



Københavns Universitet



Proust og verdenskrigen

Boisen, Jørn

Published in:
Proust Bulletin

Publication date:
2017

Document version
Peer-review version

Document license:
[Ikke-specificeret](#)

Citation for published version (APA):
Boisen, J. (2017). Proust og verdenskrigen. I J. Boisen, L. Larsen, & L. Hasle (red.), *Proust Bulletin: Proust og krigen. 1915-2015* (Bind 10, s. 103-114). Multivers.

Proust og verdenskrigen

ORGELPUNKT

Proust regnes normalt ikke som en af Første Verdenskrigs forfattere. Verdenskrigen kandiderer til titlen som den mest afgørende begivenhed i verdenshistorien: Dens betydning for verdenshistorien, for magt, for politik, for kunst, litteratur og filosofi er enorm. Det er en begivenhed, som det ikke er til at komme udenom, og alligevel er det, som om det lykkes for Proust. Derfor har mange betragtet Proust som det klassiske eksempel på en forfatter, der ikke er engageret i sin samtid, men som bruger hele sin skaberkraft og al sin energi på sit værk – *l'art pour l'art*.

Værket hænger imidlertid alligevel tæt sammen med krigen. Helt konkret kom verdenskrigen til at spille i visse roller i tilblivelsesprocessen. Udgivelsen af de to bind, der skulle følge *Du côté de chez Swann* fra 1913, blev udskudt på grund af krigen; Prousts forlægger blev simpelthen indkaldt, og han måtte lukke sit firma. Det gav imidlertid Proust lejlighed til at arbejde videre med stoffet. Han vendte tilbage til de færdige, men stadig upublicerede manuskripter og fyldte mere materiale på og underinddelte dem. Først i 1919 udkom det andet bind *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, (*I skyggen af unge piger i blomst*), og så fulgte de andre bind med 2 års mellemrum mellem hver. Man kan således til dels takke krigen for, at værket fik de dimensioner og det perspektiv, som vi kender i dag. Forsinkelsen gav også Proust mulighed for at inkorporere krigen i værket. Således blev fortællerens elskede Combray flyttet, så det kom til at ligge helt tæt på de tyske linjer.

Det er klart, at *På sporet* ikke handler om Den store Krig på samme måde som tidens krigsskildringer. Det mest markante ved krigen – den kolossale og uhyrlige industrielle vold – er placeret i udkanten af billedet hos Proust. Proust skriver fra og om den verden, der stadig findes bag fronten, en verden befolket af kvinder, børn, oldinge og simulanter. *Den Genfundne Tid* udspiller sig i denne glemte verden, der søvngængeragtigt prøver at opretholde sine rutiner og værdisystemer, skønt alt er forandret, og undergangen lurser.

Alligevel er krigen konsubstantiel med romanens verden. Ikke sådan at forstå, at Proust vil kaste nyt lys over de velkendte begivenheder eller gøre sin roman til et supplement til de gængse historiske fremstillinger ved at beskrive dagliglivet i salonerne, mens Europas nationer ruineres i et forsøg på at slå hinanden ihjel på slagmarken. Proust har integreret krigen i sit værk på samme måde som en middelalderens kunstner integrerede solens gang og solens lys i deres glasmalerier. Den er konstant til stede som en stemning (relationer mellem mennesker, klasser, saloner, beskrives konsekvent med krigsmetaforer hos Proust), eller en farve, der er tæt på den lilla farve, der kendetegner nattehimmelen over det mørklagte Paris). Men måske er det bedste billede på krigen i *På Sporet* at sige, at den er en tone, eller måske endda et orgelpunkt.

Krigen bryder ud i det sidste bind, *Den Genfundne Tid*, og den ligger som et orgelpunkt under alle de andre udviklinger, til handlingen falder til ro. Et orgelpunkt er en dyb tone, som regel grundtonen, der bliver liggende over flere takter, mens alle øvrige stemmer bevæger sig videre. Det er en teknik, der er karakteristisk for Bachs fugaer, hvor satsen ofte falder til ro på en orgelpunkt, men det mest berømte orgelpunkt er formentlig det, man hører i forspillet til Richard Wagners *Rhinguldet*. En del af kontrabasserne spiller et Eb, og fire takter senere lægger resten af basserne sig også på et Eb. Denne tone fastholdes helt til takt 136, mens alle de andre instrumenter præsenterer operaens ledemotiver. Dette nærmest endeløse orgelpunkt, der på en og samme tid er grundlaget for de melodiske og harmoniske udviklinger uden at være en del af dem, fungerer som et foruroligende bagtæppe, der giver forspillet en helt særlig stemning.

