

Prousts blik

Synets dobbelthed i På sporet af den tabte tid

Hvad er et blik? “Sådan som jeg bruger ordet, er et blik på én gang et *view* og et *point of view*, både en operation og den position, hvorfra operationen foregår”, skriver Ole Thyssen i *Blikskift* (2013, 17). Et blik er både en ramme af grundbegreber og fortolkninger, der udgør det vi kalder en kultur, fortsætter Thyssen, og nogle skemaer og fremgangsmåder til at “fortsætte hvad man er begyndt på” (ibid.). Et blik må derfor nødvendigvis forenkle den seendes forhold til verden, “[i]agttagelse og blindhed danser kinddans med hinanden”, som filosofen så smukt skriver; men billedet rummer også det filosofiske blikks dilemma: Hvad bestemmer udviklingens retning, hvor skal man danse hen, når ens partner er blindhed? Ole Thyssen kredser her omkring det problem, der er kernen i Michel Foucaults tænkning: Hvordan finder overgangen fra et episteme til et andet sted? Hvad betinger tankens udvikling, dens spring? Thyssen henter hjælp hos Hegel og dennes historiesyn, der dog sammen med Marx og Nietzsche havde en tendens til at drukne subjektet i sit “syrebad” (Thyssen 2013, 40) – en misere det 20. århundredes eksistentialisme og fænomenologi rådede bod på. Filosofiens historie, som han giver et storslået rids af i *Filosofiens blik*, bliver for Thyssen en række blikskift, genereret af de fysiske, sociale og økonomiske lovmæssigheder, der kun kan begribes i de sproglige koder, som er opstået i dem. At se på historien er som at se sig selv i spejlet, skriver Thyssen: det øje, man ser dér, “gemmer altid på en hemmelighed: den forskel, som øjet bruger til at se, og som det måske kan se bagefter, men kun ved at installere en ny blindhed” (Thyssen 2013, 24). Det er den samme indsigt, den store amerikanske litteraturhistoriker Paul de Man beskrev på tekstanalysens område i de artikler, han samlede i bogen *Blindness and Insight* fra 1971. Ole Thyssens bøger viser, at den krise i blikkets historie, som vi har været vidner til i de sidste godt hundrede år, langt fra er ovre. Den er måske af mere ontologisk art og angår en egenskab ved selve det at se.

Den overgang i synets historie mellem 1800- og 1900-tallet, som Thyssen beskriver i sidste del af sin filosofihistorie, er også emnet for Martin Jays *Downcast Eyes* fra 1993, der som så mange kulturhistorier i vor tid også har Foucaults kritik af magtens

blik som sin teoretiske forudsætning. Men Jays styrke i forhold til fx Ole Thyssens filosofihistorie (og andre studier som han (Jay) bygger på, bl.a. den af David Michael Levin redigerede antologi *Modernity and the Hegemony of Vision*, også fra 1993) er hans brede fokus på en periodes åndelige frembringelser, herunder inddragelsen af de forskellige kunstarter. Det er baggrunden for, at man her mere end tyve år efter dens fremkomst stadig kan spore dens enorme betydning,¹ også for litteraturhistorien. På et centralt sted behandles således den franske forfatter Marcel Proust, som er emnet for denne artikel.

Jay etablerer i sin bogs første to kapitler en idé om, hvad han kalder “et skopisk regime”, der siden Platon har placeret synssansen som “the noblest of the senses”, dvs. den sans der mest omfattende og adækvat kunne begribe og forstå verden. Evt. som noget der var hinsides den fysiske verden, som fx Platons idé, der jo hænger sammen med det græske ord for ‘at skue en form’. En så lang historie er selvfølgelig ikke uden etaper og indre spændinger, fx foretog den tyske dramatiker Lessing et større opgør med billedets, dvs. synets forrang frem for det talte og læste ord i sit skrift *Laokoon* fra 1767, men Jay er overbevisende, når han hævder, at det først er i slutningen af 1800-tallet, at vi finder de første store anfægtelser af dette ‘okularcen-tristiske regime’ i europæisk tænkning. Og karakteristisk nok er det første sted, han registrerer det, inden for billedkunsten. En række nye opdagelser inden for lystemnologi og farvelære fremmede denne udvikling, der hos fx impressionisterne udløste en langt mere differentieret analyse af lysets virkning i et billede og en større opmærksomhed over for maleprocessens fysiske aspekter. Billedets rolle som et fast, styrende blik på verden er under opløsning, materialiteten i tilblivelsen af billedet bemægtiger sig kunstnerens opmærksomhed, parallelt med den frigørelse af ordet og den enkelte tone, som samtidigt finder sted i den europæiske litteratur og musik her i slutningen af 1800-tallet.

Det er i den sammenhæng, Martin Jay ser Marcells Proust værk *På sporet af den tabte tid*, som blev til i årene fra ca. 1909 til Prousts død i 1922, idet de sidste bind udkom postumt indtil 1927. Det var et tidsrum, hvor også filmen revolutionerede synet, og kubisterne angreb de fysiske objekter med en ny selvstændighed. Dette nybrud er på flere måder reflekteret i Prousts værk. Diskret, men vedvarende, minder fortælleren i *På sporet* os hele tiden om, i hvilken kunsthistorisk sammenhæng værket er skrevet og med hvilken optik, den tabte tid bliver beskrevet.² Det var nok den gamle verden, han ville trække frem af glemslen, men hans blik på den var altid moderne.

