

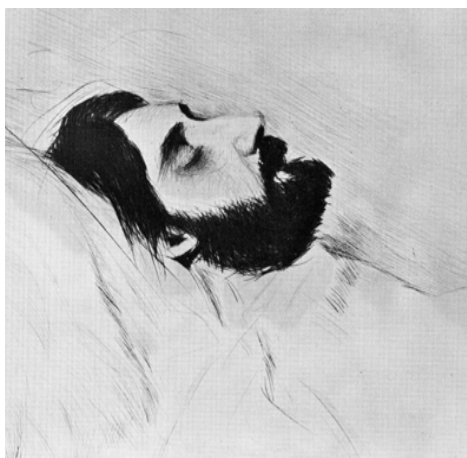
Hans Erik Aarset

## ”The Mad-Baron in the Closet”

Homoerotiske ’monstre’ hos Marcel Proust i *På sporet av den tapte tid*

Alt er i sin skjønneste orden. De døde (...) hviler hver på sin plass, inndelt i kategorier. (...) Vi har obdusert dem, klassifisert dem og nummerert dem. (...) De store, som er balsamert, fylt med parafinvoks og vakkert sminket, ser nesten levende ut. De bevoktes dag og natt av stivnede skiltvakter, og en taus folke- mengde passerer veloppdragent forbi dem, generasjon etter generasjon.

(Nathalie Sarraute, *Gullfruktene*)



Prousts dødsmaske; tegning av maleren Helleu, senere utformet som kobberstikk. Skissen ble laget før fotografene (bl.a. Man Ray) skulle forevige det allerede mystifiserte geniet. Illustrasjon: Collection C. Albare

### Den estetiserte Proust

Marcel Prousts bindsterke roman *På sporet av den tapte tid* (1913–27) er uten tvil et av de mest omskrevne enkeltverk fra det 20. århundrets litteratur. Forfatteren døde i 1922, vel 50 år gammel, hele fem år før verkets siste bind lå ferdig hos forleggeren. Likevel ble det allerede i hans egen levetid utgitt viktige kommentarer til, og kritikker av det ennå ufullførte verket. Det vakte også tidlig internasjonal oppmerksomhet.<sup>1</sup> Og siden har denne romanen, med noen kortere nedgangsperioder underveis, jevnlig stått i fokus for sentrale estetikers, teoretikers og kritikeres faglige arbeid. Prousts roman har øvet til- trekning på de mest forskjelligartede retninger innenfor moderne litteraturteori, og det har avgjort bidratt til å holde verket levende for de siste sytti årenes lesere.<sup>2</sup>

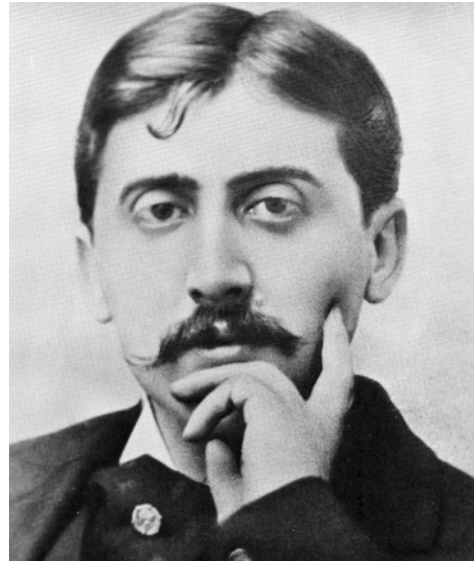
Det er flere årsaker til at svært ulike kriti- kere har interessert seg for, og kunnet gjøre bruk av Prousts hovedverk til mange for- skjellige formål. Man kan nevne dets store omfang og episke bredde, dets beskjef- tiggelse med et vell av forskjelligartede problemstil- linger, og likeså dets uoversiktlige og laby- rintiske språk og sprikende komposisjon. I vår sammenheng er det umulig å beskrive og sammenfatte den omfattende sekundærlitte-

raturen om Proust.<sup>3</sup> Med tanke på det emnet som skal stå i fokus her, er det imidlertid grunn til å understreke hvor sterkt *generelle* estetiske, tematiske, kompositoriske og stilistiske problemstillinger har stått i forskningstradisjonen.

*På sporet av den tapte tid* har et overveldende biografisk og referensielt fundament. Tross dette har slike sider ved Prousts verk vært parentetisk behandlet av nyere kritikk. I hvert fall har man ofte nøydt seg med en tilnærming til hans barndom og tidlige ungdom på fiksjonens feriested Combray (virkelighetens Illiers syd for Chartres). Dette har åpenbart sammenheng med den sterke anti-biografiske tendensen i størsteparten av det 20. århundrets litteraturvitenskap. I Prousts tilfelle er dette likevel neppe den viktigste forklaringen på en slik vegring. I mesteparten av tiden siden verket ble utgitt, har det vært kjent at Proust var homoseksuell. En biografisk tilnærming til de delene av romanen som behandler hans voksenliv, har derfor i stor grad vært unngått.<sup>4</sup>

Ett resultat av dette har vært at alle spørsmål som vedrører kjønn, seksualitet og identitet i *På sporet av den tapte tid* så å si er blitt stående "i skyggen av den estetiserte Proust". Selv om det kan fremmes gode faglig-vitenskapelige argumenter for dette, er hans livsverk med tiden likevel blitt innestengt i en slags trangbodd forfinelse. I verste fall har det dreid seg om et åndssnobberi, i beste fall om en overdreven form for intellektualisme. Med det er verket langt på vei blitt fratatt forbindelsen både til livet, verden og dets virkelige skaper. Nedenfor skal vi gjøre det motsatte, og sette søkelyset på noen manifesteringer av det homoerotiske motiv i Prousts tekst, og likeså den tilhørende tematikken rundt kjønn og identitet. Vår hypotese er at et slikt valg ikke, som mange før trodde, vil ødelegge den estetiske opplevelsen av verket. Tvert om bør det kunne nyansere og berike den allmenne forståelsen av romanen, samtidig som det bringer oss nærmere verkets forfatter og hans liv, seksualitet og

skrift.

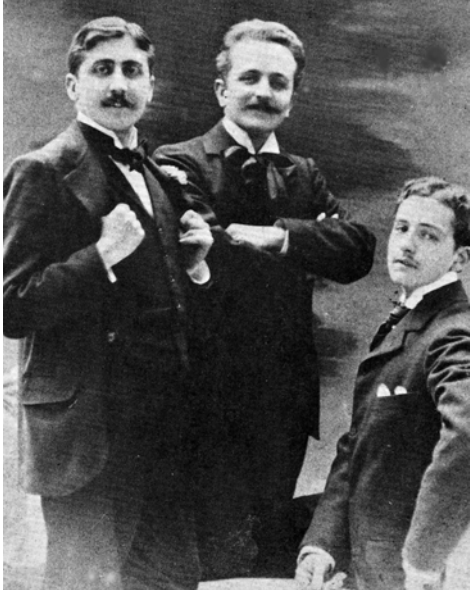


Den unge, velopplagte Proust: Dekadenten, dandyen og spradebassen. Foto: Roger-Violet

### Maskespill – "in drag"

Selvsagt kan man, slik tradisjonen har gjort det, godt studere de mange heterofile parrelasjonene, trekantene og erotiske dramaene i *På sporet av den tapte tid* "slik de er". Etter min mening gir det dog en spennende nyanisering i lesningen å vite at vi, ikke minst i verkets tallrike utspionerings- og sjalusiscener, også jevnlig befinner oss på maskeradeball. Prousts roman er blant mye annet også en "nøkkelroman", dvs. at han i utformingen av fiksjonspersonene har gjort utstrakt bruk av modeller fra sin egen nære bekjentskapskrets. Dette er selvsagt et helt vanlig grep i romaner, men det er et særegent grep for Proust at han ofte forandrer modellenes kjønn eller seksualitet. At dette kan ha betydning for anskuelsen og forståelsen av verkets kjærlighetsrelasjoner og ditto historier burde gi seg selv. Således fremstår flere av mannfigurene åpenbart "in drag", noe som innebærer at kjønnsroller og kjønnsidentitet blir et tematisk hovedområde i romanen.<sup>5</sup> Kanskje er det også i slike scener vi får best tilgang til et ofte undervurdert lag i Prousts tekst, nemlig dens humor, og ikke minst dens mange innslag av ironi og selvironi. Til tross for det homoerotiske motivets mange tillukkede omskrivninger og maskerte omgørelser

er spørsmålet om seksuell legning og identitet i Prousts roman jevnlig innvevd med en selvbevisst og galgenhumoristisk tone. Det er noe som både motvirker og balanserer det tabubelagte motivets alvor, og en angst ved emnet som også er klart merkbar i teksten.



*Proust i sitt rette miljø, her sammen med Robert de Flers og Lucien Daudet. Spesielt sistnevnte var en tid et tett bekjentskap. Foto: Collection Cl. Albaret*

Det homoseksuelle maskespill er et temaområde som slett ikke står på siden av, eller for seg selv i denne romanens handlingsverden. Tvert om faller det godt sammen med det en rekke sentrale kritikere, med forskjellig teoretisk forankring, har sett på som et hovedemne i *På sporet av den tapte tid*. Det omfatter en rekke delspørsmål, hvorav det mest fremtredende utvilsomt er spørsmålet om "den andre" og dennes personlig-psykologiske beskaffenhet. Gjennom hele Prousts roman, og faktisk allerede i de idylliske skildringene av barndommens eventyrlige i Combray, er det ett spørsmål som hele tiden går igjen vis a vis andre personer: Hvem er du – egentlig?

