



Den Sunkne Katedral

Proust og psyken

Boisen, Jørn

Published in:
Proust Bulletin

Publication date:
2019

Document version
Tidlig version også kaldet pre-print

Citation for published version (APA):
Boisen, J. (2019). Den Sunkne Katedral: Proust og psyken. I J. Boisen, L. P. Larsen, & C. Møllerup (red.), *Proust Bulletin: Proust og Psyken* (Bind 11, s. 26-45). København: Multivers.

DEN SUNKNE KATEDRAL -

Proust og psyken

1. "Hvad er et jeg"?

1.

Hvem har ikke prøvet at skulle skrive et cv?

Men hvem har nogensinde følt at cv'et gav en udtømmende beskrivelse af, hvem vi var? Der er ligesom ikke plads og kategorier nok. Men selvom man udvidede cv'et betragteligt og inddrog flere og flere perspektiver, ville man sandsynligvis ende med samme frustration: Der ville altid være noget, der ikke kom med, en dimension der blev udeladt.

Et cv kan sagtens fungere efter hensigten, dvs. at vise en bestemt side af sig selv i en bestemt situation, men de begrænsninger, som man oplever, når man skal gøre rede for, hvem man er, viser tilbage til et af litteraturens filosofiske grundspørgsmål: "Hvad er et jeg?"

Et filosofisk spørgsmål er som bekendt et spørgsmål uden svar, og som man derfor konstant vender tilbage til, og som man udforsker, men som man aldrig får helt styr på. Filosofi har således det tilfælles med litteratur, at det handler om det, som er vigtigst for os, men som samtidig er sværest at få styr på.

2.

Mennesket har vel altid tænkt over sig selv og sin stilling i tilværelsen, men indtil de moderne tider tog deres begyndelse i den gryende renæssance, var tænkningen overvejende teocentrisk. I den kristne middelalder interesserer litteraturen sig ikke for individet. Folk var lige så individuelle i middelalderen, som de er nu, det blev bare ikke opfattet som særlig interessant. Det interessante dengang var Gud, som alting drejede sig omkring, og som var altings oprindelse og mål.

I renæssancen skifter perspektivet. Gud begynder langsomt at forlade den trone, som han har siddet på siden verdens skabelse, og hvorfra han har bestemt godt og ondt. Vi forlader den teocentriske tid og går ind i den antropocentriske. Nu er det ikke længere Gud, men mennesket, der er i centrum, mennesket der er altings begyndelse og ende.

Denne fantastiske nye skabning, der træder ind midt på scenen, er imidlertid ikke nemmere at få hold på, end middelalderens allestedsnærværende, men ikke desto mindre usynlige Gud. Hele renæssancen litteratur genlyder derfor af det samme spørgsmål: hvad er et menneske? Man ser det hos Shakespeare, hvor Hamlet udbryder:

What a piece of worke is a man! how Noble in
Reason? how infinite in faculty, in forme, and mouing,
how expresse and admirable in Action, how like an Angel
in apprehension, how like a God? (Hamlet, 1623, II:2)

Den danske prins' melankolske spørgsmål er et direkte (og uden tvivl ubevidst) ekko af Montaignes overvejelser i "Apologie de Raymond Sebond" (*Essais*, 1580, II:12)

Qui luy a persuadé que ce branle admirable de la voute celeste, la lumiere
eternelle de ces flambeaux roulans si fierement sur sa teste, les mouvemens
espouventables de ceste mer infinie, soyent establis et se continuent tant de
siecles, pour sa commodité et pour son service ? Est-il possible de rien
imaginer si ridicule, que ceste miserable et chetive creature, qui n'est pas
seulement maistresse de soy, exposée aux offences de toutes choses, se die
maistresse et emperiere de l'univers ?

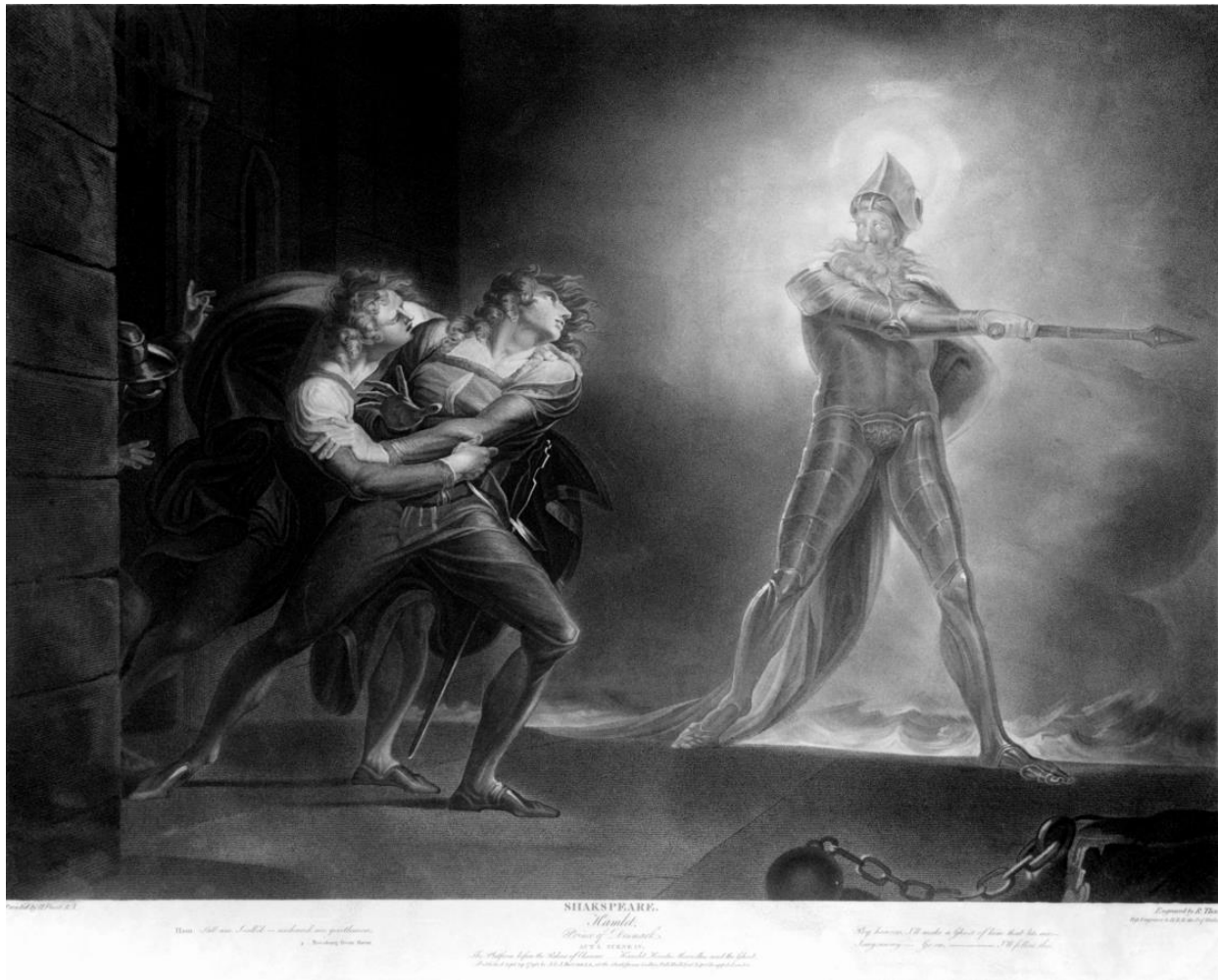
“Hvem har fortalt ham, at himmelhvælvings betagende bevægelse, at det
evige lys fra de fakler, der passerer forbi over hans hoved, at det uendelige
havs skrækkindjagende bevægelse var skabt og er fortsat gennem tiderne for at
tjene ham og være ham til behag? Kan man forestille sig noget så latterligt,
som når denne elendige og skrøbelige skabning, der ikke engang er herre over
sig selv, og som må tåle alskens fortrædeligheder, udråber sig selv til
universets herre og kejser.”

