

MARCEL PROUST VERENIGING

BULLETIN

Nummer 5

2012

## Bulletin Marcel Proust Vereniging 2012

Deze publicatie is de officiële Nederlandstalige uitgave van de Marcel Proust Vereniging en bevat het verslag van de activiteiten van de Vereniging in de periode 2009-2011.

Het *Bulletin* verschijnt in nauwe samenhang met *Marcel Proust Aujourd'hui* nummer 9.

### Redactie:

Manet van Montfrans (Universiteit van Amsterdam)  
Sabine van Wesemael (Universiteit van Amsterdam)

### Correspondentie:

S.M.E.van Wesemael  
Opleiding Franse Taal en Cultuur  
Spuistraat 134  
1012 VB Amsterdam  
E-mail: [S.M.E.vanwesemael@uva.nl](mailto:S.M.E.vanwesemael@uva.nl)

## Inhoudsopgave

Manet van Montfrans	Inleiding	1
Annelies Schulte Nordholt	Jaarverslag over 2009, 2010 en 2011	3
Sjef Houppermans	Hoe Proust in mijn leven kwam	6
Renier Somers	De vervagende grens tussen land en zee	10
Nell de Hullu -van Doeselaar	De Roos van Rivebelle	16
Gemma Pappot	Met Proust en Dante langs de Vivonne	22
Donald Loose	Proust: de metaforiek van het zelf	29
Sabine van Wesemael	Simon Vestdijk: een Proust nordique?	35
Sjef Houppermans	Lichaam en geest bij Beckett en Proust volgens François-Bernard Michel (bespreking).	51
Annelies Schulte Nordholt	Proust opvattingen over joodse identiteit en zionisme volgens Jacqueline Roze (bespreking).	55
Annelies Schulte Nordholt	‘Tact en contacts in de <i>Recherche</i> ’ Samenvatting lezing Stéphane Chaudier	59



## Inleiding

In 2012 bestaat de Marcel Proust Vereniging veertig jaar. Dat wordt op 27 oktober gevierd in Dordrecht, een van de steden die Proust tijdens zijn tweede reis naar Nederland, een pelgrimage langs de grote Hollandse schilders, in 1902 bezocht.

De onuitputtelijke *Recherche* voedt na veertig jaar nog steeds de viermaandelijke bijeenkomsten van de Vereniging. Prousts reizen naar Holland waren in januari 2011 aanleiding tot een tweedaags internationaal colloquium in Amsterdam, de stad van de door de schrijver zeer bewonderde Rembrandt, maar in de *Recherche* ook een waar Sodom, waar in de jaloerse verbeelding van de Verteller zijn geliefde, Albertine, hem ontrouw is geweest of zal worden.

Een vereniging bestaat echter ook bij gratie van de betrokkenheid van haar leden. Dat die betrokkenheid in het veertigjarig bestaan van de MPV niet aan enthousiasme en bevolgenheid heeft ingeboet, blijkt in dit Bulletin niet alleen uit het overzicht van de activiteiten in het jaarverslag van de voorzitter, Annelies Schulte Nordholt, maar ook uit de verschillende bijdragen. Zo geven Renier Somers, Gemma Pappot en Nell de Hullu een toelichting bij de keuze van hun favoriete fragment(en) in de *Recherche*. Bij Nell de Hullu leidde die favoriete passage tot het proefschrift dat zij met succes verdedigde in Leiden op 28 juni 2012. En in de vierde aflevering van de rubriek 'Hoe Proust in mijn leven kwam', dit keer geschreven door Sjef Houppermans, blijkt de aantrekkingskracht van Proust en zijn *Recherche* terug te voeren op de combinatie van een enthousiaste leraar en het voor de scholier Houppermans onweerstaanbare aura van ontoegankelijkheid en taboe dat rond de *Recherche* hing.

Twee Nederlandstalige lezingen zijn integraal opgenomen. Sabine van Wesemael spitst haar betoog over de invloed van Prousts *Recherche* op het werk van Simon Vestdijk in eerste instantie toe op diens eerste roman, *Kind tussen vier vrouwen*. Zij laat zien dat er zeker in verteltechnisch opzicht – het dubbele

vertelperspectief van de jonge ik-held en de oudere ik-verteller – duidelijke overeenkomsten bestaan tussen de *Recherche* en Vestdijks romandebuut. Een ander interessant punt in haar lezing is de bewondering van Vestdijk voor Prousts niet-gefreudianiseerde psychologie. In ‘Proust; de metaforiek van het zelf’ geeft Donald Loose een mooie, onder meer door Levinas geïnspireerde exegese van ‘het tussentijdse zwijgen van het hart’.

Dat de *Recherche* nog steeds een niet aflatende stroom studies genereert, blijkt uit de boekbesprekingen waarmee dit nummer wordt afgesloten. Het is precies honderdtien jaar geleden dat Proust lijfelijk in Nederland aanwezig was, maar in zijn werk leeft hij ook voort in het land van de door hem zo bewonderde schilders – Pieter de Hooch, Rembrandt, Ruysdael en Vermeer.

Manet van Montfrans

## Jaarverslag over 2009, 2010 en 2011

Terugkijkend op drie rijke verenigingsjaren is er één gebeurtenis die zich het scherpst aftekent in het geheugen: het colloquium 'Proust et la Hollande' van eind januari 2011. Sprekers uit binnen- en buitenland kwamen in het Maison Descartes bijeen en belichtten de vele facetten van Prousts bemoeienis met Nederland: zijn 'voyages en Hollande' natuurlijk, maar ook de soms verheerlijkende, soms regelrecht perverse associaties met 'la Hollande' in de verbeelding van Marcel. De doorwerking van Proust bij het Nederlandse lezerspubliek maar ook bij hedendaagse schrijvers werd onderzocht; op de ereplaats stond vanzelfsprekend Prousts diepgaande doordenking van de Nederlandse schilderkunst, van Rembrandt en Vermeer tot moderne schilders als Whistler en Mondriaan. De lezingen zijn inmiddels gepubliceerd in *Marcel Proust Aujourd'hui* no 8.

Maar deze drie jaar hebben we als leden ook op heel andere gebieden veel nieuws gehoord met betrekking tot de *Recherche*. Zo begon 2009 met een druk bezochte middag over 'Proust et la bande dessinée', rond de stripboeken van Stéphane Heuet. Eerst een mise au point door stripspecialist Jan Baetens, die Heuets werk prees als een reprise voor het massapubliek van een meesterwerk uit het experimentele, modernistische tijdperk (zie MPA 9) en vervolgens Sjef Houppermans over 'Proust médiatisé'; dat alles als opstapje naar de boeiende causerie van Heuet zelf die aan de hand van lichtbeelden uitvoerig zijn opvattingen en manier van werken uit de doeken deed. Videofragmenten van dit verhaal zijn op onze site te zien.

In september 2009 was er een vertaalatelier onder leiding van Rokus Hofstede en Martin de Haan, naar aanleiding van het verschijnen van hun vertaling (m.m.v. Jan Pieter van der Sterre) van *Contre Sainte-Beuve*. Na een levendige toelichting, in tweespraak, op hun vertaling, bespraken de vertalers de pro's en contra's van de door leden ingezonden vertalingen van drie fragmenten over 'le dormeur éveillé', waarbij Marjolein van Toorens versie bekroond werd en op de site gepubliceerd. Bij de

decembermatinée – ‘Wat boeit ons in de *Recherche*? – waren de leden aan zet. Groepsgewijs werd gediscussieerd over uiteenlopende aspecten: personages, liefde, jaloezie, stijl-aspecten, onwillekeurig geheugen... Aansluitend werd de film ‘Les intermittences du coeur’ van Roland Petit vertoond: Proust in balletvorm!

De eerste bijeenkomst van 2010 stond opnieuw in het teken van het vertalen van Proust. Ditmaal was Thérèse Cornips de eregast voor een persoonlijke impressie van het werken aan haar recent verschenen vertaling van *Du côté de chez Swann*. Ieme van der Poel en Ton Hoenselaars vulden dit aan met een toelichting bij de door hen vervaardigde literair-historische voetnoten bij deze uitgave (zie MPA 9). In juni van hetzelfde jaar sprak de Franse Proustspecialist Stéphane Chaudier over hoe sociale mechanismen van uitsluiting (‘tact’) en vermenging (‘contact’) de wet uitmaken in de *Recherche* (Bulletin en MPA 9). Ook presenteerde Joost Kazus *Marcel Proust in Nederland en Vlaanderen*, zijn pas verschenen bibliografie waarin alle tussen 1922 en 2008 verschenen publicaties over en rond het werk en de persoon van Proust zijn opgenomen. Het boekwerk (Rozenberg, 2008) is niet alleen een onmisbaar hulpmiddel voor de onderzoeker, maar laat ook goed de accentverschuivingen zien in de Nederlandse belangstelling voor Proust.

In september was er wederom een ledenmiddag, waar drie mensen hun favoriete passage voorlezen en hun keuze toelichtten. Gemma Pappot sprak over ‘les nymphéas de la Vivonne’ in relatie tot Dante, Renier Somers over de ‘marines’ in de *Recherche*, en Nell de Hullu over ‘la rosace de Rivebelle’ (zie elders in dit Bulletin). Bij de decembermatinee vertoonde en besprak Sjef Houppermans fragmenten van de opnamen die indertijd gemaakt werden van de toneelvoorstelling rond de *Recherche* door Guy Cassiers bij het RO-theater.

Het jaar 2011 begon, zoals gezegd, met het Proustcongres, maar ook de rest van het jaar had genoeg te bieden voor de Proustliefhebber. Zoals in april de lezing door de Tilburgse hoogleraar filosofie Donald Loose over ‘Proust, het ik en de



ander'. Uitgaande van de beroemde passage over 'Les intermittences du coeur' liet hij zien hoe Proust de dubbelzinnigheid van rouwgevoelens blootlegt, in het bijzonder de egocentrische kant ervan. Een dergelijke rouwervaring kan volgens Loose metaforisch genoemd worden omdat zij uit het verleden naar een andere tijd wordt getransporteerd, waardoor haar eigenlijke betekenis pas duidelijk wordt voor de verteller en voor de lezer (zie elders in dit nummer). Verder was er eind oktober de bijeenkomst over Proust en Vestdijk, in samenwerking met de Vestdijkkring in de mooie zaal van de vernieuwde Openbare Bibliotheek aan het IJ. 'De kracht van het voorbeeld', zo luidde de titel van dit mini-symposium. Twee hoogtepunten; de solide en levendig gebrachte lezing van Sabine van Wesemael over Vestdijk, 'un Proust nordique?' (zie elders in dit Bulletin), en daarna het interview met Peter Buwalda, de schrijver van het bekroonde *Bonita Avenue*, over de doorwerking van Vestdijk in zijn romans.

Voor de bijeenkomsten van de afgelopen drie jaar is regelmatig samengewerkt met Maison Descartes en een enkele keer met een zustervereniging zoals de Vestdijkkring, om een groter publiek te bereiken en om de kosten laag te houden. Deze samenwerking was nodig daar het ledental in 2008 onder de honderd is gedoken, door vergrijzing en natuurlijk verloop. De vereniging probeert dit te compenseren door enerzijds een studentlidmaatschap in te stellen tegen extra gereduceerd tarief en anderzijds een 'membre bienfaiteur' tarief, waar gelukkig veel leden gebruik van hebben gemaakt. Sinds 2010 is er een lichte stijging in het ledental te zien, we klimmen weer uit het dal. Financieel is de vereniging de laatste jaren gezond te noemen, de kascommissie – afwisselend bemand door Ton Hogenes en Michiel Baneke – is doorgaans tevreden over de balans.

Annelies Schulte Nordholt  
(voorzitter)

## Hoe Proust in mijn leven kwam

Sjef Houppermans<sup>1</sup>

Toen ik in 1962 op de kostschool van Rolduc aankwam was ik elf jaar oud. Ik was priesterleerling, maar wist niet zo goed wat dat inhield. Die roeping waar men wel eens over repte, had ik niet echt zo meegemaakt. Ik ging naar Rolduc om een vrij willekeurige mengeling van redenen – zo zie ik het tenminste in mijn terugblik van vandaag. Mijn vader was streng en had niets op met mijn voorliefde voor boeken; mijn beste vriendje uit die tijd ging ook naar Rolduc, en verder was ik het toelatingsexamen met vlag en wimpel doorgekomen en had ik op die dag het eten – bloemkool en varkenslapjes – erg lekker gevonden.

Ik bleef naar Rolduc gaan, ook al zag ik dat anderen rond mij om uiteenlopende redenen afhaakten. Ik denk dat het vooral kwam omdat mijn moeder geregeld opmerkte dat ze me met pijn in het hart had zien vertrekken maar dat ik nu ook moest doorzetten. Ze kocht voor mijn naamdag een giletje dat ik jarenlang heb gedragen.

Waarom heb ik dat regime van veel dwang en veel koud opstaan zes jaar lang uitgehouden? Ik kan twee goede redenen verzinnen: ik was erg leergierig en genoot volop van Grieks en Latijn, van alle talen trouwens, en niet veel minder van algebra en biologie trouwens. Maar ik kon me ook voldoende isoleren ten opzichte van het groepsgebeuren en ging vaak als Einzelgänger door de kloostergangen. Het mooiste vond ik dat ik op een gegeven moment als hoofdredacteur van het schoolblad (*Op Roda's eigen erf*) een eigen kamer mocht hebben waar ik ook muziek beluisterde op mijn pas verworven transistor (mijn oom werkte bij Philips), van Beethoven tot Cuby & the Blizzards.

---

<sup>1</sup> Sjef Houppermans is universitair hoofddocent Franse Taal- en Letterkunde aan de Universiteit Leiden.

Op de fotopagina's die Rolducs verleden weergeven zoals door Lei Crombach samengesteld sta ik ook zo eigenwijs met mijn hoedje op. Daarvan had ik beweerd dat heel Rolduc het binnen de kortste keren zou dragen: mooi niet dus. De leraren waren soms (te) streng of vervelend in mijn ogen, maar over het algemeen heb ik veel aan hen te danken en denk ik met warme gevoelens aan hen terug, ook al geef ik er me achteraf rekenschap van dat ik maar een heel beperkt zicht op alles had.

Wat er ook van zij, ik was dus vooral eigenwijs en eigenzinnig en ging zoveel mogelijk mijn eigen gang: 's morgens voor dag en dauw in het bos wandelen, zo mogelijk tot over de Duitse grens; sigaretjes roken op alle mogelijke en onmogelijke momenten (hunter die de biologieleeraar ook rookte, of sylkies die heel goedkoop waren en voornamelijk uit gruis bestonden); een eigen taal c.q. woordenboek samenstellen.

Maar mijn lievelingsbezigheid was toch wel lezen en al vlug zorgde ik dat ik de zorg kreeg over de internaatsbibliotheek en mee mocht met de leraar Nederlands voor de jaarlijkse aankopen. Omdat ik daar mijn honger maar gedeeltelijk kon stillen, joeg ik ook op ander materiaal om mij te onderscheiden van het gemene volk dat ook toen al vooral de gemakkelijkste weg bewandelde voor de verplichte boekenlijsten.

Mijn boekenrekje (drie kleurige plankjes van dertig centimeter) bevatte daarom een exclusief rijtje titels waarvan ik me enkele met name weer goed voor de geest kan halen. Zo had de leraar Engels de naam van James Joyce laten vallen als die van een auteur waar we ooit in een verre toekomst nog wel eens aan toe zouden kunnen komen; ik rustte dus niet voordat ik *A Portrait of the Artist as a Young Man* bezat en had gelezen (waarbij een zekere gelijkenis met mijn eigen situatie me niet helemaal ontging). Bij Duits (of elders, want waarom zou de *Baas* – onze leraar Duits was tevens 'president' van de kostschool – lyrisch worden) hoorde ik van ene Nietzsche die nog al eens aparte uitspraken gedaan had: wekenlang zat ik op de verwarming met mijn exemplaar van *Also sprach Zarathustra* waaruit ik ook graag mocht citeren.