Enten det gjelder den godslige, trygge hushjelpen Françoise, den mondene, men trivelige naboen M. Swann, eller det lette, lyse og hyggelige bekjentskapet herr Legrandin, utsettes fiksjonspersonene alltid for den kombinerte fortellerens, fokal-instansens og hovedpersonens granskende, utspionerende

blikk. Og det som skjer i slike situasjoner, er at fortelleren (først et godt stykke ut i verket kalt "Marcel") før eller senere får seg en overraskelse både med de tre nevnte og med de fleste andre personene i verket. Det skjer gjerne i sammenhenger hvor verkets forteller og hovedperson har inntatt en tilskuerposisjon, og hvor den observerte ikke vet seg iaktatt. Da skjer det en uventet metamorfose for hans øyne, slik at den beskuede fremtrer som "en annen"; som oftest en utrivelig, uhyggelig, eller til og med farlig person. Og for betrakteren oppstår da alltid det samme spørsmålet: Hvilken versjon av Françoise, Swann eller Legrandin er det som er uttrykk for deres *innerste* karakter?<sup>6</sup>



*Alfred Agostinelli, en svært nær venn av Proust, og den angivelige modellen for "Marcel's" erotiske hovedhenførelse: sluttbindenes sterkt sjalusiomspondne Albertine. Foto: Collection Cl. Albaret*

Senere, i hovedpersonens voksenliv, dominerer slike spørsmål også forholdet til hans store, ulykkelige forelskelse, Albertine, som står i fokus i de siste bindene av verket. På tross av gjentatte forsøk greier han aldri å gripe henne og forstå sikkert hvem hun er. Det er et problemområde som forsterkes dersom virkelighetsmodellen i sin tid var en mann Proust selv kjente og hadde et erotisk forhold til. I det hele tatt kan det konstateres at personene i *På sporet av den tapte tid* sjel-

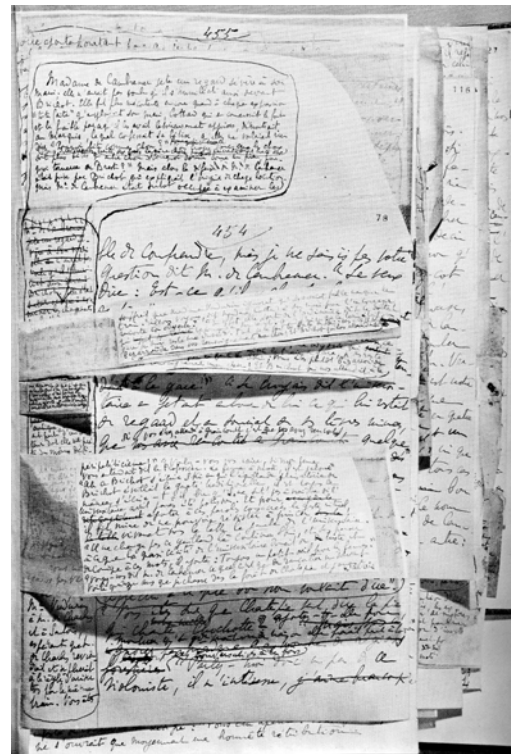
den eller aldri er den de først fremstår som, og det er en generell problematikk i verket som også vårt emne lett lar seg innpasse i. Imidlertid er det ikke bare personen labile maskespill (evt. "in drag") som kompliserer gestaltningen og oppfattelsen av personene og det homoerotiske motiv i Prousts roman. Forfatteren har også lagt inn andre filtre i sin fremstilling av dette emnet, som vanskeliggjør vår leserfremkallelse av det, men som også gjør det mer spennende rent tekstanalytisk.

### Fortelleren – og kikkeren

Flere sentrale Proust-kritikere har ned gjennom årene interessert seg for det fortellekniske helhetsarrangementet i *På sporet av den tapte tid*. I en så lang roman som dette er det klart at det ligger til rette for en rekke interne selvmotsigelser av narratologisk art. Det er særlig tilfelle fordi enkeltbindene ble skrevet over svært lang tid og i en uregelmessig rekkefølge, og fordi utgivelsen over mange år også innebar et hav av korreksjoner (og korreksjoner av korreksjoner) fra forfatterens side.<sup>7</sup> Den enkeltforskeren som best har oppsummert det arbeidet som er gjort på dette fagfeltet, og som også selv har gitt det mest overbevisende helhetsbidraget, er uten tvil Gérard Genette.<sup>8</sup> Selv om vi ikke her kan gå nærmere inn på hans grundige beskrivelse av romanens overskridende makrokomposisjon, vil det være formålstjenlig for det emnet som skal behandles å ta med et par av hans hovedobservasjoner. De vedrører forholdet mellom verkets fremtredende, men labile fortellerstemme og dets vekslende, mangesidige valg av synsvinkel (Genette: fokaliseringer).

Fortellerhandlingen i *På sporet av den tapte tid* er ulogisk nok plassert på flere temporale punkter i et kronologisk forløp *samtidig* som den jevnlig foregir å være enhetlig og punktuell. Likevel er den sikkert plassert i ettertid i forhold til det historieforløpet som skildres. Det innebærer at det er en voksen, erfaren og presumptivt livsklok fortellerstemme som fører ordet gjennom hele verket. Det er også han som i fiksjonen står

ansvarlig for dets forfinede språkuttrykk og for diskursens analytiske modus. Stemmen tilhører en person som selv har gjennomlevd den parisiske, aristokratiske mondenitetens verden av mellommenneskelige forstillinger og falskspill, og dermed er han blitt svært dreven i å gjennomskue alle de sosiale konvensjoner, etiketter og maskespill som dette dekadente *fin de siècle*-miljøet var gjennomstyret av. Fortelleren "Marcel" er m.a.o. en person som lett gjennomskuer selv de mest tilsminkede og tabubelagte sider ved de andre fiksjonspersonenes liv og tilværelse. Dessuten setter han med stor dyktighet ord på disse, og han foretar likeså skarpsindige, nyanserte analyser av dem.



Prousts originalmanus er, med sine talløse rettelser, margtilføyelser og påklistrede lapper, typisk for hans kaotiske arbeidsmåte med sin aldri ferdigskrevne roman. Foto: B. N.

Med et så privilegert utgangspunkt for narrasjonen i verket skulle man tro at fortelleren både raskt og med letthet ville gjøre rede for ett helt sentralt faktum fra denne fiksjonsverdens virkelighet, nemlig at en rekke av dens hovedpersoner, på tross av sine offisielle sosiale forkledninger og maskerader, er

homoseksuelle. Når dette likevel ikke skjer, har det sammenheng med de nevnte fokalisering-begrensningene i verket. Nettopp med hensyn til oversikt over, innsikt i, og forståelse av andre personer og deres liv, skaper disse en stor diskrepans mellom den livskloke fortelleren Marcel og den naive fokalinstanten og hovedpersonen med samme navn. Denne avstanden har sammenheng med at det, særlig i verkets innledende bind, er svært stor aldersforskjell på de to. Verkets narrative hovedgrep er m.a.o. å kombinere et barns eller en ungdoms øyne og sinn med en voksens språk og forståelse. Det innebærer i sin tur at skildringen av svært mange av verkets konkrete hendelser er dreid over følgende narratologiske formel: "Dette var et inntrykk jeg den gang ikke forsto å tyde, men som lang tid etterpå kom til å danne grunnlaget for min forestilling om..."

For presentasjonen av det homoerotiske motiv hos Proust har dette flere spennende konsekvenser. Siden homoseksualitet er et høyst tabubelagt emne i den fiksjonsverdenen som skildres, snakkes det aldri åpent om det i voksne menneskers hverdagsamtaler. Det resulterer selvsagt i at den unge Marcel heller aldri får høre om det, og at han derfor ikke gis muligheten til å forstå hva det er. Selv i det unntakstilfellet hvor dette fenomenet dukker opp i det aller nærmeste nabolaget i det idylliske Combray, og de voksne derfor (p.g.a. "skandalen") ikke unngår å snakke med hverandre om det, sørger de for at dette kun skjer gjennom hint og antydninger. Det utestenger helt den åpenbart nysgjerrige hovedpersonen fra deltagelse og innsikt. Dette blir også den virkelige forfatteren Marcel Prousts, og hans fortellende dobbeltgjengers hovedgrep når det homoerotiske motivet skal presenteres i romanen. Fordi den unge hovedpersonen Marcel intet forstår av det han i slike sammenhenger ser og hører, kan det heller ikke utlegges med forståelse eller innsikt i fortellerens diskurs, og slett ikke med innlevelse eller fascinasjon. Det er derfor det første filter dette motivet passerer gjennom i romanen *På sporet av den tapte tid*.

Det andre filtret som skal gjøre det mulig

(kanskje til og med gangbart) å introdusere det homoerotiske motivet i romanen, er verkets voksne og distanserte fortellerstemme. Som vi om litt skal se, dumper den uforvarende og intetanende hovedpersonen Marcel borti flere situasjoner som er både betente og farlige i vår sammenheng, dvs. at de er åpenbart homoseksuelt ladet. I samtlige av disse situasjonene befinner den unge, uvitende Marcel seg i en passiv kikkerposisjon. Med det menes at han, som en slags "spion bak busken", beskuer et for ham åpenbart fascinerende opptrinn, som han imidlertid ikke forstår noe av. Alt som registreres i disse tekstsekvensene, er derfor hva de andre personene eventuelt sier til hverandre, og særlig hvordan deres mimikk, gester og kroppsspråk utspilles.

Som nevnt er disse scenene alltid skildret som uforståtte, men likevel med en ulmende fascinasjon. Man aner at den unge Marcel, på tross av sin manglende evne til fortolkning, tiltrekkes av det han ser, og at en pirrende nysgjerrighet vekkes i ham. Det er imidlertid et inntrykk som den voksne, forstående fortelleren jevnlig sørger for å motvirke, både diskursivt og modalt. Det som følger enten innskutt i, eller rett etter de relativt nøkterne og objektive beskrivelsene av bevegelser og handlinger hos "de andre", er derfor alltid av samme art. Nærmere bestemt dreier det seg om en reflekterende, bortforklarende virksomhet hos den voksne fortelleren, som skal analysere, definere og plassere hendelsen innenfor en akseptabel kontekst. Fortellerens diskurs *omkring* hendelsene bevarer derfor lite av den opprinnelige, bakenforliggende *fascinasjonen* ved dem. Tvert om er fortellingen i slike passasjer innvevd med en latent fryktsomhet overfor det synliggjorte tabuet. Det medfører en rekke gjenopprettende manøvreringer fra den fortellende Marcells side, hvis åpenbare budskap til leseren er: Ingen må tro at jeg identifiserer meg med, godtar eller liker det jeg her beskriver.

For å oppnå denne effekten gjør fortelleren bruk av to hovedgrep. Det første er lange, detaljerte utlegninger av sin egen personlige indignasjon ved og fordømmelse av tabu-

bruddet, jevnlig innvevd med invektiver. Det andre og minst like virkningsfulle grepet er en humoristisk, syrlig og tidvis også giftig ironisk tone i analysene av de involverte personene og deres handlinger. Således rekker det homoerotiske motiv i *På sporet av den tapte tid* kun frem til leseren gjennom to tilslørende filtre: Hovedpersonens manglende forståelse og innsikt, og fortellerens moraliseringer og ironiseringer. Nedfelt i verkets fortelletekniske arrangement ser man derfor også to vesentlige sider ved den *virkelige* forfatteren Marcel Proust og hans forhold til det homoerotiske motiv: Den uimotståelige tiltrekningen og fascinasjonen, og den markante homofobien og selvundertrykkelsen. Likevel finnes det altså flere enkeltscener i verket hvor motivet så å si presser seg frem i teksten og manifesteres på gyldig måte. Nedenfor skal vi se nærmere på noen av disse scenene.

