

Den eneste sande bog

Blandt alle refleksionerne over litteratur i *På sporet af den tabte tid* er denne en af de mest berømte:

“ je m’apercevais que ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n’a pas, dans le sens courant, à l’inventer puisqu’il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d’un écrivain sont celui d’un traducteur.¹

I oversættelse lyder den således:

“ blev jeg klar over at denne essentielle bog, den eneste sande bog, ikke er noget en stor forfatter skal finde på, i den almindelige betydning af dette ord, eftersom den allerede eksisterer i hver af os, nej, det han måtte gøre, var at oversætte den. En forfatters opgave og pligt er oversætterens. (*Den genfundne tid 2*, 41)

Hvad er det, vi læser her? At en stor forfatter må oversætte den bog, han bærer på i sit indre. Denne bog er den eneste, som er *sand* i betydningen sandfærdig.² En bog, som formidler sandhed, er oversat fra en mere oprindelig bog. Det, vi læser som originalteksten, er allerede en oversættelse. Udsagnet er stadig gådefuldt, men det står i en kontekst, og det kommer efter en lige så berømt refleksion over sandhed, stil og metafor:

“ sandheden begynder først i det øjeblik forfatteren tager to forskellige genstande og etablerer deres indbyrdes forbindelse, som i kunstens verden svarer til den unikke forbindelse kausalitetsloven repræsenterer i videnskabens verden, og med samme nødvendighed som leddene i en kæde lukker dem inde i en smuk stil. Ja, ligesom livet selv, begynder sandheden først når forfatteren tager en egenskab der er fælles for to sanseindtryk og, for at unddrage dem tidens tilfældige omskiftelser, uddrager deres fælles essens ved at forene dem i en metafor. (ibid., 39)

Naturen har ført ham ind på kunstens vej, fortsætter Proust, fordi den har sat ham i stand til at opfatte skønheden i én ting gennem en anden ting. Naturen selv er *commencement d'art*,³ stedet hvor kunsten begynder, og selv om tingene kan være trivielle og forbindelsen mellem dem af ringe interesse, er blikket for sådanne forbindelser en forudsætning, uden hvilken ingenting findes.⁴ Men det er ikke nok: Erfaringens bundfald, som Proust kalder det,⁵ dette, som er lige for alle, og som alle forstår, når vi siger det (dårligt vejr, smuk hage osv.), er ikke virkeligheden. Det hjælper ikke at gengive det "litterært", i en "stil" som afviger fra den rene og enkle kendsgerning, det bliver ikke virkeligere eller sandere af det, blot en kunstfærdig forret,⁶ som Proust siger med en kulinarisk metafor. Alt, som har gjort indtryk på forfatteren, men som han på det pågældende tidspunkt ikke formåede at tænke eller udtrykke på anden måde end gennem enkle almindeligheder, udbrud eller klichéer, må oversættes, hvis den sande bog skal blive tilgængelig og kunstværket opstå. Virkeligheden er en konstruktion, den er et resultat af kunsten, som gør det fremmede, den andens unikke erfaring, til noget, vi kan genkende som sandhed. Kunstens tegn, siger Deleuze, peger på essensen, som er det særegne ved "en oprindelig verdens kvalitet" (Deleuze 2003, 69).

I *På sporet af den tabte tid* bliver tingene ikke omtalt, de bliver konstitueret. På samme måde som i stor billedkunst, hvor tingen, som fremstilles, ikke er et billede af den, men en genskabelse og altså en helt ny ting, noget vi ikke har set før, så er også Prousts "ting" skabt og formet af forfatterens følsomhed og iagttagelsesevne. Han har en unik sans for detaljer; når han beskriver, er det ikke tingene og situationerne, men erindringen og sansningen af dem, som præsenteres for os. Alt, han beskriver, indgår i et netværk af metaforer, som skaber ekkovirkninger og binder de forskellige dele og lag i værket sammen i en kompleks tematik og symbolik. Prousts roman har et enormt persongalleri, hvor alle er forskellige, de opfører sig og snakker på hver sin måde, men over og omkring dem klinger Prousts unikke tonefald, det vil sige det i hans stil og stemme, der er genkendeligt som hans eget. Kunstgrebet, som få mestrer på linje med Proust, består i, at denne mand, der siger "jeg", og som både er fortæller og helt i sin egen fortælling, bliver til ved, at forfatteren trækker sig tilbage og etablerer en fiktiv fortæller. Han giver afkald på sig selv og sin private verden for at gå ind i værkets verden. Det er noget ganske andet end sædvanlig bekendelseslitteratur, hvor forfatteren fortæller om sit eget privatliv.

