

MARCEL PROUST VERENIGING

BULLETIN

NUMMER 6

2014

BULLETIN
MARCEL PROUST VERENIGING
2014

Het *Bulletin* is het Nederlandstalige blad van de Marcel Proust Vereniging. Het verschijnt in nauwe samenhang met het Franstalige tijdschrift *Marcel Proust Aujourd'hui*.

Redactie:
Manet van Montfrans (Universiteit van Amsterdam)
Wouter van Diepen

Correspondentie:
M.A.E. van Montfrans
Opleiding Europese studies
Spuistraat 134
1012 VB Amsterdam
e-mail: m.a.e.vanmontfrans@uva.nl

ISSN 1572-1329

INHOUDSOPGAVE

Manet van Montfrans Wouter van Diepen	Inleiding	1
Annelies Schulte Nordholt	Jaarverslag 2012 en 2013	3
Joep Leerssen	Op zoek naar de leesbaarheid van de <i>Recherche</i>	5
Ad van der Made	Ik ben het zelf	14
Gijs van der Zalm	Een van mijn favoriete passages in de <i>Recherche</i>	19
Nell de Hullu -van Doeselaar	Fictieve cousinage	30
Frans Jacobs	Muziek in de <i>Recherche</i> .	34
Nelly Moerman	Van operawolk tot 'tableaux cachés'	38
Nell de Hullu -van Doeselaar	Is <i>Pier en Oceaan</i> de roman van een Proustiaan?	48
Annelies Schulte Nordholt	<i>Le temps retrouvé</i> van Raul Ruiz	61
Sjef Houppermans	François Bon: <i>Proust est une fiction</i>	67
Annelies Schulte Nordholt	'Swann, les avatars d'une ambivalence'	71

INLEIDING

Hoe was het om in 1913 *Du Côté de chez Swann* te lezen? We kennen de zeer uiteenlopende reacties van Prousts eerste lezers maar ons werkelijk verplaatsen in de kennis, het gemoedsleven en de verwachtingen van een lezer uit de Belle Epoque is moeilijk. Wel kunnen we achterhalen hoe onze tijdgenoten Prousts romancyclus lezen. In de vaste rubriek 'Hoe Proust in mijn leven kwam' doet dit keer literair historicus Joep Leerssen verslag van zijn leeservaringen. Deze vertonen eenzelfde patroon als de ontwikkeling van de hoofdpersoon in de *Recherche*: aanvankelijk hooggespannen verwachting, diepe teleurstelling, desinteresse en pas op veel latere leeftijd de openbaring. Voor Prousts Verteller is die openbaring de sleutel tot het schrijverschap, bij Joep Leerssen de waardering voor de karaktertekeningen, de satirische schildering van sociaal snobisme, de prachtige metaforen en de benauwende verbeelding van de liefde in de Albertine-delen. En ook het besef dat deze roman het boek is van het begrip-achteraf, van de uitgestelde betekenis. Leerssen: 'Lezen verhoudt zich tot herlezen als *chercher* tot *re-chercher*'.

In dit nummer belichten twee psychologen de relaties van Prousts ik-figuur met de ander. De mooi dubbelzinnige titel van de beschouwing van Ad van der Made luidt: 'Ik ben het zelf'. Met behulp van een begrip uit de sociale psychologie – het zelfconcept – werpt hij nieuw licht op het bekende onderscheid dat Proust maakte tussen tussen het 'sociale ik' en het 'diepe ik' en ziet hij de onwillekeurige herinnering als katalysator voor een omslag in het zelfbeeld van de hoofdpersoon. Gijs van der Zalm beschouwt de *Recherche* vanuit een psychodynamisch perspectief. Voor hem is de roman een bijna onuitputtelijke diagnostische bron van kernconflicten, persoonlijkheidsstijlen en fnuikende relaties. Aan de hand van het slot van *La Prisonnière* en de openingspassage van *Albertine disparue* ontrafelt hij de mechanismes die bij de merkwaardige liefdesrelatie van de hoofdpersoon met Albertine en haar voorgangsters een rol spelen.

Ook de plaats en de betekenis die Proust in de *Recherche* toekent aan de andere kunsten komt aan de orde. Frans Jacobs becommentarieert een passage uit *La Prisonnière* over het septet van Vinteuil en laat zien dat de muziek een van de geprivilegieerde

toegangswegen tot het ‘diepe ik’ is. Nelly Moerman geeft na een kritische inventarisatie van bestaande studies over de schilderkunst in de *Recherche* een voorzichtig antwoord op de vraag naar de functie van de schilderijen in de tekst.

Proust was op zijn beurt weer een bron van inspiratie voor beoefenaars van andere kunsten. Annelies Schulte Nordholt bespreekt de magistrale verfilming van de roman door de Chileense cineast Raul Ruiz. Zijn *Temps retrouvé* is, zo hoopte Ruiz, de film die Proust gemaakt had indien hij over het medium van de zevende kunst beschikt zou hebben.

Nell de Hullu, zelf afkomstig uit Zeeuws-Vlaanderen, beschouwt Proust dit keer helemaal vanuit het land van ‘de grote witte mistflarden’ waarover hij zo poëtisch schreef zonder er ooit een voet te hebben gezet. Om te beginnen haalt zij de verrassende connectie tussen de Princesse de Lignes, een personage dat slechts drie keer genoemd wordt in de roman, en de fel omstreden Zeeuwse Hedwigepolder boven water. En vervolgens legt zij de recent verschenen roman van de deels op Zuid-Beveland opgegroeide Oek de Jong naast de *Recherche*. In de Nederlandse literatuur zijn er steeds weer schrijvers die zich door Proust laten inspireren, zoals bijvoorbeeld Vestdijk met zijn *Kind tussen vier vrouwen*. Ook *Pier en Oceaan* lijkt *sous influence* te zijn geschreven, iets wat de De Jong niet tegenspreekt.

Proust est une fiction, ten slotte, luidt de titel van de speelse tekst die François Bon schreef ter gelegenheid van ‘honderd jaar Swann’ en die Sjef Houppermans hier bespreekt. Met een dergelijke titel is het hek van de dam: niet alleen laat Bon Proust en Baudelaire elkaar vinden in hun enthousiasme voor het Moderne, maar ook samen optrekken en samen sterven. En zo zet de literatuur de werkelijkheid naar haar hand.

Manet van Montfrans

Wouter van Diepen

JAARVERSLAG 2012 EN 2013

Wereldwijd was 2013 een hoogtepunt wat Proust betreft: precies honderd jaar geleden verscheen *Du côté de chez Swann*. Ook de Marcel Proust Vereniging heeft aan de viering ervan bijgedragen met een nummer van *Marcel Proust Aujourd'hui*, (nr. 10), over de ontstaansgeschiedenis van dit eerste deel van de *Recherche*, en met een bijzonder matineeconcert rond Proust en Reynaldo Hahn. Op 1 december presenteerden zangeres Wendy Roobol en pianist Henk Mak van Dijk in het Goethe Instituut een door hen speciaal voor dit concert samengesteld programma met muziek van Reynaldo Hahn. Naast bekende liederen op teksten van Verlaine en Victor Hugo vertolkten zij de *Portraits de peintres*: een reeks van vier jeugdgedichten van Proust over door hem bewonderde schilders als Albert Cuyp en Paulus Potter. De gedichten werden voorgedragen door Wouter van Diepen, die eveneens het programma op erudiete wijze toelichtte. Een feestelijke middag in een feestelijke zaal.

Dit concert luidde een jaar uit dat rijk was aan andere activiteiten. In maart was er opnieuw een middag waarop drie leden een toelichting gaven bij hun favoriete fragment van de *Recherche* – Gijs van der Zalm, Nell de Hullu en Frans Jacobs. Hun teksten zijn opgenomen in dit *Bulletin*. Later dat voorjaar stond Swann opnieuw in de belangstelling tijdens de lezing van de Frans-joodse schrijver en essayist Henri Raczymow. In zijn portret van Swann legt hij de nadruk op diens ambivalentie, of liever gezegd de dubbelzinnige houding van de Verteller ten opzichte van Swann: enerzijds heeft hij als jongeman een tomeloze bewondering voor Swann, anderzijds is deze voor hem al vanaf zijn kindertijd een rivaal.

Het najaar begon met een lezing door Joep Leerssen, hoogleraar Europese studies aan de Universiteit van Amsterdam, getiteld: 'Op zoek naar de leesbaarheid van Prousts *Recherche*'. Hij gunde ons een levendig en erudiet kijkje in zijn eigen leeservaring met Proust door de jaren heen.

Terwijl in de wereld vooral 2013 een glansjaar was voor Proust, vierde de Marcel Proust Vereniging ook in 2012 feest. In dat jaar bestond de Vereniging namelijk veertig jaar. Voor dit achtste lustrum togen de leden in oktober naar Dordrecht, waar Proust, tijdens zijn reis langs de Hollandse meesters in 1902, verbleef in Hotel Bellevue.

Wat eenzaam mijmerend beschreef hij de contouren van de stad in een gedicht dat deel uitmaakt van een brief aan Reynaldo Hahn. Sjef Houppermans liet zien hoe dit enigszins impressionistische gedicht, sterk leunend op Verlaine, in zekere zin al een voorbode is van aspecten die in de *Recherche* terugkeren zoals de metaforische versmelting van water en stad of het zondagochtend-ritueel met kerk en brioches, waarbij het geheugen tussen gedachten aan eeuwigheid en de tinteling van de smaakpapillen heen en weer walst. In het Dordts Museum voerde kunsthistoricus Leo Ewals ons binnen in de wereld van de Nederlandse schilder Ary Scheffer. En 's avonds was er een diner met Proust-quiz.

In maart 2012 ontving de Vereniging de Geneefse onderzoeker Edward Bizub. Hij vestigde in zijn lezing de aandacht op de invloed van de zenuwarts Paul-Auguste Sollier, bij wie Proust een tijdlang in behandeling was na de dood van zijn moeder. Hij legde boeiende verbanden tussen aspecten van de empirische psychologie en Prousts theorie van het 'moi social' en het 'moi profond'. En in december van dat jaar presenteerde Franc Schuerewegen, hoogleraar Franse letterkunde in Nijmegen, zijn nieuwste boek, *Introduction à la méthode postextuelle*. Hij maakte korte metten met de tekstgerichte aanpak van de jaren zeventig en hield een levendig pleidooi voor de vrijheid van de lezer, die idealiter zou moeten doen alsof hij/zij zelf de auteur was van de gelezen tekst. Kortom, de lezer moet de tekst uitvinden! 'Tout un programme' voor de aanwezige Proustlezers... Later die dag werden *Marcel Proust Aujourd'hui* no. 9 en het *Bulletin* nr. 5 ten doop gehouden. Het MPA, ditmaal rijk geïllustreerd met beelden uit diverse Proustfilms en met werk van striptekenaar Stéphane Heuet; het *Bulletin* met onder meer de tekst van lezingen over Proust en de metaforiek van het zelf en de invloed van Proust op Vestdijk.

Het aantal leden schommelt momenteel (maart 2014) rond de 75 maar met de meer publieksgerichte activiteiten – zoals de concertmatinee – komt ook veel publiek van buiten en daarmee worden nieuwe leden geworven. Financieel is onze vereniging gezond, mede dankzij de degelijke boekhouding door de penningmeester, Ad van der Made en de ondersteuning van de kascommissie.

Annelies Schulte Nordholt
(voorzitter)

Op zoek naar de leesbaarheid van de *Recherche*

Joep Leerssen¹

(In memoriam Edward P. Byrne)

Hoe lees je een boek? We hebben een model in ons hoofd dat uit onze jeugd stamt, de tijd van de ‘spannende leesboeken’: je begint vooraan, volgt het verhaal tot het einde, leert in het rechtlijnige parcours van de opeenvolgende bladzijden de personages en plotlijnen kennen, volgt die naar hun conclusie, en dan sla je voldaan het boek dicht.

Het lezen dus als een verschriftelijkt horen-vertellen, zoals je in je kindertijd luisterde naar een sprookje. Ook dat proces had een rechtlijnig verloop en stond op de rails van een proces dat van begin via midden naar einde reikte. Lezen als een traject; boeken die lezen als een trein.

Kleine kinderen zijn allemaal grote neuroten – Freud wist het al. Ze zweren bij herhaling, en de voorspelbaarheid van het traject – zoals een vaste zondagmiddagwandeling, die ofwel via Guermantes, ofwel langs Swann verloopt, langs de bekende stadia.

Longtemps, je me suis... eh...

Zo begon ik ook aan Proust, toen ik een jaar of negentien, twintig was. Ik kwam niet ver. Mijn verwachtingspatroon was gebaseerd op Franse *Nouvelle-Vague*-films, en Prousts mijmerende titels wekten de verwachting van iets meditatiefs en sentimenteels, als de muziek van Fauré. Wat ik in plaats daarvan voorgeschoteld kreeg, was ellenlang gezeur over een verwend jongetje met heftige emoties over futiliteiten waar ik geen touw aan vast kon knopen; een bedlegerige tante in een saai provinciestadje, met een Juffrouw Saartje-dienstmeid; en toen eindelijk het verhaal van Swann en Odette aan de beurt was, vond ik geen spoor van lyriek, maar alleen cynisme en rommelige relaties tussen onaangename mensen in een snobistisch coterietje.

De prozastijl hielp ook al niet – althans niet voor de lezer die ik toen was, die wel een aardig mondje Frans sprak (vanwege de school en de nabijheid van Luik) maar weinig lees-ervaring in die taal had. Ik besef nu dat ik in die eerste aanloop het wondermooie deel over de

¹ Joep Leerssen is hoogleraar Europese studies, in het bijzonder moderne Europese Letteren, aan de Universiteit van Amsterdam. In 2010 werd hij door de KNAW benoemd tot Akademiehoogleraar.

kalverliefde voor Gilberte en de glamour van Gilbertes moeder niet goed heb opgemerkt. Ik wilde doorzetten, want *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* klonk veelbelovend, iets over ontluikende liefde aan het strand, hè ja; maar in plaats daarvan weer dat enge jongetje, dit keer met zijn grootmoeder en een kennis in een kazerne in alweer een saai provinciestedje... en al dat gezeur over middeleeuwse kerkgebouwen en schilderijen... Ik gaf het op. Van tijd tot tijd probeerde ik het wel weer, maar het gebrek aan een heldere, lineaire verhaallijn brak me telkens op – evenals het feit dat de emotionele spanning van het boek in de meeste gevallen werd gericht op personages en gevoelens die dat niet verdienden.

Niettemin ontstond uit die telkens herhaalde teleurstellingen een soort vertrouwdheid met de tekst. Mijn onvermogen om een verhaal te destilleren uit de beschrijvingen – een verhaal, dat wil zeggen het relaas van handelingen en gebeurtenissen die zich voltrekken aan personages in wie de lezer zich kan inleven – werd langzaam maar zeker verholpen; niet door de lectuur van het boek zelf, maar vanuit een soort zijdelingse informatie.

Vorm van de tekst: de tekst

Ik wil hier de bronnen memoreren die me vertrouwd hebben gemaakt met de *Recherche* voordat ik de lectuur van de *Recherche* zelf wist te voltooien. Om te beginnen was daar de encyclopedische uitleg. We leren de verhalen van klassieke meesterwerken vaak kennen van horen-zeggen, en zo ook hier. Namen als Swann en Charlus zijn culturele formules zoals Don Quichotte of Leopold Bloom, en je raakt ermee vertrouwd dankzij een algemene culturele osmose. Bovendien had mijn 'Bouquins'-editie in drie paperback-delen een uitvoerige inleiding, een apparaat van 'wie is wie in de *Recherche*' en een tijdlijn. In verloren uurtjes mocht ik er graag in grasduinen, en kijken hoe nu precies de relatie was tussen de Princesse de Parme en Saint-Loup, of hoe het zat met die Forcheville of Bloch.

Dat gaf een zekere vertrouwdheid met het universum van de *Recherche* in zijn afzonderlijke ingrediënten. Natuurlijk kent uitgerekend deze roman een enorm complexe verhouding tussen die ingrediënten en het uiteindelijke gerecht dat Proust eruit heeft bereid – de tekst van de *Recherche* in zijn uitgeschreven vorm. De narratologie of verhaalkunde maakt met de Russische termen *sjužet* (plot) en *fabula* (verhaalttekst) een fundamenteel onderscheid tussen die twee componenten, en uitgerekend op de *Recherche* zijn uitvoerige

analyses losgelaten die over juist de verhouding tussen de *Recherche*-als-plot en de *Recherche*-als-romantekst gaan. Voor mij was in ieder geval de *Recherche*-als-plot toegankelijker (dankzij de neveninformatie) dan de romantekst. En dat hielp me om de verbanden te zien tussen wat in de tekst lange tijd losse eindjes lijken: de minnares van Marceles oom, de cocotterige geliefde van Swann, de moeder van Gilberte; de sociale gradaties tussen Mme de Cambremer, Mme de Villeparisis en Oriane de Guermantes; of de rol van die rare quidam, M. de Norpois.

