

## Abstract

**Rhetorica**Scandinavica, ISBN 1397-0534

No 73, 2016, pp 52--67

Publisher: Retorikforlaget AB

**Author** Øyvind Pålshaugen, Oslo and Akerhus University.

**Title** "The Sublime is – When? Lasting Moments from the Reading of Proust and Solstad" ["Det sublime er – når? Varige øyeblikk fra lesning av Proust og Solstad"].

**Abstract** Originating from the discourse on rhetoric in ancient times, the concept of the sublime has taken shape and been reshaped in various versions within different kinds of aesthetic and philosophical discourses throughout history. A noteworthy common denominator of those versions concerns the sublime as a concept for the kind of experience that suspends our cognitive abilities – at least for a moment. To a large extent, the discourse on the sublime in art is about inquiring into what takes place in such moments. That is also the topic of this article as it investigates the aesthetic experience of reading two novels, Marcel Proust's *In Search of Lost Time* [*À la recherche du temps perdu*] and Dag Solstad's *The Insoluble Epic Element in Telemark in the Years 1591–1896* [*Det uoppløselige episke element i Telemark 1591–1896*].

**Keywords** the sublime, cognition, aesthetic experience, literary art.

*Øyvind Pålshaugen, Dr. Philos, forsker ved Arbeidsforskningsinstituttet, Høgskolen i Oslo og Akerhus.  
E-post: op@afi.no*

Øyvind Pålshaugen:

## Det sublime er – når?

### Varige øyeblikk fra lesning av Proust og Solstad

Opprinnelig en kategori innen retorikken, har begrepet om det sublime tatt form og blitt omdannet i ulike versjoner opp gjennom historien, i ulike typer estetiske og filosofiske diskurser. Det viktigste fellestrekket i de versjoner som har fanget min interesse, dreier seg om det sublime som kategori for en type erfaring som sprenger alle kategorier: det sublime setter vår erfarings- og erkjennelsesevne ut av spill – for et øyeblikk.

Diskursen om det sublime i kunsten dreier seg ikke minst om å utforske hva som finner sted i slike øyeblikk. Dette er også tema for denne artikkelen.

## I

Litteraturen om det sublime er overveldende. Selvsagt overvelder den ikke på en måte som kan gi opphav til en sublim erfaring. Men forsøk på å kretse inn og gi uttrykk for erfaring av det sublime har likevel noe dragende over seg. Samtidig blir man slått av hvor vanskelig nettopp dette er. De som har det lettest ser ut til å være de som ikke tar så tungt på erfaringen – men da blir tekstene også deretter. Hvis sansen for det sublime i praksis viser seg å være en sans for *begrepet* om det sublime, er det forståelig at det kan bli så som så med utforsking av *erfaringer* av det sublime.

Til forskjell fra det meste av forskningstemaene i humaniora og samfunnsvitenskap er ikke det sublime noe som kan oppsøkes, det sublime er noe vi eventuelt *utsettes* for. I denne forstand er det sublime noe som bokstavelig talt 'finner sted'. Vi kan ikke selv bestemme verken når eller hvor. Likevel hefter ikke det sublime ved kunstverket selv. Verken stor kunst eller overveldende natur eksisterer *i seg*. Vandrer

vi rundt i et storslagent landskap med et bedrøvet blikk på omgivelsene, vil vi ikke kunne erfare det som sublimt. Like lite vil vi, hvis vi er ukonsentrerte, kunne gjøre noen kunsterfaring. All kunsterfaring krever subjektiv anstrengelse. Det er ikke feil å si at stor kunst krever større anstrengelse, eller sterkere konsentrasjon, men det sublime er ikke noe som lar seg *mane* fram.

Videre er det ikke lenger slik – om det noen gang har vært det – at det sublime ved et kunstverk er knyttet til at verket er overveldende i sin ytre storhet, slik man ved en overflatisk betraktning kunne tro er tilfelle med siste sats av Beethovens niende. I den grad noe ved et verk framtrer som sublimt er det knyttet til den indre gestaltning av verkets momenter. Selv i Yves Kleins monokromer, som er så slående i sin umiddelbare apparisjon, er dette tydelig: det er ikke ved første blikk, når du nærmest blir overfalt av den blå fargen, men under betraktningen av den blå rektangulære flaten, at *underet* i bildet plutselig kan lyse opp.

Anstrengelsen består m.a.o. i å kunne kombinere sterk konsentrasjon med stor åpenhet for hva verket utfolder. Enhver kunsterfaring er temporal; betraktningen av et bilde eller en skulptur, å lytte til et musikkverk eller overvære en opera, å lese poesi eller prosa – alt dette er dynamiske forløp hvor verket utfolder seg for, med og i oss. En vellykket kombinasjon av konsentrasjon og åpenhet er en forutsetning for at et vellykket verk *treffer* oss, men vi kan ikke underveis vite verken om eller når dét vil inntreffe.

Vi kan heller ikke på forhånd vite på hvilken måte verket treffer oss, og med hvilken kraft. En eventuell forhåndsbevissthet om at vi står overfor et ‘stort’ verk vil uvegerlig spille med, men ikke på noen forutsigbar måte, eller med noe forutsigbart resultat. Diskursen rundt et verk kan like gjerne blokkere for vår erfaring av det som å åpne opp. Som vi vet er det ingen sammenheng mellom kvaliteten på et kunstverk og kvaliteten på diskursen om det. Sammenhengen er av kvantitativ art – store verk er som regel mer omtalt enn mindre. Men vi er også kjent med fenomenet opphausing: mye omtale kan skyldes mye annet enn verkets kunstneriske verdi.

Med essayet “The Sublime is Now” gjorde maleren Barnett Newman et forsøk på å rive begrepet om det sublime løs fra den europeiske kunsthistoriens kanon og aktualisere det i relasjon til amerikansk samtidskunst.<sup>1</sup> Den som søkte det sublime, burde ifølge Newman rette blikket like mye mot samtidens nye kunst, som mot fortidens ‘store’ kunst. Med vendingen mot modernismen (og post-modernismen) har perspektivene på og erfaringen av det sublime gjennomgått ytterligere forandringer. Det sublime er så å si blitt mer subtilt; det kan være et nesten umerkelig men like fullt uavviselig aspekt ved en hendelse, som inngir en slik erfaring.<sup>2</sup>

Dette er ikke ensbetydende med at det sublime er i ferd med å trivialiseres. Diskursen om det sublime kan være mer eller mindre triviell, men fenomenet holder

1 Barnett Newman (1948): “The Sublime is Now,” i *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, ed. C. Harrison, C. and P. Wood (Oxford: Blackwell, 2003).