### Varslet: Lesbiske furier

I Sandra Gilbert og Susan Gubars skjellsettende verk innenfor feministisk litteraturkritikk, *The Madwoman in the Attic*, gjøres det rede for et fenomen som synes å ha vært gjennomgående i anglo-amerikansk kvinnelig romankunst fra 1800- og det tidlige 1900-tallet. Det dreier seg om to tilsynelatende antitetiske kvinnefigurer med helt forskjellige verdiladninger. Den første er en vakker, snill og altruistisk figur som enhver ekte-mann eller arbeidsgiver kan være bekjent av å ha hos seg, til å passe barn og hus, og til å holde middager og mottagelser. Den andre kvinnen er derimot et nattemenneske; et stygt, uhyggelig monster som er innestengt i herregårdens loftskammer på grunn av sin kombinerte ondskap og galskap. Med sin utagerende og totalt selviske adferd må hun aldri gjøres synlig for andre enn den aller nærmeste familie. Gilbert og Gubar viser imidlertid at disse to kvinnefigurene slett ikke er uforenlige motsatser. Tvert om representerer de to sider av datidens kvinnetilværelse rent generelt: Den offisielle, passive og inndrillede kvinnerollen, og den underliggende, undertrykte, men også farlige og re-

belske kvinnen som vil rive seg løs fra alle miljømessige og kjønnsbestemte tvangstrøyer. Siden denne siste rollen er underkuet eller fortrenget, er det bare som forventet når hun fremstår som en uakseptabel, tabuisert vanskapning; et nattens og maredrømmens uhyre som ingen kan eller vil vedkjenne seg.

Selv i et av modernismens hovedverker innenfor romankunsten, Virginia Woolfs *Mrs Dalloway*, gjenfinner man en variant av denne monsterkvinnen. Det er den stygge, strenge og forknytte frøkenen og selskapsdamen som har lagt beslag på familien Dalloways unge datter, og som har fått det megetsigende navnet Miss Kilman. Hos Woolf er imidlertid denne skikkelsen tilført nok et negativt trekk som det selvsagt ikke var på tale for 1800-tallets kvinnelige romanforfattere å legge åpent inn i en fiksjonsperson, nemlig at hun er en seksuelt "pervertert" person. Det er til ettertanke at Woolf (som selv var lesbisk) har latt et "lesbisk uhyre" som Miss Kilman få større innflytelse på Mrs Dalloways egen datter, enn det hun selv, den selvoppofrende hustruen og moren, er gitt.<sup>9</sup> Kanskje er også Mrs Dalloway og Miss Kilman bare to sider av *sin* tids alminnelige kvinnetilværelse, der den siste av dem er bildet på det undertrykte og fortrenget hos forfatteren selv.

Når denne Woolf-konstellasjonen nevnes spesielt her, er det fordi den har flere felles trekk med det homoerotiske motivets første åpne manifestasjon også i Prousts *På sporet av den tapte tid*. Det er interessant når Proust i denne sammenheng ikke bare benytter seg av de to ovennevnte filtrene, men at denne manifestasjonen antakelig også har fått nok et tildekningslag: Å la den utspille seg blant kvinner. Med det blir den et drag-show i miniatyr. I hvert fall behandler den første homoerotiske scenen i Prousts fiksjon en lesbisk relasjon, og den har flere av de "madwoman"-trekkene som er nevnt. Nedenfor skal vi gå nærmere inn på denne scenen; den avskyvekkende "profanasjonen på Montjouvain".

På sine spaserturer i Combray hver feriedag med ustadig vær, langs veien til Méseglise, passerer den unge Marcel og hans

familie først forbi den store eiendommen til herr Swann (den blir ”veien til Swann”). Deretter går de forbi et langt mer beskjedent hus som tilhører den lokale komponisten og pianisten M. Vinteuil. Som vi skal se senere, er Marcells oppmerksomhet ved disse anledningene sterkt fokusert på Swanns have og stedets eiere. Ved én bestemt anledning er det imidlertid herr Vinteuils hus som blir stående i sentrum for hans oppmerksomhet. Anledningen er Vinteuils død, som familiens voksne betegner som både en tragedie og en skandale. Marcel oppfatter at de voksne tror Vinteuil døde på grunn av skam, sorg og fortvilelse, noe hans datter, Mlle Vinteuil, antas å være hovedårsaken til. Imidlertid får Marcel ikke tak i hva det er de voksne har å holde mot henne; ikke før han en søndag like etter, ved mørkets frembrudd, passerer forbi Vinteuil-huset og kommer til å titte inn gjennom et av dets åpne vinduer.

I den scenen som følger, blir han helt tilfeldig vitne til et opptrinn hvor den baktalte Mlle Vinteuil spiller hovedrollen. At Marcel fascineres av det han ser og hører, er hevet over tvil. Det forklarer at han stanser opp og inntar den ”spion-bak-busken”-posisjonen vi har nevnt tidligere. Det han får se, er at Mlle Vinteuil mottar en voksen kvinne som også er hennes musikk lærerinne. Den sortkledde Mlle Vinteuil sitter på en sofa med et fotografi av sin nyss avdøde far foran seg. Dette bildet er ikledd et konvensjonelt sort bånd, men den mottagelsen musikk lærerinnen får, er slett ikke preget av at Mlle Vinteuil er en sørgende datter. Det er noe den voksne fortelleren Marcel vet å understreke, ved sine detaljerte utlegninger også av det som foregår i den unge pikens tanker:

Mademoiselle Vinteuil skalv og reiste seg fra divanen. Hennes samvittighetsfulle og følsomme hjerte visste ikke hvilke ord som nu spontant burde komme og ledsage den scenen som hennes sanser forlangte. Hun søkte så fjernt hun kunne fra sin egen natur for å finne et sprog som passet til den lastefulle kvinne hun gjerne ville være, men de ordene hun tenkte seg

at en slik kvinne ville valgt, forekom henne kunstige når hun selv uttalte dem. Og det lille hun tillot seg, ble ytret i et anstrengt tonefall, hvor hennes inngrodde fryktsomhet fullstendig lammet hennes beskjedne små tilløp til dristighet og ustanselig falt inn med: ”Du fryser vel ikke, du er ikke for varm, du har ikke lyst til å sitte alene og lese?”

”Mademoiselle later til å være oppfylt av lystne tanker i aften,” sa hun endelig, og gjentok her antagelig en setning som hun tidligere hadde hørt i venninnens munn.

I den spisse utringningen på sin sorte bluse følte Mademoiselle Vinteuil det plutselige streif av venninnens lepper, hun utstøtte et lite skrik, rev seg løs, og så sprang de etter hverandre rundt i rommet med de vide kjoleermene flagrende i luften lik vinger, pipende og klukkende som to elskende fugler. Så falt Mademoiselle Vinteuil til sist overende på divanen, med venninnen over seg. Men denne vendte ryggen til det lille bordet der billedet av den forhenværende pianolæreren var plassert.

(*På sporet av den tapte tid*, vol. I, ”Veien til Swann” 1: ’Combray’, s. 209)

Selv om den voksne kvinnen åpenbart er innstilt på straks å ”leke” med husets unge datter, synes Mlle Vinteuil likevel at det blir brysomt å la dette skje mens hun selv stirrer inn i sin fars øyne på bildet. Derfor avbryter hun først seansen, for å få snudd billedsiden vekk fra divanen. Dette fører til en lengre meningsutveksling mellom de to kvinnene, hvor de etter hvert begge uttrykker stor letelse over at M. Vinteuil endelig er død. Det betyr at de nå kan nyte hverandres nærvær uforstyrret og i full frihet. Sammen kommer de frem til at fotografiet av deres felles overvåker og hustyrann ikke lenger skal få forstyrre og ødelegge forholdet mellom dem, med sine fornærmelser og inngrep. Bildet kan derfor likevel være vendt mot divanen. Når det er ordnet, gjenopptas så de avbrutte intimitetene, som raskt leder frem til den nevnte ”profanasjonen”:

Men hun kunne ikke motstå den nydelse det var å føle seg behandlet med ømhet av et menneske som kunne vise seg så ubønnhørlig mot en forsvarsløs, avdød person; hun hoppet opp på venninnens fang og rakte henne fromt pannen til et kyss, på samme måte som hun ville ha gjort det om hun hadde vært hennes datter, og følte derved med hemmelig fryd at de sammen fullbyrde den grusomme handling de var i ferd med å begå: å berøve, endog hinsides graven, M. Vinteuil for hans farsverdighet. Venninnen tok hennes hode mellom hendene og ga henne et kyss på pannen, med en lydighet som måtte falle henne helt naturlig ut fra den hengivenhet hun næret for Mademoiselle Vinteuil, og ut fra sitt ønske om å bringe litt oppmuntring inn i det foreldreløse barnets triste tilværelse.

"Vet du hva jeg har lyst til å gjøre med dette fæle spøkelset?" sa hun og rakte hånden ut mot billedet.

Og hun mumlet noe i Mademoiselle Vinteuls øre som jeg ikke kunne høre.

"Å nei, det tør du ikke."

"Tør jeg ikke spytt på det? På *det der*?" sa venninnen med påtatt brutalitet.

Jeg hørte ikke mere, for med en trett, hjelpeløs, travel, ærbar og trist mine kom Mademoiselle Vinteuil bort og lukket både skoddene og vinduet (...).

(Ibid., s. 210–11)

Både for unggutten Marcel og den voksne fortelleren er det en pine å forestille seg det som følger etter dette, bak de lukkede skoddene. Tanken på den kombinerte profanasjonen av den nyss avdøde M. Vinteuls bilde, og den seksualakten det samme bildet deretter skal tvinges til å bevitne, blir for mye for dem begge. Den unge Marcel føler at han har fått et glimt av Helvetes forgård, og fortelleren Marcel følger opp med en rekke analyser av og moraliseringer over "den slags kvinner", som han overøser med avvisninger i skjellsords form. På tross av det han senere kom til å bevitne av homoerotisk adferd, og som han som voksen forteller selvsagt her kunne ha sammenlignet med, sitter dette før-

ste, forferdende inntrykk han som unggutt fikk av "perversjonen", tydeligvis fremdeles som spikret fast i minnet. Man får uvegerlig inntrykk av at for ham er lesbisk erotikk, skamløs adferd og opprørende skjensler deler av ett og samme sakskompleks. Det er utvilsomt en hovedårsak til at den unge Marceles første møte med mannlige homoseksuelle ikke oppleves på samme måte, og at det heller ikke skaper noen gjenkjennelseeffekt hos ham, men bare en stor villrede.

## Pantomimer

Dersom man ikke har sans for elevert *Salongfäihigkeit* og mondén konversasjonskunst, bør man antakelig avbryte sin lesning i *På sporet av den tapte tid* ved avslutningen av del II (dvs. bind IV): "I skyggen av blomstrende piker". Som både Genette og andre kritikere har påvist, skjer det deretter en langsom, men sikker utglidning i Prousts roman. Den går fra en fiksjonsverden der hendelsene og personene skildres iterativt (barndommen/ungdommen), til en rekke singulative, løsrevne og særdeles lange enkeltscener som er preget av allehånde konversasjoner (voksenlivet).<sup>10</sup> Selv om disse siste jevnlig er gjengitt i direkte tale og derfor blir særdeles plasskrevende, sikres likevel den samlede narrative balanse ved at fortelleren stadig tilfører dem sine detaljerte kommentarer og analyser. I disse partiene videreføres også det syntaktisk uhyre sinnrike, kompliserte språket hos Proust, som alltid har vært alle leseres kombinerte fortvilelse og fascinasjon i *På sporet av den tapte tid*.

