



Københavns Universitet



Intertekstualitet

Boisen, Jørn

Published in:
Proust bulletin #9

Publication date:
2014

Document version
Tidlig version også kaldet pre-print

Citation for published version (APA):
Boisen, J. (2014). Intertekstualitet: Litteraturens erindring om litteratur. I J. Boisen, & L. Hasle (red.), *Proust bulletin #9: Intertekstualitet* (s. 7-21). Multivers. Proust Bulletin, Nr. 9

Intertekstualitet - litteraturens erindring om litteratur

Intertekstualitet var et litteraturteoretisk begreb, der blev smedet i de senere og tidlige halvfjerdser som en udløber af tressernes store strukturalistiske bølge, og det blev i de følgende årtier uhyre populært på alverdens universiteter. Ophavskvinden var den fransk-bulgarske kritiker Julia Kristeva, og helt bredt kan man sige, at intertekstualitet formulerer det forhold, at tekster forholder sig til andre tekster på en lang række måder forudsætter andre tekster.

I følgende lille opsats vil jeg give en introduktion til begrebet. Først gennem en præsentation af begrebets historie, dernæst ved en forklaring af nøglebegreberne og endelig ved et par eksempler hos Proust. Hensigten er at vise, hvordan det intertekstuelle spil mellem tekster kan give den tekst, som man læser et helt nyt betydningslag.

En kort historie om imitation

Skønt begrebet er nyt, er fænomenet det langt fra. Faktisk er det meget det samme, som man beskæftiger sig med i den ældre sammenlignende litteraturhistorie, hvor man søger at påvise, hvordan en ældre tekst har påvirket en yngre tekst. Man kan uden overdrivelse sige, at hele den europæiske kunst- og litteraturhistorie fra renæssancen til modernismen i stor grad er funderet på imitation af de gamle mestre. Da man i renæssancen genopdagede de gamle mestre, kom disse til at stå som kanoniske eksempler på, hvordan man skulle gøre. Kunsten havde i antikken nået en perfektion, som man ikke kunne måle sig med, men kun forsøge at lære af og efterligne. Der lå også i dette, at det skønne var en både objektiv og stabil størrelse. Skønheden var evig, og den var en gang for alle blevet åbenbaret i antikken.

De moderne tider - *the early modern period* som amerikanerne nu er begyndt at kalde renæssancen - tog altså kunstnerisk deres begyndelse som et intertekstuel fænomen, hvor man *imiterede* fortidens mesterværker. Kunstværker fik deres legitimitet i den udstrækning, at de indgik i en dialog med antikkens perfekte værker. Der ligger i alle kulturer en mytisk forestilling om, at

tiden bliver slidt. Den folkelige udgave af det er den meget udbredte fornemmelse af, at "alt var bedre i gamle dage" og alle kulturer har brug for mytiske genfødselsritualer, hvor man fornyer kontakten med det hellige og bliver revitaliseret - bare tænk på vore moderne jule- og nytårsritualer: Det gamle svinder bort, og det nye fødes. Renæssancekunstnerne følte sig som den genfødte menneskehed, de havde fået kontakt med den strålende fortid, de havde drukket af ungdommens kilde. Der kunne naturligvis ikke være tale om at overgå modellerne. Til gengæld kunne man efterligne dem, tilegne sig deres idealer. Der er således tale om et helt eksplicit underordningsforhold, hvor forholdet mellem fortid og nutid er som mellem mester og lærling. (Man skal bemærke, at også i moralsk henseende er imitationsprincippet gældende; fra 1420 til 1900 var Thomas à Kempis *Imitatio Christi* et af den opbyggelige litteraturs mest populære og udbredte værker.)

Dette underordningsforhold består til et tidspunkt sidst i det 17. århundrede, hvor "la querelles des anciens et des modernes" bryder ud ved Ludvig d. 14.'s hof. På den ene side har man de antikke, anført af Boileau, der hævder, at enhver litterær nyskabelse bør bygge på en imitation af antikkens forfattere. Grundantagelsen er, at antikken repræsenterer den fuldkomne kunstneriske perfektion, og at den ikke kan overgås. Således behandler århundredets største dramatiske begavelse, Racine, kun antikke emner, der allerede er blevet behandlet af de græske tragedier. Litteraturen skal respektere det klassiske teaters regler, som de formuleres af Aristoteles: tidens, stedets og handlingens enhed. De moderne anføres af Charles Perrault, hævder derimod, at ligesom antikken på visse punkter kan overgås - for eksempel står Solkongens Frankrig ikke tilbage for antikken i pragt, videnskab og industri - står den nye tids forfattere ikke nødvendigvis tilbage for de gamle. Grundantagelsen er, at litteraturen skal passe til samtiden og at det er tilladt at finde på noget nyt.