2 Se f.eks. Jean-Francois Lyotard, “The Sublime and the Avant-Garde,” *Artforum* 22.8 (1984): 36-43; Richard Klein, *Cigarettes are Sublime* (Durham and London: Duke University Press, 1993); Ø. Pålshaugen, “Opplosningens dialektikk – studier i det sublime,” i *Språkets estetske dimensjon* (Oslo: Spartacus Forlag, 2001).

stand, hva slags fenomen det nå kan sies å være. Og akkurat hér ligger utfordringen til diskursen om det sublime. Om vi begrenser oss til erfaringen av det sublime i kunsten, så er det med denne type erfaring som med kunsterfaringer generelt: oppgaven til diskursen(e) om kunst og kunsterfaring er ikke å utvikle begreper som kan ta opp i seg og begrepsbestemme alle slags verk og all slags estetisk erfaring; oppgaven er å bruke begrepene som ledd i anstrengelsene for å uteske erkjennelsesgehalten hos bestemte verk, ut fra konkret estetisk erfaring. Utfordringen ved erfaringer av det sublime ligger i at her synes vi nettopp å stå overfor en type erfaring som *overskrider* våre erkjennelsesevner.

Slik utgjør erfaringen av det sublime en utfordring ikke bare innen estetisk teori. Forsøk på å fortolke erfaringer som synes å overskride vår evne til erkjennelse overskrider også grensene for de vitenskapelige disipliner og angår spørsmål om vår evne til vitenskapelig erkjennelse overhodet, dvs. på alle områder. I den forstand representerer forsøk på å undersøke erkjennelsesgehalten i erfaringer av det sublime at de konvensjonelt trukne grenser for gyldighetsområdet av estetisk erfaring og estetisk teori overskrides. Erfaringer av det sublime kan ikke gjerdes inne verken i et kunstreservat eller et naturreservat. Det er som subjekt i samfunnet vi eventuelt gjør slik erfaring, ikke som kategori i et vitenskapelig nomenklatur.

Felles for oss alle er at vi bare kan gjøre en erfaring med det sublime i kunsten som en personlig erfaring, i møte med det enkelte kunstverk. I denne artikkelen vil jeg gjøre bruk av to eksempler på slik erfaring, begge hentet fra litteraturen. To litterære verk om hvem man begge kunne si, at de er romaner som ikke er romaner – eller i alle fall ikke som andre romaner: *På sporet av den tapte tid* av Marcel Proust og *Det uoppløselige episke element i Telemark 1591-1896* av Dag Solstad.

På hver sin måte, på ytterst forskjellig vis, byr begge disse to verkene på særegne utfordringer under lesningen, når det gjelder forholdet mellom verket som helhet og den konkrete passasje du til enhver tid leser. Det vil si, under selve lesningen arter utfordringen seg annerledes, enn når du etter endt lesning skal redegjøre for erfaringer gjort under lesningen. Den estetiske erfaringen du gjør under lesningen, kan selvsagt ikke framstilles direkte. Derfor, før jeg går inn på de konkrete eksemplene, må jeg konstruere en kontekst som kan åpne for min måte å framstille disse erfaringene på.

## II

Selv de som aldri har holdt Cervantes' *Don Quijote* i sine hender, kjenner til sistnevntes kamp mot vindmøllene, hans sjabre hest og hvordan han stadig blir overtruffet av sin tykke tjener Sancho Panza. Hvis man tar fatt på å lese den (i norsk oversettelse) nesten 900 sider lange boken, vil man erfare at allerede etter 60-70 sider er disse mest kjente og mest kommenterte elementene i Cervantes' verk unnagjort. Hva så med de resterende 800 sider? Dét er en lengre historie, dvs. både mange og lange historier, men det er også langt mer.

Som kjent utkom verket om don Quijote opprinnelig som to bøker, utgitt hhv. 1605 og 1614. Uaktet de mange likhetstrekk i beretningene om hovedpersonens

eskapader, er bok 2 en ganske annen type bok enn den første, og har en helt annen konstruksjon. Det holder å minne om at tidlig i andre bok oppdager don Quijote under et besøk ved et trykkeri at noen holder på å gi ut en bok om hans merverdige liv. Han finner både sant og usant om seg selv i denne boken da han blar i den. Konsekvensene av dette er store – for leseren av *Don Quijote*.

Slik vindmøllene er blitt et ikonisk symbol på Cervantes' *Don Quijote*, er bildet av en madeleinekake dyppet i te blitt det for Prousts *På sporet av den tapte tid*. Som Julia Kristeva har sagt: “Den lille madeleinekaken gir en smak av Proust selv for dem som aldri har lest ham”.<sup>3</sup> Men heller ikke for dem som har lest ham, ville den status som madeleinekaken har fått som symbol på hvordan den tapte tid oppspores, vært så høy hvis resten av verket hadde blitt lest med like stor oppmerksomhet som episoden med kaken dyppet i te. Å karakterisere *På sporet av den tapte tid* gjennom madeleinekaken ville være som å karakterisere skjebnesymfonien ut fra åpnings-temaet.

Noe helt annet kunne det ha vært å trekke en analogi mellom de mange varianter og artikulasjoner av åpningstemaet som så å si danner veven i Beethovens femte, og de mange varianter og artikulasjoner av erindringsmotivet som utgjør teksten hos Proust. Om ikke annet kunne en slik analogi tjene til å påminne om dét fellestrekket mellom musikalske og litterære verk, at verkets mening i overveiende – for ikke å si overveldende – grad skapes gjennom forholdet som gestaltes mellom de figurer og elementer og som artikuleres i forskjellige varianter verket igjennom. En slik påminnelse kan bidra til at vi holder oss på rett spor når det gjelder spørsmålet om musikalske og litterære verks sannhetsgehalt. Denne er ikke å finne verken i den empiriske verden, i musikkens verden eller i litteraturens verden. Sporene peker mot vår erfaringsverden. Kunstens sannhetsgehalt ligger i vår erfaring med det enkelte verk, og kan bare artikuleres ut fra vår estetiske erfaring.

Så også med spørsmålet om det sublime hos Proust, stilt som del av et spørsmål om erfaringen av det sublime i kunsten i dag. Tilnæringsmåtene kan være mange, og det litteraturvitenskapelige metode-arsenalet er rikholdig, men den konkrete erfaringen med å lese verket er forutsetningen for det hele. Som Barthes på sitt vis har påminnet om, leser du *På sporet av den tapte tid* som verk kun én gang: “Lykken hos Proust: hver gang man leser ham på nytt, hopper man over andre passasjer, aldri de samme” (Barthes 1990:16). Men har du først lest Prousts verk, vet du av erfaring at du har med et kunstverk å gjøre (tross den uferdige siste del). Likevel, det er som med andre kunstverk: én ting er erindringen om dem – noe helt annet er å bli eksponert for dem på ny.

Eksemplet jeg skal behandle er valgt ut fra erfaringen jeg gjorde med et bestemt tekststed under min lesning av *På sporet av den tapte tid*. Lesningen strakk seg over flere år, i takt med utgivelsen av verket på Gyldendal i perioden 1984-1992, i Anne-Lisa Amadous oversettelse.<sup>4</sup> Senere har jeg blitt klar over at dette tekststedet er blant

3 Sitert fra Henrik Langeland, *Av sporet er du kommet. Romlige fremstillinger hos Marcel Proust* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag 2006), 76.

