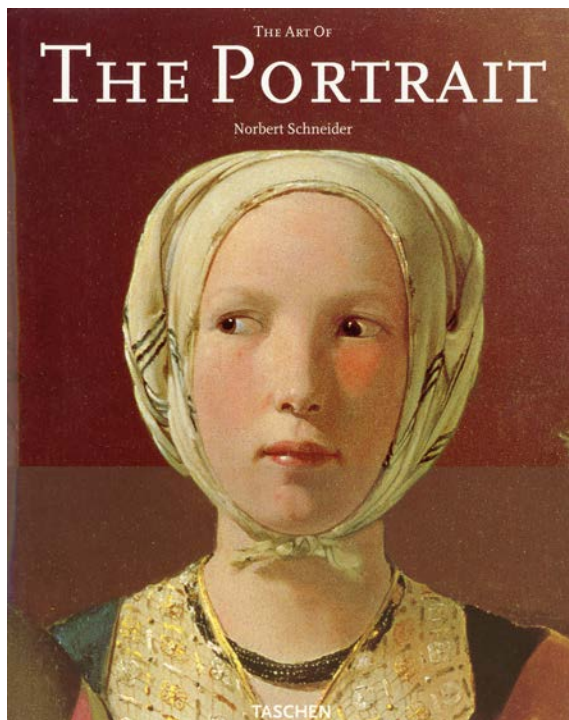


Hans Erik Aarset

Portrettets kunst

- Kontekstuell introduksjon til Marguerite Duras' kunstnerprofiler



Portrettet i tiden

Personportrettet har alltid vært et tverres-tetisk fenomen innenfor kunsten, i den forstand at det er blitt realisert innenfor flere kunstarter. Det har også vært et viktig innslag i kunsten over mange århundrer, enten som frittstående enkeltuttrykk eller som del av et større hele. Likevel er det ikke slik at personportrettet har vært viktig til alle tider og i alle estetiske epoker, eller at det bestandig er blitt oppfattet som nødvendig eller en gang som ønskelig. Tvert om har det vært perioder i historien hvor det har stått strid om personportrettering, sågar sterk strid, noe man kanskje ser aller klarest under den såkalte billedstormen – eller *ikonoklasmen* – i den bysantinske middelalderen. Den gang ble nettopp personavbildninger, eller portretter av bibelske figurer, helgener og andre helligforklarte ansett som bespottelse og religiøs profani – med den følge at en rekke uerstattelige kunstgjenstander (ikoner) ble forbudt og i meget stor utstrekning også destruert. Striden om Muhammed-karikaturene våren 2006 er et godt eksempel på at slike problemstillinger fremdeles kan være aktuelle.



Ikoner; her i tradisjonell triptykonversjon i edelmetall. Etter kommunismens fall i Russland er nye versjoner av de tradisjonelle motivene blitt en lønnsom eksportartikkel.

På samme måte som personportrettingen i kunsten er avhengig av en samfunnsmessig og kulturell kontekst som ikke er ikonoklastisk, har den også trivdes best i tidsepoker og stilperioder som i en eller annen forstand har verdsatt individet som enkeltindivid. Det gjelder særlig i de sammenhenger hvor samfunnet og kulturen har ivaretatt enkeltindividets muligheter til selvrealisering også på det kunstneriske området, inkludert kunstnerens rett til å avbilde både andre enkeltmennesker og seg selv. Dersom man et øyeblikk betrakter historien fra fugleperspektiv, er det mulig å utpeke noen historiske epoker som mer fruktbare for personportrettet enn andre. I vår sammenheng her er hele Den nyere tid (fra ca. 1500 og frem til i dag) av spesiell interesse, det vil si når man skal skissere bakteppet – eller *tradisjonen* – som også Marguerite Duras' språklig-litterære personportretter mest fruktbart kan holdes opp mot.

Portrettet i kunsten

Slik personportrettet har vært mer eller mindre fremtredende ned gjennom kulturhistoriens perioder og stilepoker, slik har det også gjort seg gjeldende i større eller mindre grad innenfor de viktigste kunstartene. I den sammenheng kan det hevdes at de forskjellige kunstartene og deres genrer ligger mer eller mindre vel til rette for at personportrettet skal kunne realiseres. For ikke å snakke om mulighetene for at det skal kunne bli fremtredende, eller til og med dominant. Den kunstart hvis "vesen" befinner seg fjernest fra å kunne realisere personportrettet, er uten tvil musikken (musikkdramatikken unntatt).

Heller ikke arkitekturen er vel et spesielt velegnet rom for personportretter, selv om man fra gresk oldtid og frem til i dag har sett at figurativt fremstilte enkeltmennesker har inngått i arkitekturen som *decorum*. Dette forholdet seg annerledes i andre ikke-litterære kunstarter som skulptur og særlig i maleriet. Det siste må uten tvil betraktes som personportrettets viktigste ikke-litterære medium i kunsten gjennom Den nyere tid. I hvert fall var dette tilfelle frem til siste halvdel av forrige århundre, da det fikk konkurranse fra det kombinerte portrett- og kunstfotografiet. Og selv etter den tid har portrettmaleriet hatt en langt høyere prestisje, og vanligvis også mye større kunstnerisk og økonomisk verdi, enn det tilsvarende fotografiet. Her er det også naturlig å nevne de forskjellige former for miniatyrmalerier med individuelle enkeltpersoner som motiv, som var på moten på 15- og 1600-tallet. Disse kunne være utformet med ramme som en pyntegenstand for budoaret. Men de ble også innfelt i smykker av forskjellige slag – gjerne slik at en elsket bar sin elskedes portrett på brystet nærmest mulig hjertet, i en lukket og låst medaljong. Det å kaste, finne, stjele, forveksle og miste slike medaljonger og miniatyrportretter (eventuelt med deres tilhørende private brev) var et privilegert motiv for intrigen i utallige litterære verker fra de samme århundrene.

Portrettet i litteraturen

Også blant de litterære hoved- og delgenrene har personportrettet hatt en mer fremtredende posisjon i noen av dem enn i andre. Selv om alle skjønnlitterære uttrykk i prinsippet tillater bruk av personportretter, er det likevel noen av dem som tradisjonelt har vært ansett som mer velegnet enn andre. Vanskeligst å bestemme i denne sammenheng er uten tvil lyrikken. Selv om den gjennom de siste århundrene har vært betraktet som den mest intime og private av de tre hovedgenrene, blir det likevel vanskelig å anse den som personportrettes privilegerte genre. I mye lyrikk kan man nok møte profilerte enkeltpersoner innenfor en høyst individuell og privat sfære. Men lyrikk antar likevel ofte form av en slags indre stemningsrapport, hvor personens ytre fysiske attributter, utseende, påkledning, miljø, klasse og samfunnsmessige status sjelden utmales i særlig detalj (om de da i det hele tatt er omtalt). Med tanke på hvordan begrepet personportrett vil måtte forstås som tverrestetisk størrelse, skal vi

derfor hevde at lyrikken ikke er dets mest velegnede litterære genre.

Blant de genrene som i skildringen av personer tradisjonelt beskriver temporale og handlingsmessige forløp, må eposet betegnes som det minst ”personportrett-vennlige”. Selv om vi møter en rekke høyprofilerte enkeltindivider i tradisjonseposet (Akillivs, Odyssevs, Roland, Dantes pilegrim), og selv om de også (for eksempel gjennom sine navngjetne epiteter) må sies å bli karakterisert, blir likevel deres handlinger – særlig de heltmodige i krig og ved andre store farer – det primære aspektet ved dem. I tillegg er de alltid innskrevet i en kontekst (grekernes og romernes labile gudeverden, den kristne trosverden) som i aller høyeste grad gjør dem til bønder, ikke konger, på fortellingens sjakkbrett. Ikke minst med henblikk på det som er emnet her, må personportrettet innebære at enkeltindividet står i sentrum for den aktuelle fortellingen (om enn ikke som enerådende element), også i de tilfeller hvor det inngår i en større tekstuell sammenheng.

Dermed kan det fastslås at de litterære delgenrer som egner seg best for personportretter, og som også har spilt hovedrollen i denne tradisjonen, er romanen, kortprosaen og dramaet. Som vi skal se, har alle disse klare fortrinn når skjønnlitterære personportretter skal tegnes, noe kunstnerne også har visst å utnytte på de mest forskjelligartede vis. Her må det imidlertid tillegges at i flere varianter av drama fra Den nyere tid – hvor én profilert person både er hendelsesforløpets sentrum og har gitt stykket tittel ved sitt navn – kan det likevel være vanskelig å avgjøre hvorvidt det er enkeltindividets portrett eller det samlede handlingsforløpet og plotet som har forrang. Det gjelder ikke minst den prestisjetunge klassisisme-tragedien som er bygget over den gresk-attiske forgjengerens lest, og hvor enkeltindividets portrett som frittstående fenomen aldri var noe hovedanliggende. I andre typer tragedier – Shakespeares *Hamlet* eller Goethes *Faust* – er det langt lettere å legge en slik reservasjon til side. Også i tradisjonskomedien (fra Menander og Plautus til Molière og Holberg) gjør den endimensjonale, karikerte karakter- og typetegningen det vanskelig å vurdere om det lages individualiserte personportretter eller ikke – jf for eksempel *Løgnhalsen*, *Den innbilt syke* eller *Den stundesløse*. Generelt kan det hevdes at dramaformer som er bygget opp over strenge, overleverte konvensjoner (tematiske som formelle), gir mindre rom for å portrettere enkeltindivider enn tea-

terstykker som står friere i forhold til slike traderte genreidealer. Det blir derfor en plausibel konklusjon at det er i nyere former for fiksjonsprosa som roman og *short story*, og i drama-former utenfor det klassiske teatrets domene, at individualiserte personportretter har hatt sine beste vilkår for fremvekst og utvikling.