Likevel står det sikre inntrykk igjen at Prousts tekst i midt- og sluttpartiene utvikler seg til en veritabel ordflom, noe forfatterens egen årelange skriveprosess understreker til overmål. Dette er særlig synlig i salongsценene fra den ytterst aristokratiske Guermantes-sfæren i Paris. Der diskuterer man nok jevnlig aktuelle og interessante enkeltemner, men i lange partier utarter samtalen likevel til smålig sladder og sosial tidtrøyte. I vår sammenheng blir dette å anse som den offisielle, "normale" verdens diskurs i *På sporet av den tapte tid*. Når dette fremheves her, er



det fordi det står i så klar og grell kontrast til det homoerotiske motivets videre fremtredelse og uttrykk. I de scenene og øyeblikkene hvor teppet igjen rives til side, og både hovedpersonen og leserne kort skuer inn i dette tabubelagte universet, er det som om salongenes ordflom plutselig forstummer og den orale *tausheten* gjør sitt inntog i historien. Når ordene således blir borte, ser man imidlertid at en annen type språk og kommunikasjon erstatter talen. Gester, minespill, bevegelser og alle andre slags kroppslige uttrykk gjør sitt inntog i teksten, og det åpenbart innenfor et eget, velutbygd system. De spill, samspill og motspill dette utvikler mellom personene, har tydeligvis sine egne indre koder og lover. Man forstår at dette spillet er lukket, fordi det bare kan anskues og tolkes av naturlig innvidde. Homoseksualitetens kommunikative uttrykk blir m.a.o. *pantomimen*; et taushetens talende språk for dem som kan se det og vil forstå det.

I enkelte sammenhenger utvikles dette språket til og med i kunstnerisk retning. Med sine velavstemte, kongruente trinn og gester hos de deltagende er det nesten som man aner en rytmisk musikkledsagelse bak, slik at uttrykket nærmer seg *dansens* formspråk. For tilskueren og leseren fremstår således det angjeldende opptrinnet som et elevert *ballett-nummer*. Bevegelser og gester blir en slags underkommunikasjon, et eget taust og hemmelig språk som det tabubelagte iklær seg i et samfunn som verken aksepterer dets eksistens eller berettigelse, og som slett ikke anerkjenner dets legalitet. Homoseksualitetens språk og kommunikasjon blir således hos Proust et latent, farlig og subversivt element, som utfordrer både mondenitetens og intellektualismens overfladiske, om enn eleverte diskurser. Vis a vis den veldreide, men ofte helt innholdstomme salong-samtale fremhever dette språket sin egen spontanitet og ekthet.

I fortsettelsen skal vi se nærmere på et par episoder i romanen hvor sceneteppet dras til side på denne måten, slik at den homoerotiske pantomime får lov til å utfolde seg på Prousts tekstuelle scene – inntil et brått teppefall igjen tildekker dens dulgte univers.

Selv om de angjeldende scenene har mange likhetstrekk, får de likevel svært ulike forløp. Det har sammenheng med den kombinerte hovedpersonens og kikkerens forskjellige posisjoner i dem, og graden av hans personlige involvering. Ikke minst har det å gjøre med fortellerstemmens holdning til og beskrivelse av dem. Det er imidlertid ingen tvil om hvem som er disse hendelsenes sentralfigur. Det er et av den sagnomsuste Guermites-familiens viktigste og mest markante medlemmer: Den strenge, tilknappe og ofte helt sortkledde baronen av Charlus.

### Den sorte baron: Solodanseren

Første gang Charlus dukker opp i romanen, er på en av unggutten Marcells søndags-spaserturer med familien i Combray, langs "veien til Swann". Ved den aktuelle anledningen er Marcel særlig konsentrert om familiens jevngamle datter, Gilberte, som leker i haven. På det angjeldende tidspunktet er kvinnen som er Swanns hustru og Gilbertes mor også på et sjeldent besøk. Med henne har det lagt seg en slags frivolitetens og usømmelighetens aura over både huset og Swann-familien. Marcells slektninger er vel kjent med denne hustruens (Odette de Crécys) tidligere liv i Paris som kokette, og som holddame for menn som er velstående eller "av stand".<sup>11</sup> Derfor vil de heller ikke ha noe med henne å gjøre. På den angjeldende dagen forsterkes denne usømmelighetens aura ytterligere, fordi den unge Gilberte ser ut til å slekte på sin mor. Etter å ha kastet forførende og utfordrende blick i Marcells retning, gjør hun i tillegg noen gester og kroppsbevegelser som fortelleren (etter å ha understreket den unge Marcells store villrede) fortolker som både frekke og grovt obskøne. Således er det i Swanns have denne dagen *to* "depraverte" kvinner; en middelaldrende og maskespillende, og en pur ung og naturlig vulgær. Atmosfæren rundt denne spesielle varianten av Marcells spasertur på veien til Swann er derfor sterkt erotisert.

Få kritikere har merket seg at Swann, ved siden av den markante Odette, denne sønda-

gen har enda en besøkende. Det er en herre som riktignok ikke gjør noe av seg i denne scenen, men som like fullt er tilstedeværende under Gilbertes usømmeligheter:

"Nå må du komme, Gilberte; hva er det du gjør!" ropte en hvitkledd dame som jeg ikke hadde sett, med gjennomtrennende og bydende stemme; litt bortenfor henne stod *en herre i lerretsdress* som jeg ikke kjente, og som *mønstret meg med et par øyne som nesten så ut til å skulle trille ut av hodet på ham*; piken ble straks alvorlig og samlet opp spaden sin; så gikk hun sin vei uten å snu seg mot meg (...)

(Ibid., s. 183, mine uthevn.)

På dette stedet i teksten kommenteres ikke denne herren nærmere, og hans navn, Charlus, nevnes bare flyktig ved turgåernes hjemkomst. Likevel har altså denne hendelsen allerede fra starten av innplantet ham i en usømmelighetens sfære, og det er et inntrykk som ikke svekkes utover i romanen, snarere tvert om.

Imidlertid er det særlig én grunn til at *fortelleren* Marcel ved denne anledning i det hele tatt omtaler Charlus, og til at han i sin beskrivelse vektlegger hans øyne og ekstreme blick. Denne årsaken er at et lignende og langt mer nærgående opptrinn av samme type kom til å utspille seg et par sommere senere, i badebyen Balbec (virkelighetens Caubourg) ved kanalkysten, der tenåringsgutten Marcel jevnlig er på besøk fra Combray sammen med sin bestemor. Som vi skal se nedenfor, får denne scenen sin begynnelse i akkurat den samme situasjonen og posisjonen som nettopp er beskrevet, men med den ikke ubetydelige forskjell at Marcel og den fremmede herren her befinner seg alene på scenen, uten tilskuere eller medspillere. Det må bemerkes at både den unge observatøren og den voksne fortelleren Marcel gir denne ellers ubetydelige hendelsen uventet stor plass i beretningen, og likeså at den skildres ned til minste detalj. Dermed må også leseren ha lov til å anta at den er viktig og betyr noe spesielt. Vi skal gå inn i teksten i det den

unge Marcel passerer forbi byens kasino. Det er for øvrig dagen etter at hans nå gode venn, Robert de Saint-Loup, har fortalt ham om sin spesielle og spennende hertug-onkel av Guermantes-slekten. Denne velger alltid å fremstå med en av sine mindre fornemme titler: baronen av Charlus, p.g.a. sin angivelige nøysomhet og beskjedenhet. Det er imidlertid en mann Marcel ennå ikke har hilst på, da følgende episode inntreffer:

(...) da følte jeg plutselig at det var noen i nærheten som så på meg. Jeg snudde hodet og fikk øye på en mann i førtiårsalderen, en høy og nokså kraftig person med meget sorte barter som stod og slo seg nervøst med spaserstokken over buksebenet, samtidig som han stirret på meg med øyne som var helt oppspilt av oppmerksomhet. Innimellom avfyrte de en serie med usedvanlig energiske blick, av den typen man aldri ville sende et ukjent menneske hvis man ikke hadde en helt spesiell årsak til det, som for eksempel den at man var sinnsyk eller spion. Så sendte han meg et siste øyekast, på én gang dristig, forsiktig, raskt og gjennomtrengende, som et siste skudd man avfyrer før man begir seg på flukt (...).

(*På sporet av den tapte tid*, vol. IV, "I skyggen av blomstrende piker" 2: 'Balbec', s. 147–48)

Allerede her er det åpenbart at den unge, uskyldige Marcel ikke forstår de gestiske signaler som den voksne herremannen sender ham som en åpenbar erotisk invitasjon. Vi skjønner også at den livskloke og høyst belevne fortelleren Marcel foreløpig skjuler sin innsikt i det som foregår, bak sitt unge alter egos uforstand. Den unge Marcells første tolkning av det inntrufne (som for øvrig fastholdes videre i tekstutdraget) blir derfor komisk også i lesernes øyne. Ingen andre enn Marcel ville vel komme på den tanke at dette dreier seg om en sinnsyke eller en spions typiske adferd. Denne naivismen hos hovedpersonen er selvsagt også egnet til å skjule fortellerens (og forfatterens) åpenbare interesse for, fascinasjon ved og fulle forståelse

av hva dette gestiske språket egentlig innebærer. Men fordi skildringen er fokalisert gjennom den unge Marcells troskyldige øyne, unnlater fortelleren behendig å gi oss den riktige tolkningen av det inntrufne. Således tildekkes denne første fremtredelsen av homoerotisk underkommunikasjon gjennom fortellerens og leserens kombinerte humor og latter over hovedpersonens utrolige naivitet.



Grev Robert de Montesquiou, modellen for "den sorte baron" av Charlus. I følge Céleste Albaret skal Proust selv ha betegnet ham som "hele sakens kjerner". Foto: E. R. L.

Det er et inntrykk som befestes i scenens videre forløp. Riktignok bevitner vi at den unge Marcel forstår at herremannens fortsatte kroppsspråk er et spill, og at det innebærer en tilbaketrekning fra og tildekning av hans innledende bevegelser og posisjoneringer. Imidlertid smiler vel både fortelleren og vi fremdeles av tenåringens manglende grep om *innholdet* i det som her skjer, nemlig at mannen foran ham har innsett at den unge Marcel ikke kjenner den anvendte koden, og at situasjonen derfor ikke kan videreutvikles i ønsket retning:

(...) etter å ha sett seg om til alle kanter, anla han plutselig en fraværende og over-

legen mine, snudde seg med et helt brått kast med hele kroppen mot en plakate som han ga seg til å studere, samtidig som han nynnet på en melodi og rettet på rosen han hadde i knappullet. Han trakk en notisbok opp av lommen og lot til å skrive ned tittelen på den forestillingen plakaten annonserte, trakk to eller tre ganger frem lommeuret, trykket en sort stråhatt lenger ned i pannen mens han holdt hånden opp som en skjerm i forlengelse av bremmen, som for å speide etter noen, og tok på seg den oppgitte minen man anlegger når man vil tilkjenne at man er lei av å vente, men som man aldri har når man virkelig venter; så skjøv han med et kast hatten bakover i nakken og viste en hårmanke som var nesten helt kortklippet, unntagen på siden der det hang en lokk ned langs hver tinning, og pustet tungt og høylydt slik folk gjør, ikke når de er for varme, men når de gjerne vil gi inntrykk av at de er det.