4 Henvisingene er til denne utgaven, dvs. Marcel Proust, *På sporet av den tapte tid* Bd. I-XII

dem som er hyppig kommentert og behandlet i litteraturen om Proust. Likevel skiller det seg ut, ved at nettopp dette tekststedet har fått status av å være et av de mer vanskelig tolkbare i Prousts verk.

Situasjonen kan minne litt om filosofenes tolkning av Platons dialog *Parmenides*: de mange sprikende fortolkninger vitner om at teksten er særdeles vanskelig å fortolke. Ikke minst utgjør forholdet mellom helhet og del, dialogens arkitektonikk, en utfordring for tolkningen – som på samme tid ikke kan finne noe annet privilegert sted enn de enkelte passasjer i verket.<sup>5</sup>

Nå er ikke Prousts verk et filosofisk verk; fortolkningsarbeidet er av en annen art, og forholdet mellom verket som helhet og delene arter seg annerledes. Likevel kan det virke som halsløs gjerning å gå direkte inn og fortolke helt konkrete passasjer, uten først å situere disse innenfor verket som helhet. Her passer det kanskje å trekke inn Adornos bemerkning til denne problematikken, knyttet til et radioforedrag han holdt i forbindelse med at *På sporet...* i sin helhet var blitt utgitt på tysk. Foredraget besto av kommentarer til utvalgte avsnitt fra forskjellige deler av verket. Hvert av disse, som varierte i lengde fra et par sider til seks-syv, ble først lest opp (av Marianne Hoppe) og så kommentert av Adorno.

Innledningsvis stiller Adorno selv spørsmålet om han ikke burde å gi et overblikk over verket, før han går dypt inn i dets enkeltheter, hvorfra det å bane seg vei tilbake til helheten bare kan skje på tungt og møysommelig vis. Svaret er nei, av to grunner. For det første er det ikke lenger noen mangel på oversikter over Prousts verk. Men viktigst, ifølge Adorno, er at forholdet mellom helhet og del hos Proust ikke er som det forholdet en helhetlig arkitektonisk plan har til de spesifikke detaljer som skal utfylle den: "Proust har revoltet mot nettopp dette, mot det brutalt usanne i en subsumerende form som er pådyttet ovenfra".<sup>6</sup>

Hos Proust er det snarere slik at helheten utkrystalliserer seg gjennom enkelthetene som framstilles i verket, gjennom måten de er skrevet på og måten de er vevd i hverandre på gjennom framstillingen som helhet. At han har evnet å gi verket denne form, innebærer ifølge Adorno at Proust er blant de kunstnere som har en framstillingsevne der "kraften til å skape enhet er identisk med den passive evne til å fortape seg i detaljene, uten begrensninger og uten forbehold".<sup>7</sup> Av disse grunner vil Adorno verken løfte fram angivelige "Glanzstellen" eller gi noen fortolkning av helheten. I stedet håper han, gjennom "fordypelse i utvalgte passasjer, å få noe av det innholdet til å lyse opp, som får sitt uforglemmelige preg ene og alene gjennom fargen til *her og nå*".<sup>8</sup>

(Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1984-1992). Heretter brukes kortformen *På sporet...* om tittelen på verket. (Henvisning i parentes er til Proust 2014, dvs. til nyttingen av *På sporet...*, som startet 2013, med revidert oversettelse av Karin Gundersen.)

5 Ø. Pålshaugen, «Noter til Platons språkspill,» i *Passasjer hos Derrida, Platon og Aristoteles*. (Oslo: Scandinavian Academic Press, 2010).

6 Theodor W. Adorno, «Kleine Proust-Kommentare,» i *Noten zur Literatur II*. (Frankfurt a.M: Suhrkamp, 1973), 95.

7 Adorno, «Kleine Proust-Kommentare,» 95.

8 Adorno, «Kleine Proust-Kommentare,» 96. Originalteksten lyder: «... durch Versenkung ins Bruchstück etwas von jenem Gehalt aufleuchten zu lassen, der sein Unverlierbares von

Nylig har Karin Gundersen gitt en tilsvarende begrunnelse for sin måte å kommentere Proust på, ved å minne om paradokset som ligger i “verkets kombinasjon av en perfekt arkitektur, klar og ren i sin harmoni, og en underliggende ustyrlighet. Jeg har derfor avfunnet meg med å kommentere noen få spørsmål i tett kontakt med teksten”. En slik ‘inramming’ av lesningen er uttrykk for en bestrebelse på å legge de allmenne, ferdiglagde fortolkningsrammer til side. Det å forholde seg til verket som helhet kan ikke gjøres gjennom et forsøk på å fastholde helheten i et begrep; det ville være å holde verket på en armlengdes avstand.

Imidlertid finnes det også en annen, beslektet type risiko for å holde verket på avstand under lesningen. Det er ved å lese verket som om det dreier seg om fortellerens, Marcells, erfaringer. Det vil si erfaringer fra en annen tid, et annet liv, som Proust gir deg innblikk i. Ved en slik lese måte går man glipp av muligheten for nye innblikk i eget liv, og stenger av for den dypere erkjennelse verket kan gi opphav til.

Proust har selv beskrevet hva som karakteriserer en slik lese måte. Det skjer i noen passasjer i siste del av verket, *Den gjenfundne tid*. Her presenterer Proust mange estetiske refleksjoner, både omkring kunst og kunstverk generelt, litterære verk og spesifikt om det verk leseren holder i hånden – hans eget. På den tid han skriver dette, har Proust det meste av verket bak seg, men de estetiske refleksjonene framstilles som de tanker bokens Marcel gjør seg, om det verk han nå skal til å skrive.<sup>10</sup> Marcells tanker framstilles ikke som tenkning, som teoretiske resonnementer. Proust er allergisk mot forfattere som ut fra manglende evne eller vilje lar arbeidet med å forme litterære uttrykk vike, og som skriver det han kaller ‘intellektuelle verk’, hvor verket ikke har annet å si enn det som sies direkte, som når man resonnerer teoretisk. Hans formulering av Marcells tanker om slike verk sier alt om dette, gjennom uttrykksmåten: “Et verk som inneholder teorier, er som en vare som ikke har fått prislappen fjernet” (Bd. XII, 223).

I de nevnte passasjer er temaet altså tendensen til at vi holder oss på en armlengdes avstand i vår opplevelse av kunst, fordi vi lukker til for den dypere personlige klangbunn for vår kunsterfaring. Proust mer enn antyder at dette ikke bare gjelder i kunsten, men også i livet. Men fokuset er på erfaringen av kunst:

I nettopp de øyeblikk da vi er mest uhildete tilskuere til naturen, til samfunnet, til kjærligheten, ja til kunsten selv, og ettersom ethvert inntrykk er dobbelt, delvis innesluttet i gjenstanden og delvis forlenget inn i vårt eget indre med en annen halvdel som bare vi kan kjenne, finner vi straks påskudd til å forsømme denne siste delen, det vil si den eneste vi burde bry oss om, for å beskjeftige oss bare med den andre, den som ikke kan utdypes fordi den er utvendig, og som følgelig ikke vil koste oss noen anstrengelser (Bd. XII, 233).

