrædende læge og en anerkendt advokat” – har samlet sig i et hjørne, hvor de taler i kode om unge mænd. De taler om, hvor man kan finde dem, hvem der måske er til at få fat på osv. Drengene gives feminine stedord. *Hun*, viser det sig, er en *han* (3: 244-45).

Ved første øjekast er passager som disse en del af Prousts tidlige 20. århundredes-version af *Sodoma og Gomorra*, de navnkundige slettebyer, hvis indbyggere levede i synd uden så meget som skyggen af anger. Guds vrede var så stor, at han besluttede at knuse byerne. Han lod det regne ned med svovl, som dræbte indbyggerne, bevoksningen, alt. Prousts fortæller fremstår her som en “lasternes” antro-

polog – ligesom han også kaster et skånselsløst blik på det parisiske aristokrati og borgerskabs levevis.

Men sådanne passager tjener også et andet formål. De er nøglen til at forstå et helt afgørende aspekt af Prousts roman. De fungerer som kodede kommandoer til læseren om at udføre en specifik fortolkningsfunktion – en “invers” læsning eller, hvilket i sidste ende er det samme, et dobbeltsyn. Årsagen er simpel. Prousts roman vil på én gang handle og ikke handle om homoseksualitet. Faktisk vil den begge dele – deraf anvisningerne selvfølgelig. Hvis man fanger hentydningen, bliver romanen et vovestykke. Fanger man den ikke, forbliver den ufarlig. Det mest indlysende eksempel er, at nogle kvinder i romanen kan betragtes som maskerede mænd, der blot udgiver sig for at være kvinder. Det er imidlertid mere kompliceret end som så. Ikke alle kvinder, end ikke et flertal af dem, kan betragtes som mænd – man behøver blot at tænke på Odette de Crécy eller Oriane de Guermantes.

Romanen igennem, i samtlige syv bind, sørger Proust for at give tilsvarende vink om fortolkningen af fortællingen. Det er en velkendt strategi i homoseksuel litteratur generelt at tilskynde til noget, der kunne minde om en allegorisk tilgang. Som sådan er der ikke noget nyt ved strategien: Den har været kendt i hvert fald siden Dante Alighieris traktat *Il Convivio* (1306-09) – hvor Dante anfører, at folkesproglig digtning måske passende kunne forstås gennem allegorisk fortolkning, sådan som det praktiseredes i traditionel bibelsk eksegese. De fire “betydningslag” er endvidere indlejret i hinanden: Det “bogstavelige” niveau er ikke kun et rent vehikel, det er lige så meningsfyldt som de andre niveauer.

Prousts vink tilskynder til en lignende form for tekstuel betydningsudlægning. De forskellige scener kan fortolkes bogstaveligt og i mindst én figurativ betydning – og nogle gange to eller tre. Tænk på de vink, der optræder i episoden, som beskriver et middagsselskab i hr. og fru Verdurins sommerresidens på kysten i Normandiet. Gæsterne venter på Charlus og Morel, der er sent på den. Madame Verdurin fyrer en vittighed af: “Så er vi her vist alle, på nær de unge damer” (“Nous n’attendons plus que ces demoiselles”; 3: 431). Fortælleren understreger, at den bemærkning ville have overrasket Baron de Charlus. Charlus ved ikke, at hele verden ved det. Sammenhængen er åbenlys for enhver, hvilket han er lykkeligt uvidende om.

Den dybere pointe er som følger: Helt fra begyndelsen har Charlus lagt store anstrengelser for dagen i forsøg på at skjule sin kærlighed til Morel ved at skabe en slags usynlighedskappe, som om Morel intet betød for ham og kunne have været en hvilken som helst anden. Hvis Charlus overhovedet er interesseret i ham, er det kun på grund af musikken. Faktisk er han kun interesseret i Morel som *violinist*, påstår han, hverken mere eller mindre. Men hans bestræbelser er forgæves. Der er ikke blevet sagt noget, men alligevel har madame Verdurin og hendes kreds længe været klar over karakteren af Charlus’ følelser – yderst taktfuldt giver hun de to mænd tilstødende værelser på en etage for sig, så de, som hun siger, “kan musicere sammen”. Det smukke ved det er, at Charlus vil forblive i den tro, at det lykkes ham at holde det skjult. Musikken bliver nydt, og alle er glade – de unge damer, madame Verdurin og resten af klanen. Dette er Proust, når hans komik er på sit højeste. Som så ofte frembyder scenen en uoverensstemmelses komik, der nærer sig af kløften mellem forstillingen og den nøgne sandhed, mellem blindhed og indsigt. Man

II⁽²⁾ Rien est craindre de ce qui est naturel et effectif, que pourvu
qu'on s'en serve le plus sage de la bicyclette



kunne også sige det på den måde, at der er indsigt, men den ligger alle de forkerte steder.