(Ibid., s. 148)

At herremannen gjør rett i å foreta denne tilbaketrekingen, fremgår av fortellerens utlegning av den unge Marcells tolkning av den nye pantomimen. Den inneholder ingen tanker om at disse hendelsene primært har hatt et erotisk anstrøk og siktemål. Tvert om fastholder og utbygger den unge Marcel sitt førsteinntrykk av herremannen, og det er en tolkning som ligger innenfor en unggutt-horisont hentet fra spennings- og action-litteraturens verden. Fortelleren Marcel gir oss dette inntrykket av situasjonen, i ukommentert form, slik at vi lesere nok en gang kan smile av den unge hovedpersonens uforstand:

Jeg kom på den tanke at det kanskje var en hotelltyv, som hadde lagt merke til min bestemor og meg dagen i forveien, og som nå, midt i sine forberedelser til et eller annet kupp, hadde skjönt at jeg var blitt oppmerksom på ham mens han spionerte på meg; for å føre meg på villspor forsøkte han nå kanskje bare å gi uttrykk for distraksjon og likegyldighet, men det

var på en så fryktelig overdreven måte at det virket som om han minst like meget som å ville oppheve de mistanker jeg hadde måttet ha, ønsket å hevne en ydmykelse jeg ubevisst hadde påført ham, gi meg den idé ikke så meget at han hadde sett meg, som den at jeg var et objekt av alt for ringe betydning til å påkalle hans oppmerksomhet. Han kastet overkroppen bakover med en utfordrende mine, knep munnen sammen, strøk barten i været og påla sitt blick et likegyldig, hårdt, nesten krenkende uttrykk. Så hans merkelige oppførsel fikk meg til å ta ham snart for en tyv, snart for en sinnsyk person.

(Ibid., s. 148–49)

Det er bare kort tid etter denne hendelsen, når Marcel har forlatt plassen foran kasinoet og er sammen med bestemoren utenfor hotellet, at han helt uventet treffer den samme "skumle" herremannen igjen. Imidlertid er konteksten nå helt forandret. I løpet av noen korte øyeblikk må den unge Marcel foreta en total revurdering av både mannen og det nyss inntrufne, fordi det åpenbares at han kjenner både Mme de Villeparisis av Guermantes-familien, og likeså hans egen bestemor. Faktisk blir revurderingen enda mer fundamental, fordi det også fremgår at det dreier seg om en høyaktet adelsmann av samme slekt, og at han er ingen ringere enn vennen Robert de Saint-Loups sagnomsuste og vellikte onkel, baronen av Guermantes, eller Charlus. Det Marcel i forfjamselsen ikke får med seg, er at baronen gjør et nytt, tilslørt, men også langt mer direkte og dristig gestisk fremstøt i hans egen retning, og det sågar rett foran de andres øyne. Dessverre for Charlus forstår den unge Marcel heller ikke denne invitasjonen, noe den voksne fortellerens diskursive fremstilling av møtet likevel retter opp, ved sin diskrete om enn detaljerte og megetsigende redegjørelse for deres første håndtrykk:

(...) da fikk jeg se Madame de Villeparisis komme ut sammen med Robert de Saint-Loup og den fremmede som hadde

stirret så stivt på meg foran Kasinoet. Med lynets hastighet sendte han meg det samme blikket som da jeg hadde fått øye på ham, et blick som straks ble trukket tilbake, som om han slett ikke hadde sett meg, og som nå ble festet litt lenger nede, sløvt ut i luften rett foran øynene hans, som den type uttrykksløse blick som foregir å ikke se noe i omverdenen og ikke er i stand til å formidle noen meddelelse, dette blikket som ikke uttrykker annet enn tilfredshet ved å føle seg omgitt av øyenvipper som det spiler ut med sin lykksalige rundhet, dette fromme og salvesfulle blikket man kan finne hos enkelte hyklere, eller det innbilske blikket til enkelte tåper. (...)

"God dag. La meg presentere deg for min nevø, baronen av Guermantes" sa Madame de Villeparisis, mens den ukjente, uten å se på meg, mumlet et utydelig "Gleder meg" som han lot efterfølge av et "hø, hø, hø", som for å gi sin vennlighet et tvungent anstrøk; og idet han krummet lillefingeren, pekefingeren og tommelen *rakte han meg langemann og en ringfinger uten ring som jeg trykket under hans hjorteskinnshanske*, hvorpå han, uten å ha hevet blikket i min retning, snudde seg mot Madame de Villeparisis. (Ibid., s. 149–50, min uthevn.)

Som man forstår, er den unge Marcel helt ukyndig i sitt første møte med den homoerotiske pantomie og dens diskrete kroppsspråk og signaler. Derfor må baronen av Charlus ved denne første sceneopptredenen i romanen nøye seg med et ubesvart, uapplaudert enmannsnummer. Det er imidlertid ikke tilfelle ved hans neste forestilling av samme type, som utspilles noe senere i verket.

### Den sorte baron: *Pas de deux*

På sin vei videre i livet kommer ungdommen Marcel til å tilbringe stadig mer tid sammen med de forskjellige medlemmene av Guermantes-slekten i Paris. Det er også hos dem han innvies i de aristokratiske Paris-salongene og påbegynner sitt mondene hovedstads-

liv. En av de høytstående Guermantes-personlighetene han ofte møter og som han beundrer, er den ovennevnte markisen av Villeparisis, hvis salong i hertugen av Guermantes' palé han etter hvert kommer til å frekventere jevnlig. Det er allerede ved et tidlig besøk hos henne at han, som fortelleren Marcel sier det, gjør "en oppdagelse som spesielt angikk Monsieur de Charlus". I den hendelsen som skildres, er imidlertid den unge Marcel denne gang ikke selv deltager. Tvert om har han, som i Mountjouvain-episoden, ved en tilfeldighet kommet til å plassere seg slik i forhold til Guermantes-paleets forgård at han er usett av dem som ellers måtte befinne seg der. Dermed blir han igjen "spionen bak busken", når baronen av Charlus plutselig skritter over gårdsrommet for å avlegge markisen et besøk, for deretter å komme ut av huset igjen bare få minutter senere.



Grevinne Greffulhe, den antatte modellen for hertuginnen av Guermantes, var en typisk representant for den glamorøse kvinnetypen Proust elsket å omgås i Parissalongene. Foto: B. N.

Det er da voyeuren Marcel blir vitne til et skue som innebærer både likhet og kontrast i forhold til hans egen opplevelse med Charlus i Balbec flere år før. Likhet fordi baronens gest- og minespill er gjenkjennelig, og kontrast fordi Charlus denne gang får en

medspiller som forstår dette språket, og som også kan besvare signalene innenfor den samme kode. Det dreier seg om den unge skredderen og vestmakeren Jupien som, også helt tilfeldig, krysser baronens vei ute på gårdsplassen, tett ved Marcells skjulested:

Jeg skulle til å flytte meg igjen, så han ikke skulle oppdage meg, men fikk hverken tid eller trang til det. For hva fikk jeg se! Ansikt til ansikt, på denne gårdsplassen der de sikkert aldri hadde truffet hverandre (...), så jeg baronen, som plutselig hadde sperret sine halvlukkede øyne vidt opp og stirret med usedvanlig oppmerksomhet på den forhenværende skreddersvennen som stod på trappen til sitt verksted, og Jupien på sin side, som plutselig stod naglet til stedet foran Monsieur de Charlus, fastgrodd som en plante, og betraktet den aldrende baronens tykkkladde skikkelse med henført mine.

(På sporet av den tapte tid, vol. VII, "Sodoma og Gomorra" 1, s. 8–9)

Som man ser, er utgangssituasjonen nøyaktig den samme som foran kasinoet i Balbec, og øyenspillet hos baronen av Charlus er også i høy grad gjenkjennelig. Og slik Marcel den gang sto som fastfrosset foran et mine- og gestspill han ikke forsto noe av, slik beskrives også Jupien som "naglet til stedet" i møtet med den sorte baron. Denne tilgrunnliggende situasjonslikheten avløses imidlertid av en fortsettelse som er totalt annerledes. Det fortelleren Marcel beskriver videre i teksten, er et ballett-nummer av den typen vi har omtalt tidligere; en *pas de deux* for personer som har fått grundig opplæring og trening i denne typen "dans". På tross av fortellerens klare distansering fra hendelsesforløpet, gjennom bruk av humor og ironi, er det klart at skuet fascinerer også ham, og da faktisk så mye at han oppfatter opptrinnet som et slags kunststykke, dvs. som et estetisk uttrykk:

Men, noe som var enda mer forbløffende, etter at Monsieur de Charlus hadde inn tatt en ny holdning, var det som om en

hemmelig mekanisme øyeblikkelig bragte Jupiens holdning i harmoni med den. Baronen, som nå forsøkte å kamuflere sin reaksjon men som allikevel, tross sin påtatte likegyldighet, syntes å ha vanskelig for å komme seg videre, ble gående frem og tilbake, stirret ut i luften med et blick som han trodde ville fremheve hans vakre øyne og anla et latterlig oppblåst og nonchalant uttrykk. Jupien på sin side la straks av seg den beskjedne og tjenesteivrige minen som jeg alltid hadde sett hos ham, og i perfekt symmetri med baronen kneiste han med nakken, ranket ryggen, plantet med grotesk frekhet den ene hånden på hoften, vrikket på baken og la for dagen et koketteri som man kunne forestille seg at orkidéen ville hatt hvis den mirakuløse humlen virkelig var kommet flyvende. Jeg ante ikke at han kunne se så usympatisk ut. Men jeg ante heller ikke at han var i stand til å improvisere sin rolle i dette stumspillet for to som (til tross for at han traff Monsieur de Charlus for første gang i sitt liv) syntes å ha vært nøye innstudert; man oppnår ikke spontant en slik perfeksjon uten når man befinner seg i utlandet og møter en landsmann som man uten videre forstår fordi referanserammen er den samme: uten at man noensinne har sett hverandre, er scenen tilrettelagt på forhånd. (...) Denne scenen var imidlertid ikke egentlig komisk, den var preget av en eiendommelighet, eller om man vil naturlighet, hvis skjønnhet tiltok etter hvert.