Inde i forfatteren findes der minder, drømme, fantasier; hvor der er lugte og smage, byer og landskaber, bøger, billeder og bygningsværker, levende og døde. Der er alt det, han har sanset, læst, tænkt og begæret, lagret. Fornuft og galskab, faktiske observationer og sansbedrag. Der findes også kroppens erindring; en slags sjette sans, som slumrer i et dybere jeg,⁷ og som Proust skriver om på de allerførste sider af bogen, hvor han mellem søvn og vågen tilstand holder cirklen af "timernes gang og årenes og verdenernes rækkefølge" (*Swanns Verden 1*, 9) omkring sig. Kroppens erindring omfatter også følelsen af ens egen eksistens, "den samme primitive og ukomplicerede fornemmelse af at være til som formentlig ligger og sitrer i et dyrs indre" (ibid., 10). Dette ene menneske, der "med lynets hast [sendes] gennem tid og rum" (ibid.), tager form af en kosmogonisk vision, som senere, mod slutningen af første del, genererer en geologisk metafor: "Når alle disse erindringer

blev føjet sammen, udgjorde de kun ét hele, dog ikke på en sådan måde at man ikke kunne skelne mellem dem [...] skelne om ikke revner eller ligefrem spalter, så i det mindste åringerne, den brogede blanding af farver som i visse bjergarter og visse typer af marmor røber deres forskellige oprindelsessted, alder og ‘formation’” (ibid., 260).⁸

Proust skriver om alt dette. Det vil, med hans ord, sige, at alt dette er en indre bog, som han har oversat og givet titlen *På sporet af den tabte tid*. Men foreløbig er forholdet mellem den indre bog og “oversættelsen” af en abstrakt karakter; for at forstå selve processen må vi gå til teksten selv. Vi skal se på et mindre kendt afsnit, nemlig åbningen af romanens femte bind, *Guermantes’ verden 1*. Den handler om at flytte fra et sted til et andet, om at blive transporteret fra det gamle og kendte til det nye og ukendte, og for så vidt bliver den et billede på metaforen,⁹ som giver gamle og kendte ord en ny og ukendt mening og lader os opdage en verden, vi ellers ikke ville have set. Men den bliver også et omvendt billede på oversættelsen, som sætter os over fra et fremmed sted – et sprog vi ikke forstår – til et andet, som vi er fortrolige med. I lighed med oversætteren, som sørger for, at vi kan læse en bog, som er skrevet på et sprog, vi ikke behersker, må forfatteren gøre sin ulæselige bog tilgængelig for os med samme troskab over for originalens særegenhed som en samvittighedsfuld oversætter. Oversættelsen og metaforen glider over i hverandre, og begge er fundamentale i Prousts æstetik.

Proust bruger halvanden side, i ét sammenhængende afsnit, på at tage læseren over til det nye sted, *Guermantes’ verden*,¹⁰ hvor handlingen i værkets femte bind skal udspilles:

“ Fuglenes morgenkvidren klang tonløst i Françoises ører. Hvert ord fra ‘pigerne’ fik hende til at fare sammen; deres mange skridt pinte hende og fyldte hende med spekulationer; vi var nemlig flyttet. Ganske vist havde tjenestefolkene på ‘kvisten’ over for vores gamle lejlighed ikke været mindre omkringfarende; men dem kendte hun; deres kommen og gåen havde hun gjort til noget venskabeligt. Nu lod hun endog stilheden være genstand for smertelig opmærksomhed. Og eftersom vores nye kvarter virkede lige så roligt som boulevarden hvor vi hidtil havde boet var støjende, kunne en forbipasserendes sang (der, selv når den var helt svag, tydeligt kunne høres i det fjerne, ligesom et orkestermotiv), bringe tårerne frem i øjnene på Françoise i eksil. Og selv om jeg havde gjort nar af hendes fortvivlelse over at skulle forlade en ejendom hvor man var ‘så velestimeret overalt’, og hvor hun i overensstemmelse med Combrays ritualer havde pakket sine kufferter mens hun græd og omtalte det hus vi var ved at forlade som det bedste i verden, måtte jeg alligevel – jeg der har lige så svært ved at vende mig til noget nyt som jeg har let ved at forlade noget gammelt – søge tilflugt hos vores gamle tjenestepige, da jeg så at hun ved ankomsten til et sted hvor portneren endnu ikke kendte os og ikke havde givet hende de tegn på agtelse der var nødvendige for hendes åndelige velbefindende, var hensunken i en tilstand der nærmede sig afkræftelse. Hun var den eneste der kunne forstå mig; hendes unge lakaj ville i hvert fald ikke have kunnet det; for ham, der var så lidt fra Combray som det var muligt, var dét at flytte og bo i et nyt kvarter som at tage på ferie, hvor alt det nye var lige så afslappende som hvis man havde været ude at rejse; han følte det som om han var kommet ud på landet; og ligesom når man får ‘træk’ i en togvogn hvor vinduet ikke

kan lukkes helt, havde en forkølelse givet ham en liflig fornemmelse af at have været ude og se sig omkring; ved hvert nys frydede han sig over at have fået plads et så elegant sted, for han havde altid ønsket sig et herskab der rejste meget. Derfor tænkte jeg ikke på ham og gik direkte til Françoise; men eftersom jeg havde grinet ad hendes tårer over et opbrud der ikke havde betydet noget for mig, forholdt hun sig nu iskoldt til min fortvivlelse fordi hun delte den. Den 'følsomhed' nervøse mennesker foregiver at have, får deres egoisme til at vokse; de kan ikke tåle at se andre give udtryk for en utilpashed som de vier stadig større opmærksomhed hos sig selv. Françoise, som aldrig lod selv det mindste af sine egne ubehag gå upåagtet hen, vendte sig væk hvis jeg led, for at jeg ikke skulle få fornøjelsen af at se min lidelse vække medfølelse eller bare opmærksomhed. Det samme gjorde hun så snart jeg ville tale med hende om vores nye hus. For øvrigt: Da Françoise efter to dage havde været nødt til at tage tilbage og hente noget tøj vi havde glemt i den gamle lejlighed, mens jeg stadig havde 'temperatur' efter indflytningen og, på samme måde som en boa der har slugt en okse, følte mig smerteligt opsvulmet af en lang dragkiste, som mit blik skulle 'fordøje', kom hun tilbage og sagde med den med for kvinder så typiske troløshed at hun havde troet hun ville blive kvalt på vores gamle boulevard, at hun havde følt sig helt 'på vildspor' på vej dertil, at hun aldrig havde været ude for nogen trapper der var så ubekvemme, at hun ikke ville tilbage og bo dér 'om hun så fik et helt kongerige', ja om man så tilbød hende adskillige millioner – en helt gratis hypotese – at alt (det vil sige det som angik køkkenet og korridorerne) var meget bedre 'indrettet' i vores nye hus. Men nu må det være på tide at fortælle at huset – og vi var flyttet ind her fordi min mormor, der ikke havde det så godt, havde brug for renere luft; en forklaring vi omhyggeligt havde sørget for ikke at give hende – var en lejlighed der hørte ind under Guermantes-familiens palæ. (*Guermantes' verden 1, 5-7*)