3.

Montaigne prøver i sine *Essais* at udforske den menneskelige tilstand ved først
og fremmest at udforske sig selv, som Shakespeare undersøger menneskets
lod i sine skuespil.

Individet er født, og med det identitetens gåde, for hvad er et individ?

Det er bemærkelsesværdigt, at alle Shakespeares hovedpersoner på et eller
andet tidspunkt overvejer, om de har mistet fornuftens brug, og om de kan
stole på deres sanser. Omvendt er litteraturhistoriens første romanhelt, Don
Quixote, overbevist om, at der ikke er noget i vejen med *hans* tænkeevner. Til
gengæld er alle andre klar over, at han er bimplende skør.



Hamlet ser et spøgelse. Eller gør han?

Man ser altså, at der med det moderne individ opstår nye spørgsmål. *Hvad er dette for en skabning?* (altså en ontologisk problemstilling - et spørgsmål om *væren*), og *hvordan skal vi forstå det?* (altså en epistemologisk problemstilling - et spørgsmål om *viden*). Med individet opstår altså det, der er helt afgørende for den moderne bevidsthed, nemlig usikkerhed og skepsis - usikkerhed i forhold til, hvad vi er og skepsis over for vores egen evne til at forstå os selv og verden. Verden er lige pludselig blevet forfærdelig tvetydig.

4.

3

Disse to temaer, det ontologiske og det epistemologiske, er to permanente spor gennem litteraturhistorien.

Grunden til, at de har særlig relevans i forhold til Proust er, at de netop når et højdepunkt med højmodernismen i begyndelsen af det 20. århundrede og især med de to ikoniske romanværker James Joyces *Ulysses* og Marcel Prousts *På Sporet af den Tabte Tid*.

Det epistemologiske - altså spørgsmål om viden - er tydeligt sat i forgrunden i begge værker. Det handler om at forstå, om at komme til en forståelse af sig selv og verden, men enhver forståelse er usikker, fejlbehæftet, mangelfuld og besværlig.

På sporet er i sig selv en epistemologisk *tour de force*, hvor fortælleren langsomt og uhyre møjsommeligt nærmer sig en forståelse af den verden, som han befinder sig i, men hvor han må kæmpe sig gennem misforståelser, uvidenhed og bedrag. Fejltagelsen, uvidenheden, skuffelsen og *le faux pas* er hyppigt genkommende motiver.

Med en typisk modernistisk manøvre bliver denne epistemologiske problematik overført til læseren, der ligesom romanpersonerne har det allerstørste hyr med at finde ud af, hvad der foregår, og hvad det betyder. Romanerne er en ordentlig mundfuld selv for den trænede læser, men det er altså også pointen. Verden er svær at forstå; den er kompliceret, kaotisk, selvmodsigende og uklar, og vores viden er aldrig sikker.

Der er yderligere to tilstødende problemer. Det første problem er afstand. Lige siden renæssancen har mennesket følt, at der var en afstand mellem vores bevidsthed og verden. Det er et tema, der går igen gennem renæssancelitteraturen, hvor personernes virkelighedsopfattelse vakler (Shakespeare, Cervantes, Montaigne), gennem barokdigtningen, hvor usikkerheden bliver værre, hvor verden blot er et bedrag, en scene, eller en drøm (Lope de Vega, Calderón de la Barca, John Donne og ikke mindst vores egen Kingo). Oplysningstiden prøver at tolke afstanden som noget positivt,

som en fordel, når man skal forstå verden, men med romantikken opleves afstanden igen som noget meget problematisk. Romantikerne drømmer om enhed og helhed, men de er håbløst fremmedgjorte; afstanden mellem verden og bevidsthed er simpelthen for stor, de var hjemløse i verden. Det er Hegels berømte "ulykkelige bevidsthed".

5.

Som om afstandsproblemet ikke var nok, kommer der i kølvandet på romantikken et yderligere problem.

