

Fotografi og følelser

TIDSSKRIFT: Fotografiet er for Proust nært knyttet til følelser og en lengsel etter å nå utover seg selv, skriver Marit Grøtta i siste nummer av *Agora*.

Agora er ute med nytt nummer om teknologi, medier og estetikk, og Salongen viderebringer Marit Grøttas artikkel om Proust og fotografi.

Fotografen Brassai påpekte at Prousts interesse for [fotografi](#) ofte har vært sett på som kuriøs og anekdotisk, og at fotografiets betydning hos [Proust](#) ikke var synlig i den tidlige fasen av resepsjonen, simpelthen fordi fotografi ikke ble ansett som interessant estetisk sett.¹ Et århundre med refleksjon om fotografiets egenart burde imidlertid ha satt oss i stand til å se at Proust var en fotoestetisk pioner, som reflekterte over den fotografiske teknologiens muligheter og funksjoner i romanens form. Han forstod at den fotografiske teknologien innbød til en dyptgripende refleksjon om tid og forgjengelighet, minne og bevissthet, den indre og den ytre virkelighet. Det er verdt å minne om at fototeorien fikk sin spede begynnelse først på 1920-tallet, og at fototeoretiske klassikere som [Walter Benjamin](#), Siegfried Kracauer og Roland Barthes alle i en viss forstand tar sats hos Proust. Som flere forskere har vist, har Prousts fotorefleksjoner fra begynnelsen av århundret har hatt stor betydning for ettertidens fototeorier.

De siste ti årene har fotografiets betydning i romanverket *À la recherche du temps perdu* (*På sporet av den tapte tid*, 1913–27) vært gjenstand for en rekke studier, og slik har Prousts tematiske så vel som estetiske bruk av fotografisk teknologi blitt kartlagt.² Ett aspekt har likevel forblitt underbelyst, nemlig hvor mye følelser som knyttes til den nye teknologien hos Proust. I romanen fungerer portrettfotografier av kjærester, elskerinner, skuespillerinner og aristokrater som meditasjonsobjekter som vekker følelser, lengsler og drømmer hos betrakteren. En lignende lidenskapelig praksis ser vi hos Proust selv. Det er en kjent sak at han samlet på portrettfotografier av personer fra tidens mondene miljøer, og at disse – på innfløkte måter – tjente som modeller for romanens karakterer.³

MER OM FOTOGRAFI: [Det anerkjente og utstøtte ansiktet](#)

Siktemålet med denne artikkelen er å undersøke det utpreget *affektive* og *relasjonelle* forholdet til fotografiet som kommer til uttrykk i Prousts romanverk, som også gjelder for Prousts eget forhold til fotografier. Den vil vise at fotografisk teknologi for Proust er nært knyttet til følelser og en lengsel etter å nå utover seg selv. Denne lengselen kommer tydelig til uttrykk i følgende sitat:

For om vi føler at vi bestandig er fanger i vår egen, personlig farvede opplevelse av tingene, så er vårt fengsel ikke ubevegelig: vi befinner oss snarere underveis, i en uavlatelig higen etter å komme ut over oss selv, etter å tre i kontakt med omverdenen, men denne higen bærer motløshetens

preg, for rundt oss hører vi stadig denne samme klang som ikke er noe ekko fra omgivelsene, men gjenlyden av en vibrering i vårt eget indre.⁴

Det er ut fra et slikt ståsted at romanen reflekterer over forholdet til *den andre* idet den inndrar den fotografiske teknologien, og den viser hvordan det nye mediet ved inngangen til 1900-tallet er med på å skape nye former for forbindelser mellom mennesker.⁵

Det er særlig tre aspekter ved Prousts fotorefleksjoner som interesserer meg. For det første vil jeg undersøke hvordan fotografiet ved å skape nærvær, identifikasjon og empati foranlediger en rekke intime, taktile og affektive praksiser, slik som å utveksle fotografier, samle fotografier i album, betrakte fotografier. Det handler dels om en sosial praksis, der fotografiet bidrar til å etablere og bekrefte forbindelser mellom mennesker, dels handler det om en affektiv praksis der begjæret etter personen overføres på det fotografiske mediet. Sistnevnte fenomen kan sees som del av en tendens i modernistenes forhold til teknologi, nemlig det litteraturforskeren Mark Goble har beskrevet som et emosjonelt og erotisk forhold til mediet.

Deretter vil jeg undersøke forholdet mellom fotografiet og betrakteren i et [fenomenologisk perspektiv](#). Portrettfotografiet gir hos Proust anledning til usjenert å betrakte andres ansikter og minespill, og romanen vitner om det fotograferte ansiktets fascinasjonskraft. Viktig i denne sammenheng er det paradoksale blikket på portrettfotografiet, for dette kan både skjerme seg og åpne seg mot kameraet. Viktig er også fotografiets kapasitet til å innfange karakteristiske miner og gester i et ansikt og dermed formidle noe vesentlig om et menneskeliv. Dette vil jeg se i sammenheng med et av modernismens ledemotiver: blikket som besvares, ikke besvares eller kun besvares flyktig, og diskusjonen vil knytte an til [Roland Barthes](#), Walter Benjamin og [Giorgio Agambens](#) refleksjoner om fotografiet.

Til slutt vil jeg diskutere fotografiet som en mulig vei *ut* av den subjektive bevisstheten, *ut* av de følelsesmessige projiseringene. Kameraet viser oss et stykke virkelighet som ikke er filtrert gjennom oss selv, og dette utvendige blikket lar oss få se verden på nytt, bryter med våre vaners blikk og skaper en følelse av fremmedgjøring. Med Benjamins begrep kan vi si at fotografiet gjør det «optisk ubevisste» tilgjengelig for oss, og med mediefilosofen Vilém Flusser kan vi si at fotografiet sprenger «individualitetens skall» og trenger inn på intersubjektivitetens domene. Til fotografiet knyttes altså en visjon om en tilgang til en objektiv, kollektiv eller intersubjektiv virkelighet, og denne finner vi også hos Proust. Likevel gir romanen et alt annet enn entydig bilde av fotografiets mulighet til å overskride den subjektive bevissthet. Det skjer nemlig en interessant brytning mellom fotografiets og kunstens rolle, og i romanens siste bind fastslår Marcel at det bare er gjennom [kunsten](#) – først og fremst gjennom *romanen* – vi kan nå ut over oss selv.

Synsmåter og synsteknologier omkring 1900

Først kan det imidlertid være hensiktsmessig å plassere Prousts verk innenfor det som kan kalles visualitetens historie. Det visuelle feltet var nemlig særs viktig for Proust, og han skrev i en periode

da det gjennomgikk store forandringer. I tiden etter at fotografiet ble oppfunnet i 1839, oppstod en rekke idealer for hvordan kunsten kunne avbilde virkeligheten på mer realistiske eller sanne måter, og Proust var særlig influert av kunstkritikeren Ruskins ideal om å male *det en ser*, ikke *det en vet*. Med et slikt blikk ble den allestedsnærværende og forræderske fornuften, med sin begreplige forståelse, forsøkt satt ut av spill, og en impresjonistisk stil, perseptivt åpen og fordomsfri, ble satt i dens sted.⁶

Det viktigste i vår sammenheng er imidlertid at Prousts romanverk, som omhandler tiden fra slutten av 1800-tallet frem til tiden etter første verdenskrig, gir et fylldig bilde av utviklingen innen den visuelle teknologien. Som lesere introduseres vi for en rekke ulike fototeknikker, med forskjellige fortrinn og bruksområder: fra den tidlige teknikken daguerreotypi (individuelle glassplater) til fotografier fremkalt fra negativer; fra stereoskopisk fotografi (som skaper en 3D-effekt) til khronofotografi (som fanger inn en tidsforløp i en serie bilder); fra røntgenfotografi (som trenger inn i kroppen og materien) til flyfoto (som gir oversikt og etablerer forbindelser mellom steder, som ikke er synlig fra bakkenivå). Dessuten film (som innfanger bevegelse i en sammenhengende sekvens). Disse fotografiske teknologiene og praksisene utgjør et forråd av synsmåter som gjør det mulig å rekonfigurere blikket. Samtidig skaper de et forråd av metaforer og analogier som gjør det mulig å se, beskrive og forstå sansefenomener på nye måter. Det er dette nye visuelle og litterære repertoaret som tas i bruk av Proust. Det er slik det etableres intime forbindelser mellom kunst, [teknologi](#) og sansning i modernismen, og det er slik fotografiet blir en del av den modernistiske romanens repertoar og refleksjonsgrunnlag.

Ikke minst demonstrerer Prousts roman hvordan fotografisk teknologi innleder begynnelsen på reproduksjonsalderen, eller mer korrekt inn i tidsalderen for teknologisk reproduserbarhet. Fortellerens utstrakte bruk av fotografier i sin estetiske dannelse viser med all tydelighet at man [i kunsthistorisk sammenheng](#) kan snakke om en pre-fotografisk og en post-fotografisk æra. Marcel lærer om kunst ved å betrakte fotografiske reproduksjoner av malerier, og han lærer om arkitektur gjennom fotografiske reproduksjoner av arkitektur (eller gjennom en dobbel reproduksjon: fotografier av malt arkitektur). Etter fotografiets oppfinnelse kan enhver få et intimt forhold til kunst og arkitektur gjennom reproduksjoner, uten å oppsøke eller erverve seg originalene. For eksempel dersom man i en lengre periode tilbringer mesteparten av tiden i sengen på sitt eget soverom. Fotografiske reproduksjoner var utbredt i tidens bøker, tidsskrifter, arkiver, og de sirkulerte dessuten som postkort.⁷ Som Benjamin har vist, medfører reproduksjonsalderen en endring for kunstverkets status. Fotografiet fjerner avstanden til originalen, gjør kunstverk mobile og lar dem komme nærmere, og slik forsvinner noe av mystikken rundt originalen, nemlig det som Benjamin kaller kunstverkets *aura*.