En helt særegen form for personportrett i flere kunstarter, som ble utviklet under renessansen og barokken og som også har vært flittig benyttet i senere stilepoker – er meta- eller selvportrettet. Med det forstås ikke bare de bilder som en kunstmaler kunne lage av seg selv som enkeltperson (også gjentatt, og fra de forskjelligste situasjoner og alders-trinn). Det tenkes også på de tilfeller der kunstneren i sitt bilde av andre også avbilder seg selv i ferd med å skape det samme bildet. Likeså tenkes det på de tilfeller i litteraturen hvor teksten – mens et personportrett er i ferd med å bli risset opp av forfatteren – også fremstiller en portretteringsscene. Velkjente eksempler på dette fra de nevnte kunstartene er Velazques’ maleri ”Las meniñas” (Hoffdamene), der man i det avbildede rommet klart ser konturene av den arbeidende maleren (mens metamaleriets motiv kun anes i et speil i bakgrunnen) – og den scenen i Molières komedie *Misanthropen* hvor den personen som portretteres av forfatteren, salongkoketten Célimène, også ufrivillig portretterer seg selv i og ved de muntlig fremførte rimportrettene hun samtidig lager av en rekke andre, ikke tilstedeværende personer fra sitt dekadente miljø – som en konvensjonell ”portrettlek” i sin salong.



Velazques’ maleri ”Las meniñas” er et typisk eksempel på 1600-tallets og barokkens kombinerte selv- og metaportrett.

I litteraturen på 15- og 1600-tallet ble fe-

nomener som dette, i en lang rekke enkeltverker, også utviklet til å være overordnede tematiske og strukturelle grep, for eksempel gjennom scenene med 'skuespillerne' og "the play within the play" i Shakespeares *Hamlet*, og i rekonstruksjonen av den forsvundne forfatteren av, og fortellingen om ridderen Don Quijote i Cervantes' roman *Don Quijote*. Hovedpoenget ved disse variantene av selv- og metaportretter er at de – ved siden å manifestere en høy grad av kunstnerisk selvbevissthet og selvrefleksjon i forhold til sin egen genre – også gjør kunstneren selv (portrettøren) synlig i selve kunstverket (portrettet). Med henblikk på vårt emne kan man med fordel fastholde de nyere variantene av en slik praksis som er å finne i et utall av postmodernistiske drama og fiksjonsprosa-tekster. Det samme gjelder de varianter man kan se i intervjuer og portretter i dagspressen, der både intervjueren/journalisten selv – og dennes tilstedeværelse, meninger og holdninger – fremkommer i klartekst i fremstillingen av "objektet".

De portretterte

I personportrettets utvikling og status ned gjennom kunst- og litteraturhistorien er det ikke bare slik at visse tidsepoker, visse kunstarter og visse genrer og delgenrer har vært privilegerte i forhold til andre. Noe lignende vil også kunne sies om det portretterte objektet – det vil si hvem det til enhver tid har vært mulig og opportunt å portrettere, og hvem det slett ikke har vært aktuelt å avbilde. Spørsmålet er altså hvilke typer individer som har dominert personportrettet som tverrestetisk genre; hvilke klasser og grupper av mennesker det primært har vendt sin oppmerksomhet mot. Dersom man igjen prøver å overskue historien fra et fugleperspektiv, står det rimelig klart at det her har foregått en utvikling fra et fåtall til et meget stort antall av mulige objekter, og likeså at en "demokratisering" har funnet sted. Slik har personportrettet utviklet seg fra å være et fenomen som kun angikk de aller mest høytstående sfærer (guddommene og heltene i den greske antikkens skulpturverden), til også å kunne omfatte selv de såkalte hverdagsmenneskene fra lavere sosiale sjikt (kjernefamilie- og personfotografiet tatt "hos fotografen" fra høytider som dåp, konfirmasjon, bryllup og "runde dager"). Også innenfor kunsten i mer streng forstand kan man se en tilsvarende utvikling, noe som for malekunstens vedkom-

mende innebar en alminneliggjøring eller en slags degradering i status (men også langt flere oppdrag for kunstneren).

For fra starten av er det ingen tvil om at det kun var de aller mest høytstående individer som kunne regne med å bli offisielt avbildet. Både i egyptisk og gammelgresk kunst (det vil si i den meget beskjedne del av den som er overlevet) var malte portretter og statuer av guddommer (Osiris, Apollon, Athene) den basis som all senere utvikling ble bygget på. Ganske tidlig kom også halvguder, mytologiske helter og gudekonger/storkonger med i bildet (Ramses, Herakles, trojanerheltene). Felles for denne type personportretter er det imidlertid at de er sterkt stilisert og idealisert – noe som også gjorde seg gjeldende i de tidligste avbildningene av religiøse ledere og helgener. Det kan derfor fastslås at personportrettet i mer moderne forstand ikke ble realisert før noe lavere og mer jordnære grupper av mennesker ble aktuelle som portrettobjekter; konger, hærførere/adelsmenn, politiske ledere, som samtiden hadde tilgang til, og hvor man kunne avgjøre om portrettene var individualiserte, og likeså om de var gode og naturtroe.

Selv om kunstneres portretteringsoppdrag også i de tre første århundrene av Den nyere tid som oftest gjaldt konger, adelsmenn og rikmenn, var høyborgerskapet kommet med i bildet allerede på 1700-tallet. På 18- og 1900-tallet strakte så dette utvalget av objekter seg stadig nedover i de sosiale strata, slik at så godt som ingen sosialgruppes individer til slutt var ekskludert fra å kunne bli portrettert. Det hadde sammenheng med at kunstnerne etterhånden ble økonomisk løstrevet fra sine overklassemesener, slik at de selv fritt kunne velge sitt motiv også i personportrettet. Dette var imidlertid en utvikling som startet allerede under renessansen. Ikke minst i nederlandsk malekunst var det allerede på 1600-tallet gangbart å portrettere mer eller mindre anonyme enkeltindivider fra lavere sosiale lag, og likeså kunstnere og andre "genier" som selv ikke nødvendigvis tilhørte overklassen. Det må likeså bemerkes at litterære verker med fokus på personportretter av laverestående individer allerede tidlig ble vanlige i den (den gang) minst prestisjefylte av delgenrene: romanen. Slike eksempler finner man på 15- og 1600-tallet tydeligst i den pikareske romanen og på 1700-tallet i dens tallrike etterfølgere innenfor den komiske roman.

Portrettets modi

Et helt sentralt poeng å fastholde er at portretter alltid har latt seg utforme innenfor forskjellige slags kunstneriske formspråk. Selv om en viss grad av mimetisk realisme alltid – og i hvert fall gjennom hele Den nyere tid – har ligget til grunn for genren personportrett, det vil si at gjenkjennelighet og naturtrokap har vært ansett som en kvalitetsfaktor, er det likevel ikke slik at dette har vært det eneste primærkravet. Det var heller ikke bestandig det viktigste. Særlig når det gjelder bestilte portretter av øvrighetspersoner som konger og høyadelmenn, var det tvert om slik at kunstneren, uten å kunne gå helt utenom den virkelige fysiske skikkelsen som poserte for ham, likevel var forventet å kunne retusjere bort objektets mest påfallende fysiske skavanker. Det gjaldt sår, vorter og arr etter kopper – og kunstneren var likeså forventet å kunne foreta en viss forminsking av store neser, ører osv., og likeså å gjøre kontekstuelle arrangementer som ikke viste en storkonges ekstreme kortvoksthet, tilløp til pukkelrygg og lignende fysiske fakta. Portrettgenren har med andre ord alltid båret i seg et basiselement av forskjønnelse – eventuelt også forstørrelse, foredling, forherligelse – som den ennå hadde langt inn i Den nyere tid.

Det skal imidlertid bemerkes at man selv i enevoldstiden, også når selveste monarken var portretteringsobjekt, kunne tillate seg en stor grad av naturtrokap. Her kunne man sette to navngjetne malerier av ingen ringere enn solkongen Ludvig 14. opp mot hverandre som eksempler: Det utmajede, pompøse og offisielle poseringsportrettet av Hyacinthe Rigaud, og ”øyeblikksbildet” av den samme majesteten med flurete pudderparykk, skjeggstubb og bistert ansiktsuttrykk av Antoine Benoit. Likeså kunne man peke på det velkjente og særs avslørende portrettet fra samme epoke av den åpenbart fysisk og mentalt tilbakestående kong Karl 2. av Spania, som for alle tider er blitt stående som kroneksempel på en fyrsteslekts avsondring, innavl, degenerering og forestående fall (huset Habsburgs spanske gren). På tross av slike unntak må likevel idealiseringen sies å ha vært en dominant modus i portrettkunsten på 15-, 16- og 1700-tallet, i hvert fall i forhold til kongelige, geistlige og høyadelige personer. Det gjelder ikke bare i malekunsten, men også i romaner hvor kongelige og adelige er hovedpersoner. Et godt kjent eksempel på det siste er innledningsavsnittene i Mme de La Fayette's *Fyrstinnen*

av Clèves – den såkalte hoffkatalogen – hvor alle de øvrighetspersonene som beskrives, betegnes som de skjønneste, tapreste og moralsk mest høyverdige personer verden har sett, i klar kontrast til den morder- og røverbanden historien vet å fortelle om, fra huset Valois' siste slektsledd.



Det offisielle portrettet og ”øyeblikksbildet” av solkongen Ludvig 14. representerer to vesensforskjellige modi innenfor sin genre.



Portrettet av den unge Karl 2. av Spania må sies å ha en stor og avslørende naturtrokap, selv om det er et offisielt bilde.

En helt annen modus av personportrettet som også står sterkt i tradisjonen, er den som fra renessansen av ble utviklet langs linjen karikatur, parodi, travesti og grotesk. Karakteristisk for de fleste av disse modi er det at trekk hos et objekt som det offisielle portrettet jevnlig forskjønnert eller retusjerte bort, tvert om blir fremhevet og forstørret. En av de mest fullendte kunstnerne innenfor dette registeret er uten tvil 1700-tallets William Hogarth. Selv om han kanskje ble mest berømt (og beryktet) for sine grotesker innenfor den såkalte folkelivsskildringen, laget han også et utall portretter av enkeltpersoner som ikke akkurat er smigrende for objektene – en praksis som i våre dager er best bevart i avisenes politiske karikaturtegninger. Fra det 20. århundre kan man i denne sammenheng også nevne de modernistiske og afigurale kunstneriske modi som kom på moten, og som etterhånden gjorde seg gjeldende selv i personportrettet (for eksempel kubistisk fremstilte, men likevel gjenkjennelige personer).

Ellers skal det også bemerkes at personportrettet – og da særlig i sine mer komiske varianter – jevnlig er blitt utsatt for forskjellige typer generaliseringsmodi, noe som selvsagt var egnet til å svekke bildenes individualitet.

Av slike modi kan man fra eldre tid nevne dem som var knyttet til forestillingene om kroppsvæskebalansens avgjørende betydning for menneskets beskaffenhet (forskjellige former for karakter- og temperamentslære), og likeså forestillinger om det

geografiske livsmiljøets betydning for en persons konstitusjon.