.....  
nichts anderem empfängt als von der Farbe des *hic et nunc*».

9 Karin Gundersen, *Kunsten eller livet? Hva Marcel Proust kan lære oss om tvetydigheten i alt som er* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2013), 8.

10 Ett av flere mulige helhetsperspektiver på *På sporet...* er som kjent at verket framstiller hvordan fortelleren til slutt kommer fram til at han må skrive det verk du nettopp har lest.

En slik forholdningsmåte til kunst er fruktesløs, fortviler Proust: “Hvor mange blir da ikke også stående der, de utvinner intet av sin egen opplevelse og eldes, unyttige og utilfredsstilte, som Kunstens ungarer!” Prousts kritikk er ikke blitt uaktuell. Fortsatt finner vi stadig eksempler på dette, også der vi minst skulle vente det, eller i alle fall ønske det: det er ingen mangel på tekster om kunst hvor vi kan lese mye om forfatterens kunnskap om verket, men lite om den estetiske erfaringen av det.<sup>11</sup>

Det at Proust framstiller sine kritiske perspektiver på estetikk i litterær form, ikke som estetisk teori, gir ham muligheter for å ta opp temaet fra flere vinkler enn det er teoretiske perspektiver. Noe senere i boken vender han tilbake til nødvendigheten av at den enkelte investerer sin personlige erfaring i møtet med kunstverk, og nå med tanke på lesningen av hans eget verk:

Med en innarbeidet vending fra forordenes og dedikasjonenes falske språk sier forfatteren ‘min leser’. Men når vi leser, er vi i virkeligheten våre egne lesere. Forfatterens verk er bare et slags optisk instrument som han rekker leseren for å gi ham anledning til å skjelne det som han, uten denne boken, kanskje aldri ville ha sett hos seg selv (Bd. XII, 255).

Min lesning av et utvalg passasjer hos Proust er i samsvar med denne intensjonen hos Proust. Adorno avrundet for øvrig innledningen til sine kommentarer til et utvalg passasjer fra *På Sporet...* med en beskjeden gestus, der han uttrykker sin tro på at hans valg av framgangsmåte er mer tro mot Prousts egen intensjon, enn et forsøk på å skulle ‘utdestillere’ denne intensjonen. Som både Adorno og Proust visste, og som du som leser vet: verken i kunst eller vitenskap kommer det an på intensjonen – det kommer an på utførelsen. Altså, til verket. Først til Prousts verk, av grunner som vil vise seg til slutt.

### III

Tekststedet, eller passasjene, er i kommentarlitteraturen kjent under vignetten ‘de tre trærne’. Beretningen spinnes rundt synet av tre trær som kommer til syne under en kjøretur. Som en opptakt vil jeg minne om en ofte sitert bemerkning fra *Estetisk teori*: “Det skjønne ved naturen er at den ser ut til å si mer enn den er”<sup>12</sup>. Hensikten med påminnelsen er ikke å gi en ramme for Prousts beretning knyttet til de tre trærne. Håpet er snarere at den kan tjene som nok et bidrag til å få tolkningen av beretningen til å tre ut av allerede opptrukne rammer.

Hovedpersonen, Marcel, oppholder seg sammen med sin bestemor i Balbec. Sammen med markisen av Villeparisis er de på søndagstur (med hest og vogn) for å besøke et høydedrag hvor det ligger en eføykledd kirke, med utsikt over en liten landsby. På hjemveien skjer det. Plutselig fylles Marcel av en dyp glede, av en type

11 For ett eksempel, hvor det sublime hos Proust er tema, se Stephen G. Brown, *The Gardens of Desire: Marcel Proust and the Fugitive Sublime* (Albany: State of University of New York Press, 2004).

12 Theodor W. Adorno, *Estetisk teori* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1998), 143.

han ikke har kjent på lenge, men som blant annet likner den glede han husker at synet av noen kirketårn i Martinville i sin tid ga ham. Det som nå utløser denne følelsen av dyp glede, er synet av tre trær. Proust skriver<sup>13</sup>:

Et stykke bortenfor den høye, smale veien vi fulgte, hadde jeg fått øye på tre trær som antagelig stod som inngang til en overdekket allé og dannet et mønster som jeg visste at jeg hadde sett tidligere; jeg klarte ikke å gjenkalle i erindringen det stedet som de var løsrevet fra, men jeg følte at det var et sted jeg en gang hadde vært fortrolig med; og mens jeg i tankene nølte mellom et eller annet fjernt år og det nåværende øyeblikk, begynte omgivelsene i Balbec å vakle, og jeg spurte meg selv om ikke hele denne kjøreturen var en fiksjon, Balbec et sted dit jeg var reist bare i fantasien, Madame de Villeparisis ikke annet enn en person i en roman og de tre trærne den virkelighet man gjenfinner når man hever blikket fra den boken man holdt på å lese, og som beskrev et miljø man til sist virkelig trodde seg hensatt til.

Du trenger ikke selv se opp fra boken, for her å bli minnet om hvor du faktisk er – at du sitter i en stol og leser og ikke i Madame de Villeparisis' vogn. Med siste del av den siterte passasjen har Proust gjort dette tindrende klart for deg. Virkningen er ikke at du plutselig blir oppmerksom på omgivelsene og den reelle verden rundt deg, der du sitter og leser. Virkningen er motsatt: Plutselig, ved at du gjennom Prousts formulering blir gjort oppmerksom på deg selv, ved at verket brått løfter blikket og ser på deg, blir du slått av erkjennelsen av at det du leser, det verket sier, ikke dreier seg om Marcells erfaringer der han sitter i vognen. Du er ikke hensatt til et annet miljø (til de tre i vognen), du er rykket bort fra din ytre verden og hensatt til din egen erfaringsverden – det er *din egen* erfaring det står om, når du leser.

Slutten av passasjen, verkets blikk på deg, åpenbarer for deg at erfaringen du gjør med å lese det som står, skyldes at teksten evner å sette dine egne erfaringer i spill. Illusjonen om at det du leser handler om en annen person sin erfaring, brister. Det er ikke Proust, men verket som taler, og det er ikke Prousts erfaring(er), men den erfaring som verket, Prousts tekst, setter i verk i deg, som utfoldes under lesningen. Slik er det din egen erfaringsverden som virvles opp, og det er din egen erfaring som står på spill. Din høyst reelle erfaring av at det er *dette* verket her og nå sier deg, er i seg selv et rystende øyeblikk.

Men det er mer.