Uden at drive metaforen alt for langt kan man sige, at krigen fungerer på samme måde i *Den Genfundne Tid*. For det meste tilhører den baggrundsplanet, til gengæld er den der hele tiden, og alt hvad der foregår i romanen er defineret i forhold til krigen. Krigen kommer også til at ændre, hvordan man forstår de forudgående bind, for Proust sætter diskret, men alligevel helt indiskutabelt lighedstegn mellem de mekanismer, der kommer til udtryk i krigen, og de mekanismer, der ellers styrer det sociale liv. Allerede fra første linje tikker dødningsuret for denne verden. Krigen har været der hele tiden.

DET MIMETISKE BEGÆR

Der er imidlertid også steder i romanen, hvor krigen kommer i forgrunden og bliver direkte tematiseret. Da krigen bryder ud, bliver Verdurins salon helt naturligt hovedkvarteret for de allermest krigsliderlige og chauvinistiske i det parisiske selskabsliv. Der er ikke tale om bare et personsammenfald. Der er en direkte forbindelse mellem snobberiet – man efterligner hinanden, man misunder hinanden og man hader hinanden lidenskabeligt – og chauvinismen. Chauvinismen er snobberiets sidste stade og naturlige fortsættelse.

Gennem hele romanen giver Proust en præcis analyse af snobberiet, et fænomen der karakteriserer det meste af romanuniverset, men som tydeligst kommer til udtryk i Verdurins salon. Dér taler man konstant negativt om de "kedelige", der kommer hos Guermantes, fordi man kun drømmer om at blive inviteret ind hos Guermantes. På samme måde hader chauvinisten det mægtige, disciplinerede og krigeriske Tyskland, fordi chauvinisten selv drømmer om magt, disciplin og krig. Frankrig forholder sig med andre ord til Tyskland, som Verdurin forholder sig til Guermantes. Som altid hos Proust er had forbundet med jalousi.

Den franske filosof René Girard har i sin banebrydende *Mensonge romantique et vérité romanesque* fra 1962 (Grasset) givet en meget overbevisende analyse af, hvordan begær er struktureret, og hvordan det repræsenteres i romanlitteraturen, blandt andet Proust. Kort sagt er begær ifølge Girard ikke en spontan forbindelse mellem et subjekt og et objekt. Nej, mennesker begærer en ting, fordi de ser andre begære tingen. Begæret er mimetisk, en efterligning af andres begær. Man kender det fra små børn (lille Emilie vil lege med dukken, fordi lille Karla leger med

den), fra børsmæglere (børsmægler A vil have en aktie, fordi børsmægler B har udvist interesse for den), eller fra reklame (reklamer taler sjældent om, hvor god en vare er; der viser attraktive mennesker, der begærer varen, og så efterligner vi, deres begær). Denne særlige struktur gør ifølge Girard vores begær til noget fundamentalt uautentisk, og det truer med at ødelægge forholdet mellem mennesker. Sagen er nemlig, at når man efterligner en andens begær, bliver den anden samtidig en rival (man begærer jo den samme), og oftest en rival, der er stærkere end én selv (man er jo kun en efterligning). Jalousi er derfor ikke blot den uundgåelig virkning af denne form for begær; jalousien er begærets egentlige drivkraft. Man kan tage Swanns kærlighed til Odette til eksempel. Swann elsker ikke Odette på trods af, at hun bedrager ham. Han elsker hende, *fordi* hun bedrager ham. Han er ikke jaloux, fordi han elsker hende. Han elsker hende, fordi han er jaloux. I det øjeblik jalousiens tåger ikke længere slører hans blik, opdager han, at han ikke kan lide hende: "At tænke sig, at jeg har spildt flere år af mit liv, at jeg ville dø, at mit livs kærlighed var til en kvinde, som jeg ikke kunne lide, som ikke var min type."¹ Swanns forhold til Odette foregriber fortællerens forhold til Albertine, og mønsteret er helt generelt. I Girards øjne er det de store romanforfattere fra Cervantes til Prousts største fortjeneste, at de iscenesætter og analyserer begærets sande natur.