Wat ook hielp, waren de bewerkingen van de *Recherche* in andere media. *Un amour de Swann*, de fraaie film van Volker Schlöndorff, gaf Swann, Charlus en Odette een gezicht, dankzij de voortreffelijke casting (Jeremy Irons, Alain Delon en Ornella Muti); en ook de stripversie van Heuet was een hulpmiddel om de grotere verhaallijnen te visualiseren waarbinnen Proust zijn web van bespiegelingen ophangt. Maar de echte doorbraak kwam met de erfenis van Uncle Eddie.

Vorm van de tekst: het boek

Uncle Eddie was een oudere broer van mijn schoonmoeder, vrijgezel met een kleine handbibliotheek van uitgelezen boeken en een fraaie collectie klassieke muziek op grammofoonplaat. Na zijn overlijden bleek dat hij ons wat boeken had nagelaten, waaronder zijn exemplaar van de *Recherche*, in de Engelse vertaling van Scott Moncrieff. Zo'n twaalf deeltjes, gebonden in lichtblauw linnen.

Nu was ik nooit op de gedachte gekomen om Proust in vertaling te lezen. Dat is een mooi voorbeeld van wat Jan Romein heeft betiteld als de 'wet van de remmende voorsprong': omdat ik redelijk Frans sprak en las, vond ik het beneden mijn waardigheid om vertalingen te gebruiken. In de tussenliggende tijd had ik veel negentiende-eeuws werk gelezen en in Luik gewoond, en door beide ervaringen had ik een intensieve, zij het excentrieke vertrouwdheid met de taal van Alexandre Dumas en Renault-garagisten opgebouwd. ('Il se jeta dans un fiacre et disparut dans la foule'; 'Il y a des impuretés qui se sont introduites dans le tuyau'. Dat soort dingen.) Bovendien was ik vanuit mijn wetenschappelijke vorming gewend dat een literair werk alleen op waarde geschat kan worden in de oorspronkelijke taal. Om die reden had ik, eigenwijs als ik was, zelfs de vertaling van mijn stadgenote Thérèse Cornips links laten liggen en was ik mijn hoofd blijven stuklopen tegen de muur van Prousts proza.

Maar nu waren daar de Chatto & Windus-deeltjes van Uncle Eddie. Op ons Iers vakantieadres begon de lectuur van Proust, in de zomer en rond kerst. En opeens werd het lezen een genot. Dat lag niet alleen aan het buitengewoon prettige Engelse proza van Scott Moncrieff, maar ook, in zeer belangrijke mate, aan de vormgeving van de deeltjes.

We onderschatten soms hoezeer lezen een haptische, materieel-tactiele ervaring is: het *ter hand* nemen van een boek, het *in ogenschouw* nemen van de tekst. In plaats van slecht gelijmde Gallimard-Folio-pockets of de zware boek-klonten van de Bouquins-editie waren hier kleine, handzame deeltjes in ruw linnen, met een lichte, elegante bladspiegel, ruime lettergrootte met mooi geproportioneerde marge en interlinie. De goed ingebonden boekjes vielen makkelijk open op de plek waar je was, hadden een leeslintje, en het omslaan van de bladzijden (stevig, glad papier) was een pretje. In plaats van dat je op de nieuwe pagina werd ontmoedigd door loodzware tekstblokken zonder alinea-indeling, kreeg je de tekst luchtig en vloeiend gepresenteerd. Dankzij de Uncle-Eddie-editie kon ik de *Recherche* gaan lezen als een verhaalttekst, en ook gaan beseffen hoeveel rijker die tekst was dan zijn plot-ingredienten.

Het verhaal wordt pakkend, zo langzamerhand

Wat beviel me? Om te beginnen de personages. Het is altijd een literaire kracht als een auteur een karaktertype goed weet te treffen, en veel gedenkwaardige romans, van *Don Quijote* tot *Madame Bovary* en van *Sara Burgerhart* tot *Der Untertan*, blijven in het geheugen hangen dankzij hun creatieve vermogen om mensen in hun karakter te typeren. Mme Verdurin bleek zo'n karakter, evenals Bloch, en de ijdele, egoïstische, quasi-minzame Basin de Guermantes.

Ook kwam de loop der gebeurtenissen nu beter uit de verf. Hoewel de verhaalbogen soms lang waren (de lange anticipatie van een *rendez-vous* met Mlle de Stermaria, dat uiteindelijk niet door blijkt te gaan), waren er genoeg onderhoudende en smakelijk vertelde scènes – met name de opeenvolgende society-visites die de held steeds hoger opstuwden in het mondaine Parijse leven, en de wonderlijke ontmoetingen met de raadselachtige, grillige Charlus. Net als Marcel bleek ik vatbaar voor het snobisme dat ik pretendeerde te doorzien: de *Recherche* werd een onderhoudende soap opera van de high society.

Vervolgens kreeg ik bij de verdere lectuur ook eindelijk de dividenden van de saaiere eerste delen uitbetaald. De bedlegerige tante en de obsessief-jaloerse estheet Swann bleken allebei rolpatronen te

zijn die een fatale invloed zouden uitoefenen op Marcel. De afwisseling tussen Gilberte/Albertine en het smachten naar de glamour van Odette en, naderhand, Oriane de Guermantes: een fraaie anticipatie van de manier waarop Marcells leven wordt aangedreven door de innerlijke, erotische liefde en het uiterlijke, sociale snobisme. De verschuiving van de verliefdheid op Gilberte naar haar moeder Odette geeft tegelijk een patroon aan, door te illustreren hoe onze meest intense passies tot stand komen door een toevallig verschuiven van interesses; net zo raakt Swann verslaafd, en blijft hij hangen, aan een vrouw 'qui n'était pas son genre'; net zo is Albertine eigenlijk een toevalstreffer uit het boeket van de bloeiende meisjes die de adolescent Marcel collectief bekoren.

Naarmate mijn pad door de successieve delen vorderde, werd elke nieuwe bladzijde rijker in het licht van de vele andere bladzijden die daaraan vooraf waren gegaan. De afschuwelijke Mme Verdurin krijgt, nadat ze eerst Swann onder haar triomfwagen heeft vermorzeld, later zelfs Charlus in haar ban; de verhouding tussen snobisme en minachting is net zo onwaarschijnlijk, net zo intens, als die tussen verliefdheid en jaloezie. En dan komt de verstikkende liefde van Marcel voor Albertine, één schrijnende meditatie op het onvermogen om de wereld en de geliefde geheel en onveranderlijk, tijdloos en zonder beperkingen, te doorgronden, te bezitten en vast te houden. Het *Weile doch, Du bist so schön!* van het duivelspact in *Faust*, krijgt in de Albertine-delen een uitwerking die huiveringwekkend cynisch en laveloos sentimenteel is, en alles biedt waar ik in mijn allereerste, aanvankelijke leesbegin op had gehoopt. Deze passage uit *La Prisonnaire* is niet alleen een uiting van *amour fou*:

Par instants, dans les yeux d'Albertine, dans la brusque inflammation de son teint, je sentais comme un éclair de chaleur passer furtivement dans des régions plus inaccessibles pour moi que le ciel, et où évoluaient les souvenirs, à moi inconnus, d'Albertine. Alors cette beauté [...] prenait pour moi quelque chose de déchirant. Alors sous ce visage rosissant je sentais se creuser, comme un gouffre, l'inexhaustible espace des soirs où je n'avais pas connu Albertine. (R III, 887-888)

Het wordt des te prangender omdat het een echo is van de ontoereikendheid die de auteur al in zijn eerste verliefdheid had gevoeld, vele honderden bladzijden tevoren, in *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*:

Je savais que je ne posséderais pas cette jeune cycliste si je ne possédais aussi ce qu'il y avait dans ses yeux. Et c'était par conséquent toute sa vie qui m'inspirait du désir ; désir douloureux, parce que je le sentais irréalisable, mais enivrant, parce que ce qui avait été jusque-là ma vie ayant brusquement cessé d'être ma vie totale, n'étant plus qu'une petite partie de l'espace étendu devant moi que je brûlais de couvrir, et qui était fait de la vie de ces jeunes filles, m'offrait ce prolongement, cette multiplication possible de soi-même, qui est le bonheur. (R III, 152)

Alles wordt rijker en betekenisvoller in de sporen die het door de tijd heen achterlaat. De *Recherche* is het boek van het begrip achteraf, van de uitgestelde betekenis. Dat patroon te ontdekken is de grote beloning van het lezen van de roman.

Laat ik daaraan toevoegen dat in het laatste deel de hypotheek op al die uitgestelde betekenissen wat zwaar begint te wegen. De postume brieven van Albertine en het geresigneerd nakaarten met Gilberte zijn voor mij het hoogtepunt van Prousts grote werk; als vervolgens in het laatste deel alle losse eindjes nog eens dubbel worden vastgeknoot, schiet hij een beetje te ver door. Dat iemand die lang in een sanatorium heeft vertoefd, wèl uitgenodigd wordt op een super-exclusieve soirée van zijn oude kennissen, maar niet weet hoe daar intussen de verhoudingen zijn verschoven, en dat allemaal moet verstouwen in een cascade van uitgestelde, nu doorbrekende inzichten; dat vergt àl te veel van de goedgelovigheid van de lezer. Ook, dat er toevallig een militaire decoratie wordt gevonden op de drempel van een homo-etablissement waar Marcel toevallig een glaasje water heeft gedronken (ja hoor!...) en toevallig Charlus heeft zien afranselen en die decoratie blijkt te zijn verloren door, wat dacht je, niemand anders dan Saint-Loup... dat riekt naar Eugène Sue.

De *Recherche* is niet zonder tekortkomingen. De liefdevolle evocaties van de huishoudster Françoise komen op mij over als de langdradige privé-herinneringen van een saaie disgenoot; ook de oeverloze uitweidingen over taal (plaatsnamen, hun etymologieën en evocatieve connotaties, de 'grappige' krompraat van de Roemeense hotel-manager in Balbec, het ouderwetse Frans van Françoise) zijn mij wat al te gortig.

Maar we nemen het op de koop toe, want veel dingen die aanvankelijk uitvoerig, ja tot uit den treure werden gedetailleerd, maken dat waar, door (soms véél later) dan een onverwachte symbolische of morele toepasselijkheid te onthullen. Zelfs de diverse teleurstellings-scènes à la Mlle de Stermaria bleken een fugatische

keten door de roman te vormen: van de moederlijke nachtzoen tot de toneelopvoering met Berma en het kerkje van Balbec lijkt er een thema-met-varianties aan het werk te zijn, waarvan we ons pas gaande de *Recherche* – of ik moet zeggen: gaande de lectuur van de *Recherche* – bewust worden.

En dat patroon leek verdacht veel op mijn eigen leeservaring: een verwachtingsvol begin; dan een ontgoocheling; en vervolgens een verwerking die uit die teleurstelling toch iets moois destilleert, en in de terugblik een schoonheid ontwaart die we aanvankelijk niet hadden opgemerkt. Het theaterbezoek en het acteren van Berma, hm. Maar als we over onze schouder kijken, zien we de Duchesse en de Princesse de Guermantes als bovenaards mooie verschijningen in hun loge zitten, en een van hen glimlacht zelfs naar ons.

Dat alles kwam, als een Japanse papierbloem in een glas water, naar boven terwijl ik in opeenvolgende vakanties de opeenvolgende deeltjes van de Uncle-Eddie-editie las. Ik kreeg behoefte om in het licht van de latere delen nog eens de eerdere delen te herlezen. En ik begon stilaan het vermoeden te krijgen dat de *Recherche* niet alleen ging over de lange voorgeschiedenis van het schrijven van de *Recherche*, maar ook over de lange voorgeschiedenis van het lezen van de *Recherche*.

Vorm van de tekst: De vorm

De *Recherche* heeft de structuur van een moebius-band, waarvan voor- en achterkant overkruist aan elkaar zijn geplakt en die dus maar één eindeloos doorlopende voorkant heeft. Het einde beschrijft het einde van Marcel's levenslange *writer's block*, het creatieve inspiratiemoment waaruit de *Recherche* zelf zal oprijzen. Net zo'n structuur zat er in mijn lees-ervaring: ik besepte dat ik na het lezen van de *Recherche* eindelijk klaar was om de *Recherche* écht te gaan lezen. Het feit dat beleving nooit iets enkelvoudigs is maar altijd onderdeel van een herbeleving – dat is natuurlijk zelf uiterst Proustiaans: lezen en herlezen verhouden zich als *chercher* en *re-chercher*.

Bij de herlezing (wat dus eigenlijk de eerste echte lectuur was), herkende en bewonderde ik meteen vanaf het begin de thematiek die me aanvankelijk pas gaandeweg duidelijk was geworden. Wat meer was, ik herkende bovendien hoezeer de structuur van het boek zich zowel op het niveau van de zinnen en micro-details manifesteert als op het grootschalige thematisch niveau. Ja, inderdaad, die waterlelies in de Vivonne, nu zag ik het ook. Ze bewegen in de stroom heen en

weer en lijken daarin op schietspoelen in een weefgetouw, waarvan in *Le temps retrouvé* wordt gezegd dat ze de functie vervullen van de klimmende jaren die onze herinneringen samenweven tot een weefsel met schering en inslag: ‘les navettes agiles des années tissent des fils entre ceux de nos souvenirs qui semblaient d’abord les plus indépendants’.

Of de beschrijving hoe Marcel de sonate van Vinteuil langzaam was gaan waarderen – was dat niet één lange allegorie op de verhouding met Albertine – en ook, op mijn eigen ervaring met de *Recherche*?

Et non seulement on ne retient pas tout de suite les œuvres vraiment rares, mais même au sein de chacune de ces œuvres-là, et cela m’arriva pour la Sonate de Vinteuil, ce sont les parties les moins précieuses qu’on perçoit d’abord. Quand ce qui est le plus caché dans la Sonate de Vinteuil se découvrit à moi [...] ce que j’avais distingué, préféré tout d’abord, commençait à m’échapper, à me fuir. Pour n’avoir pu aimer qu’en des temps successifs tout ce que m’apportait cette Sonate, je ne la possédai jamais tout entière: elle ressemblait à la vie. (R I, 520-521)

Bij mijn tweede lectuur begon ik zulke passages van een klein potlood-markerinkje te voorzien. Nu ik niet langer de behoefte voelde om greep te krijgen op een verhaallijn, begon ik ook de uitweidingen en bespiegelingen te lezen omwille van hun eigen essayistische en stilistische meesterschap: zeer complexe en vaak vluchtige gewaarwordingen puntgaaf en precies onder woorden gebracht. De passages die ik hierboven heb geciteerd zijn ook een voorbeeld van de zinsbouw van Proust, die syntactisch dezelfde patronen volgt als het romanwerk, met lange uitweidingen maar steeds uitmondend in een concreet slotakkoord. Het waren de zinnen en de tekstualiteit zelf die me bij de her-lezing in hun ban kregen.

Ook op het kleine niveau van de zinsbouw is er, bijvoorbeeld, het uitgestelde effect, dat zo mooi werkt in de verhaallijn: zaken op hun beloop durven laten en ze dan achteraf opnieuw oppakken. Op een warme zomeravond, bijvoorbeeld (*Sodome et Gomorrhe*, 2), ziet Marcel boven de obelisk op het Place de la Concorde de maan hangen. De passage is zwoel en een beetje barok van proza, en de maan wordt vergeleken met ‘un quartier d’orange pelé délicatement quoique un peu entamé. Mais elle devait plus tard être faite de l’or le plus résistant’. (R III, 34)

Dat lijkt op het eerste gezicht mooischrijverij en een beetje obligaat. Maar het wordt enkele bladzijden later méér dan goedgemaakt als Marcel anticipeert op een rendez-vous met Albertine. Niet alleen is

het de terugkeer van de beeldspraak die bekoort, maar ook de manier waarop de zinsbouw dat ontvouwt – beginnend met cynisme (ik was niet verliefd), dan egoïstische erotiek (ik had zin in haar, ook al was het warm) naar een lyrische zinnelijkheid die lafenis in de hitte verbindt met Albertine en de sinasmaan:

Certes je n'étais nullement épris d'elle ; j'obéissais en la faisant venir ce soir à un désir tout sensuel, bien qu'on fût à cette époque torride de l'année où la sensualité libérée visite plus volontiers les organes du goût, recherche surtout la fraîcheur. Plus que du baiser d'une jeune fille elle a soif d'une orangeade, d'un bain, voire de contempler cette lune épluchée et juteuse qui désaltérait le ciel. (R III 45,46)

Later zal Albertine, net als de rijzende maan sappig, dorstlessend en 'un peu entamé', veranderen in *l'or le plus résistant*.