Når man har lest hele teksten om 'de tre trærne' blir det mulig å se at vendingen i siste del av den siterte passasjen også åpner for den stille rystelse du blir utsatt for under lesningen som følger. Passasjen likner et fiksjonsbrudd, men dreier seg om noe annet. Ved å bruke hva som skjer "når man hever blikket fra den boken man holdt på å lese" som et bilde, alluderer Proust til fiksjonsbrudd som litterært grep, men grepet han foretar er et helt annet. Allusjonen framstilles helt og fullt innenfor romanens verden, og *utføres* ikke som fiksjonsbrudd. Slik, innenfor romanens ram-

13 Sitatene som følger er alle fra *På sporet...* 1984-1992, Bd. IV, 102ff (*På sporet...* 2014, 322ff). Ordlyden følger den reviderte oversettelsen.

mer, river han sløret av selve *begrepet* fiksjon: leseren mister muligheten for å beskytte seg selv mot det teksten sier med å si til seg selv at det verket sier er 'fiksjon'. Leseren kles så å si forutsetningsløst naken i møtet med verket som reelt, som kilde til en erfaring i denne verden.

Prousts litterære grep øker sensibiliteten hos leseren, og det er i en slik tilstand av skjerpet sensibilitet du leser det som følger i teksten. Mottakeligheten for hva verket sier blir større; og det du mottar tenderer, som vi skal se, mot å overskride grensen for hva du kan bære, fordi du har måttet ta inn over deg at det vesentlige her handler om din egen erfaringsverden. Teksten fortsetter slik:

Jeg betraktet de tre trærne, jeg så dem godt, men jeg følte at de dekket over noe jeg ikke fikk tak i, som en gjenstand som er anbrakt så langt borte at vi bare så vidt klarer å streife den med fingertuppene når vi tøyer armen riktig godt. Da hviler vi et øyeblikk for å strekke armen frem med fornyet styrke og forsøke å nå litt lenger.

Prousts beskrivelse er som vi ser et bilde på den anstrengelse som kreves for å samle oppmerksomheten tilstrekkelig til å kunne nå fram til – eller få fram – noe som synes å være der, men som unndrar seg nærvær. Uten i øyeblikket å være i stand til å foreta en så stor anstrengelse, gjenkalles hos Marcel erindringen om hva den kan åpne for:

Jeg gjenkjente denne type glede som riktignok krever en stor tankeinnsats, men som får alle de goder som vi i vår makelighet foretrekker fremfor den, til å fortone seg uvesentlige i sammenlikning. Denne gleden, hvis gjenstand jeg bare uklart fornemmet, og som jeg selv måtte skape, den følte jeg bare en sjelden gang, men hver gang forekom det meg at alt som hadde funnet sted i mellomtiden var uten betydning og at jeg, ved utelukkende å vie meg den, endelig kunne begynne et sant liv.

Det er ikke erfaringens innhold, men dens styrke, og dybde, som her trer fram. Passasjen utgjør i seg selv ikke noe problem å lese og forstå. Den leser for hvem landskapet som her trer fram ikke virker fremmed, må bare tre inn i det – ja, har alt gjort det. Slik blir man også med på neste framstøt:

Jeg ble sittende uten å tenke på noe som helst, før jeg med oppladet styrke gjorde et nytt fremstøt, tok et nytt sprang fremover i retning av trærne, eller snarere i den retning i mitt eget indre der jeg skimtet dem i det fjerne. På ny følte jeg bak dem denne samme kjente, men uklare årsak som jeg ikke maktet å hente inn. Imidlertid, etter hvert som vognen fortsatte fremover, så jeg dem nærme seg alle tre. Hvor hadde jeg sett dem før?

Under sitt forsøk på å komme på sporet av et mulig svar, tenker Marcel prøvende gjennom både reelle, drømte, diktete og innbilte landskap som forelegg, uten resultat. Han tar også med muligheten av at det ikke eksisterer noe forelegg: "Eller var det slik at de ikke en gang skjulte noen tanke, og var det en synsforstyrrelse som fikk meg til å se dem dobbelt i tiden, slik man av og til ser dobbelt i rommet? Jeg visste ikke".

Mangelen på visshet reduserer verken erfaringens intensitet eller betydning, som heller tiltar, i det trærne kommer stadig nærmere. Intensiteten i teksten øker også, i det den her antar noe av allegoriens form. Det vil si, det er ikke Prousts framstilling, men Marcells tanker om trærne som nærmer seg allegorien, etter hvert som vognen nærmer seg trærne. Han forestilte seg først at kanskje var trærne mytiske skikkelser, hekser eller norner som satte opp sine orakler for ham, men føler seg så mer fortlølig med tanken på at de tre trærne var:

... gjengangere fra fortiden, kjære følgesvenner fra min barndom, forsvunne venner som påkalte våre felles minner. Som skygger fra dødsriket syntes de å be meg om å ta dem med, bringe dem tilbake til livet igjen. I deres naive og inderlige fakter gjenkjente jeg den avmektige lengsel hos et elsket vesen som har mistet talens bruk og føler at han ikke makter å si det han vil fortelle oss, og som vi ikke klarer å gjette.

Denne nærmest allegoriske versjonen av en natur som synes å 'si mer enn den er', sprenger begrepet om det naturskjønne; naturen, de tre trærne, synes å være helt i nærheten av å kunne ta til orde, den vil avsløre sin sannhet og ikke bare oppvise sin skjønnhet gjennom dette 'mer' som den *synes* å si. På dette punkt i teksten, der Marcells – og leserens – anstrengelse for og begjær etter å finne fram til et svar eller få åpenbart en sannhet topper seg, inntreffer den andre rystelsen:

Ikke lenge etter kom vi til et veikryss, og vognen forlot dem. Den førte meg langt bort fra det jeg trodde var det eneste sanne, fra det som kunne ha gjort meg virkelig lykkelig, den lignet på mitt eget liv.

Marcells forsøk på å finne svar brytes over av den ikke-begivenhet at vognen fortsetter på sin ferd. Prousts valg av de enkle ord som uttrykker hva det innebærer, og den enda mer enkelt formulerte analogi mellom vognens ferd og hovedpersonens ferd gjennom livet – uendelig lett i uttrykket og uendelig i innhold – gjør at det søker i leseren. En indre rystelse som stikker så dypt, eller finner sted i så fjerntliggende regioner i bevisstheten, at den knapt merkes på overflaten. Litt som fjerne lyn ved høylys dag: du registrerer et lite glimt uten helt å merke at du gjør det. Først den fjerne tordenen forteller deg at det var et lyn. En erfaring av et sublimt øyeblikk, går det opp for deg – når det er over.

Siden vi først er på det sporet, kan vi la Benjamins kjente sammenlikning av erkjennelsen med et lyn og teksten med den rullende torden ledsage min framstilling av lesningen som følger etter dette rystelsens øyeblikk. Det påfølgende avsnitt (etter at vognen har tatt inn på en ny vei) starter slik:

Jeg så trærne bli borte igjen, med fortvilede armbevegelser som syntes å rope til meg: Det du ikke lærer av oss i dag, det vil du aldri få vite. Hvis du lar oss falle ned i dypet av denne veien igjen som vi prøvde å reise oss fra for å komme opp til deg, vil en hel side av deg for bestandig bli borte i glemsel.