René Girards analyse er indlysende relevant i forbindelse med Proust, og den giver en forklaring på den særlige forbindelse mellem had og hemmelig tilbedelse, der er så karakteristisk hos Proust. Fra alkovens og salonens mikrokosmos til nationens makrokosmos, fra elskerens jalousi over den sociale rivalisering til den nationale chauvinisme er det hele tiden den samme mekanisme, man ser. Den er en fuldstændig uhørt begivenhed, men samtidig skriver den sig ind i romanens kontinuitet.

Krigen er således en storslået og blodig gennemspilning af romanens temaer på historiens store scene.

VERDENS UNDERGANG

Med krigen er der reelt tale om en verden, der går under. Proust bruger konstant ordet "verden", om de kredse, som fortælleren frekventerer. Combray er en "verden" med sine egne guder, sine egne regler og sit eget hierarki, og en nytilkommet (som fx Swann) vil ikke kunne forstå den. Verdurin er en anden verden med andre guder og andre regler, som den nytilkomne (den stakkels Swann igen) heller ikke forstår. Fortælleren bruger en del af sin barn- og ungdom på at drømme om klokketårnet, der er det symbolske centrum for Combrays verden og hele dets indviklede system af hel- og halvguder. Tårnet kan ses overalt, og præsiderer over de daglige gøremål og giver dem mening. Det er således verdens ende, – eller i hvert fald *en* verdens ende – da klokketårnet i Combray sprænges i luften.

¹ « Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre ! »

Det er karakteristisk, at klokketårnet ikke ødelægges af fjenden, men af de allierede selv. Combrays verden har nemlig hele tiden båret kimen til undergangen i sig. Verdurins verden er ikke Combrays modsætning. Der er tale om en glidende overgang: Verdurins verden er en videreudvikling af Combrays verden (på samme måde, som krigen er en videreudvikling af Verdurins verden).

Swanns position i de to verdner viser kontinuiteten mellem dem: Grandtantens spydigheder om Swann er en forsmag på de forbandelser, som Madame Verdurin nedkalder over hans hoved. Den sociale eksklusion som Swann udsættes for i Verdurins salon, ser man allerede, da fortællerens mor nægter at invitere Swann på grund af Odette.

Baron de Charlus er den centrale person i forbindelse med krigen, fordi det først og fremmest er ham, der taler om den. Det er især gennem de samtaler, som fortælleren har med baron de Charlus (og Saint-Loup) i Paris' mørklagte gader, at krigen tematiseres. Det er ikke en tilfældig rollefordeling. Det er altid nederlagets mænd, der har det skarpe blik på en historisk periode. Det er en tommelfingerregel, der har været gyldig siden Thukydides skrev om Den Peloponnesiske Krig 400 år f. kr., og det gælder også her. Saint-Loup og Charlus er repræsentanter for den verden, der forsvinder, og de ser den nye verden, den moderne verden, der bryder frem, nøgternt og uden illusioner.

Det, der kendetegner krigen, er lige præcis, at den er "moderne", og det er det, der oprører Charlus. Krigen ødelægger katedralen i Reims, men det ikke det i sig selv, der er problemet; ødelæggelsen er langt mere omfattende. Det er hele den vidunderlige blanding af overleveret historie og kunst, der er essensen af Frankrig, det er fortiden, der går til grunde i krigen.

Der er utroligt mange nye elementer i krigen, den fænomenale udvikling af hastighed, masse og kraft, ildkraften, voldsomheden og tabene overgår alt, man hidtil har set. Krigen bliver imidlertid ikke kun opfattet som ny eller overraskende; den bliver opfattet som "moderne". Det moderne er, som man ved ikke et objekt, observerbart kendetegn. Det er en betegnelse, der knytter et fænomen til en særlig fortolkning af historien. Traditionalister ("*les anciens*" ville man sige på fransk) ser alt nyt som variationer af noget, som man har set mange gange før. Når Saint-Loup fx udlægger Hindenburgs taktiske skemaer ser han dem som en variant af Napoleons taktik. Andre, der tror på det moderne ("*les modernes*"), opfatter derimod alt som noget nyt og moderne og ser det som tegn på, at menneskeheden er gået ind i en ny og helt anderledes fase. Det, der sker med under verdenskrigen er, at den moderne opfattelse endegyldigt vinder over den klassiske. Selv for en uudholdelig pedant som Brichot, der forsvarer af alt gammeldags, bliver ordet "moderne" nærmest magisk, når talen falder på krigen.