La Recherche *retrovée*

Mijn leeservaring van Proust duurt, met al zijn horten en stoten, nu al minstens even lang als Prousts schrijven ervan. Mijn lange traject door het werk van Proust heen was allerminst lineair, en in meer dan één opzicht was dat leesproces een afspiegeling van de roman zelf, met zijn thematisering van overspannen verwachtingen, onrijpheid van de protagonist, diens aanvankelijke ontgoochelingen, begoochelingen door schone schijn, inzichten-achteraf, en een door toevalligheden gestuurde groei naar verbijsterende ontroering. De *Recherche* gaat, kortom, over mij.

Dat is een definitie van een literaire klassieker: een boek dat de lezer geheel en al op zichzelf kan betrekken – zoals Pierre Menard dat in het verhaal van Borges doet met Don Quijote. Een andere definitie is deze: de *Recherche* als 'klassieker' is een werk dat we kennen-van-horen-zeggen en dat we via zijn uitstraling en in zijn bewerkingen en re-mediatis leren kennen, voordat we aan de daadwerkelijke lectuur toekomen.

Maar op basis van mijn leeservaring met Proust wil ik dit nog toevoegen aan de mogelijke definities van wat een literaire klassieker is: een werk dat we willen herlezen en waarmee we nooit klaar zijn. Een werk dat ons tot betere lezers doet uitgroeien. Een werk dat ons laat heroverwegen wat het betekent een klassieker te lezen.

Ik ben het zelf

Een sociaal-psychologische lezing van de ideeën van Marcel Proust
over het 'ik'

Ad van der Made¹

Voor de *Recherche* heeft Proust de vorm gekozen van een 'ik-vertelling' waarin de 'ik' zowel verteller is als handelend personage. De *Recherche* is het verhaal van een ontwikkeling waarin verteller en personage gaan samenvallen, waardoor de 'ik' zijn voornemen om een kunstwerk te scheppen kan gaan realiseren. De *Recherche* is ook een medium voor Proust om zijn ideeën over het 'ik' weer te geven. Het meest bekend is het onderscheid dat hij in '*De Tijd Hervonden*' maakt tussen het 'ware ik' en het 'andere ik', dat verbonden wordt geacht met zijn kritiek op Sainte-Beuve.² Aan de betekenis van dit onderscheid en aan de herkomst ervan zijn al vele studies gewijd.³ Toch had Proust ook een andere opvatting over het 'ik', en dat is dat personages, maar ook mensen, bestaan uit verschillende 'zelden'. Deze door hem zelf ontwikkelde theorie geeft hij ten beste in een brief aan Robert Dreyfus in 1888, dus lang voordat hij zijn notities over Sainte-Beuve heeft gemaakt.⁴ Die opvatting over het 'ik' vinden we ook terug in de *Recherche*, en wel het meest uitgebreid in *De Voortvluchtige*, waarin de Verteller spreekt over 'tallose, nederige ikken waaruit wij bestaan', en 'een défilé van ikken'. Deze conceptie van het 'ik' als een meervoudige configuratie van 'ikken' komt in hoge mate overeen met de opvattingen over het 'zelfconcept' dat in de hedendaagse sociale psychologie een belangrijke plaats inneemt. Reden genoeg om een korte verkenning te wagen aan de overeenkomsten tussen de ideeën over het 'zelfconcept' in de sociale psychologie en de ideeën over het 'ik' die Proust inmiddels een eeuw geleden in de *Recherche* verwoordde.

¹ Ad van der Made is sociaal psycholoog.

² Ik baseer me op de eerste Nederlandse vertalingen van de *Recherche*, uitgegeven door De Bezige Bij. Daarin is consequent gekozen voor 'ik' als vertaling van het Franse 'moi' dat in het Frans niet alleen gebruikt wordt als beklemtoond voornaamwoord maar ook als verwijzing naar de eigen persoonlijkheid.

³ Zie Manet van Montfrans, 'Het diepe ik van Proust', *Academische Boekengids* 83, november 2010, en Annelies Schulte Nordholt, *Le moi créateur*, L'Harmattan, 2002.

⁴ Letter 8, To Robert Dreyfus, Kolb, Ph. *Selected letters 1880 -1903*, New York, 1983, 17.

Zelfbewustzijn en zelfconcept

Ook al is de sociale psychologie het vakgebied in de psychologie dat zich bezighoudt met gedachten, gevoelens en gedrag van mensen in relatie tot andere mensen, de studie van hoe mensen denken en voelen over zichzelf behoort er eveneens toe. Kenmerkend voor mensen is immers dat zij zelfbewustzijn hebben: zij weten van hun eigen bestaan, maar hebben ook opvattingen en overtuigingen over zichzelf, een zelfconcept.

Al in het begin van de *Recherche*, waar de Verteller zijn ervaringen als ‘dormeur éveillé’ beschrijft, komen beide elementen naar voren bij het oproepen van het middernachtelijk ontwaken: ‘het eerste ogenblik wist ik zelfs niet wie ik was, ik had slechts een vaag en primitief besef van mijn bestaan zoals een dier dat moet voelen, [...] maar dan kwam de herinnering [...] als het ware van bovenaf te hulp [...] en [...] kreeg mijn ik in zijn oorspronkelijke trekken weer vorm.’⁵

Eerst is er het besef van bestaan, zelfbewustzijn, en dan krijgt het ‘ik’ weer vorm. Hier zijn twee zaken van belang in verband met het zelfconcept. Ten eerste impliceert de ik c.q. de Verteller het *bestaan* van een zelfconcept: zijn ‘ik’ zou immers niet weer vorm kunnen krijgen in zijn oorspronkelijke trekken als hij daar geen weet van zou hebben. Ten tweede verwijst de gehele overdenking naar introspectie als bron van zelfkennis – de belangrijkste dimensie van het zelfconcept. Introspectie is overigens niet de enige bron van zelfkennis. Ook zelfwaarneming, vergelijking met anderen en de waargenomen reacties van anderen vervullen die functie. In de *Recherche* vinden we een krachtig voorbeeld van dat laatste in de beleving van de Verteller van de reacties van zijn ouders en grootmoeder die hem een gebrek aan wilskracht toeschrijven: deze overtuiging vormt een centraal element van het zelfconcept van de Verteller, maar niet het enige. Ook meent hij dat hij geen aanleg voor het schrijven heeft.⁶ De oorspronkelijke trekken van het ‘ik’ zijn talrijk.

Zelfkennis en zelfschema's

Volgens de sociale psychologie omvat zelfkennis alle ideeën, voorstellingen, gedachten en gevoelens die iemand, terecht of onterecht, over zichzelf heeft. Dit alles wordt georganiseerd in

⁵ *Combray*, De Bezige Bij, 1979, 9.

⁶ *Ibid.*, 195.

zelfschema's: stabiele, zichzelf in stand houdende opvattingen en overtuigingen. Ze fungeren als cognitief-affectieve sjablonen: ze beïnvloeden onze waarneming, onze herinnering en waardering van onszelf, en daarmee ons handelen.⁷ Omdat mensen hechten aan een consistent zelfconcept, zijn zelfschema's geordend in een hiërarchie: sommige zijn centraler dan andere. Een voorbeeld van zo'n centraal zelfschema komt naar voren als de Verteller zich, door de opmerkingen van De Norpois, opnieuw bewust wordt van zijn intellectuele waardeloosheid en van het feit dat hij niet voor het schrijven in de wieg is gelegd.⁸ Het gesprek met De Norpois gaat over zijn carrièrewensen en verwijst naar een ander kenmerk van zelfschema's, namelijk dat ze geactiveerd worden door personen, situaties of concrete attributen, waarbij één zelfschema zo op de voorgrond kan treden dat andere niet meer lijken te bestaan.

De 'ikken' van Proust vormen een opvallend accurate manier om het functioneren van zelfschema's te beschrijven. Dat komt prominent naar voren in de 'intermittenties van het hart': 'Ik was alleen nog degeen die zijn toevlucht wilde zoeken in de armen van zijn grootmoeder, [...] een wezen dat ik mij, toen ik die of die was van degenen die sedert enige tijd achtereenvolgens in mij hadden gehuisd, even moeilijk had kunnen voorstellen als het me nu inspanning zou vergen, overigens vruchteloos, om de verlangens en vreugden te voelen van een van degenen die ik, althans vooreerst, niet meer was.'⁹ Ook de bespiegelingen van de Verteller over zichzelf in *De Voortvluchtige*, naar aanleiding van het vertrek van Albertine, laten zich duiden in termen van zelfschema's: 'iedere minuut was er iemand van die talloze, nederige ikken waaruit wij bestaan die nog geen weet had van Albertine's vertrek en wie het moest worden aangezegd.'¹⁰

Ook de contingentie van zelfschema's wordt met een bewonderenswaardige precisie aangegeven: het ik dat alleen nog zijn toevlucht wilde nemen bij zijn grootmoeder dringt zich op bij het losknopen van zijn bottines,¹¹ en na het vertrek van Albertine komen

⁷ D. Myers, *Social Psychology*, McGraw Hill, 8th edition, 2005.

⁸ *In de schaduw van de bloeiende meisjes 1*, De Bezige Bij, 1982, 55.

⁹ *Sodom en Gomorra I*, De Bezige Bij, 1985, 163.

¹⁰ *De Voortvluchtige*, De Bezige Bij, 1995, 16.

¹¹ *Sodom en Gomorra I*, 161.

de ‘tallose ikken’ op, als hij plaatsneemt in de blauwe fauteuil waarin hij nooit heeft gezeten zonder dat Albertine er was.¹²

Het brengt de Verteller tot een meer algemene constatering over de contingentie van ‘ikken’: ‘Veranderingen in de atmosfeer lokken weer andere veranderingen uit bij de innerlijke mens, maken vergeten ikken wakker, gaan in tegen de versuffing van de sleur, geven bepaalde herinneringen, bepaalde smarten hun scherpte terug.’¹³ Zowel in ‘Het intermitterend kloppen van het hart’ als in ‘De Voortvluchtige’ gaat het om verdriet. Het zijn situaties waarin de eigen identiteit wankelt.¹⁴ In het rouwproces leidt vergetelheid tot verandering, waardoor het lijdend ik vervangen wordt door ‘één van de reserve-ikken die het lot voor ons achter de hand heeft’. ‘Ikken’ verdwijnen, sterven af: met het sterven van Albertine sterven ook de met haar verbonden ikken van de Verteller. De Verteller beschouwt dat als een natuurlijke gang van zaken: ‘Het [lot] brengt zo’n vervanging overigens op gezette tijden tot stand, net als de slijtage en nieuwe aanmaak van weefsels, maar wij letten er pas op wanneer in de oude ik een grote smart huisde, een verwondend vreemd lichaam, dat wij tot onze verbazing niet meer aantreffen.’¹⁵ Deze veranderingen zijn heel goed te begrijpen als reorganisatie van zelfschema’s en daarmee ook als een re-constructie van het zelfconcept.

Het ware ik

Zelfschema’s mogen het moderne equivalent zijn van de vele ikken van de verteller, maar hoe moeten we nu, denkend vanuit het zelfconcept, aankijken tegen ‘het diepe ik’? Gaat in of achter die zelfschema’s een ‘echt’ of ‘waar’ ‘ik’ schuil? In zekere zin wel: mensen leren zichzelf in de loop van hun leven wel kennen, maar die kennis is maar beperkt omdat veel onbewust gebeurt. Waarvan we ons bewust zijn, is dat wat zich op het toneel afspeelt. Wat er achter de coulissen gebeurt, en wat er aan de voorstelling vooraf ging, weten we niet.¹⁶ De ontdekking van het ‘ware ik’ door de Verteller komt tot stand na flitsen van herleving van lang vergeten eerste, niet door cognities beïnvloede lichamelijke impressies, die samengaan met de

¹² *De Voortvluchtige*, De Bezige Bij, 1995, 16.

¹³ *Ibid.*, 80.

¹⁴ Annelies Schulte Nordholt, op. cit., 16.

¹⁵ *De Voortvluchtige*, 190.

¹⁶ Geciteerd in R. Vonk, *Sociale Psychologie*, Noordhoff, 3^e editie, 2013, 84.

actuele impressies. Het gaat hier om identiteit, dat wil zeggen: volkomen overeenstemming van die impressies en daarmee, volledig samenvallen van 'ikken': er kán alleen maar één 'ik' zijn op dat moment en alleen voor dat moment.

Dit 'ware ik' is niet het 'ik' dat het boek gaat schrijven, maar vormt wel het luxerend moment voor een ander zelfconcept van de Verteller. Het zelschema van intellectuele waardeloosheid en onmacht verdwijnt naar de achtergrond. Het wordt vervangen door een zelschema waarin de Verteller in staat is 'essentie' te ervaren¹⁷, 'het innerlijk boek te ontcijferen'¹⁸, en hartstochten en gevoelens naar voren te halen.¹⁹ Het 'ware ik' van de Verteller is niet een essentiële kern, het is één van zijn vele 'ikken'. Net zoals de ik die zich, in *De Tijd hervonden*, zo sterk maakt om een boek te gaan schrijven. De enige die in staat is 'het rijke ertsbekken van zijn brein te gaan exploiteren, waar zich een immense en veelsoortige laag afzettingen bevindt'.²⁰

¹⁷ *De Tijd hervonden II*, De Bezige Bij, 1997, 199, 12.

¹⁸ *Ibid.*, 21.

¹⁹ *Ibid.*, 51.

²⁰ *Ibid.*, 198.

Een van mijn favoriete passages in de *Recherche*

Gijs van der Zalm¹

De rijkdom van de *Recherche* heeft er in de loop van de tijd toe geleid dat zij vanuit vele invalshoeken en ook zeer uiteenlopende beroepen is benaderd, beschouwd en geduid. Voor wie vanuit een psychodynamisch perspectief wil kijken naar Prousts romancyclus vormt deze een bijna onuitputtelijke diagnostische bron van kernconflicten, persoonlijkheidsstijlen, klinische vignettes, fnuikende relaties en meer of minder ernstige psychopathologie. Aan de hand van één in dit opzicht typerende passage zal hier een belangrijk kernconflict bij het belangrijkste personage, Marcel², worden aangestipt en naar zijn samenhang worden toegelicht.

De passage waar het om gaat, is de laatste van *La Prisonnière*, en begint aldus: ‘Le beau temps, cette nuit-là, [...]’ en loopt dan door in ‘Albertine Disparue’, vanaf [te beginnen met de woorden]: ‘Mademoiselle Albertine est partie!’, tot, [om] iets over de helft van de zevende pagina, ‘[...] ne nous est pas appris par le raisonnement mais par des puissances autres’.³

Marcel Proust heeft de *Recherche* bevolkt met een indrukwekkende diversiteit aan personages, types, hun relaties en nog veel meer. Hij is hierbij zo grondig te werk gegaan en heeft een aantal personages ook zo realistisch tot leven gewekt, dat men over hen ook iets zou kunnen zeggen in termen van ‘een persoonlijkheid’, of liever nog ‘een persoonlijkheidsstructuur’. Met dit begrip betreden we de klinisch-psychologische wereld, anders dan bij de normatieve zegswijze ‘hij is een persoonlijkheid’. Dit betekent dus dat we hier met een klinische blik gaan kijken naar een tekst.

Een nadere definitie van het begrip ‘persoonlijkheid’ zou kunnen luiden: ‘het geheel van opvattingen, strevingen en gedragspatronen,

¹ Gijs van der Zalm is klinisch psycholoog en psychotherapeut en voert een particuliere praktijk. Hij was enkele jaren bestuurslid van de MPV.

² Hoofdpersoon waarvan de voornaam slechts drie keer wordt gebruikt in de hele *Recherche*, maar die ik toch gemakshalve Marcel zal noemen.