Jay registrerer den enorme betydning, synet spiller i *På sporet* og det væld af synsmetaforer, som dominerer værket. Samtidig registrerer han, at Proust på linje med andre af sine samtidige intellektuelle nærrede en inderlig modvilje mod ny-modens visuelle innovationer, fx filmen.³ Byggende på Roger Shattucks *Proust's Binoculars*, hvis første version er fra 1963, men som er optaget i en udvidet udgave i *Proust's Way* fra år 2000, konstaterer han, at fortælleren gang på gang oplever umuligheden af at se en person eller en genstand ved blot at betragte objektet direkte. Forestillingen om et Cartesiansk skopisk regime, der skulle kunne begribe verden i et enkelt, suverænt blik, er endeligt brudt sammen i *På sporet*. Derimod kredser Proust omkring muligheden af at sammenholde to (eller flere) forskellige

billeder af det samme objekt og derved opnå en dybde i billedet, der implicerer det, der eksplicit i værket kaldes 'den fjerde dimension, Tiden'. Alle nøglebegreber hos Proust staves med stort, hvilket også er en måde at fremhæve tekstens grafiske, visuelle dimension. Det er det, Shattuck kalder for Prousts binokulare metode, som udmønter sig i forkærligheden for stereoskopet, et af de visuelle apparater, Proust ikke foragtede (modsat kikkerten, som Marcel gang på gang oplever ikke slår til, fx 3, 31). Stereoskopet kan sikre det dobbeltblik på virkeligheden, som inkluderer forandring. I en passage i slutningen af *Guermantes'* verden taler fortælleren om sit "indre stereoskop", hvori han kan indskyde nye indtryk og "sætte det andre har sagt i relief" (*Guermantes'* verden 2, 341). "Bag de forstørrende linser", fortsætter han, "fik selv de af madame de Guermantes' vurderinger der havde forekommet mig tåbelige [...] nyt liv og en fantastisk dybde" (ibid., 342). På samme måde er en af de forunderlige virkninger af de tre træer, han ser på en udflugt fra Balbec, at han ser dem "dobbelt i tiden som man somme tider ser dobbelt i rummet" (*I skyggen af unge piger i blomst* 2, 109). Jay mener dog (og citerer Shattuck for i en note at have indrømmet), at denne metode til at gribe blikkets temporalitet i sidste instans viser sig at være forgæves, fordi den forudsætter en stabilitet i rummet, som er illusorisk. "[F]or his contemplative, aesthetic totalization lacks precisely such a kinesthetic confirmation" (Jay 1993, 186). Jay understreger hermed det tragiske i Prousts position på overgangen fra det 19. århundredes videnskabelige, naturalistiske blik til det virkelige opgør med det skopiske regime, som finder sted i det 20. århundrede. Han vil ikke helt opgive illusionen om at kunne se helt og alt, selv om han bedre end de fleste registrerer vanskelighederne i projektet.

Martin Jays slutformulering om Proust rummer et ordspil, som han selvfølgelig er opmærksom på, selv om det ikke eksplicit bliver fremhævet. 'Kinesthetic' (på dansk kinetik) er et begreb, der hovedsagelig bruges i pædagogisk teori om læringsmetoder, der anvender taktile erfaringer og andre fysiske aktiviteter i undervisningen. At Proust så massivt fremhæver føle- og smagssansen i forbindelse med etablering af en sikker erindring, fx i forbindelse med den berømte Madeleine-episode ("når tingene er gået til grunde, er det kun lugten og smagen, de mere skrøbelige og mere luftige, men også mere livskraftige, mere udholdende og trofaste [sanser], der endnu lang tid bliver stående" (*Swanns verden* 1, 68)), viser, at han godt var klar over, at synet ikke nødvendigvis var 'den ædleste af alle sanser'. I den sidste række af øjeblikke uden for tiden, som man med et udtryk fra James Joyces æstetik kan kalde Prousts "epifanier",⁴ Marcells oplevelser i fyrsten af Guermantes' gård og bibliotek, er også flere af taktil, ikke-synlig art: forskellen mellem to rækker brosten, lyden af en teske mod en tallerken og følelsen af en serviet mod huden (*Den genfundne tid* 2, 5-8).

Men betydningen rækker videre: På engelsk bruges 'kinesthetic' nemlig ofte synonymt med 'kinaesthetic', en forskel, man ikke ville bemærke, hvis ikke man læste 'moderne', dvs. med blikket på sprogets visuelle, grafiske form. For hos Proust er det sådan, at hvor blikket i den fysiske verden aldrig kan fastholde essensen, da kan det det i kunsten. Det kan det i al kunst og mest i bevægelsen mellem kunstarterne, i det 'syn-æstetiske'. Kunst er Prousts 'binoculars'.

Det er ofte i Proust-forskningen blevet bemærket, at voyeurisme spiller en stor rolle for personerne i *På sporet*, først og fremmest for fortælleren, men ikke kun for

ham (se fx Townsend 2008, 118-123). Episoderne strækker sig fra den unge fortællers overraskende møde med komponisten Vinteuils datter og hendes veninde i Monjouvain på en af sine sidste ture i retning mod Méséglise i Combray (*Swanns verden 1*, 225f), over den lidt ældre Marcells beluring af Baron de Charlus møde med vesteskrædderen Jupien i hertugen af Guermantes' gård (*Sodoma og Gomorra 1*, 7ff) – til samme tos forsøg på at overvære Charlus' nye kæreste, violinisten Morels samvær med fyrsten af Guermantes på et bordel i Balbec (*Sodoma og Gomorra 2*, 336ff), en af værkets guddommeligt morsomme scener, der ender med, at de to bøsser bliver spist af med synet af nogle ludere. Det interesserer dem ikke et hak. Til sidst i *Den genfundne tid* suges fortælleren ind i et bøssebordel i Paris under 1. verdenskrig og belurer baron de Charlus i en sadomasochistisk scene. Og får en anelse om, at Saint-Loup vist nok også holder til på dette etablissement.

