

# Det forskelliges formmæssige identitet hos Proust

SVEND ØSTERGÅRD

Paradoksalt nok finder man i Prousts hovedværk, *På sporet efter den tabte tid*, et system af forskelle, der opretholdes gennem en gentagelse af ligheder. Lighederne findes som formmæssige bestemmelser ved en fundamental serie af begivenheder, der strækker sig gennem værket og udgør det skelet, som fortællerens refleksioner er hængt op på. Serien af begivenheder udgør værkets logiske form. Ved *begivenhed* forstår vi her ikke først og fremmest de narrative aspekter ved ordet. Derimod vil vi ved *begivenhed* forstå en situation, hvor fortælleren i et skærende nu opdager en *forskel*, han ikke før har været sig bevidst. Indenfor det mondæne liv er det en forskel, der sættes i fortællerens opfattelse af 'den anden'. Indenfor kærligheden er det en forskel, der opstår i billedet af den elskede. Indenfor sansningen er det selve objektets singulære forskellighed, der træder frem.<sup>1</sup> Begivenheden vedrører derfor sandhedens status. Begivenheden afslører, at sandheden aldrig kan stabiliseres, fordi den altid er underlagt muligheden for en spaltning. Indenfor det sociale liv vil f.eks. enhver person, der kommer ind i fortællerens univers, på et eller andet tidspunkt, i et abrupt øjeblik, skifte betydning for fortælleren, eller rettere der føjes en ny betydning til den gamle. Ud over at være maskulin viser Baron Charlus sig *også* at være feminin. Ud over strenghed kan faderen også udvise mildhed. Verdurins udviser *på én gang* ondskab - overfor Baron Charlus - og godhed - overfor Saniette - etc. Facetteringen af individerne har i princippet ikke noget slutpunkt. Der kan derfor hele tiden dukke nye betydninger op, således at ingen endelig beskrivelse kan rumme den mangfoldighed, et individ udgør. Det kan kun benævnes, med navnet. Navnet er integralet af individet, men navnet er også identisk med den betydning,

individet antager for fortælleren gennem den serie af begivenheder, hvorunder det fremtræder for ham.<sup>2</sup> Selv om hvert led i serien sætter en forskel i 'den anden', så konvergerer altså hele serien mod sandheden om 'den anden'. Mere generelt kan man sige, at de begivenheder, der opstår ud af mødet med 'den anden', af forholdet til den elskede eller i forbindelse med sansningen af verden, udgør *sandhedsprocedurer* for henholdsvis det mondæne liv, kærligheden og væren.

## Kærligheden

Indenfor kærlighedslivet er det billedet af den elskede, som begivenheden spalter. Begæret i sig selv er intet. Der findes ikke noget i den ydre realitet, der modsvarer begæret, dvs. der er ingen immanent forbindelse mellem forelskelsen og den elskede. Den elskede er som en skærm, begæret hæfter sig på. For at denne bevægelse kan finde sted, må to betingelser være opfyldt.

a) Begæret kræver et forudgående *billede*, som den elskede kan træde ind i.<sup>3</sup> Swanns kærlighed forankres først i det øjeblik, han ser ligheden mellem Odette og Botticellis billede af Zephora, Jetros datter, som findes på en af freskerne i det Sixtinske kapel. For fortælleren er billedet simpelthen landskabet. For at forelskelsen kan opstå, kræver det, at pigen træder frem i en lokalitet, hvis essens hun udtrykker. I Balbec identificeres gruppen af piger med stranden, bølgerne, sejlskibene, lyset osv., men dette billede er ikke tilstrækkeligt for forelskelsen, det er kun tilstrækkeligt for lysten, der metonymisk vandrer fra pige til pige, uden at sætte nogen forskel. Fortælleren kan i begyndelsen ikke skelne den ene pige fra den anden. Den samme billed-lighed finder sted på køreturen omkring Balbec, hvor lysten glider mellem de forbipasserende piger, uden at udpege specifikke træk ved nogen. For at forelskelsen kan indtræde, må der sættes en differens i denne lighed.

b) Det er nødvendigt, at der i det homogene rum af piger foretages et *snit*, der udpeger én pige som radikalt forskellig fra de andre, men samtidigt, at denne udpegning rummer som sin essens umuligheden af at besidde pigen.<sup>4</sup> Begæret rammer

pigen, netop fordi hendes forskellighed består i, at hun er umulig at besidde. Det snit, der udpeger pigens, foranlediges af hendes blik, der fanger fortælleren. Pigen bliver blikfang, men samtidig kan hendes krop afsløre en afvisende gestus, således at vi i en og samme bevægelse får en invitation gennem blikket og en afvisning gennem kroppen, som f.eks. i mødet med Gilberte Swann på vejen til Méséglise. Eller det kan være de omstændigheder, der styrer fortælleren og pigens, som forhindrer et møde, f.eks. fordi fortælleren sidder på bukken af en vogn, der er på vej væk, eller fordi den sociale placering stiller sig imellem, som i tilfældet med hertuginde af Guermantes. Det er først, da fortælleren ikke længere er forelsket og ikke længere begærer et møde, at dette bliver muligt.

I det oprindelige møde med Albertine drejer det sig simpelthen om vejenes topologi, om at være på det rette sted. Om mødet hedder det: "Men Elstir havde allerede forladt de unge piger uden at have kaldt på mig. De slog ind på en sidevej, og han kom hen mod mig. Alt var slået fejl." Når alt er slået fejl, er der intet tilbage, dvs. begæret er tilbage. Først nu opstår forelskelsen, som altså er samtidig med tabet af den elskede. Der er aldrig hos Proust tale om, at der først er en forelskelse, og derefter en sorg over tabet. Forelskelsen fødes af sorgen, således at man til den forelskede med rette kan sige: "Hun er allerede tabt."