At være moderne betyder ikke kun at leve i sin egen tid og tænke om, at det nye erstatter det gamle. Det betyder også troen på, at det nye erstatter det gamle, fordi det er bedre, og fordi det gamle fortjener at forsvinde. En verden går under (Combrays verden bl.a.), af ruinerne fødes en ny verden, og denne verden er bedre, fordi den erstatter den gamle. Det er denne

fremskridtstro, som Charlus (og Proust) forholder sig skeptisk til. Ikke fordi der er noget galt i at tro på udvikling og oplysning, men fordi troen på det moderne er en fuldstændig irrational eskatologisk tro på tidens gang og på, at tingene er bedre, bare fordi de kommer efter andre ting. Hvordan kan man være tilhænger af det moderne, når det moderne er Første Verdenskrig?

LATTERLIGE LIDENSKABER

Udover refleksionerne over det moderne kredser Charlus konstant om patriotismen som lidenskab. Man kan uden overdrivelse sige, at Charlus på en og samme tid er den mest erotisk ladede person i værket og den mindst patriotiske. Han hader propagandaen og de chauvinistiske paroler, og han analyserer dem klart og nådesløst. (I den forstand giver *Den Genfundne Tid* en glimrende oversigt over, hvordan der blev talt og skrevet om krigen, mens den stod på.) I den patriotiske lidenskab genkender han mønstret fra den erotiske lidenskab. Så snart et menneske overgiver sig til lidenskaben (patriotisk ellers erotisk) bliver vedkommende med ét slag uoprettelig ubegavet og ofte direkte pinlig. Swanns forelskelse i Odette er det ikoniske eksempel på denne lovmæssighed. Lidenskaben gør, at ord bliver uautentiske, og at intelligensen mister sit tag virkeligheden. De værdier, man påberåber sig, er rene påskud: Man vil ikke have, at den, man tilbeder, går alene til bal, fordi man er bange for, at hun forkøler sig. Man forklæder sin lidenskab som rationel argumentation, men hvem narrer man? Tja, man kan godt narre en hel nation. Charlus leverer en uhyre præcis analyse af Norpois' sproglige stil og demonstrerer overbevisende, at der i diplomatens floromvundne analyser ikke er ret mange realiteter, men derimod et brændende ønske om, at noget bestemt skal ske, nemlig at de neutrale lande melder sig på de allieredes side så hurtigt som muligt. Norpois er i den forstand ikke forskellig fra fortælleren, der skriver brev til Gilberte: Lidenskaben forklædes som fornuft, ønskerne forklædes som virkelighed.

Der ligger et paradoks i, at det er Charlus, der leverer de skarpeste og mest intelligente analyser af krigen som lidenskab, for når det kommer til hans egen homoseksuelle lidenskab bliver han lige så tåbelig og vulgær som de brølende nationalister, der kommer hos Madame Verdurin.

SKRIVEBORDSGENERALEN

Der er en sidste parallel, som ikke bør overses. Gennem hele værket kredser fortælleren om militærhistorie. Allerede i *Du côté de Guermantes* er der en teoretisk refleksion over krig. Handlingen er på det tidspunkt nået til 1904, og anledningen er, at Dreyfus-processen tages op igen. I *Den Genfundne Tid* vender fortælleren tilbage til sine overvejelser. I det første bind spørger fortælleren, hvilke mystiske egenskaber, der er nødvendige for at skabe en genial hærfører. Hvad er det, der adskiller geniet fra en mere gennemsnitlig strateg, der bare samvittighedsfuldt anvender de regler, som han har lært på militærakademiet? I sidste bind løfter han sløret for krigskunstens hemmelighed. Den geniale hærfører er ikke så forskellig fra en forfatter, der vil

skrive et værk, men hvor værket selv med dets egne ressourcer og dets egne fælder og genveje, tvinger forfatteren ud på omveje, der fører langt væk fra den lagte plan.

Geniet er den, der forstår at gribe og udnytte disse uventede muligheder – lidt ligesom Proust forstod at udnytte, at krigen satte en midlertidig stopper for udgivelsen af hans værk.

Jørn Boisen