Vist nok! For alle disse scener ender altid med, at man ikke får set alt, hvad man gerne ville. I alt fald ikke det hele, der er en indbygget blindhed i enhver beskuelse af et erotisk objekt, fx også af en elsket kvinde, som fortælleren et sted undrer sig over at kunne være sammen med uden efterfølgende at være i stand til at sige, hvordan hun havde set ud. Hun er, skriver han, opfyldt af nogle "okkulte kræfter", som han må koncentrere sig om, og han betvivler ligefrem, at han overhovedet har set hende. Ikke så sært, at han konkluderer: "Synet er virkelig en vildledende sans" (*Sodoma og Gomorra 2*, 410). I Monjouvain-scenen går mademoiselle Vinteuil hen og lukker skodderne for vinduet lige før den sidste besudling af faderens billede skal finde sted (*Swanns verden 1*, 228). I scenen i Guermantes' gård må fortælleren trods ihærdige anstrengelser opgive at se den endelige kopulering mellem baronen og vesteskrædderen. Han må nøjes med skriget. I begge tilfælde er fortælleren konklusion, at homoseksualitet findes, og det kommer som bekendt til at spille en afgørende rolle for hans videre udvikling. Men til begge scener klæber der en usikkerhed ved det sete, der forplanter sig til de konklusioner, fortælleren drager af dem. Således spiller beluringen af de to piger i Monjouvain en afgørende rolle for hans forhold til Albertine – uden at hverken han eller vi læsere nogensinde får en endelig forklaring på, hvilken forbindelse de egentlig havde til hinanden. At få afbrudt synet er i sidste instans at få afbrudt forståelsen. Prousts kritik af synet er en del af samtidens kritik af den objektive videnskabelige erkendelse.

Senere accelererer fortælleren behov for at se alt og vide alt til noget, der ligner galskab. Overvågning og galskab er sammenvævet i Prousts værk, som det er i Michel Foucaults, begge steder som led i en kritik af synets dominans, og en påvisning af det skopiske regimes futilitet. Men sammenvævningerne er forskellige: Foucault beskriver, hvordan den politiske magt i 1700-tallet etablerer sig som en panoptisk overvågning, der på raffineret vis kan holde alle samfundsborgere under konstant opsyn. Fængslet bliver her prototypen på denne overvågning. 'De gale' er de samfundsborgere, der op gennem de historiske perioder har unddraget sig magtens blik, eller dem, de andre ikke har villet se og derfor forskudt til en 'andetheds' mørke. En andethed, der selvfølgelig også ofte indebar indespærring i galeanstalter. Galskab måtte ikke ses.⁵

Hos Proust er den overvågende selv fængslet, en dobbelthed, der ikke fremgår af Albertine-bindets franske titel *La Prisonnière*, der kun kan være en kvinde, men

glimrende i den danske oversættelse: *Fangen*. Det kan være (og er) både Marcel og Albertine. Hvor den egentlig indespærrede ender med at tage sit gode tøj og gå, da ender fangevogteren som en slags galning. Marcells 'skopiske begær' kulminerer, da han har fået installeret Albertine i sin Pariser-bolig og kun lader hende gå ud under stærk overvågning, en overvågning, hun gang på gang undslipper. Han lader hende ikke gå ud uden under opsyn af en person, som han bagefter kan udspørge om hendes færden, fx af en chauffør, der har til opgave at lægge mærke til alt, hvad hun foretager sig. Da hun således under en tur til Versailles har bedt chaufføren om at spise frokost for sig selv, bliver Marcel helt desperat over, at der var nogle timer, hvor hun ikke var overvåget. Senere får Marcel dog ud af chaufføren, at han alligevel var fulgt efter hende og havde set, at hun hele tiden havde spadseret rundt omkring slottet i Versailles med øjnene stift fæstet til guiden. Hun havde ikke set på andet end billeder, forsikrer han (*Fangen 1*, 174). Marcel er i øjeblikket beroliget, men bestemt ikke helbredt.

Værre bliver det nemlig, da han erfarer, at hun ikke med chaufføren har gennemført en planlagt tur til Balbec, men er blevet sat af hos en veninde på halvvejen, og hos hende er gået ud i byen alene. Oven i købet forklædt som mand af angst for at blive set (dvs. genkendt), som hun undskyldende tilføjer (*Fangen 2*, 205). Straks raser fortællerens jalousi til galskabens højder, han føler sig "som i en udbombet by hvor ikke et hus står tilbage, hvor den nøgne jord kun er puklet af murbrokker" (ibid.). Man skal ikke tage fejl af den (selv)ironiske tone i sammenligningen: Manden er gal, jalousien, der gang på gang sammenlignes med en sygdom af både somatisk og psykisk karakter, er i hans blod. Han er i dens vold. Selv når Albertine skal i et varehus for at købe nogle uskyldige småting, skal hun have chaperone med, og stakkels Francoise udkommanderes til jobbet. En kort periode kan det berolige ham, indtil usikkerheden igen bryder løs. Marcel karakteriserer gentagne gange homoseksualitet som "afvigende" og som "sygdom",⁶ men afslører sig selv som sådan: Hans begær efter at vide alt er galskab.

Der er imidlertid en voyeur-scene i *På sporet* af en anderledes karakter, der peger på en anden måde at skildre synet på, en mere kompleks måde. Det er en scene, der optræder i flere varianter, fx efter en af de utallige passager, hvor fortælleren reflekterer over tidens indvirkning på ens opfattelse af en person, der i to forskellige perioder fremstår som to forskellige individer. Når man genser en person, er det aldrig den samme, for både personen og én selv har forandret sig, skriver han. Det er en grunderfaring. Men så forlader han en aften kort sit værelse, hvor han har besøg af Albertine, og da han kommer tilbage, er hun faldet i søvn. Det har hun meget let ved, hører vi, i stærk modsætning til fortællerens søvnproblemer. Nu kan han fra dørtærsklen og fra forskellige positioner i værelset betragte den sovende veninde, og nu har han hende helt: "Når jeg betragtede hende, holdt hende i mine hænder [og dette skal opfattes helt bogstaveligt, for lidt efter lægger han sig ned ved siden af hende og skaffer sig seksuel udløsning uden at vække hende, *min bemærkning*] havde jeg det indtryk, at besidde hende helt og holdent, som jeg ikke havde når hun var vågen" (*Fangen 1*, 88). Hun er nu "en bevidstløs og modstandsløs ting fra den stumme natur", udstyret med en "dybere naturlighed, en naturlighed af anden grad", dvs. som en bearbejdet, iscenesat natur, en slags u-naturlig natur. Med et andet ord: kunst.