Det er billedet, der tabes. Den elskede er aldrig andet hos Proust end et billede, som henter sine ressourcer fra det imaginære, hvor det i en vis forstand er en fri variabel. Fortælleren kan kontinuert forandre billedet af den elskede efter det landskab, han bevæger sig rundt i omkring Balbec, og han kan frit stille billedet til disposition for lysten. Blikket eller mødet påtvinger imidlertid det imaginære en realitetseffekt, fordi det med et snit udpeger det sted i billedstrømmen, der *ikke* står til disposition. Den elskede er ikke som billedet, hun er ikke fritstillet som billedet, dvs. det brud i den kontinuerte strøm af piger, som den elskede udgør, indfører en nødvendighed i det imaginære: fortælleren kan slet ikke undlade at udbedre manglerne i sin fantasi. Han er i sit fantasibilledes vold.

Man kan sige, at mødet med den andens blik udgør en begivenhed, som indstifter et kærlighedsforløb. Mødet med Albertine sætter i dobbelt forstand en forskel. For det første fremstår Albertine som singulær i sin forskellighed fra de andre piger. Før mødet var pigerne ikke individualiserede. De forskellige billeder af pigerne overlejlrede hinanden, men dannede ikke stabile relationer. For det andet sættes en forskel til fortælleren, idet blikket peger på dét i billedet, der ikke kan besiddes. Denne forskel er som nævnt en følge af forelskelsens struktur. Det er nemlig uendeligheden, fortælleren ser i Albertines øjne. Flere steder henvises til uendeligheden i forbindelse med Albertine, men altid uendelighedens rene former, dvs. tidens og rummets uendelighed. Det er derfor en uendelig tomhed, som skyder sig ind mellem Albertine og fortælleren. Paradoksalt nok betyder denne tomhed, at den elskede fremstår i en uendelig kommenterbar form.<sup>5</sup> Den elskede er nødt til at få fylde og antage en betydning i det sociale rum, for at den forelskede kan besidde hende - hun er nødt til at blive endelig, men når Albertine får fylde, når hun bliver et endeligt væsen, mister fortælleren interessen for hende - han forestiller sig så, at hun kan blive gennemgangsled til de andre piger i gruppen, som endnu ikke har antaget denne betydning for ham. Det er den grumme logik, som fortælleren er indfanget i: forelskelsen kræver den elskede i en form, der får forelskelsen til at forsvinde. Når fortælleren senere i Paris mister kærligheden til Albertine, tænker han hende tilbage til Balbec, stranden, havet og lyset, derved bliver hun igen tom, grusom og flydende.

Også kroppen er flydende i forelskelsen. Hver gang fortælleren møder Albertine, kan han ikke genfinde modernærket på det sted, han erindrede, det skulle være. Dvs. hvert møde med den elskede er en begivenhed, som sætter en forskel i billedet af den elskede.

Den indstiftende begivenhed, mødet, igangsætter en - i princippet uendelig - serie af begivenheder, der hver udgør et brud med det oprindelige billede, som den elskede optræder i. Dette brud foregår i det imaginære, hvor det gamle billede

diskontinuert overlejreres med et nyt, men derved genetableres tabet og smerten og dermed forelskelsen.

Eksempel: Ved slutningen af fortællerens andet ophold i Balbec, på et tidspunkt hvor han har besluttet at bryde med Albertine, bemærker hun under en togrejse, at hun plejer omgang med komponisten Vinteuils datter og dennes veninde. Fortælleren har imidlertid som barn uforvarende overværet en lesbisk scene netop mellem frøken Vinteuil og hendes veninde.<sup>6</sup> Bemærkningen får derfor en umådelig effekt:

Ved disse ord [Albertines],..., skød et billede frem i mit hjerte, et billede, jeg havde oplagret gennem så mange år, at selv om jeg, da jeg opmagasinerede det, havde anet, det havde en skadebringende magt, ville jeg have troet, at det i længden helt havde mistet sin kraft.<sup>7</sup>

Dette billede overlejrer det gamle, som man kan se:

Bag Albertine så jeg ikke mere de blå bjerge ved havet, men værelset i Montjouvain, hvor hun faldt i armene på frøken Vinteuil med den latter, hvori hun gav luft for den ukendte klang i hendes lyst.

Tabet af den elskede gentages her, fordi bemærkningen understøtter en mistanke, fortælleren har haft til Albertines tilbøjelighed for kvinder. Forelskelsen genopvækkes derfor, og det i så voldsom en grad, at fortælleren i det følgende holder Albertine som en slags fange i forældrenes lejlighed i Paris. Det sker for at standse bruddene i det imaginære, men det er forgæves, fordi disse brud ikke er afhængig af ydre begivenheder, men kun af det erindringsmateriale fortælleren allerede besidder.

Eksemplet er paradigme for begivenheden i kærlighedslivet, og man kan sige, at kærligheden til Albertine genereres af en (uendelig) serie af begivenheder af ovennævnte art, der har følgende 4 karakteristika (som går igen i den parallelle serie, der vedrører sansningen):

a) Begivenheden fremkaldes af et ord, en sætning eller en gestus, dvs. et *mikroskopisk udtryk*, der danner et makroskopisk betydningsindhold hos fortælleren, men som for en tredje

udenforstående ville fremstå som betydningsløs. Sætningen, gestikken får sin betydning, fordi den henviser til en sandhed om Albertine, som bryder med fortællerens forestilling, men det er ikke en sandhed, der kan udsiges eller fremdrives med logiske argumenter, og det af to grunde.

For det første fordi den sandhed, sætningen henviser til, ikke stammer fra sætningens semantiske indhold, men hidrører fra en spaltning i indholdet, der stammer fra det imaginære, således at sætningen for fortælleren antager en betydning, som den ikke selv udtrykker. Når Albertine f.eks. siger: "Jeg besøger måske Verdurins i morgen", så udtrykker det en indifferens, men for fortælleren betyder det: "Jeg må *absolut* besøge Verdurins i morgen", dvs. en nødvendighed, og denne nødvendighed kan kun stamme fra lyster, som fortælleren er uvidende om. Den samme logik gælder gestikken: når Albertine vender blikket væk fra en kvinde, de møder på gaden, så udtrykker det igen indifferens, men for fortælleren betyder det, at Albertine begærer hende. Betydningerne vandrer deres egne veje i forelskelsen, de indgår ikke i en indre sammenhæng med sætningens semantiske struktur, men kan kun drives frem gennem en fortolkning, som afhænger af det fortolkende subjekt og derfor kun danner en svag og ustabil forbindelse med den sandhed, den udtrykker.