Fra den hverdagslige fuglekvidder over pigernes taktfaste skridt til den gådefulde sang fra en ukendt mand anslås tre parallelle lydspor, som giver denne åbning et præg af travl og noget forvirret geskæftighed, og det gælder ikke bare fuglene, som har travlt med at kvindre, og pigerne som haster frem og tilbage, men også fortælleren og teksten selv, som skal i gang. Begyndelsen er en optakt, orkestermetaforen bruser i det fjerne. Flere lyde slutter sig til, bryder ind med jævne mellemrum: Familiens tjenestepige Françoise græder og klager, mens den unge lakaj absurd fryder sig over alle sine nyseanfald. Fortælleren håner Françoise, når hun lider, men er samtidig selv fortvivlet, en oplysning vi får indirekte, når han leder efter den nærmeste at søge trøst hos. Hans angst for det nye og ukendte møder ingen forståelse hos Françoise, som er lige så følsom og selvoptaget som ham selv (de spejler hinanden); han har feber, for i en grotesk analogi med en kvælerslange har han "slugt" et ufordøjeligt, fremmed møbel. Françoise går i løbet af kort tid fra at lovprise det sted, hun måtte forlade, over til at afsværge det og omfavne det nye.

Alle de sindsbevægelser, som en enkelt dag kan rumme, men som hurtigt forsvinder i dybet af vores indre bog, har Proust restitueret for os her i et dramatisk koncentrat. Som nævnt kan tingene være trivielle og forbindelsen mellem dem af ringe interesse, det er i "oversættelsen", at de får præg af oprindelighed og transcendens. At græde, når man skal flytte fra et kendt og kært sted, er trivielt, men at græde, mens man pakker sine kufferter, sådan som skikken er i Combray, er en

individualiseret måde at sørge på, som forbinder hændelsen med en oprindelig verdens særegenhed og løfter den op i kunstens sfære, hvor tragik og komik lever side om side. Forbindelsen mellem en normal snue og en forkølelse, man pådrager sig i trækken fra et utæt kupévindue, må siges ikke at være så interessant, men når den associeres med lykken ved at rejse og se nye steder, har vi en parodi på højt niveau. Den er næsten på niveau med episoden om den ensomme vandlilje i første bind, der føres frem og tilbage i det evindelige, fra den ene til den anden bred af Vivonne, og som man kan observere på vejen til Guermantes, som søndagsturen plejer at gå til, når det er godt vejr. Den hvileløse vandlilje sammenlignes først med neurotiske mennesker generelt og tante Léonie specielt, derefter med de stakkels sjæle, som Dante møder på sin vandring gennem Helvede, "hvis mærkværdige pinsler, gentaget i det uendelige i evigheden, vakte Dantes nysgerrighed, og hvis årsag og nærmere omstændigheder han ville have hørt mere om af den fordømte selv hvis ikke Vergil, som var på vej væk med lange skridt, havde tvunget ham til at skynde sig efter ham, ligesom jeg også måtte skynde mig efter min familie" (*Swanns verden 1*, 236-237). Denne kostelige selvparodi – det var ikke Proust fremmed at måle kræfter med Dante – er et af højdepunkterne i den komedie, som *På sporet af den tabte tid* også er.

De tre personer, som er i aktion i begyndelsen af bind 5, fortælleren, Françoise og lakajen, er i tur og orden overfølsomme, følelseskolde, overfladiske, troløse, latterlige, teatralske og selvhøjtidelige. Centrale træk ved deres personligheder fremkommer gennem deres måde at opleve flytteprocessen på. Fortællingen har flere indskud af generaliseringer, sammenligninger, forklaringer og reminiscenser. Den ukendte mands sang kommer måske fra Flauberts *Madame Bovary*, mens "det bedste [hus] i verden"¹¹ helt sikkert refererer til Voltaires *Candide*. Samtidig virker denne indledende fortælling ubesværet i sin klangfulde og livlige fremføring, som når en melodi udvikles fra det første anslag (fuglesangen) til en triumferende slutakkord: Guermantes-familiens palæ! I den mondæne, snobbete overklasseverden, som Proust udleverer så nådesløst, men også med humor og selvironi, er det absolut interessant, at man bor på så fornemt et sted.