Perraults udtrykker en forsigtig skepsis over for doktrinen om, at den eneste vej fremad er at imitere de klassiske forfattere. Det er i øvrigt ikke en helt ny doktrin. Allerede i det 12. århundrede havde Bernhard af Chartres formuleret det forhold mellem tradition og nybrud, der præger den vesteuropæiske kultur: *nani gigantum humeris insidentes* - vi er dværge, der sidder på kæmpers skuldre. De gamle mestre er større end os, men vi kan se længere. Det indeholder forestillingen om den strålende fortid (dengang var de kæmper), men

den er samtidig ikke nedladende over for nutiden (vi kan faktisk overgå fortiden, men netop fordi vi kan støtte os til den). Metaforen er blevet genoptaget mange gange af andre, bl.a. af Isaac Newton, og det viser, hvor vigtig den er for vores forståelse af viden og erkendelse som en organisk, kumulativ proces.

Med romantikken og senere modernismen, der i den henseende ligner romantikken, kom kravet om autenticitet. Den skabende kunstner skulle være original og tro mod sig og det betød naturligvis, at man ikke kunne sætte regler for, hvordan kunstværker skulle se ud, eller hvordan litteratur skulle skrives. Kunsten er nu antinomisk (dvs. mod love og regler) subjektiv og original. Hvor kunsten før støttede sig til traditionen, er den moderne kunsts tradition blevet, at man er nødt til at bryde med traditionen for at blive taget alvorligt. Paradoksalt nok betyder det ikke, at imitationen er ophørt med at eksistere. Tværtimod; der efterlignes som aldrig før. Men imitation som kunstnerisk princip er blevet tabu. Man kan sige, at imitationsprincippet er blevet opløst i den noget mere sammensatte intertekstualitetsbegreb.

Intertekstualitet eller transtekstualitet

Men hvad er det, som intertekstualitetsbegrebet rummer? Først skal man gøre sig klart, at der er to ret forskellige holdninger, som man kunne kalde den ekstensive og en restriktive. Den ekstensive kommer fra Julia Kristeva og er også blevet formuleret af Roland Barthes. Den betragter intertekstualitet som litteraturens universelt og grundlæggende funktionsmodus. Alle tekster er ubevidst sammenvævede af utallige andre tekster, og de vil af læseren uvilkårligt læses som collager af utallige andre tekster. Det kan ikke være anderledes, fordi litterære værker består af litteratur på samme måde, som sproglige ytringer består af sprog.

Den anden betragter intertekstualitet som en mere bevidst litterær aktivitet, hvor teksten på en eller anden måde interagerer med andre tekster. Denne aktivitet kan igen inddeles i to grundkategorier:

1. Tekster, der er til stede i andre tekster (det er dette fænomen, der efterhånden har vundet hævd som egentlig "intertekstualitet")

2. Tekster, der er afledt af tidligere tekster (det er et tilstødende fænomen, som den franske litteraturteoretiker Gérard Genette kalder for "hypertekstualitet").

Der er også en række andre beslægtede former: metatekstualitet (tekster, der taler om andre tekster), paratekstualitet (tekster, der står i tilknytning til andre tekster, fx. forord eller bagsideflapper) osv.

Hele dette felt, der undersøger teksters samspil med hinanden og med læserne kalder Genette for transtekstualitet. Jeg vil lade det være op til læseren, om disse neologismer er oplysende eller bare bidrager til den almindelige forvirring. Min pointe er blot den simple, at teksters forhold til andre tekster er et absolut fundamentalt fænomen, der (som den opmærksomme læser allerede har bemærket) kan antage mange former. Hvis en tekst ikke lignede andre tekster, ville vi ikke vide, hvordan vi skulle læse den. Hvis den på den anden side lignede andre tekster for meget, ville vi ikke gide læse den.