Quentin Massys 1500-tallsmaleri "Gammel kvinne", også ironisk kalt 'Dronningen av Tunis', er et typisk eksempel på renessansen og barokkens grotesk-modus i portrettkunsten. Thomas Rowlandsons 1700-tallsmaleri av den velfødde forleggeren og det utsultede forfattergeniet har mange av den moderne karikaturens hovedtrekk.

Slik var det på 15- og 1600-tallet ikke uvanlig å portrettere konkrete enkeltpersoner "som melankoliker", "koleriker" osv. eller på 1800-tallet å fremstille noen som "den mutte, innadvendte" fra dalbunnen, eller "den rastløse, utadvendte" fra klippene ved havet. I andre og senere perioder kan man kanskje se på innskrivning av enkeltpersoner i forestillingssett om sjelstyper, arketyper og psykologiske/psykoanalytiske kategorier som moderne varianter av en slik praksis ("hysterikeren", "den schizoide"). I samme gate – om enn i et helt annet stemningsleie – kan man plassere personportretter særlig fra 15-, 16- og 1700-tallet hvor objektet er fremstilt innenfor den generelle formelen "kledt/forkledt som...", men der forelegget likevel kan være individualisert nok. Slik elsket enevoldstidens fyrster og adelige å fremstå (og dermed også bli portrettert) som Herakles, Aeneas eller Roland/Orlando, alt etter den konkrete foranledningen – slik hoffets kvinner, for eksempel ved en utetilstelling, kunne velge mellom gudinner som Diana eller Venus, om de da ikke, noe mer beskjedent, foretrakk nymfen Galatea eller hyrdinnen Astrea. Når man skal forholde seg til personportretter av disse typene, er det selvsagt ikke uvesentlig å vite *at* slike grep ble anvendt, og likeså hva som var de viktigste historisk-mytologiske foreleggene.



Dette er et typisk eksempel på et såkalt "historisert" portrett innenfor formelen virkelig person x "kledt/forkledt som" fiktiv person y. Denne unge engelske adelsmannen har valgt hyrden Céladon fra Honoré d'Urfés innflytelsesrike mursteins-romanse L'Astrée som forelegg for sin festfremtreden.

Portrettets temporalitet

Slik modus kan variere sterkt i personportrettet – fra en periode til den neste, og også mellom kunstartene i den samme perioden – slik kan også spørsmålet om temporalitet i portrettet være løst på forskjellige måter. I utgangspunktet har dette sammenheng med at enkelte kunstarter er punktuelle i sitt vesen, mens andre er durative. Blant de kunstartene og genrene som har beskjeftiget seg mye med personportretter, må skulpturen og maleriet i prinsippet innskrives i første kategori, mens romanen og dramaet kan plasseres i den andre. Likevel finnes det en rekke enkeltverk av begge typer som – ved hjelp av forskjellige grep – aktivt forsøker å overvinne henholdsvis sin atemporalitet og sin temporalitet innenfor personportrettet. I eldre illustrasjons- og malekunst kan dette være gjort gjennom innskrivning av flere scener fra ett tids- og hendelsesforløp innenfor en og samme billedflate, og hvor portrettede enkeltpersoner vil kunne forefinnes i flere varianter. Likeså kan man, men med motsatt fortegn, fremheve de lange, detaljerte beskrivelsene av steder, gjenstander og ikke minst personer som man gjerne finner i innledningsavsnittene i realismeepokens romaner (jf Balzac), hvor teksten/lesetiden stadig løper mens leserne danner seg ett samlet og samtidig bilde av personen.

Rent prinsipielt er det riktig å betegne personportrettet i skulptur og maleri som "det frosne øyeblikkets" kunstuttrykk. Med det forstås at det ferdige portrettet manifesterer én konkret enkeltsituasjon i personens liv, som har liten eller ingen tidsutstrekning. At mange (de fleste?) portrettmalerier foregir nettopp dette, kan det neppe herske tvil om. Imidlertid må man ha in mente at dette er en ren fiksjon eller et forestilt ideal; i virkeligheten satt jo objektet i poseringsposisjon i mange og lange timer, og gjerne også gjennom flere sesjoner over uker eller måneder. Dette ble ikke endret før man i vår egen tid kunne nå dette idealet rent teknisk, gjennom *instant*-kameraet uten eksponeringstid.

Helt annerledes har dette alltid vært i litteraturen, og da ikke minst i dramaet og romanen. Siden disse tradisjonelt alltid har fremstilt et tids- og hendelsesforløp, har det også vært mulig å skape diegetiske personportretter, det vil si portretter som innfanger personer i utvikling over tid. Likevel har også disse genrene hatt et ideale i øyeblikksskildringen av personer – for eksempel gjennom en innledende *in medias res*-beskrivelse av

én enkeltsituasjon. Når denne første beskrivelsen så er satt, har det vært å anse som normalen når teksten, gjennom mer eller mindre intensiv bruk av tilbakeblikk (analepser), har utfyllt og nyansert det innledende inntrykket av personen. Alt i alt må det kunne fastslås at personportretter i drama og romaner er prinsipielt diegetiske; i større eller mindre grad gir de alltid et bilde av personene som har en temporal dimensjon.

I en slags mellomstilling står det man kunne kalle det essensielle personportrettet, og som det ikke minst er tradisjon for innenfor tegningen og maleriet (og også skulpturen) i vårt eget århundre. Det essensielle personportrettet fremviser ett enkeltmenneske i én bestemt positur/situasjon, uten noen åpenbar eller direkte synlig diegese. Dette punktuelle inntrykket er imidlertid sterkt svekket av kunstnerens intensjon og uttryksmåte, som er farget av ønsket om å kunne sammenfatte det portrettede objektet på en slik måte at det er vårt samlede minne – vår generelle idé om vedkommende – som fremtrer i kunstverket. Som eksempler på slike verker innenfor nyere norsk skulptur kunne man peke på statuene av kong Haakon 7. ved Vika Terrasse i Oslo og av løperdronningen Grethe Waitz ved Bislet stadion. Som det vil fremgå av Duras-tekstene nedenfor, er mange av hennes portretter sterkt preget av et slikt ideale, selv om hun aldri helt oppgir verken den signifikante enkeltsituasjonen eller det diegetiske og durative prinsippet i tekstlig-litterære portretter.



Skulpturen av Haakon 7., plassert på sentralt sted i Oslo, er et typisk eksempel på et såkalt essensielt, atemporal personportrett. Det er denne typen portrett Duras lar maleren Lapoujade skape av Jean-Paul Sartre i den korte metateksten "Den sanne likhet".

Portrettet i fortellingen

Innenfor skjønnlitterær (og annen litterær) fortellekunst har personportrettet en lang og mangfoldig historie som det ikke er mulig å gjøre grundig rede for her. Når vi likevel kort skal peke på noen fenomener og stadier i den utviklingen som har funnet sted, er det fordi det er denne konkrete tradisjonen Duras – med sine korttekster – primært forholder seg til og skriver seg inn i.

Som nevnt er det ikke i tradisjonseposet at personportrettet i fortellekunsten har sin opprinnelse, og det kan likeså fastslås at det heller ikke er i antikkens romaner (Heliodorus, Acilleus Tatios, Longos). Med de definisjonsbegrensningene som ble satt ovenfor som utgangspunkt, vil også evangeliene i Det nye testamentet og likeså middelalderens mange helgenvita og kongesagaer måtte plasseres i utkanten av tradisjonen. Dersom ett litterært forelegg fra før Den nyere tid skulle nevnes spesielt, ville jeg velge visse tekstutdrag fra antikkens historieskrivere (fra Herodot og utover) – særlig da de sammenlignende portrettene av legendariske konger og hærførere som betegnes som "parallell-portretter", og hvis formål det nettopp er å skissere objektene utseende, adferd og lynne (ved siden av deres bragder og storverk), men da på en slik måte at forskjellene mellom (som oftest to) enkeltindivider blir stående i fokus for fremstillingen. Slik jeg ser det, er de fleste strukturtrekk man forbinde med personportrettet i mer snever forstand innskrevet allerede i disse oldtidstekstene. Det var neppe noen tilfeldighet at også denne type beskrivelser av stormenn ble tatt opp igjen og praktisert på 15- og 1600-tallet, i disse århundrenes storstilte gjenopplivingsforsøk overfor hele den klassiske kulturen. I de siste par århundrene gjenfinner man reminisenser fra enkeltportretter av denne type i det rike mangfold av biografier som har vært utgitt. Men selv ikke parallellportrettet i dets klassiske variant har vært fraværende fra fortellekunsten – og historieskrivningen – i vårt århundre. Jens Arup Seips kanonisererte hovedverk *Et regime foran undergangen*, som beskriver overgangen fra embetsmannsstyre til parlamentarisme i Norge midt på 1880-tallet, kan sies å være tuftet på nettopp dette prinsippet – i sin "konfrontasjon" av enkeltindividene og personlighetene Frederik Stang og Ole Jacob Broch.



Forsiden på denne billigbok-utgaven av Jens Arup Seips legendariske fremstilling av veien frem til parlamentarisme i norsk politikk fokuserer nettopp på dens kompositoriske hovedstruktur: parallellportrettet (eller Stang versus Broch). Bak de to lurer så portrettet av han som ble denne stridens endelige seierherre, nemlig Venstre-lederen Johan Sverdrup.