Lydene og livligheden i åbningen af bind 5 står i skarp kontrast til afslutningen på bind 4. Dette er et kompositionsprincip, der svarer til den klassiske tragedies regler for mellemakten: Der skal ikke være nogen kontinuitet mellem slutningen af en akt og begyndelsen af næste, men et tydeligt brud.¹² Første del af *I skyggen af unge piger i blomst* (bind 3) foregår i Paris og handler om kærligheden til Gilberte, og hvordan den fødes, vokser, forvitrer og dør, mens anden del (bind 4) foregår i badebyen Balbec ved kanalkysten i Normandiet, hvor fortælleren møder Albertine, der skal blive hans store kærlighed. Det er et ildevarslenende tegn, når livløshed og død præger de sidste linjer:

“ Og i månedsviis havde solskinnet i det Balbec som jeg så stærkt havde begæret fordi jeg kun forestillede mig det revet af stormen og fortabt i disen, været så strålende og fast, at jeg når [Françoise] kom for at åbne vinduet, altid, uden at skuffes, havde kunnet vente mig at finde den samme solstribte bøjet rundt om ydermurens vinkel, i en uforanderlig farve der mindre var bevægende som et sommertegn end bleg som en livløs og kunstig

emalje. Og mens Françoise fjernede nålene fra vinduesfyldingerne, løsnede stoffet, trak gardinerne fra, syntes den sommerdag hun afdækkede, lige så død, lige så umindeligt gammel som en overdådig tusindårig mumie som vores gamle tjenerinde blot med den allerstørste forsigtighed havde ladet afindhylle for alt sit linned, førend den dukkede op, balsameret i sin kåbe af guld. (*I skyggen af unge piger i blomst 2*, 426)

En smuk sommerdag ved havet er en kliché, en af disse almindeligheder, der spontant udtrykker det, Proust kalder erfaringens bundfald. Her er klichéen oversat til det modsatte af det velbehag, vi normalt forbinder med den. Fortællerens erindring om den første ferie i Balbec som en eneste lang og monoton sommerdag, et møde med virkeligheden som så eftertrykkeligt har tilintetgjort drømmen om “disse dystre kyster, berygtede for de mange skibbrud, og som i de seks af årets måneder er indhyllet i tågernes ligklæde og bølgerens skum”, for her at citere Legrandins gotisk-romantiske beskrivelse (*Swanns verden 2*, 287) – denne erindring bliver formet og forvandlet, gennem en dobbelt metafor (kunstig emalje, mumie i guldkåbe), til en kold og stivnet, død ting. Således bliver den balsamerede mumie i guldkåbe et billede på det, der er “dødt for bestandig” (*Swanns verden 1*, 63). Den døde dag genopstår som død. Den går igen i Prousts tekst, netop ikke vagt indhyllet i tåge og tusmørke som gengangere ellers har for vane, men solbelyst med klare konturer. Frygten for aldrig at kunne bringe fortidens autentiske indtryk frem i erindringen igen, for at have tabt de væsentlige bestanddele i det levede liv og dermed aldrig blive i stand til at afdække de skjulte sammenhænge, som en stor forfatter må overskue, tematiseres gentagne gange i *På sporet af den tabte tid*, helt indtil de afsluttende åbenbaringer lader det tilsyneladende tabte genopstå som sanseligt nærvær, her og nu, under matinéen hos prinsessen af Guermantes.

Alt, der havde med barndommen i Combray at gøre, “var i virkeligheden dødt for mig”, siger fortælleren, lige før han kommer til den berømte madeleine-episode (ibid., 63). Et eneste “lysende udsnit der stod skarpt aftegnet mod en ubestemmelig mørk baggrund” (ibid., 62), et pyramidelignende felt som rides op omkring savnet af morens godnatkys, hver gang Swann kom til middag, er blevet bevaret i al sin smerte og frustration. Alt andet kunne han naturligvis have gjort rede for, men det ville være blottet for liv: “Dødt for bestandig? Det kunne godt tænkes.” (ibid., 63). Kun en tilfældighed kan genopvække de døde:

“ Der er slet ikke så lidt fornuft i den keltiske forestilling om at vore afdødes sjæle holdes fanget i et laverestående væsen, i et dyr, en plante eller en livløs ting, utilgængelige for os indtil den dag der for mange aldrig oprinder, hvor vi tilfældigvis kommer forbi det træ eller kommer i besiddelse af den ting der er deres fængsel. Så skælver de, kalder på os, og så snart vi har genkendt dem, er fortryllelsen brudt. Takket være vores befrielse har de overvundet døden og vender tilbage til os og livet. (Ibid., 63-64)