Hidtil havde spørgsmålet om bevidstheden været nogenlunde afklaret: Vi var autonome og frie individer, og vore tanker var vores egne. I løbet af det 19. århundrede kommer der en lang række videnskabsfolk og filosoffer, der fuldstændig undergraver denne antagelse. Mange ting adskiller Schopenhauer, Marx, Nietzsche, Darwin og Freud, men de har det til fælles, at deres teorier hver på deres måde advokerer for, at vores bevidsthed – vore tanker, vore følelser, vores adfærd – er determineret, er noget fremmed, noget som kommer udefra. Tanker og følelser er ikke længere individets egne, men er simple funktioner af et system. Det autonome og tænkende subjekt bliver udhulet og undergravet.

Schopenhauer er foregangsmand i det undergravende foretagende (1818). Hos ham er vores opførsel af en livsvilje eller drift, der manifesterer sig gennem os, og som styrer os gennem en række bedrageriske forestillinger først og fremmest om kærlighed. Hos Marx er det som bekendt sociale og økonomiske strukturer, der determinerer vore tanker og handlinger. Hos Nietzsche er det selve sproget, grammatikken og strukturerne, der determinerer, hvad det overhovedet er muligt at tænke. Hos Darwin er det et biologisk evolutionært optimeringsprincip, der ligger til grund for vores adfærd, og endelig hos Freud, er det selve vores mentale struktur, der determinerer os: Vores bevidsthed er kun den synlige del af isbjerget; det

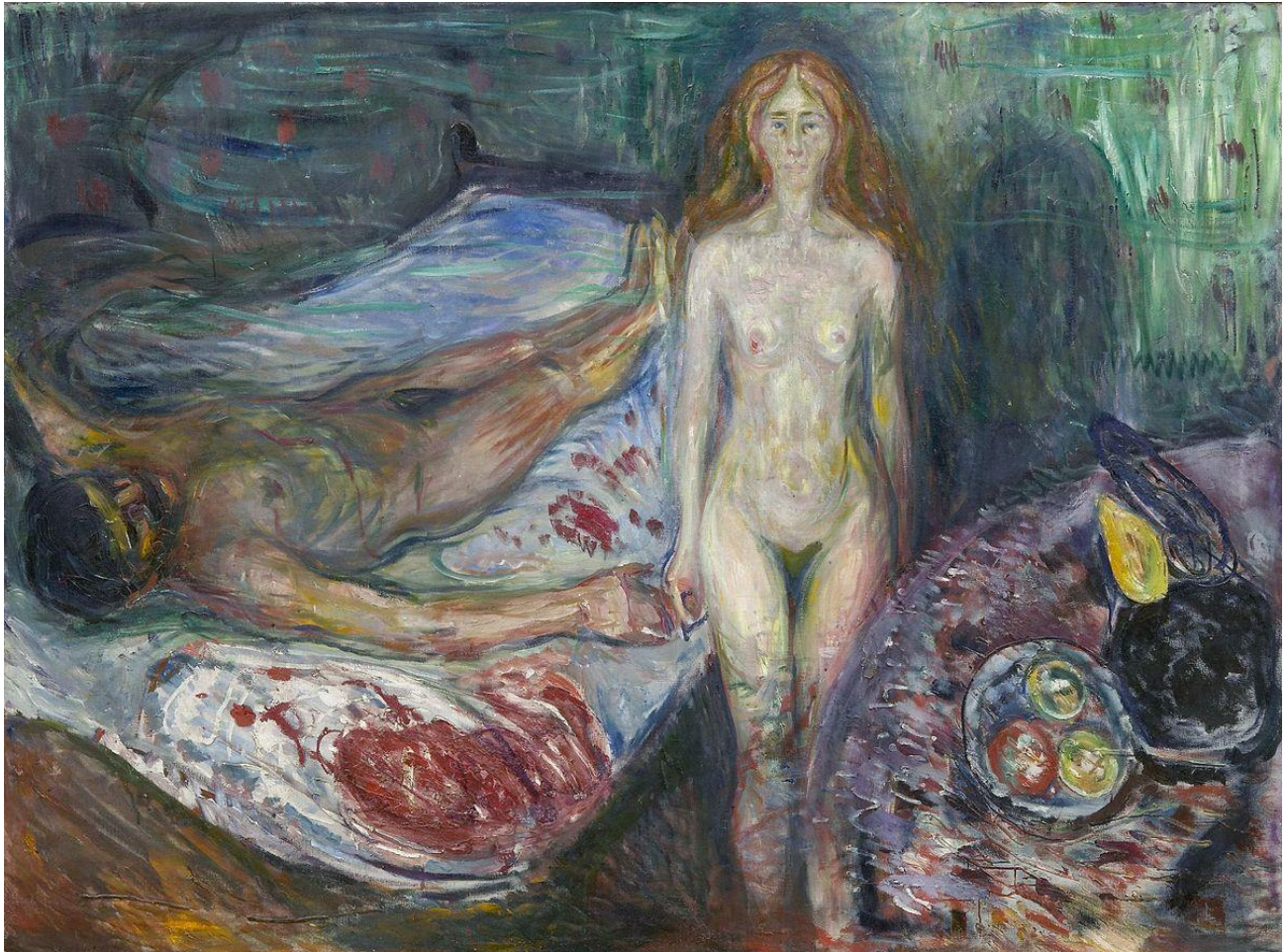
virkelig afgørende er det, der ligger under vandlinjen, underbevidstheden. Det er der, vi finder nøglen til både tanker og følelser.

Dette er den idéhistoriske og mentale kontekst, som Proust skriver i: en diffus, men efterhånden alment accepteret forestilling om, at den menneskelige bevidsthed består af to dele. Den ene del består af det, som man indtil det 19. århundrede havde ment var *hele* bevidstheden, nemlig den synlige rationelle del, vores fornuft; den anden del bestod af noget "andet" - noget hemmeligt, skjult og ukontrolleret: drifter, seksualitet, instinkter, irrationelle eller ubevidste strukturer.