Hypertekstualitet

Der er ingen, der behøver at hænge sig i disse betegnelser, men det, som de dækker over er altså temmelig interessant. Lad os tage Genettes kategori hypertekstualitet først. Genette udgav i 1982 bogen *Palimpsestes* (Seuil), der tog hele feltet op til tiltrængt nyovervejelse, og introducerede traditionen tro en hel flok neologismer, hvoraf den mest nyttige var hypertekstualitet, forholdet mellem en tekst og en tidligere "hypotekst", som den er afledt af - forholdet mellem James Joyces *Ulysses* og Homers *Odysseé* fx. Det er en fundamental og meget interessant gentænkning af alt det, som jeg hidtil i denne tekst har kaldt imitation.

Imitation

Hvordan kan en tekst forholde sig til (eller være afledt af) en tidligere tekst?

Der er ifølge Genette to muligheder. Den kan enten *imitere* den eller *transformere* den. *At imitere et værk* er at lære reglerne for, hvordan værket er bygget op, og på dette grundlag af regler og principper producere nye originale værker. Vergils *Æneide* er en imitation af Homers *Odysseé*. Pierre de Ronsards *Les Amours* (1552) er en imitation af Petrarca's *Canzonière* (1374) - i det hele taget imiterede alle renæssancens digtere Petrarca helt ned i den mindste detalje,

ligesom de også imiterede de gamle klassiske former: ode og hymne. Ronsard prøvede sågar også at imitere det græske epos i sin monumentale og temmelig mislykkede *Franciade*. Det er i renæssancen, at den moderne europæiske ånd med al dens fremdrift og ekspansionstrang ser dagens lys, men den gør det paradoksalt nok ved at imitere fortiden. Imitationsprincippet er helt generelt, og det dominerer europæisk litteratur- og kunsthistorie i mange hundrede år. Det er for eksempel således, at Christian d. 4.'s hofkomponist Mogens Pedersøn af egen drift i Kronborgs kolde sale kan komponere formfuldendte italienske madrigaler. Han havde lært genren under sine studier i Venedig og kunne producere originale værker i den. Det er sådan kunstneriske tendenser har bredt sig siden tidernes morgen. I den forstand er udbredelsen af petrarkismen i renæssancen ikke væsensforskellig fra surrealismens succes i 20'erne og 30'erne eller rock'n roll i 50'erne. Man skal rive sig ud af den vildfarelse, at imitation har noget at gøre med mangel på originalitet. Imitation betyder, at man tager en genres regler til sig for at kunne producere nye værker i den. Bortset fra det er man helt fri med hensyn til, hvad værket skal handle om.

En særlig variant af imitationen er pastichen, der kan defineres som en meget tæt imitation i en spøgeful, ironisk eller satirisk modus. Proust skrev flere år inden udgivelsen af *À la recherche du temps perdu* en række litterære pasticher, der blev udgivet i *Le Figaros* litterære tillæg fra 1908, og som viste både hvilke forfattere, som han var interesseret i, og hvor god han var som stilist.

Alle Prousts pasticher var bygget op over det samme tema, nemlig Lemoine-affæren, en kriminalaffære der fik en del spalteplads i 1908. En svindler ved navn Lemoine foregav, at han havde fundet ud af, hvordan man kunne lave diamanter, og efter en række iscenesatte forsøg lykkedes det ham at lokke et større millionbeløb ud af præsidenten for De Beers, et af verdens største diamantselskaber. Lemoine blev stillet for rettet og idømt seks års fængsel.

De ni pasticher beretter altså om denne affære, som Balzac, Flaubert, Sainte-Beuve, Henri de Régnier, Michelet, Émile Faguet, Ernest Renan, brødrene Goncourt (der også imiteres af Proust i *På Sporet...*) og endelig Saint-Simon, som Proust var en stor beundrer af. Pasticherne blev samlet i bogen *Pastiches et*

mélanges. Proust skrev også to andre pasticher, Chateaubriand og Maeterlinck, der ikke figurerer i samlingen.

Hvis man vil have mere nylige eksempler på genren, kan man tage en forfatter som Peter Høeg, hvis tidlige værker illustrerer, hvordan en nutidig forfatter benytter imitationen eller pastichen som kunstnerisk metode. Hans første bog, *Forestilling om det 20. århundrede* (1988) er en imitation af den sydamerikanske magiske realisme, som den praktiseres af Gabriel García Márquez. Hans anden bog *Fortællinger om Natten* (1990) er en pastiche på Karen Blixen, hvis fortællinger ofte selv er ganske tæt på pastichen.