En natuurlijk was de leraar Frans mijn echte favoriet, want die rookte Gauloises en was de regisseur van het schooltoneel (mijn eerste toneelrol, in Dürrenmats *Romulus de Grote* dankte ik aan hem). Hij liet ons ook lezen in *Les Grands Ecrivains* over legendarische auteurs die ik dus allemaal even *grands* vond (met ook heerlijke verhalen over gekke Gerard en over ruziënde Paul en Arthur bijvoorbeeld). Eentje torende er boven uit omdat de leraar zijn naam slechts fluisterend durfde uit te spreken en met het grootste ontzag over omvang en moeilijkheidsgraad van zijn werk sprak: Marcel Proust. Dat was niet aan dovemansoren gericht: op een vrije zaterdagmiddag stevende ik op de bescheiden Kerkraadse boekhandel af en zocht de boekenmolens af. En warempel, daar prijkte een *livre de poche* van mijn nieuwe idool: *Du côté de Guermantes deel 1*, een kolfje naar mijn hand om een echte Proustkenner te worden, voorzag ik. Het viel tegen. Mijn Frans was op Simenonniveau (ik vertaalde systematisch in de vrije avondstudies enige Maigrets – wat overigens, als ik terugkijk, niet zo'n gekke keus was), maar Proust bleek toch een ander soort Frans te hanteren. Ik begreep dus weinig van al die lange verwickelingen over La Duchesse de Guermantes en Saint-Loup met zijn Rachel. Ik begreep iets meer over de relatie van de ik met zijn grootmoeder (ik was zeer gehecht aan mijn oma die overleed toen ik tien jaar oud was), maar werd vooral gefascineerd door het vreemde gedrag van Charlus. Natuurlijk was ik verdwaald in deze wereld ook al omdat ik midden in de *Recherche* viel, maar daar had ik geen flauw idee van. Toch bracht dat verdwaald zijn me weer dicht bij huis zonder dat ik me daar echt van bewust was. De 'inversie' waarde rond in die contreien en op Roda's eigen *basse cour* kraaiden vreemde snoeshanen. En was ik niet ook het milieu van mijn kinderjaren ontvlucht omdat dat bevolkt werd door andere nachtmerries?

Ik was dus gegrepen, niet alleen intellectueel (of bij wat daar voor mocht doorgaan) maar in mijn lijf en leden; dat laat je niet los. Ik liet Proust rusten voorlopig, maar ging wel mede daarom, denk ik, Frans studeren, ver van huis, en enkele jaren later vond

ik de *Recherche* natuurlijk terug en alle deeltjes uit de *livre de poche* reeks. Ik maakte er speciale onderwerpen van voor mijn doctoraaldossier (samen met Beckett) en stopte alles in mijn grote koffer (die nog dateerde uit 1962 toen ik ermee naar internaat vertrok). In de kamer van mijn eerste echte Franse vriendinnetje (in de Rue Koechlin in Saint-Etienne – ja ze speelde mooi klarinet) las ik alles eindeloos, ademloos, grenzeloos met mijn onverzadigbare geest en mijn smachtende lijf. Toen kon ik niet meer terug en was voor altijd gebonden – niet aan de klarinetspeelster die mij denkkelijk op de duur wat wazig vond – maar wel aan de berceuses en de schofferingen van heer Marcel. Hoewel ik tijdens het jaar dat ik daarna in Frankrijk doorbracht en dat ik voorzien had als een eindeloze vrijage, maar dat ik grotendeels alleen beleefde, Raymond Roussel ontmoette. Dat was een nog veel curieuzer schrijver over wie weinig was gepubliceerd (al had Michel Foucault wel een studie aan hem gewijd): *gefundenes Fressen* dus voor een woeste scriptie en een barok proefschrift.

Sindsdien houden ze elkaar in evenwicht (of dat voor mijzelf geldt, is een tweede): Roussel de taalgoochelende fantast, Beckett de whiskyende asceet en Proust de sublieme kletskaus.

\*\*\*

## De vervagende grens tussen land en zee

Renier Somers<sup>1</sup>

‘De middag zal verzorgd worden door leden van de Vereniging die elk één of meerdere passages uit de *Recherche* zullen voorlezen en hun keuze zullen toelichten’, zo vermeldde de uitnodiging voor de bijeenkomst van de Marcel Proust Vereniging op 25 september 2010.

Als je langdurig lid bent van de Vereniging, is het inderdaad wel goed je nog weer eens af te vragen wat je in Prousts meesterwerk nu zo mooi vindt en waarom. Dan is er natuurlijk wel enige ‘embarras du choix’.

Mijn liefde voor en mijn genieten van het werk van Proust zijn als die van een amateur. Dat wil zeggen dat u hier geen wetenschappelijke uiteenzetting van aspecten van het werk dient te verwachten, doch slechts impressies van mijn beleving van enkele passages uit de *Recherche*. Ik sluit me daarbij aan bij het commentaar van de verteller op de werkwijze van de schilder Elstir: ‘cet homme qui avant de peindre se faisait ignorant, oubliait tout par probité (car ce qu’on sait n’est pas à soi)’ (R<sup>2</sup> II 196).

In de jaren zeventig ben ik lid geworden van de Vereniging. De weg die mij naar Proust heeft gevoerd, kan ik als volgt samenvatten. Het Frans is een soort jeugdliefde die echt gebleven is, op de lagere school al kreeg ik twee jaar facultatief Franse les. Op de middelbare school bij de Jezuïeten, in de periode 1950-1956, bestond er een uitwisselingsprogramma met leerlingen van Waalse colleges die Nederlands moesten leren. Je verbleef in de grote vakantie drie weken in een Franstalig gezin. De Waalse leerling logeerde bij jou thuis om Nederlands te leren. Ik heb een aantal keren aan dit uitwisselingsprogramma meegedaan. Op de middelbare school nam de Franse literatuur

---

<sup>1</sup> Renier Somers was internist en heeft op latere leeftijd Klassieke Talen gestudeerd.

een belangrijke plaats in. Vooral katholieke auteurs als Mauriac, Bernanos, Péguy, doch ook Julien Green en dichters als Verlaine werden gelezen. Het was bovendien de tijd dat het Franse chanson hoogtij vierde. In de latere studententijd beluisterde ik de chansonniers ook in Parijs zelve.

Proust was in die tijd slechts een naam. Die kwam dichterbij toen ik op dertigjarige leeftijd op een feestje was waar veel middelbareschooldocenten waren en waar iemand mij de anekdote vertelde dat een leraar op zijn school ernstig berispt was omdat hij een half uur te laat op een les verscheen. De reden: hij zat thuis Proust te lezen en was de tijd vergeten!

Het toeval ('geluk' is in dit verband misschien toch een wat vreemde woordkeuze) wilde dat ik kort daarna getroffen werd door een hernia, waarvoor toen een strikte bedrust van enkele weken werd voorgeschreven. Dit was mijn kans! Een andere prettige bijkomstigheid was dat er in die tijd nog geen Nederlandse vertaling van de *Recherche* bestond. De Folio-editie met de illustraties van Van Dongen op de omslag werd tot een soort bijbel waar dagelijks in werd gelezen.

De passages die mij destijds het meest aanspraken en die in verschillende varianten in de *Recherche* terugkeren waren die waar de zee bij betrokken was en met name die van de overgangen en vervagende grens tussen land en zee.

Allereerst zijn daar *les jeunes filles en fleurs* die in Balbec aan het strand verschijnen. Het is een vrij lange passage waaruit ik enkele fragmenten citeer:

Seul, je restai simplement devant le Grand-Hôtel à attendre le moment d'aller retrouver ma grand'mère, quand presque encore à l'extrémité de la digue où elles faisaient mouvoir une tache singulière, je vis s'avancer cinq ou six fillettes aussi différentes, par l'aspect et par les façons, de toutes les personnes auxquelles on était accoutumé à Balbec qu'aurait pu l'être, débarquée on ne sait d'où, une bande de mouettes, qui exécute à pas comptés sur la plage — les retardataires rattrapant les autres en voletant — une promenade dont le but semble aussi obscur aux baigneurs qu'elles ne paraissent pas voir que clairement déterminé pour

leur esprit d'oiseaux. (R<sup>2</sup> II 146) [...] Elles ne m'étaient connues l'une que par une paire d'yeux durs, butés et rieurs ; une autre que par des joues où le rose avait cette teinte cuivrée qui évoque l'idée de géranium ; et même ces traits, je n'avais encore indissolublement attaché aucun d'entre eux à l'une des jeunes filles plutôt qu'à l'autre ; [...] je voyais émerger un ovale blanc, des yeux noirs, des yeux verts, je ne savais pas si c'était les mêmes qui m'avaient déjà apporté du charme tout à l'heure, je ne pouvais pas les rapporter à telle jeune fille que j'eusse séparée des autres et reconnue. Et cette absence, dans ma vision, des démarcations que j'établirais bientôt entre elles, propageait à travers leur groupe un flottement harmonieux, la translation continue d'une beauté fluide, collective et mobile. (R<sup>2</sup> II 148)

Wat mij hierin zo aansprak en wat het zo verrassend maakte, was allereerst dat het een evocatie in woorden was van de impressionistische schilderijen die destijds in de Orangerie en het Jeu de Paume hingen. Iets dergelijks had ik nooit eerder in een boek aangetroffen. Het was heel indringend: je stond als het ware fysiek voor een schilderij met kleurvlakken die zonder afscheiding in elkaar overgingen. Het was bovendien niet statisch; verder lezend werd het beeld weer anders: het was een schilderij in beweging. Deze beweging werd nog versterkt door de muzikaliteit van de taal, zoals bijvoorbeeld de assonantie in de laatst geciteerde regel.

Dan is er het aspect van het ongewone, het element van de verstoring van de rust in een slaperige badplaats. Er wordt nog van alles verteld over wat de personages doen, over hun baldadigheid en over wat voor soort meisjes het zouden kunnen zijn. De Verteller, als jonge man die graag verliefd wil worden speculeert over hun achtergrond en komt tot de volgende conclusie in een prachtige Proustiaanse zin:

En tout cas dans aucune de mes suppositions, ne figurait celle qu'elles eussent pu être vertueuses [...]  
D'ailleurs ma grand'mère avait toujours veillé sur moi avec une délicatesse trop timorée pour que je ne crusse pas que l'ensemble des choses qu'on ne doit pas faire est indivisible et



que des jeunes filles qui manquent de respect à la vieillesse fussent tout d'un coup arrêtées par des scrupules quand il s'agit de plaisirs plus tentateurs que de sauter par-dessus un octogénaire. (R<sup>2</sup> II 151)

Vanuit de in elkaar overgaande kleurschakeringen in de verte ontstaan dan uiteindelijk individuen als Andrée en Albertine, figuren in de romanwerkelijkheid. De scène, die je als een zelfstandig impressionistisch schilderij of als een soort novelle zou kunnen beschouwen, vormt een onderdeel in het grote geheel, waarmee het op verschillende manieren is vervlochten.

In de passage die hierop volgt komt een vergelijkbaar beeld meer expliciet aan de orde. Het gaat dan over wat wij waarnemen en hoe wij waarnemen: met het hoofd of met het gevoel. Ook hier het thema van vervagende grenzen en verschuivende beelden. De verteller komt op het atelier van de schilder Elstir en ziet het schilderij dat de haven van Carquethuit uitbeeldt:

Parfois à ma fenêtre .....il m'était arrivé grâce à un effet de soleil de prendre une partie plus sombre de la mer pour une côte éloignée, ou de regarder avec joie une zone bleue et fluide sans savoir si elle appartenait à la mer ou au ciel. Bien vite mon intelligence rétablissait entre les éléments la séparation que mon impression avait abolie [...]

Mais les rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement, c'était de ceux-là qu'était faite l'œuvre d' Elstir. Une de ses métaphores les plus fréquentes dans les marines qu'il avait près de lui en ce moment était justement celle qui, comparant la terre à la mer, supprimait entre elles toute démarcation. (R<sup>2</sup> II 192)

Volgt een uitgebreide beschrijving van de haven van Carquethuit en de kerktorens van Criquebec waarbij het lijkt alsof de haven een dorpsplein is, en de torens, in de verte omgeven door de zee, masten van de schepen zijn: 'n'employant pour la petite ville que des termes marins, et que des termes urbains pour la mer' (R<sup>2</sup> II 192). De ironie ontbreekt ook hier niet:

... et que si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom ou en leur donnant un autre qu'Elstir les recréait.' (R<sup>2</sup> II 191)

L'effort qu'Elstir faisait pour se dépouiller en présence de la réalité de toutes les notions de son intelligence était d'autant plus admirable que cet homme qui avant de peindre se faisait ignorant, oubliait tout par probité (car ce qu'on sait n'est pas à soi), avait justement une intelligence exceptionnellement cultivée. (R<sup>2</sup> II 196)

Dit fragment heeft mij altijd getroffen. Op de eerste plaats door de schoonheid van de voorstelling: de metamorfose van dorp naar zee en van zee naar dorp, een beeld dat indringend wordt opgeroepen en dat je ook duidelijk voor je ziet, maar ook hier door de woordkeus en het taalgebruik.

Dit nog los van de poëtische opvatting over het werken van de kunstenaar in het algemeen, in het bijzonder van Proust zelf, die de met het verstand waarneembare wereld achter zich laat en met zijn gevoelsbenadering de dingen een geheel andere werkelijkheid geeft.

De vervagende grenzen tussen zee en land keren nog een keer terug in *Le Côté de Guermantes* (R<sup>2</sup> II 444 ). Daar wordt een droom van de verteller beschreven over Venetië waar licht, de geschiedenis van het land en het water een veranderend perspectief scheppen:

Ainsi plus tard à Venise, bien après le coucher du soleil, quand il semble qu'il fasse tout à fait nuit, j'ai vu, grâce à l'écho invisible pourtant d'une dernière note de lumière indéfiniment tenue sur les canaux comme par l'effet de quelque pédale optique, les reflets des palais déroulés comme à tout jamais en velours plus noir sur le gris crépusculaire des eaux.

[...]

Dans mon sommeil je voyais une cité gothique au milieu d'une mer aux flots immobilisés comme sur un vitrail. Un bras de mer divisait en deux la ville; l'eau verte s'étendait à mes pieds; elle baignait sur la rive opposée une église orientale, puis des maisons qui existaient encore dans le XIV<sup>e</sup> siècle, si bien qu'à aller vers elles, c'eût été remonter le cours des âges. Ce rêve

où la nature avait appris l'art, où la mer était devenue gothique, ce rêve où je désirais, où je croyais aborder à l'impossible, il me semblait l'avoir déjà fait souvent. (R<sup>2</sup> II 444 )

Ook hier weer het beeld van werkelijkheden die door elkaar heen lopen, weergegeven in een prachtig schilderachtig taalgebruik: 'Ce rêve..... où la mer était devenue gothique', een zee die een architectonische dimensie krijg. Je voelt je helemaal opgenomen in het droombeeld dat wordt opgeroepen.

In bovenstaande fragmenten heb ik weergegeven wat mij van het begin af steeds heeft gefascineerd als ik ze weer tegenkwam, een schoonheidsbeleving opgewekt door drie vormen van kunst tegelijk: het verhaal op zich, de opgeroepen schilderachtige beelden en de muziek van de Franse taal.

Ik ben bij deze impressies voorbijgegaan aan de meer wetenschappelijk interpretatieve benadering van deze passages. Daarvoor verwijs ik naar onderstaande artikelen uit *Marcel Proust Aujourd'hui*.