Nietzsche gav i "Tragediens Fødsel" (*Die Geburt der Tragödie* 1872) den måske mest elegante formulering af problematikken i begrebsparret Dionysisk/Apollinsk. Apollon var lysets, musikkens og digtningens gud, og Dionysos var vinens og ekstasens gud. Vi har altså lys og mørke, klarhed og kaos, fornuft og drift som to sideløbende drifter i strid med hinanden. Konflikten kan være dødbringende, men det er også ud af denne spænding, at den kunstneriske skaben opstår.

Overalt i tidens tænkning finder man modsætningen. Forholdet mellem racer, nationer og klasser tænkes i disse termer. Sidst, men ikke mindst er forholdet mellem kønnene tænkt i denne modsætning. Manden inkarnerer fornufts- og idéprincippet, og kvinden er det instinktive og irrationelle. Det er på dette tidspunkt, at kvinden for alvor bliver "det andet køn", og at begrebet *la femme fatale* ("den dødbringende kvinde") opstår. Det er en interessant skikkelse, fordi den netop samler tidens temaer. Manden (rationaliteten), der mod bedre vidende, men viljesløst drages mod et væsen, der er inkarnationen af en malstrøm af drift, og som uden at tænke videre over det vil tilintetgøre ham. Det er tilværelsens to principper over for hinanden, og der er ingen våbenhvile mulig. Det er helt i overensstemmelse med tidens pessimisme altid drifterne, der vinder. Antisemitismen, der på den tid opstår som en fuldt udviklet ideologi, er i øvrigt bygget over nøjagtig de samme temaer. Det gode står over for det onde. Det gode besidder kraft og mod, men det er, som om

det onde ved et eller andet, som det gode ikke ved. (*“Don’t underestimate the power of the dark side”*, som Darth Vader siger i Star Wars.)

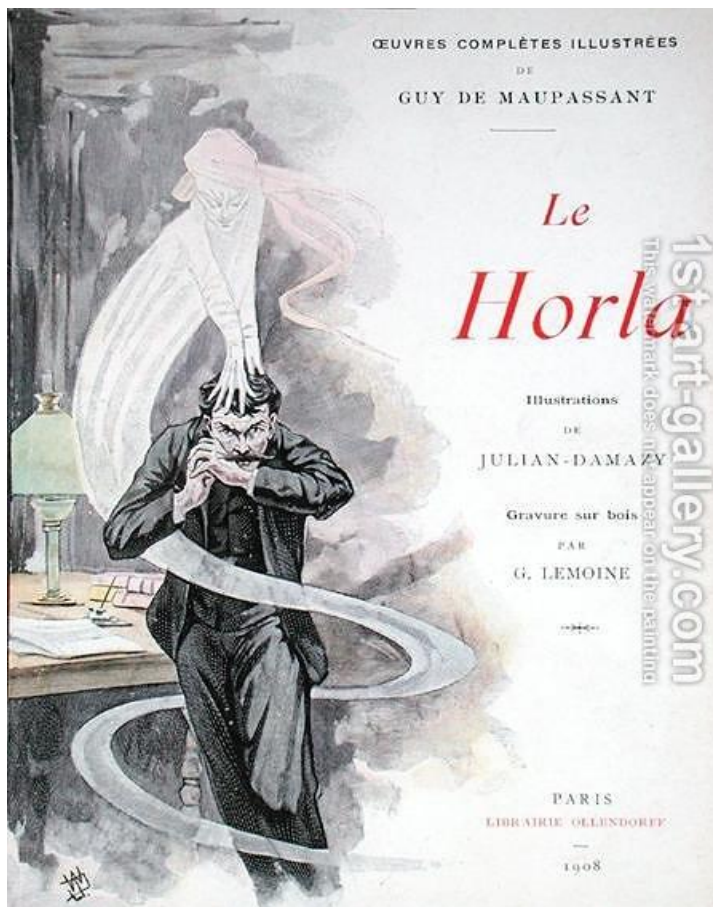


Edvard Munchs *Marats død* (1907). Davids politiske motiv bliver en sexforbrydelse.

6.

På dette tidspunkt er de to problemstillinger, den epistemologiske og den ontologiske, efterhånden smeltet sammen til én. Spørgsmålet, *hvad ved jeg?* tipper over og bliver samtidig et mere fundamentalt spørgsmål: *Hvad er jeg?*

Konflikten mellem menneskesindets to sider er det altdominerende tema i tidens litteratur. Den ikoniske fortælling er Guy de Maupassants lange novelle *Le Horla*, om en mand, der besættes af et andet usynligt væsen, der destruerer ham. Hele naturalismen i Frankrig såvel som i Danmark tager udgangspunkt i overvejelser over "arv" (det irrationelle, biologisk bestemte) og "miljø" (det rationelle, viljesstyrede). Det er konflikten mellem valg og atavisme, mellem kultur og natur. Gældende for både den franske (Zola, Maupassant) og den danske naturalisme (Jacobsen, Pontoppidan) er, at den er ekstremt pessimistisk i sin vurdering af menneskets muligheder for at forstå, endelige beherske sin egen situation. Der er en altdominerende stemning af, at individet, kulturen, nationen og racen er degenereret, undergravet og omstyrtet af skjulte skumle kræfter. Det er aftenlandenes undergang: Undergangen venter, den er ventet, og den kommer med krigen i 1914.



Maupassants Le horla - et andet og stærkere væsen tager over

2. Proust og den anden side

1.

På Prousts tid var mange tænkere på forskellig måde besat af tanken om, at vores tanker i virkeligheden ikke er vore egne, at vi kun i begrænset omfang er herrer over vores "jeg", vores psyke.

Splittelsen i den menneskelige bevidsthed får i tiden mange forskellige forklaringer (økonomi, biologi, sprog, instinkt, underbevidsthed), men der er generel enighed om, at der *er* en splittelse, og at det er et grundvilkår. I den forstand er Proust tidstypisk; som de fleste af sin samtids forfattere beskriver han konflikten mellem de to sider i menneskesindet. Han gør det ikke i naturalismens håndfaste skemaer, hvor arven ligner en determinisme, og hvor samfundet kun adlyder jungleloven, men hele hans værk kan ses som en udforskning af, hvor stor rolle det irrationelle spiller i vores liv.