Ikke desto mindre er der andet og mere i komikken. Passager som disse henleder opmærksomheden på selve romanens egen arkitektur. Ved nærmere eftersyn opdager man, at Proust har plantet et flag. Vittigheder om de unge damer indgår i et overordnet fortolkningsmønster, der dukker op på strategisk udvalgte punkter, hvor det fungerer som en anvisning til de læsere, der af den ene eller anden grund er indstillet på en "invers" læsemåde – hvor man altså udforsker, hvordan det bogstavelige niveau påkalder sig det allegoriske og omvendt. Antydningerne er dobbeltsidede: De både dækker og afdækker, både slører og afslører. På den måde formår Proust at udfærdige en fortælling, der er povet og harmløs på samme tid.

Udformningen af fortællingen

Baron Palamède de Charlus er romanens store dandy – og utvivlsomt en af de mest komplicerede og mindeværdige af de omkring 3.000 personfigurer, der befolker Prousts litterære univers. Han er et overdådigt selvbevidst medlem af en distingveret adelsfamilie med rødder langt tilbage i europæisk historie. Proust baserede en stor del af Charlus-figuren på Robert de Montesquiou, en selskabsløve, der på et tidspunkt beskrev sig selv som en "greyhound i overfrakke". Montesquiou var også forfatter, men hans værker – fortrinsvis dekadente digte – er for længst gået i glemmebogen.

Charlus har også litterære forfædre. Han alluderer til Balzacs homoseksuelle Vautrin-figur, den geniale undvegne straffefange, der optræder flere steder i den enorme romancyklus *Den menneskelige komedie*. Balzac var med andre ord et forbillede – på flere forskellige måder. Ikke alene havde han encyklopædiske ambitioner, som bestemt må være faldet i god jord hos Proust – en litterat gav på et tidspunkt udtryk for, at hvis Balzac var forfatter til *La Comédie humaine*, måtte Proust være forfatter til *La Comédie mondaine* (Ahlstedt 1985, 60-61). Balzac var også modig

nok til at skrive udførligt om homoseksuelle og lesbiske, og han gjorde det uden nogensinde at antyde, at sådanne “seksuelle afvigelser” var moralsk anstødelige (jf. Muhlstein 2012, 63-85). Eller som Charlus forklarer det under en længere diskussion om Balzac med en sløvsindet samtalepartner i form af Brichot: “Balzac blev frikendt, trods de lidenskaber, som resten af verden enten ignorerer eller kun studerer for at revse dem” (3: 439). Da Proust besluttede, at introduktionen til *Sodome et Gomorrhe* skulle kaldes “La Race des Tantes,” refererede han til sin store forgænger: Balzac var formentlig en af de første forfattere, der brugte slangordet *tante* i et seriøst litterært værk (jf. Lucey 2006, 59-60, Proust 3: 1308).

I første omgang omtales Charlus som en heteroseksuel mand, en særdeles viril af slagsen, og i begyndelsen af romanen rygtes han at være Odette de Crécy's elsker. Så snart han kommer ind i handlingen, begynder tingene imidlertid at blive mere komplicerede. Det antydes, at han er homoseksuel, om end der går et stykke tid – lang tid faktisk – inden det går op for den unge fortæller. I lighed med adskillige andre figurer i romanen bliver hans tilbøjeligheder imidlertid afsløret. Fortælleren fremstilles selv som en kvindeelsker, som en homoseksuel mand, der af uvisse årsager er fast besluttet på at studere Sodoma og Gomorras adfærd med en påfaldende høj detaljeringsgrad. Uforklarlige fascinationer – inverse fascinationer, fristes man til at sige – er på færde overalt.

Da Baron de Charlus træder ind i romanens handling, står han uden for kasinoet i Balbec, en badeby i Normandiet. Episoden optræder i *I skyggen af unge piger i blomst*. Høj, fedladet og skarp er han, en omhyggeligt velsoigneret mand i fyrreerne. Han har en mosrose i knaphullet, han er klædt i sort, hans stråhat er *sort*, han har overskæg, som ifølge fortælleren er *meget sort* (“avec des moustaches très noires”). Han smækker sig over buksebenene med sin svipstok, alt imens han kaster blikke til højre og venstre.