Nærmest som trøst til en han vet er i en trøstesløs situasjon, bekrefter Proust i de neste linjer at leserens – i dette tilfelle mine – reaksjoner på det han har vært

gjennom i løpet av de foregående passasjer, ikke er overspente. Slik slutter avsnittet, med voldsomme, om enn dumpe tordenbrak i det fjerne:

Og da vognen hadde tatt en annen retning og jeg vendte dem ryggen og ikke lenger så dem, (...) følte jeg meg like trist som om jeg nettopp hadde mistet en venn, som om jeg hadde dødd for meg selv, hadde forrådt en avdød eller fornektet en gud.

Etter dette er det ikke mer å si, og mer sier da heller ikke Proust om erfaringen med de tre trærne. Som han lakonisk skriver, ved åpningen av neste avsnitt: "Vi måtte tenke på hjemturen". Snarere enn å runde av episoden med de tre trærne, markerer dette avsnittet en liten sesur mellom denne og beretningen videre. De velger å ta en annen vei tilbake til Balbec. Ganske sikkert uten at det har vært intensjonen, avslutter Proust avsnittet med en fjærlett ironi som også kan leses som en markering av skillet mellom erfaringen av det sublime og erfaringen av det skjønne, i sin beskrivelse av veien: "... en vei som var lite beferdet, men som var beplantet med gamle almetrær som vakte vår beundring".

Om min lesning av Prousts framstilling av 'de tre trærne' som en erfaring med det sublime, er det derimot mer å si. Nå er det ikke erfaringen av det sublime slik den inntraff under lesningen av disse passasjene hos Proust som er mitt anliggende her, men erkjennelsesgehalten i den, som både er en del av erfaringen og et resultat av den. Som med estetisk erfaring generelt er det ingen annen mulighet for å artikulere noe av sannhetsgehalten i slik erfaring, enn ut fra det *petito principii* at det rent private i vår subjektive erfaring med et kunstverk nettopp ikke utgjør det vesentlige. Derav vi-formen.

Med de ord som beskriver hva som foregår i Marcel, der han sitter i vognen, gir Prousts verk oss et blikk inn i vår egen erfaringsverden. Det er ikke den dype glede fortelleren opplever ved synet av de tre trærne vi føler. Denne dype glede er viktig for fortelleren, men verket sier oss mer enn det som fortelles. Ordene vi leser minner oss på og iscenesetter våre fornemmelser av erfaringer som vi ikke helt får tak på, som 'mangler' noe. Vi har ikke har klart for oss *hva* det er, men det er noe som ut fra 'all vår erfaring' *skulle* vært der, og som ikke er der. Klangbunnen for iscenesettelsen er vår lesning av verket fram til hit, hvor vi underveis på mangfoldige måter og subtilt vis har blitt minnet om hvordan alle våre konkrete erfaringer er unike forløp som fortløpende svinner hen. De er tapt – for all tid. Vi må forholde oss til dem gjennom erindringen, vår erindring består ikke av annet, dvs. reminiscenser fra en tid som er tapt, og det er denne tapte tid som Proust lar oss få erfare spor av.

Vi som leser verket er på sporet av vår egen tapte tid, gjennom den estetiske erfaring lesningen utgjør. Slik, som estetisk erfaring, kan vi både bli minnet på og nesten forsone oss med dette kontinuerlige tap av tid som livet utsetter oss for. Derav dette nesten umerkelige sjokket, som gjør seg gjeldende i periferien av vårt erfaringsregister, da vi leser passasjene om de tre trærne hos Proust. Vi blir påminnet om all erfaring med fornemmelser av noe i vår erindring som skulle vært der, men som ikke

er der, og som vi nå brått innser vi aldri noensinne vil kunne komme på sporet av.

Det avstedkommer en indre rystelse, så dypt inne blant våre seismiske lag av erfaring at vi på overflaten knapt registrerer det som rystelse, bare som noe vi stuser over, et lite øyeblikk, på vår ferd videre gjennom boka. Men rystelsen har funnet sted. Kunstverkets konkrete uttrykk, Prousts formuleringer i de siterte passasjene skaper med sitt enkle ytre en dyp indre rystelse i oss, gjennom måten de minner oss på alt i vår erfaring som bare er der i form av mangel, som en erfaring som uteblir eller uteble – i et omfang som overvelder oss, og med en betydning vi aldri vil kunne være i nærheten av å ane om noe om. Vi kom et øyeblikk ut av fatning – et subliment øyeblikk, viste det seg.

#### IV

Nå til mitt andre eksempel, fra et annet litterært verk, skrevet av en annen forfatter, fra en annen tid – vår ‘egen’ samtid. Boken *Det uoppløselige episke element i Telemark 1591-1896* er forfattet av Dag Solstad, og kom ut i 2013. Forskjellene mellom dette verket og *På sporet av den tapte tid* er store, så store at det knapt gir mening å gi seg til å skulle karakterisere dem. Det samme gjelder eventuelle likheter, om enn på en annen måte. På hvert sitt idiosynkratiske vis, og på høyst forskjellig måte, opererer begge forfatterne med et stort antall navn i disse to verkene, både stedsnavn og personnavn<sup>14</sup>. Ut fra måten de hver på sitt vis tillegger navn litterær betydning, eller bruker navn i formingen av sitt litterære uttrykk, er kanskje den beste måten å minne om forskjellene og eventuelle likheter mellom de to verkene å skrive forfatternes navn ved siden av hverandre: Marcel Proust. Dag Solstad.

Begrepet om “det uoppløselige episke element” er utviklet av Solstad selv, som et litteraturteoretisk begrep<sup>15</sup>. Men *Det uoppløselige episke element i Telemark 1591-1896* er ikke et teoretisk prosjekt. Prislappen er fjernet. Ifølge forfatteren (og hans forlag) er det en roman. Riktignok en roman av en hittil ukjent type, og som nok vil forbli det eneste eksempel i sitt slag. Det er sagt om Proust, at han med *På sporet...* har lyktes i å “oppheve motsetningen mellom roman og essay”<sup>16</sup>. Solstad er ikke dér. Hans prosjekt har heller ikke vært å ‘fornye romanen’, men å skrive en ny roman – på en ny måte. Ved endt lesning må boka karakteriseres som et litterært verk det er umulig å skrive, hvis det ikke hadde vært for at Solstad altså har skrevet den. Og det er nettopp ved endt lesning at noe av det virkelig store ved verket går opp for deg, i all sin velde. Rettere sagt: det skjer når du leser passasjene som avslutter verket.