MER OM FILOSOFI OG KUNST: [Det moderne regimet for kunst](#)

Det betyr imidlertid ikke at fotografiet som sådan ikke kan ha noen aura. Ifølge Benjamin var portrettfotografiet i den tidlige epoken (ca. 1839–70), før det ble industrialisert og masseprodusert, auraens siste skanse. Denne auraen hadde sitt utspring i ansiktet: «I menneskeansiktets flyktige

uttrykk virker auraen for siste gang i de tidlige fotografier. Det er dette som utgjør deres melankolske og uforlignelige skjønnhet.»⁸ Benjamin beskriver ansiktenes blyghet foran kameraet og den lange eksposisjonstiden, som gjorde at personen liksom vokste inn i bildet.⁹ Slik knytter han faktisk auraen til fotografiets tekniske betingelser, nemlig den lange eksposisjonstiden, som krevde en sammenhengende lysføring. Et av portrettene han dveler ved, er barndomsportrettet av Kafka tatt så sent som i 1888. Det tilhører egentlig perioden etter at auraen forsvant fra portrettfotografiet, da teknikken er blitt perfektionert, anvendelsen profesjonalisert og portrettfotografiet er kommet inn i de tusen borgerlige hjem.

Så kan man påpeke at det finnes mange portrettfotografier fra rundt 1900 som i likhet med portrettet av Kafka har noe autentisk ved seg, slik at Benjamins datering av det auratiske fotografiet ikke kan sees som absolutt. I videre forstand kan man stille spørsmål om auraen virkelig forsvinner eller forfaller i og med reproduksjonsalderen, slik som Benjamin synes å mene. En kan som Samuel Weber argumentere for at auraen ikke *forsvinner* med de nye mediene, for det er snakk om et estetisk fenomen som ikke forsvinner *per se*, men som endrer form under nye materielle forhold.¹⁰ Det handler om noe som viser seg og samtidig unndrar seg. Slik bekrefter han det som Benjamin har vist med all tydelighet: at sansning, estetiske fenomener og teknologi alle er underlagt historiske betingelser.

Å samle på fotografier: affektive, intime og taktile praksiser

[Et kulturhistorisk perspektiv](#) kan hjelpe oss å forstå hvilken rolle portrettfotografier hadde på begynnelsen av 1900-tallet. Slike fotografier var nemlig godt integrert i hverdagslivet, både i det sosiale liv og i privatlivet. Å få tatt eller ta fotografier, å utveksle fotografier, å samle på fotografier, å lage fotoalbum og å henge opp fotografier i hjemmet var sentrale og hverdagslige praksiser i denne perioden.¹¹ De bekreftet [vennskap](#), allianser og romantiske forbindelser. Kanskje var portrettfotografier på den tiden en like viktig tilkobling til andre mennesker som mobiltelefoner og Facebook er det i dag.

Det er denne hverdagslige og praktiske siden ved den fotografiske teknologien som gir selve grunnlaget for det affektive forholdet til fotografiet, noe som synliggjøres i en rekke av tidens romaner. I sin bok om teknologiens rolle i amerikansk modernistisk litteratur har Mark Goble beskrevet en situasjon der en emosjonell og erotisk investering retter seg mot selve mediet, slik som for eksempel telefonen, og han fremhever «all the ways in which [the modernists] gratify and indulge their mediums and materialities of communication». For Goble demonstrerer dette at i modernismen var følelser, kjærlighet og kommunikasjon tett forbundet med teknologi: «The mediated life of modern U.S. culture takes shape as a network of desires for more intimate, material, and affecting relations with technology».¹² Overført til vår sammenheng kan vi si at fotografiet får en kompenserende og en medierende funksjon, slik at den taktile, intime og emosjonelle omgangen med mediene blir en måte å tre i kontakt med den fraværende personen på.

Hos Proust er et slik emosjonelt forhold til mediet ganske så fremtredende, og prosessen med å skaffe seg fotografier av den begjærte personen er første etappe. Brassai har beskrevet hvordan Proust selv kunne gå til ytterligheter for å sikre seg fotografier av andre. Blant annet forsøkte han i lang tid å skaffe seg et foto av Jeanne Pouquet, som inspirerte karakteren Gilberte i romanen.¹³ På tilsvarende vis ser vi i romanen at Marcells lengsel og drømmer retter seg mot en rekke skikkelser: La Berma, Gilberte, hertuginnen av Guermantes og Albertine. Som barn drømmer han fremfor alt om skuespillerinnen La Berma, og han forteller om hvordan han skaffer seg et bilde av henne en dag da han er i følge med hushjelpen Françoise: «en utstilling ute på selve gaten hvor hun gikk til innkjøp av sine egne nyttårs-gaver, nemlig fotografier av Pius IX og Raspail, og hvor jeg for min del valgte et av La Berma».¹⁴ På dette tidspunkt vet leseren allerede hvilke lengsler og drømmer skuespillerinnen har vakt i unge Marcel, og i fortsettelsen vokser hans fantasier om henne mot nye høyder, før han endelig får se henne opptre.

LES OGSÅ: [Munch maler Nietzsche](#)

Mer detaljert er Marcel imidlertid når han litt senere forteller om at han drømmer om å eie et portrettfotografi av Gilberte, den unge jenta han er betatt av. Interessant nok spiller håret til Gilberte en viktig rolle i Marcells fantasier, og han drømmer om å eie et fotografi av flettene hennes: «Men siden jeg ikke kunne håpe på å få et virkelig stykke av disse flettene, drømte jeg om å eie i det minste et fotografi av dem.» Han beskriver videre hvordan han kontakter mange mennesker for å skaffe seg et slikt fotografi, og til og med ydmyker seg: «For å få tak i et, gjorde jeg de nedrigste forsøk på å innsmigre meg hos venner av familien Swann, ja, til og med hos fotografer, som ikke skaffet meg det jeg drømte om, men som belemret meg med en rekke kjedsommelige bekjenskaper for resten av livet.»¹⁵ Her viser Marcel en fetisjistisk tilbøyelighet, der begjæret rettes mot Gilbertes hårmanke snarere enn mot personen som helhet, og det rettes mot fotomediet snarere enn flettene selv. Slik demonstrerer Proust at den direkte berøringen er blitt utilgjengelig og at bildet har inntatt en stedfortredende rolle.

Også mot maleren Elstir retter Marcel et fremstøt, denne gangen for å få tak i et fotografi av maleriet han har laget av Odette, som poserte under kunstnernavnet Miss Sacripant: «Det er én ting jeg gjerne ville hatt, og det er et fotografi av det lille portrettet av Miss Sacripant.»¹⁶ Men aller mest inngående er Marcel når han beretter om sitt forsøk på å skaffe seg et bilde av hertuginnen av Guermantes, den henrivende sosietetskvinnen som han drømmer om, for dette krever en større og mer opportunistisk manøver. Når han får øye på et fotografi av henne på Saint-Loups værelse, gjør han seg straks følgende refleksjoner: «Jeg så på fotografiet av hans tante, og tanken på at Saint-Loup eide dette bildet og kanskje kunne forære meg det, fikk meg til å sette enda større pris på ham og ønske at jeg kunne gjøre ham tusen tjenester, tjenester som forekom meg å være rene bagateller i forhold til en slik gave.»¹⁷ Saint-Loup vil imidlertid ikke gi fra seg fotografiet uten tantens tillatelse, og manøveren ender i skuffelse for Marcel.

Etter at fotografiene er anskaffet, skal de tas i besittelse, og flere opptrinn vitner om et svært så lidenskapelig forhold til fotografiene. Den fysiske kontakten med dem synes her å spille en viktig rolle, og de ulike karakterene oppretter [kroppslige forhold](#) til bildene ved å holde i, kysse, klemme eller spytte på dem. Kunstsamlerens Swanns forhold Odette er særlig interessant fordi hans begjær i så stor grad er knyttet til hennes likhet med Botticellis Zephora. Dette illustrerer hvilken rolle kunsten spiller som referanseramme hos Swann, og hvordan han reduserer henne til en versjon av Zephora. I en emosjonell scene, der Swann er full av lengsel etter Odette og han ikke vet hvor hun befinner seg, finner han trøst i et fotografi – men et fotografi av Zephora, ikke av Odette selv: «og når han så holdt fotografiet av Zephora inntil seg, trodde han det var Odette han trykket til sitt bryst».¹⁸ Denne intime omgangen med fotografiet viser hvordan affektene retter seg mot selve mediet, og slik demonstreres en dobbel avstand: Det er ikke her snakk om Odette, men om Zephora, og det er ikke snakk om et levende menneske, men en avbildning. Avstanden til den virkelige Odette understrekes også når vi kan lese at Swann dyrker et eldre portrettfotografi av henne: «I stedet for de vakre fotografier som nå ble tatt av hans kone, og hvor man gjenkjente hennes triumferende ansikt og skikkelse [...] hadde Swann på sitt værelse et uanselig, gammelt daguerreotypi.»¹⁹ Kanskje finner han i dette fotografiet ikke bare en legemliggjøring av en lykkelig tid som nå er over, men også en aura som i mindre grad kan gjenfinnes i de nye, profesjonelle fotografiene.

LES OGSÅ: [Bilder fra dypet av historiens skygger](#)

Marcel's forhold til Albertine – den unge piken han forelsker seg i og etter hvert innleder et forhold til – er preget av en lignende type begjær basert på avstand, sjalusi og lengsel, og i en viss forstand er det også modellert etter forholdet mellom Swann og Odette. Mot slutten av romanverket, etter at Albertine er omkommet i en ulykke, beskriver Marcel et følelsesladet øyeblikk, der han kysser fotografiet av henne: «Jeg forsøkte å kysse bildet av Albertine gjennom tårene.»²⁰ Når Marcel kysser dette bildet, er det uttrykk for en svært følelsesladet situasjon, der han forsøker å tilnærme seg Albertine, men retter følelsene mot fotografiet i hennes fravær. Denne kyssescenen kan sees i lys av Marcel's tidligere beretning om den første gangen han kysser Albertine. Det er en merkelig scene, der den plutselige nærheten til Albertines lepper leder til en visuell oppløsning av ansiktet hennes. I sitt tilbakeblikk reflekterer Marcel over hvordan sansene våre bedrar oss i et slikt intimt øyeblikk, og her spiller fotografiet en sentral rolle. Mens forestillingen om Albertine er todimensjonal, er nemlig hun selv tredimensjonal, og overgangen gir den samme effekt «som om man hadde satt det inn bak glassene på et stereoskop», samtidig som at ansiktet «blir tatt ut av sin fjerne ramme». Dette innebærer også at munnen skal ta over for – eller koordineres med – blikket, noe som ikke skjer uten komplikasjoner:

For etterhvert som min munn begynte å nærme seg det kinnet som øynene hadde oppmuntret den til å kysse, inntok blikket nye plasser og fikk øye på stadig nye kinn, og sett på nærmere hold og som under en lupe viste halsen en grov og ujevn hud som forandret hele ansiktets karakter. Bortsett fra fotokunstens siste erobringer [...] vet jeg intet som i like høy grad som et kyss kan få den tingen som vi tillegger et endelig og definitivt utseende til å fremstå som de hundre tingene den

like gjerne kan være, fordi hver enkelt av dem skyldes et ikke mindre berettiget perspektiv [...] på denne korte veien som mine lepper tilbakela mot Albertines kinn var det nå ti Albertiner jeg så.²¹

I dette avsnittet representerer fotografiet en form for relativisme som gir en rekke forskjellige avbildninger fra ulike vinkler og distanser, som alle er sanne. Men når Marcel senere holder et fotografi av Albertine mellom hendene, er hun tilbake i rammen, hinsides den relativismen den første kyssescenen fortalte om. Han kysser fotografiet gjennom tårene, men det er snakk om et ganske så ensidig *forsøk* på et kyss, så heller ikke dette kysset fremstår som vellykket. På samme måte som det ubesvarte blikket, demonstrerer dette ubesvarte kysset at Albertine ikke er innen rekkevidde. Men Marcells emosjonelle investering i selve fotografiet er høyst reell.