Den unge fortæller føler sig iagttaget i smug og vender sig om – han ser den fremmede stirre på ham med “store øjne”. Han bruger flere hundrede ord på at beskrive Charlus’ visuelle adfærd, men han forstår ikke, hvad der foregår – og det, der foregår, er en avanceret form for flirteri. Sagt på en anden måde: Han *cruiser*, eller som Lawrence Schehr formulerer det i sin analyse af samme scene: Han er ude med sin *gaydar* (32-37). Den form for uvidenhed bliver straffet, lader det til: Da de kort efter løber ind i hinanden på stranden i Balbec, bliver fortælleren straks genstand for veloplagt foragt – han går nemlig rundt i en badedragt forsynet med *broderede ankre*. I Charlus’ verden kunne der næsten ikke være noget mere latterligt.

Dette er et betydeligt prestigetab for fortælleren. Men han sørger for at genvinde æren. Han går måske nok rundt med broderede ankre på tøjet, men han har en stor roman at skrive. Hver gang han får mulighed for at beskrive Charlus’ ydre, svinger han sig op til nye højder. Det er en æressag. Det er, som om han konkurrerer med Charlus – og alle andre omhyggeligt velklædte personer i romanen, især Oriane de Guermantes og Odette de Crécy.

Mode er faktisk en hovedtråd hos Proust. Der er også en grøn tråd. Den kan anes i de bukser, Baron de Charlus har på. Hele hans væsen udstråler en særlig form for tilbageholdt, næsten asketisk elegance. Af hvilken slags? Fortælleren er lige så omhyggelig med detaljerne, som Charlus er pertentlig med sit udseende. Han udfær-

diger en beskrivelse af baronen, som i sin akkumulation af afslørende detaljer rent stilistisk genskaber den selvsamme elegance, den omtaler. Handlingen er muligvis gået i stå, men til gengæld er en vigtig sidegren af plottet under udformning. Man kan næsten se det for sig – hans skarpe blik, som det tomme for tomme arbejder sig ned ad buksebenet og ned til fodtøjet. Mange år senere, hvor fortælleren ved, at han rent faktisk vil skrive en roman, forvandles hans usædvanlige iagttagelsesevner til skrift, stiliseret skreven:

“ Jeg så, at han havde skiftet tøj. Det nye sæt var endnu mørkere end det første, og sand elegance er utvivlsomt enklere end den falske variant af samme, men der lå også noget andet i det: På nært hold fik man det indtryk, at hvis disse klæder var næsten helt blottet for farve, var det ikke udtryk for, at den mand, der havde afstået fra farverne, var ligeglad med dem, men snarere at han af uvisse årsager nægtede sig selv den nydelse at have dem. Og den ædruelighed, dette udstrålede, forekom at være af den art, der udgår fra overholdelsen af en kostregel snarere end manglende appetit. En mørkegrøn tråd i buksestoffet changede perfekt med striben på hans sokker, med et raffinement, der afslørede en livfuld smag, som blot var undertrykt alle andre steder, og som kun tolereredes dette ene sted, ligesom slipset var forsynet med en lille, næsten usynlig rød plet, som en frihed, man ikke vover at tage sig. (1:809)

Monsieur Charlus er endnu ikke blevet formelt introduceret, men denne kunstfærdigt konstruerede beskrivelse af hans tøjpræferencer, herunder hans subtile evner udi kromatisk modulation, har allerede sagt en hel del om hans karakter. Samtidig er portrættet af Charlus imidlertid også et virkemiddel, hvormed fortælleren kan karakterisere sig selv. Han har et særligt øje for tingene. Han drømmer om at blive forfatter og ønsker at producere et kunstværk, men frygter, at det i sidste ende vil slå fejl for ham. Hver en sok bliver for ham til et løfte om et måske. Hver en mørkegrøn tråd bliver for ham til opdagelsen af en potentiel byggekloids i et vældigt monument – en kunstnerroman, der fortæller historien om sin egen tilblivelse. Charlus har stil, fortælleren har stil. Hvem vil vise sig at stå tilbage som den sejrende.