#### Literatuur:

Yvonne Goga, 'Le Rêve de la « Mer Gothique »' *Marcel Proust Aujourd'hui* no. 2, 2004, 139-157.

Sabine van Wesemael, 'Sur Proust, l'eau et les rêves ou comment les femmes font flotter le roman', *Marcel Proust Aujourd'hui* no.1, 2003, 139-155.

\*\*\*

## De Roos van Rivebelle

Nell de Hullu-van Doeselaar<sup>2</sup>

Tout en vidant une dernière coupe je regardais une rosace peinte sur le mur blanc, je reportais sur elle le plaisir que j'éprouvais. Elle seule au monde existait pour moi ; je la poursuivais, je la touchais et la perdais tour à tour de mon regard fuyant, et j'étais indifférent à l'avenir, me contentant de ma rosace comme un papillon qui tourne autour d'un papillon posé, avec lequel il va finir sa vie dans un acte de volupté suprême. (Marcel Proust, R<sup>2</sup> III, 405)

Na jarenlange meditatie over dit citaat dat het embleem van het te construeren literaire bouwwerk lijkt te openbaren, noemde ik deze passage 'De Roos van Rivebelle'. De 'Roos' niet alleen in de botanische betekenis van de bloemen, behorend tot het geslacht *Rosa*, zinnebeeld van schoonheid, vergankelijkheid en liefde, maar tevens in de architectonische betekenis van de grote Roos van de kerk oftewel het cirkelvormige roosvenster.<sup>3</sup> Ik ben deze passage nooit tegengekomen in de Proustkritiek, maar dat kan toeval zijn. Er verschijnen inmiddels zoveel publicaties over de romancyclus *Op zoek naar de verloren tijd* dat je minstens twee levens nodig hebt om alles bij te houden. Het is in ieder geval geen episode of scène die wat betreft faam te vergelijken is met de episode van de Madeleine, de klokkentorens van Martinville of de bomen van Hudimesnil. Toch vormt de Roos van Rivebelle een essentiële schakel in het leidmotief van de witte en roze meidoorns en bestaat er een analogisch verband

---

<sup>2</sup> Nell de Hullu-van Doeselaar is op 28 juni 2012 gepromoveerd aan de Universiteit van Leiden op het proefschrift *La rosace sur fond blanc. Le parcours proustien: du classicisme moderne au classicisme classique*.

<sup>3</sup> In de Nederlandse vertaling bij de Bezige Bij is het woord 'une rosace' et 'ma rosace' in deze passage tot twee maal toe vertaald door het woord 'rozet', een vertaling die voorbij lijkt te gaan aan de proleptische functie van dit tweeledige zinnebeeld dat verwijst naar de verschijning van Mlle de Saint-Loup aan het eind van de *Hervonden tijd*.

tussen de ‘roos geschilderd op de witte muur’ (la rosace peinte sur le mur blanc) en het kleine stukje gele muur (le petit pan de mur si bien peint en jaune) op het schilderij *Gezicht op Delft* van Vermeer. Als je het stukje gele muur beschouwt als het persoonlijk accent van de schilder, typerend voor een kunstvorm waarin het detail even belangrijk is als de som der delen, kun je de Roos, geschilderd op de witte muur van het restaurant in Rivebelle, beschouwen als het persoonlijk accent van Proust.

Je vindt de contemplatie van deze Roos in *Sodom en Gomorra*, tijdens het tweede verblijf van de Verteller in Balbec. En hoewel het een redelijk autonoom stukje tekst betreft, dat ogenschijnlijk los staat van de onmiddellijke context (de overtuiging dat de relatie met Albertine in een impasse is terecht gekomen), wordt de betekenis pas duidelijk door verwijzing naar de diners met Robert de Saint-Loup tijdens het eerste verblijf in Balbec. De Verteller roept een aantal gelukzalige momenten in hetzelfde restaurant in Rivebelle op – het betreft al een verloren paradijs – wanneer de ondergaande zon roze weerkaatst op de witte muur. Overigens spreekt de verteller tijdens het eerste verblijf in Balbec enkel over ‘roze reflectie’ (reflets roses) en ook op het eind van de cyclus is sprake van ‘roze weerschijn’ en niet van een Roos in de Franse betekenis van de paradijselijke bloem (‘Fleur du paradis’) die een centrale plaats inneemt op de façade van de gotische kathedraal. Die dineetjes met Saint-Loup behoren tot de meest kostbare herinneringen van de Verteller, momenten waarop hij niet meer de kleinzoon is van zijn grootmoeder, zich onbekommerd in de champagne stort en even de druk kan vergeten dat hij eigenlijk moet werken om een groot schrijver te worden. En ondanks de geuite fascinatie voor de welvende décolletés om hem heen, geniet hij, volgens mij, vooral van de intieme aanwezigheid van Robert, een bijzonder geslaagd mannelijk exemplaar van het beroemde ras van de Guermantes. Je hoeft maar te denken aan de eerste verschijning van deze ‘gouden vogel’ op het strand van Balbec om te beseffen dat Marcel zich niet alleen maar verveelt in het mondaine circuit.

Jaren geleden al koos ik dit citaat als *exergue* voor het hoofdstuk 'La Rosace' in mijn doctoraalscriptie 'Rosace et rosacées dans le cycle romanesque *A la recherche du temps perdu*' (1994). Ik volg daarin het leidmotief van de meidoorns of eigenlijk van de bloemen behorend tot de roosachtigen, vanaf de oorsprong van het teken in de kerk Saint-Hilaire, via de *roze* meidoorn in het laantje van Tansonville en de verschijning van Gilberte, de Rozentuin van Balbec op de falaisekust, waar de verteller de roze bloei van de jonge meisjes bestudeert en uiteindelijk de roos bij uitstek Albertine verkiest, tot het verschijnen van Mlle de Saint-Loup tijdens het Bal der hoofden. Deze laatste Roos van de *Recherche*, aangekondigd door de Roos van Rivebelle, 'la rosace peinte sur le mur blanc', is een meer abstracte variatie op de witte meidoornhaag in Tansonville, waar de verteller, door toedoen van zijn grootvader een roze bloem, een 'épine rose' ontdekt die nog mooier is dan de witte, hetgeen de extase van de jonge Marcel alleen maar doet toenemen.

Het teken van de meidoorn luidt het begin van het florale epos in dat nauw verbonden is met de amoureuze zoektocht en het ontluikend verlangen van de verteller. Dit erotisch verlangen wordt stilaan gesublimeerd en evolueert tot een verlangen om onophoudelijk te schrijven. Liefde en het mondaine leven zijn aangelegenheden die de ik-figuur slechts ogenschijnlijk afleiden van zijn ware roeping: de creatie van het literaire kunstwerk. De complementaire kleuren wit en roze leggen de esthetische wet van de metafoor, gebaseerd op analogie, bloot: 'Het verschil van het andere in hetzelfde dat zoveel invloed heeft op onze geest'. De Roos van Rivebelle kondigt de apotheose van de roman aan: de verschijning van het bloeiende jong meisje, de incarnatie van de jeugd die de verteller verloren heeft. Zij is de dochter van Gilberte Swann en Robert de Saint-Loup, kleindochter van Charles Swann en Odette de Crécy, de dame in het roze. Alle verhaallijnen van de roman komen samen in dit personage, deze stervormige roos (Etoile-Fleur) waarmee de verteller besloten

heeft om van de artistieke scène te verdwijnen door een daad van ultieme symbiose zoals blijkt uit bovenstaande passage.

Enkele jaren later ontdek ik de studie van Luc Fraisse *L'oeuvre-cathédrale*.<sup>4</sup> Omdat de schrijver altijd benadrukt heeft dat de compositie van de roman zijn voornaamste preoccupatie is en dat de gotische kathedraal de belangrijkste inspiratiebron vormt voor zijn 'édifice du souvenir', besluit Fraisse te komen tot een 'dictionnaire raisonné'. In deze laatste neemt hij alle rubrieken van de middeleeuwse architectuur in alfabetische volgorde onder de loep om de symbolische relatie van ieder onderdeel tot het literaire kunstwerk te duiden. Voor deze analyses gebruikt hij verscheidene bronnen, niet alleen de zogenaamde 'definitieve tekst', maar alles wat Proust gepubliceerd heeft (ongeveer 20.000 pagina's). Hij bestudeert met name de twintig delen van de *Correspondance* bezorgd door Philip Kolb<sup>5</sup>, omdat de correspondentie onlosmakelijk verbonden is met het creatieve schrijfproces van de *Recherche*. De brieven fungeren als het venster op de buitenwereld, dat in de realiteit van alle dag altijd gesloten bleef.

Onder de rubriek *Rosace* (roosvenster) schrijft Fraisse, tot mijn verbazing: 'Aanwezig in de brieven, afwezig in *het werk*' (Présente dans les lettres, absente dans l'oeuvre). Met citaten uit verschillende brieven van Proust bevestigt hij de fascinatie van de auteur voor dit ornament, de grote Roos van de kerk, die door haar geometrische vorm, het klassieke ideaal lijkt te incarneren dat Proust voor ogen had voor de structuur van zijn roman. Dit blijkt vooral uit een brief aan Gide: 'Het betreft de knapste compositie die ik ken, maar ik heb waarschijnlijk geen recht van spreken omdat ik er zorg voor gedragen heb de te zichtbare contouren van mijn constructie uit te wissen' (*Corr.*, XIII, 108). En hoewel Fraisse, tot mijn vreugde indertijd, tot de conclusie komt dat Mlle de Saint-Loup, tijdens de laatste *Matinée*, deze

---

<sup>4</sup> Luc Fraisse, *L'oeuvre-cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, Paris, Corti, 1990.

<sup>5</sup> *Correspondance*, édition établie par Philip Kolb, Paris, Plon, 1970-1993 (21 vol.).

structurering van het werk als een roosvenster symboliseert, concludeert hij toch: ‘Je zou denken dat de Grote Roos aan het eind van de *Hervonden tijd* een aangrijpende en magistrale verschijning zou hebben kunnen vormen als embleem van de ‘Eeuwige Aanbidding (l’Adoration perpétuelle)’. Maar die voltooid verleden tijd (*plus-que parfait*) van de subjonctif moet gewoon een onvoltooid tegenwoordige tijd (*présent*) zijn, want de Roos in de gedaante van Mlle de Saint-Loup maakt haar opwachting als magistraal embleem van het te construeren bouwwerk. Deze laatste Muze in de serie van de ‘Epines roses’ (Doornroosjes/doornige roosjes) is overigens een opvolgster van Albertine, want het narcistische verlangen van de verteller prevaleert boven het exacte object van verlangen dat niet relevant is: hoe middelmatiger en onbetrouwbaarder de minnares, hoe groter het lijden van de held, want het stelt hem in staat dieper af te dalen in het eigen innerlijk volgens een bekend Proustiaans aforisme: ‘Het geluk is heilzaam voor het lichaam, maar het is het verdriet dat de geestkracht bevordert’. Via de Roos van Rivebelle poneert de auteur een centrale waarheid over de ideale vorm van het te construeren kunstwerk, maar hij maskeert deze revelatie moedwillig door de extase van de held toe te schrijven aan de euforie veroorzaakt door het ledigen van teveel glazen champagne.

In mijn literair-historische proefschrift bestudeer ik de ontwikkeling van de *Recherche* die zich, mede onder invloed van de avant-garde schilderkunst, ontwikkelt van het ‘classicisme moderne’ (de *poëtica* van de *NRF*), dat de roman in z’n beginfase kenmerkt, tot een literair modernisme. De Roos van Rivebelle is mijn absolute ijkpunt en ik bestudeer achtereenvolgens de drie aspecten van het roosvenster. In de eerste plaats het klassieke geometrische ideaal van de cirkel, ten tweede de geordende structuur binnen de compartimenten en *last but not least* het magische effect van licht en kleur. De hoofdtitel van mijn werk luidt dan ook ‘De Roos op het witte vlak’ (La Rosace sur fond blanc). Dat is enerzijds een verwijzing naar een opmerking van Aristoteles over de kleuren:



‘Degene die zomaar toevallig de mooiste kleuren op het doek zou gooien. zou nooit zo de blik kunnen bekoren als degene die eenvoudigweg een figuur tekent op een witte ondergrond’. Anderzijds is het een knipoog naar een schilderij van Malevich *Zwart vierkant op een wit vlak* (*Carré noir sur fond blanc*). Ik bedoel niet de versie uit 1932, simpelweg *Zwart vierkant* (*Carré noir*) getiteld, in 2010 te zien als ‘suprematistisch’ hoogtepunt in de Hermitage te Amsterdam, tijdens een tentoonstelling van moderne pioniers ‘Van Matisse tot Malevich’,<sup>6</sup> maar een versie uit 1915.

Heel de *Recherche* ontstaat uit de Roos als bloem, als structuur en als venster en is terug te brengen tot deze ideale figuur die de synthese vormt van het creatieve proces. De verteller die het centrum van het roosvenster bezet, gevangen in het eerste object van verlangen, kan niet anders dan dit narcistische verlangen onophoudelijk roze laten vlammen op het witte papier via een zoektocht naar de ander die geen ander doel heeft dan het beter weervinden van zichzelf: ‘Il faut imaginer Narcisse heureux !’<sup>7</sup>.

\*\*\*

---

<sup>6</sup> Henk van Os, ‘Pioniers van de moderne kunst’, in *Van Matisse tot Malevich*, Amsterdam, 2010, pp. 12-19.

<sup>7</sup> Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 20, geciteerd door Jeanyves Guérin in *Figures du baroque*, ‘Résurgences baroques au XX<sup>e</sup> siècle’, Colloque de Cerisy, Paris, PUF, 1982, p. 358.

## Met Proust en Dante langs de Vivonne

Gemma Pappot<sup>1</sup>

In de essaybundel *De alledaagse onwerkelijkheid* van Umberto Eco (Bert Bakker 1985) staat een humoristisch opstel met de titel *Wat kost een meesterwerk?* Daarin probeert hij te schatten hoeveel geld schrijvers van beroemde romans zoals *Emma Bovary*, *Rood & Zwart*, *Schuld & Boete* hebben moeten spenderen om aan de kennis te komen die het hun mogelijk maakte deze boeken te schrijven. Eco relateert het romantische beeld van de lijdende artiest: door welke hel heeft hij niet moeten gaan om ons dat stofgoud aan te kunnen bieden?

Met enige zelfspot ziet ook de verteller van de *Recherche* zichzelf zo in de passage uit *Combray* waarin hij de waterranonkel beschrijft die in de Vivonne steeds maar weer van de ene oever naar de andere wordt getrokken. Het kind kijkt ernaar: gefascineerd maar ook bang en vergelijkt de waterplant met de bedlegerige tante Leonie. De volwassen schrijver plaatst die kinderlijke herinnering en angst voor stagnatie in een bevrijdend perspectief, waarin de verbeelding het wint van de angst voor een vergelijkbaar lot als dat van de tante. De door mij gekozen passage bevat ook de eerste van zes verwijzingen uit de *Recherche* naar de *Divina Commedia*: het oeuvre dat door Philippe Sollers wordt aangeduid als het werk dat ‘door de taal heengaat’, en dat, naast andere werken, afscheid van de Oudheid betekent.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Gemma Pappot doceerde tot 1997 Franse Taal- en letterkunde aan de MO opleiding Frans van de Katholieke Leergangen. Zij schreef een biografie van Sade (*De markies De Sade: een portret uit brieven en documenten*, Arbeiderspers, 1967). Behalve werk van Sade vertaalde zij teksten waaronder toneelstukken van verschillende andere Franse auteurs, en publiceerde gedichten en autobiografisch proza.

<sup>2</sup> Philippe Sollers, ‘Dante et la traversée de l’écriture’, in *L’écriture et l’expérience des limites*, Ed. du Seuil, Collection Points, 1968.