Enda mer drastisk og affektiv er den behandling fotografiet utsettes for av datteren til komponisten Vinteuil og hennes kvinnelige kjæreste. De to danner en frilynt og opposisjonell front i romanen, og de nyter å lage skandale. Når unge Marcel tilfeldig får øye på dem gjennom et vindu, blir han vitne til deres oppgjør med farsskikkelsen Vinteuil. De to befinner seg i en intim situasjon, som de lar fotografiet av faren bivåne samtidig som at de snakker om å spytte på det: «Tør jeg ikke spytte på det? på *det der?*», spør datterens venninne.²² Marcel beskriver denne handlingen som en form for profanering: «Antagelig tjente billedet et rituelt formål, som objekt for stadig profanering.»²³ Marcells kommentar fremhever hvordan de to damenes spytting og skjellsord skiller seg fra den respektfulle omgangen med familiefotografier og hvordan fotografiene her blir gjenstand for affekter og sjikane.

MER OM PROUST: [Metaforens sannhet hos Proust](#)

Romanen beskriver også det lidenskapelige forhold Saint-Loup, Charlus og onkel Adolf har til fotografier, og særlig interessant er det sistnevnte tilfellet. Onkel Adolf er mannen som Marcel ikke får lov til å treffe som barn på grunn av hans tvilsomme kvinnelige forbindelser. Det er hos ham at Marcel for første gang møter skuespilleren Odette, uten å vite hvem hun er, noe som blir begynnelsen på en lang historie med lengsel, beundring og begjær etter å treffe henne. Etter onkelens død blir en rekke av hans etterlatenskaper overbrakt til Marcel av Morel, inkludert en samling av fotografier av tidens store skuespillere, de fleste av dem med en dedikasjon fra skuespillerne selv. Det er i onkelens samling at Marcel oppdager et fotografi av maleriet som «Miss Sacripant» har stått modell for, og han innser forbløffet at dette er skuespillerinnen han traff hos onkelen som barn og den samme kvinnen som han senere ble kjent med under navnet Odette de Crécy: «til min forbauselse hadde [jeg] funnet et fotografi av Elstirs portrett av Miss Sacripant (det vil si Odette)».²⁴ Slik spiller fotografiet en rolle i romanens tematisering av uklare identiteter og sosialt maskespill. Men mer generelt demonstrerer onkelens fotosamling en interesse og en praksis som er viktig i romanen: det å samle på fotografier. Gaven fra onkelen viser at han hadde fornemmet at unge Marcel kunne ha interesse av å overta samlingen, og det hadde han nok rett i, forstår vi. Denne preferansen for skuespillerfotografier fremheves dessuten når Marcel blir nødt til å forklare Morel hvorfor han ikke har noen familiefotografier av onkelen på rommet sitt, slik man ofte har i et borgerlig interiør. Dermed demonstrerer fotosamlingen den praksis som onkelen, Marcel og Proust selv bedriver: Alle samler på portrettfotografier av mennesker som de beundrer, begjærer

og drømmer om. Og alle har et intimt, taktilt og affektivt forhold til fotografiene.

Å betrakte andres ansikter: portrettfotografiets appell

Hva består fotografiets appell i? Jeg tror det er vesentlig at de mest sentrale tilfellene hos Proust handler om portrettfotografier, og at fascinasjonen i stor grad er knyttet til muligheten til å betrakte andres ansikter på kloss hold. Ansiktet er som en tavle av følelser – det er her vi avleser stemninger, emosjoner og affekter hos andre mennesker. Likevel er det noe som kan lukkes for oss og stenge oss ute. Denne dynamikken mellom det åpne og det lukkede gjør at ansiktet fremstår som en terskel og en mulig inngang til et annet menneske, men uten at det gir håp om at man noen sinne vil komme over terskelen. Å betrakte andres ansikter er derfor en fengslende affære. I det virkelige liv er det ofte begrenset med muligheter til å studere andres ansikter, for den sosiale situasjonen hindrer en i å utføre inngående studier, og ansiktet er dessuten foranderlig i sitt minespill og vanskelig å gripe. Men portrettfotografiet gir en sjelden anledning til å fastholde ansiktet og gå uforstyrret inn i andres private rom.

Ansiktets foranderlighet i det virkelige liv understrekes gjentatte ganger av Marcel, særlig i forbindelse med Albertine, for hun er notorisk vanskelig å gripe. Når han blir kjent med henne, fremstår hun som en del av en gruppe av utskiftbare ungpiker som han møter i Balbec. Det er først senere hun tillegges noen individuelle trekk, men også disse er vanskelig å gripe, for Albertine forandrer seg kontinuerlig. Det interessante er at Albertines omskiftelighet beskrives ved hjelp av metaforer fra fotografisk teknologi. Den fortløpende erfaringen av henne evner imidlertid ikke å gjøre det fotografiet gjør: fastholde et bilde av henne:

Vårt søkende, engstelige og fordringsfulle blikk når vi står overfor den vi elsker [...] alt dette gjør vår oppmerksomhet overfor det elskende vesen alt for skjelvende til at vi kan danne oss noe virkelig klart bilde av henne. Denne samlede og intense sanseutfoldelse, som ved hjelp av blikket alene søker å utforske det som ligger hinsides sansene, tar kan hende også for meget hensyn til alle de skiftende former, alle duftene og bevegelsene hos det levende vesen som vi vanligvis, når vi ikke elsker, ser for oss i en ubevegelig stilling. For den elskede modell rører på seg og gir oss aldri annet enn mislykkede fotografier.²⁵

[F]or mens den visjon vi har av henne korrigeres, vil hun selv, som ikke er noen ubevegelig linse, forandre seg for egen regning; vi tror vi skal få fatt i henne igjen, men hun flytter seg, og når vi endelig innbiller oss at vi ser henne tydeligere, er det bare de gamle bildene vi hadde tatt som vi har greid å gjøre klarere, men som ikke lenger forestiller samme person.²⁶

I disse to sitatene er det persepsjonen i sanntid som ikke klarer å gripe Albertine, men er henvist til «mislykkede fotografier» eller til bilder som straks blir utdatert og ugyldige på grunn av modellens forandringer. Det har vært skrevet mye om Prousts beskrivelse av denne perseptuelle prosessen, der perseptuelle inntrykk i sanntid, preget av fart og bevegelse, ikke lar seg gripe, men kjennetegnes nettopp av dynamisk bevegelse og oppstyking av sanseintrykk.²⁷ Like omdiskutert

er Prousts tendens til å ta i bruk fotografiske metaforer i beskrivelsen av erindringens omskiftelige og utskiftbare bilder:

Og siden erindringen straks begynner å ta fotografier som er helt uavhengige av hverandre og hvor det ikke er noe bånd eller sammenheng mellom de enkelte bilder, vil det siste fotografi i den samlingen som stilles ut ikke nødvendigvis oppheve de foregående.²⁸

Vår erindring minner om disse forretningene som i vinduet stiller ut bildet av en bestemt person, og som snart viser ett fotografi, snart et annet. Og vanligvis ser man en tid bare det nyeste. (4: 323)²⁹

Her viser Proust at erindringen ikke arbeider *reproduserende* slik at den kan gripe essensen i modellen, og heller ikke *syntetiserende*, slik at den danner et stabilt bilde av modellen. Snarere arbeider erindringen på samme måte som fotografiapparatet, det vil si at den produserer serier av ulike bilder av modellen. Både erfaringen og erindringen beskrives altså som ustabile størrelser som ikke evner å fastholde noe, mens fortelleren nettopp higer etter å *fastholde og betrakte* objektet for sitt begjær.

Under slike betingelser byr portrettfotografiet på en unik mulighet til å holde fast modellen, samtidig som at man forserer alle sosiale hindringer for nærgående ansiktsstudier. Det gir en privilegert tilgang til et annet menneske, der teknologien til en viss grad kompenserer for erfaringens og erindringens tilkortkommenhet – men ikke uten at erfaringen og erindringen endres på gjennomgripende vis. Gleden ved dette privilegiet beskrives inngående i forbindelse med et fotografi av hertuginnen av Guermantes, som Marcel kun ser i flyktige sammenhenger. Når han får anledning til å betrakte et bilde som vennen Sainte-Loup har av henne, alene på Saint-Loups værelse, gjør han seg følgende refleksjoner:

For dette fotografiet var som et nytt møte, i tillegg til dem jeg allerede hadde hatt med Madame de Guermantes; det var ovenikjøpet et forlenget møte, som om vårt bekjentskap hadde gjort et plutselig sprang fremover, og hun var blitt stående ved siden av meg, i havehatt, og for første gang hadde gitt meg anledning til uforstyrret å granske hver detalj: dette fyldige kinnpartiet, denne linjen ved nakken, denne øyekroken (som hittil hadde vært tilslørt for meg fordi hun bestandig passerte så fort, fordi mine egne inntrykk var så forvirrete og hukommelsen så usikker); og synet av alt dette [...] var en vellystig oppdagelse for meg, et helt gunstbevis. Disse linjene som forekom meg å være et nesten ulovlig syn, kunne jeg studere som i en lærebok i den eneste geometri som hadde noen verdi for meg.³⁰

Det er nærliggende å tenke at vi her ser motivasjonen bak Marcells anstrengelser for å skaffe seg fotografier av de som står ham nær og hans pasjonerte forhold til portrettfotografier. Slike fotografier gir en stjålen anledning til å betrakte andres ansikter.