Sådanne øjeblikke sammenknytter fortid, nutid og fremtid – og som så ofte i Prousts roman opløser fortælleren sig i en række tidsligt sprængte versioner af sig selv. Scener som disse foregriber søgningens fremtid, forfatterens fødsel (Deleuze 2000, 3-38, 131-44). Men der ligger mere i kasino-scenen end som så. Ellers ville Proust ikke være Proust. Den unge fortæller betragtes af Charlus, og samtidig betragter den ældre fortæller det hele. Ved at manipulere med fortællerens promiskuøse tidsligheder kan Proust udfærdige et billede af homoseksuelt begær, hvori alt er blottet – og samtidig skjult. Ting viser sig at være to sider af samme sag, uanset at de fremstår som hinandens modsætninger. Det er lidt ligesom et tredimensionelt postkort. Umiddelbart kan du se motivet, men i næste nu kan du ikke, afhængigt af perspektivet. I første omgang synes fortælleren at sige, at han bliver stirret på, men ikke selv ved det. Ved nærmere eftersyn er det en noget anden historie, der toner frem. Den unge, uskyldige heteroseksuelle mand er måske nok uvidende om, hvad der foregår, i hvert fald hvis vi skal tro ham på hans ord, men den ældre version af

fortælleren er bestemt ikke – som den langtrukne dvælen ved den mørkegrønne tråd gør klart, er hans begærsdrevne interesse i Charlus’ udseende mindst lige så passioneret som Charlus’ interesse i den unge mand. Flerheden af fortællere fungerer godt i sammenhæng med romanens temaer, især de uofficielle temaer. Mellem linjerne træder Proust en væsentlig farligere sti.

Inverteret læsning

Mod romanens slutning, i sidste bind, *Den genfundne tid*, fremlægger Prousts fortæller sit æstetiske program: Han forklarer i detaljer, hvad et litterært kunstværk efter hans mening går ud på. Det er på dette punkt i historien gået op for ham, at han har et kald. Som et af de mest velkendte afsnit af romanen bliver denne episode ofte citeret, da fortælleren her skifter gear og for alvor sætter ord på sin kunstteori. Man lægger knap nok mærke til det, men så snart man ser lidt nærmere på det, vil man opdage, at fortælleren har sneget øvelser i fortolkningskunsten med ind. I indledningen til afsnittet træder fortælleren ind fra kulissen for at forklare, hvordan inversionen kan fungere som fortolkningsmekanisme. Det minder lidt om et stereoskopisk syn. Det sker indimellem, at læseren ser noget i skriften, der ikke rigtig er der, forklarer han og anfører som eksempel, hvordan homoseksuelle læsere let kommer til at ændre køn på personfigurerne. Et godt eksempel er mandlige homoseksuelle, der opfatter kvindelige personfigurer som maskerede mænd, eller som kvinder med mandlige ansigter. Sådanne læsemåder burde ikke være kilde til krænkelser, understreger fortælleren troskyldigt:

“ Forfatteren må ikke blive indigneret, hvis den inverterede [*l’inverti*], der læser hans bog, giver heltinderne et maskulint åsyn [*visage masculin*]. For kun gennem overbærenhed med denne lettere afvigende særegenhed kan den inverterede give det læste fuld betydning. Racine måtte selv, som et første skridt til at give hende universel gyldighed, gøre den antikke Phèdre til jansenist, og hvis M. de Charlus ikke havde forlenet den “forrædsk”, som Musset græder over i *La Nuit d’Octobre* eller *Le Souvenir*, med Morels ansigtstræk [*le visage de Morel*], ville han hverken have grædt eller forstået, for det var kun ad denne vej, smal og indirekte, at han havde adgang til kærlighedens sandheder. (3: 948-49)

Proust artikulerer her kunsten at læse “homoseksuelt”. Det er ikke en partiel tilgang, og det er heller ikke en fejlslæning. Det er hinsides godt og ondt. Det er ikke at se mindre, men snarere at se mere. Den “inverterede” læsemåde er i stand til at gøre ikke én, men to ting på én gang. Det er ingen anden end Charlus, der fungerer som model for denne fortolkningssteori, den proustske inversionshermeneutik. For at kunne erfare sandheden i Mussets stykker må han ændre heltindernes køn. Prousts fortæller siger det ikke direkte, men han antyder, at fortolkningsmekanismerne selvfølgelig kan være forskellige, men formålet er det samme – at erfare kærlighedens sandheder, uanset hvilke tilbøjeligheder man har. Det er ikke noget tilfælde, at Charlus vender tilbage på disse sidste sider. Hans fald i social anseelse indtraf kort forinden, og nu hvor romanen nærmer sig det længe ventede klimaks, får Baron de Charlus en gang for alle genoprejsning.