Transformation

Transformation er en fremgangsmåde, hvor man afleder en tekst af en anden ved at ændre centrale elementer i den første tekst, typisk tid, sted eller stil. Her er handlingsskelettet og personkonstellationen tilpas intakt til, at man kan genkende dem, mens andre elementer er blevet transponeret. Igen kan James Joyces *Ulysses* tjene til eksempel. Joyce har ikke på nogen måde tilegnet sig det græske epos' underliggende regler. Hans skriver ikke et epos - han skriver en højmodernistisk roman - men han har taget *Odysséens* handling, som han lader udspille sig en enkelt dag i Dublin i begyndelsen af det 20. århundrede.

Eksemplerne på den slags er ligeledes legio. Kurosawas *Blodets trone* er en transformation af Shakespeares *Macbeth*; samme handling, men transporteret til det feudale Japan. James M. Cains *Postbudet ringer altid to gange* er en transformation af Zolas *Thérèse Raquin*. *Carmen Jones* er *Carmen* i en afroamerikansk kontekst. *Hamlet som rocker*, *Kameliadamen* som escortpige, *Don Juan* som kvinde - alt er det transformationer af en tidligere tekst, uden at det er imitationer.

Den argentinske forfatter Jorge Luis Borges har tematiseret transformationens problematikker i sin lille fortælling, "Pierre Ménard - forfatter til *Don Quijote*", hvor han lader en symbolistisk digter fra Sydfrankrig i 1920'erne skrive en tekst, der er fuldstændig identisk med Cervantes' *Don Quijote*. Det vil sige, at hyperteksten er fuldstændig identisk med hypoteksten Ikke desto mindre siger det sig selv, at *Don Quijote* skrevet i 1605 vil være en fundamental anden tekst end *Don Quijote* fra 1920, fordi alt omkring den er ændret.

Fire former for “intertekstualitet”

Nu er vi fremme ved den kategori, der er mest relevant i Prousts tilfælde, nemlig den egentlige intertekstualitet, dvs. *når en tekst er til stede i en anden tekst*. Man kan klassificere disse tilstedeværelser efter to kriterier. 1/ Er tilstedeværelsen bogstavelig eller ej? 2/ Er tilstedeværelsen eksplicit markeret eller ej. Når man krydser disse to kriterier, får man fire typer: citat, reference, plagiat, allusion.

Citat

Citatet er den emblematiske form for intertekstualitet. Det er *ordret*, og teksten er *eksplicit fremhævet* ved hjælp af typografiske tegn - citationstegn, kursiv eller indrykning - så det bliver umiddelbart klart, at teksten har en anden herkomst. Det kræver således ikke nogen særlige evner eller særlig viden af læseren at identificere et citat. Et citat kan have flere funktioner: det kan være både et ornament og et autoritetsargument, men det kan også åbne teksten mod flere betydningslag.

Reference

Ligesom citatet er referencen *eksplicit*, men den viser ikke direkte den tekst, som den refererer til. Denne *ikke ordrette*, men *eksplicite* tilstedeværelse er ekstremt hyppig hos Proust. Der går ikke mange sider, uden at han refererer til en anden tekst - en nyhed han har læst i en sladderspalte i et dagblad, en videnskabelig udgivelse, en roman, et filosofisk skrift, keltiske myter eller *Tusind og én nats eventyr*. Disse referencer tjener først og fremmest til at placere teksten i en kontekst, at sætte værkets temaer ind i en sammenhæng. Når Proust fx refererer til den store ægyptolog Gaston Maspéros udgivelser, får man ikke kun et billede af den videnskabelige vidensdannelse, som Proust forholder sig til, men også et fingerpeg om, hvordan han selv placerer sig i forhold til de temaer, der dominerer hans tid. Således bliver Maspéros tekster om det gamle Ægypten for fortælleren en bekræftelse af, at mennesker og begivenheder ikke forsvinder, men at de lever videre i en uendelig kulturel erindring.