*Temps perdu* betekent verloren tijd, tijd die men ijdel heeft doorgebracht, die niets duurzaam heeft opgeleverd. Als verleden tijd bedoeld zou zijn, zou er *temps passé* staan maar dat staat er niet. Proust wil schrijver worden, maar kan lange tijd onderwerp en vorm niet vinden. Hij leidt een mondain leven, bewondert elegante vrouwen, bezoekt aristocratische salons en flaneert. Hij ‘verdoet’ zijn tijd, en Gide ziet in hem – en hij is daarin niet de enige – alleen maar de mondaine dandy. Pas wanneer hij zich terugtrekt uit het mondaine leven, zijn affectieve verwachtingen opgeeft en zich mede om gezondheidsredenen in zijn gecapitonneerde kamer opsluit, krijgt het doelgerichte en zinvolle schrijven steeds meer gestalte. Dan blijkt ook dat de verloren tijd alleen *schijnbaar* verloren was en kan hij vanuit de rijkdom van zijn geheugen (goddelijke gave, talent, genade) en door inzicht en discipline de waarnemingen uit de jeugd en die mondaine jaren in een oeuvre vormgeven. Wat – op mysterieuze wijze (ervaring van de madeleine etc.) – teruggevonden wordt is niet alléén het verleden, maar vooral het besef dat de beleving ervan vanuit een ander perspectief getransformeerd kan worden door het in zijn totaliteit te accepteren. Daardoor wordt het mededeelbaar. Het is de houding ten aanzien van de ervaringen die het tableau verandert. Het vanaf de vroege jeugd gedroomde schrijverschap dat steeds meer een last werd zolang er naar een onderwerp werd gezocht en datgene wat gebeurde werd veronachtzaamd, wordt nu mogelijk. Een redding *in extremis*.

Jarenlang al las ik met studenten *De kant van Swann* – en de eerste bladzijden met extra aandacht – toen me opviel hoe discreet de verteller in die openingspassage de eigen astma en slapeloze nachten met hun vreemde mentale invloeden verwerkt heeft, en het persoonlijke vorm geeft op een wijze die voor de lezer intrigerend werkt. Met dezelfde elegantie die hij als dandy had vermijdt Proust geklaag over fysieke ongemakken en hij projecteert ze al evenmin in een beklagenswaardig personage, zonder dat deze elegantie ten koste van de diepgang gaat.

Integendeel: de verteller benadert zijn personages met gedetailleerde waarnemingen en vooral met humor.

In de ironie aan het slot van de passage over de waterranonkel in de Vivonne en de immer bedlegerige tante Léonie wordt al zichtbaar dat de verteller zichzelf en zijn kinderlijke angsten heeft waargenomen en overstegen. Maar nergens blijkt hier, in dit eerste deel, dat tante Léonie's levenswijze, met alles wat die aan sfeer en geur en smaak om haar heen teweegbracht, niet ook als een talent in statu nascendi gezien zou kunnen worden, waaraan de neef zich heeft gevoed en gelouterd. Tenslotte zal hij naast deze verontrustende beelden van haar isolement haar fortuin erven dat het hem mogelijk zal maken in alle rust te schrijven.

Proust verwijst in totaal zes keer naar de *Divina Commedia*. In deze eerste verwijzing wordt de door grootvader als neurasthenisch geduide fixatie van tante Leonie vergeleken met de toestand van helbewoners zoals beschreven door Dante, maar ook met waterplanten die door de stroming van de Vivonne onophoudelijk heen en weer getrokken worden: 'the automatic earth' om een liedjesschrijver te citeren. Het kind, met de ouders op weg naar een picknick, blijft haast gebiologeerd dralen aan de waterkant maar wordt door zijn ouders tegen al te grote fascinatie beschermd en meegenomen ... zoals Vergilius dat deed bij Dante, op hun tocht door de Hel. In een uitgesponnen metafoor worden de waterplant, tante Leonie's ziekte, en Dante's beschrijving van helbewoners en zijn reactie daarop met elkaar verbonden.

Mijn interesse voor Prousts verwijzingen naar Dante kreeg vorm in 2001.<sup>3</sup> Een passage in *La Prisonnière* over een beklagenswaardige dichter die een helletocht onderneemt zonder, zoals Dante, geholpen te worden door iemand als Vergilius, was in mijn geheugen blijven hangen uit de tijd dat ik

---

<sup>3</sup> Zie het verslag van de lezing in maart 2002 in het *Bulletin* van de Marcel Proust Vereniging, 2003 (22- 25), en het Franse artikel hierop gebaseerd in *Marcel Proust Au jourd'hui* no. 1, 2003 (91-118). Zie ook voor alle citaten dit laatste artikel.

in 1967 aan een biografie van de markies de Sade werkte: destijds nog een notoir helbewoner. Zo eenzaam als die dichter had ook ik mij daarbij gevoeld. Het vertalen van enkele van Sade's romans, dat logischerwijs leek te volgen op het schrijven van de biografie, was mij gaan tegenstaan en in 1970 besloot ik daarmee te stoppen. Toen een uitgever mij rond 1984 benaderde voor een herdruk van de biografie, weigerde ik. Ik beschikte niet over de ironie waarmee W.F. Hermans in *Het Sadistisch Universum* de personages van Sade beschrijft als figuren uit een stripverhaal die, al komen ze onder een stoomwals, even makkelijk weer opveren en tot leven komen.<sup>4</sup> En ik wist ook niet of ik mij die wel eigen wilde maken.

In 1997 stopte ik met het lesgeven aan de M.O. opleidingen. Ik kreeg tijd voor – naar mijn gevoel – wezenlijker dingen. In het dagboek uit dat jaar, dat ik bewaard heb, las ik onlangs zowel een opmerking over deze waterranonkelpassage uit Combray die ik wilde onderzoeken, en een notitie van een droom waarin ik zeg dat God zegt dat Dante gelijk heeft. De droom lijkt een richting aan te geven die door Dante in zijn *Divina Commedia* werd vormgegeven, alsof dit grote dichtwerk, op de grens van de Middeleeuwen en de Renaissance ons, of in ieder geval mij, nog veel te bieden heeft. Het zou dan nog een paar jaar duren voordat ik het onderwerp ging aanpakken, en uiteindelijk kreeg het in 2001 vorm.

De waterranonkel in de Vivonne zit vast aan de bodem van de beek en beweegt onophoudelijk van links naar rechts; ze komt niet voor- of achteruit noch groeit ze omhoog en ze doet de jongen denken aan tante Léonie in wier gekluisterd bestaan hij een voorafspiegeling ziet van zijn eigen toekomst. Het traject van twijfel aan de eigen scheppingskracht en de verblijven in de *maisons de santé* ligt nog vóór hem...ook de verkenning van

---

<sup>4</sup> Bij herlezing van *De donkere kamer van Damocles* viel me overigens onlangs op hoe lang Hermans over deze roman heeft gedaan. Ik had de indruk dat de meer persoonlijke oorlogservaringen wel eens moeilijker in romanvorm te verwerken waren dan zijn koele observatie over de figuren van Sade doet vermoeden.

Sodom en Gomorra en de gelaagde illusies rond de fysieke liefde. Maar naarmate hij meer afstand kan nemen tot zijn onderwerpen en de angsten die hem bezielde, groeit zijn schrijven in visie en rijpheid. Ook is er steeds meer – bevrijdende – ironie. In deze en de volgende verwijzing naar Dante in de *Recherche*, beide naar de Hel, is dat al merkbaar. De twee daarop volgende verwijzingen zijn vrij neutraal, maar in de voorlaatste, in *La Prisonnière* (R<sup>2</sup> III, 710-711), lijkt de verteller meer moeite te hebben om zich een weg te banen naar het visionaire eeuwigheidsperspectief dat uit de *Divina Commedia* spreekt. Geen enkele hulp is er meer ('aidé par aucun Virgile') om de ongelukkige dichter te helpen bij zijn afdaling in de hel van Sodom; ook zijn er geen ouders meer om hem te behoeden of te leiden. Vergilius begeleidde Dante tot aan de Lethe, en spoorde hem aan om als vrij mens verder te gaan:

En toen de trap ten einde was geklommen  
En ons de hoogste trede droeg toen richtte  
Vergilius de blik op mij en zeide:  
'Het vuur dat dooft en 't vuur dat nooit zal doven  
Hebt gij aanschouwd mijn zoon. Nu staan wij beiden  
Waar door mijn geest geen licht meer wordt ontstoken.  
Ik bracht u hierheen met beleid en wijsheid;  
Kies voortaan eigen wil u tot geleider;  
ten einde zijn de steile en smalle wegen.<sup>5</sup>

Als Vergilius hem verlaat, is Dante's eerste reactie verwarring, zoals we die ook bij Proust lezen in de alinea's van *La Prisonnière* waarin deze verwijzing naar de *Commedia* zich bevindt en waarin het lot van zo'n beklagenswaardige dichter wordt beschreven.

Tenslotte vinden we in *De tijd hervonden* de laatste verwijzing naar de *Divina Commedia* (R<sup>2</sup> IV, 377). Vanuit de diepste kring van de Hel ontsnappen Dante en Vergilius door zich te laten zakken via de borstharen van de duivel tot in het

---

<sup>5</sup> *De Goddelijke Komēdie*, Vertaald door Christinus Knops; Het Vagevuur Canto 27 v. 124 – 132

centrum van de aarde vanwaar ze toegang hebben tot het zuidelijk halfrond. Zo begint hun tocht terug, in concentrische maar nooit vicieuze cirkels, tot aan het water van de Lethe, dat schuld uitwist; daarna brengt de Eunoé de goede daden terug in de herinnering. De dynamiek van de *Commedia* bestaat uit dalende en stijgende concentrische cirkels, totdat Dante in het Paradijs tot rust komt in Aanschouwing van God; een rust die het tegendeel is van het uitzichtloze lijden en de rusteloosheid van de Helbewoners. In deze laatste verwijzing noemt Proust Beatrice, die voor Dante de liefde en het paradijs symboliseert.

In een ontmoeting met Charlus, die in de *Recherche* de hel van *Sodom* vertegenwoordigt, ontstaat een gesprek over de waarde van kathedralen. Het is oorlog, er wordt gebombardeerd en Charlus betreurt dat 'de hoogste bevestiging van geloof en daadkracht' zou kunnen verdwijnen. Waarop de verteller antwoordt:

Het symbool ervan, Monsieur, zei ik. En sommige symbolen vereer ik evenveel als u. Maar het zou absurd zijn om het symbool voor te laten gaan boven de werkelijkheid die het symboliseert. Kathedralen moeten vereerd worden tot het moment dat je, om ze te willen behouden, de waarheden die wij van ze leren zou moeten verloochenen. [...] Offer mensen niet op aan stenen die hun schoonheid nu juist eraan ontlene dat ze 's mensen waarheden eens hebben vastgelegd. (R<sup>2</sup> III, 795)

Alleen wie zich door middel van de dynamiek van creativiteit (al was het maar in 'n goede *boeuf mode*) boven het stagnerende emotionele leven weet te verheffen, heeft toegang tot deze regionen.... En Proust, voor wie uiteindelijk de Literatuur het hoogste goed bleek, verzucht :

Wat jammer dat M. de Charlus geen romanschrijver of dichter is! Niet om te beschrijven wat hij mee zou maken; maar de positie waarin een Charlus zich bevindt wat de lusten betreft, brengt om hem heen schandalen teweeg, dwingt hem ertoe het leven serieus te nemen, emoties te leggen in zinnelijk genot, belet hem stil te staan, en zich te bepalen tot een ironische kijk

van buitenaf op de dingen, opent steeds weer een nieuwe bronader van pijn. Telkens wanneer hij een liefdesverklaring aflegt krijgt hij smaad en hoon te verduren, als hij al niet de gevangenis riskeert. (R<sup>2</sup> IV, 449)

In deze passage wordt ook meer zichtbaar welke functie Charlus in de *Recherche* heeft gehad. Een ironische kijk van buitenaf... De verteller neemt hier afstand, maar nu zonder woede en met inzicht van deze zo centrale figuur wiens hoge zwarte hoed hij ooit in razernij vertrapte. Zoals Vergilius Dante tot aan de oever van de Lethe begeleidde, zo lijkt Dante Proust te hebben geïnspireerd bij dit laatste besluit ten aanzien van een belangrijk alter ego.

\*\*\*



## Proust: de metaforiek van het zelf

Donald Loose<sup>6</sup>

In *Lectures de Proust* vat Gaëtan Picon de *Recherche* samen als het spanningsveld tussen twee uitspraken van de verteller: 'De mens is het wezen dat niet uit zichzelf kan treden en de ander slechts in zichzelf kent', en 'Men denkt nooit aan zichzelf; men denkt er alleen maar aan hoe uit zichzelf weg te komen'. Beide waarheden creëren een bipolariteit die niet alleen de ware identiteit van het eigen ik ent op het vreemde in zichzelf, maar ons ook confronteert met een vreemdheid van de ander die altijd nog anders is dan we ons die zelf voorstellen

Tegen het einde van het eerste hoofdstuk van *Sodome et Gomorrhe* voegt Proust een sleutelpassage in omtrent de hermeneutiek van de leefwereld van de verteller. Het stuk is getiteld *Les intermittences du coeur* (het tussentijdse zwijgen van het hart). De scène speelt zich af bij de terugkeer van de volwassen verteller naar de badplaats Balbec, waar hij vroeger als kind met zijn oma op vakantie is geweest. Als hij zich 's avonds bij het uitkleden vooroverbuigt om zijn bottines uit te doen, overkomt hem de emotionele overrompeling van een onvrijwillige herinnering. Hij herinnert zich hoe zijn oma, voorovergebogen, hem als kind daarbij had geholpen. En de eerste overweldigende emotie is er een van heropleving van haar levende werkelijkheid, die hij nu weer heeft, voor het eerst sedert haar attaque op de Champs Elysées. Maar die herinnering slaat om in het besef dat ze dood is, en de droefheid dat hij haar destijds ook wel had gegriefd en dat hij haar nooit meer zal terugzien. Dat wordt nog versterkt door het schuldgevoel dat hij

---

<sup>6</sup> Donald Loose is universitair hoofddocent wijsbegeerte aan de Universiteit van Tilburg en bijzonder hoogleraar wijsbegeerte voor de Stichting Thomas More aan de Erasmus Universiteit Rotterdam. Dit is de tekst van de lezing die hij op 16 april 2011 hield voor de Marcel Proust Vereniging in het Maison Descartes.

al die tijd niet meer aan haar heeft gedacht, meer nog dat hij, ongevoelig, egoïstisch en hardvochtig, haar ook niet meer had bezocht of geschreven en haar eenzaam aan de dood had overgeleverd na haar beroerte. Die dubbelzinnigheid van de verdubbelde tijd van de vreugde van destijds en de droefenis van deze tijd wordt nog versterkt door de dubbelzinnigheid dat hij niet alleen om haar rouwt om haar dood, maar vooral om zichzelf, treurt nu hij haar koesterende aanwezigheid missen moet. De ander is er eigenlijk alleen als de heropleving van zijn herinnering en als spiegel van zijn eigen identiteit. Maar zijn eigen identiteit is ook geheel in de greep van de onvrijwillige herinnering aan de ander die hem overvalt als verloren en tegelijk herwonnen. Die 'smartelijke synthese van voortbestaan en niet bestaan' spookt hem door de geest als hij daarna gaat slapen. Hij droomt dat hij haar als een Orpheus in de onderwereld wil gaan bezoeken, maar hij ontmoet in zijn droom onderweg zijn vader die hem ervan overtuigt dat ze daar goed terecht is, goed verzorgd wordt en, zwak als ze is, beter maar geen bezoek kan krijgen.