³ R² III, p. 911-915 en R² IV, p. 3-7. In Nederlandse vertaling van Thérèse Cornips, Amsterdam, De Bezige Bij, 1995, p. 426-430 en 1996, p. 5-9. Alle in de tekst in het Nederlands gestelde citaten komen uit de hier genoemde Nederlandse editie.

met hun min of meer habituele, interne huishouding, en in onderlinge samenhang, waarmee we onszelf enigszins kennen en door anderen ook worden gekend'. Als met deze definitie nu de indruk zou worden gewekt dat er bij het begrip 'persoonlijkheid' sprake is van een duurzaam en consistent geheel, dan is dat weer deels ten onrechte. Kouwer laat op fascinerende wijze zien hoe ongrijpbaar dit begrip in de loop van de tijd feitelijk gebleken en gebleven is.⁴ En toch is het ook weer niet zo dat wij onszelf elke dag opnieuw tot een passend geheel bij elkaar moeten rapen. Er is dus binnen onszelf wel degelijk ook sprake van een min of meer duurzame samenhang, vanuit een organiserend continuïteitsbeginsel, hoewel die onderhevig is aan vele en soms definitief tot (soms zelfs grote) verandering leidende factoren. Daarom kan er ook worden gesproken van 'persoonlijkheidsontwikkeling' en van eventuele stagnatie daarbinnen. Een treffend voorbeeld hiervan is de hoofdpersoon, tevens verteller, (Marcel) in de *Recherche*: wij zien hem door de tijd en door vele conflictgebieden heen meanderend, dankzij en ondanks lastige habituele trekken, die niet zelden ook stagnerend werken, toch gaandeweg groeien en uiteindelijk uitkomen bij een diep verlangde bestemming, die van het schrijverschap. De *Recherche* als *Bildungsroman*, met onmiskenbaar Escheriaanse trekken.

De verteller gunt ons een ruime blik op de persoonlijkheidsontwikkeling van de hoofdpersoon. Deze krijgt in *De kant van Swann* en dan in het bijzonder in *Combray* een duidelijk spoor voor wat betreft het 'separatie-individueelproces', een proces dat in de eerste jaren van ons leven solide bijdraagt aan het fundament onder onze latere persoonlijkheid. Hier is dus een belangrijk psychologisch begrip aan de orde: het verwijst naar een rode ontwikkelingslijn die, na de uiterst belangrijke kinderjaren, ons hele verdere leven doorloopt en waarlangs we steeds weer wat lossere kanten vinden van bestaande en tot dan toe noodzakelijke verbanden, zodat onze individuatie zich telkens weer een beetje meer kan voltrekken. Dit individuatieproces, in zekere zin, zij het niet exclusief, organisch voortvloeiend uit het separatieproces, bepaalt nu in belangrijke mate de wijze waarop onze persoonlijkheid zich verder zal organiseren.

Het moge, gegeven de aard van het menselijk bedrijf, duidelijk zijn dat zich bij ieder mens in dit proces stagnerende momenten of

4 B. J. Kouwer, *Het Spel van de Persoonlijkheid*, Utrecht, Bijleveld, 1997.

episoden zullen voordoen. Daarbij zal voor wat betreft de consequenties hiervan veel afhangen van de mate waarin en de wijze waarop die stagnaties passeren: meer incidenteel dan wel meer structureel. Naarmate er nu meer sprake is van structurele stagnatie in dat separatie-individuatieproces, zal dit verdergaande gevolgen hebben voor de wijze waarop een individu zich later ten opzichte van 'belangrijke anderen' zal gaan positioneren. Dit wordt ook wel de 'object-relatieve ontwikkelingslijn' genoemd. De betrokkene zal, in het geval van structurele stagnatie, meer afhankelijk, met een kwetsbaar zelfgevoel, angstiger voor verlaten en daarom ook angstiger voor autonomie, en dus met een hang naar symbiose in het leven staan. Dit betekent in termen van gedrag in elk geval ook: angstvallig en krampachtig vasthouden aan wat eigenlijk verdient om, met oog op een gewenste ontwikkeling, te worden losgelaten. Hiermee hangt direct samen dat betrokkene de eventuele (en dan ook onverdraaglijke klap van de) verlaten door de ander zal trachten voor te zijn door zelf tot verlaten over te gaan: 'liever verlaten dan verlaten worden'.

Met dit aspect van het separatie-individuatieproces voor ogen kan vanuit de vroege ontwikkelingen bij Marcel (zie 'Combray') door de *Recherche* heen een spoor worden gevolgd van sterk symbiotische neigingen, angst voor verlaten, bezweringen om deze angst hanteerbaar te maken – waaronder verlaten om een verlaten voor te zijn, en andere manoeuvres om zijn eigen wanhopig makende, gestagneerde separatieproces zijn steeds verder stagnerende loop te geven. Een zichzelf versterkend proces, gepaard aan een aantal dwingend onderhoudende factoren. Als deze laatste niet kunnen worden doorbroken, niet op de laatste plaats door het belang ervan voor de 'belangrijke ander(en)', dan nestelt zich een diepe tragiek zonder uitweg. Buiten de *Recherche* vormt de correspondentie tussen Proust en zijn moeder hiervan een indrukwekkende, feitelijk klinische illustratie. En wat er dan voor de 'double binded'⁵ zoon Marcel, en gelukkig ook voor ons, rest is zijn kwaliteit om deze tragiek tot literaire kunst te verheffen. De *Recherche* zou in deze zin dan ook kunnen worden beschouwd als een artistieke uitweg voor Marcel Proust uit een wurgende symbiotische huishouding.

⁵ De 'double bind' is, eenvoudig gezegd, een concept uit de communicatietheorie dat laat zien hoe iemand klem kan komen te zitten tussen twee tegenstrijdige boodschappen, zonder dat daarover kan worden gecommuniceerd.

ONTWIKKELINGSPROFIELNIVEAU	OBJECT-RELATIONELE ONTWIKKELINGSLIJN (-2)
90. RIJPHEID	92. Altruïsme
80. GENERATIVITEIT	82. Zorg
70. VERBONDENHEID	72. Maat
60. INDIVIDUATIE	62. Gelijke
50. RIVALITEIT	52. Onbereikbare liefde
40. VERZET	42. Overheerser
30. SYMBIOSE	32. Ouder
20. EGOCENTRICITEIT	22. Leverancier
10. FRAGMENTATIE	12. Kader
00. STRUCTUURLOOSHEID	02. Ontbreken van affectiviteit

Om nu klinisch meer zicht te krijgen op de dynamiek van het gestagneerde separatie-individuatieproces bij Marcel als verteller en hoofdpersoon maken wij hier gebruik van een instrument dat is ontwikkeld om de ontwikkelingsniveaus van onze persoonlijkheid in kaart te brengen. Dit instrument, *Het Ontwikkelingsprofiel*, toont aan de hand van een negental ontwikkelingslijnen die wij gedurende ons leven allemaal en doorlopend aan boord hebben, hoe het met de ontwikkeling van onze persoonlijkheid is gesteld (Abraham, 2005).⁶ Eén van die lijnen, voor deze tekst van belang, is de object-relatieve ontwikkelingslijn (zie schema), genummerd -2, de lijn die aangeeft hoe wij ons verhouden tot ‘belangrijke anderen’. Afhankelijk nu van het ontwikkelingsniveau (geformuleerd vanuit de huidige kennis van de ontwikkelingspsychologie) waarop deze relatievorming zich op een bepaald moment en met betrekking tot een ‘belangrijke ander’ bevindt, krijgt deze object-relatieve lijn ook een nummer mee,

⁶ R.E. Abraham (red.), *Het Ontwikkelingsprofiel*, Assen, van Gorcum, 2005.

van 0- (passend bij STRUCTUURLOOSHEID: *'ontbreken van affectiviteit'*) tot 9- (passend bij RIJPHEID: *'altruïsme'*). De twee niveaus, waarop het gedrag van Marcel in de onderhavige passage zich, in object-relatieve zin, hoofdzakelijk afspeelt, zijn zowel SYMBIOSE (30) als EGOCENTRICITEIT (20). Hoe deze bij hem ook kernachtig kunnen conflicteren, wordt verderop duidelijk gemaakt. Voor een goed begrip is het dan echter wel van belang dat hier de definities van deze twee niveaus worden aangegeven.

SYMBIOSE (30): *'het centrale thema op dit niveau is een onvermogen om zelfstandig te functioneren. De betrokkene kan alleen functioneren als hij (of zij) zich verbonden voelt met een belangrijke ander. Fysiek is hij (of zij) afgenaveld en kan hij (of zij) op zichzelf bestaan. Psychisch is dat nog niet het geval, is hij (of zij) niet gesepareerd'* (o.c., p. 13).

EGOCENTRICITEIT (20): *'kenmerkend voor dit niveau is het letterlijk ego-gecentreerde karakter van het gedrag. De betrokkene ervaart zich als het centrum van het universum. Alleen wat hij (of zij) denkt, voelt of doet is van waarde of betekenis. Andere mensen zijn slechts figuranten in zijn (of haar) spel'* (o.c., p. 13).

Nu terug naar de verteller. Op onnavolgbaar Proustiaanse wijze laat deze in het begin van de onderhavige passage, na het geluid van de tram, via de 'geur van de wastafel, van de kast, van de canapé' Marcel belanden in een 'landelijke eetkamer [...] met de geuren [...] van de compoteschaal kersen en abrikozen, van de cider, van de gruyèrekaas', om hem vervolgens, nog altijd dromerig op zijn kamer, na het vreugdevolle geluid van een automobiel buiten en de hem hierdoor bezorgde geur van benzinelucht, met behulp van deze geur een plaats te geven te midden van 'korenbloemen, klapprozen en rode klaver'. En het is ook deze geur die hem, Marcel, 'als een landelijke geur' bedwelmend, dan weer fantasmatisch verder tilt en een uitstapje doet maken 'om te minnen in nieuwe oorden met een onbekende vrouw', die hem Parijzenaars doet oproepen tot een soort 'Déjeuner sur l'herbe', maar dan wel 'met een mooi meisje', en die hem tenslotte ook in zijn niet minder fantasmatische Venetië doet aankomen. Venetië, een oude bestemming, die Marcel al van jongs af aan koestert, maar welke hij indertijd niet kon bereiken, omdat de dokter hem de reis wegens zijn slechte gezondheid verbood.

De onmiskenbaar uit verlatingsangst zelf gecreëerde kooi met Albertine, die op dat moment daar overigens niet aanwezig is, wordt op deze wijze blijkbaar nog een beetje te verdragen. Nu is de verhouding met haar van meet af aan al een uiterst ambivalente, ja, zelfs een soort wurgconstructie, en niet op de laatste plaats, omdat Marcel deze is aangegaan om te voorkomen dat Albertine zich zou ophouden met andere dames. Jaloezie als motief. Maar daarnaast ook, niet minder wurgend, omdat zij hem een psychologisch houvast moest bieden, zonder hetwelk hem grote angsten overvallen. Verlatingsangsten. Deze blijken onder andere uit het volgende: op het moment dat 'Venetië' als bestemming bij hem, daar op zijn kamer, opdoemt, ziet Marcel zijn kans schoon om de zelfgekozen kooi te ontvluchten: 'ja, ik moest gaan, dit was het moment. Nu Albertine niet meer kwaad op mij scheen te zijn, zag ik haar niet meer als een bezit *in ruil waarvoor men bereid is alle andere goed op te geven*'. De (door mij) gecursiveerde tekst verraadt het totale karakter van het bezit en de diep-symbiotische betekenis ervan voor Marcel, en daarmee onvermijdelijk samenhangend zijn verlatingsangst. Eigenlijk zegt hij met de hele zin: als Albertine kwaad op mij is (en er in de beleving van Marcel dus mogelijke verlating dreigt), dan moet ik haar koste wat kost vasthouden, claimen, aan de ketting leggen of iets dergelijks, en daarbij 'alle andere goed' opgeven. Dit laatste toont de massieve afhankelijkheid van Marcel van een dergelijke relationele constructie. Maar deze voelt niet goed, en hoe kan het ook anders. Vervolgens beschouwt de verteller de uit een gekooid bestaan onvermijdelijk voortkomende haatgevoelens: 'het benauwende raadsel van een haat *zonder gekende oorzaak* (de dynamiek ervan ontgaat hem vooralsnog) en misschien zonder eind, is opgegaan in het niets'. Om dan vervolgens zijn relationele visie te geven: 'vanaf dat ogenblik komen wij weer te staan voor het tijdelijk opzij geschoven probleem van een *naar wij weten* (mijn cursief) onmogelijk geluk'. Met het cursief spreekt de ervaringsdeskundige, en met 'wij' krijgt het ook iets van algemene geldigheid. Overigens is het object-relationale kernconflict, vanuit verlatingsangst gegenereerd, hier wel mee aangegeven: of je komt elkaar volledig toe en geeft 'alle andere goed' op, of je komt alleen maar toe aan je eigen verlangens, bij de pijnlijke afwezigheid van verbondenheid. In beide posities stagneert zowel de relationele als de individuele ontwikkeling en regeert angst de wereld.

En met dat Marcel, bij een niet meer boze Albertine, weer enige ruimte voelt in zijn verhouding met haar, dringt bij hem meteen ook het besef door van een onmogelijke missie: ‘nu het leven met Albertine weer mogelijk was geworden, voelde ik dat het mij niets dan onheil zou bezorgen, immers zij had mij niet lief; beter was het haar te verlaten tijdens de zoete rust van haar inschikkelijkheid en die in de herinnering te laten voortduren. Ja, dit was het moment’. Omdat Marcel Albertine nodig heeft om zijn eigen angsten te kunnen bezweren, kan hij zich niet op een ‘normale’ manier tot haar verhouden. Dit wil zeggen dat hij haar niet kan zien als een op zichzelf staand iemand, met eigen behoeften, eigen contacten naast dat met hem, te respecteren eigen opvattingen, enzovoort (*Gelijke*, zie schema, 62). Zij dient feitelijk als een soort psychologische *Leverancier* (zie schema, 22), terwijl zij op andere momenten ook weer moet dienen als houvast, steun, en koesterpunt, voor hem moet fungeren als een *Ouder* (zie schema, 32). Wie zich, vanuit zijn of haar angsten en dus uit levensbelang, zo moet verhouden tot een partner, ervaart daaraan zelf overigens ook een vaak ziekmakende onvrijheid. En het is dan deze onvrijheid die vanaf jong volwassen leeftijd weer aanzet tot een centrifugale neiging, terwijl het lijntje ook weer niet doorbroken mag worden. Zie hier wederom de dynamiek van het kernconflict, en zie ook hoe Marcel zich hier wurgend doorheen worstelt. ‘[...] een mooie dag als deze kiezen [...] waarop Albertine mij onverschillig zou laten, en ik door duizend verlangens zou worden verlost [...]’. Heen en weer schieten tussen een massief, verstikkend en gekoooid houvast enerzijds, met opgeven van ‘alle andere goed’, en een door onverschilligheid van Albertine losgezongen staat van schijnvrijheid anderzijds, daarbij ‘door duizend verlangens [...] verlost (lees: ‘alle andere goed’): het moet voor Marcel een kleine psychologische hel zijn geweest. Omdat de aard van het kernconflict er echter voor zorgt dat het naar de ‘belangrijke ander’ niet ter sprake kan worden gebracht, moet er, als het niet langer hanteerbaar is, ja, soms zelfs gekmakend wordt, een doorbraak worden geforceerd, eventueel langs suïcidale weg. Marcel kiest, geholpen door een oud verlangen, letterlijk voor een uitbraak richting Venetië, ‘zonder haar nog te hebben gesproken’. Uit de kooi breken en de kooi met Albertine vervolgens laten voor wat die is: zie ook hier weer het *leveranciersaspect*.

Omdat in de verhouding van Marcel met Albertine altijd maar één belang speelt, het zijne, komt hij ook niet op de gedachte dat Albertine daadwerkelijk een eigen spel zou kunnen spelen (*Gelijke*, zie schema, 62). Onvoorstelbaar! Maar ze doet het wel, want zij heeft wel degelijk een eigen belang: uit haar kooi te worden bevrijd. En als hĳ haar dan geen ruimte geeft, dan kiest ze zélf de vrijheid. Voor Marcel misschien nog wel een te bedenken optie, zijn dagen worden immers voortdurend en hinderlijk gevuld met angstige gedachten dat zij wel zeker zo haar eigen zaken zou kunnen hebben, maar geen acceptabele en integreerbare optie, want te bedreigend.