For ikke alene emmer scenen af associationer, der bringer tanken hen på billeder fra den europæiske kunsthistorie af sovende skønheder. Proust anbringer også en direkte reference til traditionen, når han sammenligner en af Albertines hårløkker med “den samme perspektivvirkning som de tynde blege træer man kan se skyde op i baggrunden af Elstirs refaeliske billeder” (*Fangen 1*, 89). Elstir er en fiktiv figur, men ligesom de to andre kunstnere i værket, forfatteren Bergotte og komponisten Vinteuil, sammenfatter han flere forskellige strømninger og stilarter i sin person. Vi vender nedenfor tilbage til andre aspekter af Elstirs kunst. Her lader Proust ham have malet i samme stil som prærafaelitterne, den engelske malersammenslutning i midten af 1800-tallet, hvor “The Sleeping Beauty” var et af de mest yndede motiver.⁷ Vi finder det på billeder af Burne-Jones, Gabriel Rossetti og en mængde andre malere, der arbejdede under inspiration af denne gruppe. Ofte er motivet placeret i en stiliseret, drømmeagtig natur, og det er sågar muligt at genkende de tynde blege træer i Prousts beskrivelse af Albertine på malerier af malere som William Waterhouse, Valentine Prinsep, o.a. Den sovende skønhed, der også er kernen i eventyret om Tornerose, repræsenterer den victorianske (mandlige) drøm om den uskyldige unge kvinde, der bliver bestormet af en ung, seksuelt brutal mand, afviser ham og derfor bliver bragt til at sove i hundrede år, indtil den smukke, lige så uskyldige prins vækker hende og gifter sig med hende.⁸ At betragte hende sovende er at se hende i tilstanden før befrielsen og placerer iagttageren i rollen som den gode prins. Det var (er) naturligtvis en ønskeposition for en mandlig tilbeder.

Dobbeltheden i figuren fremgår dog af dens senere behandling i værket: På den ene side er den altså et eksempel på den fuldkomne besiddelse af den elskede (“jeg følte at [hun] var der, i min besiddelse og under mit herredømme”, står der i andet bind af *Fangen* (*Fangen 2*, 248)). Men på den anden side er den sovende krop i sin symbolfunktion usikker: “[...] denne skikkelse der var en allegori på hvad? Min død? Min kærlighed?” (ibid., 240). Marcel *har* nok den sovende Albertine som fysisk krop, men ikke som tegn. Det undslipper altid hos Proust, har Gilles Deleuze argumenteret for (Deleuze 2003).

Når Marcel her i lejligheden i Paris betragter den sovende Albertine, er det som udgangspunkt endnu en voyeurscene med et åbenlyst seksuelt indhold. Den gentages i øvrigt lidt senere, hvor Marcel igen belurer den sovende Albertine og nu hører hendes vejrtrækning, som om hun spiller på rørfløjte, hvad der virker paradisisk på ham (*Fangen 1*, 147). En kvindelig udgave af den Pan-figur, der i det sene 1800-tals kunst (Mallarmé, Debussy, o.a.) var et vigtigt symbol på en universel naturerotik.⁹ Hun er udsat for hans multisanselige oplevelse, samtidig med at hun ikke kan bruge den sans, der allermest foruroliger ham hos hende: synssansen. “Hvordan kunne jeg for længst have undgået at bemærke at Albertines øjne var beslægtet med de menneskers øjne der (selv hos en middelmådig person) synes at være skabt af flere dele på grund af alle de steder hvor vedkommende vil befinde sig – og skjule at han befinder sig – netop denne dag?”, spørger han et sted (*Fangen 1*, 117). De øjne er han nu fri for, hun er helt hans.

Men når fortælleren ser på den sovende skønhed, så ser han også på kunst: et ikon i moderne maleri, litteratur og musik. Det er derfor af stor symbolsk betydning, at hun, da hun endelig vågner, kan give ham hans navn, det navn som fortæl-

leren ved en kringlet manøvre identificerer som forfatterens navn: Marcel (ibid., 94). *På sporet* begynder som bekendt med denne fortællers særdeles traumatiske opvågning, hvor han i en kort periode ikke ved, hvor han er, og hvem han er, og hvor den sikkerhed, han kæmper sig frem til, også viser sig at være skrøbelig. Selv når han tror sig at være i værelset i Combray, sløres denne vished af laterna magicaens roterende billedsekvens. Den vågnende Albertine har helt anderledes styr på sit blik. Hun vågner “uden at min venindes blik røbede nogen uro, men var lige så rolig som om hun ikke havde sovet. Den tøvende opvågningen der blev afsløret af hendes tavshed, blev ikke afsløret af hendes blik” (ibid., 94). Hun ser roligt på sin gode prins og døber ham: “‘Min Marcel’, ‘Min skat Marcel’, hvis hun gav fortælleren det samme navn som forfatteren til denne bog” (ibid.). Ved at forvandle den lidt suspekte voyeurscene til betragtningen af et kunstnerisk ikon, arrangerer Proust identificeringen mellem fortæller og forfatter. Vi er på en måde tilbage i værkets allerførste traumatiske opvågningssekvens, hvor fortælleren sover så uroligt, at han i søvne fortsætter med at beskæftige sig med det, han lige har læst: “jeg følte det som om jeg selv var indholdet i bogen” (*Swanns verden* 1, 7). Gennem Albertines blikks magiske dåb af ham, forstår vi nu, at det er han: indholdet i sin egen bog. Den kunstneriske transformation har fastholdt det roterende blik, der gengiver verden i billedsekvenser som galloperende heste på et kinetoskop (ibid., 13). Hvis *På sporet* gennemgående handler om umuligheden af at fange det panorerende blik, eller give det ‘skopiske begær’ (Lacan 2005), hvad det vil have, så viser scener som den med den sovende Albertine, at som kunst kan blikket tæmmes. Ser man på verden som et billede, får man, hvad man vil have.