Det er i senrenessansen at personportrettet av komisk modus for alvor fester rot i fortellekunsten. I senere tiders forståelse av romanen har Cervantes' *Don Quijote* her vært ansett som selve nøkkelverket, med sitt karikerte og parodierte helteportrett av en person som står helt utenfor sin egen tid. I samme tidsrom har man likeså forutsatt at det uheroiske "anti-portrettet" er blitt til, gjennom den pikareske romanen. Det bør bemerkes at selv om flere av de spanske romanene på 15- og 1600-tallet kan sies å fremstille en picaros livshistorie, har hovedpersonene i disse verkene – ved siden av de generelle pikareske kjennetegnene – også klare individuelle trekk. I den påfølgende barokkperiodens romankunst er det primært helt andre sider ved personportrettet som utvikles. Således blir "nøkkel-portrettet" innenfor den seriøse modus én absolutt favoritt hos de viktigste

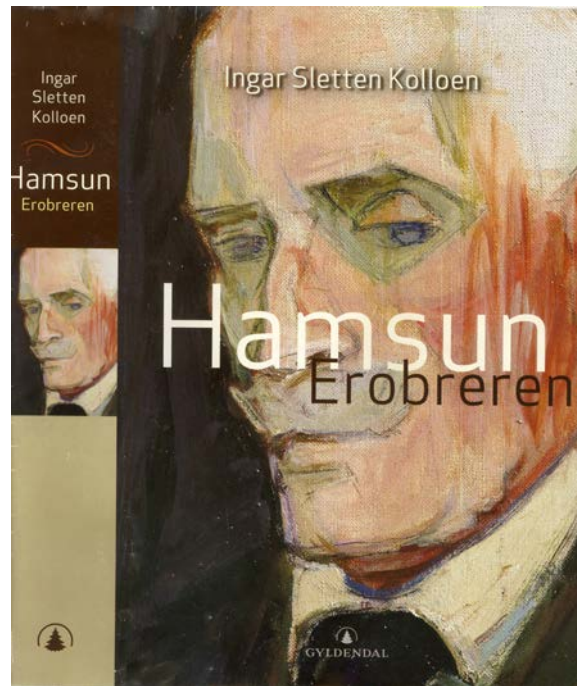
forfatterne (hos Mlle de Scudéry er formelen "levende person X forkledd som historisk person Y" et gjennomgående grep i romaner på tusenvis av sider). I tillegg er også metaportrettet meget utbredt som fenomen, både gjennom diegetiserte, språklige portretteringsscener av den type vi ovenfor så hos Molière, og gjennom et utall av konkrete portrettmalingsscener.

Med klassisismens romankunst (jf Mme de La Fayette) tilkommer det så en klar generaliseringsmodus, i og med at fremstillingen av "karakterer" og "sinn" vektlegges i mye større grad enn tidligere – dog slik at personenes individuelle trekk fremdeles er klart synlige. Denne tendensen videreføres langt på vei i 1700-tallsromanen (Marivaux, Defoe, Fielding), men nå primært innenfor den komiske modus. Til skrekk og advarsel for tidens ungdom portretteres parvenyer, libertinere og amoralske individer i overflod, men fremdeles slik at de enkelte "heltene" ikke blir til sjablongmessige generaliseringer. Likevel har litteraturforskeren Dorrit Cohn langt på vei rett når hun, i sin studie av romanen i Den nyere tid, *Transparent Minds*, snakker om "Early Avoidance" når det gjelder forfatternes vilje til å presentere leseren for personenes innerste tanker og følelser. Romaner som på seriøst vis ikke bare beskrev hovedpersonenes ytre attributter, handlinger og generelle holdninger til livet og verden – men som i tillegg kunne fremvise et følsomt sinn – måtte man vente på den tidlige romantikken for å få forløst. Innenfor den franske roman (som Duras kjente best) vil tekster som Châteaubriands *René* og Benjamin Constants *Adolphe* kunne antas å knesette kombinasjonsmatriser for "sinn" og "skinn" som ble genrebestemmende. Selv om periodens sterke vekt på ensomhet, melankoli og livslede etter hvert ble foreldet, kan man likevel si at selve sjelemaleriet som prinsipp ble en uunngåelig del av personportrettingen i romankunsten også i de etterfølgende stilepokene.

Det er med 1800-tallets realisme (Balzac, Stendhal, Flaubert) at de rent fysiske og materielle sidene ved romankunstens personportretting igjen blir viktig og videreutvikles. Antageligvis hadde dette århundrets forskning både innenfor biologi og samfunnsvitenskap innvirkning på denne utviklingen, som ikke bare innebar en ny fordypning i beskrivelsene av romanpersonenes ytre utseende, men hvor så vel fremtreden og adferd som generell væremåte og psykisk habitus ble tilbakeført til større samfunnsmessige og

kontekstuelle forhold. Slik følsomhetstiden og romantikken hadde vært konstituerende for den indre personportrettering i romanen, slik ble realismen (og dens forlengelse i naturalismen) konstituerende for den ytre personportrettering i samme genre.

Mens «the inward turning» i moderniseromanen i det 20. århundre (Joyce, Woolf, Faulkner), med sine ekstreme nærlesninger av den menneskelige psyke, etter hvert oppløste og knuste "sjelemaleriet" som del av romanens personportrettering (ja, hvor selve betegnelsen portrett etterhvert ble relativt meningsløst), førte den påfølgende vendingen i postmoderne romankunst, fra "speiling av verden" til "selvspeiling", til at også det nitidige tegnede ytre personportrett helt mistet sin funksjon og mening. Generelt må det kunne sies at dette århundrets nyskapende fortellekunst fordrev det tradisjonelle personportrettet fra romangenren, og over i andre genrer og medier. Slik sett må det kunne argumenteres for at personportrettet som sådant etterhånden ble avisenes og ukemagasinenes – og til slutt også fjernsynsprogrammenes – domene, enten det ble tatt ut som intervju/samtale eller som "objektiv" biografisk fremstilling. Uavhengig av hvilket blant tidens massemedier det realiseres innenfor, er derfor personportrettet blitt et "korttekst-studium" (én helside i en avis, fire sider i et ukemagasin, 30-40 minutter på fjernsyn) – der det eneste merkbare unntaket synes å være den stort anlagte biografien i bokform som, paradoksalt nok, fikk en nyoppblomstring mot slutten av det 20. århundre.



Blant de mange norske biografiene som ble utgitt fra midten av 1990-tallet og utover, vedrørte flere av dem kjente kunstnere og ikke minst forfattere. Blant disse temporale, diegetiserte, nyanserende og ofte kompliserende portrettene vakte ingen større interesse og debatt enn Ingar Sletten Kolloens tobinds Hamsun-biografi.

Portrettet hos Marguerite Duras

Dette er en utvikling som i høy grad også er manifestert i Marguerite Duras' samlede produksjon innenfor alle medier og genrer, der hennes allsidighet og mangesidighet er intet mindre enn enorm. I den sammenheng er det avgjort grunn til å merke seg at i den genren hun var lengst engasjert i – romanen – foregår det en langsom men sikker utrensning av alle de elementer man tradisjonelt ville forbinde med dens måte å bedrive personportrettering på (jf hennes forbindelse til retningen "le nouveau roman"). Likeledes kan man konstatere at hun verken i sine drama eller mange filmer noen gang nærmer seg det vi ville forbinde med personportrettering i disse mediene. Langt på vei ville man derfor kunne ledes til å trekke den slutning at personportrettering *per se* av Duras anses som en foreldet, unyansert og forflatende modus i kunsten, som hun derfor ikke ønsket å beskjeftige seg nærmere med. Man kunne likeledes tro at hun allerede tidlig oppdaget den overfladiske glattheten i de nye primære personportrettørenes – dvs. *journalistenes* – hastverksmodus, og at hun

derfor helt unnsa seg å bidra til utbredelsen av slike lettvintheter.

Etter min mening er det akkurat dette perspektivet som gjør de nedenstående Duras-tekstene til både spennende og utfordrende lesning. I samtlige tilfeller dreier det seg nettopp om korttekster, og også om tekster som er produsert for det 20. århundres massemediale verden. Således er de skrevet for aviser og faktisk i stor utstrekning også for såkalte "dameblader". I prinsippet er roman-, teater- og filmkunstneren Marguerite Duras her fraværende og avløst av kulturjournalisten med samme navn. Og det spennende spørsmålet man som leser står overfor, er om det dreier seg om to helt forskjellige personer eller om førstnevntes litteratur- og kulturhistoriske innsikt og kreativitet har smittet over på den sistes jag etter dagsaktualitet innenfor strenge tidsfrister? Selv om mitt svar på spørsmålet ligger implisitt i det faktum at jeg overhodet har tatt opp disse tekstene, er dette et spørsmål det må stå til den enkelte å besvare, etter at man har lest de angjeldende tekstene.

Selv om det innebærer forenklinger og generaliseringer, skal til slutt noen generelle karakteristika for personportrettet utpekes, slik det må forstås som tverrestetisk fenomen og med særlig henblikk på Marguerite Duras' korttekster. Mange av disse er blitt gjenopptrykket i bokform (*Outside* 1981, *La vie matérielle* 1987, *Le monde extérieure – Outside 2* 1993), og av disse kan til sammen 19 plasseres innenfor personportrettet som genre. Hoveddelen av disse vedrører fremstående kvinnelige kunstnere fra det 20. århundres virkelighet – innenfor skulptur, maleri, foto, ballett, opera, teater, film og lyrikk. Alle sammen er fortellende korttekster og tilhører som kunstart eventuelt litteraturen. Gjennom skildringene av de portrettede objektene egne kunstneriske uttrykk må helheten sies å ha et tverrestetisk preg, noe som får konsekvenser for beskrivelsen av fenomenet personportrett.

Duras-portrettets komponenter

Først og fremst viser et slikt portrett oss personens ytre fysiognomi, det vil si at vi presenteres for personen som rent kroppslig størrelse (med mindre den konkrete konteksten forutsetter at det er kunstnerens verker som skal stå i fokus). Det er lagt spesiell vekt på personens hode, særlig ansiktet, mens resten av kroppen kan være mer eller mindre

detaljert utmalt. Uansett hvor mye av kroppen som er risset opp, vil imidlertid øyne og øyenbevegelser, ansiktstrekk og mimikk, og likeså gestikulering og positur ha viktige signalfunksjoner i helheten. Det samme vil gjelde for personens stemme og tale (dersom den da er kjent for portrettøren, for eksempel som intervjuer). I forlengelse av dette vil portrettet vanligvis forsøke å gripe individet som psykisk størrelse. Selv om dette til tider vil være gjort på mer indirekte vis, og i større grad vil være overlatt til leserens tolkning, er det like fullt når en eller annen form for psykisk forståelse legges til de ytre fysiske rissene, at personportrettet vil fange oppmerksomheten og virke utfordrende og interessant å studere nærmere.

Mens man for eksempel i malekunsten vil kunne ha ingen, få eller mange kontekstuelle faktorer innskrevet i et portrett (klær, rom, nærmiljø, bakgrunnsfigurer, konkret situasjon, historisk tidspunkt, samfunns- lag, land), vil språklig-litterære portretter av Duras' type neppe kunne tenkes å være helt uten slike faktorer, selv om de vil kunne variere sterkt i antall og volum. Likeledes er det lite tenkelig at de skulle kunne være helt uten diegetiske elementer, eller at selv- og metaportrettets prinsipp skulle være helt fraværende. Portrettørens/intervjuerens tilstedeværelse i teksten og portretteringssituasjonen ville være vanskelig å unngå, selv om man skulle ønske det – noe Duras for øvrig slett ikke gjør; de fleste av hennes portretter er sterkt subjektive inntrykk.