For det andet ligger fortolkningen efter sætningen og gestikken. Den elskede handler altid i datid. Betydningerne er derfor altid allerede langt væk, og kan kun genskabes i erindringen, men på grund af erindringens ufuldkommenhed skabes der dels tvivl om sætningens rigtighed, og dels om betydningens præcision, fordi denne aldrig retter sig mod sætningens semantiske indhold, men mod dens nuancer: klangfarven, intonationen osv., der er uendelig variabel og derfor ikke kan genskabes.

Selv om sandheden er præcis, er de betydninger, der skal understøtte den, upræcise. Sandheden kan derfor ikke udsiges, den kan paradoksalt nok kun skimtes som et svagt omrids bag den elskedes løgne. Løgnen udgør her ikke et spørgsmål for moralen, men den er derimod en strukturel

bestemmelse ved forelskelsen. Hvis forholdet nemlig var helt igennem gennemsigtigt, ville der ikke være nogen fortvivlelse, og dermed ingen kærlighed. Betydningernes spaltning er iøvrigt et fænomen, der ikke udelukkende findes i kærlighedslivet, men også i det mondæne liv. Betydningen er aldrig immanent bundet til sætningen, men spaltes sig efter tilhørens situation: socialt og mentalt.

b) Begivenhederne danner *en serie*  $B_n$ . Hvad er betydningen af denne serie? Begivenhederne står på et semantisk plan i en modsætning til det oprindelige billede af Albertine. Modsætningen mellem Albertine på stranden og Albertine i Montjouvain er en modsætning mellem lys/mørke, ude/inde, kroppens sundhed/sjælens fordærv etc. De følgende begivenheder *gentager* disse modsætninger, dvs. der er ikke i serien af begivenheder nogen form for udvikling, men en uendelig gentagelse af det samme: fortælleren ser i avisen en notits, der åbner muligheden for en forbindelse mellem Albertine og mlle Léa, han bliver jaloux og fortvivlet. Fortælleren mindes en sætning fra tiden i Balbec, hvis fortolkning får ham til at tvivle på sandhedsværdien af det, Albertine siger i Paris. Fortælleren erindrer en bemærkning af Aimé: "simpel opførsel", der bliver et indeks for Albertines umoralske adfærd. Fortælleren bider mærke i et adverbium "netop", der bliver indeks for Albertines løgne etc. etc.<sup>8</sup> Hvad er betydningen af denne series monstrøse længde? På et overfladisk niveau drejer det sig om forelskelsens vedligeholdelse. Hvis serien blev afbrudt, ville fortælleren regulere bruddene i det imaginære. Fortvivlelsen ville forsvinde og dermed forelskelsen. På et dybere niveau drejer det sig igen om sandheden.

De enkelte termer i serien er effekter af sandheden om den elskede. Serien af termer derimod er en effekt af sandheden om *kærligheden* til den elskede. Denne sandhed kan ikke udtrykkes i en enkelt af begivenhederne eller i en endelig serie af begivenheder. Man kan derfor i en vis forstand sige, at serien konvergerer mod denne sandhed, hvis man blot hermed forstår, at denne konvergens aldrig føres igennem. Der er ingen kærlighed uden en sandhed om denne kærlighed, men

denne sandhed kan ikke udsiges, den kan kun fremvises gennem en procedure. Serien  $B_n$  udgør derfor en *sandhedsprocedure* for kærligheden til Albertine. Sandheden ligger ikke i de enkelte begivenheder, men i begivenhedernes gentagelse og gentagelsernes gentagelse.

Det er kærlighedens form, der gentages. Kærligheden er universel, men dens form er individuel. Hos fortælleren gentager den det oprindelige tab af moderens godnatkys. Begæret er utrætteligt, derfor er denne gentagelse af en form et immant træk ved kærligheden. Vi rekapitulerer: Kærligheden danner en serie af begivenheder. De enkelte termer i serien er effekter af sandheden om den elskede. Gentagelsen af termerne er sandheden om kærligheden til den elskede, og hele serien ( $B_n$ ) - som aldrig realiseres - er sandheden om det forelskede jeg.

c) Hver term,  $B_n$ , er indeks for sandheden om fortællerens kærlighed, men dette indeks kan ikke fremdrives ved en viljesakt fra fortællerens side. Begivenhederne fremtræder under *tilfældighedens form*. Fortælleren lader f.eks. sit blik løbe ned ad siderne i dagens avis, *Le Figaro*, for at se, om hans kronik er optaget. Pludselig (begivenhedens sproglige form indledes altid med adverbiet "pludselig") ser han Mlle Léas navn i forbindelse med den forestilling i *Le Trocadero*, som Albertine er taget hen for at overvære. Navnet "Léa" trækker et billede med sig. Et billede af Albertine i kasinoet i Rivebelle, hvor hendes krop kærtagnes af Léas veninders blikke - at Albertine forholdt sig indifferent over for disse blikke, er for fortælleren et tegn på, at hun kendte dem. På samme måde trækker ordet "marmor" en forlængst glemt samtale frem i Swanns erindring, som antyder en mulig erotisk forbindelse mellem Odette og fru Verdurin. Problemet med disse brudstykker (udvalgt af begæret), der pludselig dukker op i erindringen, er, at de ligger som små øer i glemselen. Fortælleren kan ikke huske om Albertine kendte Léa, selv om visse detaljer, i det hun sagde eller gjorde, antagelig kunne have oplyst ham derom, men disse detaljer, der kunne have udvidet hans billede af Albertines forbindelse med Léa, fremstod dengang som



betydningsløse, og er derfor forlængst glemte. Der er med andre ord ikke nogen vej ud af det billede, Léas navn fremmaner. Der kan ikke skabes nogen forbindelse mellem billedet og fortællerens situation i nuet. Han er i billedets vold.<sup>9</sup>