Plagiat

Plagiatet er intertekstualitetens sorte får. Det er den implicitte version af et citat, dvs. en *ordret* gengivelse af et tekststykke, men *uden eksplicit angivelse*

af, at der er tale om et citat. Det er moralsk forkasteligt, et brud på god praksis og i øvrigt en krænkelse af ophavsrettigheden. Overtrædelsen vurderes normalt efter, hvor lang og hvor ordret den er.

Allusion

Endelig er der allusionen, der er en *ikke ordret og ikke eksplicit markeret* tilstedeværelse af en tekst i en anden tekst. Det er den mest subtile og mest diskrete form, og den stiller store krav til læserens erindring og kulturelle kompetence for at blive opfattet og afkodet. Læseren skal med andre ord forstå, hvad forfatteren vil have ham eller hende til at forstå uden at sige det direkte. Netop fordi den kræver en god portion afkodning, er det ofte den mest interessante form.

En epistemologisk litteratur

Generelt kan man sige om Prousts værk, at det har en ganske stor epistemologisk komponent; det stiller spørgsmål om viden. Hvad ved vi? Hvordan kan vi vide det, vi ved? Hvor har vi vores viden fra? Hvor sikker er vores viden? Det er et gennemgående træk ved både Proust og den højmodernistiske litteratur, at den problematiserer viden. Med et typisk modernistisk greb bliver jagten på sikker viden overført til læseren. Som læser kæmper man med at finde ud af, hvordan tingene hænger sammen. Man vurderer konstant mere eller mindre upålidelige fortællere (eller mere eller mindre upålidelige erindringer) for at kunne stykke "sandheden" sammen. Man hænger på de uendelige sætninger og de uendelige afsnit for at nå til bunds i dem, for at forstå sammenhængen. Litteraturen er et billede på verden og i modernismen har begge form af en gåde, der skal løses.

Allusionen er et led i denne måde at tænke litteratur på; den er et spor, der er lagt ud til læseren i dennes jagt på sammenhæng og mening, og der er en dyb tilfredsstillelse i at have afkodet og forstået et af disse spor. Problemet er til gengæld, at man aldrig kan være sikker på, om det nu er en reel allusion til et tidligere værk eller bare noget, man finder på.

Litteratur om litteratur

At forbinde Proust med erindring er den allerkæreste og allermest brugte kliché i den enorme og stadigt voksende litteratur om Prousts forfatterskab, og det er

nemt at forstå hvorfor. Der er tre separate planer, hvor *På Sporet Af Den Tabte Tid* tematiserer forholdet mellem litteratur og erindring. For det første er det værk, som Proust skriver, litteratur, der handler om erindring: Erindringen er romanens objekt. For det andet er Prousts værk i stor udstrækning struktureret af erindringen: Erindringen er romanens subjekt. For det tredje - og det er det, som er temaet for dette års udgave af *Proust Bulletin* - et Proust værk et fantastisk eksempel på litteratur, der erindrer anden litteratur.

Med denne formulering - litteratur der erindrer anden litteratur - er vi tæt på den oprindelige definition af intertekstualitet i 1960'erne og 1970'erne. Barthes så litteraturen som et blændværk af citater. Man har ofte forbundet noget hermetisk og selvrefererende med denne intertekstuelle definition af litteratur, som om litteratur var noget, der foregik i et lukket kredsløb, og som kun kunne tale om og med sig selv, mens virkeligheden kører parallelt i et helt andet spor. Det er efter min mening en fundamental misforståelse. Intertekstualitetsbegrebet er baseret på den russiske litteraturteoretiker Mikhail Bakhtins forestilling om dialogisme og polyfoni: Litteraturen er i dialog med verden, og den måde, som litteraturen kan integrere verden på, er ved at integrere verdens mangfoldighed af sprog. Derfor er intertekstualitet ikke et fænomen, der lukker litteraturen mod verden. Tværtimod: Når litteratur forholder sig til anden litteratur er det en måde at forholde sig til verden på. Det er litteraturens helt særlige form for erkendelse.