Des te schokkender dan ook als Françoise, op zijn gebel binnengekomen, Marcel laat weten: ‘vanochtend om acht uur vroeg Mademoiselle Albertine om haar koffers [...] en om negen uur is zij vertrokken’. Waarop de verteller Marcel laat vervolgen: ‘En toen – zo onwetend kan men zijn over wat men in zich draagt, immers ik was overtuigd van mijn onverschilligheid jegens Albertine – werd mij de adem benomen en hield ik mijn hart vast [...]’. Een zin die niet mooier de interne conflict-huishouding bij Marcel kan illustreren: om te beginnen verloopt hiervan veel onbewust (*‘zo onwetend kan men zijn over wat men in zich draagt’*), vervolgens blijkt Marcel zich onverschilligheid tegenover Albertine te hebben aangepaard, zeker passend bij de *leveranciers*optiek, terwijl het daarnaast tenslotte ook gaat om een vorm van *onthechten*, een mechanisme dat, binnen een symbiotisch kader, optreedt zo gauw er sprake is van tegenslagen of teleurstellingen en waarmee Marcel nu de eerdere betekenis, die Albertine voor hem had, in zekere zin loslaat. Vandaar dus ‘onthechten’. Maar hier blijft het niet bij, want de andere kant van de huishouding wordt ook zichtbaar: door de dreigende verlating ‘werd mij de adem benomen en hield ik mijn hart vast’. Begrijpelijk, want wie zich zo moet vasthouden aan wat niet verloren mag gaan, komt bij dreigend verlies daarvan in acuut psychisch levensgevaar. Dit dient bezworen: ‘O! Heel goed, Françoise, dank u wel, u hebt er goed aan gedaan natuurlijk dat u me niet wakker hebt gemaakt, laat mij even alleen, ik zal u zo bellen’. Hoe het ook allemaal genoemd mag worden: affect-isolatie, rationalisatie, reactievorming, de schone schijn of doen alsof er niets aan de hand is, Marcel moet hoe dan ook massief in de afweer om het hoofd boven water te houden, bij ‘een hartzeer [...] zo groot dat ik voelde dat ik mij er niet lang meer tegen zou kunnen verweren’.

‘Mademoiselle Albertine est partie!’, de eerste zin van boek VI (R²III) en begin van een staaltje toegepaste afweermechanismen. Marcel geeft snel, om te beginnen, zijn tunnelconstatering, zonder verdere duiding: ‘[...] wat ik beschouwd had als van geen betekenis voor mij, was heel eenvoudig al mijn lust en mijn leven’. De verlatingsangst is blijkbaar groter dan de ingebeelde autonomie van een tripje naar Venetië. En dus moet Albertine terug, waarbij Marcels ‘instinct tot zelfbehoud’ hem een waaier aan ‘pijnstillers’ biedt. Bij al deze afweer speelt belangrijk mee dat wat de verhouding betreft ‘het erom ging een gelukkige liefde, een beantwoorde liefde te *schijnen* (mijn cursivering), vooral in de ogen van Françoise die altijd, Albertine niet genegen zijnde, aan haar oprechtheid had getwijfeld’. Ook in deze zin laat de verteller, met het woord ‘schijnen’, zien hoe afhankelijk Marcel opereert met betrekking tot zijn verhouding met Albertine: of hij laat Françoise denken wat hijzelf niet durft denken (‘ze is niks voor mij, want niet oprecht’, waarbij het saillant is dat Marcels gedrag druipt van de onoprechtheid; en dan is er sprake van een projectie), of hij ontleent aan Françoises eventuele waardering van Albertine zijn eigen beoordeling (‘als zij Albertine nou maar aardig en oprecht zou vinden, dan zou ik dat ook kunnen gaan vinden’, een blijk van geringe autonomie in de oordeelsvorming en passend bij een symbiotische huishouding), of hij wil graag dat Françoise Albertine op termijn alsnog zal gaan waarderen (en dat is dan een variant op de vorige vorm van afhankelijkheid: ‘als Françoise haar aardig vindt, dan moet ze ook wel aardig zijn’). Wat de situatie voor Marcel uiterst lastig en extra verwarrend maakt is dat hij de regie kwijt is. Vlak voor het openen van de door Albertine achtergelaten brief moet hij constateren: ‘Toen Albertine in huis was had ik mij vast voorgenomen het initiatief tot onze scheiding in handen te houden. En nu is zij vertrokken’. Van upmanship naar downmanship en, nog veel bedreigender, van verlater naar verlatene. Een onverteerbare positie ook, die voor Marcel door de lectuur van haar brief alleen maar pijnlijker wordt. Hoe mooi weet Proust, bij monde van de verteller en in de vorm van dit briefje, aan de ramspoed een dimensie van onversneden tragiek toe te voegen! Waar Marcel, als spellbepaler en alles afgewogen hebbend, voornemens was geweest om met de Noorderzon te vertrekken, meer amputerenderwijs en met voorspelbare fantoompijn in Venetië, laat Proust Albertine figureren als degene die meer afhechtenderwijs het veld wil verlaten om onder

het juk van Marcel uit te komen: 'het is dus het beste, nu wij het geluk hebben gehad ons weer met elkaar te verzoenen, om als goede vrienden uit elkaar te gaan'. Dit komt uit de pen van een jonge vrouw die, zo lijkt het tenminste, juist niet uit angst voor verlating en juist wel confronterend, al is het met een briefje, te werk wil gaan. Omdat het Proust vooral te doen is om Marcel, krijgen we overigens weinig zicht op Albertine's dynamiek.

Na de lectuur van Albertine's briefje toont Marcel zich een groot masseur van zijn eigen angsthuishouding. Immers, bericht én brengster van het bericht worden gediskwalificeerd, en waar hij even tevoren nog had besloten bij haar weg te gaan, omdat met haar hem 'niets dan onheil' wachtte, weet hij, langs een kronkelpad van ontkenningen, vervormingen, denkbare verleidingen (met een jacht en een Rolls Royce), permissieve fantasieën, omkeringen in het tegendeel en aan Albertine toe te dichten gedachten en overwegingen, warempel uit te komen op een huwelijk: 'eenmaal getrouwd [...] blijven wij met ons tweeën hier, o, zo gelukkig!'. Met aansluitend een prompte *onthechting* van Venetië! 'Met haar trouwen, dat is wat ik allang had moeten doen, dat moet ik ook gaan doen [...]'. Mentale stappen en psychische manoeuvres, kortom, die allemaal nodig zijn om Marcel aan de dreigende verlating niet ten onder te doen gaan. Maar Proust laat Marcel het zelfbedrog en de cerebrale constructies in dezen wel inzien, inclusief de hem zo ambivalent stemmende eventuele seksuele geaardheid van Albertine, om hem tenslotte zo tot een belangrijk inzicht te doen komen: 'het is het leven dat ons [...] in staat stelt op te merken dat wat het belangrijkste is voor ons hart, of voor onze geest, ons niet door beredenering wordt bijgebracht, maar door andere vermogens'.

Wie vanuit een object-relatieve perspectief, over het hoofd van de hier in deze termen geschetste Marcel heen, wil kijken naar de *Recherche*, zal met het bovenstaande in het achterhoofd getroffen worden door de vele variaties op hetzelfde thema. Veel relaties in de roman worden vanuit een sterk egocentrische attitude aangegaan en vormgegeven, zij het dan wel minder symbiotisch. Men treft er dan ook zelden wederkerigheid aan en van onbaatzuchtigheid lijkt men nimmer gehoord te hebben. Voor wat hoort altijd wat. Maar één en ander past goed bij een schrijver, die zelf tamelijk cynisch keek naar het menselijk bedrijf en de daarbinnen passerende relaties. Feitelijk werd hij daarmee ook de schilder van een meesterlijk tableau vivant

van existentiële eenzaamheid. 'De ander valt niet te kennen', legde Marcel Proust zichzelf dan ook filosofisch in de mond. Wat echter nog niet hetzelfde is als het onvermogen tot verbondenheid.

Fictieve cousinage

Nell de Hullu-van Doeselaar¹

De passage die ik ga bespreken, is niet mijn favoriete passage want die heb ik al een keer gepresenteerd.² Het betreft hier een scène uit de *Kant van Guermantes* waarin terloops wordt gerefereerd aan een personage dat eigenlijk geen rol speelt in de roman maar waarover ik nu toch iets wil vertellen. In dit derde deel van de romancyclus introduceert de verteller de Parijse beau monde en met name Oriane, Duchesse de Guermantes, een van de meest illustere dames van de Faubourg Saint-Germain en, naast Gilberte en Albertine, een van zijn grote liefdes. We bevinden ons in de mondaine salon van de Princesse d'Epainay, waar de verteller probeert de esprit van de Guermantes beter te definiëren:

De hertog en de hertogin zeiden zeer beleefd mensen goedendag die ze daar al jaren ontmoetten zonder hen daarom beter te leren kennen, en die amper terug groetten uit bescheidenheid. Nauwelijks waren ze weg of de hertog informeerde vriendelijk naar hen, om te doen alsof hij belang stelde in de intrinsieke waarde van personen die hij omdat het boze lot het zo wilde of omdat de omgang met vrouwen slecht was voor Oriane's zenuwgestel niet ontving: "Wat was dat voor dametje met die roze hoed?" – "Maar neef, u hebt haar vaak ontmoet, dat is de Vicomtesse de Tours, geboren Lamarzelle". – "Nou, maar weet u dat dat een knappe vrouw is, ze heeft iets geestigs zo te zien; als ze niet een kleine onvolkomenheid had in de bovenlip zou ze ronduit om te stelen zijn. Als er een Vicomte de Tours bestaat mag hij niet mopperen. Oriane, weet u aan wie die wenkbrauwen en die haarinplanting me doen denken? Aan uw nicht Hedwige de Ligne". De Duchesse de Guermantes, die begon te kwijnen zodra men over de schoonheid van een andere vrouw dan haarzelf sprak, ging niet op het onderwerp in.³

In mijn bijdrage aan het colloquium 'Proust et la Hollande'⁴, heb ik verteld over mijn zoektocht naar het Zeeuwse meisje en geprobeerd de relatie tussen Proust en Zeeland nader te duiden. Naast twee

¹ Nell de Hullu-van Doeselaar promoveerde in juni 2012 aan de Universiteit Leiden op een proefschrift getiteld *La rosace sur fond blanc. Le parcours proustien du classicisme moderne au modernisme classique*.

² Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987-1989, 4 delen. 'La rosace de Rivebelle' (R III, 405).

³ Marcel Proust, *De kant van Guermantes*, Amsterdam, De Bezige Bij, 482-485.

⁴ MPA-VIII, *Proust et la Hollande*, 2010, 201-221.

referenties aan Zeeland in ‘Sur la lecture’⁵, associeert Proust in een *brouillon* van de *Recherche*, ‘Pour Maria quand je dis qu’elle est Hollandaise’, Maria’s stem met grote witte Zeeuwse mistflarden (R² III, 1646-1647). Na het lezen echter van de brief van Proust aan Princesse Caraman-Chimay in 1907, waarin hij behalve de steden die hij gezien en bewonderd heeft in Holland – Volendam, Dordrecht en Delft – ook de plaatsen opnoemt waar hij niet is geweest:

Près d’Amsterdam, je sais que c’est aussi très beau d’aller à Alkmaar un jour de marché aux fromages mais je n’y suis pas allé, non plus qu’à Veere qui est je crois une Venise délicieuse ni à Middelburg où il y a un ravissant vieil hôtel de ville.⁶

moest ik wel tot de eerlijke maar enigszins treurige conclusie komen dat Marcel Proust Zeeland in werkelijkheid nooit heeft bezocht. Na een bezoek in 1902 van de tentoonstelling van Vlaamse Primitieven in Brugge, reist hij per trein naar Antwerpen en via Roosendaal naar Dordrecht om daar de boot naar Rotterdam te nemen. Tijdens die treinreis scheert hij als het ware langs de grens van mijn geboortegrond Zeeuws-Vlaanderen.

Fictieve cousinage

Begin januari 2013 werd ik erop geattendeerd dat er toch een relatie bestaat tussen de roman van Proust en Zeeuws-Vlaanderen, want in de passage die ik hierboven heb geciteerd, is sprake van Princesse Hedwige de Ligne, een volle nicht van Oriane de Guermantes, die drie keer wordt genoemd in de *Kant van Guermantes*. Oriane gaat regelmatig bij haar nicht op bezoek en door haar echtgenoot Basin wordt gerefereerd aan haar schoonheid. En er zijn nog meer leden van het Maison de Ligne, die met naam en toenaam genoemd worden, zoals Prince Joseph Charles de Ligne.

Ligne is een stadje in Henegouwen (Le Hainaut) vlak bij Doornik (Tournai) en het Huis betreft één van de oudste en meest illustere adellijke families uit België, een geslacht dat teruggaat tot de elfde eeuw en waarvan Barbançon, Arenberg, Chimay en Croý de belangrijkste takken zijn. Proust had namelijk de gewoonte om in zijn roman allerlei relaties van fictieve cousinage te creëren tussen het

⁵ Marcel Proust, ‘Sur la lecture’, Préface à *Sésame et les Lys* de John Ruskin, Bruxelles, Editions Complexe, 1987.

⁶ Anne Borrel, *Voyager avec Marcel Proust. Mille et un Voyages*, La Quinzaine Littéraire, Louis Vuitton, 1994, 162-167.

Maison de Guermantes en de voornaamste Europese adellijke families, zoals de families de Ligne, de Trémoille, de Rochefoucauld, Lamarck, Arenberg en Nassau. Prinses Hedwige de Ligne is dus een tijdgenote van Proust, dochter van Charles, Prince de Ligne, en Charlotte Josephine de Contant-Biron. Zij leefde van 1877 tot 1938 en trad op 14 oktober 1897 in Brussel in het huwelijk met de Hertog van Arenberg (1872-1949).

Deze Engelbert IX, van wie het aantal doopnamen – Engelbert, Prosper, Ernest, Marie, Joseph, Jules, Balthasar, Benoît, Antoine, Eléonore, Laurent – dat van zijn titels verre overtreft, erfde niet alleen van zijn ooms de Prosperpolder, maar hij kocht in 1897 en 1903 van zijn familie de schorren van het verdronken Land van Saeftinghe en zo werd het mogelijk de Hertogin Hedwigepolder, genoemd naar zijn vrouw, in te dijken. De drooglegging die in 1907 werd voltooid, kostte de hertog destijds 659.273 gulden en 39 cent.⁷ Door deze verbintenis is de vanwege de dreigende ontpoldering politiek meest omstreden polder in Oost-Zeeuws-Vlaanderen aan haar naam gekomen: de Hertogin Hedwigepolder, bij ons, zonder enig respect voor de Franse uitspraak, uitgesproken als ‘de Hedwieg’.

Het Hedwige-Prosperproject

Beide polders grenzen aan het Verdrongen land van Saeftinghe en het plan is om deze gedeeltelijk terug te geven aan de zee met de bedoeling hier een intergetijdengebied van te maken. In België is dit Hedwige-Prosperproject al volop in voorbereiding en u kunt in Kieldrecht in de infokeet, een witte barak op de hoek van de Carolusstraat en de Hertog Prosperstraat, de tentoonstelling bezoeken over het Scheldeverhaal. In Prosperdorp staat nog een aardige neogotische kerk die dankzij de financiële hulp van de Hertog van Arenberg is gebouwd en waar men nog wekelijks twee missen kan bijwonen. In dit bijna verlaten dorp van ongeveer dertig huizen is tegenover de kerk een café, ‘In den Angeluus’ geheten, dat op zondag druk wordt bezocht. Mocht u denken: ik ga eens rondkijken in die contreien, en u wilt in dat café een Belgisch biertje drinken, dan raad ik u aan als ‘Ollander’ te zwijgen over wel of niet ontpolderen want dat is een van de meest gevoelige onderwerpen in onze streek.

⁷ *Polders en waterschappen in het Hulster Ambacht*, samengesteld door Dr. A.M.J. de Kraker en W.E.M. Bauwens, Kloosterzande, Drukkerij Duerinck B.V., 2000.

De gedenksteen op de kerk en de namen van polders en straten zijn de enige zaken die nog herinneren aan het roemrijke Huis Van Arenberg en zijn grote betekenis voor de polders uit de verdronken landen van Saeftinghe. Omdat de familie de Duitse nationaliteit bezat, moesten de leden tijdens de Eerste Wereldoorlog dienst doen in het Duitse leger. Met grote gevolgen: er werd zelfs bezit opgeblazen. Engelbert schonk het kasteel en park van Heverlee aan de Universiteit van Leuven en het familiebezit te Edingen deed hij voor het symbolische bedrag van 20 francs over aan de Kapucijnen die waken over de stoffelijke resten van de voorouders in de kloosterkerk. Alle eigendommen werden na de oorlog in beslag genomen en vanaf 1926 begon de Belgische staat met de openbare verkoop van de domeinen. Dit werd een grote mislukking omdat de mogelijke kopers, de polderbewoners, uit eerbied en waardering voor de familie Van Arenberg, weigerden de grond en andere bezittingen te kopen. Zoals de grootmoeder van de verteller in de *Recherche* al erkende, ‘een nobele inborst’ is geheel onafhankelijk van iemands plaats in de maatschappij’. In 1931 werd de Staat gedwongen alle vroegere eigendommen terug te geven aan de familie, die vervolgens alle bezittingen in Nederland en België verkocht aan diverse maatschappijen. De Hertogin Hedwigepolder is momenteel eigendom van Gery de Cloedt.