I sidste instans i alt fald, for værket bliver skrevet (om end ikke helt færdigt), og billederne malet. Så selv om Albertine ender med at stikke af fra sin indespærring og senere bliver dræbt ved fald fra en galloperende hest (der altså også her er farlighedens symbol), er hun jo på en eller anden måde fastholdt i Elstirs billeder. Ikke alene i de rafaelitiske, men i billeder fra alle hans forskellige perioder. Marcel bliver introduceret for Albertine i værkets andet bind *I skyggen af unge piger i blomst*, efter at han har ventet lidt, mens maleren malede et blomsterbillede færdig. Derefter ser han Albertine blandt de andre unge piger i blomst. Det er yndigt og ligefremt. Men nok så vigtigt er, at Elstir også maler den skygge, som optræder i bindets titel og som antyder dobbeltheden i det forelskede blik. Elstir har nemlig malet et billede af pigerne som havgudinder, der er som “forunderlige Skygger [Prousts majuskel angiver begrebets vigtighed], flygtige, i ly, smidige og lydløse, rede til ved lysets første bevægelse at lade sig glide ned under stenen, at gemme sig i et hul, og hurtige til når truslen fra lysstrålen var drevet over, at vende tilbage til stenen og algen, over hvis døs de syntes at våge under solen der smuldrede klinerne og det affarvede Ocean, som ubevægelige og lette vogtersker der i vandoverfladen lod se deres klæbrige legeme og deres mørke øjnes opmærksomme blik” (*I skyggen af unge piger i blomst* 2, 386). Her får vi et fantastisk eksempel på det, John Hollander kalder “a notional ekphrasis”, dvs. en beskrivelse i en tekst af et fiktivt billede, som vi nok kan genkende elementer af i kunsten fra omkring 1900, men ikke kan identificere som et faktisk eksisterende maleri. Det er kun her i teksten, at det er. Hvor det fanger og fastholder pigernes, herunder Albertines,

dobbeltblik, flakkende og sky, men insisterende fra den mørke hemmelighed, som de vogter over.

Hvad der i Marcells private forhold til Albertine er traumatisk og angstprovokerende er i kunsten sublimt, smukt. Herunder billedet af den evigt foranderlige og for Swann og andre jalousiudløsende Odette, hvis rolle i mange henseender videreføres af Albertine (bl.a. i hendes biseksuelle disposition), som Elstir maler, idet han “omgrupperer [hendes] træk så de kan tilfredsstille et vist kvindeligt og malerisk ideal han bærer i sig” (*I skyggen af unge piger i blomst* 2, 302). Det er i den sammenhæng, man skal forstå den store betydning, Marcel lægger i at udstyre Albertine med kjoler fra den franske modeskaber Fortuny, der i årene efter 1900 var et stort navn i fransk haute couture. Elstir har gjort ham opmærksom på, at disse kjoler er inspireret af Venedig-maleren Carpaggios billeder fra 1400-tallet, og ved at klæde sin dukke Albertine ud i denne stil løfter han hende ikke alene ind i den aktuelle mesters verden, men i hele kunsthistorien. Så spiller det en mindre rolle, at Albertine også går til tegning hos Elstir, det bliver alligevel ikke rigtigt til noget. Marcel har derimod lært noget.

Prousts forhold til malerkunst er et stort og i forskningen velbelyst tema. Meget af denne forskning har bestået i omhyggelig påvisning af, hvilke forbilleder Proust har haft for sine ekfraser, og hvilken indflydelse på Marcells æstetiske udvikling, malerkunsten ved siden af litteratur og musik har. Det er fx interessant – og oplagt – at iagttage, hvordan Marcells erfaringer i Elstirs atelier i *I skyggen af unge piger i blomst* 2 smitter af på måden, Proust beskriver landskabet omkring Balbec (se min bog *Modernistiske figurer*, 101ff). Prousts eminent piktorelle stil er ofte blevet beskrevet og værdsat. Den er også fascinerende, og det er dejligt at gå på besøg i Prousts imaginære museum.

Mindre opmærksomhed har det derimod fået, at der gennem *På sporet* sker en udvikling i skildringen af blikket, herunder det maleriske, og måske i sidste instans finder et opgør sted med dette blikks suveræne status. Det er imidlertid tesen i Jonathan Paul Murphys *Proust's Art* fra 2001, der på et psykoanalytisk grundlag undersøger værkets forhold til det, Lacan definerer som “the gaze”: begærets koncentration i synssansen (Lacan 2004, 61ff). Murphy identificerer tre figurer i *På sporet*, der alle udtrykker hovedpersonens problem med at forene blikket og begæret: statuen med døde øjne, Medusa-skikkelsen med det dræbende blik, der kun kan slukkes voldeligt; og stillebenet med dets vision om et mystisk øjeblik af sublim skønhed, der løsner betragteren fra tidens strøm. Alle tre figurer skal frelse Marcel fra det rastløse, flakkende blik, der ifølge Murphy uvægerligt er bundet til ‘faldne’, umoralske personer: Baron de Charlus, Saint-Loup i hans sene fase. Og altså også til Albertine. Det er Murphys tese, at Marcel bliver moden som forfatter, den dag han opgiver at fetichere det sublime blik og vælger at acceptere sit eget begær i narrativ form. Da forvandler romanen sig fra en frise af maledes øjeblikke til en fortælling om den tabte tid – med en overbærende, ironisk accept af de fejltagelser, hovedpersonen har været udsat for undervejs (Murphy 2001, 230). En jo ret beset meget opbyggelig historie.