Proust schetst hier een staaltje van zijn hardvochtig mededogen – of is het een meelevende hardvochtigheid – omtrent de ander in ons bestaan. Natuurlijk treuren we om het verlies van dierbaren, maar we treuren ook omdat diegenen ons zijn ontvallen, waarvoor *wijzelf* iets hebben betekend, zodat met hun verdwijnen ons eigen ik verschaald is. Proust heeft hier ook die dubbelzinnigheid getekend die het schuldgevoel opwekt en die teruggaat op een combinatie van liefde en egoïsme: van schrijnend verlies en het weldadige verlies van dat verlies in het vergeten. De onvrijwillige herinnering creëert ook een terugkeer naar het verleden die in de tussentijd bevrijdend is geweest en ons tot creativiteit dwingt. De droom is een hermeneutiek van die ambiguïteit die haar leefbaar maakt. Alles is niet verloren, maar alles kan ook niet worden gered of teruggewonnen. Dat betekent omgekeerd ook dat, als niet alles uit het verleden *moet* worden gered en herinnerd, ook niet alles verloren is voor een mogelijke leefbare toekomst van het eigen ik. Het leven is een

metaforisering van de tijd die gedeeltelijk gelijk blijft en ons gedeeltelijk wordt ontvreemd door de ander.

De *Recherche* is geenszins een nostalgische catalogus van de verloren tijd van de schrijver. Het is veeleer de herinterpretatie van de betekenis van zijn bestaan in de actualiteit als schrijver door middel van de vooral onvrijwillige herinneringen aan alles wat hij in de tijd is geweest. Dat vat hij zelf op als het ontwikkelen van de persoonlijke impressies die als onontwikkelde negatieven zijn blijven liggen in het geheugen, en die wachten op de gelegenheid om in een overdruk (*surimpression*) uit de verleden tijd in de tijd van het heden opnieuw tot leven te komen. De roman vertoont daarom een merkwaardige ambiguïteit. Als je de ca 4000 bladzijden hebt gelezen als een kroniek van ontmoetingen, ervaringen, interpretaties, psychologische overpeinzingen en beschouwingen van de verteller over zichzelf en zijn omgeving, dan blijkt in het laatste deel, *le temps retrouvé*, dat de verteller zich in de interpretatie van vrijwel alles om hem heen en zichzelf inclusief heeft vergist; dat alles uiteindelijk anders blijkt te moeten worden geduid dan hij het destijds, in de tijd, heeft geïnterpreteerd en je het zelf als lezer hebt geaccepteerd. Men denkt er weliswaar alleen maar aan hoe uit zichzelf weg te komen, maar men moet tegelijk constateren dat men niet uit zichzelf kan treden en al het andere alleen in zichzelf herkent. Levenservaring berust op illusoire hechting, fascinatie voor namen (*les noms, l'attachement*); desillusie (*les mots, le détachement*) en een nieuwe investering (*les choses, le rattachement*). Je moet als in een lus in de tijd vanuit het heden in een overdruk iets uit de verloren tijd herwinnen. Dat is de dubbele laag van de roman. Je moet vanuit het nieuwe inzicht alles herlezen. Prousts schrijven is daarom wezenlijk metaforisch: het is gebaseerd op het verplaatsen (*meta-ferrein*) van een betekenis in een tijd in een andere tijd waardoor de eigenlijke betekenis pas oplicht in deze figuurlijke overdruk van twee tijden in een tijd die noch van deze noch van de

toenmalige tijd is. Er is alleen maar winst door verlies en doorheen de desillusie.

Het zelf zit niet louter gevangen in de narcistische spiegeling van de ander die slechts een ander zelf leek in de obsessie voor het eigen zelf. Dat zichzelf veroverende zelf blijkt uiteindelijk van de ander. Levinas heeft erop gewezen dat Proust bij uitstek ook het andere ter sprake heeft gebracht. Ook het andere van de ander is voor die ander nog anders dan hij of zij zich dat zelf voorstelt; net zoals ik voor de ander nog anders ben dan ik mijn anders zijn zelf kan vermoeden. Die andersheid en onbeheersbaarheid is ook het eigenlijke geschenk van de eigen identiteit. De onvrijwillige kant is ons ware zelf. De onvrijwillige herinnering is de verlossing uit het zelf. De ander kan nooit tegemoet komen aan het beeld dat hij oproept. Hij kan al evenmin samenvallen met het beeld waarin ik hem heb gevangen. Hij is altijd ook het ander van de ander. Dat ander in hemzelf heeft hij al evenmin in de greep als ikzelf. Ook ik ben een ander voor een ander die me anders ziet dan ik mezelf kan zien. Het is de ander die dat andere in onszelf ontsluit. In de mate waarin die onbeheersbare en niet geheel vrijwillige variant van onze gehechtheid aan elkaar slaagt is dat ook de sublieme grens en de transcendentie van ons zelfbeheer. De waarheid achteraf en het eigenlijke wonder is de onthulling dat uit de creatieve dialoog van al die misverstanden toch iets waars kan ontstaan.

De Franse tragedie van de Gouden Eeuw, en met name die van Racine, wordt gekenmerkt door een bewuste zelfvernietiging en de vernietiging van de ander uit passionele liefde. Want liefde is voor Racine tomeloze passie en wel een passie die vernietigt. Proust verwijst in zijn *Recherche* op meerdere plaatsen naar *Phèdre*; maar zijn oeuvre is er de omkering van. Hij doodt wat hem dierbaar is, opdat het zou kunnen overleven. En opdat hij zo zelf zou kunnen overleven dankzij de dood van het valse beeld van de ander. Dat hij zijn grootmoeder eenzaam heeft laten sterven roept bij hem de herinnering wakker aan de scène in Montjouvain uit zijn

jeugdijaren in Combray. Ongewild was hij daar getuige geweest van een lesbische liefdesscène tussen mademoiselle Vinteuil en haar vriendin, die met een sadistisch en heiligschennend genoegen het portret van de overleden Vinteuil had bespuwd en Vinteuils dochter had daar zelf alleen maar plezier aan beleefd. Voor mademoiselle Vinteuil werd er niet alleen gespuwd op de ogen van haar vader, maar ook op dezelfde blauwe ogen van de moeder van haar vader – haar oma. Ogen, die als familiejuwelen onveranderd van generatie op generatie waren doorgegeven. Juist die vernedering van de gestagneerde identiteit uit het verleden is een vorm van kinderlijke tederheid over de dood heen. Het heiligschennend genot was een levendige herinnering aan de doden. Deze vernedering was een cultus, waarin haar vriendin datgene uitvoerde waarop ze zelf hartstochtelijk gehoopt had, maar waartoe ze nooit toe in staat zou zijn geweest. In de loop van zijn roman signaleert Proust voortdurend het thema van de familiegelijkenissen als een *fatum* dat ons inhaalt. De ziel van het kind dat we ooit waren en de zielen van de doden waaruit we zelf ontsproten zijn, strooien met gulle hand tegelijk hun rijkdom en hun kwade lot. Was dat ook niet het noodlot van Saint-Loup? Hij is in alles een aristocraat en de overgeërfde stijl van een kaste regeert in hem, ook al wil hij juist zelf aan zijn leven inhoud geven.

Proust redt zich in de kunst als een omgekeerde Phèdre, want zijn kunst culmineert niet in de dood. Hij doodt de verstarde identiteit van de ander uit liefde om hen te doen overleven in de tijd. De dood van al die vele ikken is hun redding. De herschappen natuurlijke banden zijn de weg naar het herleven in de kunst. Al wie hij verschuldigd is zal hij afmaken (vernietigen en voltooien) in zijn oeuvre. Iedereen zal met verbazing zeggen: *Qu'as-tu fait de moi!* Dat waren de laatste woorden van Mevrouw Van Blaerenberge die door haar zoon vermoord werd en waarover Proust in de krant berichtte. Prousts antwoord is: ik heb u vereeuwigd in de kunst omdat je me in het ware leven geen antwoord kon geven. Er kwam namelijk geen antwoord van de kant van zijn moeder op wat hij als kleine

jongen in Combray in het begin van de *Recherche* zo verhoopte, en dat heeft hem naar eigen zeggen tot het einde toe niet losgelaten. Daarom doodt eenieder wie hij het meeste liefheeft en wie zelf het meest bemint. Alleen zo kan het oeuvre in een ultieme metafoor – van het ik en de ander en van het andere ik en de andere ander – een eindeloos en onbegonnen werk zijn, nooit voltooid en een eeuwige *à la recherche du temps perdu*. Wat Swann alleen in een droom had gekund, waarin hij zijn persoonlijkheid had verdubbeld in twee personages – één die droomt en één die in zijn droom voorkomt – en wat hijzelf als verteller in de droom in Balbec over zichzelf vertelt, dat kan de schrijver in zijn oeuvre. Zo overleeft het oeuvre niet alleen *ondanks* de dood, maar het bestaat ook *dankzij* de dood. Het meest genadeloze en tegelijk ook geheel eigen inzicht van Proust luidt echter dat het oeuvre zelf moet doden om te overleven. Er gaat stellig iets onherroepelijk verloren in dat oeuvre. Proust wist dat zelf. Het is de reële ander die ik altijd moet mislopen en die ik zelfs met de beste wil niet redden kan. Wat me ontgaat, het ander van de ander, is niet te achterhalen maar het is tegelijk datgene wat mij ongewild altijd weer terughaal uit mijn *eigen* verloren ik, net zoals ik zelf ongewild of anders dan ik dacht een ander redden zal. Misschien spreekt hier wel het grootste respect voor de ander, en wordt hier, zoals Levinas over Proust heeft opgemerkt, de illusie van een valse fusie en de obsessie voor de identiteit gelouterd. Je eigen dood te sterven, dat overkomt je bij de dood van een ander. Of nog: als liefde sterker is dan de dood, dan is dat als een geschenk aan een andere ander.

\*\*\*

## Simon Vestdijk: un Proust nordique?

Sabine van Wesemael<sup>1</sup>

Vestdijk heeft bij herhaling aangegeven dat de romancyclus *A la recherche du temps perdu* van Marcel Proust, die hij in 1932 getroffen door een depressie las, van betekenis is geweest voor zijn eigen schrijverschap. Proust heeft de rol van artistiek katalysator voor Vestdijk vervuld. Vanaf de jaren dertig van de vorige eeuw heeft de Nederlandse auteur zich ingespannen om Prousts magnum opus voor het voetlicht te brengen. Hij schreef recensies, kritieken, een viertal diepgravende essays voor *Maatstaf* in de jaren zestig, die later zouden worden opgenomen in *Gallische facetten*, hij verwerkte verwijzingen naar de *Recherche* in zijn aanzet tot een proefschrift *Het wezen van de angst* en laat Anton in *De laatste kans* een aantal deeltjes Proust lezen. Wat opvalt is dat Vestdijk keer op keer geheel onafhankelijk zijn standpunten formuleert. Hij onttrekt zich aan enige etikettering en trekt zich niets aan van steeds wisselende modes binnen de literatuurbeschouwing. Vestdijk moest niets hebben van het personalisme van *Forum* en nam afstand van de geëngageerde literatuuropvatting van de existentialisten en van de experimentele romanopvatting van de vertegenwoordigers van de Franse ‘nouveau roman’. Maar Vestdijks analyses tonen bovenal aan dat literaire kritiek maar al te vaak functioneert als reflectie op de eigen schrijversproblematiek.

Ik zal in het navolgende een vergelijking maken tussen de *Recherche* en *Kind tussen vier vrouwen*.<sup>2</sup> Natuurlijk is de doorwerking van Prousts magnum opus ook in andere romans

---

<sup>1</sup> Sabine van Wesemael is universitair docent Franse en Europese Letterkunde aan de Faculteit der Geesteswetenschappen van de UvA. Dit is de tekst van de lezing die zij op 16 november 2011 hield voor de Marcel Proust Vereniging en het Vestdijkgenootschap in de OBA.

<sup>2</sup> Simon Vestdijk, *Kind tussen vier vrouwen*, Atlas, Amsterdam/Antwerpen, 2010, p. 679.

van Vestdijk voelbaar, men denke bijvoorbeeld aan de Koolzaadscène in *Terug tot Ina Damman* die voortborduurde op de onwillekeurige herinneringservaring van de Madeleine of aan de passage in *De Laatste Kans* waarin Anton op aanraden van zijn vriend Bob Neumann een aantal deeltjes van de *Recherche* leest. Hoe Proustiaans is *Kind tussen vier vrouwen*?

Sjoerd van Faassen schrijft in zijn nawoord van de recent verschenen hernieuwde uitgave van Vestdijks roman dat Prousts *Recherche* strikt autobiografisch is, want geschreven in de ik-vorm, terwijl Vestdijk in een behoefte aan objectivering gekozen heeft voor een meer afstandelijke alwetende verteller. Vestdijk zou het met deze zienswijze niet eens zijn geweest. In 'Roman en essay op elkaars hielen' uit 1952 en in zijn *Maatstaf-essay 'Proust en het algemene'*, laat de Nederlandse auteur zien dat ook Proust een grote behoefte had om achter het individuele het algemenere te zien. Proust heeft altijd ontkend dat zijn *Recherche* een autobiografie is. Vestdijk hamert op het feit dat ook Proust in zijn werk getuigt van de behoefte aan objectivering, die in de eerste plaats tot uitdrukking komt in het dubbele vertelperspectief dat hij in zijn *Recherche* toepast. Naast de ik-held, de kleine jongen die in de nachtkusepisode weigert te gaan slapen alvorens zijn moeder hem de geruststellende vredeszoen heeft gegeven, is er de ik-verteller, de bedlegerige volwassene die in de proloog de verschillende slaapkamers waarin hij heeft verbleven in zijn herinnering oproept. Proust kiest voor dit dubbele vertelperspectief omdat het hem een grote creatieve ruimte geeft. De ik-verteller kan namelijk van een zekere afstand de wederwaardigheden van de ik-held van commentaar voorzien en daarbij een impressionistische stijl hanteren die een jong kind nooit zou toepassen: ellenlange zinnen, veel beeldspraak en essayistische uitweidingen. Het gevolg hiervan is dat *Combray*, het enige deel van de *Recherche* dat de vroege jeugd van de held vertelt, allesbehalve een kinderboek is. De verhandeling over de bevrijdende kracht van de onwillekeurige herinneringservaring die in schril contrast staat met de beklemmende atmosfeer van het bewuste geheugen,



moet worden toegeschreven aan de volwassen ik-verteller. Ook in *Kind tussen vier vrouwen* is zo nu en dan sprake van een dergelijke perspectiefverschuiving. De volgende passage waarin het kind Anton zich voorneemt een willekeurige voorbijganger zijn leven lang te onthouden, laat zien dat ook bij Vestdijk, alhoewel *Kind tussen vier vrouwen* zeker meer een jongensboek is dan de *Recherche*, het kindperspectief soms wordt losgelaten:

Inderdaad slaagde hij er in, om deze twee figuranten in zijn bewustzijn vast te leggen, jaren lang, en altijd dacht hij er aan terug als aan een merkwaardige prestatie, verricht op een oogenblik, vrij door hemzelf uitverkoren, intiem, legendarisch, sacraal, – bijna een goddelijke scheppingsdaad, waardoor een meneer met een grijzen denkhoed uit het niets opgeroepen werd, zooals Prometheus menschen vormde uit klei!<sup>3</sup>

Verteltechnisch lijken de *Recherche* en *Kind tussen vier vrouwen* dus wel enigszins op elkaar. Zoals Vestdijk terecht opmerkt stelt het dubbele vertelperspectief Proust in de gelegenheid achter de persoonlijke belevenis het algemenere te zien, zonder in filosofie te vervallen. Aan de basis van Prousts werk staat inderdaad de dialectiek van het bijzondere en het algemene. De verteller doet eerst uitvoerig verslag van de particuliere liefdesgeschiedenissen van Swann en Odette en van de verteller en Albertine om vervolgens, met name in *La Prisonnière*, algemene wetmatigheden omtrent de rol van de jaloezie, de kracht van de verbeelding en de invloed van de tijd op de liefde, uit de doeken te doen. Roman en essay worden aldus vermengd. Deze dialectiek van het bijzondere en het algemene is ook enigszins bespeurbaar in *Kind tussen vier vrouwen*, men denke bijvoorbeeld aan de veelvuldige opmerkingen over de angsten die de kleine Anton plagen, maar de afstand tussen de verteller en het personage is toch kleiner dan bij Proust; roman en essay zijn voor Vestdijk meer

---

<sup>3</sup> S. Vestdijk, *op. cit.*, p. 202.

gescheiden genres die hij hoofdzakelijk naast elkaar heeft beoefend.