Bijna niemand weet hoe de Hedwigepolder aan haar naam gekomen is en nog minder dat Hedwige een adellijk persoon was die door Proust genoemd wordt in zijn romancyclus, omdat hij haar waarschijnlijk meermalen ontmoet heeft in een van de Parijse salons. In de biografieën van Painter en Ghislain de Diesbach heb ik geen enkel detail kunnen vinden en ik heb nog veel vragen: Hadden haar ouders een hôtel particulier in Parijs? Welke scholen heeft ze bezocht en in welke salons trof ze de schrijver aan? Misschien moet ik me richten tot de veertiende Prince Michel de Ligne, geboren in 1951 op het fraaie Château de Beloeil, ‘le Versailles belge’, de residentie die de familie bezit en beheert sinds de XIV^e eeuw, om te informeren naar zijn illustere grootmoeder die in de Belle Époque tot dezelfde mondaine kringen behoorde als onze geliefde schrijver Marcel Proust.

Muziek in de *Recherche*

Mijn favoriete passage

Frans Jacobs¹

Het andante was geëndigd op een frase vol tederheid waaraan ik mij geheel had overgegeven; hierna was er, vóór het volgende deel, een ogenblik pauze waarin de vertolkers hun instrumenten neerlegden en de toehoorders enkele indrukken uitwisselden. Een hertog, om te laten zien dat hij er verstand van had, verklaarde: ‘Het is erg moeilijk om dit goed te spelen.’ Aangenamere personen spraken een ogenblik met mij. Maar wat betekenden hun woorden, die mij zoals alle uiterlijke mensentaal zo onverschillig lieten, vergeleken bij de hemelse muzikale zin waarmee ik mij zojuist had onderhouden? Ik was werkelijk als een uit de vervoeringen van het Paradijs gevallen engel die in de meest onbeduidende realiteit terecht komt. En ik vroeg mij af of, net zoals sommige wezens de laatste getuigen zijn van een vorm van leven die de natuur heeft afgestoten, de muziek niet het enige voorbeeld was van wat — als de uitvinding van de taal, van woordvorming, van begripsontleiding er niet was geweest — de communicatie tussen de zielen had kunnen zijn. Het is als een mogelijkheid die geen vervolg heeft gekregen, het mensdom is andere wegen ingeslagen, die van de gesproken en de geschreven taal. Maar deze terugkeer tot het onontlede was zo bedwelmend dat bij het verlaten van het paradijs het contact met min of meer intelligente mensen mij van een buitengewone nietszeggendheid leek. (R III, 762; De Bezige Bij V, 265)

Deze passage komt uit *La Prisonnière*, waarin de ik-figuur (hoofdpersoon, beschouwer en verteller ineen) evenzeer de gevangene is van zijn liefde als Albertine. Om daaraan even te ontsnappen gaat hij naar een soiree bij de Verdurins. Charlus heeft de organisatie op zich genomen en de muziek uitgezocht. We vallen midden in een muziekstuk, bij een korte pauze tussen twee delen. In de beschrijving daarvan plaatst Proust zoals vaker het banale en het verhevene vlak naast elkaar: het onnozele gepraat van gasten staat naast een overweging over de oorspronkelijke taal van de muziek. Die overweging is indrukwekkend en suggestief: de verteller droomt van een oertaal die mensen niet van elkaar losmaakt (door platvloersheid, door huichelarij, door de behoefte om indruk te maken), maar hen met elkaar verbindt. Deze gedachte wordt verder niet uitgewerkt. Dat de muziek een belangrijke plaats inneemt in de *Recherche*, is niettemin onmiskenbaar. Dat wil ik laten zien.

¹ Frans Jacobs is emeritus hoogleraar wijsgerige ethiek aan de Universiteit van Amsterdam

Van het muziekstuk dat Charlus heeft uitgezocht, kan de ik-figuur aanvankelijk weinig of niets volgen. Maar opeens herkent hij *la petite phrase*, het melodietje dat indertijd het ‘volkslied’ was geweest van de liefde van Swann en Odette. Het blijkt nu op te duiken in dit late werk van de inmiddels overleden Vinteuil, een septet, dat pas kort daarvoor is teruggevonden tussen zijn papieren, en dat door zijn dochter en haar vriendin is ontcijferd. Het stuk blijkt aanzienlijk rijker te zijn dan de vroege sonate, die Swann indertijd wel twintig keer heeft laten spelen door Odette, ook al beheerste zij het pianospel niet goed.

Overigens, hoe kan de hoofdpersoon dat melodietje herkennen? Ten tijde van de liefde van Swann en Odette was hij nog niet eens geboren. Proust heeft deze herkenning mogelijk gemaakt door hem aan het begin van *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* die muziek te laten horen. Swann en Odette zijn inmiddels met elkaar getrouwd. De dan nog jonge protagonist heeft een moeizame relatie met hun dochter Gilberte en zoekt troost bij Odette. Zij brengt op een goede dag pianomuziek ten gehore, die hij eigenlijk helemaal niet kan volgen (net als in de geciteerde passage uit *La Prisonnière*). Hij krijgt te horen dat het de sonate van Vinteuil is, en Swann zelf legt hem uit dat die in een vroege periode van zijn leven betekenisvol is geweest voor zijn toenmalige liefde, een opmerking die Odette niet erg aardig vindt. Al kan de hoofdpersoon zich die muziek niet meteen eigen maken, ze moet zich in zijn geheugen hebben gegrift.

Vinteuil heeft heel zijn ziel en zaligheid in dat septet gelegd. Bij het luisteren ernaar komt de hoofdpersoon tot allerlei overwegingen. Hij bedenkt weer eens dat zijn hele leven, waarvan de relatie met Albertine het hoogtepunt vormt, toch eigenlijk zinloos is geweest. Valt er niets beters te doen? Hij bewondert de volstrekt unieke wereld die door de diverse werken van Vinteuil wordt opgeworpen, een eigen universum waaraan wij deel mogen hebben:

De enige werkelijkheid, de enige verjongingsbron, zou niet zijn om naar nieuwe landschappen toe te gaan, maar andere ogen te hebben, de wereld te zien door de ogen van een ander, van honderd anderen, de honderd werelden te zien die ieder van hen ziet, die ieder van hen is; en dat kunnen wij met een Elstir, met een Vinteuil, met huns gelijken, dan vliegen wij werkelijk van ster naar ster. (*ibid.*)

Misschien is een leven dat zoiets weet te produceren niet zinloos, ook al heeft de schepper ervan in andere opzichten weinig succes gehad – Vinteuil was een obscure pianoleraar in het nietige Combray, en is

gestorven van verdriet omdat zijn dochter niet wilde deugen. Hij moet aan het componeren ervan een immense vreugde hebben ontleend. Is zoiets niet ook voor de hoofdpersoon weggelegd? Ja, misschien wel, en hij herinnert zich dat hij een enkele keer, ‘bij de aanblik van de klokkentorens van Martinville, van een rij bomen in de omgeving van Balbec’, zijn ervaringen op schrift heeft weten te stellen.

De suggestie is duidelijk: de hoofdpersoon laat zich inspireren door de creativiteit van Vinteuil om op zijn eigen manier creatief te werk te gaan, niet door muziek te componeren, maar door een boek te schrijven. Het zal nog een hele tijd duren voordat dat echt gaat lukken, en daarbij vinden we niet veel verwijzingen meer naar de sonate of het septet van Vinteuil, om de simpele reden dat die hun taak inmiddels hebben verricht. Maar Vinteuil wordt wel genoemd op het cruciale moment dat de hoofdpersoon in *Le temps retrouvé* een aantal onwillekeurige herinneringen krijgt, die hem eindelijk in staat stellen zijn boek te gaan schrijven. Hij zegt daar dat de laatste werken van Vinteuil hem voorkomen als de synthese van waarnemingen die zijn creativiteit hebben bevorderd. (R IV, 445; De Bezige Bij VII, 200; zie ook R IV, 456; VII, 212)

Die laatste werken van Vinteuil heeft Swann niet gekend; hij was al dood toen ze ontdekt werden. De verteller vraagt zich trouwens af of die muziek voor Swann iets zou hebben uitgehaald. Ze had hem niet de kracht kunnen geven om de schrijver te worden die hij nu eenmaal niet was. Voor Swann had de muziek van Vinteuil een heel andere betekenis. Ze symboliseerde zijn liefde voor Odette, toen die nog aan zijn zijde verkeerde. Maar zij bood hem ook troost toen hun relatie ten einde was, fraai beschreven in de passage waarin Swann eindelijk weer eens uitgaat en tijdens een soiree van Mme de Saint-Euverte een muziekstuk hoort spelen dat hij meteen herkent als de sonate van Vinteuil. Eerst vindt hij het onverdraaglijk om te worden herinnerd aan zijn voorbije liefde, maar even later biedt diezelfde muziek hem juist troost voor het geleden verlies. Dan realiseert hij zich dat muziek ons in contact kan brengen met een andere wereld, die niets te maken heeft met de ellende waarin mensen normaal verkeren en die daarvoor troost biedt – een gedachte die ook bij de ik-figuur opkomt tijdens de soiree van de Verdurins. En Swann neemt zich voor om eindelijk aan het werk te gaan en zich te wijden aan zijn boek over Vermeer. Maar het blijft bij een voornemen. Swann is nu eenmaal de ‘celibataire van de kunst’.

Zo niet de hoofdpersoon. Hij heeft zich het scheppende werk van een groot componist ten voorbeeld gesteld om ook zo iets te gaan doen, iets heel anders overigens, het schrijven van zijn boek. Wat voor boek hij gaat schrijven, zullen de lezers overigens nooit te weten komen, al denken zij haast onvermijdelijk aan *À la recherche du temps perdu* zelf. De muziek is al met al een van de geprivilegieerde toegangswegen tot het diepe ik, dat nu kan gaan spreken. De muziek van Vinteuil in de eerste plaats, maar ook die van Wagner, door wie de hoofdpersoon zich in *La Prisonnière* laat inspireren. (RTP III, 664-668; V, 138-162).

Van operawolk tot ‘tableaux cachés’

Over schilders en schilderijen in de *Recherche* van Marcel Proust

Nelly Moerman¹

Schilderijen zijn voor Marcel Proust (1871-1922) een belangrijke bron van inspiratie geweest. Zijn hoofdwerk *À la Recherche du temps perdu* bevat talloze picturale verwijzingen. Over Proust en de schilderijen in de *Recherche* is al veel geschreven. Het onderwerp is in principe op twee manieren te benaderen, vanuit de tekst of vanuit de schilderijen. In dit betoog zal ik de tweede invalshoek hanteren. Vragen die voor de hand liggen, zijn: Welke schilders worden er genoemd in de *Recherche*? Welke schilderijen komen er in voor?

Welke schilders?

Om een indruk te krijgen welke schilders van betekenis zijn, zocht ik in *Le vocabulaire de Proust* van Étienne Brunet.² Deze auteur heeft in een uitgebreide studie alle woorden uit de *Recherche* geïnventariseerd. Hij gebruikte hiervoor de driedelige Pleiade-uitgave uit 1954.³ In de studie van Brunet zijn niet alleen alle woorden geteld, maar is ook weergegeven waar en in welk deel van de *Recherche* het betreffende woord voorkomt. Naast een frequentieberekening zijn diverse statistische bewerkingen uitgevoerd. Alle eigennamen in de *Recherche*, zowel die van de romanfiguren als van andere personen zoals kunstenaars, zijn in een apart deel bijeengebracht. In dit deel heb ik gekeken welke schilders het meest voorkomen. De resultaten zijn weergegeven in Tabel 1. Vermeer is de meest frequent genoemde schilder en zijn naam komt voor in de verschillende delen van de *Recherche*, uitgezonderd *La Fugitive (Albertine disparue)*. De lijst van schildersnamen komt overeen met de canon van de toenmalige

¹ Nelly Moerman was anesthesiologe in het Binnengasthuis te Amsterdam en sedert 1981 in het AMC. Zij promoveerde aan de UvA (1996) op het proefschrift *Psychological aspects of anesthesia* (<http://dare.uva.nl/record/234995>). In 2012 is zij afgestudeerd in de kunstgeschiedenis met de masterscriptie *Lidwina van Schiedam nader bekeken: Houtsneden in vroege drukken* (<http://dare.uva.nl/scriptie/427370>).

² Étienne Brunet, *Le vocabulaire de Proust*, Parijs, Champion, 1983.

³ Brunet gebruikt bij zijn onderzoek de driedelige Pleiade-editie van Clarac-Ferré (1954). In het huidige artikel wordt echter gebruik gemaakt van de vierdelige Pleiade-editie van Tadié (1987-9) die aangeduid is als R².

westerse kunstgeschiedenis. De enige uitzondering daarop is de Amerikaanse schilder Whistler, een tijdgenoot van Proust.

Welke schilderijen?

De vraag welke schilderijen voorkomen in de *Recherche* is moeilijker te beantwoorden. Zes geraadpleegde inventarissen leverden opmerkelijke verschillen in uitkomsten.⁴ De aantallen variëren van enkele tientallen schilderijen tot meer dan tweehonderd.⁵ Hoe is dat te verklaren? Het antwoord moet gezocht worden in de methode van onderzoek. De studies verschillen wat betreft uitgangspunt, vraagstelling en de manier waarop verzameld is en wat geteld is. Zo zoekt Johnson Jr (2000) verwijzingen naar de Vlaamse en Hollandse schilderkunst in alle gepubliceerde stukken van Proust. Dus niet alleen in de *Recherche*, maar ook in eerder werk inclusief de correspondentie. Hij vindt bijna veertig schilders maar geeft geen overzicht van de gevonden schilderijen.

Opmerkelijk is de lijst van Jérôme Picon in de catalogus *Marcel Proust: l'Écriture et les arts* (1999). Deze onderzoeker heeft gekeken naar afbeeldingen in het kunsttijdschrift *Gazette des Beaux-Arts* tot 1922 en in een serie kunstboeken van steden.⁶ Daarin is gezocht naar afbeeldingen van kunstwerken die geciteerd worden in de *Recherche* en die Marcel Proust mogelijk op deze manier heeft gezien. De kunstwerken zijn alfabetisch geordend op de Franse titel. Dit geeft het bijzondere resultaat dat *De Nachtwacht* van Rembrandt weliswaar ingedeeld wordt onder de R, echter niet van Rembrandt, maar van *Ronde de nuit (La)*.

Deze voorbeelden illustreren duidelijk hoe uiteenlopend de verschillende studies zijn. Ook is vermeldenswaard dat de meeste onderzoekers hun gevonden resultaten niet vergelijken met de uitkomsten van andere studies. Een eigen inventarisatie van *Du côté de chez Swann* heeft 32 schilders en 49 schilderijen opgeleverd,

⁴ Geraadpleegd zijn: Anne Borrel, in: Yann Le Pichon, *Le musée retrouvé de Marcel Proust*, 1990, 255-259, 266-270; Anne Borrel, *Proust et les peintres*, 1991, 491-503, 509-525; Jérôme Picon, in: Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust: l'Écriture et les arts*, 1999, 81-86; Theodore Johnson Jr, in: Sophie Bertho, *Proust et ses peintres*, 2000, 103-117; Eric Karpeles, *Paintings in Proust*, 2008; Kazuyoshi Yoshikawa, *Proust et l'art pictural*, 2010.

⁵ Tientallen bij Anne Borrel (1991) en Jérôme Picon (1999), meer dan tweehonderd bij Karpeles (2008).

⁶ *Les Villes d'art célèbres* de Laurens.

waarvan een aantal meerdere keren voorkomt. Na aftrek van de dubbeltellingen blijven 39 schilderijen over. In geen enkele andere studie wordt vermeld hoe dubbeltellingen behandeld zijn. Dergelijke methodologische inconsistenties evenals de grote spreiding van de resultaten staan een compleet oordeel in de weg. Hoe kunnen we dan wel iets te weten komen over de schilderijen in de *Recherche*?