Det er karakteristisk, at søvn og drømme - "Den anden side" - indrammer værket samtidig med, at de befinder sig i hjertet af værkets dramaturgi. "Longtemps je me suis couché de bonne heure" - værkets berømte incipit iscenesætter overgangsfasen mellem de to tilstande - dagens og fornuftens regime, nattens og drømmens regime - og spændingen løber gennem hele romanværket. I sidste bind, da beslutningen om at blive forfatter modnes, sker det samtidig med et forsæt om at skrive om natten.

Moi, c'était autre chose que j'avais à écrire, de plus long, et pour plus d'une personne. Long à écrire. Le jour, tout au plus pourrais-je essayer de dormir. Si je travaillais, ce ne serait que la nuit. Mais il me faudrait beaucoup de nuits, peut-être cent, peut-être mille. *Le temps retrouvé*, p. 348.

Proust kendte ikke Freud, men ikke desto mindre har han en opfattelse, der ikke ligger langt fra Freuds, når han ser drømme som et udtryk for en ukendt

og skjult, men afgørende del af vores jeg. Når vores bevidsthed døser hen, tager drømmene og drømmerierne over og giver adgang til noget, som intelligensen ikke har forstået.

Det ikoniske eksempel er den drøm, der leder frem til Swanns berømte udbrud: "Tænk at jeg har spildt år af mit liv, at jeg har villet dø, at jeg har oplevet min største kærlighed med en kvinde, som jeg ikke engang kunne lide, som overhovedet ikke er min type." (1, 375).

Han vågner efter en lang og kompliceret drøm, hvor Odette tilsyneladende bedrager ham med kejser Napoleon d. 3. og hvor Swann trøster en ung mand, der viser sig at være Swann selv. Det er først, da Swann senere i løbet af formiddagen prøver at forklare sin drøm for sig selv, at det går op for ham, at han faktisk ikke elsker Odette længere, og hvad værre er: At han faktisk aldrig har syntes om hende. De store beslutninger tages andet sted end i intelligensen, og det er også der, de viser sig først.

2.

Ligesom Proust undersøger det ubevidste uden at kende Freud, undersøger han også, hvordan det sociale slår ind og determinerer vore tanker, uden at kende Marx.

Marx skriver i Den Tyske Ideologi: "I enhver epoke er den herskende klasses tanker de herskende; dvs. den klasse, som er samfundets herskende materielle magt, er samtidig dets herskende åndelige magt". Man siger i kort form, at "de herskendes tanker er de herskende tanker". Marx' idé er, at ideologien er en række forestillinger (om lydighed, tradition, moral, etc.) der behersker proletariatets tanker og holder dem på plads. Dvs. at der i selve sindet er indført en kontrolmekanisme, der holder individet på plads. Marx bevarer dog en rest af tro på fornuften i sin filosofi, idet han faktisk tror, at det er muligt at oplyse folk og rive dem ud af deres falske bevidsthed. Man må

heller ikke glemme, at den undertrykkende ideologi jo også har et i og for sig rationelt formål, nemlig at sikre at en vis samfundsorden består.

3.

Anderledes er det med Proust. Han ville formentlig gerne skrive under på, at “de herskendes tanker er de herskende tanker”, men for det første ville han ikke udpege samfundets top som de herskende, for de er lige så meget slaver som alle andre, og for det andet går han langt videre end Marx. Han deler ikke Marx’ trods alt optimistiske tro på historiens gab. Han tror ikke, at historien bevæger sig fremad mod større bevidsthed og retfærdighed. Faktisk viser *På sporet* det stik modsatte: degeneration, entropi, undergang. Han tror heller ikke på, at tankekontrollen er en funktion af et rationelt mål. Den måde, hvorpå personernes følelsesliv overtages af noget andet, er i sig selv en gennemført irrationel proces.

I et forsøg på at forklare, hvad der er på spil i en række af verdenslitteraturens store romaner, *Don Quixote*, *Prinsessen af Clèves*, *Rødt og Sort*, *Bouvard og Pécuchet*, *Idioten* og altså også *På Sporet*, formulerer den franske filosof og litteraturforsker René Girard i sin epokegørende bog fra 1962, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (“Romantisk løgn og romanens sandhed”) sin teori om “det mimetiske begær”. Teorien går kort fortalt ud på, at det, vi ser i de store litterære værker, er en undersøgelse af et skjult, men allestedsnærværende forhold, der determinerer al menneskelig adfærd, nemlig at vores begær ikke retter sig mod noget, som vi selv har valgt. Vi imiterer andres begær; vi begærer noget, fordi vi ser andre, (som vi mere eller mindre erkendt beundrer), begære det.

Det gør, at vores adfærd formes gennem efterligning af en anden (“en mediator” kalder Girard det), som vi både tilbeder, fordi det er vores model, og vi hader, fordi det er en rival (vi begærer jo det samme) og en rival, der er

stærkere end os (vores begær er jo kun en efterligning) Det betyder, at det allerinderste i vores personlighed, selve begæret bliver uautentisk¹.

4.

Næsten alle følelser i *På sporet* er uautentiske i den forstand, at de er medierede. Personerne vil have noget, fordi en anden (en mediator) vil have det. Mekanismen gør sig gældende i alle livets forhold, men kommer naturligvis mest tydeligt til udtryk, hvor begæret er mest afgørende, nemlig i forbindelse med kærlighed og erotik. Derfor er kærlighedstemaet hos Proust lige så lidelsesfuldt, som det er paradoksalt. Kort fortalt, elsker personerne kun personer, der unddrager sig kærligheden, de berømte flugtvæsener, *les êtres de fuite*.