Marguerite Duras var ikke bare en ivrig portrettør innenfor den narrative korttekstens register. Hun lot seg også selv, villig og ofte, avbilde i portrettliggende situasjoner og positurer. På disse bildene har fotografene innfanget henholdsvis den engasjerte samfunnsborgeren og debattanten under et av 68-vårens mange politiske møter i Paris – og den eldre, notoriske alkoholikeren.

Når det gjelder språklige og emosjonelle modi, og likeså spredning over undergenrer, måtte man kunne forvente seg stor bredde og variasjon hos en garvet skjønnlitterær forfatter som Duras. En endimensjonal duras'isk "strek", i betydningen manér (som hos en karikaturtegner) ville neppe være noe smigrende fenomen å oppdage i de angjeldende tekstene. Et helt annet spørsmål er om de innenfor et mangfoldig litterært uttrykk fremviser den gjennomgående diskursive "driv" som er en skjønnlitterær forfatter verdig, det vil si spørsmålet om de beveger seg innenfor et språklig-estetisk rom som ligger på siden av den alminnelige journalistiske hverdagsdiskursen man ofte finner i avisenes og ukemagasinenes portretter. Slik jeg ser det, er det nettopp den kvaliteten Duras på dette punkt representerer, som gjør at hennes personportretter er lesverdige ennå i dag. I det utvalget som presenteres her, er det mitt håp at leseren skal kunne fornemme og ta inn over seg den umiskjennelige duras'iske klangen i dem, og dermed gjenkjenne og verdsette de formelle og innholdsmessige kvaliteter man kjenner fra hennes skjønnlitterære og filmatiske arbeider.

Illustrasjoner

- S. 25: *The Art of the Portrait*, Taschen, Köln, 1999.
- S. 26: *Cappelens verdenshistorie* bind 7, Oslo, 1984.
- S. 27: Gombrich' *Verdenskunsten*, Aschehoug, Oslo, 2003.
- S. 29: *Cappelens verdenshistorie* bind 11, Oslo, 1985.
- S. 30, venstre spalte: *Cappelens verdenshistorie* bind 11, Oslo, 1985.
- S. 30, høyre spalte: *Renessansen*, Aschehoug, Oslo, 1997 og *Cappelens verdenshistorie* bind 12, Oslo, 1985.
- S. 31: HEAAs hjemmeside: <http://www.hf.ntnu.no/nor/heime/Aarset/HjsHEA6.html>
- S. 32: Nils Aas' *Haakon VII*, fotografert av Ane Sandtrø, ©2005.
- S. 33: *Et regime foran undergangen*, Gyldendal, Oslo, 1985.
- S. 34: *Hamsunbiografier*, Gyldendal, Oslo, 2003 og 2004.
- S. 35 og 36: *Smerten, harmen - og kunstens smil, Marguerite Duras*, Tapir Akademisk Forlag, Trondheim, 2001.

Marguerite Duras

Fire kunstnerportretter

- ”Den sanne likhet”, ”Socquet Jeanne”, ”Leontyne Price” og ”Margot Fonteyn”

(Norsk oversettelse: Hans Erik Aarset)

Den sanne likhet

Forord til Lapoujades utstilling, *Portretter og komposisjoner*, i galleri Pierre Domec, Paris, mai 1965



Lapoujade arbeider i sitt atelier.

Du er her for at Lapoujade skal male ditt portrett. Men Lapoujade ser ikke på deg. Han stirrer på det ennå tomme lerretet. Deretter fortsetter han med å smøre maling utover dette lerretet. Først litt over alt – kan det se

ut som – så i det området som etter hvert skal bli ditt ansikt.

Han maler. Man kan ikke skjelve noe. Han fortsetter med å smøre fargene sammen. Hvilke som helst farger kunne man tro, i begynnelsen, så visse utvalgte.

Det var Kadinsky som sa, tror jeg, at maleriet allerede finnes i tubene før det kommer ut på lerretet. Men hvor er man før det, hvor er Sartre før han viser seg på så særegent vis på Lapoujades lerret? Han er – vi er – integrert i Lapoujade, vi strømmer rundt i Lapoujade. Jeg har aldri noen gang hatt en så sterk fornemmelse, en sånn følelse som foran denne maleren, av å være et fysisk, osmotisk, oppløselig fenomen.

I ditt nærvær fortsetter Lapoujade, i ditt nærvær – og uten et øyekast i din retning – å konstruere denne overraskende uorden som du etterhånden skal stige frem fra. Det er ikke en skisse. Det er Tingenes Dypeste Grunn som alt som skapes, løser seg ut fra; du, jeg, en flaske, Aristoteles eller en katt.

Deg har han glemt.

Gjennom å samle alle sine følelsesmessige og fysiske krefter, med hele sin muskel- og nervekraft, rekonstruerer Lapoujade en imaginær Sartre. Og for å få det til, hvis

han har behov for at Sartre skal være til stede – der, på det samme stedet som han selv, Sartre, absolutt bevis på Sartres eksistens – vil han ikke betrakte den tilstedeværende Sartre. For uansett hvor jevnt humøret ditt er, og hvor hverdagslig adferden din er, er det likevel slik at dette humøret og denne adferden er tilfeldige, fragmenter. Ingen ting å gjøre med det: du er aldri, selv ikke i et privilegert øyeblikk i livet ditt, annet enn en utilstrekkelig illustrasjon av deg selv, et tegn, et indisium blant tusener, i et hele som selvfølgelig aldri kommer til uttrykk samtidig, på en gang. Men hvordan kan du fremtre i en tilstand som ligger nærmest mulig dette hele? Hører jeg: gjennom Lapoujades øyne? Akkurat, og det er det som er miraklet Lapoujade: gjennom det minnet han har om deg. Av alle de Sartrer som er sett, hørt, lest, møtt; i sammenstillingen av alle sider av denne ”materien”, har Sartre en mulighet til å vise seg og å overleve ut over sin forbigående psykologiske tilstand. Lapoujade får sitt tilfeldige minne til å tie, han forsøker å nå frem til sitt samlede, atemporale minne om Sartre. Men denne minne-ideen kan Lapoujade, selvmotsigende nok, bare nå frem til ved helt fra først av å glemme Sartre, og ved senere å ikke ”tenke” på ham. Tanken danner en sperre mot minnet, vurderer det, griper det i sin flukt, og fryser det – selvfølgelig – fast. Nei, tanken på Sartre må ikke være tenkt, den må bevege seg direkte fra visjonen til redskapet, til hånden. Ikke noe mellomledd mellom disse to øyeblikkene: å se og å la bli sett.

Den arbeidende Lapoujade, det er noe uforglemmelig. Han sier: ”Jeg vil ikke bestemme noe på forhånd, så ikke la deg forundre av måten min å male på.” Det er meget imponerende. Du er der og, nok en gang, ser han ikke på deg – såvidt av og til, når arbeidet nærmer seg slutten. Dersom han så på deg, ville du forstyrre den absolutte figuren du er i ham. Lerretet er ennå formløst. Man befinner seg i jazzen, høylydt, sterk. Lapoujade beveger seg mot lerretet i jazzens rytme, snerter det med malerkniven, trekker seg tilbake, kommer frem igjen, hele tiden rytmisk; med sine to hender modellerer han luften foran lerretet, og i deres krummede skygger plasserer han den første stenen i byggverket. Fremdeles i den jazz-rytmen som tømmer hodet for mørke, mens hendene danser.

Lapoujade befinner seg langt bortenfor deg, han er hos maleriet. I floder og elver renner malingen ut i verden, han fanger den

opp og øser av den. Han tenker ikke. Et menneske som, utenfor tanken, innfanger den tenkende Sartre, det er uforglemmelig. Lapoujade husker ikke lenger noen ting; dersom han har sett deg, er det faktisk i et annet liv, i det hvor man ikke maler. Av alle de tilfeldige Bachelarder skal Bachelard stige frem. Og han skal stige frem fra Lapoujade som fra en hvilken som helst annen som kunne ha møtt ham på samme måte. Skapt av alle, for alle, skapes du av Lapoujade.

Anstrengelsen er kolossal. Den er dobbel hos denne ”konstruktøren”, som Sartre kaller ham. Den første anstrengelsen er å kvitte seg med vanen, det overfladiske i dens visjon, i dens psykologiske bakgrunn, dens urenheter. Den andre anstrengelsen er, for Lapoujade, å befri seg fra de lenker som låser ham fast som Lapoujade, for så å kunne kaste seg ut i sin søken som en ukjent.

Lapoujade er et komplisert veikryss for mennesket og verden, som en trafikkopp-hopning, sier Sartre om hans utstilling ”Opprørene”. Jeg tror det er betegnende også for denne, hvor Lapoujade har gjort rede for ett opprør, ikke tusen: ett eneste er komplisert, et veikryss godt som noe, en opphopning av ham selv.

Se, hvordan Lapoujade kommer frem igjen, dansende, han slåss ennå med seg selv. Men du skal snart bli til flekken på murveggen, gipsens knudrete ujevnheter som, så snart blikket har samlet dem til en figur, ikke lenger lar seg adskille. Du skal bli ett med den tilfeldigheten som har gitt deg dette ansiktet, som har gitt murveggen det ansiktet du nettopp har oppdaget. Det er – helt nødvendig – likt.

Du var, foran Lapoujade, denne russiske hunden som man tømte for blod og som befinner seg i en tilstand av tilsynelatende død. Og så er det at han reinjiserer blodet ditt, at en pumpe forsyner deg langsomt med det. På diagrammet for hjerteslag som var blitt helt flatt, merker man en vibrasjon, så en til, først irregulært, så mer og mer regelmessig, og til slutt så i helt naturlig rytme. Det er fullbragt. Det er storartet.

Socquet Jeanne

Forord til utstilling i 1974, Galleri Valérie Schmidt.



Det eneste fotografiske portrettet vi lyktes i å finne av Jeanne Socquet var adskillig mer uanseelig enn fremstillingen vi får i Duras' portrett.