Hetzelfde geldt voor de vermenging van roman en poëzie. Prousts stijl kenmerkt zich eveneens door een zeer intensief gebruik van beeldspraak en ellenlange zinnen. In de schitterende openingspassage van *Sodome et Gomorrhe* bijvoorbeeld vergelijkt de verteller de blik die de baron de Charlus de vestenmaker Jupien toewerpt met ‘die vragende, eindeloos met gelijke tussenpozen herhaalde frasen van Beethoven, bedoeld – met een buitensporige overdaad aan voorbereiding – om een nieuw motief, een toonverandering, de terugkeer van een thema in te leiden’.<sup>4</sup> Deze vergelijking dient er inderdaad toe om in algemene zin een aantal wezenskenmerken van de homoseksuele baron naar voren te brengen: zijn kunstzinnigheid, zijn Duitsgezindheid en zijn raadselachtigheid (de baron de Charlus is net als de late strijkkwartetten van Beethoven moeilijk te doorgronden). Maar Prousts verteller verwijst ook naar Beethoven om een ironisch effect, een uitvergroting te realiseren. Zijn intentie is ook parodiërend. Hij wil de baron de Charlus ook belachelijk maken. Vestdijk wijst er terecht op dat bij Proust de twee leden van de vergelijking, zoals in ons voorbeeld, vaak zeer ver uit elkaar liggen en dat het de Franse auteur er dus niet om gaat beeldende verheldering tot stand te brengen, nee, de metafoor is bovenal een middel om satire of ironie uit te drukken. In *Kind tusschen vier vrouwen* komen we sporadisch dergelijke Proustiaanse vergelijkingen tegen. Bijvoorbeeld in de volgende passage die zich afspeelt op school. Meneer Boomsma roept de klas tot de orde: ‘Barend hing slap tegen de leuning. Meneer Boomsma wees Jan op fouten in de g’s en de w’s, zijn hoofd in zijn handen steunend, en bewoog zich het heele lesuur niet meer. Alles werd nu vredig; naast zich hoorde Anton weer een pen krassen; het was haast een stemming als na een onweer, of als het Heiliger Dankgesang eines Genesenen van Beethoven, hoog, ijl,

---

<sup>4</sup> M. Proust, *Sodom en Gomorra*, De Bezige Bij, Amsterdam, 2002, p. 11.

berustend, vermoeid'.<sup>5</sup> Vestdijk verwijst hier intertekstueel naar de *Recherche*. In *Sodome et Gomorrhe* organiseert de baron de Charlus een uitvoering van Beethovens 15<sup>e</sup> strijkkwartet in La Raspelière bij Mme Verdurin. Vestdijk en Proust maken beide gebruik van beeldspraak om een parodiërend effect tot stand te brengen, maar een belangrijk verschil tussen hen beide is dat bij Proust iedere metafoor deel uit maakt van een zorgvuldig opgebouwde associatiereeks. Men zou kunnen zeggen dat Proust, en dit geldt niet voor Vestdijk, de Wagneriaanse leitmotivtechniek in zijn roman heeft willen toepassen. Ieder personage en ieder thema heeft zijn eigen vaste motieven. Iedere keer dat de baron de Charlus ten tonele verschijnt wordt hij in verband gebracht met muziek en meer in het bijzonder met de muziek van Wagner en Beethoven.

Vestdijk heeft terecht opgemerkt dat stilistisch de roman na Proust andere wegen is ingeslagen. Bij hem geen ellenlange zinnen, minder essayistische uitweidingen en minder beeldspraak. Voor Vestdijk, meer dan voor Proust die wel wat essays en gedichten schreef, waren roman, poëzie en essay toch in hoofdzaak van elkaar te onderscheiden genres die hij, ieder afzonderlijk, beoefend heeft. Hij heeft wel grote bewondering voor de genre-typische mengvorm die Proust hanteert.

In 1935 zegt Ter Braak over de betekenis die het lezen van de *Recherche* voor Vestdijk moet hebben gehad: 'Voor Vestdijk moet de psychoanalyse, evenals de lectuur van Marcel Proust, de betekenis hebben gehad van een bevestiging der persoonlijke levenservaring'.<sup>6</sup> Vestdijk zelf gaat al in 1933 in zijn *Forum*artikel uitgebreid in op de vraag of Proust zijn methode ontleend zou hebben aan Freud. Proust heeft in tegenstelling tot Vestdijk zelf geen kennis genomen van de geschriften van de Weense psychoanalyticus en Vestdijk is dan ook de mening toegedaan dat overeenkomsten met de

---

<sup>5</sup> S. Vestdijk, *op. cit.*, p. 252.

<sup>6</sup> M. ter Braak, *Verzameld werk IV*, G.A. Van Oorschot, Amsterdam, 1951, p. 625.

psychoanalyse, zoals de betekenis van de moederbinding en de afwezige vader, de gerichtheid op het onderbewuste die bijvoorbeeld tot uitdrukking komt in de onwillekeurige herinneringservaring, de methode der introspectie, de perverse seksualiteitsbeleving van veel personages, de bijzondere belangstelling voor de droom die de openingspassage van *Combray* domineert, louter toevallig zijn. Bovendien is Proust een kunstenaar en Freud een wetenschapper wiens theorieën maar al te vaak misbruikt worden om met een zekere neerbuigendheid de psyche van de schrijver te duiden. Vestdijk was van mening dat Prousts rationeel-explicatieve psychologie niet gefreudianiseerd was en veeleer gelokaliseerd diende te worden binnen het positivistische denkklimaat van de 19<sup>e</sup> eeuw. Prousts psychologie is volgens Vestdijk rationalistisch, analytisch en statisch en daarmee verouderd want, zo voert hij aan, reeds ten tijde van Proust had zich in Duitsland bijvoorbeeld de ‘verstehende’ psychologie ontwikkeld die niet causaal verklaren wil, maar onbevangen beschrijven en intuïtief begrijpen. Via zijn analyse van het werk van Proust doet Vestdijk met name een uitspraak over zijn eigen benadering van het genre van de psychologische roman. Tegen Nol Gregoor zei hij hierover: ‘Verder heb ik van Proust de psychologie geleerd. Ik heb me van het freudianisme afgewend, dat ik waarschijnlijk nog wel min of meer in me had. [...] En het was voor mij aantrekkelijk om een werkelijk bijzonder goede en ongelooflijk charmante psychologie te hebben die niet gefreudianiseerd was. Dat is voor mij de grootste aantrekking van Proust geweest’.<sup>7</sup> De kleine Anton is net als Prousts Marcel extreem angstig en onhandig, maar zijn eventuele complexen worden nergens psychoanalytisch geduid. Vestdijks psychologie is niet alleen niet-gefreudianiseerd, maar ook veel minder rationalistisch dan die van Proust. In *Kind tussen vier vrouwen* worden de angsten waar de kleine Anton aan lijdt wel enigszins geanalyseerd, maar uiteindelijk constateert de verteller dat zij au

---

<sup>7</sup> N. Gregoor, *In gesprek met Simon Vestdijk*, Amsterdam, 1967, p. 48.

fond zuiver irrationeel zijn : ‘Dan was hij weer overgeleverd aan het verdriet, – de wanhoop, – de angst, de angst, de angst... Angst waarvoor? Voor niets in het bijzonder, – en voor alles. Voor alles rondom hem!’.<sup>8</sup> Vestdijks opvatting dat Prousts benadering rationeel-explicatief en daarmee verouderd zou zijn, is evenwel voor nuancering vatbaar. Het is zeker zo dat de *Recherche* een overdaad aan introspectieve bespiegelingen bevat en dat deze vaak stoelen op een uitgesproken deterministische verklaring die inderdaad in verband zou kunnen worden gebracht met het eind negentiende-eeuwse positivistische denkklimaat. In *La Prisonnière* legt de verteller bijvoorbeeld voortdurend een causaal verband tussen de traumatische nachtkusepisode in *Combray* en de problematische verhouding waarin Marcel verzeild is geraakt met Albertine. De relatie met zijn moeder, die gekenmerkt werd door verlatingsangst, bezitsdrift, jaloezie en perversie is een voorafspiegeling van zijn verhouding met Albertine. Toch staat Proust uiteindelijk wellicht toch dichter bij de meer intuïtieve benadering van Vestdijk dan men zou denken. Wanneer Albertine namelijk besluit aan haar hardvochtige cipier te ontsnappen en vertrekt, realiseert de verteller zich dat de rationele, strategische, manipulatieve benadering van zijn geliefde hem uiteindelijk slechts vervreemd heeft van zijn eigen gevoelswereld: ‘Mademoiselle Albertine is vertrokken!’ Hoeveel verder gaat leed, psychologisch, dan psychologie!’. Ook Prousts verteller wijst uiteindelijk de rationeel explicatieve benadering van de menselijke psyche van de hand en dat maakt dat hij wellicht toch een stuk minder verouderd is dan Vestdijk heeft beweerd.

Critici zijn het er over het algemeen over eens, en ook Vestdijk huldigt die opvatting, dat Prousts psychologie ook deels vernieuwend is omdat hij het belang van de dimensie tijd benadrukt. Het principe van de intermitterende persoonlijkheid, van de dissociatie van de persoonlijkheid domineert de Proustiaanse karaktertekening. De homoseksuele baron de

---

<sup>8</sup> S. Vestdijk, *op. cit.*, p. 524.

Charlus wordt ons in *Combray* voorgesteld als een ‘homme à femmes’. Hij is keurig getrouwd en hij zou de amant van Odette zijn. Pas in de openingspassage van *Sodome et Gomorrhe* doorziet Prousts held de ware aard van deze markante aristocraat, die oud en der dagen zat zich in het laatste deel zal laten afranselen door ingehuurde jongens in een mannenbordeel. Bij Vestdijk zijn de karakters minder intermitterend dan bij Proust, maar het besef dat de tijd vat heeft op onze persoonlijkheid en dat dus onze werkelijkheidsbeleving subjectief en tijdgebonden is valt ook in zijn werk te bespeuren. Een mooi voorbeeld hiervan is de passage waarin Anton tijdens de Paasvakantie die hij aan zee doorbrengt, Janke tegen komt:

Hij zei niets, keek haar nauwelijks aan. Maar hij zag haar heel goed. Hard was ze geworden, alsof ze overal corsetten droeg. In haar roode wangen kronkelden zich heel kleine aartjes. Een raar hoedje. Een mantel, die wat scheef zat. Het was een gewone juffrouw, welbeschouwd.<sup>9</sup>

Net als bij Proust heeft de tijd een verwoestende uitwerking gehad op het droombeeld van de vrouw die eens de zinnelijkheid belichaamde. Het is deze gelaagdheid, deze complexiteit van het menselijk karakter die Vestdijk bij Proust bewonderde.

Een ander kenmerk van Prousts psychologie is volgens Vestdijk de identificatie. Belangrijke uitingen van deze identificatie zijn de imitatie en het opstellen van prototypen. Swann is lange tijd een man aan wie de ik-figuur zich wenst te spiegelen. Hij is de kunstkenner die hij zou willen zijn; Swann verkeert in de hoogste adellijke kringen waartoe Marcel ook wil worden toegelaten en terwijl de jonge Marcel nog aan de rokken van zijn moeder hangt, beleeft Swann een gepassioneerd liefdesavontuur met de fascinerende Odette. Pas aan het eind van de roman neemt de ik-figuur afstand van zijn prototype. Swann is slechts een dilettant, een estheet, terwijl Marcel zijn schrijversroeping vindt en besluit een roman te schrijven. In

---

<sup>9</sup> S. Vestdijk, *op. cit.*, p. 434.

*Kind tusschen vier vrouwen* is het motief van de meesterleerling minder prominent aanwezig. Oom Kees oefent met zijn naakttekeningen een zekere fascinatie uit op de kleine Anton, hij probeert voortdurend zijn held Andrew Home te imiteren, en de leraar Frans Couvée opent Antons ogen voor de minder aantrekkelijke aspecten van Ina's persoonlijkheid; hij vindt haar te noordelijk, koud.

Het belangrijkste kenmerk van Prousts psychologie is naar de mening van Vestdijk evenwel zijn machtspsychologie. Marcel, evenals Anton, hebben een sterke machtsbehoefte die voortkomt uit angst en onzekerheid. Het is met name in de liefde dat deze hunkering naar macht zich doet gelden. In *La Prisonnière* maakt Marcel van Albertine een gevangene. Hij wil haar, net als vroeger zijn moeder, volledig bezitten, haar duistere wil temmen. Hij controleert met een 'inquisiteursziel', zegt Proust, haar doen en laten, verbiedt haar bepaalde mensen, en meer in het bijzonder lesbische vrouwen als de actrice Léa te ontmoeten en vertelt zijn vrienden niet dat zij bij hem inwoont omdat hij bang is dat ze haar zullen proberen te verleiden: 'Onze verloving kreeg de allure van een proces en gaf haar de bedeesdheid van een schuldige'<sup>10</sup>, stelt Marcel, niet gespeend van inzicht in de eigen situatie. Deze vurige wens om de vrouw aan zich te onderwerpen uit zich in de *Recherche* in herhaalde pogingen om de blik van de geliefde te vangen en vast te houden. We hebben dat al gezien in de openingspassage van *Sodome et Gomorrhe* wanneer de baron de Charlus Jupien doordringend aankijkt. Vestdijks kleine Anton wil ook maar al te graag de meisjes waar hij verliefd op is aan zich onderwerpen. Hij fixeert Ina tijdens de pauzes op school totdat ze terugkijkt en schrijft al die blikken op in zijn agenda en ook de duistere wil van Marie van den Boogaard tracht Anton te temmen door haar doordringend aan te kijken: 'Zoo gewillig bloosde Marie van den Boogaard onder zijn blikken, zoo prompt ook schonk zij ze terug, dat het dwaasheid geweest zou zijn, al deze

---

<sup>10</sup> M. Proust, *De gevangene I*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1991.

ontmoetingen-op-afstand in een schoolagenda op te schrijven. Voor het eerst in zijn leven oefende hij macht uit, – met de oogen alleen'.<sup>11</sup> Maar tegenover deze drang om de geliefde te ketenen, vast te leggen, staat de realiteit van de ander die ongrijpbaar is. Men kan de ander nooit volledig bezitten. De enige momenten dat Marcel in het begin van de relatie dan ook werkelijk gelukkig is, is als Albertine slaapt en hij dus alles met haar kan doen. Tijdens haar slaap ligt ze geheel invulbaar naast hem en kan hij haar plooiën naar zijn wensen.