Twee boeken voor een snelle oriëntatie

Voor een snelle oriëntatie zijn twee boeken zeer bruikbaar. De eerste is de catalogus van een tentoonstelling in de Bibliothèque nationale de France in Parijs.⁷ De catalogus is opgebouwd rond de drie kunstvormen die Marcel Proust in de *Recherche* onderscheidt: schilderkunst, muziek en literatuur. De catalogus bevat veel achtergrondinformatie maar is helaas alleen antiquarisch te krijgen. Een tweede bron is het boek van Karpeles.⁸ Hier zijn schilderijen en tekst bijeengebracht. Op de ene pagina staat het tekstcitaat en op de tegenoverliggende pagina is het betreffende kunstwerk in kleur afgebeeld. Met behulp van dit boek is meteen duidelijk om welk kunstwerk het gaat. Toch kan bij sommige afbeeldingen een kritische kanttekening geplaatst worden. In een enkel geval is sprake van een verkeerde keuze. Ter illustratie volgen drie voorbeelden.

Eerste kanttekening Karpeles pag. 35: Piranesi (1720-1778) en de 'kleine prentjes'.

Het betreffende citaat is een jeugdherinnering van de verteller aan de klokkentoren in Combray (R² I, 65). Hij maakt de associatie met een straatbeeld in Parijs en vergelijkt dat beeld weer met 'sommige gezichten op Rome van de hand van Piranesi'. In de zin daarop spreekt hij over 'petites gravures'. Deze 'kleine prentjes' verdienen de aandacht. De prenten van Piranesi uit de serie *Vedute di Roma* hebben afmetingen die variëren van 40 tot 70 cm.⁹ Dit soort grote prenten moet Marcel Proust niet voor ogen gehad hebben. Hij heeft zich mogelijk laten inspireren door kleine reproducties. Karpeles heeft de cesuur in het tekstcitaat gelegd vóór de zin met 'petites gravures' en als begeleidende afbeelding is één prent van Piranesi afgedrukt. Deze

⁷ Jean-Yves Tadié (red.), *Marcel Proust l'écriture et les arts*, Parijs, Gallimard, 1999.

⁸ Eric Karpeles, *Paintings in Proust: A visual companion to In search of lost time*, Londen, Thames and Hudson, 2008. Ook vertaald in het Frans (2009) en Duits (2010).

⁹ Luigi Ficacci, *Giovanni Battista Piranesi*, Köln [etc.], Taschen, 2006, 266-347.

handelwijze is niet als een fout te beschouwen, maar het toont wel aan hoe bij Karpeles de kleine prentjes buiten beeld zijn geraakt.

Tweede kanttekening Karpeles pag. 79: Nicolas Poussin (1594-1665) en de 'operawolk'.

Door ziekte van de kleine Marcel kan een voorgenomen vakantie naar Florence en Venetië niet doorgaan (R² I, 387). Wanneer hij weer beter is, moet hij iedere dag onder begeleiding van Françoise een wandeling maken naar de Champs Elysées. Dit tot zijn grote ongenoegen. Wanneer hij echter de naam Gilberte hoort, gaat de hemel voor hem open. Als in een ware openbaring ziet hij '... een wolkje vormend van een fijne kleur...bollend boven een mooie tuin van Poussin, als een operawolk vol paarden en zegekarren...'

Karpeles geeft bij dit citaat als schilderij van Poussin het *Aards paradijs of Lente* (1660-64) en volgt hiermee het voorbeeld van Yann le Pichon in zijn *Le musée retrouvé de Marcel Proust* (1990).¹⁰ Op het schilderij zijn in een bosrijke omgeving Adam en Eva afgebeeld bij een boom met appels, terwijl in de lucht God de Vader, zich afwendend van het aards gebeuren, wegdrijft in een wolkenpartij. Dit kan niet het goede schilderij zijn. Immers, in de tekst wordt niet gesproken over God de Vader, maar over wolken met paarden en zegekarren.

Een noot in de Pleiade verwijst naar het schilderij *Het rijk van Flora* (1631) dat thans in Dresden hangt.¹¹ In de lucht is inderdaad een zonnewagen met paarden geschilderd. De voorstelling is intrigerend. Weergegeven zijn figuren uit de *Metamorfosen* van Ovidius, die allen na hun dood als een bloem zullen voortleven. Bij verder onderzoek blijkt Poussin nog drie schilderijen gemaakt te hebben met een zonnewagen en paarden in de lucht.¹²

¹⁰ Yann le Pichon, *Le musée retrouvé de Marcel Proust*, Parijs, Stock, 1990, 182-183.

¹¹ R² I, noot 3, pagina 1273.

¹² De vier schilderijen met zonnewagen en paarden in de lucht zijn: 1) - *Diana en Endymion*, ca 1628-1630, doek, 122 x 169 cm, Detroit, Institute of Arts; 2) - *De triomf van Bacchus*, midden 1630, doek, 128.5 x 151 cm, Kansas City, NGA; 3) - *Het rijk van Flora*, 1631, doek, 131 x 181 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister; 4) - *The dance of the Music of time / La danse de la vie humaine*, ca 1633-34, doek, 84.8 x 107.6 cm, Londen, Wallace Collection. Afbeeldingen van de schilderijen van Poussin zijn makkelijk te vinden via Google: 'Nicolas Poussin list of paintings' of 'Nicolas Poussin liste oeuvres'. Verder zoeken op het betreffende jaartal.

Door welke van de vier schilderijen Proust zich heeft laten inspireren, blijft gissen. In dit verband is het relevant te vermelden dat in de bestaande Proust-literatuur weinig aandacht bestaat voor de schilder Nicolas Poussin.¹³

Derde kanttekening Karpeles pag. 149: Breughels Volkstelling in Bethlehem en de 'rode koontjes'.

De verteller is op weg naar een dinerafspraak met Saint-Loup (R² II, 397). Het is koud, donker, er waait een scherpe wind alsof er sneeuw op komst is. Dit roept associaties op met de middeleeuwen. Komende festiviteiten hebben veel mensen aangetrokken '....een toevloed van nieuwkomers [een Volkstelling te Bethlehem zoals de oude Vlaamse meesters schilderden] Hun gezichten ... het deed denken aan de hoogrode gezichten die Breughel zijn, vrolijke, verkleumde boeren geeft.'

Bij dit citaat ligt het voor de hand, zoals Karpeles gedaan heeft, te kiezen voor het schilderij de *Volkstelling in Bethlehem* (1566) van Pieter Breughel de Oude (ca 1529-1569). De koude atmosfeer die het schilderij uitstraalt, is te verklaren door een gedempt kleurenpalet. De figuren zijn volledig opgenomen in het winterse landschap en de vraag is waar de rode koontjes gebleven zijn.¹⁴ Het schilderij behoort tot de collectie van het KMSK in Brussel. Zou Marcel Proust dit schilderij gezien hebben?

Minder bekend is dat er van dit schilderij dertien kopieën bestaan.¹⁵ De meeste zijn in Frankrijk terecht gekomen. De kopieën zijn te herkennen aan het ontbreken van de rode zon aan de horizon en de afwezigheid van de man die zijn schaatsen onderbindt. Bij nauwkeurige bestudering zijn in een paar kopieën, dankzij kleurverschillen met het origineel, sneeuwbalgooiende kinderen met rode koontjes te zien.¹⁶ Het zou kunnen zijn dat Marcel Proust een kopie-*Volkstelling* heeft bekeken. Proust was op de hoogte van het

¹³ Zo geeft Yoshikawa in zijn boek *Proust et l'art pictural* (2010) een index van meer dan tweehonderd kunstwerken zonder een schilderij van Poussin te noemen (387-395). Hij vermeldt Poussin alleen in verband met het artistiek snobisme van Mme Cambremer (200).

¹⁴ Ook Sjef Houppermans benadrukt in zijn boekrecensie het ontbreken van rode koontjes (*Bulletin MPV*, nr. 4, 2009, 45).

¹⁵ Peter van den Brink e.a., *De firma Brueghel* (tentoonstellingscatalogus), Bonnefantenmuseum, Maastricht, KMSK, Brussel, Ludion, Gent/Amsterdam, 2001.

¹⁶ *Ibidem*, 99.

bestaan van kopie-schilderijen.¹⁷ In zijn tijd waren kopieën geaccepteerd en hadden ze een hogere status dan tegenwoordig. Het was in de toenmalige kunstliteratuur gebruikelijk kopie-schilderijen te vermelden met de naam van de eigenaar en de plaats waar ze zich bevonden.

Schema indeling schilderijen in de Recherche

De schilderijen in de *Recherche* staan nooit op zichzelf, ze hebben steeds een functie in relatie tot de tekst. Tabel 2 toont een mogelijke indeling van de schilderijen naar soort en toepassing. In de linkerkolom staan de drie hoofdgroepen vermeld. Tot de eerste groep behoren de schilderijen waarvan de gegevens – de naam van de schilder en/of de titel van het schilderij – zijn opgenomen in de tekst. In de tweede groep zijn de schilderijen niet benoemd, maar wel herkenbaar of herleidbaar uit de tekstuele context. Deze groep verdient de naam ‘tableaux cachés’. De derde groep wordt gevormd door de schilderijen van de fictieve schilder Elstir. Bij de schilderijen van Elstir is sprake van een proces van herschepping en herbenoeming van de realiteit en om die reden wordt deze groep hier buiten beschouwing gelaten. In het verdere betoog worden alleen de groepen 1 en 2 bekeken.

De schilderijen uit groep 1 worden op vier manieren toegepast in de tekst:

a. Het schilderij is een object en heeft de functie van gespreksonderwerp of aandachtspunt in het verhaal.

Deze toepassing is het meest eenvoudig en als voorbeeld kan genoemd worden het gesprek van Marcel met M. de Guermantes over de musea waar deze geweest is op zijn reizen. Marcel vraagt hem of hij bij zijn bezoek aan Den Haag ook het *Gezicht op Delft* heeft gezien. M. de Guermantes antwoordt met de beroemde zin: ‘Als het te zien was, dan heb ik het gezien!’ (R² II, 813).

¹⁷ Zie bijvoorbeeld het boek van Vanzype, *Vermeer de Delft*, 1908. Daarin is een kopie-*Gezicht op Delft* opgenomen. Proust had dit boek aangeschaft na zijn bezoek met Vaudoyer aan de tentoonstelling in het Musée du Jeu de Paume.

b. Het schilderij is visueel vergelijkingsmateriaal (ter illustratie van een persoon, een gebeurtenis of een situatie).

Een voorbeeld zijn de fresco's van Benozzo Gozzoli (1420-1497) in de kapel van de Magiërs in Florence. De aanbidding van het Christuskind door de drie koningen is weergegeven in de tijd van de Medici. Swann vergelijkt de Medici weer met Parijzenaars uit zijn eigen tijd. Hij stelt vast dat 'er niet één bekende Parijzenaar was die in deze stoeten ontbrak' (R² I, 525-6).

c. Het schilderij is visueel vergelijkingsmateriaal en heeft een impliciete betekenis of emotionele lading.

Marcel bestudeert het gezicht van Albertine en ziet duidelijk twee kanten. Van voren is het goedaardig, maar wanneer zij op haar zij ligt 'snavelachtig zoals bij sommige karikaturen van Da Vinci, die leek te overtuigen van de gemeenheid, het winstbejag, de arglist van een spionne...' (R² III, 587).

d. Het schilderij is gebruikt op een 'interactieve wijze': de afbeelding en de realiteit lopen door elkaar, het schilderij wordt de tastbare werkelijkheid.

Swann is pas in staat verliefd te worden op Odette wanneer hij haar gelijkenis ontdekt met de Zippora van Botticelli (detail van een fresco in de Sixtijnse kapel). Die identificatie van kunst met werkelijkheid komt ook tot uiting in de scène waarin wordt beschreven hoe op het bureau van Swann in plaats van een foto van Odette een afbeelding van Zippora staat. Wanneer Swann de afbeelding van Zippora naar zich toetrekt, heeft hij 'het gevoel dat hij Odette aan zijn hart drukt' (R² I, 221).¹⁸

Tableaux cachés

Tot de tweede groep in tabel 2 behoren de schilderijen die in werkelijkheid bestaan, maar niet nader zijn omschreven. Uit de context moet blijken om welk schilderij het gaat. De term 'tableaux cachés' lijkt de geëigende benaming. Ook hier gelden in principe dezelfde vier toepassingsmogelijkheden als in groep 1. Voorzichtigheid is geboden omdat raakpunten denkbaar zijn met het terrein van beeldtraditie en collectief geheugen.

¹⁸ Eric Karpeles noemt – in enigszins gewijzigde vorm – de laatste drie mogelijkheden (b-d). Hij maakt geen apart onderscheid voor de eerste categorie (a). *Paintings in Proust*, 2008, pp. 21-22.

In de literaire praktijk blijkt het begrip ‘tableaux cachés’ verschillend geïnterpreteerd te worden. Een voorbeeld hiervan zijn de schilderijen van Vermeer in Dresden en Brunswijk. Swann wil deze gaan bekijken om een stijlvergelijking te maken met het schilderij van Vermeer in Den Haag (R² I, 347-8). De Proust-specialist Luzius Keller beschouwt de schilderijen in Dresden en Brunswijk als ‘tableaux cachés’.¹⁹ Deze mening is voor discussie vatbaar. In de tijd van Proust werden schilderijen dikwijls benoemd naar de plaats waar ze hingen.²⁰ Proust wist, net als veel van zijn tijdgenoten, welke schilderijen in Dresden en Brunswijk hingen en welke in Den Haag.²¹ Voor Proust waren deze werken van Vermeer dus geen ‘verborgen schilderijen’.

Een voorbeeld van een ‘tableau caché’ waarover geen discussie bestaat, betreft het schilderij van Manet *Een bos asperges* (1880). Het verhaal is gebaseerd op een historische gebeurtenis. Ephrussi had bij aankoop van het schilderij meer betaald dan de vraagprijs. Manet bedankte hem door een schilderijtje te maken met één asperge en een briefje toe te voegen met de mededeling dat dit een ontbrekende asperge was. Dit verhaal is door Proust verwerkt in de scene waarin Marcel aanzit aan het diner bij de Guermantes en de gastheer zijn ongenoegen uit over Swann en zijn keuze van schilderijen waarop asperges waren afgebeeld (R² II, 791).

Hoe werkt deze schematische indeling in de praktijk? Om dit te onderzoeken, heb ik het schema toegepast op mijn inventarisatie van *Du côté de chez Swann*. De resultaten zijn vermeld in tabel 3 en 4. De eerste indruk is dat het een eenvoudig en makkelijk toepasbaar schema is. Maar hoe betrouwbaar en valide zijn de uitkomsten? Op die vraag is in dit stadium geen duidelijk antwoord te geven. Om de

¹⁹ Luzius Keller, ‘Tableaux exposés et tableaux cachés dans À la recherche du temps perdu: Rembrandt et Vermeer’, in: *Marcel Proust Aujourd’hui, no 8, Proust et la Hollande*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2011, pp. 115-130, in het bijzonder pp. 119, 120.

²⁰ Ook heden ten dage worden plaatsnamen gebruikt om een schilderij te benoemen. De ijstaferelen van Hendrick Avercamp (1585-1643) zijn hiervan een voorbeeld. Een specifieke titel ontbreekt meestal en de schilderijen worden onderscheiden naar de plaats waar ze hangen: Amsterdam, Den Haag etc.

²¹ Juliette Monnin-Hornung, *Proust et la Peinture*, 1951, p. 13; Vanzype, *Vermeer de Delft*, 1908. Dit boek bevat foto’s van het toenmalige oeuvre van Vermeer. Zie ook noot 17.

waarde en de betekenis van het schema te kunnen bepalen zal verder onderzoek nodig zijn.

Samenvattend

Vanuit een kunsthistorische invalshoek is gekeken naar de schilders en schilderijen in de *Recherche*. Achtereenvolgens zijn de volgende punten aan de orde geweest: 1) De lijst van meest frequent genoemde schildersnamen weerspiegelt de toenmalige canon van de westerse kunstgeschiedenis. 2) Bestaande inventarisaties van de schilderijen vertonen onderling grote verschillen. De sterk uiteenlopende resultaten zijn te verklaren door verschillen in onderzoeksmethodes. 3) De Franse schilder Nicolas Poussin krijgt in de erkende Proust-literatuur nauwelijks aandacht. Dit is opmerkelijk omdat zijn naam in de *Recherche* even frequent voorkomt als bijvoorbeeld die van Rembrandt. 4) Kopie-schilderijen hadden in de tijd van Proust een hogere status dan tegenwoordig. Proust wist van het bestaan en het is goed denkbaar dat zowel kopieën als originele schilderijen inspiratiebronnen voor hem geweest zijn. 5) ‘Tableaux cachés’ is een multi-interpretabel begrip in de Proust-kritiek en verdient nadere definiëring. 6) Er is een voorstel gedaan voor een indeling van de schilderijen in relatie tot hun functie in de tekst. Hoewel het schema eenvoudig en makkelijk toepasbaar blijkt, zal nadere validatie nodig zijn alvorens de volledige betekenis en waarde te kunnen bepalen.