Men hva innebærer det for den enkelte å betrakte slike bilder? Hos Proust fremstår det som en privat og følelsesladet praksis, som gir sansefylde til det som ellers oppleves flyktig og tilfører det

en subjektiv sannhet. Denne koblingen mellom fotografiet og det private rom understrekes gjennom en serie metaforer, der det private rom sees som stedet der inntrykk fremkalles:

Det er med gløder som med fotografier. De man tar i nærheten av den man elsker er bare negative klisjéer, som man venter med å fremkalle til man er kommet hjem til seg selv og igjen har adgang til dette indre mørkerom som ikke er tilgjengelig så lenge man er sammen med andre mennesker.³¹

Hvis man er ute sammen med venner, legger man nesten ikke merke til en setning som denne, man morer seg hele kvelden og gir ingen akt på et bestemt bilde som i mellomtiden ligger i mørkerommets fremkallingsbad. Når man er hjemme igjen, er negativen ferdig og bildet helt klart.³²

Her trekker Marcel opp et skille mellom de flyktige inntrykkene en opplever i det sosiale liv og de mer dyptgripende erfaringene som lar seg fremkalle i etterkant, når en har trukket seg tilbake til seg selv. Denne *metaforiske* fremkallingsvirksomheten kan sees som analog med praksisen med å betrakte fotografier i private stunder. Slik knyttes fotografiet til det private rom og en form for avstand, bearbeidingsprosess og subjektivering som er nødvendig for å kunne erfare andre mennesker og la dem tre frem i bevisstheten.

Også [Roland Barthes' refleksjoner](#) over fotografiet i *La Chambre claire* (*Det lyse rommet*, 1980) tar utgangspunkt i det private rommet, og Proust er en konstant referanse. Barthes påpeker at man ofte ser på fotografier når man er alene, og han sammenligner det med den inderliggjorte bønn.³³ Det var kanskje slik Proust selv betraktet fotografier, alene på sitt soverom med fotoalbumene innen rekkevidde på nattbordet. Det var kanskje også slik Barthes betraktet de fotografiene som hadde emosjonell betydning for ham – de som hadde et *punktum*.³⁴ Som kjent er det mest betydningsfulle fotografiet som omtales i boken ett som viser moren da hun var syv år gammel, avbildet sammen med sin bror i en vinterhage. Fotografiet er fra 1895, altså er det tatt bare syv år etter barndomsbildet av Kafka i en vinterhage ved femårsalderen, som Benjamin lot seg gripe av. Selv om bildet av moren ikke er gjengitt i boken, beskriver Barthes hva som beveger ham ved bildet: «Klarheten i ansiktet hennes, den barnslige måten hun holdt hendene sine på, plassen hun snilt hadde inntatt uten verken å fremheve seg eller gjemme seg unna, og til sist ansiktsuttrykket hennes [...] alt dette skapte inntrykket av en overlegen *uskyld*»³⁵ Men også i de mer ordinære bildene av henne, påpeker Barthes at hun «fant seg i» å fotograferes, at hun stilte seg opp foran kameraets objektiv «*med diskresjon*», at hun ikke kjempet med sitt bilde og ikke forestilte seg.³⁶ Denne kombinasjonen av uskyld og diskresjon kommenterer Barthes også litt senere når han skriver om det paradoksale ved *det fotografiske blikket*. Blikket som ser mot et objektiv, synes nemlig å *se uten å se*, som om det holdes tilbake av noe indre: «Det skyldes at blikket ved ikke å anvende synet, synes å bli holdt tilbake av noe indre [...] Egentlig ser han ikke på noe som helst, han *holder tilbake* sin kjærlighet og sin angst i sitt indre.»³⁷ I denne tilbakeholdelsen ligger mye av portrettfotografiets attraksjon. Det lar oss ane noe av den andres hemmelige indre liv; det både viser frem og holder tilbake.

Denne doble bevegelsen av fremvisning og tilbakeholdelse er sentral når [Giorgio Agamben](#) i

essayet «Kommerell, or on Gesture» reflekterer over fenomenet *gester*. Agamben er interessert i hva halvt ubevisste kroppslige vaner kan fortelle om et menneske, og hvordan disse vanene endrer seg historisk. Han viser til kritikeren Max Kommerells refleksjoner over hva som nedfeller seg i vårt minespill og våre gester:

However compelling it may be for an Other, gesture never exists only for him; indeed, only insofar as it also exists for itself can it be compelling for the Other. Even a face that is never witnessed has its mimicry; and it is very much a question as to which gestures leave an imprint on its physical appearance, those through which he makes himself understood with others or, instead, those imposed on him by solitude and inner dialogue. A face often seems to tell us the history of solitary moments.³⁸

Her setter Kommerell ord på noe vesentlig, som i høyeste grad angår portrettfotografiets appell. Han påpeker at ansiktet har et minespill også i ensomme stunder, og disse minene og gestene eksisterer kun «for seg selv». Samtidig vil vi bære med oss disse intime minene og gestene når vi er blant andre, slik at de preger vårt sosiale ytre og vår kommunikasjon med andre. Denne subtile relasjonen mellom det private og det sosiale synliggjøres i ansiktet, som altså kan fortelle historien om våre ensomme stunder. Det dreier seg her om en taus historie, som uttrykkes gjennom gestikk og minespill. Det dreier seg også om noe som ikke så godt lar seg skjule, og som vi bærer med oss som mennesker. Et annet sted oppsummerer Agamben ansiktets unike betydning på denne måten: «Ansiktet er menneskets uheldelig utstilte væren, og samtidig menneskets mulighet til å forbli skjult, nettopp i denne åpenheten. Og ansiktet er det eneste stedet for fellesskap.»³⁹

Innsikten om ansiktets unike betydning finnes også hos Proust, og den blir særlig tydelig i hans refleksjon over ansiktene til ungpikene han møter i Balbec – pikene som er «i blomst». I en tidlig fase fremstår de som omskiftelige og pregløse for Marcel, men hans uklare inntrykk av dem belyses når han får se et gruppebilde av dem tatt når de er enda litt yngre. Der fremstår de som uferdige ansikter, uten distinkt karakter, og de beskrives som «den yndefulle og ennå helt uferdige flokken med små piker».⁴⁰ For Marcel er det nettopp det uferdige i ansiktene som utgjør pikenes ynde: «I likhet med ansiktets var stemmens linjers riktignok ikke definitivt festet,» påpeker han. Men likevel viser både stemmen og ansiktet *allerede* hvilken holdning til livet ungpikene inntar, understreker Marcel videre, og tilføyer: «Våre ansiktstrekk er stort sett bare bevegelser [gestes] som vanen har festnet og gjort endelige. Likesom ødeleggelsen av Pompei, eller som en nymfes plutselige forvandling, har naturen stanset opp for bestandig i den tilvante bevegelse.» Dermed kan slike ansiktstrekk, fremholder han, romme «hele vår livsfilosofi».⁴¹ Her fremhever Marcel hvor mye som kan leses ut av et ansikts miner og hvordan vanen med tiden nedfeller seg i et menneskes ansiktsuttrykk og slik gir et bilde av dette menneskets livsfilosofi. Vi forstår dermed hvordan de unge pikenes ansikter, der karakteren og vanen ennå ikke har satt seg, fascinerer ham, og også hvordan andre, mer ferdigformede ansikter kan fortelle historier til betrakteren.

Slike miner og gester får en viktig betydning i et annet essay av Agamben, med tittelen «Judgment Day», og her knytter han dem til fotografiets kapasitet til å innfange gestene og gjøre dem synlige

for oss. Han beskriver fotografiets øyeblikk som et slags dødsøyeblikk, som foregriper det virkelige dødsøyeblikket og lar sannheten tre frem. Det er nettopp i dette øyeblikket at gestene – de mest banale og de mest intime – fremvises og forteller sannheten om dette mennesket:

In the supreme instant, man, each man, is given over forever to his smallest, most everyday gesture. And yet, thanks to the photographic lens, that gesture is now charged with the weight of an entire life; that insignificant or even silly moment collects and condenses in itself the meaning of an entire existence.⁴²

Agamben tenker seg at [fotografiet](#) på denne måten viser oss verden slik den fremtrer på dommedag, og at gestene i dette skjellsettende øyeblikket sammentrekker og fremviser essensen av et menneskeliv. Her ser vi den paradoksale figuren av fremvisning og forsvinning, som synliggjøres i en gest slik den innfanges på fotografiet.

Agamben peker også på en slags *fordring* som finnes i fotografiets gest, en slags stum henvendelse som rommer et etisk imperativ. Fotografiets fordring handler om ikke å glemmes, om å navngis, og i siste instans er det en fordring om frelse, utspent i rommet mellom minne og håp. Her plukker Agamben opp tråden fra [Benjamins](#) fotoessay, der han reflekterer over et fotografi av en anonym fiskerkone fra New Haven og fremhever at i det dette bildet finnes noe som ikke vil tie og som vil navngis.⁴³ Selve inkarnasjonen av dette finner Agamben i Prousts univers. Han viser til Prousts besettelse med å skaffe seg fotografier av mennesker som han beundret, og mer spesifikt til fotografiet som han mottok fra unge Edgard Auber (som Proust angivelig var forelsket i) da han var 22 år, som svar på en av sine forespørslar. På baksiden av portrettfotografiet var det skrevet følgende (på engelsk): «Look at my face: my name is Might Have Been; I am also called No More, Too Late, Farewell.»⁴⁴ For Agamben forteller denne påskriften om fordringen som så å si gir *liv* til fotografiet og holder det i spenn mellom to tider: fortiden og en mulighetens tid. Slik kan fotografiet bevare minnet om den som har levd, samtidig som at det byr betrakteren å reflektere over hvordan livet kan ha utfoldet seg – og *kunne* ha utfoldet seg – i bildets ettertid, som på avbildningstidspunktet utgjorde fremtiden.