d) Billedet af Albertine i kasinoet destillerer et bestemt jeg. Man får derfor parallelt med serien af begivenheder en *serie af jeg'er*, hvor hvert jeg er forbundet med et billede, men billederne danner, som vi har set, ingen kronologi i erindringen. De fremkaldes ikke ifølge en tidlig logik, men efter et tilfældighedsprincip, dikteret af begæret. Mellem to udgaver af det spaltede jeg er der således ingen forbindelse i tiden.<sup>10</sup> De kan så at sige ikke genkende hinanden. Vi er derfor i følgende situation: serien af begivenheder i kærlighedslivet udgør sandheden om det forelskede jeg, men dette jeg danner ikke en essentiel forbindelse med tiden, da det er tilfældigt fragmenteret. Begivenhedsfølgen rummer derfor ikke i sig selv potentialet til at genfinde tidens essens. Ikke desto mindre rummer forelskelsen om ikke tidens indhold så tidens *form*. Den gentagelse af det samme, som forelskelsen udgør, genfinder vi indenfor sansningen i en parallel serie, som har samme formelle egenskaber: 1)Hver begivenhed fremkaldes af mikroskopiske betydningselementer. 2)Begivenheden opstår tilfældigt. 3)Serien danner sandheden om sansningens jeg. 4)Hver begivenhed udspalter et jeg, der denne gang ikke er indfanget i et billede, men i sansningens bestanddele: dufte, lyde.etc. Vi får en serie, der er parallel med kærlighedslivets forløb, men på grund af sansningens universelle karakter - i modsætning til billedet, der stammer fra subjektets imaginære - er vi nærmere tidens essens.

## Sansningen

Tænkningen eller refleksionen er uinteressant, i det omfang den fremstår isoleret. Tanken kan være klar og logisk set sand, men uden sandhedsværdi, hvis den ikke følger af en nødvendighed hos den tænkende, der kan tænke såvel det ene som det andet. Tilsvarende er sansningen falsk, såfremt der kun tænkes på de objektive omstændigheder ved sansningen. Den

bliver kun sand, hvis den indeholder et overskud, der peger ud over den selv. Det, vi har klassificeret som en begivenhed, spalter sansningen i en fænomenal komponent og et *mere*, der på engang er indeholdt i fænomenet og overskrider det. I denne situation trækkes sproget med, dvs. tænkningen og refleksionen. Forholdet mellem tænkning og sansning er derfor klar: først sansning og derefter tænkning.<sup>11</sup> Den omvendte rækkefølge afslører illusionen. Når fortælleren på forhånd forestiller sig en lykke, han kan udvinde af en bestemt sansoplevelse, skuffes han, men skuffelsen er altid forbundet med store, semantisk tunge enheder, som kirken i Balbec, Venedig, udsigten fra La Raspelière etc., dvs. størrelser der er belagt med en kollektiv konventionel betydning, som forhindrer dem i at kunne give anledning til en helt igennem individuel sandhed.

I de begivenheder hvor sansningen bliver sand, får vi så de omvendte bestemmelser. For det første opstår begivenheden tilfældigt uden forudgående forestilling, hvilket for det andet hænger sammen med, at sansningen binder sig til mikroskopiske, semantisk set flygtige enheder: dufte, lyde, sollyset, en blomsterknop etc. Begivenheden udgør indenfor sansningens felt et snit i den uendeligt tætte mangfoldighed af enkeltheder, der omgiver fortælleren, men et snit i en uendelig tæt mængde lader sig ikke på forhånd kalkulere. Den lov, der regulerer, hvilke sanseindtryk der får prægnans, er fraværende for fortælleren. Deraf symmetrien mellem tænkning og sansning. Der hvor tænkningen er tilfældig, fordi den er styret af subjektets imaginære, bliver sansningen nødvendig og dermed falsk, fordi den skal opfylde en på forhånd fastlagt forestilling - hvilket er umuligt på grund af sansningens tæthed. Der hvor sansningen opstår tilfældigt - dvs. efter dens egne love - bliver til gengæld tænkningen nødvendig, fordi den retter sig mod det tomme felt, hvor loven, der regulerer sansebegivenhedernes rytme, er fraværende. Den immaterielle bestemmelse, der som et *overskud* føjer sig til sansningen, hidrører hverken fra objektets objektivitet eller subjektets subjektivisme, men fra et snit udført af sansningen selv så at sige.

Den er en sandhed ved sansningen, men denne sandhed kan gradbøjes, således at vi får i det mindste 3 niveauer for sansningens prægnans.

a) I den rent fænomenologiske beskrivelse af sansningen ligger der ikke nogen klar grænselinie mellem subjekt og objekt, dvs. Proust benægter såvel objektivismen som subjektivismen som sandhedsbærende metode, men han bliver indenfor det niveau, der udgøres af subjekt og objekt. Ligesom i kemien, hvor man mellem to gasarter kan etablere en åbning, således at de to gasser efterhånden blander sig, således er der også mellem subjekt og objekt åbninger, der tillader det subjektale at bevæge sig ud mellem objekterne, og det objektale at bevæge sig ind i subjektet. Et følelseelement kan bevæge sig ud og lejre sig i et ydre fænomen, som f.eks. forladtheden, der for altid er bundet til elevatorens bevægelse.<sup>12</sup> Eller et ydre fænomen kan bevæge sig ind og aflejre en række følelseelementer, som betinger fortællerens syn på den ydre verden.<sup>13</sup> Det er ikke i sig selv så overraskende - man bliver i godt humør i godt vejr osv. - men hos Proust er denne indlejring af det subjektale i objektet radikal: under visse omstændigheder (der ligger uden for bevidsthedens område) kan jeg'et, med hvad det indebærer af følelsliv og erindring, simpelthen være indkapslet i et sanseindtryk. Ligesom i kærlighedslivet får vi derfor en (uendelig) række af jeg'er, men i modsætning til kærlighedslivet, hvor hver term er forbundet med et billede, er det her forbundet med et sanseindtryk: en lyd, en smag, en duft etc. Sansningen differerer fortælleren i en uendelig serie af jeg'er.<sup>14</sup> Mens et bestemt jeg oprindeligt er blevet indfoldet i et sanseindtryk, sker der i visse begivenheder den modsatte bevægelse: et tidligere jeg foldes ud af sanseindtrykket, og fortælleren bliver bevidst om sin egen differens med sig selv - denne type af begivenheder opstår i forbindelse med de ufrivillige erindringer.