Proust har en læservenlig tilgang til den hermeneutiske kunst. En bog er ikke udtryk for forfatterens indre liv, men blot et instrument, en ydmyg tjener, der tager sig af læserens behov. Det er læseren og ingen andre, der bedst forstår, hvordan teksten skal bruges:

““ Forfatterens værk er blot en slags optisk instrument, han stiller til rådighed for læseren, så denne kan se, hvad han, var det ikke for denne bog, måske aldrig ville have set i sig selv. Og læserens genkendelse, i sig selv, af det, bogen siger, er bevis på dets sandhedsværdi, og det modsatte er også sandt, i hvert fald i en vis udstrækning, for forskellen mellem de to tekster skyldes nogle gange snarere læseren end forfatteren. (3: 949)

Ydermere er der særlige omstændigheder, forfatteren ikke har kontrol over, for eksempel “inversion”. Det er endnu et fortolkningsvink. Igen med reference til Baron de Charlus forklarer fortælleren – via en parentes – at læseren kan være homoseksuel:

““ Desuden kan bogen være for lærd, for obskur, for den jævne læser og derfor foreholde ham en tåget glastrude, han ikke kan læse igennem. Og andre besynderligheder [(comme l'inversion)] kan have samme effekt. For at kunne læse og forstå vil mange læsere være nødt til at læse på deres egen måde, hvilket forfatteren ikke må tage anstød af – tværtimod må han give læseren størst mulig frihed og sige til ham: “Prøv selv, om du ser bedst med den ene eller den anden linse”. (3: 949)

Også disse linjer citeres ofte. Kritikerne har været særlig opmærksomme på de visuelle metaforer, Proust anvender, især forestillingen om et litterært værk som et optisk instrument – som læseren kan bruge til at se ting, der ellers ville være forblevet usynlige for ham eller hende (Shattuck 1967).

Kritikerne har det imidlertid med at overse den parentes, der med største diskretion er blevet indsat i sidste sætning. Umiddelbart fremstår sætningen blot som en variation over et velkendt tema: Fortælleren fremkommer med æstetiske teoriske udtalelser. Men, som så ofte, er det noget helt andet, der er på færde. Vi har set, hvordan fortælleren har udstyret romanen med instrukser i kodesprog, som anviser læseren en specifik fortolkningsfunktion. For at forstå, hvad fortælleren antyder i lige netop denne passage, behøver man blot anvende den anbefalede læsemetode. Se den anden vej! Læs dobbelt! Brug fire øjne! Det er ganske simpelt: Byt rundt på “forfatter” og “læser” og “læsning” og “skrivning,” og straks træder Prousts kløgtighed i relief: Og andre besynderligheder [(comme l'inversion)] kan have samme effekt. For at kunne skrive og blive forstået vil mange forfattere være nødt til skrive på deres egen måde, hvilket læseren ikke må tage anstød af – tværtimod må han give forfatteren størst mulig frihed. For nu at formulere det så simpelt som muligt, kunne det se ud til, at det er “forfatteren”, der må indrømme “læseren” størst mulig frihed, men i virkeligheden er det fortælleren, der giver sig selv størst mulig frihed. Denne passage tematiserer ikke blot inversion, den udøver invasionslogikken i sig selv.

Man opdager også, hvor central Baron de Charlus er. Ud over at være en af de mest interessante karakterer i det enorme univers, der udfoldes i *På sporet af den*

tabte tid, spiller han også en særlig rolle i det æstetiske program, som romanen fremfører. Faktisk optræder han som en eksemplarisk læser. Og i Prousts verden er dette ikke noget at kimse ad – læsning er et helt centralt anliggende i romanen (Muhlstein 2012, 63-85; Watt 2009, 17-44).

Kvindelige gåder

Der er dog ét problem, og det hedder ikke Sodoma, men Gomorra. Det mest slående ved Prousts roman er ikke, at den fokuserer så meget på mandlig homoseksualitet, men nærmere dens lidenskabelige interesse for lesbianisme – og det er langt flere sider, der afsættes til sidstnævnte.