Første gang jeg ble oppmerksom på Jeanne Socquets malekunst var i 1973, i Mazarin-gaten, i galleri Valérie Schmidt. På veggene hang det kvinner, høye, store, glatte, utflytende, dryppende av farger. Noen slepte på hjul. De andre befant seg på steder som var invadert av hjul, en slags "hjulets steder" – tannhjul eller vanlige hjul, maskiner, store eller små. I ansiktene deres, forlatt aller øverst på lerretet, så man en avdøds blick – det samme hos dem alle – innplantet i tomrommet under de tunge og slørede øyelokkene. På samme vis hadde de alle, i ansiktsuttrykkene sine, en byrdefull mykhet, det store og levende såret av enorme munn, slappe, blødende – og stedvis flere munn istedenfor én. Alle disse kvinnene med hjul ble *manøvrert* utenfra, kommandert annet steds fra, langt bortenfor dem selv. Jeg, jeg gjenkjente dem alle sammen. Og jeg, jeg smilte til dem alle sammen, oversvømmet av en slags glede. Ja, jeg var lykkelig over å *gjense* dem, som om jeg var trådt innenfor gjemmene deres, men uten å vite at jeg hadde ventet på å få tre inn der; og som om jeg endelig så dem, men uten noen gang å ha visst at jeg hadde ventet på å få se dem. Jeg oppdaget at jeg smilte til dem først etter at smilet mitt var brutt frem. Gleden hadde slått inn i meg uten mitt vitende, uforutsigbar, meget intens, bedre underrettet enn meg, på forskudd i forhold til min bevissthet. For jeg visste ikke straks hvem disse kvinnene var, hjul-og-tannhjul-kvinnene som befant seg rundt meg, fritthengende, fastnaglet på livfulle fargeflater med utydelige, fløjelsaktige kurver, som munnes og hjulenes kurver var den mystiske billedfestingen av. Det var først litt etter litt at disse enorme ludrene, disse lange reklene av noen kvinner steg frem fra *min egen historie*. Mine medsøstre? Ja. Mine medsøstre – disse Barbarellaene som var rykket opp med ro-

ten, berøvet sine drømmer, med stumme og vaginale munn? Ja. Mine medsøstre – disse konsentrasjonsleir-budoarets kvinner, buksprettet fra et nærliggende århundre hvor de hadde råtnet i skyggen av gullet til herremenn som hadde slått seg opp på handel med jern? Ja. Disse gledespike, utgravd fra kirkegårdene på Montmartre, bak de forhutlede bordellene, de var mine medsøstre. Synsinntrykket var så voldsomt at jeg ikke maktet å rive meg løs fra det. Etter å ha vært gjennom hele utstillingen, vendte jeg tilbake for å gjense mine medsøstre med hjul, disse blikkfangene uten blick, gjenoppstått fra dyppet av kvinnehistoriens redsler. Og gleden min var at man hadde oppdaget dem, og så ettertrykkelig hadde hentet dem ut av døden, for endelig å fremvise dem for meg utenfor det maskuline kulturpolitiske apparatet. For meg, en kvinne – noen utdrag fra dette kvinne-eposet.

Denne gangen, i år, har Jeanne Socquet tilbakeført til maleriet, og inn i maleriet, en annen serie klipp fra virkeligheten, et annet stratum. Den serien tilhører vår samtid, den er levende, i bevegelse, den tilhører gatene, bussene, metroene, kontorene, de offentlige parkene og også universitetene, de "store folkeansamlingene" som myldrer overalt, rundt oss, i oss: vår egen tids serie. Jeg så dem, kvinnene eller mennene – her har kjønnen ikke lenger noen avgjørende betydning – og smilet kom tilbake, enda mer intenst, men denne gang ledsaget av frykt. Jeg var lykkelig, og redd. Det dreier seg om hoder, om ditt, om mitt, om hoder som er skarpt avskåret nedenfor haken, om en fabelaktig festival av hodene våre, som Jeanne Socquet har ført tilbake til myldrets overflate, fra det kapitalistiske samfunnets dype råttenskap. Hoder av idioter, av utesende, av oppblåste, av selvtilfredse, av fortsatt tilfredse oppblåste, av oppblåste gjennomboret av piler men fremdeles like tilfredse, av alvorlig sårede men fremdeles like underdanige og vel tilfredse, av tilfredstilte, av trillrunde, av pæreformede med dobbelhaker, av gresskarformede uten ansiktsuttrykk, av sværinger uten munn, av puslinger med enorme munn, av riktige ballonger med musehull istedenfor munn, og over det hele, lysende, selvtilfredshetens smågrisøyne hos ham "som aldri klager". Den tause majoritet? Det kunne man tro. Uendelig lidelse så langt man kan se, gigantiske rom av forhånede, av gjennomprylte, av sønderknuste, og andre undertrykte og ofre, stappet inn i døden av fryktens moral hos de herskende kapitalistiske oligarkiene. Kvin-

nen Jeanne Socquets malekunst, den er også stor politisk malekunst. Disse hodene, våre idiot-hoder, blir observert av de store profilene til de døde kvinnene fra Montmartres bordeller. De er der i et hjørne av lerretet, og betrakter oss. Hodene er ikke klar over at de blir observert av de store profilene fra forrige innhøstning, av dette *historiske* blikket, tomt, ganske enkelt tilstedeværende, en påminnelse – som i kode – om den tusenårige undertrykkelsen – Kvinnens.

Man kommer ut fra utstillingen og spør seg selv hva det er man har gjort med oss, hvilket onde, dødelig, det er vi er blitt påført – og som vi smiler av i redsel – som vi er blitt påført. Og tankerekkene blir så innflokke at man forvirres, man ledes over i en leting hinsides undertrykkelsen, hinsides den politiske forklaring. MAN GJENKJENNER ALLE SAMMEN. Og på samme tid er man – og det er beundringsverdig – venner med alle sammen, med hver enkelt, idioten så vel som den oppblåste, med seg selv så vel som ens neste, med ”han som aldri klager” så vel som den sønderknuste. For selv om vi alle er steget frem fra den samme redselen, fra den som Jeanne Socquet har hentet oss ut av, er vi alle likevel elsket med den samme kjærligheten av henne, Jeanne Socquet, den samme: den kommunistiske kjærligheten.

Jeg har bare kjent henne i kort tid, det var jeg som ba henne skrive noe om sin malekunst. Jeg kjenner henne bare på grunn av hennes malerier – men kan man, når det kommer til stykket, bli kjent med henne på noen annen måte? Sammenfallet mellom dem synes så sterkt at jeg tror ikke det er mulig. Den malekunsten hun skaper, den synes jeg er en stor slått malekunst. Jeg har sjelden vært vitne til en utfoldelse av en slik kraft i arbeidet, til en undersøkelse av en slik bredde. Man kunne si at billedfunksjonen her har en dobbel mening. Hun beskriver, og så beveger hun seg videre. Hun stanser ikke. Det hun går i møte blir drenert, hopet opp, ført tilbake til maleriets kropp – som her gir en meget sterk følelse av preeksistens – og denne umettelige kroppen griper, fortærer og herder seg stadig mer, i muskler, i nerver, i kjærlighet. For rundt malerens muskler og nerver finnes det en kvinne.

– Kjærligheten ligger til grunn for alt. Uten kjærlighet ville jeg ikke ha sett disse menneskene.

Hun snakker om idiotene, de sløve, om alle disse som hun nå *lever* sammen med:

– Kommer alt fra disse gale kvinnene du har observert i Charenton?

– Ja, hun sier at alt er kommet derfra. Jeg spør: mennene også?

– Ja. Hos de gale er munnen fraværende fra ansiktet. Det er ikke lenger noen sammenheng mellom trekkene, ansiktet er sprengt.

– Hvorfor har munnen så stor betydning i maleriene dine?

– For meg er den ansiktets viktigste trekk. Jeg vet ikke hvor denne viktigheten kommer fra, om det er fordi det er med munnen man prøver å snakke, eller om det er fordi det er den man spiser med, eller fordi det er den man skriker med. Kanskje er det av alle disse årsakene.

Skissebøkene – fantastiske – med tegninger laget i Charenton er *portretter* av gale kvinner. Ingen av dem beskriver galskapen. Jeanne Socquet holder seg stramt til et individuelt perspektiv. På samme måte er de andre, de fra denne utstillingen, individer, sett én for én, person for person. Det prosjektet som går ut på å snakke om ”dem fra metroen” eller om ”dem fra Charenton”, kjenner hun ikke til. Og selv om hun skulle presentere den hallusinatoriske serien om *dem som blir slått* (i konkret betydning), vil individet fremdeles være der, personen, med innslått eller forvridd kjeft, bak neven som slår. På samme måte i serien *Stars*, fryktinngytende kalde vampyrer, er personen og dermed kjærligheten fremdeles der. Og selv i serien ”Bikkjer”, bikkje-puter, feite, fra pariserlosgene eller fra det franske borgerskapets gjemmer, vil kjærligheten fremdeles være der, på samme måte som individet bikkje, redusert gjennom den samme undertrykkelse, om enn underfundig, til den samme redselen som sin kvinnelige eier-hersker. Jo mer ubetydelig noe er for Jeanne Socquet utenfor lerretet, desto mer eksisterer det på lerretet: denne kvinnen kunne ikke gjøre den hypotetiske feilen å tro at det som ikke er synlig, eksisterer mindre enn det som er synlig.

Hva i disse maleriene er det som betar meg sånn, og som, hver gang jeg ser dem, fører meg inn i en slags organisk ettertanke – hvordan skal jeg ellers si det? – inn i en stemning til å motta, til å smelte, å gå i oppløsning, å gå opp i, uten *a priori*, uten tilbakeholdenhet, uten noe forsvar i Synet, i Hørselen og Synet? Uten tvil disse malerienes *nye natur* som, på samme måte, i en animalsk bevegelse, uimotståelig og rolig, *gjennomtrenger* deres *ytre*. Et eller annet sted inni seg vet Jeanne Socquet hva som er det essensielle: hun har ikke stoppet midtveis, hun har gått så langt som det er mulig, men alene og uten noen som helst referanse

til den maskuline malekunsten som ruter opp storbyen fra sine vaktårn og med sine politimenn, mot sin helt egen malekunst, uten juridiske prosesser, uten sinne – selvfølgelig. Kvinnenes store og dumme nostalgi foran mannlige tenkesett, den kjenner hun ikke til, hun vet at kvinnen bærer i seg sitt eget tenkesett, og at alt som trengs for at det skal eksistere, er å begynne å uttrykke det i hennes eget språk. Denne bondekvinne-lignende damen fra Nord, solid, rolig, oppleves som en intakt primitiv, en slags første kvinne som naturen selv har sluppet løs, også i mannens gamle metropol.