(Ibid. s. 9)

I det fortelleren opprettholder sin ironiske smile om humlen og orkideen, og forfølger Charlus og Jupien ut i gaten og deretter tilbake til gårdsrommet igjen, er det som om både han selv og fiksjonspersonen Marcel mister enhver anstendighet og bluferdighet i sin holdning til det som skjer. Når Jupien først svinser inn i sin butikk, og deretter inn i dens bakenforliggende verksted, tett fulgt av en pågående, opphisset Charlus, greier ikke Marcel lenger å oppholde seg på samme sted

som før. Istedenfor å avgi en likegyldig, nonchalant latter overfor det intrufne, utøves det isteden en febrilsk, enerverende tankevirksomhet omkring det å kunne komme "det skandaløse" så nært som mulig. Det altoverveiende spørsmålet for den unge Marcel (og dermed også den voksne fortelleren) blir derfor: Hvordan skal man kunne manøvrere seg frem til det som nå antakelig foregår, i den forhenværende skreddersvenns bakrom i Guermantes-palassets sidefløy? Både den unge og den gamle Marcel er m.a.o. uimotståelig tiltrukket av det som her er i ferd med å skje.



*Pinanisten Reynaldo Hahn, en av Prousts langtidsvener, under et klaverforedrag. Til høyre en av de andre vennene, med det ikke uefne navnet "Coco" de Madrazo. Foto: E. R. L.*

## "The Closet"

Det skal villig vedgås at fortelleren Marcel har et både smilende og ironisk blick på sitt unge alter ego, når denne plutselig kommer på at det finnes en gang fra Guermantes-palleets hovedbygg og over til bakrommet i Jupiens forretningslokale. Denne passasjen blir øyeblikkelig tatt i bruk, slik at den unge Marcel etter kort tid kan orientere seg inn mot det verkstedet (og bakrommet) hvor Charlus og Jupien nå befinner seg. Heldigvis for hovedpersonen finnes det et vindu med mattglass helt øverst på veggen mellom gangen og verkstedet, og for de registreringer som både den unge Marcel og fortelleren med samme navn nå skal foreta, er det selvfølgelig en fordel at dette vinduet står forsik-

tig på gløtt. Selv om den unge, ekstremt nysgjerrige Marcel altså ikke kan se noe av det som foregår i naborommet, kan han likevel registrere alt som måtte forekomme av tale og lyd der inne. Og i denne flerdobbelt tilslørte og innelukkede konteksten er det så at Proust lar den første åpne homoerotiske scenen i sin roman utspille seg, for sine egne og våre ører. Man legger avgjort merke til den kombinerte fortelleren og forfatterens ironisering over (og implisitte distansering fra) det som faktisk skildres:

(...) jeg var redd for å lage den minste lyd. Det var forresten en overflødig frykt. Jeg behøvde ikke en gang å ergre meg over at jeg var kommet over til verkstedet først etter noen minutter. For hvis jeg skulle dømme etter det første jeg fikk høre fra Jupiens verksted, og som ikke var annet enn en serie uarticulerte lyder, går jeg ut fra at det ikke var mange ordene som var blitt sagt. Riktignok var disse lydene så voldsomme, at hvis de ikke stadig var blitt gjentatt en oktav høyere oppe av en parallell klage, kunne jeg ha trodd at en person var i ferd med å myrde en annen i rommet ved siden av meg, og at morderen og hans gjenoppståtte offer etterpå tok seg et bad for å viske ut sporene etter forbrytelsen. Senere forstod jeg at det er én ting som er like høylytt som lidelsen og det er vellysten, ikke minst når den efterfølges (...) av et øyeblikkelig behov for renslighet. Endelig, etter en halv times tid (jeg hadde i mellomtiden smøget meg opp stigen for å se gjennom gluggen som jeg ikke åpnet), begynte de å snakke med hverandre. Jupien avsto meget bestemt de pengene som Monsieur de Charlus ville gi ham.  
(Ibid., s. 14)

I vår sammenheng er det ikke formålstjenlig å gjengi den åpne, frivole samtalen Charlus og Jupien fører sammen ute i sistnevntes butikklokale, etter at hendelsene i bakrommet er avsluttet. De er som man kan forvente hos personer som er blitt intime med hverandre,

innefor en lukket og tabuisert kontekst. Imidlertid må det bemerkes at Marcells fascinasjon ved dette paret ikke opphører i.o.m. denne hendelsen. Tvert om kan det konstateres at hans interesse for Charlus øker betraktelig etter dette, selv om denne i den påfølgende tiden stort sett forblir et aristokratisk individ med et strålende og prangende ytre, som Marcel ikke har tid til å følge opp (han får selv nok å gjøre med å gripe og forstå sin egen labile, foranderlige kjæreste, Albertine). Bare ved ett tilfelle kommer Marcel til å skue inn i Charlus' tabuiserte verden igjen. Og da er hendelsen av så grotesk karakter at Marcel raskt lukker døren til det mørklagte rommet han tilfeldigvis titter inn i. Hans inntrykk av det han bivåner, er i hvert fall så kort at fortelleren og teksten bare skildrer én enkeltgrimase hos en lærkledd Charlus, som holder en pisk i været over den nakne bakkdelen til en overrasket, måpende og foroverbøyd Jupien. Man kan forstå fortelleren Marcells lettelse over at hovedpersonen Marcel raskt lukker den døren han her har åpnet. Dermed slipper den samme fortelleren unna en nærmere diskusjon og analyse av dette mørkerommets skjulte evenementer. Med det sier vel både fortelleren og teksten at det er beklagelig at slike ting foregår midt i den kultiverte mondenitetens og den aristokratiske vellykkethets verden.

Ut fra ovenstående vil jeg hevde at "the closet" er en meningsfylt billedsetting av det tabuiserte, forklede og undertrykte både hos fiksjonens Marcel og virkelighetens Proust. Det fremtrer som både angstrent og farlig, noe som gjendrives med distanserende humor og ironi, men med tiden transformeres det også til noe kreativt og frigjørende (om enn innelukket). Slik jeg ser det, har dette skapet minst tre hovedmanifestasjoner i teksten. Dets første gestaltning, karnappet og mørkerommet med de åpne homoerotiske handlingene, er et fryktsonhetens rom. Det er tildekket ved hovedpersonens manglende forståelse og innlagte fokaliserings-begrensninger. Nivå nummer to finnes i fortellerens/forfatterens diskursive grep for å kunne bagatellisere, ta

avstand fra og stedvis også å raljere over det som vitterlig står i fortellingens fokus, slik at denne doble narrasjonsinstansen selv holdes på god avstand fra det tabuiserte (han forblir selv billedlig i skapet). "The closet" er endelig også den lett aldrende Prousts eget spesielle og strengt avlukkede astma-rom i hans like avsondrede leilighet i Paris. Det var her han i sin seng og over år, helt frem til sin død, og med "sin kjære Céleste" som sin eneste venn og medhjelper, dag og natt strevet med den teksten som skulle bli til selve verket: *På sporet av den tapte tid*. Dette siste rommet er derfor unektelig et ensomhetens og taushetens sted, men det er også i høyeste grad et *skriftens* sted – dvs. et sted der livets mange spørsmål og problemer (bl.a. tabuisert seksualitet) kan berøres, fremvises og omtales, i hvert fall delvis eller i omskrevet form. Skapet blir således en billedarketype både for Prousts liv og skrift. Det er en sterk metafor for det selvundertrykkende, men også for det kreative og kunstneriske i hans liv og livsverk.



Den aldrende Céleste Albaret i den posisjon hun som ung hushjelp pleide å innta ved Prousts seng, i hans kombinerte rom for innelukkelse og skriving. Foto: Segonzac. Paris-Match.

## Finalen: "I skyggen av falmede ludere"

Romanen *På sporet av den tapte tid* avsluttes med en gedigen samling i Guermantes-sfæren, der de viktigste gjenlevende personene fremtrer sammen med den nå godt voksne hovedpersonen. Mange år er gått siden de

idylliske ferieoppholdene i barndommens Combray og ungdomstidens Balbec, og det er derfor en sterkt aldrende forsamling som står på scenen i verkets siste salong-evenement. Hele det bredt utmalte opptrinnet er sterkt karnevalisert, og personene har i tillegg noe oppstivet, tilsminket og mumifisert over seg, som får leseren til jevnlig å dra på smilebåndet. Her er også flere av forsamlingens drag-maskeringer for lengst falt, på tross av all oppkledning og staffasje, og på tross av alle gjentakelser av gamle samværsritualer og utbrukte samtaleformer. Det er m.a.o. en både tilårskommen og falmet forsamling Marcel trer inn i, der lite eller intet er tilbake av fortidens glans og glamour hos Guermantene og deres omgangskrets. Man føler uvegerlig at et tidsskille er passert, og at man skuer inn i restene av en svunnen verden som første verdenskrig og påfølgende samfunnsomveltninger pløyde vekk grobunnen for. I Marcells blikk på "sin verden", sterkt medtatt som den er, finnes det nok både vemod og tristesse. Men et humoristisk glimt i øyet har han også, i gjensynet med alle de utbrukte levemennene og "fine", men nå lett forkomne kokettene.

For Marcel selv blir imidlertid dette geriatriske dyrskuet ikke noen nedtur eller noe traume. Tvert om gjør han, i forlengelse av dette arrangementet, sitt livs viktigste valg. Han beslutter å påbegynne skrivningen av det verket man nettopp har lest, når man nå fullfører sluttbindet. Det innebærer at *hovedpersonen* Marcells vei går fra den mondene Guermantes-sfærens salonger og til sengen i det enkle, avsondrede astma- og skriverommet hjemme i hans egen leilighet, der *fortelleren* Marcel rår grunnen alene. Der skal han i år etter år minnes sitt tidligere liv, reflektere over det og skrive om det, til livet hans tar slutt. Her er det også at fiksjonens forteller, Marcel, og virkelighetens forfatter, Proust, smelter sammen til det samme skrivende individ. I forhold til vårt emne handler dette valget også om innestengt seksuell energi, en energi som søkes utløst og forløst gjennom en ustoppelig, sublimerende, kunstnerisk aktivitet som verdenslitteraturen knapt kjenner maken til. Blant de talløse problemstillinger



verket forholder seg til, finner man repeterte homoseksuelle motiver og en generell kjønnsstatikk, om enn i tildekket eller forvrengt form. Prousts personlige frigjøringsprosess ble således aldri fullført, noe verkets uavsluttethet også vitner om. Ved hans død sto fremdeles noe vesentlig igjen, nemlig å kunne si rett ut at dette tabuiserte området ikke var noe som fiksjonspersonen og fortelleren Marcel, og forfatteren Marcel Proust sto på god avstand fra. Det homoseksuelle følelseslivet og miljøet var ikke noe de kun registrerte og kommenterte; tvert om hørte de alle tre i høy grad hjemme der selv.



Det siste bildet som ble tatt av den levende Proust, 51 år gammel. Som fiksjonsfigurene i romanens sluttscener er han ikke bare sterkt falmet, men åpenbart også meget syk. Foto: Collection particulière.