Spørgsmålet er imidlertid om ikke denne episering af blikket allerede finder sted i romanens ekfraser af Elstirs billeder, sådan som beskrivelsen af Albertine som

‘Den sovende skønhed’ allerede antydede. Murphy er selv inde på, at betragtningen af Elstirs billeder netop forudsætter det flanerende blik, som Proust figurerer som den sommerfugl, maleren Whistler ofte signerede sine billeder med. Norman Bryson beskriver det som den moderne malerkunsts “gaze” (i modsætningen til den klassiske kunsts “glance” (Bryson 1983, 87ff)), og vi finder det tydeligt i værkets måske berømteste ekfrase: af Elstirs (fiktive) billede af “Havnen i Carquethuit”. Ved så radikalt at omfortolke forholdet mellem hav og land, tvinger han betragterens blik til at panorere hen over billedfladen og omdefinere dets elementer: “[d]et man i digtningen kalder en metafor” (*I skyggen af unge piger i blomst* 2, 267), som der står, men som er det, Gérard Genette har benævnt Proust metonymiske metode (Genette 2003). Den stadige billedforskydning hen gennem teksten, her foregrebet i nybenævnelsen af tingene i Elstirs billede. Som fortælleren får et navn i Albertines blik, får verden det i Elstirs billede: “[h]vis Gud Fader havde skabt tingene ved at give dem et navn, så var det ved at fratage dem deres navn, eller ved at give dem et andet, at Elstir genskabte dem” (*I skyggen af unge piger i blomst* 2, 267). Det er blikkets (gen)skabende evne, en forening af syn og fortælling, billedkunst og litteratur, en ophævelse af skel, som det sker mellem så mange andre skel i *På sporet*: mellem mand og kvinde, søvn og vågen, inde og ude – og altså mellem land og hav. I stedet for at se dette som en fortrængning af begæret i det stivnede blik, kan man betragte det som en distribuering af blikket på en mangfoldighed, der ikke kan fastholdes i et enkelt “glance”.

Men nok så vigtigt er det, at når Elstir maler blikkets subtile idealitet, maler han også dets utilstrækkelighed – den ‘*éblouissement*’ (forblændelse), der som Murphy anfører optræder næsten 100 gange i *På sporet* (Murphy 2001, 144). Det er netop det utilstrækkelige, det ‘kastrede’ blik, der er kernen i Elstirs kunst, det hvorom der fortælles i alle hans billeder, der på denne måde bliver en slags komprimering af hele værkets forløb. “Det tiltrækkende for Marcel ved visse af Elstirs billeder”, skriver Murphy, “er netop at de repræsenterer et øjebliks blindhed” (ibid.). Proust har mange ord for denne blindhed, et af dem er de skygger, vi så, han havde med i sit billede af de legende piger på stranden i Balbec.

Alt dette er til stede i en af værkets mest fantastiske ekfraser, en scene der som en *mise-en-abîme* samler en række af de problemer omkring fremstillingen af blikket, som jeg har behandlet i denne artikel. Det er den aften i *Guermantes’ verden* 2, hvor Marcel for første gang skal til middag hos hertugparret af Guermantes, men før middagen går i gang får lov til at se det værelse, hvor parrets billeder af Elstir (som de i øvrigt ikke sætter særligt pris på) hænger. Mens hertugen, som den gentleman han er, utålmodigt går frem og tilbage uden for døren, får Marcel nu endelig mulighed for at tage de billeder i øjesyn, som han har hørt så meget om.

Hvad er det da for billeder, Marcel ser denne aften i Guermanternes palæ? Der bliver nævnt fire fra to forskellige perioder i Elstirs liv, og forskningen har ihærdigt forsøgt at identificere hvilke billeder, der kunne være forlæggelset for disse ekfraser, lige som man har været det for værkets øvrige kunstbeskrivelser. Det er som om vi, når vi læser Proust, er besat af et vældigt begær efter at komme ind bag fiktionens slør og se, hvad der gemmer sig dér. Ligesom vi rejser til Illier-Combray, der nu selv i sit officielle navn er både virkelig og fiktiv, sidder i tante Leonies have og drøm-

mer (som Marcel i *Swanns verden 1*) og den ene eftermiddag spadserer ad vejen til Swann, den næste ad vejen til Guermantes.

I dette tilfælde har Proust gjort det så meget lettere for os, da han til at beskrive to af Elstirs billeder i Guermantes-palæet bruger titler på faktisk eksisterende malerier, som vi ved, at han kendte. De er af Gustave Moreau (1826-98), og Proust gør dem her til akvareller og lader dem tilhøre Elstirs allertidligste periode, hvor han malede mytologiske motiver: "Således blev muserne for eksempel fremstillet sådan som man ville fremstille væsener der tilhører en fossil art, men som man i mytologisk tid ikke sjældent så vandre forbi om aftenen på en bjergsti, to og to eller tre og tre. Af og til spadserede en digter af en race som også for en zoolog ville have haft sin særegne individualitet (kendetegnet ved en vis kønsløshed) sammen med en muse, ligesom man i naturen kan se skabninger der tilhører forskellige arter, men er venner og følges ad" (*Guermantes' verden 2*, 160). Her kan man med lidt god vilje genkende Moreaus billede "Hesiode et la muse" fra 1891. Elstir har som Moreau en forkærlighed for at male tvekönnede eller kønsambivalente figurer, fx i portrættet af Odette som drengepige (*I skyggen af unge piger i blomst 2*, 284).¹⁰ Han er udtryk for det sene 1800-tals udpræget androgyne kunst.