Le plus souvent l'amour n'a pas pour objet un corps, excepté si une émotion, la peur de le perdre, l'incertitude de le retrouver se fondent en lui. Or ce genre d'anxiété a une grande affinité pour les corps. Il leur ajoute une qualité qui passe la beauté même ; ce qui est une des raisons pourquoi l'on voit des hommes, indifférents aux femmes les plus belles, en aimer passionnément certaines qui nous semblent laides. À ces êtres-là, à ces êtres de fuite, leur nature, notre inquiétude attachent des ailes. Et même auprès de nous leur regard semble nous dire qu'ils vont s'envoler. La preuve de cette beauté surpassant la beauté qu'ajoutent les ailes est que bien souvent pour nous un même être est successivement sans ailes et ailé. Que nous craignons de le perdre, nous oublions tous les autres. Sûrs de le garder, nous le comparons à ces autres, qu'aussitôt nous lui préférons. Et comme ces émotions et ces certitudes peuvent alterner d'une semaine à l'autre, un être peut une semaine se voir sacrifier tout ce qui plaisait, la semaine suivante être sacrifié, et ainsi de suite pendant très longtemps. Ce qui serait incompréhensible si nous ne

¹ Jeg har givet en kort introduktion til fænomenet i min artikel om krigen i *Proust Bulletin* nr. 10, p. 109.

savions par l'expérience que tout homme a d'avoir dans sa vie au moins une fois cessé d'aimer, oublié une femme,(*La prisonnière* p. 115)

Denne centrale refleksion hos Proust viser på den ene side tilbage til den teori om begær, som man allerede finder hos Platon: At mennesker konstant svinger mellem lidelsen over det, som vi ikke har, og som vi længes efter, og kedsomheden over det, som vi har, og som vi nu er ligeglade med.

Men der er også noget andet. I passagen tales der om, at den elskede har vinger og kan flygte. Det har den elskede, fordi der er andre muligheder, for der er andre, der begærer hende (eller ham). Lidenskaben hos Proust opstår med andre ord, når kærligheden bliver konkurrenceudsat. Det er, *fordi* Odette er billig, *fordi* hun er tilgængelig for andre mænd (som Swann forestiller sig er stærkere, fordi de er ligeglade), at han ikke kan tøjle sin lidenskab.

Swann og Odettes historie fungerer som en skabelon for fortællerens egne kærlighedshistorier. Han elsker, når han er bange for at miste, fordi der er rivaler på banen, og fordi han forestiller sig, at disse rivaler har en afgørende fordel, som han ikke kan stille noget op overfor. Hvis Albertine er lesbisk, hvordan skal han så på nogen måde kunne konkurrere?

5.

Det går ikke op for personerne, at deres begær er uautentisk, for lidelserne er reelle nok. Den mekanisme, som Girard beskriver, foregår i det skjulte og unddrager sig intelligensens kontrol. Det er lige så underbevidst som Freuds underbevidste, og det, der ikke befinder sig i bevidstheden, har vi i sagens natur ikke bevidsthed om. Det betyder med andre ord, at personernes indre er lige så upålideligt og falsk som den ydre facade, der vises frem i selskabslivet. Personerne lyver over for hinanden, og de lyver over for sig selv, og de ved det ikke.

Det taler til de store romanforfatteres ære, at de har formået at fornemme fænomenet, og at de har kunnet iscenesætte, hvordan mekanismen fungerer og har udviklet sig gennem historien. "One may smile, and smile, and be a villain", siger Hamlet og formulerer dermed renæssancens personlighedsopfattelse. Mennesket er som en valnød, der er en ydre skal, og så er der et indre, hvor sandheden gemmer sig. For at finde frem til det, der virkelig er indeni, skal skallen knækkes. (Det er bl.a. rationalet bag brugen af tortur i tidens retspleje.)

I Stendhals store roman *Rødt og Sort* nærmer helten Julien Sorel sig samfundets top ved at hykle. Det går hurtigt op for ham, at det i kærlighed er mere effektivt at foregive ligegyldighed end interesse. Han kan sagtens foregive at være ligeglad med Mathilde. Han kan imidlertid ikke foregive det over for sig selv. Stendhal behøver blot at give os adgang til, hvad Julien *virkelig* tænker, for at vi forstår, at han er en beregnende hykler. Hans ydre fremtoning harmonerer ikke med hans tanker.

Denne fremgangsmåde er ikke mulig for Proust. Her er det ikke nok at give adgang til personernes bevidsthed, for dér er sandheden heller ikke umiddelbart tilgængelig. Deres bevidsthed er lige så uretvisende og bedragerisk som deres ydre. Baron de Charlus har et skarpt blik for andres dårskab. Han ynder at afmystificere vrangforestillinger og punktere myter for at genvinde kontrollen over virkeligheden, men hans uomtvistelige klarsyn gælder ikke ham selv. Når det drejer sig om hans eget begær, er han lige så blind og magtesløs som alle andre.

Et andet eksempel: Madame Verdurin nærer den allerstørste afsky for Guermantes-miljøet. Intet hverken i hendes opførsel eller i hendes inderste tanker sætter spørgsmålstegn ved den følelse. Selv under tortur ville hun ikke indrømme noget andet, for hun kender ikke sandheden. Hun er ikke selv opmærksom på det, som romanen ender med at vise os: at hun *et eller andet sted* beundrer Guermantes-miljøet lidenskabeligt og kun ønsker at være en del af det. Vi har at gøre med et hykleri så instinktivt og altomfattende, at det ikke

længere nytter at søge sandheden i personens bevidsthed, for den er formørket. Løgnen er organisk.

6.

Det giver forfatteren et repræsentationsmæssigt problem, for hvordan kan dette forhold, der styrer alt, men som samtidig er skjult for alle, vises?

Det er derfor, at tidsperspektivet er så afgørende i Prousts roman. Hykleriet og forstillelsen kan ikke vises direkte, for vi har ikke direkte adgang til sandheden nogen steder.

Personerne hos Proust er inkonsistente og blinde over for sig selv, men sandheden om, hvad der virkelig driver dem, kan vises over tid, når modstridende versioner af den samme person står over for hinanden og annullerer hinanden.