Litteratur, der erindrer anden litteratur, kan sammenlignes med et bibliotek, men et åbent bibliotek. Jorge Luis Borges holdt i 1967 en række forelæsninger på Harvard, hvor han sagde: "Jeg tror, det er Emerson, der et eller andet sted har sagt, at en bibliotek er en slags magisk hule, der er fyldt med døde. Men disse døde kan blive genfødt, kan vende tilbage til livet, når du åbner deres bøger."¹

Det er lidt *På Sporet Af den Tabte Tid* i en nøddeskal, denne erindring om litteratur. Det er litteraturen vender sig mod sig selv, at den får sin energi, sin energi, sin drift, at den bærer fortidens litteratur frem mod nutiden. Det er det, som litteraturens tilstedeværelse i litteraturen drejer sig om og først og

¹ Jorge Luis Borges: *Arte poetica. Seis conferencias en Harvard*. Buenos Aires, Crítica, 1992, p. 17.

² Marcel Proust: *Swanns verden*, København, Multivers, 2006, pp.38-9. Else Hennebergs

fremmest allusionen fordi tilstedeværelsen dér ikke er eksplicit. Ofte ser man den ikke, og man kan fint læse videre uden. Litteraturen gemmer på anden litteratur, men man ser det ikke altid. Men når man først har set den, kan man nærmest ikke se andet. Når man opdager og afkoder allusionen, får man en ekstra mening. At være følsom over for allusionen er litteraturens svar på den 6. sans. Allusionen er altid til stede via et tegn, men det er ikke alle, der er i stand til at se det.

Jeg vil afslutte min præsentation af intertekstualitetsbegrebet med et lille eksempel, der viser fænomenet i funktion. Det er Baudelaire, der er til stede hos Proust. Der er meget Baudelaire i *På Sporet Af Den Tabte Tid*. Da Vinteuil musikalske frase bliver beskrevet som "en forbipasserende" er der ingen franske læsere, der ikke forstår allusionen. Denne forbipasserende er Baudelaire's signaturdigt: "À une passante", og allusionen bekræftes af en hel række andre tegn spredt i teksten. Jeg citerer passagen, hvor man finder flest genklange af Baudelaire:

I en langsom rytme førte den ham først her, så der, så et andet sted hen, mod en ophøjlet, uforståelig og konkret lykke. Og så pludselig. da den var nået til et bestemt sted hvorfra han sig klar til at følge den, ændrede, efter en pause, brat retning og rev ham i et nyt og hurtigere tempo, nu spinkelt, melankolsk, indtrængende og blidt, med mod ukendte perspektiver. Derpå forsvandt den. Han ønskede brændende at gense den en tredje gang. Og den dukke da også op igen, men uden at tale tydeligere til ham, og den lystfølelse den skænkede ham, var heller ikke lige så dyb. Men da han var kommet hjem, savnede han den voldsomt, han var som en mand hvis liv en kvinde, som han tilfældigvis har set et glimt af på gaden, har tilført billedet af enskønhed der giver hans egen følsomhed en større betydning, uden at han ved om han overhovedet nogensinde vil møde den kvinde igen, som han allerede elsker, og hvis navn han ikken engang kender.²

D'un rythme lent elle le dirigeait ici d'abord, puis là, puis ailleurs, vers un bonheur noble, inintelligible et précis. Et tout d'un coup, au point où elle était arrivée et d'où il se préparait à la suivre, après une pause d'un instant, brusquement elle changeait de direction, et d'un mouvement nouveau, plus rapide, menu, mélancolique, incessant et doux, elle l'entraînait avec elle vers des perspectives inconnues. Puis elle disparut. Il souhaita passionnément la revoir une troisième fois. Et elle reparut en effet, mais sans lui parler plus clairement, en lui causant même une volupté

² Marcel Proust: *Swanns verden*, København, Multivers, 2006, pp.38-9. Else Hennebergs oversættelse.

moins profonde. Mais, rentré chez lui, il eut besoin d'elle : il était comme un homme dans la vie de qui une passante qu'il a aperçue un moment vient de faire entrer l'image d'une beauté nouvelle qui donne à sa propre sensibilité une valeur plus grande, sans qu'il sache seulement s'il pourra revoir jamais celle qu'il aime déjà et dont il ignore jusqu'au nom.³

Den "forbipasserende" er et hyppigt genkommende motiv i begyndelsen af *På Sporet Af Den Tabte Tid*. Læseren er blevet forberedt gennem længere tid. Allerede i "Combray" bliver det introduceret, da fortælleren søger en ledsagerske til sine spadsereture:

Jeg følte, at den kvinde som jeg higede efter, ikke var et hvilket som helst eksemplar af artsbetegnelsen "kvinde", men et nødvendigt et naturligt produkt af denne jord⁴.