De paradox nu is dat juist het feit dat men de ander nooit helemaal kan bezitten, deze persoon aantrekkelijk maakt. Het zijn Albertine's vluchtigheid en ondoordringbaarheid die het verlangen in stand houden. Door de gevangenschap verliest Albertine uiteindelijk voor een groot deel haar aantrekkelijkheid die er nu juist uit bestond dat zij begeerte opwekte bij anderen, een ingrediënt dat kennelijk de spanning leverde voor het ontstaan van verliefdheid bij de ik-figuur. Ook voor Vestdijks Anton is de teleurstelling omtrent de werkelijkheid het hevigst als het de geliefde betreft. Nabijheid ontluistert en bezit stelt teleur. Het is het fugatieve karakter van Ina dat haar aantrekkelijk maakt: 'Geen oogenblik wenschte hij, dat ze voortdurend bij hem zou zijn; nooit dacht hij aan later, zoals met Annie Vermeer wel eens. Ina kwam en ging, zoals de zon en de maan'.<sup>12</sup> De botsing tussen het droombeeld van de geliefde en de werkelijkheid is vaak zeer onaangenaam. Het meest komische voorbeeld hiervan is de passage waarin de kleine Anton, tijdens het bezoek van de commissaris van de koningin, Annie in oudhollands kostuum ziet:

Wás dat Annie wel?... Nog nooit had hij zich zo ontgoocheld gevoeld! [...] Er was iets bruins, dofs, moeke-achtigs aan haar, iets belachelijks, vies en geneerends [...] Annie zag er in deze vermomming ongetwijfeld heel anders uit dan op school, maar, tegen den draad in, aanschouwde hij haar voor het eerst

---

<sup>11</sup> S. Vestdijk, *op. cit.*, p. 564.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 465.



van zijn leven zoals ze in werkelijkheid was: het Oud-Hollandsch costuum openbaarde haar [...]. Dát was Annie nu. Dáar had hij jaren lang naar verlangd. [...] Het was pijnlijk en beschamend. [...].<sup>13</sup>

Liefde is in de ogen van Proust een 'état mental', een geestgesteldheid. Ons liefdegevoel is vaak geheel onafhankelijk van de intellectuele, morele of gevoelswaarde van de beminde. De subjectiviteit van het liefdesfenomeen wordt ook in het werk van Vestdijk in iedere verhouding verbeeld. Wat maakt dat Marcel en Anton verliefd worden op meisjes die niet voldoen aan hun ideaalbeeld? Dat is in de eerste plaats de projectie waartoe beide hun toevlucht nemen: omgevingen, gebouwen en voorwerpen die in relatie staan tot de geliefde krijgen een nieuwe dimensie en wekken de liefde op. Tijdens een van hun rijtoertjes schikt Swann de orchidee in de boezem van Odette en vanaf dat moment wordt het liefdesspel aangeduid met 'faire cattleya'. Anton is zich in zijn relatie met Ina bewust van het feit dat het niet alleen haar persoon is die hem bekoort: 'Reeds dacht hij aan andere dingen. Er had een meisje examen gedaan, uit Uitschoten; hij zou verliefd op haar worden, of was het al. Maar het was een verliefdheid op veel andere dingen ook: op het zongeschitter in de Werfgracht, op het ijle tinkelen van de werven tegenover de school, – en op het lied dat ze zongen voordat de concierge hen van hun schildersladder afhaalde [...].'<sup>14</sup> Zowel Marcel als Anton ontwikkelen allerlei symbolische rituelen, zoals een gedachtespel over de naam van de geliefde.<sup>15</sup> Fantasie en verbeelding zijn middelen om de

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 318-319.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 363.

<sup>15</sup> Zie bijvoorbeeld *Ibidem*, p. 94: 'In een tijdsverloop van drie of vier dagen ontdekte hij haar. Het eerst van alles haar naam: Annie Vermeer, die wel op de zijne leek, want de A was hetzelfde en de V precies de helft van de W. Terwijl hij naar huis liep, zei hij telkens die naam bij zich zelf op, en dit geprevel werd dan ondersteund door het teedere beeld van een meisje met een bruin, rond gezichtje, en een wit schort voor, zoals ook de anderen droegen'. Zie ook p. 444: 'Toen zocht en vond hij het eenige stukje van haar

geliefde, die vaak onbereikbaar is, consistentie te geven. De esthetisering van de geliefde maakt dat we haar beter kunnen beminnen. Het is in dit verband opvallend dat zowel Proust als Vestdijk iedere geliefde haar eigen herkenningmelodie meegeeft. De sonate van Vinteuil begeleidt de liefdesrelatie van Swann en Odette en die van Marcel en Albertine en ook Annie en Ina hebben hun eigen muzikale thema: de polka mazurka ondersteunt Antons gevoelens voor Annie en Ina heeft twee liederen: het lied 'Kees laat je scheren' en het tweede menuet uit de D-dur symfonie van Haydn. Net als Prousts ik-figuur die in de afwisseling van een droef en een uitgelaten motief in de sonate van Vinteuil de ambiguïteit van zijn gevoelens voor Albertine meent te herkennen<sup>16</sup>, illustreert Haydn's muziek ook voor Anton zijn liefde voor Ina en alles wat daarmee samenhangt. Dit blijkt bijvoorbeeld in de volgende passage waarin Anton het menuet op de piano speelt:

Het deed weemoedig aan (weemoediger dan welke melodie in mineur ooit kon zijn), en tegelijk beheerscht en zuiver zoals Ina was; vol tegenwerpingen, die weer speels opgelost werden; maar van een onaanrandbare waardigheid, die zich slechts onderbreken liet, om, op den springdansmaat in de bas, terug te keeren naar het punt van uitgang, van het begin af voorgenomen. [...] Daarentegen scheen in het trio Ina zich van hem te verwijderen, door machten buiten haar schuld. [...] Ina zou weggaan, verweg, en hem vergeten. Ze was hem vergeten. De muziek kon het nauwelijks vergoëlijken. [...] Maar hoe werd het terugkeerend begin dan op eens zoo nieuw en jubelend? Ina was er nog, ze was niet eens weggeweest, ze stelde hem gerust, vriendelijker dan anders; vrolijk werd het

---

[Ina], dat hij ongehinderd in bezit nemen kon: haar naam. Al het andere was ver buiten hem'.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 159: 'Ik beijverde mij niet eens om erin [in de sonate van Vinteuil] op te merken hoezeer de combinatie van het wellustige motief en het beklemmende motief nu meer overeenstemde met mijn liefde voor Albertine, waaruit de jaloezie zo lang was weggebleven dat ik tegenover Swann mijn onbekendheid met dat gevoel had kunnen belijden'.

tertsenmelodietje ten einde gebracht, de weemoed overzongen. [...] alles zou duren, alles zou terugkomen [...].<sup>17</sup>

Muziek is bij Proust en Vestdijk het middel bij uitstek om onwillekeurig de herinnering aan een geliefde op te roepen en de ontgoochelende werkelijkheid te niet te doen. Alleen in de kunst is de liefdeservaring gezuiverd van al wat haar in de realiteit hindert.

Een andere liefde-opwekkende kracht is volgens Proust de jaloezie. Marcel wordt pas echt verliefd op Albertine als zij hem vertelt dat ze in haar jeugd de lesbische dochter van Vinteuil goed heeft gekend. In de loop van zijn relatie met Albertine wordt Marcel zich steeds meer bewust van het feit dat het juist de ongrijpbaarheid is die de vrouw aantrekkelijk maakt, omdat deze ongrijpbaarheid het leed veroorzaakt dat de verliefdheid opwekt. Antons liefde voor Janke, Annie, Ina en Marie wordt veel minder opgewekt door gevoelens van jaloezie maar net als bij Proust is het niet zozeer de persoonlijkheid van deze meisjes die zijn genegenheid opwekt. Het is de onderliggende angst die het liefdesgevoel stimuleert. In *Het wezen van de angst* noemt Vestdijk de liefde bij Proust 'het expansie-effect van de angst'. In *Kind tussen vier vrouwen* is het niet alleen, en wellicht niet in de eerste plaats de angst om de geliefde te verliezen die Anton drijft; angst vormt meer in algemene zin het fundament van zijn persoonlijkheid. Hij wordt geplaagd door angstdromen, is bang dat zijn klasgenoten hem 'vent' noemen, vreest lage cijfers te halen op school en neemt de dreigementen van zijn vader met betrekking tot de gezondheidsrisico's van seksuele handelingen uiterst serieus. Het beleven van angst is Antons belangrijkste drijfveer, ook in de liefde: 'Geen verliefdheid was het, geen liefde, geen vereering, – het was een gelukzalige angst, die hem verblindde en verlamde, en die al die andere aandoeningen zoowel buitensloot als in zich omvatte. Alleen dan, wanneer ze enig blijk gaf, dat zijn huldebetoon in goede

---

<sup>17</sup> S. Vestdijk, *op. cit.*, pp. 453-454.

aarde viel, verdween de angst voor enkele ogenblikken, bleef de zaligheid over'.<sup>18</sup>

Antons liefdesbeleving is evenwel een stuk minder pervers dan die van Marcel. Proust getuigt in zijn werk, evenals Baudelaire die hem inspireerde, van een bijzondere belangstelling voor alles wat van het gewone patroon afwijkt en dus voor perversiteiten. De homoseksuele violist Morel smeert 'm direct na zijn huwelijk met de nicht van Jupien, de baron de Charlus laat zich afranselen in een mannenbordeel, hij roept niet voor niets de *Satyricon* van Petronius in de gedachte van de verteller op, Marcel kwelt zijn moeder om haar liefde op te roepen en hij speelt maar al te graag perverse spelletjes met Albertine om de seksuele opwinding te verhogen. Perversiteiten, het in scène gezette leed, vormen voor Marcel, veel meer dan voor Anton, een grote stimulans voor het liefdesleven. De ontdekking van seksualiteit verloopt bij Anton veel 'natuurlijker', veel minder 'geperverteerd' dan bij Marcel. Anton ontdekt op een tamelijk onschuldige manier de lichamelijke door boven op Janke te gaan liggen, door naaktportretten na te tekenen en, ja, de vrouwelijke vormen wat uit te vergroten, en door wat onhandig met zijn vriendje Murk te experimenteren. De enige perversie die optreedt in de seksuele belevingswereld van de kleine Anton is de angst en het schuldbesef waarmee lichamelijke wordt omgeven door het verbod erop dat uitgesproken wordt door zijn vader.

Vestdijk is van mening dat Prousts levensbeschouwing duidelijk raakvlakken vertoont met de filosofie van de relatie tot de ander van Sartre: ieder mens is tot een onherstelbare eenzaamheid veroordeeld. Door het lijden beseft men wat Vestdijk in *Het wezen van de angst* paradoxale verenkering noemt. De mens kan zich richten op de hem omringende werkelijkheid zoveel hij wil, in feite leeft hij slechts in een verbeeldingswereld. Met echte wezens komt hij niet in aanraking; hij vervangt slechts de ene illusie door de andere al

---

<sup>18</sup> S. Vestdijk, *op. cit.*, p. 441.

naar gelang zijn ervaringen. De mens zit opgesloten in zichzelf en dat betekent dat Grote Liefdes wel tijdelijk bestaan maar dat die ene, exclusieve, onvergankelijke liefde een onmogelijkheid is.

De enige ware opdracht in het leven is de kunst. Net als zijn grote voorbeeld, trok Vestdijk zich terug uit het mondaine leven, verschanste zich, niet in een met kurk beklede kamer in een Parijs appartement, maar in de bossen van Doorn, en wijdde zich aan zijn schrijverschap. Ook Anton vat het plan op een roman te schrijven, een jongensboek, getiteld 'de twee vrienden', geschreven in de stijl van zijn favoriete auteur Andrew Home. Het boek blijft evenwel onafgemaakt en *Kind tusschen vier vrouwen* eindigt met een lange ode op een verloren gewaande geliefde die, dankzij het wonder van de herinnering de verwoesting door de tijd wist te doorstaan. Anton kiest er uiteindelijk voor zijn herinneringen aan Ina blijvend te koesteren.

In de optiek van de auteur van *A la recherche du temps perdu* is er uiteindelijk slechts één ervaring die de mens aan de contingentie, de aardse wetten van tijd en ruimte, kan laten ontsnappen en dat is het kunstzinnig handelen. 'Wij verliezen kostbare tijd op een zinloos spoor en wij gaan zonder het te bevroeden aan het eigenlijke voorbij'. Het eigenlijke staat bij Proust voor de kunst. Alleen in de kunst kan de mens zich verwezenlijken: 'La vraie vie, c'est la littérature', concludeert Marcel nadat hij zijn teleurstelling heeft uitgesproken over de liefde, de vriendschap en het mondaine leven. Het leven wordt gerepareerd of gesublimeerd door de kunst. Alles wat we in ons leven meemaken krijgt pas de status van werkelijkheid als het in een kunstwerk gestalte heeft gekregen. Pas dan dringen onze diepste gevoelens tot ons bewustzijn door en pas dan komt de expressie van bepaalde zielstoestanden volledig tot zijn recht. Na het vertrek van Albertine trekt de ik-figuur zich uiteindelijk terug om de 'inspirerende adem van het alleenzijn'<sup>19</sup> met volle

---

<sup>19</sup> M. Proust, *De gevangene I*, op. cit., p. 23.

teugen tot zich te nemen en zijn boek te schrijven. Vestdijks helden zijn minder overtuigd van de sublimerende kracht van de kunst alhoewel hij *De laatste kans* op Proustiaanse wijze laat eindigen met Antons beslissing een roman te gaan schrijven.

\*\*\*

## Lichaam en geest bij Proust en Beckett

François-Bernard Michel,  
*Proust et Beckett – Deux corps éloquents*, Actes Sud, 2011

Deze studie presenteert zich uitdrukkelijk op de titelpagina als ‘essai’ en het is ook een enigszins speels en associatief opgezet werk. Michel heeft als een soort wetenschapsjournalist al een hele reeks van dit soort teksten gepubliceerd waarin hij kunstenaars langs de meetlat van hun lichamelijkeheid legt. Proust was daarbij al enige keren aan de beurt bijvoorbeeld in *Proust et les écrivains devant la mort* (Grasset, 1995), waarvoor hij zelfs de ‘prix de l’Académie Française’ kreeg, en in *Le corps défendant: Proust, Valéry, Rilke et Gide* (Gallimard, 2003). Het moge duidelijk zijn dat Michel ervan houdt vergelijkingen uit te werken over de verhouding van schrijvers tot hun oeuvre in relatie met hun fysieke gesteldheid. Hij doet dit in de studie over Proust en Beckett op onderhoudende en inzichtelijke wijze zonder echt nieuw materiaal aan te dragen over het leven van deze auteurs of nieuwe kritische inzichten in het werk voor te stellen.

De Proust-biografen hebben immers in geuren en kleuren de gevoeligheden en aandoeningen van Marcel behandeld, van Painter tot Tadié zonder Diesbach te vergeten. Wat Beckett betreft is na de biografische werken van bijvoorbeeld Bair en Bernold het magistrale overzicht van Knowlson de referentie bij uitstek geworden. Anderzijds heeft de correspondentie van Proust zoals bezorgd door Philip Kolb veel wetenswaardigs op dit terrein te bieden, terwijl onlangs ook het tweede deel van Becketts brieven verschenen is bij Cambridge University Press (over de cruciale periode 1941-1956).

In de vergelijkende studie van Michel valt vooral op hoe de auteur, vanuit de constatering van een ‘mal commun’, een serie problemen waarbij de lichamelijke gezondheid en de psychische toestand zowel bij de ene als de andere schrijver nauw met elkaar verbonden waren, aantoont dat de oplossingen die ze

ontdekten sterk verschillend waren. Heel interessant is het parallellisme van de twee ziektegeschiedenissen en de daaraan verbonden medische begeleiding.