Spørsmålet om portrettfotografiets evne til å fange inn og formidle en genuin menneskelig erfaring kan sees i lys av en viktig topos innen moderne estetikk: blikket som besvares, ikke besvares eller kun besvares flyktig. Innen litteraturen var det poeten Baudelaire som først legemliggjorde det ubesvarte blikkets paradokser i diktet «À une passante» («Til en kvinne som gikk forbi») *Les Fleurs du mal (Det ondes blomster, 1957)*. Her beskrives ekstasen som oppstår når en vakker kvinne passerer på gaten og to blikk streifes, samt det påfølgende vemod over det egentlig ubesvarte blikket, i samspill med en innsikt om at slike streiføyeblikk – som er over allerede idet de utspiller seg – utgjør det moderne livs små mirakler. Benjamin har skrevet innsiktsfullt om hvordan det ubesvarte blikket hos Baudelaire er knyttet til auraens forfall: «Baudelaire beskriver øyne, der man skulle kunne si at evnen til å sende blikk har gått tapt.» Han knytter ikke overraskende denne forfallsprosessen til fotografisk teknologi: «Det som måtte fornemmes som det umenneskelige, man kunne si dødelige, ved daguerreotypien, var blikket (for øvrig vedvarende) inn i apparatet, der

apparatet tok opp menneskets bilde uten å gi sitt blikk tilbake. Men blikket innebærer forventningen om at den en gir det til, skal gjengjelde det.»⁴⁵ I denne sammenhengen inkarnerer altså portrettfotografiet for Benjamin erfaringen av at blikket ikke besvares.

Det er likevel et syn som kan kompliseres på mange vis, for som vi har sett knytter Benjamin en aura til portrettfotografiet i tiden frem til 1870, samt til Kafka-portrettet fra 1888. Videre har både Haustein og Yacavone påpekt at «blikket som besvares», kan sees som en underliggende dynamikk for en triade av estetiske fenomener: Prousts ufrivillige minne, Benjamins begrep om kunstverkets aura og Barthes' begrep om fotografiets punktum.⁴⁶ I alle tilfeller dreier det seg om erfaringen av et blikk som besvares og en forbindelse som oppstår på tross av en avstand i tid og rom. Det er imidlertid en asymmetri mellom disse tre estetiske fenomenene, og særlig interessant er hvordan fotografiets rolle og status forskyves. Hos Proust og Benjamin er det ikke fotografiet som får den privilegerte rollen, men kunstverket, til tross for at det knyttes en betydelig fascinasjon og emosjonell betydning til portrettfotografiet. Men når portrettfotografiet gjøres til gjenstand for en egen undersøkelse hos Barthes og Agamben, er Proust og Benjamin sentrale referanser. Det som da vektlegges, er for det første det fotografiske blikkets dobbelthet av å både viser frem noe og holde noe tilbake. Dernest fremheves fotografiets kapasitet til å innfange ansiktets gester og minespill og slik utsi noe vesentlig og sant om et menneskeliv. Dette knyttes dessuten til fotografiets tidsmessige utspenning mellom fortiden og fremtiden. Dermed sees portrettfotografiet som et privilegert medium som nettopp evner å fange inn øyeblikk av sannhet om menneskene – i ansiktens minespill, gester og blikk. Slik kan portrettfotografiet gi innsikt i det som i sitt vesen er flyktig, omskiftelig og uhandgripelig, og slik fremstår det som et av modernismens viktigste medier.

Det er imidlertid verdt å legge merke til at både Agamben og Barthes krysser grensene mellom liv og verk i sine refleksjoner om fotografiet hos Proust. Når Agamben knytter an til leitmotivet «blikket som besvares», er det med utgangspunkt i Prousts *egen* lidenskap for fotografier snarere enn i *romanens* refleksjon over fotografier. Den samme fascinasjonen for Prousts forhold til fotografier ser vi i Barthes' notater til et seminar han planla å holde om Proust og fotografiet den våren han døde, men som han ikke rakk å gå i gang med.⁴⁷ Seminaret var viet fotografiene Paul Nadar tok av de mondene skikkelsene Proust brukte som modeller for sine litterære karakterer, og han skriver at hensikten er å la seg «beruse» av fotografiene og la dem fungere som et sammenstøt mellom drømmen og det «reelle». Slik fremhever Barthes betrakterens emosjonelle investering i portrettene, og han inndrar på subtilt vis forfatterens livsverden. Seminarbeskrivelsen gjør det tydelig at Barthes hadde tilbrakt betydelig tid i kontemplasjon over portrettfotografiene fra Prousts verden, og hele seminaret fremstår som et vitnesbyrd om portrettfotografiets tiltrekningskraft.

Fotografiene fra Prousts verden fortsetter altså å fascinere, kanskje nettopp fordi de tilhører en annen tid. Rundt 1900 kan praksisen med å betrakte portrettfotografiet stå som en legemliggjøring av håpet om at blikket skal besvares, og Prousts roman demonstrerer med all tydelighet portrettfotografiets appell. Selve erfaringen av å betrakte fotografier opphøyes imidlertid aldri hos Proust. Det handler ikke om noe så intenst og tilfredsstillende som det ufrivillige minnet, men kanskje heller om en atmosfære og en slags aura som utstråler fra bildet og skaper en opplevelse

av nærvær og tilknytning. Samtidig er Proust tydelig når han beskriver hvordan fotografiene bygger opp under en subjektiv fantasme og slik sett ikke har særlig rekkevidde utover subjektet selv. Men kanskje kan vi bedre forstå Proust og Marcells fascinasjonen for portrettfotografier ved å se dem i lys av Benjamin, Barthes og Agambens fotorefleksjoner, der verdiaksen til en viss grad forskyves. Her skjer en bemerkelsesverdig glidning mellom romanen og det virkelige liv, mellom litteratur og fotografi.

Å nå utover seg selv: fotografiet, romanen og forholdet til den andre

Praksisen med å samle portrettfotografier, omgi seg med dem i boligens indre gemakker og berøre dem på en emosjonell måte viser hvordan følelsene retter seg mot selve mediet. På en tilsvarende måte viser praksisen med å betrakte portrettfotografier, avlese et ansikts emosjoner og søke kontakt med en annens blick at en stedfortredende og medierende instans har etablert seg mellom menneskene, noe som preger de intime og sosiale relasjonene. Til grunn her ligger et dypt ønske om forbindelse med andre som gjerne knyttes til romantikkens idealer. Proust gjør det imidlertid tydelighet at han skriver i modernismens tid. For det første viser han hvilken betydning *portrettfotografiet* har i forholdet til den andre i denne perioden og hvilken fascinasjonskraft og løfterikdom som finnes i det: Det fotograferte ansiktets minespill synes både å innvie en og stenge en ute, og den innfangede gesten synes å romme en helt menneskeliv. For det andre viser han hvordan lengselen sjelden når særlig utover egen *projisering* og i stor grad forblir et ensidig prosjekt. Slik demonstrerer Proust at vi alle – til syvende og sist – er overgitt til vårt eget indre og at vi fargelegger alle inntrykk med vår egen bevissthets palett. I romanen uttrykkes en klar preferanse for det subjektivt fargelagte blikket. Ifølge Marcel er det den indre lyssettingen som tillater oss å se, og uten denne, ser vi slett ingenting. Om dette vitner følgende formulering: «for en tilskuer som bare ser tingene utenfra, det vil si som ikke ser noe i det hele tatt».⁴⁸

Likevel finnes det hos Marcells en lengsel etter å nå utover den indre bevissthet, og som nevnt i innledningen, understreker han at vårt «fengsel» ikke er ubevegelig: «vi befinner oss snarere underveis, i en uavlatelig higen etter å komme ut over oss selv». Denne higen etter å nå utover seg selv danner en rød tråd gjennom boken, og Marcells anstrengelser innen kjærligheten, vennskapet og sosietetslivet kan sees i lys av denne lengselen. Det finnes en innsikt i romanen om at det evinnelige indre perspektivet begrenser oss og at vi mangler tilgang til andre mennesker. Det er her den fotografiske teknologien gir nye muligheter. Kameraet lar oss se andre mennesker slik de fremtrer foran apparatet, uten den fargeleggingen som skjer når vi ser dem i lys av vår subjektive bevissthet. Proust var en av de første til å forstå at fotografisk teknologi kan være en kilde til erfaringer av annethet og refleksjoner over annethet. Dette innebærer imidlertid ikke identifikasjon med den andre ved at man leser den andres ansikt og møter den andres blick. Det innebærer en følelse av å være fremmedgjort og ikke kjenne den andre igjen.

Dette blir særlig tydelig i to sentrale scener i romanen. Den første av dem er en mye omdiskutert scene, der Marcel trer inn i et rom og uforvarende får øye på bestemoren som sitter der, men ennå ikke har sett ham. Det plutselige synet av henne i et øyeblikk der hun ikke er oppmerksom på ham,

gjør at den vante måten han ser henne på, settes ut av spill. Ifølge Marcel er den personen som betrakter bestemoren i dette øyeblikket, ikke hans fulle selv, men et slags vitne eller en fotograf som kun mekanisk registrerer det han ser, *uten* å være følelsesmessig involvert:

[D]et [var] ikke annet av min person til stede enn vitnet, iakttageren, en fremmed i hatt og frakk som ikke tilhører huset, fotografen som kommer for å lage en klisje av steder man ikke skal gjense. Det som øynene mine helt mekanisk registrerte i det øyeblikk jeg fikk se min bestemor, det var da også et fotografi. De mennesker vi er glad i, ser vi bestandig bare gjennom vår egen kjærlighet, de blir tatt inn i dens system, fanget opp av dens uopphørlige bevegelse; før bildet av deres ansikt når frem til oss, river kjærligheten det med seg i sin virvel.⁴⁹

I denne passasjen får Marcel frem kontrasten mellom det tilvante, subjektiv fargelagte blikket, og det plutselige, uforvarende blikket som tar inn en person – uten at det rekker å etablere en tilvant synsmåte. Dette beskriver han videre som et slags ulykkestilfelle, der blikket får se noe det aldri burde sett og fungerer som en mekanisk fotolinse: «når tilfellet med grusom list hindrer vår kjærlighet i å styrte til i tide for å skjule det som vårt blick aldri burde se, de ganger det er blikket som er kommet først til åstedet og fungerer på egen hånd, helt mekanisk som en fotolinse.»⁵⁰ Resultatet er en drastisk fremmedgjøring, der bestemoren fremstår som en fremmed og stakkarslig kvinne: «[J]eg fikk for første gang øye på – bare for et øyeblikk for hun forsvant straks – i sofaen under lampen, rød, tung og ordinær, syk og halvforvirret, med flakkende øyne over en oppslått bok, en gammel og nedbrutt kvinne som jeg ikke kjente.»⁵¹ Samtidig er det en erfaring der Marcel selv føler seg fremmedgjort, og slik sett er det en dypt emosjonell erfaring. Han kjenner hverken bestemoren eller seg selv igjen rett og slett fordi han har fått tilgang til et synsfelt og en synsmåte som ikke er hans vante, og som han beskriver ved hjelp av fotografisk teknologi.