Når dét skjer har vi forlatt Telemark, vi er ferdig med perioden 1591-1896 hvor det episke element såvisst ikke lot seg løse opp, og befinner oss i Sandefjord på 1950-tallet. Derfra berettes en episode om forfatterens mormor. Forfatteren ville jo

14 Roland Barthes, «Proust og navnene,» i ds. *I tegnets tid* (Oslo: Pax Forlag, 1994).

15 Dag Solstad, «Om romanen,» i ds., *3 essays* (Oslo: Forlaget Oktober 1997).

16 Roland Barthes, «I lange tider gikk jeg tidlig til ro,» i ds. *Om litteraturen. To lektioner* (København: Babette, 1985), 54.

aldri vært et jordisk vesen, med et kristent navn, om det ikke hadde vært for personene bak alle de navn og forbindelser mellom disse som er framstilt over de 400 forutgående sider. Det liv som har vært levd for å bringe ham til live, kjenner forfatteren ikke – bare dokumentene. Leseren får heller ikke noe annet å vite om personene bak navnene, enn hva dokumentene kan si. Mormor er unntaket: “Henne kjente jeg godt”. Hun er den første av hele det forutgående persongalleriet som trer fram så å si i levende live, i den forstand at forfatteren gir uttrykk for noe av sin personlige erfaring med henne gjennom en beretning som framstilles som en episode fra *hans* eget liv.

Før jeg refererer og siterer fra denne episoden, noen få ord om *Det uoppløselige episke element i Telemark 1591-1896*, for å si noe om hvor du befinner deg som leser, idet du nærmer deg avslutningen på dette sære verket. Hvis du underveis hever blikket opp fra denne boka, får du ingen følelse av at du løfter blikket fra en beskrivelse av et miljø du trodde deg hensatt til. Solstads litterære grep gjennom det meste av boka har siktet mot den nærmest motsatte effekt. Illusjonen om at diktningen kan la deg ta del i erfaringen fra liv som leves av andre, i fortid eller nåtid, er mål-skiven som kastes opp og skytes ned utallige ganger boka igjennom.

Solstad gjør ikke dette gjennom ett grep; kombinasjonen av opplistingen av de mange navn som må til for å vise slektsforbindelsene, og den strenge avgrensning av det som kan berettes om navnets eier til det som står i dokumenter (rettslige eller kirkelige), er et grep som fordrer mange gjentakelser i form. Og Solstad er ikke redd for en repeterende stil, han utfører den med den konsekvens som er nødvendig for at det verket har å si, kan bli sagt. Men dette grepet, den repeterende formen, skaper også muligheter for andre litterære grep, like nye som nødvendige. Disse er av mange slags. Jeg skal gi ett eksempel, et grep som ikke er typisk for boka og i seg selv unikt – m.a.o. typisk Solstad.

Forfatterens avgrensning av sitt stoff til det som i århundrenes løp har stått om hans forfedre og formødre i rettsdokumenter og kirkebøker, gir ham ikke all verdens mulighet til å utbrodere seg om deres livsløp og skjebner – enda nettopp dette er hva som framstilles gjennom det alt vesentlige av romanen, fra første til nesten siste side. Hva de het, eller kan ha hett, når de var født, eller kan ha vært født, hvem som giftet seg med hvem, hvor de bodde, eller kan ha bodd, hva de gjorde for sitt livsopphold og hva de hadde av levnetsmidler, hvilke barn de fikk, og når de døde. Om dem som av ulike grunner ble involvert i rettsvister eller rettsaker er kilde-materialet selvsagt noe rikere enn for dem som unngikk, eller holdt seg unna, slikt. Eksemplet jeg har valgt ut, er om folk av sistnevnte type.

Forfatterens erklærte grep er jo å lage en roman som ut fra det omtalte kilde-materiale beskriver slekt og slekters gang, sin egen slekt, for tidsperioden angitt i titelen. Det totale materialet er enormt, og ergo en enorm utfordring for forfatteren. Materialet om hver især kan ofte være skrint, også dét en utfordring. Solstad har ikke til hensikt å vitne om livet til enkelte ved å utbrodere det litterært; på den annen side er det ikke gjennom dokumentene som sådan, men bare gjennom sin særegne litterære bruk av dem, han kan vitne om den enkeltes liv. Romanen kan ikke betraktes som vellykket om den ikke også blir lest på denne måten, altså som

verken ren diktning eller ren dokumentasjon. Sin vane tro unnlater ikke Solstad her og der å utføre grep som minner leseren på hva slags roman hun/han leser.

Ett eksempel på dette en passasje i framstillingen av livsløpet – eller samlivet – til Halvor Sveinungson og Anne Petarsdatter, som giftet seg i 1830. De får en sønn som blir døpt i 1840. I kirkeboka står moren oppført som Anne Petarsdatter Lovald, hvorfor det er legitimt å slutte at familien i 1840 bodde på en gård som het Lovald, akkurat som Solstad skriver: “I 1840 er de altså bosatt på Lovald”. Det er mulig å slå fast at de bosatte seg der mellom 1830 og 1840. Likevel, hvor de da egentlig bor forblir usikkert (s. 253f):

Men det er to Lovald-gårder, Lovald Vestre og Lovald Østre, og begge disponeres fullt ut av Sveinung Klasson Grave; man kan nesten tenke seg at de kunne velge hvilken de skulle slå seg ned på, som brukere. Og hvilken de valgte, kunne strengt tatt være det samme. På Lovald østre hadde de 1 hest, 5 kyr, 1 kalv og 5 sauer. På Lovald vestre hadde de 1 hest, 4 kyr, 1 kalv 7 lam og 1 gris.

Solstad velger å tro at de bosatte seg på Lovald vestre, av denne grunn: “jeg innrømmer at jeg velger den fordi de da får gris til jul”.

Heller ikke i Solstads tilfelle gir det mening å snakke om at han her foretar fiksjonsbrudd, for verket bryter hele tiden med – eller mot – leserens forestilling om romanen som fiksjon. Snarere er det verket selv som kaster et skråblikk på deg som leser, for å se om du følger med, og får med deg det som skjer – med deg selv, under lesningen av boka. Du får et hint om at hvis du ikke er nærværende under din egen lesning, går du glipp av den estetiske erfaringen boka kan gi deg.

Så mye, eller lite, om alle de navn og personer som dukker opp og forsvinner igjen under lesningen av boka, før den avsluttende episoden der forfatterens mor mor altså opptrer i ‘levende live’. Hun het Birgithe Tveitan og levde til 1959, og døde da i en alder av 84 år. Solstads fødselsdato er jo 16.07.41 (et tall den ihuga Solstad-leser husker like godt som en sportsentusiast husker en skøyteetid), og det er minner fra han var 13-14 år han bygger på.

Solstad situerer episoden med en beskrivelse av hvordan han opplevde sin mor da hun var på sine årlige besøk hos hans familie, som regel en ukes tid, to ganger i året. Det er mer inntrykket av henne, enn helt konkrete ting og episoder, som han foregir å huske. Igjen, med ett viktig unntak: “Men en ting husker jeg fra henne. Da hun snøftet iltert mot sin sønn Abraham. For noe han sa. Det kan ha vært nyttårsaften 1955”.