Den tekstsekvensen i *På sporet av den tapte tid* som ligger nærmest et slikt åpent uttrykk, er utvilsomt siste halvdel av åpningen på "Sodoma og Gomorra". Til tross for at fortelleren også her beretter om noe han etter sigende selv aldri var involvert i, er det slående hvor stor hans innside-informasjon fra homomiljøet i Paris likevel er. De observasjonene og kommentarene som gjøres i forhold til dette miljøet, er åpenbart laget av en person som både er innforlevet med og fascinert av alle de variantene som finnes av homoseksuelle mennesketyper og samværsformer. Her er det åpenbart *forfatteren selv* som taler om sitt livs viktigste spørsmål og problem, og det gjør han på tross av den kombinerte fortellerforkledning og -dis-

tanseringen. Fra den "homokatalogen" denne teksten uvegerlig blir, skal vi til slutt sakse noen eksempler som viser dette. Det Proust gjør i denne over førti sider lange sekvensen, er å presentere leseren for en hel regnbue av situasjoner og skjebner fra den lukkede verdenen han tilhørte. Selv om den er ganske atypisk for romanen som helhet, er den til gjengjeld kanskje den mest personlige delen av hele verket (på tross av sin plassering i romanen ble den skrevet på et sent tidspunkt). Det underbygges av det faktum at fortellerens vanlige galgenhumor og ironi her svekkes, til fordel for et mer inderlig og følsom diskurs. Nedenfor følger noen smakbiter fra Prousts innholdsrike erfaringskatalog.

### "The Gay Parade"

På tross av sin egen særs privilegerte posisjon i samfunnet viser Proust en uventet varme for og innsikt i problemene hos unge, ubemidlede homoseksuelle fra provinsen, og han har også registrert at det finnes klasse- og rangsforskjeller innenfor denne innelukkede subkulturen. Selv om han bare betrakter dem på avstand, har han likevel et uvanlig godt blikk for deres underkuede, fryktsomme fellesskap. Slik beskriver han provinsboerne som p.g.a. sin legning nettopp har søkt til hovedstaden og verdensmetropolen Paris for å finne et ly for sin seksualitet, og muligheter til å leve den ut:

I kvarteret der de bor, hvor de ellers bare omgås medstudenter, lærere eller et eller annet bysbarn som tar dem under sine vinger, har de raskt oppdaget andre unge menn som den samme spesielle legningen forener dem med. (...) Ingen i den kaféen der de har sitt bord aner forøvrig hva slags møte de har (...), i den grad er deres påkledding korrekt, deres mine kjølig og reservert, og så nøye passer de på, at de ikke kaster annet enn stjålne blikk mot de unge mennene ved et annet bord, de unge "løvene" som bare noen meter lenger borte snakker høylytt om sine elskerinner, og blant hvilke de som beun-

drer dem med senket blikk, først tyve år senere, når enkelte av dem står i ferd med å bli innvalgt ved et av akademiene, og andre er blitt eldre klubbherrer, får vite at den flotteste av dem alle, nå en tykk og grånende Charlus, i virkeligheten var som dem, men et annet sted, i et annet miljø, under andre ytre symboler (...). (Ibid., s. 24–25)

Proust viser også at han var vel fortrolig med den varianten av homoseksuelle som kanskje er den mest sære og foraktede av alle, nemlig den overfeminiserte, geberdende og hvinnende "skrullen", som er alle homomiljøers kombinerte muntrasjonsråd og forargelse. Selv om Proust nok sier at også slike har sin plass i, og tilhører "broderskapet", greier heller ikke han å oppvise noen nærhet til, eller begeistring for disse. Tvert om viser vel den sammenligningen han gjør nedenfor, at de skremmer ham; kanskje fordi de er "avvikets" mest ytterliggående og konsekvente uttrykk:

Der blir de forøvrig tatt nokså dårlig imot, for i deres relativt rene liv har mangelen på erfaring, i tillegg til den overdose av drømmer de har hengitt seg til, forsterket hos dem disse spesifikt kvinnelige trekkene som de profesjonelle har bestrebet seg på å viske ut. Og det skal også innrømmes at hos enkelte av disse nyankomne er kvinnen ikke bare innvendig forbundet med mannen, men også i forferdende grad synlig, gjennomrystet som de kan være av hysteriske krampe-trekninger, av en skingrende latter som får dem til å skjelve på hender og knær, like forskjellig fra en vanlig mann som disse apekattene med klatreføtter og inn-sunkne, melankolske øyne som man ifører smoking og sort slips; derfor betraktes disse nye medlemmene, og det selv av de minst kyske, som et kompromitterende selskap, og man tar dem nødvendig inn. (Ibid., s. 26)



*Greven av Salignac-Fénelon i henslengt positur. Proust hedret ham ved modelleringen av "Marcel's" kvinnebedårende venn Robert de Saint-Loup. Først i romanens sluttdele fremstår han som homoseksuell. Foto: B. N.*

I flere passasjer i "Sodoma og Gomorra" beveger Proust seg innenfor temaområdet biseksualitet/androgyni, dvs. at spørsmål om kjønnsroller og kjønnsidentitet bringes eksplisitt på banen. I én spesiell passasje studerer han en klassisk-antikk figur i moderne variant: hermafroditten. I Prousts versjon er dette "vesenet" inne i en vedvarende metamorfose-prosess, der det feminine og maskuline skifter om å stå i forgrunnen. Det er liten tvil om at beskuelsen av denne figurens feminine side bergtar Proust, og at han anser det "perverterte" han betrakter som vakkert, faktisk så vakkert at han kan avslutte beskrivelsen med et både morsomt og uventet spørsmål som på inkluderende vis er rettet direkte til leseren:

Enkelte av dem, hvis man overrasker dem om morgenen før de ennå er stått opp, fremviser et praktfullt kvinnehode, i den grad er hele uttrykket typisk for kvinnekjønn; selv håret bekrefter det, med sitt kvinnelige fall; når det er utslått, legger det seg så naturlig i lokker mot kinnet, at man undrer seg over at den unge Galathea som såvidt er våknet i denne mannskroppens ubevisste mørke hvor hun er innesluttet, har vært så oppfinnsom, og at hun helt av seg selv, uten å ha lært det noe sted, har visst å benytte hvert minste smutthull ut av fengslet, finne det hun trengte for å overleve. (...)

Selv om han – av mange mulige årsaker – lever sammen med en kvinne, kan han benekte for henne at han er kvinne selv, sverge for henne at han aldri har hatt noe forhold til menn. Men hun behøver bare å se ham slik vi nå har fremstilt ham, henslengt på sengen i pyjamas, med bare armer og naken hals under det sorte håret: pyjamasen er blitt en kvinnes nattlinet, hodet tilhører en vakker spanierinne. (...) Hvorfor, når vi i denne mannens ansikt beundret en følsomhet som griper oss, en naturlig vennlighet og ynde som man vanligvis ikke finner hos menn, hvorfor skulle vi så bli fortvilet over å få vite at han egentlig svermer for bokserer?

(Ibid., s. 27–28)



*Odilon Albaret, den bil-gale Prousts sjåfør og gift med hans hushjelp Céleste. Ifølge hennes memoarer ydet han Proust "tjenester av alle slag". Foto: Collection C. Albaret.*

At Proust i "Sodoma og Gomorra" ikke primært skildrer pirrende, avskyelige seksuelle "perversjoner", men at han er genuint opptatt av generelle spørsmål som vedrører kjønn, seksualitet og identitet, fremkommer etter min mening klart i nedenstående tekstsitat. I denne passasjen er det som om både motivet,

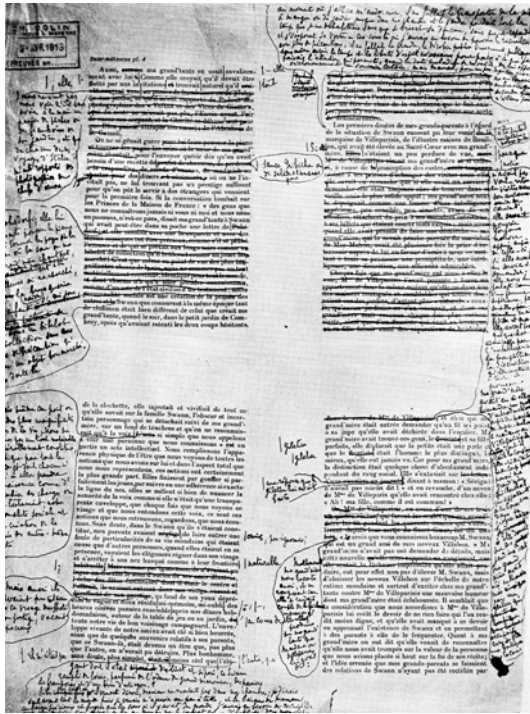
resonnementet og den labyrintiske syntaksen veves sammen med ett og samme formål for øyet: å bekjempe alle fikserte kjønnsroller, og alle stereotypier om hva mennesket er eller bør være med hensyn til kjønn, seksualitet og identitet. Man spør seg uvegerlig om dette var Prousts egen fremtids- og frihetsdrøm:

Men de andre oppsøker de kvinnene som elsker kvinner, som kan skaffe dem en ung mann og dermed intensivere den gleden de har av å være sammen med ham, hva mer er, med disse kvinnene kan de oppnå den samme gleden som med en mann. (...) For i sine forbindelser med den kvinnen som elsker kvinner, spiller de den andre kvinnens rolle, og kvinnen på sin side gir dem samtidig noe av det de finner hos mannen, slik at den skinnsyke vennen lider ved å føle at den han elsker er knyttet til en kvinne som nesten er en mann for ham, samtidig som han føler at hans elskede nesten unnslipper ham fordi han, for disse kvinnene, er noe som han selv ikke kjenner, nemlig en slags kvinne.

(Ibid., s. 29)

For Proust selv ble det imidlertid med drømmen – og skriften. Han forble i sin særegne variant av skapet, dvs. sitt kjære, trygge og avlukkede astma-rom. Og slik gikk årene, ett etter et, med stadig nye tekstsekvenser eller tilføyelser og rettelser til tidligere verksavsnitt som resultat. I sine "minner" forteller Céleste Albaret at både hun selv og andre som kjente Proust, til slutt mente at det inne-stengte, skrivende geniet etter hvert var ved å bli gal (jf. også hans antatte selvmord). Med henvisning til vår egen artikkel-tittel og de ovenstående utdragene fra "homokatalogen" vil vi derfor konkludere med å si at "the Mad-Baron in the Closet" ikke primært er baronen av Charlus. Den som best kvalifiserer for en slik betegnelse, er først og sist den avsondrede, skrivende Proust selv. Slik jeg ser det, kan man betrakte og beundre den "balsamerte" og estetiserte Proust, og i tillegg si lærde og interessante ting om hans

verk. Men dersom man under lesningen også ønsker å vekke den legende-omspundne mumiens til live, kan man i vår tid ikke lenger gå utenom det emneområdet som er tatt opp her. Det er en integrert og uadskillelig del av hans gedigne romanverk.



Proust må ha vært alle utgivere og trykkeses verste mareritt. Selv ved tredje eller fjerde korrektur så rettelsetene og tilføyelsene i teksten slik ut. Foto: B. N.