Den andre scenen er den der Marcel viser Saint-Loup et fotografi av Albertine. Saint-Loup er på forhånd overbevist om at Albertine må være vakker, siden Marcel er så betatt av henne, men når han får se bildet, svarer det åpenbart ikke til forventningene han har bygget opp, og Marcel innser umiddelbart at vennen ser noe ganske annet enn ham selv. Slik lyder det når Marcel finner frem det omtalte fotografiet:

Endelig fant jeg fotografiet. 'Hun er sikkert vidunderlig,' kom det på ny fra Robert, som ikke hadde sett at jeg rakte ham bildet. Plutselig fikk han øye på det og holdt det et øyeblikk i hånden. Hans ansikt speilte en forbløffelse som grenset til vantro. «Er dette den piken du elsker?» sa han til sist i en tone der forbauselsen bare ble holdt nede av frykten for å såre meg.⁵²

Dette er en scene der det forelskede blikket viser seg å være ganske annerledes enn blikket uten emosjonell tilknytning til bildet. I fortsettelsen erkjenner Marcel at hans eget bilde av Albertine på ingen måte svarer til hva andre ser: «Likesom en sten som er blitt dekket med sne var Albertine ikke annet enn utgangspunktet for en veldig konstruksjon som steg opp fra mitt hjerte. Robert så ingen av disse lagvise inntrykkene som gjorde at jeg på min side ikke fikk øye på det residuum som han utelukkende så.»⁵³

I romanens siste bind vender Marcel tilbake til denne scenen, og der fremstår den som frigjørende. Han påpeker at Saint-Loups blick på fotografiet av Albertine til en viss grad hadde «bidratt til å befri meg et øyeblikk [...] for troen på denne følelsens objektive karakter».⁵⁴ På grunn Saint-Loups reaksjon på fotografiet ble altså Marcel et øyeblikk befridd for en illusjon, og han fikk tilgang til noe som lå utenfor hans egen subjektive bevissthet. Han så hvordan Albertine kunne fortone seg foran et kameraøye og hvordan hun kunne fortone seg for en som betraktet fotografiet uten å være forelsket i henne. Man kan spørre seg om fotografiet på denne måten kun bidrar til å *befri* en fra illusjoner (både om bestemoren og om Albertine), eller om det er noe mer på spill. Kan fotografiet også gi en form for *tilgang* til et annet erfaringsfelt, og i så fall til hvilket?

I den tidlige fototeorien var særlig én tanke fremtredende: forestillingen om at fotografiet ga tilgang til et objektivt synsfelt. Fotografen Lazlo Moholy-Nagy var blant dem som målbar denne visjonen, og vi finner en freudiansk inspirert variant av den i Walter Benjamins begrep om det «optisk ubevisste».⁵⁵ Med dette begrepet pekte Benjamin på alt det som bokstavelig talt blir liggende i blindsonen når vi bedriver alminnelig visuell aktivitet, både fordi blikket vårt er farget (slik fortelleren Marcel påpeker) og fordi blikket vårt ikke makter å gi alt oppmerksomhet eller se alt like tydelig (slik romanens beskrivelser av sansning demonstrerer).⁵⁶ Denne blindsonen eksisterer i form av en ubevisst eller latent visualitet, og Benjamins poeng er at fotografiet gjør oss oppmerksom på denne blindsonen, både ved at faktiske fotografier viser frem det som vi ikke legger merke til i hverdagen og ved at de gir oss en bevissthet om vårt eget blikks idiosynkrasier. For Benjamin er det optisk ubevisste et slags fellesgods, en billedstrøm som omgir oss uten at vi egentlig legger merke til den. Å koble seg på denne billedstrømmen innebærer at man kobler seg på en kollektiv bevissthet. En beslektet tanke finnes hos Flusser. Ifølge Flusser bryter fotografiet gjennom «individualitetens skall» og trenger inn på «intersubjektivitetens territorium».⁵⁷ Det avslutter dermed en lang, individentsentrert æra i menneskenes historie, nemlig borgerskapets æra, og innleder en helt ny periode, der det intersubjektive dominerer. Det finnes altså en tro på at modernitetens teknologiske frembringelser gir adgang til et objektivt, kollektivt eller intersubjektivt visuelt felt, som viser vei ut av den subjektive æraen.

Men før Moholy-Nagy, Benjamin og Flusser publiserte sine spekulasjoner om fotografiets muligheter, leverte Proust sine refleksjoner i romanens form, og de tar en litt annen retning. Selv om Proust var seg bevisst kameraets frigjørende blick, og selv om Marcells erfaringer ut i *annethetens kontinent* er knyttet til erfaringer med fotografiet, finnes det hos Proust ingen visjoner om at fotografiet innleder noen ny visuell æra. Fotografiet spiller nemlig annenfiolin hos Proust, for som kjent er det er kunsten – først og fremst romanen – han setter høyest. Spørsmålet som stilles i første bind om muligheten til å nå utover seg selv, besvares i siste bind på følgende måte: «Det er bare gjennom kunsten vi kan komme ut av oss selv, få vite hva en annen ser av dette universet som ikke er det samme som vårt.»⁵⁸ Når Marcel, skuffet over relasjoner med andre i det virkelige liv, trekker seg tilbake for å vie seg til litteraturen, er det med overbevisningen om at det er *litteraturen* som kan gi en slik tilgang.

Likevel kan man spørre seg om erfaringene med fotografiet og annetheten har bidratt til noe av

romanens selvbevissthet og selvinnsett. Det interessante er nemlig at Marcel i sine beskrivelser av romankunsten anvender en rekke metaforer hentet fra fotografisk teknologi. Romanens evne til å belyse og skape innsikt beskrives som en fremkallingsprosess der virkeligheten utgjør materialet, og romanens arbeid med å anskueliggjøre gjennom litterær stil beskrives som et visuelt arbeid. Ifølge Marcel er det sanne, opplyste og gjennomlevde livet nettopp litteraturen, og de som er overgitt til virkeligheten – uten tilgang til litteraturen – har ikke mulighet til å *fremkalle* livets innsikter:

Men de ser det ikke, for de gjør ikke noe forsøk på å belyse det. Og slik blir deres fortid full av negativer som ikke er til noen nytte, fordi intelligensen ikke har «fremkalt» dem. Vårt liv, og også de andres; for stilen er for forfatteren, i like høy grad som farven for maleren, et spørsmål ikke om teknikk, men om visjon.⁵⁹

Man opplever, men det man har opplevet ligner disse negativene som er helt sorte så lenge man ikke har betraktet dem i lyset fra en lampe, og som også må sees fra baksiden [...] først når [intelligensen] har belyst og intellektualisert det [...] kan man – og med hvilket besvær – skjelne omrisset av det man har følt.⁶⁰

Dette tankesettet preger en rekke sentrale passasjer i siste bind, og det når sitt høydepunkt når Marcel beskriver romanen som et optisk instrument: «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 ikke ville ha sett hos seg selv.»⁶¹ Ved hjelp av metaforer fra fotografiets felt synliggjør altså Marcel forskjellen mellom den trivielle livserfaringen og den gjennomlevde, sanne erfaringen. Romanen beskrives som en synsteknologi som gjør det mulig å *se bedre* – som tillater å *se med høyere kvalitet*. Slik tydeliggjøres også Prousts kunstneriske preferanser. Om fotografiet kan gi et *glimt* inn i et nøytralt synsfelt og *midlertidig* frigjøre en fra subjektive illusjoner, er det romanen som evner å skape en dypere innsikt og la denne utfolde seg med en viss varighet. Romanen fremstår dermed som en moderne synsteknologi, som muliggjør dybde og varighet, sannhet og selvbevissthet.

I tiden rundt 1900 var portrettfotografiet det mediet som preget hverdagslivet og omgangen mellom mennesker. Studiet av andres ansikter, blikk og minespill hadde en enorm emosjonell appell, og portrettfotografiet ga rom for egne drømmer og projiseringer, samtidig som at det vitnet om en lengsel etter å nå utover seg selv. Prousts monumentale roman reflekterer over hvordan forholdene mellom mennesker preges av det nye mediet, og hvordan forholdet til tid og erfaring endrer seg. Ikke minst viser Proust hvordan romanen befinner seg i en historisk brytningstid, der forholdet mellom kunst, teknologi og sansning må tenkes på nytt.

I vår tid er fotografiet allestedsnærværende, og paradoksalt nok synes dette å gjøre mediet både viktig og uviktig. Vi dveler kanskje ikke like mye over portrettfotografier lenger. Bare sjeldent gode eller gåtefulle bilder fanger vår interesse. Det er andre medier som preger hverdagen vår, slik som mobiltelefonen, som de fleste har et høyst affektivt forhold til. Og vi har også andre mediemetaforer

som vi tar i bruk når vi reflekterer over sansingen, bevisstheten og minnet. Men behovet for forbindelse, tilknytning og kontakt med andre vedvarer, og dette skjer i enda større grad enn tidligere gjennom mediene.

Noter

¹ Brassäi, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*. Paris: Gallimard 1997. Brassäi var kunstnernavnet til fotografen Gyula Halász (1899–1984). Boken ble utgitt posthumt.