Det, der siges om subjektet, kan symmetrisk siges om objektet. Objektet er, som jeg'et, bestemt af de sansemæssige omstændigheder, der ledsager det. På grund af sansningens uendelige tæthed vil disse omstændigheder aldrig gentage

sig, og objektet er derfor ud fra en fænomenologisk beskrivelse af sansningen radikalt forskellig både fra ethvert andet objekt og fra sig selv - denne radikale forskellighed viser sig kun, når sansningen træder frem for fortælleren i form af en begivenhed. Begivenheden følger derfor et immaterielt overskud til sansningen, som kan antage to former. Enten henviser den til en *forskel i jeg'et*, i dette tilfælde er den forbundet med en ufrivillig erindring - og som man kan se nærsansningen, eller den henviser til en *forskel i væren*, i dette tilfælde er den forbundet med objektets radikale forskellighed - og fjernsansningen - der fører direkte over i kunsten.

b) I de begivenheder, der stammer fra erindringen, vil et sanseindtryk genopvække et tidligere jeg. Det gælder f.eks. smagen af Madeleinekagen dypet i te, og især de centrale begivenheder i *Den genfundne tid*, som opstår i forbindelse med den endelige åbenbaring. Det er antagelig velkendt, at et sanseindtryk kan fremkalde minder fra en anden tid, men hos Proust er dette radikaliseret i to henseende. Fortælleren kan ikke længere huske nogen enkeltheder fra opholdet i Combray, udover aftenerne, hvor han ventede moderens kys. Madeleinekagen genopvækker ikke blot en tilsvarende smag (tantens kage dypet i te), men det hidtil glemte liv i Combray, og ikke blot livet i Combray, men dette liv ned til de mest infinitesimale detaljer, dvs. sanseindtrykket indeholder en *uendelig mangfoldighed* af enkeltheder. Vi har en relation mellem det, der er én, og det, der er mangfoldigt, og hvis vi kalder mangfoldigheden af elementer, i den situation der genkaldes, for  $M$ , og det erindrende sanseindtryk for  $x$ , er  $M$  i bogstaveligste forstand en delmængde af  $x$ . Dette udgør Prousts første radikalisering. På den anden side må vi tage Proust på ordet, når han insisterer på *identiteten* mellem sanseindtrykket  $x$  og et element i den situation  $M$ , der genkaldes.<sup>15</sup> I tilfældet med Madeleinekagen er dette element lig med tante Leonies kage dypet i te. Denne identitet er Prousts anden radikalisering, og den betyder, at  $x$  er et element i situationen  $M$ , men  $M$  er en del af  $x$ , dvs.  $x$  er et element i  $x$ . For at kende sandheden om  $x$  må man kende elementerne i  $x$ , dvs. man må

kende x. At kende sandheden om x er at kende sandheden om x er at kende sandheden om x etc. Sandheden om x ender i en blindgyde. Disse logiske øvelser tjener til at understrege, at x er udtømmelig. Ingen endelig erindring kan udfylde det.

I de afgørende åbenbaringer i slutningen af *Den genfundne tid* indser fortælleren, at værket er identisk med hans liv, og at de ufrivillige erindringer, som f.eks. Madeleinekagen, er det generiske udtryk for dette liv, fordi enhver begivenhed, enhver person i hans liv på et overordnet formelt niveau kan forbindes med disse erindringer. Prousts værk fremstår derfor som et resultat af relationen mellem det ene, erindringen, og det mangfoldige, livet med dets uendelighed af enkeltheder, men denne relation er, som vi har set foroven, uafgørlig. Værkets længde bliver derfor enten resultatet af en beslutning, som forfatteren må foretage med hensyn til de formelle krav, han vil stille til værket, eller af en begrænsning, der kommer udefra, f.eks. i form af døden, som det var tilfældet med Proust. Under alle omstændigheder er værkets længde arbitrær, da det springer ud af et uafgørligt forhold mellem én erindring og et helt liv. Det kan formelt set bestå af ét ord, jvf. fiktionen "Undr" af Borges, eller det kan - i princippet - være uendelig.

c) Indenfor sansningen vedrører de mest centrale begivenheder ikke erindringen, dvs. den betydning, som sanseindtrykket får hos fortælleren, kan ikke umiddelbart tilskrives et erindringsindhold. Det gælder f.eks. de tre træer i landskabet omkring Balbec<sup>16</sup> og de tre tårne i og omkring Martinville.<sup>17</sup> Hvad er da betydningen af tårnene i Martinville? En nøgle til dette spørgsmål kan man måske finde i sansningens fænomnologi, som den optræder hos Proust, dvs. i de sanseindtryk der ikke danner begivenheder. Her finder vi glidende overgange mellem sansningens indhold og kunsten: kroppen og skulpturen, klipperne og arkitekturen, landskabet og maleriet, gadehandlernes lyde og musikken osv. Man bemærker, at det, der bliver prægnant for fortælleren, er en form, som i en eller anden forstand kan klassificeres som kunst. I de centrale begivenheder er det imidlertid ikke objektets form, der bliver

prægnant, men selve *sansningens form*. I begge de to nævnte tilfælde - træerne og tårnene - er oplevelsen ikke punktuelt, men forbundet med en bevægelse. I tilfældet med klokkerne er det en bevægelse udefra og ind i centrum, og derefter inde fra og ud mod periferien. Under denne bevægelse udfører klokketårnene en rytmisk dans, hvorunder de skiftevis spredes og samles, for til sidst at forsvinde. I tilfældet med træerne er der tale om en bevægelse forbi. Først nærmer træerne sig, derefter fjerner de sig, men hele tiden med afstand.