## NOTER

<sup>1</sup> Den vitenskapelige Proust-kritikken og -utforskningen i Norge kom likevel relativt sent igang, men har i tiden etter ca. 1960 hatt to hovedfigurer. Den første, og selve nestoren, var Anne-Lisa Amadou, som også formådde å oversette hele Prousts roman til norsk: *På sporet av den tapte tid*, Gyldendal, Oslo 1963 ff. Dette arbeidet må trygt kunne betegnes både som en språklig, estetisk og utholdelsesmessig bragd, og det innbrakte henne etter hvert flere utmerkelser og priser. Alle henvisninger til og sitater fra romanen nedenfor, er hentet fra denne oversettelsen. – Den andre hovedfiguren er Ragnhild E. Reinton, som forhåpentlig vis ennå ikke har sagt sitt siste om Proust. Deres vitenskapelige hovedarbeider er:

Anne-Lisa Amadou: *Dikteren og hans verk. En studie i Marcel Prousts estetikk*, H. Erichsens forlag, Oslo 1965.

Anne-Lisa Amadou: *Omkring Marcel Proust. Elleve franske romanstudier*, H. Erichsens forlag, Oslo 1978.

Ragnhild Evang Reinton: *På sporet av Marcel Proust. En litterær studie*, Gyldendal, Oslo 1993.

<sup>2</sup> Noen gode eksempler på dette kan være de nedennevnte standardverkene, som representerer hhv. en psykologisk-estetisk, tematisk, stilistisk, narratologisk og dekonstruktiv tilnæringsstrategi til Prousts roman:

Gaëtan Picon: *Lecture de Proust*, Gallimard, Paris 1963.

Jean-Pierre Richard: *Proust et le monde sensible*, Seuil, Paris 1974.

Gilles Deleuze: *Proust et les signes*, Presses universitaires de France, Paris 1964.

Gérard Genette: "Discours du récit. Essai de méthode" i *Figures III*, Seuil, Paris 1972 – eng. oversettelse *Narrative Discourse. An Essay in Method*, Cornell Univ. Press, New York 1980.

Paul de Man: "Reading (Proust)" i *Allegories of Reading*, Yale Univ. Press, New Haven 1979.

<sup>3</sup> Et første inntrykk av denne vil man kunne få av nedennevnte samleverk, som også vil være et godt startsted for interesserte lesere. Foruten at de inneholder sentrale artikler av viktige enkeltkritikere, har de også bibliografier som dekker hhv. den eldre og den nyere Proust-kritikken:

René Girard (red.): *Proust. A Collection of Critical Essays*, Prentice Hall, New Jersey 1962.

Jacques Bersani (red.): *Les critiques de notre temps et Proust*, Garnier, Paris 1971 [sentrale Proust-essays av bl.a. Ernst Robert Curtius, Leo Spitzer, Georges Poulet, Jean Rousset, Roland Barthes, Maurice Blanchot, Gérard Genette, René Girard og Gilles Deleuze].

Richard Bales (red.): *The Cambridge Companion to Proust*, Cambridge Univ. Press, Cambridge 2001.

Blant de noe eldre enkeltarbeidene om Proust står utvilsomt Samuel Becketts lange essay om ham i en særstilling: *Proust*, Calder, London

1965 – no. oversettelse *Om Proust*, Solum, Oslo 1987.

Blant nyere arbeider kan følgende monografi trygt anbefales:

Malcolm Bowie: *Proust among the Stars*, Columbia Univ. Press, New York 1998.

<sup>4</sup> Ett tydelig og godt unntak fra dette er følgende arbeid: J. E. Rivers: "The Myth and Science of Homosexuality in *A la recherche du temps perdu*" i G. Stambolian og E. Marks (red.): *Homosexualities and French Literature. Cultural Contexts / Critical Texts*, Cornell Univ. Press, Ithaca/London 1979.

<sup>5</sup> At dette på ingen måte har vært et uomstridt syn, og at flere som sto Proust nær lenge følte behov for å redde både ham selv og hans hovedverk unna slike "degraderinger", ser man ikke minst i nedennevnte utgivelse. Der foretar hans husholderske i de siste årene av hans liv et tappert, heltmodig og helt sikkert velment forsvar for den "normale" Proust hun selv mente å kjenne. Imidlertid blir hennes forsøk på å beskrive både Proust selv og flere av hans nærmeste homofile forbindelser som "bare venner" ganske patetisk, i hvert fall dersom man har noe kjennskap til deres liv fra andre og mindre fordomsfulle kilder. Men boken er avgjort interessant i vår sammenheng, med sin milde, men likevel gjennomgående homofobi:

Céleste Albaret : *Monsieur Proust* ("minner" nedtegnet av Georges Belmont), Éd. Robert Lafont/Opera Mundi, Paris 1973.

<sup>6</sup> I en eldre artikkel har undertegnede studert flere scener av denne typen i Prousts roman:

– "På sporet av det autentiske menneske. Marcells opplevelse av andre personer i *A la recherche du temps perdu*" i *Narcisse* no. 2: "Marcel Proust", Universitetet i Oslo 1973 (gjenoptrykket i 1993). Denne artikkelsamlingen inneholder ellers arbeider av bl.a. Anne-Lisa Amadou, Ragnhild E. Reinton og Bente Christensen.

Andre publiserte Proust-artikler av undertegnede er:

– "Restaurant i STJERNE-klasse. En lesning av 35 tekstlinjer fra *A la recherche du temps perdu*

[Aftenen med Robert de Saint-Loup i Rivebelle fra 'A l'ombre des jeunes filles en fleurs']" i *Narcisse* no. 2: "Marcel Proust", op.cit. – Denne tekstanalysen demonstrerer i hvor høy grad typisk mimetisk-referensielle tekstsekvenser hos Proust også og samtidig kan være selv-kommenterende og auto-representerende litterære uttrykk.

– "Klokketårn-skrift. En analyse av Martinville-episoden i Marcel Prousts 'Combray' fra *På sporet av den tapte tid*" i K. Gundersen og Hans H. Skei (red.), *Con Amore. Festskrift til Arne Hannevik på syttiårsdagen*, Aschehoug, Oslo 1994. – I denne artikkelen påvises det hvordan den selvbevisste skriveakten som det alluderes til flere steder i romanen, men som ifølge mange kritikere ikke er nedfelt noe sted i selve teksten, likevel finnes innskrevet allerede i en tidlig episode i romanen, og det sågar i to kontrasterende og høyst meningsbærende varianter.

– "Gérard Genette: *Narrative Discourse*. To lesninger av en moderne klassiker" i E. Arntzen og R. Gaasland (red.), *Teoriser. Essaysamling i anledning Seksjon for allmenn litteraturvitenskaps tiårsjubileum høsten 1995*, "Tromsø-studier i litteratur" nr. 5, Universitetet i Tromsø 1995. – I denne artikkelen vektlegges de mange og lange sekvensene i Genettes klassiske narratologi-studie som er 'Proust-spesifikke'. Det argumenteres for at disse er minst like viktige i studien som de langt bedre kjente metode-avsnittene av generell karakter, ikke minst fordi de alltid brukes til å vise hvordan Proust bryter opp og overskrider alle velkjente fortellekniske grep i tradisjonell romankunst – også Genettes eget, etablerte "system".

<sup>7</sup> Historien om verkets tilblivelse er både lang og komplisert, noe som avgjort har innvirket på dets ulogiske narratologiske helhetsarrangement. Ifølge kildene ble romanens begynnelse og slutt skrevet før de uavsluttede, utesende mellompartiene, som aldri ble ferdigredigert mens forfatteren selv levde. Fortellerens plassering i tid og rom ble med tiden dermed også ytterst forvirret. Således refererer han enkelte steder til den skandaløse, og i verket mye omtalte Dreyfus-saken som om den foregår "nå" (fortellettidens presens), mens man andre steder

får høre om ting som "nå" nettopp har funnet sted i tiden under og etter første verdenskrig. Som om ikke dette var nok, finnes det også en flere hundre sider lang "kladd" til verket, med tittelen *Jean Santeuil*. Selv om den er organisert som en tredjepersons-fortelling, vil kjennere av *På sporet av den tapte tid* i dette manuskriptet umiddelbart gjenkjenne både de viktigste fiksjonsfigurene og enkelthendelsene i den publiserte romanen. *Jean Santeuil* ble imidlertid ikke kjent for allmennheten før så sent som i 1952, da teksten ble utgitt som Prousts originalskisse til hans hovedverk. En av de tingene det er gjort store endringer i, fra *Jean Santeuil* til *På sporet av den tapte tid*, er nettopp det helhetlige fortelletekniske arrangementet.

<sup>8</sup> Gérard Genette, op.cit., særlig kapitlene "Ordre" ("Order") og "Voix" ("Voice").

<sup>9</sup> For en gjennomgåelse av Woolfs *Mrs Dalloway* hvor slike momenter er tatt inn i analysen, se Britt Andersens doktoravhandling om Woolf: *Tapets poesi. Kreativitet, tap og melankoli i Virginia Woolfs romaner*, Universitetet i Trondheim – NTNU, Trondheim 1996, særlig s. 181–87.

<sup>10</sup> For en helhetlig, oversiktlig gjennomgang av "det proustske kaos" på dette punkt, se Gérard Genette, op.cit., særlig kapitlet "Fréquence" ("Frequency").

<sup>11</sup> Den kjennskap Marcel's familie har til dette,

er verken tilfeldig eller annenhånds. Første gang Odette de Crécy dukker opp i Prousts roman, er *ikke* når hun blir den kvinnelige hovedpersonen i den andre, retrospektive delen av "Veien til Swann": 'Swanns kjærlighet'. Det skjer nemlig allerede i den første delen, 'Combray', i forbindelse med den scenen som beskriver Marcel's lesning i haven, dvs. den scenen som Paul de Man (op.cit.) tillegger en betydning som går langt ut over enhver rimelighetsbetraktning. Det er innenfor denne scenen at den unge Marcel, rent assosiativt, minnes et besøk han gjorde hjemme i Paris, hos sin "snille onkel Adolphe". Imidlertid ble dette besøket avlagt på innskytelse, og dermed "på feil dag", dvs. den ukedagen hvor onkelen alltid mottok "la dame en rose" ("damen kledd i rosa"). Som vanlig har den unge, besøkende Marcel ingen forståelse for den virkelige relasjonen mellom sin aldrende onkel og den unge, duggfriske rosen han her treffer for første gang. Derfor går det også lang tid før han skjønner hva slags kvinne rosen (Odette de Crécy, den senere Mme Swann) er, og særlig hvordan hun tidligere har tjent til livets opphold. P.g.a. onkel Adolphes "beklagelige sidesprang" er imidlertid Marcel's familie smertelig klar over alle disse forhold, noe som forklarer hvorfor de ikke vil omgås "den kjære herr Swann" så lenge hans kone er på besøk i Combray. – Alt dette er for øvrig et godt eksempel på hvor labyrintisk både personrelasjonene og hendelsesrekken i *På sporet av den tapte tid* kan være fremstilt.