Da det endelig lykkes Madame Verdurin at få adgang til Faubourg Saint-Germain, sker der en magisk forvandling. De, der før var dekretet håbløst "kedelige", bliver nu "morsomme". Omvendt bliver "de trofaste" fra hendes egen salon nu dekretet "kedelige". Alt det, som man tænkte før, tænker man ikke længere; man tænker det modsatte. Dette skift er ikke undtagelsen, men reglen hos Proust. Afguderne skifter, og hele universet omkring dem omstiller sig. Et nyt "jeg" erstatter det gamle "jeg".

Processen er tilpas gradvis til, og personerne hos Proust ikke opdager, at de er fuldstændig forandrede. Det falder ikke Madame Verdurin ind, at hun har forrådt "de trofaste" fra sin salon. Det falder ikke nationalisterne ind, at de modsiger sig selv, når de bebrejder de germanske barbarer deres militarisme og fanatiske traditionalisme; inden krigen havde de selvsamme personer hyldet militarismen og traditionalismen som de værdier, som Frankrig skulle bygges på.

Fortælleren er lidt mere bevidst om det end de andre. Han ved, at hans nuværende jeg vil dø og blive erstattet af et andet. Ikke desto mindre glemmer han alt om det, når det er sket.

7.

Når vi som læsere først møder personerne, giver de indtryk af at være hele, konsistente og tro mod sig selv. Så følger en fase, hvor de vakler, hvor de åbner sig mod noget andet, og hvor man kan se de første små svigt. Den fase fører over i en 3. fase, hvor personerne tilsyneladende falder til ro i et nyt, helt og konsistent "jeg".

Man skal imidlertid ikke lade sig narre af denne tilsyneladende udvikling. Bag historien om omskiftelighed og ubestandighed tegner der sig noget uforanderligt. Den Madame Verdurin, der omsider får adgang til Guermantes-miljøet, lyder stadig de samme bud som den Madame Verdurin, der tidligere foragtede Guermantes-miljøet. Når vejrhanen drejer, er det ikke, fordi den har skiftet natur eller mening. Uanset hvilken vej den vender, adlyder den altid det samme princip. Det er det princip, som Proust prøver at udforske i sit romanværk. Bag ved mangfoldigheden, rigdommen og udviklingen i romanuniverset er der en uforanderlig enhed. Begæret, kærligheden, selskabslivet følger overalt de samme regler. Der er kun én måde at begære en kvinde på, kun én måde at elske på, kun én måde at opnå social succes på.

Det er vinden, der bestemmer vejrhanens bevægelser. Det er det mimetiske begær, der determinerer tanker, følelser og handlinger i Prousts verden.

3. Erindring

“Brain damage caused by art. I could describe it better if I weren’t afflicted with it”

(Donald Barthelme, “Brain Damage”, fra *City Life*, 1970)

1.

Der er en tredje ting, der tilhører denne skjulte del af menneskets psyke, og det er *tiden*. Det, vi var engang, er ikke mere; der kommer en tid, hvor det, som vi er nu, ikke længere vil være. Tider, steder og mennesker forsvinder, men de forsvinder ikke helt. De lever videre i en anden form, i erindringen. Erindring kan således forklares som eksistensen af det, der ikke længere eksisterer.

Prousts værk udforsker, hvordan afgørende dele af menneskets psykiske liv på forskellig måde unddrager sig bevidsthedens og intelligensens kontrol. Det udspiller sig i regioner, som vi hverken har adgang til eller magt over. Det er en sunken katedral, hvorfra vi af og til hører lyden af uforklarlige klokker, der uimodståeligt kalder os til handling, uden at vi helt ved, hvilket kald vi lyder.

Tiden er det perspektiv, som Proust har valgt til sin undersøgelse. Det er gennem personernes udvikling over tid, at Proust får blotlagt mekanismerne i det mimetiske begær. Paradokset er imidlertid, at selv instrumentet i undersøgelsen, altså erindringen, er underlagt de samme ukendte eller irrationelle mekanismer, som resten af vores psykiske liv. Hvis man vil omskrive Barthelme-citatet: “Irrationelle tankemønstre. Jeg ville kunne beskrive det bedre, hvis ikke det middel, som jeg havde valgt til at undersøge det, var ramt af irrationelle tankemønstre”.

På den anden side er der både poetisk styrke og en elementær menneskelig sandhed i, at undersøgelsesmetoden (erindringen) selv er underkastet de

samme lovmæssigheder og den samme usikkerhed som genstandsfeltet (den menneskelige erfaringsverden). Således falder det epistemologiske og det ontologiske tema, viden og væren, sammen i *På sporet*.

2.

Prousts romanværk er det mest monumentale og mest beundrede værk til erindringens ære, og i litteraturhistorien kan det kun sammenlignes med Dantes *Guddommelige Komædie*. Men i modsætning til Dante, der skrev i en tid, hvor erindringen var omgærdet af den allerstørste prestige, skriver Proust på et tidspunkt, hvor man er begyndt at se ned på erindringen. "L'intelligence est l'épouse, l'imagination est la maîtresse, la mémoire est la servante", sagde Victor Hugo: Intelligensen er hustruen, fantasien er elskerinden, erindringen er tjenestepigen. Det er en arv fra romantikken, hvor fantasien bliver den højst skattede af åndsevnerne. Erindring derimod er forbundet med åndløs udenadslære, remser og gentagelse, "den sorte skole", ville Grundtvig sige. Den europæiske kultur vender sig mod fremtiden, og erindringen har ikke mere forrang. Det gælder i politik, hvor legitimiteten ikke længere kommer fra fortiden (monarkiets arvefølge), men fra en slags kontrakt. Det gælder i videnskab, hvor man forlader de gamle forklaringer, og det gælder i kunsten, hvor nyhedsværdien bliver kriteriet for kunstens værdi (avantgardekunst), modsat andre kulturer, hvor man gentager klassiske modeller.

Proust er naturligvis påvirket af sin epoke, og hans iscenesættelse af erindringen er derfor ganske ambivalent. Man kan sige, at han rehabiliterer erindringskunsten ved at forbinde den med poesien og fantasien (og på den måde forbinder han uden at vide det erindringskunsten med Freuds psykoanalyse og moderne neurovidenskab). Proust skelner mellem den vilde erindring og den ufrivillige, spontane erindring. Den første kan være

god nok, når man skal huske en tid hos lægen, men det er den anden, der har de store eksistentielle implikationer.