² Svenske Sara Danius har vært en pioner på dette feltet, se Danius, *The Senses of Modernism. Technology, Perception and Aesthetics*. Ithaca: Cornell 2002; *Prousts Motor*. Stockholm: Bonnier 2000 og *Proust – Benjamin: Om fotografien*. Stockholm: Moderna museet, Axl Books 2011. Av andre, nyere arbeider kan følgende nevnes: Gabrielle Townsend, *Proust's Imaginary Museum. Reproductions et Reproduction in À la recherche du temps perdu*. Oxford: Peter Lang 2008; Kathrin Yacavone, «Barthes et Proust: La Recherche comme aventure photographique», i *Fabula LHT*. Mars 2008. ; [Patrick Mathieu, *Proust, Une question de vision. Pulsion scopique, photographie et représentations littéraires*. Paris: L'Harmattan 2009](#); [Áine Larkin, *Proust Writing Photography. Fixing the Fugitive in À la recherche du temps perdu*. London: Legenda 2011](#); [Katja Haustein, *Regarding Lost Time. Photography, Identity, and Affect in Proust, Benjamin, and Barthes*. London: Legenda 2012](#); [Mary Bergstein, *In Looking Back One Learns to See. Marcel Proust and Photography*. Amsterdam: Rodopi 2014](#).

³ Prousts egen fotosamling er ikke bevart, men fotografen Paul Nadars portrettfotografier fra de mondene miljøer Proust vanket i, gir oversikt over de viktigste personene Proust forholdt seg til og brukte som modeller, samt godt innblikk i genren. Se Anne-Marie Bernard (red.), *Le Monde de Proust vu par Nadar*. Paris: Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux 1999.

⁴ Marcel Proust, *På sporet av den tapte tid 1–12*. Oversatt av Anne-Lisa Amadou. Oslo: Gyldendal 1992, 1, 112–13. [«Car si on a la sensation d'être toujours entouré de son âme, ce n'est pas comme d'une prison immobile: plutôt on est comme emporté avec elle dans un perpétuel élan pour la dépasser, pour atteindre à l'extérieur, avec une sorte de découragement, en entendant toujours autour de soi cette sonorité identique qui n'est pas écho du dehors, mais retentissement d'une vibration interne.» Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu 1–3*. Red. Jean-Yves Tadié. Bibliothèque de Pléiade. Paris: Gallimard 1987–89, 1, 86–7.]

⁵ Jeg unnlater dermed å undersøke fotografiet i forhold til Prousts begrep om *det ufrivillige minnet*. Det synes klart at Proust i sin sondring mellom det ufrivillige og det frivillige minnet anvender fotografiske metaforer for å demonstrere det *mekaniske* ved det *frivillige* minnet, og at han dermed også nedvurderer fotografiets *mekaniske* funksjoner. Men som flere forskere har påpekt, viser Proust et mer kompleks syn på den fotografiske teknologien i andre sammenhenger. For eksempel betoner Áine Larkin hvordan Prousts eksplisitte anti-fotografiske estetikk subverteres av en «photographic poetology». Larkin, *Proust Writing Photography*, 5. Brassäi mener dessuten at

fotografiets «latente bilde» ligger til grunn for det ufrivillige minnet. Brassai, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, 163 ff.

⁶ På norsk har Anders Johansen skrevet om innflytelsen fra Ruskin i artikkelen «Fotografiet og den tapte tid», i *Norsk medietidsskrift*, nr. 3, 2009, 204–230.

⁷ Se Mary Bergsteins kapittel «Photography and the Cultural Archive», i *In Looking Back One Learns to See*, 47–87. Se også Gisèle Freund, *Photographie et société*. Paris: Seuil 1974, 93–97.

⁸ Walter Benjamin, «Kunstverket i reproduksjonsalderen», i *Kunstverket i reproduksjonsalderen*. Overs. Torodd Karlsten. Oslo: Gyldendal, 1991, 45. [«Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winks aus den frühen Photographien die Aura zum letzten Mal.» Walter Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», i Detlev Schöttker (red.), *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, 362.]

⁹ Walter Benjamin, «Kleine Geschichte der Photographie», i *Medienästhetische Schriften*, 304–5.

¹⁰ Samuel Weber, *Mass Mediauras. Forms, Technics, Media*. Stanford, California: Stanford University Press 1996.

¹¹ Gisèle Freund, *Photographie et société*; Gabrielle Townsend, *Proust's Imaginary Museum*, 99–150.

¹² Mark Goble, *Beautiful Circuits. Modernism and the Mediated Life*. New York: Columbia University Press, 2010, 8, 19.

¹³ «Vous me ferez très plaisir si vous me donnez votre photographie [...] Je penserai à vous, même sans photographie, mais ma mémoire fatiguée par les stupéfiants a de telles défaillances que les photographies me sont bien précieuses. Je les garde comme renfort et ne les regarde pas trop souvent pour ne pas épuiser leur vertu.» Brassai, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, 80.

¹⁴ Proust, *På sporet av den tapte tid*, 3, 80. [«En rentrant, Françoise me fit arrêter, au coin de la rue Royale, devant un étalage en plein vent où elle choisit, pour ses propres étrennes, des photographies de Pie IX et de Raspail et où, pour ma part, j'en achetai une de la Berma.» Proust, *À la recherche du temps perdu*, 1, 486.]

¹⁵ Proust, *På sporet av den tapte tid*, 3, 102. [«Mais n'espérant point obtenir un morceau vrai de ces nattes, si au moins j'avais pu en posséder la photographie, combien plus précieuse que celle de fleurettes dessinées par le Vinci ! Pour en avoir une, je fis auprès d'amis des Swann et même de photographes, des bassesses qui ne me procurèrent pas ce que je voulais, mais me lièrent pour toujours avec des gens très ennuyeux.» Proust, *À la recherche du temps perdu*, 1, 503.]

¹⁶ Proust, *På sporet av den tapte tid*, 4, 285. [«J'aurais beaucoup aimé, si vous en possédiez, avoir une photographie du petit portrait de Miss Sacripant.» Proust, *À la recherche du temps perdu*, 1, 860.]

¹⁷ Proust, *På sporet av den tapte tid*, 5, 85. [«Je regardais la photographie de sa tante et la pensée que, Saint-Loup possédant cette photographie, il pourrait peut-être me la donner, me fit le chérir davantage et souhaiter de lui rendre mille services qui me semblaient peu de choses en échange d'elle.» Proust, *À la recherche du temps perdu*, 2, 379.]

¹⁸ Proust, *På sporet av den tapte tid*, 2, 56. [«approchant de lui la photographie de Zéphora, il croyait serrer Odette contre son cœur.» Proust, *À la recherche du temps perdu*, 1, 225.]

¹⁹ Proust, *På sporet av den tapte tid*, 3, 251. [«Swann avait dans sa chambre, au lieu des belles photographies qu'on faisait maintenant de sa femme, et où la même expression énigmatique et victorieuse laissait reconnaître [...] sa silhouette et son visage triomphants, un petit daguerréotype ancien tout simple, antérieur à ce type.» Proust, *À la recherche du temps perdu*, 1, 617.]

²⁰ Proust, *På sporet av den tapte tid*, 11, 91. [«Je tâchais d'embrasser l'image d'Albertine à travers mes larmes» Proust, *À la recherche du temps perdu*, 4, 76.]

²¹ Proust, *På sporet av den tapte tid*, 6, 66–67. [«D'abord au fur et à mesure que ma bouche commença à s'approcher des joues que mes regards lui avaient proposé d'embrasser, ceux-ci se déplaçant virent des joues nouvelles; le cou, aperçu de plus près et comme à la loupe, montra, dans ses gros grains, une robustesse qui modifia le caractère de la figure. Les dernières applications de la photographie [...] je ne vois que cela qui puisse, autant que le baiser, faire surgir de ce que nous croyions une chose à aspect défini, les cent autres choses qu'elle est tout aussi bien, puisque chacune est relative à une perspective non moins légitime.» Proust, *À la recherche du temps perdu*, 2, 660.]

²² Proust, *På sporet av den tapte tid*, 1, 211. [«'Je n'oserais pas cracher dessus ? sur ça ?'» Proust, *À la recherche du temps perdu*, 1, 163.]

²³ Proust, *På sporet av den tapte tid*, 1, 210 [«Ce portrait leur servait sans doute habituellement pour des profanations rituels.» Proust, *À la recherche du temps perdu*, 1, 162.]

²⁴ Proust, *På sporet av den tapte tid*, 5, 301. [«j'avais été très étonné de trouver parmi les photographies que m'envoyait son père une du portrait de Miss Sacripant (c'est-à-dire Odette) par Elstir.» Proust, *À la recherche du temps perdu*, 2, 563.]

²⁵ Proust, *På sporet av den tapte tid*, 3, 84. [«La manière chercheuse, anxieuse, exigeante que nous avons de regarder la personne que nous aimons [...] tout cela rend notre attention en face de l'être aimé trop tremblante pour qu'elle puisse obtenir de lui une image bien nette. Peut-être aussi

cette activité de tous les sens à la fois et qui essaye de connaître avec les regards seuls ce qui est au delà d'eux, est-elle trop indulgente aux mille formes, à toutes les saveurs, aux mouvements de la personne vivante que d'habitude, quand nous n'aimons pas, nous immobilisons. Le modèle chéri, au contraire, bouge; on n'en a jamais que des photographies manquées.» Proust, *À la recherche du temps perdu*, 1, 489–90.]

²⁶ Proust, *På sporet av den tapte tid*, 4, 302. [«[C]ar tandis que se rectifie la vision que nous avons de lui, lui-même qui n'est pas un objectif inerte change pour son compte, nous pensons le rattraper, il se déplace, et, croyant le voir enfin plus clairement, ce n'est que les images anciennes que nous en avons prises que nous avons réussi à éclaircir, mais qui ne le représentent plus.» Proust, *À la recherche du temps perdu*, 2, 229.]

²⁷ Se særlig Sara Danius, *Prousts motor*.

²⁸ Proust, *På sporet av den tapte tid*, 4, 304. [«Et puis comme la mémoire commence toute de suite à prendre des clichés indépendants les uns des autres, supprime tout lien, tout progrès, entre les scènes qui y sont figurées, dans la collection de ceux qu'elle expose, le dernier ne détruit pas forcément les précédents.» Proust, *À la recherche du temps perdu*, 2, 230.]

²⁹ Proust, *På sporet av den tapte tid*, 4, 323. [«Notre mémoire ressemble à ces magasins qui, à leurs devantures, exposent d'une certaine personne, une fois une photographie, une fois une autre. Et d'habitude la plus récente reste quelque temps seul en vue.» Proust, *À la recherche du temps perdu*, 2, 244.]