La passante qu'appelait mon désir me semblait être non un exemplaire quelconque de ce type général : la femme, mais un produit nécessaire et naturel de ce sol.

På samme måde i *Skyggen af Unge Piger i Blomst* :

I disse møder hvor den forbipasserendes ynder almindeligvis står i direkte forhold til forbifartens hastighed.⁵

"... les charmes de la passante sont généralement en relation directe avec la rapidité du passage."

Den sidste sætning er nærmest som taget direkte ud af Baudelaires digt, "À une passante" - "Til en Forbipasserende" fra samlingen *Les Fleurs du mal*, 1857.

"À une passante"

La rue assourdissante autour de moi hurlait.

Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,

Une femme passa, d'une main fastueuse

Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.

⁴ Marcel Proust: *Swanns Verden*, I. København, Multivers, 2002. Else Hennebergs oversættelse

⁵ Marcel Proust: *I Skyggen af unge piger i Blomst*. København, Multivers, 2009, p. 100. Peter Borums oversættelse.

Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

Der er flere grunde til, at digtet er blevet et signaturdigt for Baudelaire, men den vigtigste er, at den indkapsler den modernitetsoplevelse, som han formulerer, og som man forbinder med ham.

Digtet beskriver et tilfældigt møde mellem to fremmede, der hastigt passerer hinanden i den larmende storby. Dette er på mange måder en ny situation. Der er først hele fornemmelsen af, at alt nu går meget hurtigt, at det er larmende og kaotisk. Der er også selve det *at møde en ukendt*; før i tiden boede man steder, hvor man stort set kendte alle de mennesker, man mødte. I storbyen kender du ingen af de mennesker, du møder.

Digteren går altså forbi denne smukke majestætiske enke (enker var de eneste kvinder, der var virkelig fri dengang), og han står som ramt af lynet: han fornemmer med instinktets sikkerhed, at dette er kvinden i hans liv. Men sekundet efter er hun væk i vrirnen.

“Et lynglimt... så natten! flygtige skønhed/ Hvis blik gav mit nyt liv/ Ser jeg dig først igen i evigheden?” lyder det i næstsidste strofe. Det er essensen af moderniteten. Storbyen gør mødet muligt. Men den gør det også umuligt på samme tid.

Ingen fransk Proustlæser overser denne allusion til Baudelaire. Det er naturligvis anderledes i en dansk kontekst, hvor læseren ikke befinder sig i den

samme kulturelle kontekst og ikke har læst de samme tekster i skolen. Men hvad giver det Prousts tekst, at Baudelaire er til stede i den?

Jeg vil svare kort ved at gentage min tidligere pointe: Allusionen til Baudelaire åbner teksten ikke blot mod tidligere litteratur, men også mod verden. Proust indgår i en dialog med Baudelaire, men ikke kun med Baudelaire, for Baudelaire er også selv i dialog med verden. Det giver teksten et eller flere ekstra lag, der ganske vist er skjulte, men som virker så meget desto stærkere, når man bliver klar over, at de er der. At alludere til en anden tekst er som at slå en tone an: Man hører selvfølgelig tonen, men der er et hav af overtoner, der klinger med, og som giver tonen sin fylde. Når Proust "À une passante" er diskret til stede i Prousts roman, er der også mange andre ting, som man forbinder med Baudelaire, der er til stede, og det er det, der er pointen. I dette tilfælde er det først og fremmest opfattelsen af flygtighed som det moderne grundvilkår. Her møder Baudelaire og Proust hinanden. Baudelaire opfattede denne nye eksistentielle situation midt i det 19. århundrede. Proust bruger hele sin roman på at udforske selvsamme problematik.

Charles Baudelaire: *Les Fleurs du mal*, 1857.

Jorge Luis Borges: *Arte poetica. Seis conferencias en Harvard*. Buenos Aires, Crítica, 1992

Gérard Genette: *Palimpsestes*. Paris, Seuil, 1982.

Marcel Proust: *På Sporet Af den Tabte Tid*. København, Multivers. 2014.

- *Swanns Verden*.
- *I Skyggen af Unge Piger i Blomst*.