En stor del af romanen er optaget af fortællerens forhold til Albertine og handler om, hvordan han forelsker sig i hende og gør kur til hende, hvordan han opdager hendes seksuelle tvetydighed, om den heftige jalousi, hun vækker i ham, hans fantasier om hendes relationer til veninderne, hvordan hun omsider flytter ind hos ham i lejligheden i Paris, hvordan han holder hende fangen som en kostbar lille fugl og kontrollerer alt, hvad hun foretager sig, mens han forsøger at formilde hende ved at give hende en overdrevet luksuriøs samling af Fortuny-kjoler, hvordan det til sidst lykkes hende at bryde ud af sit fængsel – blot for at omkomme i en ulykke få dage senere.

Helt frem til forholdets afslutning er fortælleren besat af spørgsmål om Albertine. I sin *Freud, Proust, and Lacan* skriver Malcolm Bowie med stor styrke om netop midterbindene, hvor han mener, at fortællerens jalousi fungerer som en epistemologisk maskine, der driver plottet fremad. Har Albertine tidligere haft seksuelt samkvem med kvinder? Har hun kvindelige elskere nu? Hvis ikke, planlægger hun da muligvis at involvere sig i sådanne relationer? Og mindst lige så vigtigt: Hvordan kan jeg få hende til at fortælle sandheden, og hvordan kan jeg vide, om hun taler sandt? (Bowie 1987, 50) Det spekulative intellekt arbejder på højtryk hele vejen igennem med at indsamle observationer, fortolke tegn, vurdere beviser, artikulere hypoteser, afprøve teorier osv. Disse bind, især *Fangen*, udgør egentlig ikke en kærlighedens psykologi, men snarere et portræt af en videnskabelig hjerne i aktivitet. Kort sagt: en repræsentation af en søgen efter viden i reneste form (Bowie 1987, 46-65; jf. Bersani 1965, 56-97).

Men trods alle intelligensens bedrifter på disse sider, og det er vitterlig imponerende bedrifter, kan Albertine ikke erkendes. Hendes “sandhed” kan ikke fastlægges. Hun forbliver en gåde (Bowie 1987, 59). Helt anderledes forholder det sig med Charlus, den anden store “homoseksuelle” figur i romanen. Hans “sandhed” kan bestemt erkendes og frem for alt ses. Han forsøger at skjule sin kærlighed til mænd, men som påpeget er den tydelig for enhver – hvilket han selv, ironisk nok, er komplet uvidende om. Baron de Charlus er utvivlsomt den mest synlige figur i hele romanen, især når det gælder hans håndtering af sin kærlighed til mænd – lige fra det seksuelle samkvem med Jupien til piskescenen på det mandlige bordel. Faktisk forvandles Charlus igen og igen til en skueplads for seksuel inversion, og den allestedsnærværende fortæller sørger med aldrig svigtende kløgtighed altid for at finde et kighul – så han kan beskrive, ekstremt detaljeret, hvad han hører og ser. Derfor

taler Eve Kosofsky Sedgwick om Charlus' "glasskab". Forvandlet til en skueplads bliver Charlus' skab ligefrem til "sandheden" om den "homoseksuelle" – og som sådan risikerer den at gøre læseren blind for alle andre former for homoseksuelt begær i romanen (Sedgwick 1990, 231).

Ser man nærmere på Albertine, Andrée og Gilberte, den lille gruppe unge kvinder i flor, som fortælleren opdager på stranden i Balbec, og følger deres snirklede veje gennem romanen, vil man opdage, at Prousts lesbiske ikke passer ind i inversionsmodellen. De fremstilles ikke som kvinder med mandlige sjæle indesluttet i kvindeskroppe. De er kvinder. Punktum. Og de begærer kvinder. Deres seksualitet er ikke baseret på forskel (den "heteroseksuelle" model), men på lighed (den "homoseksuelle" model). Der er så at sige ingen symmetri mellem Prousts beskrivelse af mænd, der elsker mænd – Charlus er en Mande-Kvinde, en *tante* – og hans beskrivelse af kvinder, der elsker kvinder. Adskillige kritikere har udforsket denne kløft (Bersani 1986, 416, Ladenson 1999, 28-57, Sedgwick 1990, 213-51, Silverman 1992, 339-88).