³⁰ Proust, *På sporet av den tapte tid*, 5, 85. [«Car cette photographie c'était comme une rencontre de plus ajoutée à celles que j'avais déjà faites de Mme de Guermantes ; bien mieux, une rencontre prolongée, comme si, par un brusque progrès dans nos relations, elle s'était arrêtée auprès de moi, en chapeau de jardin, et m'avais laissé pour la première fois regarder à loisir ce gras de joue, ce tournant de nuque, ce coin de sourcils (jusqu'ici voilés pour moi par la rapidité de son passage, l'étourdissement de mes impressions, l'inconsistance du souvenir); et leur contemplation [...] m'était une voluptueuse découverte, une faveur. Ces lignes qu'il me semblait presque défendu de regarder, je pourrais les étudier là comme dans un traité de la seule géométrie qui eût de la valeur pour moi.» Proust, *À la recherche du temps perdu*, 2, 379.]

³¹ Proust, *På sporet av den tapte tid*, 4, 299. [«Il en est des plaisirs comme des photographies. Ce qu'on prend en présence de l'être aimé, n'est qu'un cliché négatif on le développe plus tard, une fois chez soi, quand on a retrouvé à sa disposition cette chambre noire intérieure dont l'entrée est 'condamnée' tant qu'on voit du monde.» Proust, *À la recherche du temps perdu*, 2, 227.]

³² Proust, *På sporet av den tapte tid*, 7, 225. [«On ne fait guère attention à cette phrase si on est avec des amis ; on est gai toute la soirée, on ne s'occupe pas d'une certaine image; pendant ce temps-là elle baigne dans le mélange nécessaire; en rentrant on trouve le cliché, qui est développé

et parfaitement net.» Proust, *À la recherche du temps perdu*, 3, 193.]

³³ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard Seuil 1980, 152.

³⁴ Barthes' skille mellom fotografiets studium, som betegner den allmenne interesse fotografiet har, og dets punktum, som betegner den emosjonelle respons enkelte fotografier vekker i betrakteren, kan sees som et forsøk på å inkludere emosjoner og affekter i refleksjonen om fotografiet.

³⁵ Roland Barthes, *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet*. Overs. Knut Stene-Johansen. Oslo: Pax, 2001, 85. [«La clarté de son visage, la pose naïve de ses mains, la place qu'elle avait occupée docilement sans se montrer ni se cacher, son expression enfin [...] tout cela formait la figure d'une *innocence* souveraine.» Barthes, *La Chambre claire*, 107.]

³⁶ Barthes, *Det lyse rommet*, 83. [«se prêtait»; *avec discrétion*]. Barthes, *La Chambre claire*, 105.]

³⁷ Barthes, *Det lyse rommet*, 135–37. [«C'est que le regard, faisant l'économie de la vision, semble retenu par quelque chose d'intérieur [...] En fait, il ne regarde rien; il *retient* vers le dedans son amour et sa peur.» Barthes, *La Chambre claire*, 175.]

³⁸ Giorgio Agamben, «Kommerell, or On Gesture», i *Potentialities*. Overs. Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press 1999, 78.

³⁹ Giorgio Agamben, «Ansiktet», i *Midler uten mål: Notater om politikk*. Overs. Kristin Gjerpe. Oslo: Cappelen akademisk forlag 2008, 88.

⁴⁰ Proust, *På sporet av den tapte tid*, 4, 238. [«telle masse amorphe et délicieuse, encore tout enfantine, de petites filles». Proust, *À la recherche du temps perdu*, 1, 823.]

⁴¹ Proust, *På sporet av den tapte tid*, 4, 345–6. [«Sans doute les lignes de la voix, comme celles du visage, n'étaient pas encore définitivement fixées.»; «Les traits de notre visage ne sont guère que des gestes devenus, par l'habitude, définitifs. La nature, comme la catastrophe de Pompéi, comme une métamorphose de nymphe, nous a immobilisées dans le mouvement accoutumé.»; «notre philosophie de la vie.» Proust, *À la recherche du temps perdu*, 1, 908–9.]

⁴² Giorgio Agamben, «Judgment Day», i *Profanations*. Overs. Jeff Fort. New York: Zone Books 2007, 24.

⁴³ Benjamin beskriver også en utspenning mellom to tider når han fremhever et «her og nå», som virkeligheten har brennemerket den avbildede personen med, som et punkt der fremtiden skjuler seg. Benjamin, «Kleine Geschichte der Photographie», 302–3.

⁴⁴ Dette er en allusjon til Dante Gabriel Rossettis sonett «Stillborn love» (1870). Som Brassai har

vist, ble disse ordene viktige for Proust, og han refererer til dem flere ganger. Brassai, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, 38 ff.

⁴⁵ Walter Benjamin, «Om noen motiver hos Baudelaire». Overs. Janne Sund. I Arild Linneberg (red.), *Skrifter i utvalg 1*. Oslo: Vidarforlaget 2014, 243; 241.

⁴⁶ Haustein, *Regarding Lost Time*; Kathrin Yacavone, *Benjamin, Barthes and the Singularity of Photography*. New York: Continuum 2012.

⁴⁷ Roland Barthes, «Proust et la Photographie», i *La Préparation du roman 1 et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978–1979 et 1979–1980)*. Red. Nathalie Léger. Paris: Seuil 2003. Se også Kathrin Yacavone, «Reading through Photography: Roland Barthes' Last Seminar 'Proust et la photographie'», i *French Forum*, vol. 34, nr. 1, 2009.

⁴⁸ Proust, *På sporet av den tapte tid*, 2, 274. [«aux yeux d'un observateur qui ne voit les choses que du dehors, c'est-à-dire qui ne voit rien». Proust, *À la recherche du temps perdu*, 1, 390.]

⁴⁹ Proust, *På sporet av den tapte tid*, 5, 154. [«[I]l n'y avait là que le témoin, l'observateur, en chapeau et manteau de voyage, l'étranger qui n'est pas de la maison, le photographe qui vient prendre un cliché des lieux qu'on ne reverra plus. Ce qui, mécaniquement, se fit à ce moment dans mes yeux quand j'aperçus ma grand-mère, ce fut bien une photographie. Nous ne voyons jamais les êtres chéris que dans le système animé, le mouvement perpétuel de notre incessante tendresse, laquelle, avant de laisser les images que nous présente leur visage arriver jusqu'à nous, les prend dans son tourbillon, les rejette sur l'idée que nous nous faisons d'eux depuis toujours, les fait adhérer à elle, coïncider avec elle.» Proust, *À la recherche du temps perdu*, 2, 438–39.]

⁵⁰ Proust, *På sporet av den tapte tid*, 5, 155. [«quand quelque cruelle ruse du hasard empêche notre intelligente et pieuse tendresse d'accourir à temps pour cacher à nos regards ce qu'ils ne doivent jamais contempler, quand elle est devancée par eux qui, arrivés les premiers sur place et laissés à eux-mêmes fonctionnent mécaniquement à la façon de pellicules.» Proust, *À la recherche du temps perdu*, 2, 439.]

⁵¹ Proust, *På sporet av den tapte tid*, 5, 155-6. [«[J]aperçus sur le canapé, sous la lampe, rouge, lourde et vulgaire, malade, rêvassant, promenant au-dessus d'un livre des yeux un peu fous, une vieille femme accablée que je ne connaissais pas.» Proust, *À la recherche du temps perdu*, 2, 440.]

⁵² Proust, *På sporet av den tapte tid*, 11, 26. [«Enfin je venais de trouver la photographie. 'Elle est sûrement merveilleuse', continuait à dire Robert, qui n'avait pas vu que je lui tendais la photographie. Soudain il l'aperçut, il la tint un instant dans ses mains. Sa figure exprimait une stupéfaction qui allait jusqu'à la stupidité. 'C'est ça, la jeune fille que tu aimes ?' finit-il par me dire d'un ton où l'étonnement était maté de par la crainte de me fâcher.» Proust, *À la recherche du*

temps perdu, 4, 21.]

⁵³ Proust, *På sporet av den tapte tid*, 11, 27. [«Bref Albertine n'était, comme une pierre autour de laquelle il a neigé, que le centre générateur d'une immense construction qui passait par le plan de mon cœur. Robert, pour qui était invisible toute cette stratification de sensations, ne saisissait qu'un résidu qu'elle m'empêchait au contraire d'apercevoir.» Proust, *À la recherche du temps perdu*, 4, 22.]

⁵⁴ Proust, *På sporet av den tapte tid*, 12, 257. [«aidé à me dégager pour un instant [...] de ma croyance en la pure objectivité de celle-ci». Proust, *À la recherche du temps perdu*, 4, 491.]

⁵⁵ Laszlo Moholy-Nagy, «Photography», i *Painting, Photography, Film*. Overs. Janet Seligman. Lund Humphries Publishers 1969.

⁵⁶ Walter Benjamin, «Kleine Geschichte der Photographie». Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

⁵⁷ Vilém Flusser, *Into Immaterial Culture*. Kittler – Flusser Meditations. MetafluxLab and Humboldt Universität [2012], 16.

⁵⁸ Proust, *På sporet av den tapte tid*, 12, 238. [«Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre.» Proust, *À la recherche du temps perdu*, 4, 474.]

⁵⁹ Proust, *På sporet av den tapte tid*, 12, 238. [«Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas 'développés'. Notre vie ; et aussi la vie des autres; car le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision.» Proust, *À la recherche du temps perdu*, 4, 474.]

⁶⁰ Proust, *På sporet av den tapte tid*, 12, 239. [«On éprouve, mais ce qu'on a éprouvé est pareil à certains clichés qui ne montrent que du noir tant qu'on ne les a pas mis près d'une lampe, et qu'eux aussi il faut regarder à l'envers : on ne sait pas ce que c'est tant qu'on ne l'a pas approché de l'intelligence. Alors seulement quand elle l'a éclairé, quand elle l'a intellectualisé, on distingue, et avec quelle peine, la figure de ce qu'on a senti.» Proust, *À la recherche du temps perdu*, 4, 475.]

⁶¹ Proust, *På sporet av den tapte tid*, 12, 255. [«L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même.» Proust, *À la recherche du temps perdu*, 4, 489–90.]