Sansningens form er derfor i begge eksemplerne en tidslig form, der er underlagt muligheden for at blive transformeret til kunst, f.eks. i musikken eller som skrift. Om klokkerne hedder det: "...det, der skjulte sig bag klokketårnene i Martinville, måtte være noget, der svarede til en skønt formet sætning..."<sup>18</sup> Den lykke, som fortælleren føler ved disse sanseindtryk, og hvis årsag forbliver ubevidst for ham, er antagelig den ubevidste fornemmelse af, at den form som sansningen gennemløber er identisk med *værkets form*. Denne indsigt antydes efterlods i forbindelse med Vinteuls septet, hvor stroferne - i henhold til beskrivelsen - udfører den samme dans som klokkerne i Martinville, da fortælleren som barn sad på bukken af doktorens vogn.<sup>19</sup> Den form, hvorunder tårnene træder frem for fortælleren, er således den form, der gør værket muligt. Den spredes ud over hele værket. Den genfindes i Vinteuls musik og Elstirs malerier. Den gentages i de øvrige sanseoplevelser, f.eks. af kirken i Combray, og i det sociale liv, hvor personerne spredes, samles og forsvinder efter den samme rytme som tårnene. Den er en gentagelse af værkets form inde i værket selv, men det er sammen med et mylder af andre former, der er bundet til andre sansebegivenheder.

Hvad angår de tre træer, kan man sige, at sansningen her gentager længselens form, sådan som den kommer til udtryk i værket. Man bemærker, at det er de samme spørgsmål, der stilles i forbindelse med træerne, som kan stilles i forbindelse med de piger, han møder på vejen. Hvorfor lykkes det ved at se dem nærme sig? Hvorfor sorgen ved at se dem forsvinde? Hvad er den dybere betydning de spiller i fortælle-

rens liv? For træernes vedkommende findes der ikke noget svar på disse spørgsmål, fordi betydningen af træerne ikke ligger i deres indhold, men i gentagelsen af en form. Da denne indsigt først kommer senere - under åbenbaringen af fortælleren kald som kunstner, vil træernes betydning i den aktuelle situation fremstå som uafgørlig. Deraf listen: har han været her før? er det en erindring fra et andet sted? er det resterne fra en drøm? Listen: enten A eller B eller C eller..., hvor som regel to termer modsiger hinanden, er en vidtspredt figur i Prousts tekst.<sup>20</sup> Det hænger sammen med uafgørlighedens næsten universelle status. Uafgørligheden gennemtrænger alle niveauer: Det sociale liv, hvor det drejer sig om personernes intentioner. Kærlighedslivet, hvor det drejer sig om sandheden af den elskedes udtryk. Sansningen, hvor det drejer sig om betydningen af objektet. Begivenheden - mødet med de tre træer - bliver dermed igen paradigme for en figur, der gentages gennem hele værket.

Indenfor sansningens felt vil visse begivenheder genopvække et tidligere jeg, de vil afsløre et differeret jeg, der åbner for en mangfoldighed af enkeltheder, som i en vis forstand bliver værkets indhold. Visse begivenheder vil afsløre objektet i dets forskellighed, men denne forskellighed fremstår under sansningens form, som gentager sig fra begivenhed til begivenhed. Denne form, som er det universelle ved sansningen, bliver således også værkets form. Sansningen fører derfor direkte over i spørgsmålet om kunstens realitet.

## Kunsten

Er kunsten udtryk for tekniske færdigheder, eller viser den en immateriel realitet, der ikke kan gribes på andre måder? Fortælleren svinger mellem disse positioner, men ender inspireret af Vinteuils septet på den sidste, fordi han indser, at det særlige, der hæver et udtryk til at være kunst, aldrig er resultatet af en bevidsthedsakt. Kunsten stammer fra det ubevidste. Kunstneren forsøger med sine værker at vise *det forskellige*, men derved producerer han - ubevidst - noget, der i radikal forstand

er *det samme*, dvs. som gentages fra værk til værk. Det er aldrig muligt ud fra et enkelt punkt at forudse, hvilke elementer der gentages, f.eks. er det først med septetten, der er fuldendelsen af Vinteuils værk, at fortælleren ser denne samthed, der forbinder den med klaversonaten. Tilsvarende kan man ikke forudse malerens næste billede, men når det er malet, kan man efterlods se, hvorfor det blev malet, dvs. hvorfor det er *det samme* som det foregående. Kunstværkets selvstændige immaterielle realitet er lig med den form, der ubevidst for kunstneren binder det sammen til en énhed.<sup>21</sup>

Formen er ikke helt igennem subjektiv eller helt igennem objektiv, men er sandheden om væren. Denne sandhed kan man kun nærme sig ved at kunsten afdækker egenskaber ved genstandene, der modsiger den forstandsmæssige opfattelse af verden: Det er ikke overraskende, at Elstir kan male skyggerne, men det er overraskende, at han maler skyggerne, så de får stenedes tyngde. Det er ikke overraskende, at han kan male havet, men derimod havets ebbe. Det er ikke overraskende, at han maler havet og byen, men at han maler havet som byen, og byen som havet etc. Disse figurer hvor modsætninger skifter plads, hvor samme form antager modstridende betydninger osv., gennemtrænger *På sporet efter den tabte tid*, dvs. sammen med den fremadskridende forskelssætten, som den viser sig i det, vi har kaldt begivenhederne, har vi det andet store tema hos Proust, der går den modsatte vej, og som sætter ligheden i det forskellige. Ingen objektiv beskrivelse af fænomenerne, følelserne og genstandene kan kalde sig kunst, da kunsten er defineret ved, at den viser identiteten i det forskellige. Denne identitet er *sandheden om væren*..

Sandheden vil først dukke frem i det øjeblik, da forfatteren tager to forskellige genstande og opstiller deres indbyrdes forbindelse, der i kunstens verden er analog med den, der i videnskaben er den eneste forbindelse, årsagsloven, og lukker dem begge inde i en skøn stils nødvendige kæderinge, eller også når han, således som livet, ved at henføre en fælles egenskab til to fornemmelser frigør deres egentlige natur, idet han, for at unddrage dem tidens tilfældigheder, forener dem beg-



ge i en lignelse og således kæder dem sammen med en ordforbindelses udefinerlige bånd.<sup>22</sup>

Man har tilskrevet Proust en platonisme, hvor genstandens realitet er genstandens idé, men i så fald er det en idé, der fører fra den ene genstand til den næste til den tredje osv. Der er hos Proust en metonymisk glidning fra genstand til genstand til følelse. Det første tema - forskellen - definerer begivenhederne som diskrete, dvs. uden indbyrdes forbindelse. Det andet tema - identiteten - placerer derimod begivenhederne i et kontinuum, hvor hvert punkt fører til et hvilket-som-helst andet punkt. Det understreges af fortælleren i *Den genfundne tid*, hvordan alle personer og begivenheder i hans liv forbinder sig, f.eks. omkring knudepunktet: "Swann".<sup>23</sup>