Men ikke nok med det. I Prousts roman fremstilles mandlig homoseksualitet ofte, eftertrykkeligt, som en last, både i forordet til *Sodoma og Gomorra* og i den narrative handling. Lesbianismen fungerer helt anderledes. Albertines kærlighedsaffærer vækker måske nok stor angst hos fortælleren, syg af jalousi som han ofte er, men selve hendes lesbianisme – eller for den sags skyld enhver andens lesbianisme – betragtes ikke som moralsk anstødelig adfærd, som Elisabeth Ladenson har påpeget. Kvindelig homoseksualitet fremstilles, måske ikke ligefrem som en dyd, men som noget, der er forbundet med glæde, skønhed, leg, nydelse, lykke. Kontrasten er slående. Ladenson taler ligefrem om Prousts *lesbofili* – i sidste ende, mener hun, er det dette, der virkelig gør romanen *queer*.

Søgningen er til ende

I sidste bind, *Den genfundne tid*, når romanen frem til sit længe ventede klimaks. Tiden er gået. Albertine er for længst død, Charlus er for sit vedkommende blevet så gammel, at han slet ikke er til at kende, og faktisk er han så nedbrudt, at det er pinligt for omgivelserne. Fortælleren er på vej til en Guermentes-fest. Idet han træder ind i gården, snubler han på de ujævne sten foran vognskuret, og pludselig erindringshan en lignende oplevelse i dåbskapellet i Markus-kirken i Venedig for mange år siden. Fortiden slår ned i nutiden som et lyn. Han gribes af lykkefølelse: Han fanger et "fragment af tid i ren form" (3: 905). Følelsen minder ham om smagen af madeleine-kagen, synet af kirketårnene i Martinville, lyden af Vinteuils værker. Disse følelser og sansninger har det til fælles, at de frigør ham fra frygten og den intellektuelle tvivl. Denne gang er det imidlertid endegyldigt. Og sådan går det til, at han efter henvend 3.000 sider forstår, at det er hans opgave at skrive den selvsamme roman, man som læser netop er ved at have læst til ende. I forbindelse med al denne fryd og ekstase har han opdaget sit stof: sig selv og sin fortid. Cirklen er sluttet. Det store *dénouement* er faldet på plads. Søgningen er til ende. Alt, hvad der endnu står tilbage at gøre, er at tilføje en teori om kunst – og om læsning.

Prousts fortæller går nu over til sine "officielle" temaer – Tid, Erindring, Æstetik. Samtidig – mens han udfolder sit æstetiske program med sædvanlig analytisk

snilde, træder historien om Charlus i baggrunden, og det gør også historien om Albertine – tillige med historierne om Morel, Jupien, Saint-Loup, Andrée, Gilberte, Mlle Vinteuil. Kort forinden var disse personer bogstavelig talt helt centrale for romanen. Nu begynder de at fremstå mere perifere. Relativiseret af romanens storslåede, overordnede opbygning forvandles de til noget i retning af eksempelmateriale – hverken mere eller mindre. Den trojanske hest er næsten færdig.

Men som vi har set, bliver Charlus smuglet ind ad bagvejen. Han dukker op igen på de sider, hvor Prousts fortæller forklarer, hvordan han tænker relationen mellem bog og læser. I parentes, selvfølgelig – men alligevel. Som en instruks i kode til læseren fungerer Charlus som en subtil, men kraftig påmindelse om Prousts [gay science], den inversionens hermeneutik, hvis kunstfærdige mekanismer jeg har forsøgt at opridse her. Når man læser Prousts monument over det menneskelige begærs omskiftelighed, bliver man opfordret til at se på verden med fire øjne. Deraf skønheden af Prousts vision. Tingene viser sig på én gang at være og ikke være, hvad de forekommer at være – hvilket også gælder fortællerne selv.

Oversat af Morten Visby

Note

- 1 For eksempel Bersani 1965, 98-138, 1986; Rivers 1980, Ahlstedt 1985 & Bowie 1987, 46-65, 209-66; Compagnon 1989, Silverman 1992 & Sedgwick 1990, 213-51; Bal 1997, 110-36, 218-19; Hartwig 1998, 18-101; White 1999 & Schehr 2004, 13-85; Ladenson 1999, 1-9, 131-34; Finch 2001 & Eells 2002 11-33; Lucey 2006, 193-249; McCrea 2011, 157-210; Zoberman 2013; Sollers 2013.