Vi blar om til romanens siste side idet vi begynner å lese denne beretningen. Setningen er altså et selskap:

Man diskuterte skapelsesberetningen. Min onkel Abraham var alltid forsiktig med å demonstrere sin gudløshet overfor sin mor. Det var som om han syntes det var urettferdig overfor henne, nå som hun ikke lenger hadde sin mann ved sin side til å forsvare seg. Men nå, i de muntre timene før året 1955 skulle forlate oss, kunne han ikke dy seg. Han sa at Bibelens skapelsesberetning

var dikt og eventyr. Både at jorda var skapt på syv dager, og at Eva var skapt av Adams ribbein.

Onkelen stopper ikke der, han viser til at jorda faktisk er flere milliarder år, at ingen kan som Sara få barn når de er nitti år, ingen kan bli så gammel som det påstås om Metusalem, 969 år, osv. osv. Episoden, og romanen, slutter slik:

Men Birgithe Tveitan lot seg ikke overbevise av sin sønns snakk. Bibelen hadde rett. Det visste hun. Det som sto i Bibelen var sant. Gud hadde skapt Eva av Adams ribbein. Metusalem ble 969 år, intet mindre. Den som sier noe annet vet ikke hva han snakker om. Og jeg hørte, og så, at hun snøftet indignert over sin egen sønns snakk. Jeg var fjorten år og måpte over min mormors uvitenhet. Og skråsikkerhet. Jeg skjønnte at det lå hundrevis av år imellom oss. Noen forferdelige hundreår. Nesten ubegripelige.

Med de tre siste setningene i boka gjenåpnes i ett slag alt boka har vitnet om, men nesten ikke sagt et ord om, underveis. Forfatterens lille avvik fra den tilsynelatende realistiske framstilling av episoden, der han skriver at han skjønnte at det lå “hundrevis av år” mellom ham og hans mormor (som vitterlig er født 66 år før ham), er en allusjon til de mange hundre år med liv og skjebner som bokens stoff er vevd av. Ikke sett under ett, men sett i tilbakeblikk, gjennom prismet som minnet om mormorens utsagn og atferd utgjør, framstår den forutgående framstilling som et vitne om “Noen forferdelige hundreår”. Det er ikke forfatterens eventuelle mening om dette, men setningen han formulerer med disse tre ordene, som med ett får framstillingen til framstå slik. Og helt til sist er det verket som taler, verket som helhet, i et sublimt øyeblikk der vi overveldes av den hele men alt annet enn fulle sannhet om det som verket har sagt og ikke sagt om disse ‘forferdelige hundreår’. De er: “Nesten ubegripelige”.

Erkjennelsen som glimter til i dette øyeblikk, dreier seg ikke om at alt det forferdelige som disse århundrene måtte innebære plutselig står klart for deg; alt det forferdelige som har vært vevd inn i livene til personene omtalt ved navns nevning, men som ikke er omtalt og vevd inn i boka. Uttrykket “Noen forferdelige hundreår” er ikke en oppsummering av det som er framstilt i boka. Uttrykket er en påminnelse om i hvilken grad denne dimensjonen har vært tilstede verket igjennom, så å si utenfor teksten, men likevel slik at verket har vitnet om av den. Påminnelsen sender et gys gjennom deg, men det er sammen med ordene som følger, at du rammes av en erkjennelse som overvelder deg: “Nesten ubegripelige”. Erkjennelsen er både overveldende og overskridende, men rent negativ: erkjennelsen har intet annet innhold enn den uavviselige erfaringen av at din erkjennelsesevne her kommer til kort.

Idet du leser disse ordene og ser opp fra boka, mens verket lukker seg om seg selv, går omfanget av alt det du ikke helt kan begripe og forstå opp for deg; eller rettere: det går opp for deg at omfanget av dette er mer enn du kan fatte. Ikke bare av det ‘forferdelige’ i liv som er levd før deg, i fjerne tider – og i nærmere tid, men også av det liv som leves rundt deg, i fjern og nær. Bli du sittende en stund til, og kommer i tanker om ‘de tre trærne’ hos Proust, blir du minnet om at dette også gjelder det liv som leves i deg, ditt eget liv. Og av Proust blir du minnet om at dette ikke bare

gjelder det ‘forferdelige’ i livet; det kan gjelde hva som helst, av lykke og ulykke, av alt som holder liv i oss og alt vi gjør for å holde oss i live, og i livet. Erkjennelsen av omfanget at det uerkjennbare i alt liv som er levd før oss, som leves rundt oss og i det liv vi selv lever, er innsikten som sitter igjen etter erfaringen av det sublime hos Proust og Solstad. To sublime øyeblikk, med en virkning som varer livet ut.

## Litteratur

- Adorno, Theodor. W., “Kleine Proust-Kommentare,” i ds. *Noten zur Literatur II*. 95-109. Frankfurt a.M: Suhrkamp, 1973.
- Adorno, Theodor.W. *Eстетisk teori*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1998.
- Barthes, Roland. “I lange tider gikk jeg tidlig til ro,” i ds: *Om litteraturen. To lektioner*. København: Babette, 1985.
- Barthes, Roland. *Lysten ved teksten*. Oslo: Solum Forlag, 1990.
- Barthes, Roland. “Proust og navnene,” i ds. *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*. Oslo: Pax Forlag, 1994.
- Brown, Stephen Gilbert. *The Gardens of Desire: Marcel Proust and the Fugitive Sublime*. Albany: State of University of New York Press, 2004.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote*. Oslo: Aschehoug Forlag, 2002.
- Gundersen, Karin. *Kunsten eller livet? Hva Marcel Proust kan lære oss om tvetydigheten i alt som er*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2013.
- Klein, Richard. *Cigarettes are Sublime*. Durham and London: Duke University Press, 1993.
- Langeland, Henrik H. *Av sporet er du kommet. Romlige fremstillinger hos Marcel Proust*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2006.
- Lyotard, Jean-Francois. “The Sublime and the Avant-Garde”. *Artforum* 22.8 (1984) 36-43. (No. overs.: “Det sublime og avantgarden,” i *Eстетisk teori. En antologi*, red. Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg, 473-486. Oslo: Universitetsforlaget, 2008.
- Newman, Barnett (1948): “The Sublime is Now,” i *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Idea*, ed. C. Harrison and P. Wood. Oxford: Blackwell, 2003.
- Proust, Marcel. *På sporet av den tapte tid*. Bd. I – XII. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1984-1992. [Oversatt av Anne-Lisa Amadou].
- Proust, Marcel. *På sporet av den tapte tid*. Bd 2: I skyggen av piker i blomst. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2014. [Oversatt av Karin Gundersen].
- Pålshaugen, Øyvind. ”Noter til Platons språkspill,” i ds. *Passasjer hos Derrida, Platon og Aristoteles*. Oslo: Scandinavian Academic Press, 2010.
- Pålshaugen, Øyvind. ”Oppløsningens dialektikk – studier i det sublime,” i ds. *Språkets estetiske dimensjon*. Oslo: Spartacus Forlag, 2001.
- Solstad, Dag. ”Om romanen,” i ds. *3 essays*. Oslo: Forlaget Oktober, 1997.
- Solstad, Dag. *Det uoppløselige episke element i Telemark 1591-1896*. Oslo: Forlaget Oktober, 2013.