Leontyne Price

Vogue (1968)



Leontyne Price

Hun er meget vakker, frisk som en havgudinne nettopp steget opp fra vannet, med en beundringsverdige mørk, ”foryllet” hud, bronsebrun som om hun akkurat er kommet tilbake fra en ferie på Øyene. Hun er ikke grovbygd, hun er frodig. Kroppen hennes er lett og minner om barnekroppers faste fylde. Så snart hun åpner munnen, så snart hun *snakker*, forstår man at denne kroppen trengtes *rundt* stemmen, for å nærme den som et fruktbart jordsmonn, for at den skulle kunne anta denne fylde, bli til forheksende fløjel.

Straks, allerede i de første ordene, i hennes ”talestemme”, aner man den andre stemmen. Rommet gjenlyder av uventede, fjerne klanger. La Voce bryter ut av kroppen som fra en konkylie. Vi befinner oss i havet inne i en musling. Når hun snakker synger hun allerede.

– Straks jeg våkner, alt før jeg har snakket, føler jeg øyeblikkelig, i dypet av krop-

pen hvordan *den* har det, sier hun. Hvis *den* er som den skal, er det *la felicitá*.

Hvilken ”den”? La Voce. I Verdis eget språk legger hun til:

– *La Voce è la felicitá*.

”Et svart opphøyet dyr”, sier avisene. Og i toppetasjen på Champs-Élysées, gjennom begeistringsrusen, hørte jeg disse ordene: ”Selv la Callas sang aldri den store arien fra *La Tosca* på den måten!”

Hun har også hørt det. Hun hilser det med en jordnær enkelhet. Hun vet det. Alt man kan si om stemmen hennes, vet hun om: at hun er forvalter av en skatt, at hun er på toppen av sin karriere, at hun på operaens verdensscene er utfordring nummer én.

– I to år har jeg vært i *securitá*. Min Voce er villigere enn noen sinne. Jeg tror jeg er ved å nå min stemmes modne alder.

Hvem er bæreren av denne stemmen, Leontyne Price?

Jeg tror å ha forstått at man ikke kan skille dem ad, henne og stemmen. De er ett og det samme.

Hvis spørsmålet stilles annerledes: hvilket forhold er det mellom Leontyne Price og den gaven hun bærer? Man finner et slags svar: det synes meg som dette forholdet er helt særeget, skapt av frykt, av sinne og av kjærlighet.

Først av frykt. Av en spesiell frykt. Som om denne fantastiske gaven er falt ned over henne, den lille svarte piken fra Mississippi, og som om hun er herdet til å utholde denne skjebnen skapt av frykt. En plikt av største viktighet har strandsatt henne: den å skulle bære frem mot sitt høydepunkt og over hele verden budskapet i et meget sjeldent kunstuttrykk. Og å ikke ha mer enn ett liv for å kunne gjøre det: hennes eget.

Deretter et visst sinne. Ja, jeg finner ikke noe annet ord.

Hun anklager. Hun anklager la Voce. Ingen barn på grunn av la Voce. Ikke noe ekte-skap på grunn av la Voce. Ikke noe privatliv på grunn av la Voce. Man må gi den alt, all sin tid, all sin energi, alle sine følelser, hele sin levetid. Alt.

– Jeg vil aldri kunne bli en hel kvinne. For hver suksess øker vissheten om det. Jeg vet at suksessen er det jeg bør akseptere istedenfor, og som substitutt for et personlig liv. Det er det vanskeligste i verden å skulle akseptere.

Etter en kort stillhet legger hun til:

– Uten Gud ville det ikke være mulig. Uten Gud er ingen ting mulig. Jeg kan ikke fungere uten denne troen i hvert minutt av

mitt liv.

Eneste tilflukt: kjærligheten til Gud. Eneste grunn og eneste tilflukt på samme tid, Gud. Kjærligheten til musikken, altså til Gud, altså til hele naturen. Inkludert den forbudte naturen: Mississippis milde bomullsfelter hvor vi skulle ha elsket en mann og hørt våre barn le.

Leontyne Prices tro kommer fra sydstatene, i arv fra en svart far og en svart mor. Den er enkel, vilkårløs.

Så snart hun anklager la Voce og den infernalske runddans i hennes liv gjennom operaens hovedsteder, Milano, La Scala, Moskva, London, osv. minnes hun at Gud har villet la Voce, og at man bør adlyde ham.

Og når hun vender tilbake til Gud, vender hun straks også tilbake til denne moren og denne faren som er forblitt i Laurel, og som den guddommelige vilje har virket gjennom. Når hun snakker om det, som et barn på 15 år ville gjøre, nærmer man seg noe av det i henne som er mest grunnleggende, mest beskyttet mot la Voce. Hun elsker sine foreldre over alt annet.

Det er, underlig nok, som om det ennå avhenger av dem hvorvidt hun skal være lykkelig eller ulykkelig. Man kunne tro at hun ennå er i anger over å ha forlatt huset i Laurel.

– Mine foreldre er enkle, rolige, lykkelige. Hver gang jeg har besøkt dem vender jeg styrket tilbake.

Det er ingen tvil: hennes foreldre er blitt hennes barn. De barna hun ikke har. Hun ville ønske dem evigvarende. Hun gjør kors-tegn når hun sier at de er ved god helse og ennå sterke.

Ved siden av denne, uforanderlige kjærligheten?

– Jeg er ikke uten kjærlighet, sier hun. Jeg har vært gift tidligere. Men det vil jeg ikke snakke om.

Dette – dvs. ekteskapet – må ha utspilt seg da hun optrådte i *Porgy and Bess* på Broadway. I ettertid sier denne fryktelige setningen, fordi den er negativ: ”Jeg er ikke uten kjærlighet”, alt om det hun er blitt berøvet.

I 1955, når Herbert von Karajan hører henne i *Pace, pace mio Dio* i Carnegie Hall, engasjerer han henne umiddelbart i Wien. I 1961, i Metropolitan-operaen, når publikum etter *Trubaduren* gir henne ovasjons-applaus i førti-to minutter, begynner hennes lysende kunstneriske smertensvei. Nå har hun igrunnen bare å gjøre med én partner, uten ansikt og uten navn, som tilber henne og sjalu river henne til seg: publikum.

– Det er *a great challenge*. Det er noe stort, publikum. Men på grunn av det har jeg uten tvil renoisert på mange viktige ting.

Hun sier ikke hvilke.

Hun er helt uten hovmod. Hun har denne enkelheten som man bare finner hos de aller største. Denne godtagelsen av seg selv på godt og vondt.

– Jeg er amerikansk og svart. Jeg representerer min rase og mitt land. Jeg bør alltid bli bedre for å kunne representere dem bedre.

Om rasen sin snakker hun med følelse.

– Jeg er stolt over å være svart.

Hun snakker om den voksende smerten hos denne rasen, men også om dens håp, om fremskritt.

– Man kan si at nå ber vi ikke lenger. Vi krever. Det måtte komme.

Frem til nå har svarte sangerinner begrenset seg til jazzen. Nå begynner de å tilegne seg operaen. Siden Marian Anderson har Grace Bumbry, den engelske kvinnen og hun, Leontyne Price, trådt frem.

Avisene erklærer henne like vakker som for syv år siden, da hun debuterte i *Trubaduren* på Metropolitan-operaen. Mirakuløst uforandret, sier de. Hvorfor?

Jeg forstår det med en gang. Det er en ungpige på førti år jeg har foran meg. Klokt kledd i en sort kjole. Rundt halsen ekte perler. På brystet en brosjé. Er hun femogtyve, maksimum tredve år? Nei, man svarer nei. At i morgen feirer man hennes førtiende fødselsdag. Det er mulig. Men på det følelsesmessige plan er den innkapslede ungdommen intakt. Det er først og fremst den som er synlig. La Voce og den eventyrlige omsorg den har vært behandlet med, helt siden den alder hvor man var opptatt av å leke med dukker, har holdt henne beskyttet mot enhver hjertesorg. Og når hun ler – for munterheten er der også, klar til å fly av sted – eksploderer hennes ungdom, sønderrivende, praktfull.

Margot Fonteyn

Vogue (1968)



Margot Fonteyn

Det er en stor leilighet i sjette etasje av et boligkompleks som ligger ved Seinen. En stuepike lukker vindusskoddene. I det fjerne hører man det sydende kveldsbruset fra Paris. Hun har nettopp ringt og sagt at hun er underveis. Hun er i ferd med å bane seg vei gjennom folkevrimmelen, alene i denne enorme byen som venter på henne, og som hun har stevnemøte med i morgen kveld.

Der er hun. I sort og hvitt. Sort hår, sort kåpe, sort kjole, sorte sko. Hun er av middels høyde. Hun unnskylder seg fordi hun kommer for sent. Hun snakker godt fransk. Så snart hun trer inn i rommet og sier noen ord, er enkelheten hennes synlig: det er Nærværets store enkelhet.

Jeg betrakter henne. Jeg har det ikke travelt med å stille henne spørsmål. Vi utveksler noen likegyldige høfligheter. Uten hast. Når jeg har henne slik foran meg, tenker jeg på henne. Hun vet det. Hun lar seg tenke på. Minuttene går. Litt etter litt oppdager jeg at hun, i sin tur, betrakter meg. Vi sier til hverandre at vi ikke kjenner hverandre og at vi er glade for å bli kjent. Og se her: vi har nettopp smilt til hverandre, uten anstrengelse, det var vi på ingen måte forpliktet til. I det samme øyeblikk føler vi behovet for å smile til hverandre. Det som etableres mellom oss, det er denne uforutsigbare og herlige relasjonen, gjensidig sympati.

Jeg har glemt at jeg ville møte henne for

senere å kunne skrive en artikkel om henne. Også hun har, på samme måte, glemt det.

Jeg sier til henne at vi bare skal snakke helt kort om dans. Hun ler, og er glad for det. Hun sier at hun avskyr å snakke om dans. Vi forstår hverandre umiddelbart.

– Man danser, man snakker ikke om dans. Å snakke om dans, det har ingen ting å gjøre med dans, hvis De forstår?

Hun reiser seg. Hun går for å be om at det blir servert te. Hun krysser værelset. Hun er meget tynn, nesten spinkel, ungdommelig på en måte som gjør at alder plutselig synes som en overlevert, absurd fordom, en ”gammel ide” som våre bestefedre refererte til, men som ikke lenger er gyldig. Hun snakker også med den største letthet om alderen. Helt fra første øyeblikk avskaffer hun den.