Med hensyn til de store temaer: det mondæne liv, kærligheden og sansningen, danner deres forløb alle samme form som Vinteuils musik. Personerne spredes og samles efter samme mønster som stroferne i septetten. De signaler i Vinteuils tidligere arbejde, der peger frem mod septetten, er for fortælleren identisk med de signaler, der peger frem mod hans kærlighed til Albertine. Oplevelsen af klokkerne i Martinville er, som allerede nævnt, identisk i form med septettens forløb. Septetten rummer derfor sandheden om værket, sandheden om væren og sandheden om det skrivende subjekt, men det er ikke en sandhed, der præcist kan lokaliseres. Fra og med den endelige åbenbaring, at kunsten gennem formen er en lokal og stykkevis afsløring af det almene i det forskellige, kan man efterlods opfatte begivenhederne i det sociale, kærligheden og sansningen som en serie, der udgør en procedure for afsøgning af sandheden om denne åbenbaring. Selv om denne sandhed udtrykkes i septetten, lader den sig ikke begribe forstandsmæssigt, den kan kun benævnes: "Den genfundne tid". "Den genfundne tid" er et navn uden indhold, man kan selvfølgelig sige, at det henviser til tidens essens, men hvad er denne essens? Er det serien, dvs. elementernes forskelligheder og diskrete natur? eller er det enheden, dvs. kontinuet og sam-

menhængen? Svaret er uafgørligt, men det er måske selve uafgørligheden, der er essensen?

Der er i verden forskelligheder; kunstneren fremviser det forskellige gennem formmæssige ligheder - en skønt formet sætning - der udgør almene sandheder om verden, men disse ligheder - dvs. formen - er selv radikalt forskelligt fra alt andet. Kunstværket udgør et paradoks, fordi det på engang er alment, universelt og unikt, singulært og punktuel. Den ene kunstners værk er radikalt forskelligt fra ethvert andet værk. Det har derfor ingen mening at lave sammenligninger mellem forskellige kunstnere, for hvis der er ligheder, skyldes de epigoner, skoler eller fælles sociale omstændigheder, der er kunsten ligegyldig. Man kan derimod sammenligne den enkelte kunstners værker, det vil være at finde formmæssige ligheder indenfor en mangfoldighed af forskelle. Vi kan kalde det, der fremtræder som radikalt forskelligt fra alt andet, dvs. uden ligheder overhovedet, for et *subjekt*. Vi finder ingen subjekter i det sociale liv, fordi det er bestemt ved en generaliseret omgangsform, der er ens for alle. Vi finder ingen subjekter i kærlighedslivet. På grund af kærlighedens stereotype form kan den ene forelskede genkende den anden. Vi finder heller ingen subjekter i sansningen, fordi sansningens fænomenologiske love gælder for alle. Der er ingen adgang til subjektet. Deleuze tilskriver Proust en påvirkning fra Leibnitz på dette punkt, da subjektet får samme status som monaden hos Leibnitz: En verden uden vinduer udadtil og radikal forskellig fra enhver anden. Vi har kun en - indirekte - adgang til subjektet gennem kunsten.<sup>24</sup> Her ser vi den verden, subjektet rummer, som en verden af ligheder, men disse ligheder kan aldrig fremstilles punktuel, kun gennem gentagelsen. Vi har her en nøgle til forståelsen af seriernes længder: serien af begivenheder i selskabslivet, kærligheden og sansningen er en serie af ligheder, der er forskellig fra alt andet, dvs. den er lig med subjektet.

Den serie af begivenheder, der i livet sætter forskelle i jeg'et, er i kunsten underlagt formelle ligheder. Det er de samme figurer: omvendingen, listen, perspektivforskydningen,

modsætningernes sammenfald osv., der gentager sig i de forskellige begivenheder. Dvs. det er ikke serien af begivenheder, som den findes i livet, men som den transformeres til kunst, der definerer subjektet, men denne serie er også en sandheds-procedure for tidens essens. Navnet på subjektet er derfor "Den genfundne tid". At genfinde tiden og at finde sig selv er det samme for fortælleren. For at nærme sig tidens essens må han løsrive sig fra selskabslivets tomhed, kærlighedslivets uro og sansernes løgnagtighed, dvs. han må blive et subjekt.

## Den monstrøse uendelighed

Om værkets længde og dets form kan man sige, at det er et værk, der er underlagt gentagelsens struktur. Hvorfor den omfattende gentagelse? I den abstrakte tænkning eller i videnskaben er det nok at nedskrive en sand tanke én gang. Den er dermed stadfæstet og behøver ikke yderligere bekræftelse. For Proust repræsenterer den videnskabelige tænkning en tilfældighed, dvs. man kan i princippet ikke afgøre om en idé, et fænomen eller en begivenhed, der kun optræder én gang, er tilfældig. Nødvendighed er et nøgleord for Proust. Nødvendigheden viser sig i gentagelsen; jo mere gentagelse, jo mere nødvendighed. Gentagelserne slutter først med døden, dvs. værkets længde er bestemt ved dette slutpunkt. Det monstrøse er, som Borges har påpeget, identisk med uendeligheden. Metaforen par excellence for uendeligheden er tallinien. Forskellen mellem Borges og Proust er, at førstnævnte ser uendeligheden udefra, men derved bliver det muligt at se uendeligheden som et formelt, matematisk teorem om verdens beskaffenhed. Proust derimod ser uendeligheden indefra, dvs. der er ingen vej ud. "Proust der skriver" er i samme formelle situation, som fortælleren i "Bogen af Sand" af Borges, der sidder oppe om natten og noterer de små blæktegninger ned, som han finder i bogen. Men listen af tegninger er uendelig, på samme måde som strømmen af billeder og sansninger, der gennemstrømmer den skrivende Proust, er uendelig. Han kan ikke gøre andet end gentage strømmens enkeltheder. Hvis

Proust havde levet længere, ville der derfor være flere bind. Der er afsat plads til flere bind. Lange strækninger i fortællerens liv ligger hen i mørke, dvs. mellem hvert bind kan der indskydes et nyt, ligesom man mellem to punkter på tallinien altid kan indskyde et tredje, og derefter et fjerde, igen og igen og igen.