Hvis man skal nøjes med et enkelt eksempel blandt mange, demonstrerer scenen med Madeleinekagen forskellen på de to processer. En trist vinterdag får fortælleren mod sin sædvane serveret lindete og madeleinekager: Det fremkalder en nærmest religiøs følelse i ham, som han ikke kan forklare. Han føler sig lykkelig, udødelig, hævet over tid og sted, men han forstår ikke denne epifani. Han prøver at gentage eksperimentet, men uden held; følelsen fortaber sig. Han prøver at bruge sin intelligens for at forstå, hvad der skete, men intelligensen er magtesløs. Endelig prøver han at lukke alle tanker ude, og give inspirationen frit spil, og så kommer det: Han forstår, hvad der er, han husker. Af denne intense oplevelse af den ufrivillige erindrings kraft opstår hele universet i *På sporet*.

Det vil sige, at erindringen lige fra starten bliver forbundet med poesi, dvs. med fantasien, samtidig med at alle bånd til den klassiske mnemoteknik kappes. Erindring som viljeshandling er magtesløs og mangelfuld. Den ufrivillige erindring, reminiscensen, derimod hænger sammen med inspiration og kunstnerisk skabelse. En ufrivillig poetisk inspiration hiver fortiden frem af glemslen og giver vores liv mening og skønhed.

Man kan indvende, at Proust ikke er helt ærlig, når han afviser den klassiske mnemoteknik. *På sporet* er også en mnemoteknisk kraftpræstation, hvor tusindvis af elementer huskes, og hvor Proust i sin litterære stræben arbejder ganske målrettet og systematisk med at genskabe fortiden. Prousts værk er i lige så høj grad som Dantes en rumliggørelse af tiden.

Det er imidlertid ikke det vigtige. Erindringstemaet hos Proust hæver sig op over banale betragtninger om glemsomhed og huskelister. Det får en nærmest metafysisk dimension, og det nævnes allerede direkte i Madeleinescenen. Den ufrivillige erindring giver en intens følelse af at være. *Einmal ist keinmal*. Ting, personer og oplevelser er ikke i sig selv menings- eller værdifulde, men de får mening og skønhed som erindringsgenstande. Denne ufrivillige, poetiske og

medskabende erindring er dyrebar, for den hjælper os med at leve, helbreder vores melankoli over tiden, der går, og hjælper os over vor dødsangst.

3.

Erindring er absolut fundamental i forhold til, hvad vi er. Det er erindringen, der gør, at vi er dem, vi er. Erindringen holder sammen på os. At være sig selv vil sig at huske. At være en del af en kultur er at dele den samme erindring: mærkedage, mindesmærker, erindringssteder, tekster, begivenheder. Et menneske, der ikke besidder den erindring, forstår ikke kulturen. Vi er, hvad vi husker.

Her opstår problemet, for vi husker ikke særlig godt. Erindringen er hullet som en si. Der er virkelig mange ting, som man ikke husker, og blandt det, man husker, er der rigtig meget, som man husker forkert. I en af Freuds bedste tekster, "Über Kindheits- und Deckerinnerungen" fra 1896), hvori han lancerer begrebet "dækerindringer,² beskriver han, hvordan en erindring i virkeligheden er en scene, som man fabrikere med forskellige elementer, som man har fundet her og der, men som først og fremmest er determineret af det tidspunkt, som man husker fra. Det, som vi tror er spontane erindringer, er "dækerindringer", der er gennemtrængt af fantasier og efterrationaliseringer, og som forvansker sandheden. De er resultatet af en konstruktion.

Freuds analyse strider mod vores instinktive fornemmelse af erindring. En nylig undersøgelse (*Books*, Nr. 42: *Les pièges de la mémoire*, april 2013) viste, at knap 2/3 mener, at erindringen fungerer som et videokamera, der nøjagtigt registrerer, hvad der er sket. Det betyder, at man kan vende tilbage til det, konsultere det og se, hvad der er sket.

² Sigmund Freud: "Über Kindheits- und Deckerinnerungen". In: *Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie*. 1899.

Knap halvdelen (48 %) mener, at når først et minde er formet, så ændrer det sig ikke. Nej, sådan fungerer vores erindring ikke, og vores erindringer ændrer sig med tiden. Vi er mange, der tror, at vores minder bliver mere og mere præcise, jo mere vi gør os umage for at huske. Det er desværre en illusion. De bliver mere og mere kunstige. Jo mere man husker en begivenhed, jo mere ændrer man den. At huske er i virkeligheden en kreativ proces.

Der er noget latterligt over at vurdere kunstneriske værker efter deres evne til at forudsige ting (månerejser, verdenskrige, børskrak). Til gengæld er det ikke irrelevant at se på den analyse, de laver af den menneskelige tilstand, en analyse hvor der ikke er rigtige og forkerte svar, men hvor nogle perspektiver føles klart mere relevante og vedkommende end andre.

Fortidens marxistisk inspirerede litteraturforskere kunne bebrejde Proust, at han kun beskæftigede sig med et marginalt menneskeligt mikrokosmos, hvis luksusproblemer ikke kunne komme andre ret meget ved. Den implicite pointe med denne opsats er at vise, hvor forkert denne betragtning er. Proust værk er en enestående og monumental udforskning af den menneskelige psyke.

Det er tidstypisk på den måde, at det klart opererer med to sider, en bevidst og en ubevidst, og at det er den ubevidste side, der triumferer.

Det er tidløst i den forstand, at det blotlægger nye dimensioner af den menneskelige eksistens, det mimetiske begærs undergravende kraft og erindring som både inspiration og identitet. Ikke blot opdager Prousts værk noget om mennesket. Det afgørende er, at det som al stor litteratur opdager det som skønhed.

Jørn Boisen

Københavns Universitet