Det andet billede er endnu mere en Moreau, idet det direkte henviser til et af hans hovedværker "Poete mort porté par un centaure" fra 1890. I Prousts version er det ikke helt så dramatisk: "På en af disse akvareller så man en digter som, helt udmattet efter en lang tur i bjergene, har mødt en kentaur, der er blevet berørt af hans træthed og bærer ham hjem på sin ryg" (ibid.). Proust kan alligevel ikke nænne at lade sin unge digterspire møde en død poet så tidlig i karrieren, men der er nu nok tale om et skjult hint: memento mori, skynd dig at få skrevet dit værk, før det bliver for sent. Det mytisk-allegoriske, vi fandt i de virtuelle ekfraser af Albertine som sovende skønhed, er i eminent grad del af Gustave Moreaus kunst.

Og det hænger sammen med de to andre billeder, Marcel ser i Guermantes palæ. Især et af dem, der forestiller en fest ved vandet, interesserer ham: "Floden, kvindernes kjoler, bådenes sejl, alle de talløse genspejlinger var sat side om side i denne malede firkant, som Elstir havde skåret ud af en fantastisk eftermiddag" (*Guermantes' verden 2*, 159). Denne sideordnethed, som Mieke Bal gør til en hovedpointe i sin bog om Proust (Bal 1993), er både en maleteknik hos Elstir og en metode hos Proust selv. Netop denne scene, hvor han skriver om det, er jo et eksempel på det: en subtil ekfrasesekvens monteret ind i et banalt middagsselskab. Proust demonstrerer ofte æstetiske strategier, mens han skriver om dem.

Man har været mere usikker på, hvem der er forlægget for denne billedbeskrivelse af en fest ved vandet, men mest overbevisende synes det mig, er henvisningen til nogle billeder, som venneparret Renoir og Monet malede i 1869 (i øvrigt stående side om side!) af det yndede udflugtsmål, La Grenouillere uden for Paris. Især Renoirs, hvoraf der igen findes flere, er fantastiske, det berømteste af dem hænger på Moderna museet i Stockholm. Hvor Moreau repræsenterer symbolismen og den fri-satte fantastik, som fører frem mod surrealismen, kubismen og den visionære modernisme, er Renoir impressionisten par excellence, det flygtige, glitrende øjeblikks maler, farvens skarpsindige analytiker og den nøjagtige gengiver af lysets virkning. Han har lært den moderne verden at se med den ædleste af alle sanser. Proust har

del i begge æstetiske strategier, og han formår i den korte sekvens i Guermanternes Elstir-værelse at give et kort rids af sin egen metode *in nuce*.

Men endnu mere imponerende er det, at han i de to ekfraser – af det Renoir-lignende og de Moreau-lignende billeder – giver en kort skitse af hele sit enorme værks forløb og det kunstneriske blikets betydning i den sammenhæng. For selv om “Festen ved vandet” viser en bedårende scene i en afslappet stemning, ser Marcel det dog som en skildring af tidens fatale gang: “Men netop fordi øjeblikket hvilede på én med så stor tyngde, gav dette billede, hvor alt var så fastholdt, det mest flygtige indtryk; man kunne fornemme at damen snart ville gå hjem, at bådene ville forsvinde, skyggen flytte sig, natten komme, at glæden ender, at livet går videre, og de enkelte øjeblikke, fremstillet på én gang i kraft af alle de lys side om side, ikke kommer tilbage” (*Guermantes’ verden* 2, 160). Elstir maler ikke alene den tabte tid, men selve det øjeblik, hvor skyggerne breder sig og tiden tabes, det øjeblik der i bogens mytologiske univers udfoldes, da digteren Orfeus vender sig om og ser sin elskede Eurydike forsvinde ned i Underverdenen som en skygge. Sådan som Swann oplevede det, da han første gang kyssede Odette (*Swanns verden* 2, 73), og Marcel da han talte med sin bedstemor i telefonen (*Guermantes’ verden* 1, 185). Væk var de.

Skal man imidlertid fastholde øjeblikket, må man skildre det så nøjagtigt, at virkelighed og symbol smelter sammen til “en slags selverfaret historisk realitet” (*Guermantes’ verden* 2, 161). Det er det, Elstir alias Gustave Moreau kan: “I flere af de andre billeder er det umådeligt store landskab (hvor den mytiske scene og de eventyrlige helte indtager en mikroskopisk plads og er som fortabt) gengivet, fra bjergtoppene til havet, med en nøjagtighed som ikke alene angiver hvilken time, men også hvilket minut der er tale om, takket være det præcist registrerede stadie i solnedgangen og skyggernes flygtige pålidelighed” (ibid.). Det er ved at male fablens symbol så præcist, at han kan fastholde øjeblikket: “han maler den og fortæller den i førnutid”.

Sådan som Proust gør i sit værk, der også handler om “skyggernes flygtige pålidelighed”. Som bekendt er der flere myter på spil i *På sporet*, bl.a. den gammeltestamentlige fortælling om Sodoma og Gomorra, der jo også rummer forbuddet mod at se: det forbud, Lots hustru overskrider, da familien er ved at redde sig ud af den brændende by. Hun vil se, hvad der sker med den homoseksuelt inficerede by. Så Lot må drage af sted til sin nye tilværelse uden konen. Måske er dette en parallel til det skopiske begær, der besætter fortælleren i hans overvågning af Albertine. Også han stivner i vanvid. Men i virkeligheden kan man ikke se alt. Der vil altid være en rest der undslipper, en blind plet på hornhinden, der hvor øjeblikkets renhed skal fastholdes, fordi det er så skønt, så skønt: det øjeblik Faust forsikrer, at han aldrig vil nå i Goethes drama, for da ville tiden være forbi og hans sjæl tilfalde Mefisto (H.P. Hansens danske oversættelse, Gyldendal 1967, 69).