## Noter

<sup>1</sup> Der anvendes her de fire tematiske hovedområder, som Deleuze gør opmærksom på i *Proust et les Signes*: det mondæne liv, kærligheden, sansningen og kunsten.

<sup>2</sup> Før mødet med personen er navnet et symbol på en uendelig virkelighed. Mødet er en begivenhed, der hos fortælleren afsætter en effekt, som langsomt transformerer navnets betydning, f.eks. forandringerne i navnet "Guermantes" gennem *Vejen til Guermantes*. Den samme logik gælder for lokaliteterne, f.eks. Venedig, Balbec etc.

<sup>3</sup> *I et rosenflor af purunge piger*, p. 403

<sup>4</sup> *I et rosenflor af purunge piger*, p. 431

<sup>5</sup> Om uendeligheden se f.eks. *Albertine*, p. 392 og p. 398, hvor den elskedes uendelighed sammenlignes med naturens uendelighed.

<sup>6</sup> Albertine kender ikke de to piger, men bemærkningen skal fra hendes side signalere musikalsk dannelse. For fortælleren betyder den imidlertid umoralsk adfærd. Således spalter betydningerne sig hele tiden hos Proust, og derved får selv de uskyldigste bemærkninger afgørende indflydelse på de forbindelser, der gennem værket etableres på det sociale niveau.

<sup>7</sup> *Sodoma og Gomorra*, p. 512

<sup>8</sup> Eksemplerne er fra *Albertine*, som er en lang gentagelse af følgende rytme: et minimalt udtryk vækker fortællerens jalousi, han bliver forelsket, mistanken afkræftes, fortælleren falder til ro og taber kærligheden, et minimalt udtryk genopvækker jalousien og dermed forelskelsen etc. Man bemærker at jalousien og forelskelsen er altid samtidige.

<sup>9</sup> Da moderen vil vise udsigten fra hotellet, ser fortælleren et andet billede: "Men bagved Balbec - Strand, havet, den opgående sol, som

moder pegede på, så jeg med fortvivlet uro, der ikke undgik hendes blik, det værelse i Montjouvain, hvor..." *Sodoma og Gomorrha*, p. 526

<sup>10</sup> Når fortælleren ikke længere elsker, er billedet af pigen så det samme, som da han elskede? "Kun en eneste ville kunne afgøre det: vort eget jeg fra dengang; men *det* er ikke mere til stede;" *I et rosenflor af purunge piger*, p. 204

<sup>11</sup> Se f.eks. *Den genfundne tid*, p. 200. Her skelnes mellem abstrakt forstand, dvs. tænkning uden sansning, og forstand.

<sup>12</sup> *Vejen til Guermantes*, p. 335

<sup>13</sup> Det kan f.eks. være vejret, som på grund af sin foranderlighed betyder, at fortælleren hver dag er en ny person. Fortælleren beslutter hver dag, at den næste vil han starte på at arbejde, men næste dag omdanner nuancerne i vejret og lyset ham til en anden person, der ikke kan være forpligtet på den foregåendes hensigter. *Albertine*, p. 79-80

<sup>14</sup> Om førsteindtrykket af bogen *Francois le Champi* hedder det f.eks.: "...jeg, der ikke er det jeg, der har set den, og som må vige pladsen for det jeg, jeg dengang var, for at det skal kalde på den ting, det alene kendte, og som mit jeg af i dag ikke kender" *Den genfundne tid*, p. 191.

<sup>15</sup> Der er i disse situationer ikke tale om en erindring, men om et oprindeligt sanseindtryk, der gentages *nøjagtigt som det var*. Der er derfor tale om et unikt sammenfald mellem et tidligere jeg og et "jeg der gentager", således at tidens succession er suspenderet. Tiden er en enhed, uden udspaltninger, dvs. fortælleren er *uden for tiden*. *Den genfundne tid*, p. 174-175.

<sup>16</sup> *I et rosenflor af purunge piger*, p. 291-293.

<sup>17</sup> Kun to af tårnene er fra Martinville, det tredje er fra Vieuxvicq. *Vejen til Swann*, p. 186-188.

<sup>18</sup> *Vejen til Swann*, p. 187.

<sup>19</sup> Sammenlign tårnenes bevægelser med beskrivelsen i *Albertine*, p. 261, p. 262 hedder det: "...denne strofe var det, der bedst...ville have kunnet karakterisere...det indtryk, jeg havde modtaget, da jeg så klokke-tårnene i Martinville, og da jeg kørte forbi en række træer i nærheden af Balbec."

<sup>20</sup> Den mindste gestus er ladet med modstridende betydninger: "uden at man var klar over, om det fra hans side var aristokratisk ringeagt eller folkelig broderfølelse." *Sodoma og Gomorrha*, p. 396.

<sup>21</sup> Det sublime ved Balzacs værk er, at det først var efter værkets afslutning, at han opdagede dets enhed, og dermed kunne sammenbinde det med titlen: *Den Menneskelige Komedie* - se *Albertine*, p. 161. Proust opfatter med andre ord værkets enhed som en ubevidst struktur, der

vokser organisk frem. Man ser her det, som Petitot kalder *vitalismen* hos Proust.

<sup>22</sup> *Den genfundne tid*, p. 193.

<sup>23</sup> *Den genfundne tid*, p. 219. Selv om det sociale liv, kærligheden og sansningen er styret af tilfældigheder, så er de på et dybere niveau, der er kunstens, struktureret af lovmæssigheder, men disse lovmæssigheder kan ikke bestemmes, de kan kun gives navne, f.eks. "Swann".

<sup>24</sup> Se f.eks. *Den genfundne tid*, p. 199-200.

## Litteraturliste

Roland Barthes: "Une idée de recherche" in *Recherche de Proust*, Editions du Seuil

Roland Barthes: *Kærlighedens forrykte tale*, Rævens Sorte Bibliotek

Gilles Deleuze: *Proust et les signes*, Puf

Marcel Proust: *På sporet efter den tabte tid*, Martins Forlag