– Vet De, jeg er ikke nostalgisk når det gjelder fortiden, selv ikke min egen fortid. Aldri, ikke et sekund har jeg lyst til å leve om igjen den tiden da jeg var yngre. Jeg har glemt min fortid. Den interesserer meg ikke. Man glemmer de tingene som ikke interesserer en.

Hun nøler og legger så til:

– Jeg savner ikke fortiden, aldri. Selv hvis jeg drømmer om den tiden da mannen min var ved god helse, savner jeg den ikke.

– Hva kaller De den kraften som gir Dem en slik styrke? Optimisme? En revidert og korrigeret pessimisme?

– Jeg vet ikke. Jeg har aldri tenkt på å kalle den noe. Er det viktig å kunne kalle den noe?

– Nei. Ikke i det hele tatt.

Hun prøver likevel. Det interesserer henne å ”betrakte seg selv utenfra”, som hun sier.

– Det er en tro jeg har. Jeg vet ikke hva slags tro det dreier seg om. Den går på meningen med det å leve. Jeg tror at alt som skjer er til det beste.

– Også det verste?

– Ja. Det som trengs, ser De – og det er det jeg tror – det er å finne midlet til å vende selv det verste til det gode. Jeg tror at det vonde er på tingenes overflate, men at tingene alle sammen skjuler et gode. Det dreier seg om å finne det.

Det er ikke en optimisme, dvs. en naturbestemt disposisjon til, som Candide, å se at ”alt er til det beste i den beste av verdener”. Nei, det er en meget sjelden gave, nemlig den å kunne leve i nuet.

– Jeg er meget fornøyd med å leve og å være født i denne tidsalderen, sier hun. Man åpner avisen: jeg ser at man i går berørte månen.

Ved den samme impuls som bærer henne *med* sin egen tid, slutter hun seg til alle typer adferd – også lidenskapelige – som uttrykker kjærligheten til livet. Hun er *for* dagens ungdom, hun snakker mye om den, hun ville ønske at man advarte den ungdommen som har valgt ”villskapens liv” blant livets tusen rikdommer, om at man må være god mot det, oppmerksom. Hun sier at man må reise, bruke pengene sine, at det eneste å gjøre når man har penger, det er å bruke dem. Å vite hva slags ”velvære” man har smak for, og så skaffe seg den. Reise.

– Man må ikke lukke seg inne i ett miljø, selv ikke mentalt. Mitt ideal det er å bo i hele verden, i alle miljøer, på alle steder. Vår utdannelse, vår rang, vårt klasse-snobberi tjener til å ”lukke oss inne” i ett miljø, og det avskjærer oss fra livet. Jeg er motstander av tilhørighet i ett miljø.

Straks hun tar opp et emne, gjør hun det med stort alvor. Hun sier ingen ting som er forfalsket. *Denne damen er ikke mondén*. Det er bemerkelsesverdig beroligende. Det magre ansiktet, triangulært, er en helhet som snakker, som smiler. Smilet forblir ikke på overflaten. Det viser seg og invaderer så hele ansiktet. Jeg betrakter henne lidenskapelig.

– Hvem er De?

– Jeg er Roberto Arias' kone.

– En danser?

– Ja. Men denne danseren visste ikke, tidligere, hvem hun var. Nå vet hun det: hun er Roberto Arias' kone. Miraklet for meg, det er at denne mannen finnes.

Som man vet, møtte hun mannen sin sent i livet – da hun var 35 år – som hun giftet seg med i 1955, som ble såret i Panama i 1964, og hvis følge det var at han ikke lenger kan røre seg, ikke en gang snakke – i måneder ad gangen. Hun snakker rolig om dette, som det var en ting hun har gjennomtenkt *fullstendig*. Jeg våger ikke å spørre nytt om Roberto Arias. Hun skjønner det. Hun smiler, smiler, så ler hun.

– Det går bedre med ham. Han har gjenopptatt sin funksjon som deputert. Han kan holde en sigar, hvis det er en meget god Havana-sigar og et glass champagne til. Han snakker også bedre.

Jeg greier ikke å la være å betrakte benene hennes som er av stål. Det geni som skjuler seg i disse benene, har også reddet henne fra det hun avviser å kalle ”tragedien”. Da Roberto Arias etter sin ulykke ble offer for en alvorlig hjernefeber var hun, selv i disse dagene, nødt til å arbeide.

Jeg er heldig, sier hun. Det er nok mye

vanskeligere for andre. Svært mye vanskeligere. Jeg var nødt til å glemme ham i en og en halv time pr. dag, forstår De. Fordi dans, det er ikke noe man kan utføre uten å tenke på det. Den konsentrasjonen som trengs for å utføre dette yrket, hjelper enormt til å utholde de vonde tingene. Etterpå kom jeg tilbake til ham, mye sterkere.

Med alle sine forente krefter lukket de døren til tragedien.

– Hvis man ikke vil ha tragedien, får man ikke tragedien. Den kommer bare inn til en dersom man åpner døren for den.

Sist sommer var de ved havet. Hjulpet av Roberto Arias' sønn fikk hun ham til å bade – utstrakt på en luftmadrass. Og da de var redde for å slippe ham, sa han: ”Ikke vær bekymret, paralyserte personer kan fremdeles flyte, det er en fordel ved min situasjon.”

Miraklet, det er at han lever, og den måten han holder ”denne ulykken” på avstand på, gjennom en overlegen forakt.

Før ham, sier hun, visste hun ikke at man kunne ”være ett” med en mann, miste sin frihet med en slik lykke.

– Friheten, hva betyr den, i et slikt tilfelle. Jeg tenker ikke en gang på det. Man ser ut til å være to, men det er bare tilsynelatende. En kvinne kan ikke vite hvem hun er før hun vet hvem hennes ektemann er. Jeg gikk min egen vei helt alene, uten å vite hvem jeg var, jeg var naglet fast i en eske (*nailed in a box*) med min suksess, frem til den dagen jeg traff ham.

– Hva er suksess?

Hun prøver å finne en måte å si det på.

– Røken fra den sigaretten De nå er i ferd med å røyke.

Jorden vår, ukjent for milliarder av menn og kvinner, den lærte hun å kjenne så tidlig – femten år gammel – at den ikke lenger er noen eventyrverden, men hennes hjemland. Dansen definerer henne, men bare på samme måte som noe annet, et yrke. Bakenfor finnes den allmennmenneskelige skjebnen.

– Er ensomheten like sterk selv etter togoførte minutters ovasjoner?

– Enda sterkere, sier hun. Det finnes en så stor overtro rundt suksess at i det øyeblikk man har den, og andre ikke har den, fratar den en retten til å klage. Fratatt retten til å snakke øker ensomheten i styrke, fester rot, blir avskyelig. Helt til den aftenen hvor Roberto Arias banker på garderobedøren – på Metropolitan i New York – og kommer for å minne deg på – det er nå sytten år siden – at vi var bekjente på universitetet.

– Forstod han det?

– Han forstår alt.

Han kom til henne, da hun var atten år gammel, som lyn fra klar himmel. I det øyeblikk det tok å gjenkjenne lynet, slo det samme lynet ned i henne igjen. Bortsett fra denne pistolkula som sitter i ryggsoylen... våger jeg å si disse ordene? Nei.

Litt etter litt forstår jeg stadig klarere bakgrunnen for den andre karrieren, for dette andre vindstøtet som, da hun var treogførti år og møtte Nurejev, kastet henne inn på verdensscenen igjen: lidenskapen ved å trosse skjebnen. Det vil si smaken for eventyret båret ut i sitt ytterste. Nettopp fordi han var meget ung – enogtyve år – med ekstraordinær virtuositet, meget sterk, var det hun valgte å danse med Nurejev.

– *The challenge, det elsker jeg.* Jeg sa til meg selv at han kom til å utradere meg. Jeg hadde valget: danse med ham eller ikke. Jeg valgte anstrengelsen. Å gjøre den anstrengelsen som var nødvendig for ikke å være forlagt i møtet med ham, og ved ham.

Det fungerte godt. Fra hovedstad til hovedstad, i tordenvær av applaus, danset de sammen i dyp samforståelse. Når han danser med henne, må også han gjøre en anstrengelse, nemlig den å tilpasse seg den unike ynden i denne kroppens bevegelser.

– Vi går meget godt sammen. Vi har de samme ideene om dans. Vi er seriøse på samme måte.

Hva kaller henne til slikt?

– Arbeidet og strengheten med seg selv. Aldri å la seg beruse av suksessen.

– Har det hendt Dem?

– Ja, da jeg var meget ung, i noen måneder. Men jeg oppdaget meget raskt at mine venner forlot meg. Og jeg forsto at jeg var på feil vei.

Nurejev er like ensom som hun var, før hun møtte denne mannen fra Panama. Hun forstår ham. Livet hans er spredt for alle vinder, det vedgår hun. Hun er fylt med vennskap for ham og med respekt. Krisene hans – ofte kan han være svært vanskelig – er etter hennes mening alltid velbegrunnede. De springer ut fra et klarsyn i forhold til dansen som hun aldri tidligere har møtt.

Etter allerede som femtenåring å ha nådd den fremste posisjonen i the Royal Ballet, er hun nå denne scenens ”Permanent Guest” – slik at den stillingen hun hadde, kan være tilgjengelig for andre. Dette forklarer hun med flid. Men alt som har å gjøre med de ytre tegnene på hennes karriere, kjeder henne.

I morgen danser hun. Hun skal danse fire ganger med Nurejev i Operaen. Danse for

dette publikumet som – motsatt det i New York eller London – lar seg rive fullstendig med, men som kan skifte mening fra ett år til det neste på grunn av en tilfeldig forandring i moten.

– Jeg har aldri vært utsatt for dette i Paris, sier hun, men jeg vet alltid med meg selv at det kan skje.

Ved siden av utfordringen har hun således denne evnen til aldri å gjøre seg illusjoner om fremtiden. Hun ser den komme. Tilsynelatende blir den som den blir. I virkeligheten blir den det hun gjør den til.

Illustrasjoner

S. 37: <http://phauser.free.fr/>

S. 39: <http://www.nanga.fr/s/socquet.htm>

S. 41: <http://www.hawaiiopera.org/images/leontyneprice.jpg>

S. 43: <http://images.amazon.com/images>