Naturreligiøse forestillinger om døde eller andre åndevæsner, som er fanget i lavere væsner, og som vi kan mærke nærværet af, har fået sin helt specielle variant i Prousts meditationer over navnenes iboende mening og kraft, deres “ånd” i overnaturlig forstand. Det begynder som barnlige drømme og fantasier, længsler efter fremmede

steder, der tillægges deres egen eksotiske individualitet, inspireret af læsning og andres fortællinger, sådan som Legrandins poetiske skildring af Balbec sammen med Swanns beskrivelse af den halvt romanske, gotiske og næsten persiske kirke skaber en forventning om stedet, der kolliderer kraftigt med virkeligheden. Men alt imens disse fantasier afsløres som illusioner, bevarer Proust gennem hele værket en fascination af navnets magi, som indgår i hans udforskning af det irrationelle. Den parallelvirkelighed, som drømmen, dagdrømmen og fantasien åbner for, og som Proust har lært meget om af Nerval,¹³ er lige så konstituerende for værket som den psykologiske, satiriske og samtidshistoriske realisme i *På sporet af den tabte tid*. Straks efter fortællingen om flytteprocessen, som munder ud i benævnelsen af stedet: “l’hôtel de Guermantes”, udløser selve navnet *Guermantes*, som ved et trylleslag, en lang meditation over den sanselige fortryllelse, fantasien har deponeret i navnets stavelser:

“ I en tidsalder hvor Navnene giver os et billede af det uudgrundelige vi har nedlagt i dem, samtidig med at de betegner et virkeligt sted for os – og dermed tvinger os til at identificere det første med det andet i en sådan grad at vi kan tage til en storby for at lede efter en sjæl som den umuligt kan rumme, men som vi heller ikke længere magter at uddrive fra dens navn – er det ikke kun byerne og floderne Navnene giver et individuelt præg, sådan som de allegoriske malerier gør det, og det er ikke kun det fysiske univers de pryder med brogede forskelle og befolker med magi, det er også det sociale univers: Hvert eneste slot, hvert eneste berømte palæ eller palads har sin borgfrue eller sin fe, ligesom skovene har deres ånder og vandløbene deres guddomme [...] Men feen sygner hen hvis vi opsøger det virkelige menneske som navnet betegner [...] Derimod bruger hvert af de øjeblikke som navnet er opbygget af, og som har givet det dets originalitet og enestående harmoni, farver fra dengang, som vi ikke længere kender, og som stadig pludselig kan henrykke mig, for eksempel hvis navnet Guermantes tilfældigvis et øjeblik, mange år efter, genvinder den klang der er så anderledes end den det har i dag, men som det havde for mig ved mademoiselle Percepieds bryllup, og atter giver mig denne sarte, lidt for skinnende, lidt for nye rødviolette farve, som den unge hertuginde svulmende halssløjfe blødte op, og ligeledes, som en uopnåelig vintergrøn der blomstrer igen, giver mig hendes solklare øjne der lyste op i et blå smil. (*Guermantes’ verden 1, 7-9*)

Navnets genvinding af “farver fra dengang, som vi ikke længere kender”, feens genrobring af navnet efter lang tids fravær, er endnu en variant af den indre bogs oversættelse. Genvindingen beror på en kombination af tilfældighedernes spil (i virkeligheden) og metaforernes kraft (i kunsten). Navnet har en historie, som strækker sig gennem et helt liv, hvor den unikke klang og harmoni inkarnerer vekslende farver og billeder. Så kan det ske, at den tilfældige påmindelse af et bestemt øjeblik fra denne historie lader den tabte tids autentiske sanseindtryk genopstå i Prousts lysende, farveskinnende metafor, hvor billedet af en sanselig rødviolet sløjfe, som indbyder til berøring, forenes med øjnernes æteriske blå blomst. *Sylvie* er “drømmen om en drøm”, siger Proust i *Contre Sainte-Beuve*. Det er slet ikke nogen naiv skildring af barndommens rige eller landlivets enkle glæder, som man i Prousts samtid opfattede denne fortælling som. Ifølge Proust har Nerval tværtimod “prøvet at belyse de dunkle nuancer, dybe love og næsten ufattelige indtryk, som menneskesjælen

rummer.” (Proust 1954, 192) I troskab mod og som en mægtig udvidelse af Nervals projekt bygger *På sporet af den tabte tid* på tilsvarende dunkle og flygtige erfaringer, hvor lovmæssigheder møjsommeligt rekonstrueres, for at katedralen kan rejse sig og stå støt gennem skiftende tider.