Litteratur

- Ahlstedt, Eva (1985): *La Pudeur en Crise. Un aspect de l'accueil d'À la recherche du temps perdu de Marcel Proust, 1913-1930*. Göteborg: Acta universitatis gothoburgensis.
- Ahnlund, Knut (1981): "Utanför normen. Herman Bang." *Diktartliv i Norden. Litterära essäer*, 145-223. Stockholm: Brombergs.
- Bal, Mieke (1997): *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*. Overs. Anna-Louise Milne. Stanford: Stanford UP.
- Bang, Herman (1922): *Gedanken zum Sexualitätsproblem*. Red. Max Wasbutzki. Bonn: Marcus.
- Barthes, Roland (1971): "Une idée de recherche." *Oeuvres complètes*. Red. Eric Marty. Paris: Seuil, 1971. 2: 1218-21.
- Bauer, Heike (2009): *English Literary Sexology: Translations of Inversion, 1880-1930*. Basingstoke: Palgrave.
- Bersani, Leo (1986) "The Culture of Redemption': Marcel Proust and Melanie Klein." *Critical Inquiry* 12 (Winter 1986): 399-421.
- Bersani, Leo (1965): *Marcel Proust: The Fictions of Life and of Art*. London: Oxford University Press.
- Bowie, Malcolm (1987): *Freud, Proust, and Lacan: Theory as Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bowie, Malcolm (1998): *Proust Among the Stars*. London: HarperCollins.
- Carter, William C (2006): *Proust in Love*. New Haven: Yale University Press.
- Compagnon, Antoine (1989): "Notice". *Proust, À la recherche* 3: 1185-261.

- Deleuze, Gilles (2000): *Proust & Signs*. Overs. Richard Howard. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Detering, Heinrich (1994): *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*. Göttingen: Wallstein.
- Eells, Emily (2002): *Proust's Cup of Tea: Homoeroticism and Victorian Culture*. Aldershot: Ashgate.
- Finch, Alison (2001): "Love, Sexuality, and Friendship". *The Cambridge Companion to Proust*. Red. Richard Bales. Cambridge: Cambridge University Press. 168–82.
- Foucault, Michel (1990): *The History of Sexuality, Volume 1: An Introduction*. Overs. Robert Hurley. New York: Vintage.
- Hartwig, Ina (1998): *Sexuelle Poetik: Proust, Musil, Genet, Jelinek*. Frankfurt a/M: Fischer.
- Ladenson, Elisabeth (1999): *Proust's Lesbianism*. Ithaca: Cornell University Press.
- Lucey, Michael (2006): *Never Say I: Sexuality and the First Person in Colette, Gide, and Proust*. Durham: Duke UP.
- McCrea, Barry (2011): *In the Company of Strangers: Family and Narrative in Dickens, Conan Doyle, Joyce, and Proust*, 157-210. New York: Columbia University Press.
- McKenna, Neil (2005): *The Secret Life of Oscar Wilde: An Intimate Biography*. New York: Basic.
- Muhlstein, Anka (2012): *Monsieur Proust's Library*. New York: Other Press.
- Müller, Lothar (2012): *Herman Bang*. Berlin: Deutscher Kunstverlag.
- Proust, Marcel (1970-93): *Correspondance*. 21 bd. Red. Philip Kolb. Paris: Plon.
- Proust, Marcel (1987-89): *À la recherche du temps perdu*. 4 bd. Red. Jean-Yves Tadié et al. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard.
- Rivers, Julius Edwin (1980): *Proust and the Art of Love: The Aesthetics of Sexuality in the Life, Times, and Art of Marcel Proust*. New York: Columbia University Press.
- Schehr, Lawrence (2004): *French Gay Modernism*. Urbana: University of Illinois Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1990): *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (2011): *The Weather in Proust*. Red. Jonathan Goldberg. Durham: Duke University Press.
- Shattuck, Roger (1967): *Proust's Binoculars*. New York: Vintage.
- Silverman, Kaja (1992): *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge.
- Sollers, Philippe (2013): "Sodome contre Gomorrhe." *Marcel Proust*. Særnummer af *Magazine Littéraire* 13 Feb. 2013: 87-90.
- Watt, Adam (2009): *Reading in Proust's À la recherche: "Le délire de la lecture"*. Oxford: Oxford University Press.
- White, Edmund (1999): *Marcel Proust*. New York: Viking.
- Zoberman, Pierre (2013): "L'inversion comme prisme universel." *Marcel Proust*. Særnummer af *Magazine Littéraire* 13 Feb. 2013: 81-85.