Men i kunsten kan man. Det er det, Marcel lærer denne aften i Guermanternes palæ, mens hans mave knurrer af sult, og hertugen utålmodigt går frem og tilbage uden for døren til kunstværelset. Her kan han se “skyggernes flygtige pålidelighed”, uden at nogen griber forstyrrende ind med et eller andet forbud. For trods ligheder er Elstir hverken Moreau eller Renoir, han er lige her, i tekstens flimrende overflade, i dens magiske øjeblik. Så Marcel fik ret: Da han endelig fik indblik i Guermantes’

verden, fik han noget at skrive om, nemlig den kunstsamling, som Swann har været hertugparret behjælpelig med at få samlet. Det er Swanns verden i Guermantes' verden, Elstir-værelset rummer i sin fysiske form værkets symbolske form, det er som den *mise-en-abime*, Marcel er så fascineret af.

Og som vi læsere bliver mere og mere fascineret af, jo flere billedbeskrivelser vi læser i værket og jo flere billeder, vi ser, som synes at gengive dem – i virkeligheden. Så samtidig med sin kritik af det skopiske begær rummer *På sporet af den tabte tid* en mangfoldighed af strålende synsoplevelser. Prousts blik er fuldt af både blindhed – og dyb indsigt.

Noter

- 1 Bl.a. Pallasmaa 2012.
- 2 Se fx *I skyggen af unge piger i blomst* 1, 157. Om Proust og avantgardens malerkunst se Azeraud 2013.
- 3 Sara Danus argumenterer dog i *The Senses of Modernism* overbevisende for, at Proust nok eksplicit afviser megen ny teknologi, fx fotografi og film, men at hans stil i høj grad bærer præg af samme teknik. Ikke mindst Danus' analyser af fart og bevægelse i *På sporet* er fremragende. Det ændrer dog ikke ved Prousts fundamentale kritik af synets hegemoni i både kunst og virkelighed.
- 4 Se Beja 1971, 56.
- 5 Se fx Foucault 2005, 117f.
- 6 For en mere nuanceret opfattelse se dog Ladenson 1999.
- 7 En billedsøgning på Google under 'pre-raphaelites' og 'the sleeping beauty' giver en billedfrise på over 100 varianter af motivet, strækkende sig fra de egentlige prærafaelitter til nutidig popkulturlærkultur i forskellige genrer: et udtryk for motivets placering mellem 'høj' og 'lav' kultur, et sted Proust på mange måder også placerer sig. Egentlig forskning i motivet har jeg dog haft svært ved at finde, således nævner *The Cambridge Companion to the Pre-Raphaelites* ikke temaet.
- 8 Referencen til eventyret understreges, når Francoise advarer de andre tjenestefolk om "ikke at vække prinsessen" (*Fangen* 2, 240).
- 9 Vi kender det i dansk litteratur fra J.P. Jacobsen og Sophus Claussen. Forfatteren Bergotte bliver i øvrigt i *På sporet* af diplomaten Norpois sammenlignet med en fløjtespiller (*I skyggen af unge piger i blomst* 1, 64-65), hvilket i sammenhængen skal forstås positivt. Norpois er en nar – men Bergottes stil er indsmigrende musikalsk og forførende. Marcel lærer meget af ham.
- 10 Chernowitz 1945 identificerer billedet som en reference til Whistlers "Miss Alexander" og taler om "Odette in drag". En præcis betegnelse.

Litteratur

- Azeraud, Hugues (2013): "Paris and the avantgarde", i: Adam Watt (ed.): *Proust in Context*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bal, Mieke (1997): *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*, overs. Anna-Louise Milne, Stanford: Stanford University Press.
- Beja, Morris (1971): *Epiphany in the Modern Novel*, London: Peter Owen.
- Bryson, Norman (1983): *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, Houndsville: MacMillan.
- Chernowitz, Maurice (1945): *Proust and Painting*, New York: IU Press.

- Danius, Sara (1998): *The Senses of Modernism. Technology, Perception and Modernist Aesthetics*, disputats, Uppsala.
- Deleuze, Gilles (2003): *Proust og tegnene*, overs. Søren Frank, København: Det lille forlag.
- Foucault, Michel (2005): *Sindsygdhed og psykologi*, overs. Esbern Krause-Jensen, København: Reitzels Forlag.
- Genette, Gérard (2003): "Metonymi hos Proust", *K&K* 96.
- Jay, Martin (1993): *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley: University of California Press.
- Lacan, Jacques (2004): *Psykoanalysens fire grundbegreber*, overs. C. Franzén og R. Rasmussen, København: Politisk Revy.
- Ladenson, Elisabeth (1999): *Proust's Lesbianism*, Ithaca: Cornell University Press.
- Murphy, Paul (2001): *Proust's Art. Painting, Sculpture and Writing in À la recherche du temps perdu*, Bern: Peter Lang.
- Pallasmaa, Juhani (2012): *The Eyes of the Sin – Architecture and the Senses*, Cornwall: John Wiley & Sons Ltd.
- Povlsen, Steen Klitgård (2013): *Modernistiske figurer: Studier i Tom Kristensen, James Joyce, Friedrich Nietzsche, Edith Södergran og Marcel Proust*. København: Klitgaard.
- Proust, Marcel (2002-2014): *På sporet af den tabte tid*, 13 bd., København: Multivers.
- Shattuck, Roger (2000): *Proust's Way. A Field Guide to In Search of Lost Time*, London: Penguin.
- Thyssen, Ole (2012): *Det filosofiske blik. Europæiske mestertænkere*, København: Informations Forlag.
- Thyssen, Ole (2013): *Blikskift: tre essays om filosofisk iagttagelse*, København: Informations Forlag.
- Townsend, Gabriel (2008): *Proust's Imaginary Museum. Reproductions and Reproduction in À la recherche du temps perdu*, Bern: Peter Lang.