Mens Proust ventede på, at kunstens hemmelighed skulle åbenbare sig for ham, fik han tiden til at gå ved at skrive bagateller og for eksempel oversætte John Ruskins *The Bible of Amiens*, hvor Ruskin læser katedralen Notre-Dame d’Amiens som en oversættelse af Bibelen. Proust udstyrede desuden sin oversættelse med et hundrede sider langt forord og 321 fodnoter; det var altså en opgave, han tog meget alvorligt. En oversættelse af et essay om en oversættelse fra tekst til arkitektur må have givet ham rigelig anledning til at spekulere over, hvad det vil sige at oversætte. Derfor er der grund til at tage ham på ordet, når han insisterer på, at en stor forfatters værk er en oversættelse til et andet sprog af alt, hvad menneskesjælen rummer, som er den eneste sande bog.

Oversat af Jacob Lund

Noter

- 1 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, IV, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, s. 469. Alle henvisninger til originalteksten er til denne sidste Pléiade-udgave.
- 2 Betydningen af adjektivet “vrai” vil variere, alt efter om det står i ante- eller postposition: “un vrai livre” betyder en ægte eller ordentlig bog; “un livre vrai” betyder en sand eller sandfærdig bog.
- 3 *À la recherche du temps perdu*, IV, 468; *Den genfundne tid 2*, 39.
- 4 Ibid.: “tant qu’il n’y a pas eu cela, il n’y a rien”; *Den genfundne tid 2*, 40.
- 5 Ibid.: “cette espèce de déchet de l’expérience”; *Den genfundne tid 2*, 40.
- 6 Ibid.: “un hors-d’œuvre artificiel”; *Den genfundne tid 2*, 40 [Niels Lyngsø oversætter dette til “kunstige udenomsværker”, o.a.].
- 7 “Le moi profond”, som ikke er Freuds ubevidste og blot har en overfladisk lighed med Bergsons begreb “le moi profond”.
- 8 Jeg bruger termen “metafor” på samme måde som Proust: alle slags overføringer, sammenligninger, analogier, paralleller, genspejlinger, skygger og afbildninger, og altså ikke begrænset til retorikkens snævrere definitioner af metafor som trope.
- 9 Metafor betyder som bekendt transport.
- 10 Den nye danske titel på værkets [oprindelige, o.a.] tredje bind: *Du coté de Guermantes* [Bind 5 i den nye danske oversættelse, o.a.].
- 11 Fransk: “supérieure à toutes les maisons possibles” (*À la recherche du temps perdu*, II, 309).
- 12 Proust følger dette princip i de første seks bind, mens de sidste syv åbner med en mere eller mindre klar kontinuitet i forhold til de foregående.
- 13 I essayet om Gérard de Nervals *Sylvie* i *Contre Sainte-Beuve* lægger Proust vægt på særegenheder, der lader Nerval fremstå som et forbillede eller i hvert fald en forløber, hvor han finder bekræftelse på de ambitioner, han har for sin egen roman. Desuden var *La vie revêe* en af de titler, Proust overvejede, og det lyder unægteligt som en lettere omskrevet kopi af *Le rêve et la vie*, undertitlen på Nervals esoteriske roman *Aurélia*. Bernard de Fallois skriver om dette i forordet til *Contre Sainte-Beuve* i Gallimards serie *Idées*, Paris, 1954, 41.

Litteratur

Deleuze, Gilles (2003): *Proust og tegnene*, oversat af Søren Frank, København: Det lille forlag.

Proust, Marcel (1954): *Contre Sainte-Beuve*, Paris: Gallimard.

Proust, Marcel (2002-2014): *På sporet af den tabte tid*, 13 bd., København: Multivers.