Zowel Proust als Beckett hadden een gecompliceerde verhouding met hun moeder en een reëel probleem met het vinden van de juiste afstand tot haar. De gezondheidsperikelen, bij de een vooral van astmatische aard, bij de ander meer de spijsvertering en gezwellen betreffend, waren ongetwijfeld met hun affectieve obsessies verbonden. Het is dan ook niet verwonderlijk dat beiden op een gegeven moment na en naast vele medicijnen hun toevlucht zochten tot geestelijke zorg. Zo komen we bij de kern van de studie. Proust ziet voorlopig af van het stoeien met hygiëne als hij zich in 1906 laat opnemen in de kliniek van dokter Sollier in Boulogne sur Seine. Deze past, als een van die geneesheren die zoals Freud, Charcot of Janet met het onbewuste stoeiden – ieder op hun eigen, vaak eigenzinnige manier – , een methode van ‘réminiscence affective’ toe, het oproepen dus van herinneringen die uit de gevoelswereld voortkomen. En wat men wel kan vermoeden gebeurt ook: meneer Marcel Proust houdt de kuur na een poosje voor gezien en keert terug naar zijn (uiteindelijk fatale) verknochtheid aan kurkplaten en rookpatronen, maar de schrijver Proust gaat aan de slag met die ‘affectieve herinnering’ die goed aansluit bij zijn eerdere verkenningen en meer dan ooit het aansteekmechanisme van zijn tijdmachine kan vormen.

Als de verteller van de *Recherche* ook menige passage wijdt aan het expliciet aan de orde stellen van het onbewuste, toont hij niet alleen goed bij de les te zijn geweest maar onderstreept hij door zijn eigen aanpak de fictionele, communicatieve en retorische dimensies die in de geschiedenis van de psychanalyse een steeds grotere rol zullen spelen. We kunnen dan denken aan de latere Freud, aan Winnicott of aan Melanie Klein maar ook aan Wilfred Bion die in de Tavistock Kliniek in Londen werkte en als een van zijn analysanten in 1934 Samuel Beckett ontving. Ook deze haakte na een tijd af, naar eigen zeggen op dat punt waar hij voorvoelde dat hij beter verder kon gaan in een soort



auto-analyse door middel van zijn werk. Hoe dat verder liep heeft Didier Anzieu fijnzinnig beschreven (o.a. in *Beckett*, Gallimard, 1998).

Michel wijst op de overeenkomsten en de verschillen in de twee geschiedenissen waarbij de één een kathedraal van licht wil scheppen waarin noodzakelijkerwijs donkere gewelven en verborgen cryptes de sfeer mede bepalen, terwijl de ander na de essentiële ontdekking dat hij het zwart juist moest privilegiëren zich aan een eindeloos geschakeerd clair-obscur overgaf. Michel beschrijft dan in de tweede helft van zijn boek geduldig (en een beetje opsommerig) hoe de obsessies en de extases van de heren auteurs zich spiegelen in het wel en wee van de personages. Het opgesloten gevoel (in kamers, in zijn lichaam, in de baarmoederlijke herinnering) voedt bij Proust niet alleen het relaas van een levensgeschiedenis maar komt ook in stijl en compositie tot uitdrukking. En bij Beckett wordt de onmogelijkheid om te communiceren tot leidend beginsel, met name in de twee trilogieën (via *Molloy*, *Malone sterft* en de *Onnoembare* naar *Nowhere On* – op weg naar nergens). Paradoxaal genoeg (of juist daardoor) wordt zo de communicatie met de lezer steeds intenser, zoals alle Proustiaanse inkapseling ook steeds nieuwe openingen creëert.

Hierbij wisten we natuurlijk al lang dat de twee auteurs nog op een ander manier met elkaar verbonden zijn. In 1929 had Beckett nog nauwelijks iets gepubliceerd behalve dan het 99 regels tellende *Whoroscope* dat Descartes langs de tijdlat legt. Hij kreeg toen via via de opdracht een studie over Proust te schrijven wiens dood op dat moment nog geen tien jaar geleden was en wiens werk tot dan toe meer kreten had opgeleverd dan doorwrochte kritiek. Ook die *Proust* van Beckett is een essay, maar tegelijkertijd een van de indringendste studies die tot de dag van vandaag over de auteur van de *Recherche* verschenen is. Beckett wijst er meer in het bijzonder op het lijden bij Proust dat als meest wezenlijke drijfveer kan worden beschouwd voor en doorheen diens schrijven, lijden dat de jonge *lecteur* aan de ENS

in zijn eigen botten meevoelde en niet zou ophouden te verbeelden.

Het essay van François-Bernard Michel gaat ook (weliswaar in een lange noot) in op de vraag of een zo systematisch op elkaar leggen van leven en werk gerechtvaardigd is. Ik denk dat hij gelijk heeft als hij schrijft dat voorzichtigheid geboden is, maar dat tegelijkertijd de indringende aanwezigheid van het lichaam in de tekst (waarbij Proust een voorlopersrol vervult die Beckett tot in het uiterste doorvoert) ongetwijfeld nauw verbonden is met subjectieve ervaringen. Aandacht hiervoor betreft ons nauwer bij de tekst, ook lichamelijk.

Zonder uitbundig uit het essay te willen citeren, dan toch als afsluiting de zin uit Proust die Michel als vertrekpunt en *exergue* neemt: ‘Comme la souffrance va plus loin en psychologie que la psychologie ! (...) ces mots : ‘Mademoiselle Albertine est partie’ venaient de produire dans mon cœur une souffrance telle que je sentais que je ne pourrais pas y résister longtemps. Ainsi ce que j’avais cru n’être rien pour moi, c’était tout simplement ma vie.’

Sjef Houppermans

\*\*\*

## Prousts opvattingen over joodse identiteit en zionisme

Jacqueline Rose, *Proust among the Nations. From Dreyfus to the Middle East*, The University of Chicago Press, 2011

Jacqueline Rose, hoogleraar Engelse literatuur aan de Universiteit Londen, heeft onder andere gepubliceerd over Sylvia Plath. Haar interesse voor Proust is niet nieuw. In 2001 verscheen van haar hand *Albertine. A novel*. Zoals de titel al zegt, is het geen studie over Proust maar een roman. In deze ‘monologue intérieur’ waar Albertine zelf aan het woord is, herleest de auteur de geschiedenis van Albertine met een feministisch oog. Haar nieuwste boek, *Proust among the Nations*, keert terug naar de essayistiek, met een vraagstelling die in de eerste plaats politiek is, en bijzonder actueel. De huidige tweedeling tussen Joden en Palestijnen in Israël, ofwel de Midden-Oostenkwesie, voert Rose – niet als enige – terug naar de Dreyfuszaak, of liever gezegd tot een slecht verwerkte Dreyfuszaak. Immers, het is vaak betoogd dat deze zaak een belangrijke rol speelde in de opkomst van het zionisme. Voor zionisten maakte ‘Dreyfus’ duidelijk dat het ideaal van de joodse emancipatie mislukt was. Vanaf dat moment kwam bij Theodor Herzl en anderen de idee op van een joods thuisland, als toevluchtsoord. Echter in de ogen van Rose (en van vele anderen) heeft de stichting van Israël het probleem niet opgelost maar alleen maar verplaatst: de tweedeling tussen Joden en niet-Joden die in het Frankrijk ten tijde van de Dreyfuszaak zo pijnlijk zichtbaar werd in het rabiate antisemitisme is toen overgeheveld naar Israel en woekert daar sindsdien voort, zoals we dagelijks kunnen zien.

De vraag van Rose is dan: Was daarop wellicht een ander antwoord mogelijk geweest dan de negentiende-eeuwse nationale gedachte waarop het zionisme gebaseerd werd? Voor de duidelijkheid: Rose behoort tot de Engelse joodse

gemeenschap en draagt Israël een warm hart toe, maar zij pleit in woord en geschrift voor een staat waarbinnen Joden en Palestijnen op gelijke voet kunnen samenleven. Om de reflectie daarover te verscherpen, grijpt zij in dit boek terug op Proust – die zich in zijn jeugd inzette voor Dreyfus. Zoals bekend (één van de hoofdstukken van *Jean Santeuil* gaat erover) was Proust als jongeman aanwezig bij het proces tegen Zola (na zijn ‘J’accuse’) en begon hij samen met vrienden een petitie voor de heropening van het Dreyfusproces. Proust was een groot bewonderaar van kolonel Picquart (die volgens Rose een van de modellen zou zijn van Saint Loup). Rose’s hoofdstuk hierover is vooral historisch interessant; haar poging om de *Recherche* zelf te herlezen met betrekking tot de Dreyfuszaak en de vraag naar joodse identiteit blijft een beetje aan de oppervlakte en leunt zwaar op eerdere lezingen door Hannah Arendt en Jean Recanati.<sup>1</sup> In haar ogen is Prousts beschrijving van de polarisering die ‘Dreyfus’ in de salons van de faubourg S. Germain aanrichtte de voorbode van ‘a logic of genocide’ (Rose, 75). Met andere woorden, de Jodenvervolgning en -vernietiging zou hier reeds begonnen zijn. Dit is een voorbeeld van het type anachronistische, a posteriori lezing waarbij de lezer van Rose’s boek vraagtekens kan plaatsen.

Belangwekkend is wel weer haar analyse van Prousts opvatting van joodse identiteit en van het zionisme. Net als voor zijn grote voorbeeld, de journalist en publicist Bernard Lazare (een van de belangrijkste pleitbezorgers van Dreyfus, en de auteur van een bekende studie over het antisemitisme), was voor hem de kern van de joodse identiteit niet religieus en zeker niet etnisch, maar een ideaal van universele rechtvaardigheid. Dit, en niet een vermeende solidariteit van Joden onderling, leidde hem, net als Lazare, ertoe het voor Dreyfus op te nemen. Het is een van de redenen waarom Proust (anders dan Lazare overigens) de zionistische beweging nooit gesteund heeft. De Dreyfuszaak, zo

---

<sup>1</sup> Hannah Arendt in *The Origins of Totalitarianism* (1951); Jean Recanati, *Profils juifs de Marcel Proust* (1979).

betoogt Rose, had niet moeten leiden tot het opwerpen van muren tussen Joden en niet-joden maar juist tot wat zij noemt het 'poreus maken van afscheidingen'. De plaats van de Jood is volgens Proust/Rose niet tegenover maar te midden van de niet-joden: 'among the nations', in de diaspora maar ook in Israel. Je zou kunnen zeggen dat als Proust vandaag geleefd zou hij volgens Rose nooit 'communautariste' geweest zijn!

Wat Rose beoogt met dit 'poreus maken van de afscheidingen' is geen naïef ontkennen van het verschil. Dat verklaart zij met een beroep op Freud – de tweede grote figuur uit dit boek – en op zijn begrip van de 'Ichspaltung' dat wil zeggen van de tweedeling van het zelf in afweermechanismen zoals die optreden in verschillende psychische aandoeningen zoals schizofrenie en hysterie (zie Rose, 69). Een dergelijke tweedeling moet volgens Rose (en Freud) niet verdrongen maar juist erkend worden door het bewustzijn. Op het collectieve vlak betekent het dat het vreemde, bedreigende ook een deel van ons is, dat niet weggestopt kan worden of geprojecteerd op een bepaald volksdeel, zoals dat in het antisemitisme gebeurt of tegenwoordig in de houding van de Joodse staat tegenover de Palestijnen, zegt Rose in haar hoofdstuk met de merkwaardige, allitererende titel 'Partition, Proust and Palestine'.

Op de posities die Rose inneemt in dit boek valt het nodige af te dingen, maar durf en een veelomvattende blik kunnen haar niet ontzegd worden. Het boek is zeker van belang voor de discussie rond Proust en de joodse identiteit.

Annelies Schulte Nordholt

\*\*\*

## Tacts et contacts dans *La Recherche*

Lezing van Stephane Chaudier (Université de St-Etienne), mei 2010 (samenvatting)

Ondanks hun bijna-homonymie zijn de begrippen ‘tact’ en ‘contact’, aan de hand waarvan Chaudier hier een nieuw licht op de sociale dimensie van de *Recherche* werpt, aan elkaar tegengesteld.<sup>1</sup> Tact is de kunst van het onderscheiden en daardoor je eigen identiteit veiligstellen. Het is een tactiek van uitsluiten, zoals die bijvoorbeeld beoefend wordt door de Guermantes, maar ook door Mme Verdurin en haar ‘petit clan’: beide, adel of burgerij, verstaan zij de kunst van het onder elkaar blijven. Contact is het tegenovergestelde: het in contact (willen) komen met het vreemde: mensen uit andere sociale klassen, andere achtergronden of geloof. Maar gek genoeg – en dat is de crux van Chaudiers betoog – zijn alleen mensen die tact hebben in staat tot werkelijk contact. Zo is bijvoorbeeld Charlus – een groot deel van dit artikel gaat over hem – de voorvechter bij uitstek van tact: Proust noemt hem ‘le *noli me tangere* du Faubourg S. Germain’ – maar zijn tact gaat gepaard met een sterk verlangen naar contact, naar het doorbreken van alle regeltjes die hij zelf heeft opgesteld. Die regels veroordelen liefdesrelaties tussen mensen van verschillende klassen, en tussen mensen van hetzelfde geslacht.

In zijn artikel werkt Chaudier twee vormen van dit type contacten verder uit, die in de *Recherche* een belangrijke rol spelen. De democratisering aan het eind van de 19<sup>e</sup> eeuw – onder andere door de ontwikkeling van de geschreven pers en van het onderwijs – heeft een sociale vermenging tot gevolg, en de vermenging van mensen met een verschillende religieuze achtergrond gebeurt bijvoorbeeld door de emancipatie van Joden, die de afstand tussen Joden en niet-joden verkleint.

---

<sup>1</sup> De geschreven versie van deze lezing die in juni 2010 in het Maison Descartes werd gehouden, is in *Marcel Proust Aujourd’hui* no 9 opgenomen.

Een mooi voorbeeld van die sociale vermenging is de brief die Joseph Périgot, een van de knechten van de Guermantes, naar huis schrijft, in *Le côté de Guermantes*. Zijn naïeve proza vol spel- en grammaticafouten doet de lezer glimlachen maar tegelijkertijd realiseer je je als lezer dat je glimlach een vorm van ‘tact’ is zoals Chaudier die verstaat: het jezelf verheffen boven het volk en zijn taalgebruik verwerpen. Toch is dit ook een vorm van ‘contact’ daar de knecht zijn best doet om de stijl en het taalgebruik van zijn meester te imiteren. Zo, zegt Chaudier, wordt de *Recherche* als kroniek van de bourgeoisie letterlijk in contact gebracht met een tweeslachtige volksstijl, hetgeen een burlesk effect heeft. Wat betreft het ‘contact’ tussen Joden en niet-joden neemt de auteur het voorbeeld van de antisemitische tirades van Charlus. Hij predikt de afstand ten opzichte van Joden, zet ze soms letterlijk op hun plaats, zoals in de beroemde scène in de *Temps retrouvé* wanneer hij Bloch tegenkomt, die van naam is veranderd, en hem herinnert aan zijn Joodse naam en afkomst. Uitsluiting, dus ‘tact’ is hier het parool. Maar juist het feit dat Joden in zijn ogen een homogeen, gesloten blok vormen (zoals wanneer zij op de pier van Balbec verschijnen) wakkert zijn verlangen aan: in het verbod ligt het verlangen naar overschrijding van het verbod reeds besloten. Daarom is Charlus’ antisemitisme volgens Chaudier alleen maar ludiek van aard, ironisch; er valt bij hem geen werkelijke haat te bespeuren.

Het door de auteur ontworpen begrippenpaar ‘tact’ en ‘contact’ zou tot nog meer verfrissende interpretaties binnen de *Recherche* kunnen leiden, niet alleen op het vlak van sociale verhoudingen maar ook van kunst en esthetica, als je bijvoorbeeld denkt aan een kunstpaus zoals Mme Verdurin, die door ‘tact’ (uitsluiting) en ‘contact’ (het binnenhalen van nieuwe, onbekende kunstenaars) de scepter zwaait over de moderne kunst.

Annelies Schulte Nordholt

\*\*\*