Tabel 1.

Meest frequent genoemde schilders in de <i>Recherche</i> *								
	Σ	tom 1 <i>Swann</i>	tom 1 <i>Fleur</i>	tom 2 <i>Guerm</i>	tom 2 <i>Sodom</i>	tom 3 <i>Priso</i>	tom 3 <i>Fugit</i>	tom 3 <i>Temps</i>
Vermeer	19	7	2	1	2	6	0	1
Carpaccio	17	1	6	2	1	2	4	1
Rembrandt	14	3	2	2	2	3	0	2
Giotto	14	9	2	1	0	1	1	0
Titiaan	14	3	5	0	0	2	2	2
Poussin	14	0	1	0	13	0	0	0

Whistler	12	0	4	3	1	1	1	2
Raphael	10	0	1	1	3	3	0	2

* Bron: Étienne Brunet, *Le vocabulaire de Proust*, 1983.

Tabel 2.

Schilderijen in de <i>Recherche</i>	
<i>soort</i>	<i>toepassing</i>
1. Schilderij bestaat en is benoemd (gegevens van het schilderij zijn opgenomen in de tekst)	a. gespreksonderwerp / aandachtspunt b. vergelijkingsmateriaal c. vergelijking + impliciete betekenis of emotionele lading d. 'interactief'
2. Schilderij bestaat maar is niet benoemd (wel herkenbaar of herleidbaar) 'Tableaux cachés'	Toepassing als in groep 1 Cave: collectief geheugen en beeldtraditie
3. Schilderij is fictief	Werk van Elstir. Proces van herschepping en herbenoeming

Tabel 3.

Inventarisatie Du côté de chez Swann	
Schilders	32
Schilderijen (alle)	49
Schilderijen zonder dubbele	39

Tabel 4.

Classificatie schilderijen Du côté de chez Swann					
	N	a	b	c	d
Schilderijen (alle)	49	18	15	11	5

Is *Pier en Oceaan* de roman van een Proustiaan?

Nell de Hullu-van Doeselaar

Gij kwaamt, gelukkig pelgrim, naar mijn land, mijn blond-omduind Zeeuwsch eiland als het ligt / Voor mij voorgoed in den mystieken glans van alle zonnen die dit leven brengt, [...]. (P.C. Boutens, 1907).¹

I. *Introductie*

Een auteur van Zeeuwse komaf, de titel van een schilderij van Mondriaan, een Bildungsroman die zich gedeeltelijk afspeelt aan de overkant, Goes, Domburg en Vlissingen, en last but not least een schrijver die in het televisieprogramma ‘Brands met boeken’ beweert dat hij geïnspireerd werd door het lezen van *Op zoek naar de verloren tijd*. Kenmerken die de belangstelling van een Zeeuwse auteur van een proefschrift over Proust wekken, maar ook een zekere irritatie want ik was tot pagina 184 van het eerste deel van *Pier en Oceaan* nog niets proustiaans tegengekomen.² Reden temeer om kaarten te reserveren voor het optreden van Oek de Jong in het legendarische *Porgy & Bess* in Terneuzen³, waar veel bekende figuren uit de Nederlandse en Vlaamse literatuur regelmatig hun nieuwste boek presenteren. Voor de pauze werd de schrijver geïnterviewd door een psycholoog die inderdaad onmiddellijk begon over de invloed van Proust, met name zichtbaar in de moeder-zoonrelatie. De psycholoog vroeg of de schrijver wilde beginnen met het voorlezen van een passage uit de openingsscène: ‘het drama rond het slapen gaan’, een taak waar deze laatste zich wonderwel van kweet want uit Proust voorlezen is niet gemakkelijk, noch in het Frans, noch in het Nederlands.

Deze ‘oerscène’ maakt duidelijk waarom Proust als auteur aan zijn opus begonnen is, namelijk om het onmetelijke en verboden verlangen van de verteller eindeloos te verwoorden en te herhalen. De zoektocht naar de moeder, het eerste en enige liefdesobject, is te volgen als een

¹ Dichtregels van P.C. Boutens uit het gedicht ‘Regenboog’, opgedragen aan de schilder Jan Th. Toorop na het zien van diens krijttekening van die naam. Het gedicht werd opgenomen in Boutens bundel *Stemmen* (1907). De vier geciteerde regels staan op de Hooge Hil in Domburg.

² Oek de Jong, *Pier en Oceaan I en II*, Amsterdam/Antwerpen, Uitgeverij Augustus, 2012.

³ Op 27 februari 2013.

leidmotief waarin de grote liefdes verborgen substituten zijn voor de moederfiguur die onvervangbaar blijkt. De moeder leest haar zoon passages voor uit François le Champi van George Sand en maakt hem daarmee duidelijk dat de enige manier om Oedipus te overwinnen het sublimeren van het verlangen in een kunstwerk is. Dit moet een tempel vormen waarin moeder en zoon een symbiotische relatie aangaan die de tijd kan trotseren. In de opvatting over de liefde lijkt derhalve al een groot verschil te bestaan tussen de twee romans, de protagonist in *Pier en Oceaan* overwint Oedipus ogenschijnlijk op overtuigende wijze en ontwikkelt zich, enige erotische fantasieën wegduwend die de moederfiguur als decor hebben, tot een gezonde Hollandse jongen die droomt van zijn meisje in haar hemdje zonder broekje. De liefdes van deze protagonist, Abel, zijn vrouwen van vlees en bloed, terwijl de verteller bij Proust, evenals zijn alter ego Swann, fantomen najaagt. Bij Proust is de liefde eerder hoofs dan aards en van nature ongelukkig, omdat zijn personages bij voorkeur verliefd worden op iemand die niet hun 'type' is.

Hoewel het niet mijn bedoeling is om in dit artikel uitgebreid stil te staan bij de verschillen tussen beide romans, wil ik toch eerst enkele aspecten belichten die het genre van de roman betreffen alvorens in te gaan op enkele hoofdstukken uit *Pier en Oceaan* waar ik inmiddels wel degelijk de invloed van Proust meen te bespeuren. Tijdens het voorlezen op de literaire avond in Terneuzen van een aantal passages uit *Pier en Oceaan* die zich afspelen op de Friese veenmeren en de aankomst na de verhuizing naar Zeeland op de boulevard in Vlissingen, blijkt de voorliefde van Abel en zijn moeder, Dina, voor de zee en denk ik een eerste overeenkomst te ontdekken tussen de verteller van Proust die na de stilstaande waters in Combray, in Balbec de zee vindt als teken van een eerste bevrijding en het begin van een nieuwe en creatieve periode. In een mail aan de schrijver verwoord ik mijn nog vage ideeën een artikel te schrijven:

Inmiddels heb ik het eerste deel van uw boek gelezen. Knap geschreven, maar beklemmend! Ik lees vaak maar weinig tegelijk: 'souvent mais peu à la fois', zoals de vader van Swann dacht aan zijn overleden vrouw in het begin van Combray. In 'Porgy' spraken we even over de invloed van Proust op uw romancyclus. Ik denk er nog steeds over na. Misschien een artikelje voor ons Nederlandse Bulletin, 'Is *Pier en Oceaan* de tekst van een Proustiaan?', zoiets. De overeenkomst ligt in de introspectie denk ik bij nader inzien, hoewel je bij Proust alleen toegang hebt tot het bewustzijn van personen via het brein van de verteller. (15-3-2013)

II. Een Bildungsroman

Beide romans behoren tot het genre van de Bildungsroman en gaan over de ontstaansgeschiedenis van de schrijversroeping van de hoofdpersoon. Bij allebei betreft dit een vrijwel onzichtbare zoektocht waaraan af en toe terloops wordt gerefereerd en die pas aan het eind van de roman als een apotheose geopenbaard wordt.

Allereerst moet worden opgemerkt dat *Pier en Oceaan* veel meer het prototype is van een roman volgens de definitie van het genre dan de romancyclus van Proust die zoveel meer inhoudt dan het verhaal over een protagonist die ervan droomt schrijver te worden en uiteindelijk, na een periode van diepe deceptie, zijn roeping vindt. Op het moment dat Proust *Jean Santeuil* in de steek laat en begint aan een nieuw literair project, dat aanvankelijk drie delen zou omvatten, uit hij in zijn correspondentie herhaaldelijk zijn twijfels over het genre dat hij beoefent. In 1908 schrijft hij aan Louis d'Albuféra:

Ik ben bezig aan een studie over de adel, een roman over Parijs, een essay over Sainte-Beuve en Flaubert, een essay over de Vrouw, een essay over Pederastie (niet gemakkelijk om te publiceren), een studie over glas-inloodramen, een studie over grafstenen, een studie over de roman. (Corr. VIII, 113)

Het verhaal over een schrijver in wording, dat door verscheidene oorzaken, het uitbreken van de Grote Oorlog, persoonlijke tragedies en het verstrijken van de tijd, zal uitgroeien tot een romancyclus van drieduizend pagina's, is niet alleen een roman, maar tevens een theoretisch en filosofisch essay over de romankunst. De roman is gelaagd, gecompliceerd en meerduidig, hetgeen verklaart dat zoveel critici, in Frankrijk en daarbuiten, de roman vanuit verschillende disciplines benaderen zonder ooit helemaal te kunnen doordringen tot het laatste mysterie van dit literaire genie.

In de roman van Oek de Jong lijken kunst en cultuur een veel geringere rol te spelen, hoewel de hoofdpersoon, door zijn moeder Dina 'de gymnasiast' genoemd, een fanatieke lezer is en een speciaal kunstwerkje koestert van Patinir, dat overal mee naar toe reist in de koffer. Abel houdt ook van muziek, evenals vader Lieuwe die orgel speelt in de kerk en piano in de huiselijke kring, maar moeder en oudste zoon verlaten de kamer als hij zit te rommelen tijdens improvisaties op thema's uit het werk van grote componisten. Op deze problematische driehoeksverhouding in het gezin, de 'introverten' versus de vader, komen we nog terug, omdat juist hier een gelijkenis

met de verteller van Proust zichtbaar wordt. Het leven tijdens de Belle Époque van een Parijse familie behorend tot de welgestelde bourgeoisie is niet helemaal te vergelijken met een Nederlands gezin in de eerste moeilijke jaren na de Tweede Wereldoorlog, maar zowel de Hollandse familie Houttuyn (de ouders van Dina) als de Friese Roorda's (de ouders van Lieuwe) behoren tot de gegoede middenklasse.

Naast de geringere rol van kunst en cultuur is een ander verschil tussen beide romans het aantal personages. Die zijn zeer talrijk in de *Recherche*, getuige het personenregister dat 124 pagina's beslaat in de uitgave van de Pléiade, terwijl de personages zich in *Pier en Oceaan* beperken tot de naaste familieleden, enkele vrienden en hun ouders, wat leraren van de middelbare school, plus enkele meisjes die door Abel beurtelings bemind worden. De besloten kring van het gezinsleven vloeit mede voort uit het karakter van de moeder die sociale contacten schuwt, zich geen houding weet te geven in gezelschap en iedere buitenstaander bestempelt als 'aansteller'. Zelfs de relatie met broer Gregoor lijkt 'onzuiver', zoals Dina zelf zou zeggen.

Ook de logeerpartijen van de jonge verteller bij zijn familie in Combray worden gekenmerkt door beslotenheid. Als Swann, de enige bezoeker die regelmatig klingelt aan de bel voor vreemdelingen, zich 's avonds na het diner aandient, kijkt tante Flora verschrikt in het rond alsof er keuze zou zijn uit verschillende 'indringers' (R² I, 14). Met name in de Franse provincie bestaan duidelijke castes en de ouders van de verteller delen niet de ambitie die hun zoon, later in Parijs, zal koesteren om door te dringen tot de mondaine salons van de Faubourg Saint-Germain. De grootmoeder, bezorgd als altijd over haar vrijheid, doet aanvankelijk, na aankomst in het Grand-Hôtel in Balbec (*In de schaduw van de bloeiende meisjes*) geen moeite in contact te komen met een adellijke kostschoolvriendin, Mme de Villeparisis, tante van de Duchesse de Guermantes. In de *Kant van Guermantes* laat de moeder haar afkeuring blijken wanneer ze ziet dat haar zoon iedere morgen, opgedirkt als een dandy, de Parijse avenues afloopt om een glimp op te vangen van Oriane, de onbereikbare 'Dame van het Meer'. Françoise, 'ongevoelig voor het genie van Napoleon en de draadloze telegrafie', is de enige die ook in de ban is van het illustere ras en bij iedere informatie over de adellijke familie

verzucht: 'Dat is mooi!', met een verzadigde blik alsof ze een glas-inloodraam bewondert (R² II, 335).

Abel is alleen van adel in zijn dagdromen. Zittend in de Mercedes van de ongodist meneer Padmos na een bezoek aan het *Lam Gods* in Gent, is hij de zoon van de baron die terugkeert naar het landgoed van zijn vader na een buitenlandse reis (P&O II, 667). Op andere momenten lijkt hij last te hebben van een minderwaardigheids-complex, hoewel zijn vader rector van het Goese Lyceum is en volgens de Zeeuwse normen uit de zestiger jaren behoort tot de notabelen van Zuid-Beveland. Maar terwijl de carrière van Lieuwe in de lift zit en hij redelijk ingenomen lijkt met zichzelf, takelt Dina geestelijk en lichamelijk af en slikt pepillen om het hoofd moreel en fysiek boven water te houden. Toch komt, ondanks zijn succes, de vader van Abel op de lezer over als een zwakkeling en een afwezige omdat we hem meestal door de blik van de 'introverten' zien. De weinige keren dat het de lezer gegund is in het bewustzijn van Lieuwe te verkeren en moeder en zoon vanuit zijn perspectief te zien, komt hij best sympathiek over. Abel maakt een kritische opmerking na het carillonspel door zijn vader, die het volgende denkt:

Hij was gepikeerd en dacht aan Dina: zij had precies hetzelfde kunnen zeggen. Het was haast of ze sprak door het kind: een op zich juiste observatie – beneden op straat klonk het beter – en een eerlijk antwoord, maar ook tactloos en bot. Wat had het voor zin altijd en eeuwig kritisch te zijn, zoals zij? De jongen aardde naar Dina. Het verstand had hij van zijn vader, de overgrote rest van zijn moeder: Het verbaasde Lieuwe dat hij de jongen op deze leeftijd al exact de dingen hoorde zeggen die zijn moeder zei. (P&O I, 211)

Deze constatering brengt ons op een ander verschil tussen de beide romans, te weten dat van de focalisatie: bij Proust zie je alles door de blik van de anonieme verteller, die zich bovendien minimaal opsplijt in twee vertellende instanties, hetgeen gevolgen heeft voor de receptie door de lezer, terwijl we bij Oek de Jong van het ene hoofd naar het andere zwerven met een voorkeur voor het brein van Dina en Abel. Hoewel het niet mogelijk is deze problematiek hier in detail te analyseren, is het wel nodig de aard ervan te duiden, vooral wat betreft de consequenties op het gebied van de liefde. Met uitzondering van de 'Liefde van Swann', het tweede deel van *De Kant van Swann*, dat in de hij-vorm geschreven is en zich afspeelt voor de geboorte van de verteller, zien we in de rest van de roman alles vanuit de optiek van de verteller, hetgeen niet alleen de identificatie van de lezer met deze ik-

figuur bevordert, maar hem tevens in staat stelt de voortgang in het leerproces van de jonge held, ‘die eerst nog niet wist en pas veel later zou ontdekken...’⁴, op de voet te volgen.

Terwijl de meervoudige focalisatie bij *Pier en Oceaan* tot doel lijkt te hebben de introspectie van de protagonisten te bevorderen, blijft de kennis van de innerlijke wereld van de personages bij Proust een onmogelijke opgave want volgens twee bekende proustiaanse aforismen is ‘een andere persoon een schaduw waarin we nooit door kunnen dringen’ (R² II, 67), en is ‘onze sociale persoonlijkheid een creatie van het brein van anderen’ (R² I, 19). Volgens de verteller kennen we iemand alleen via een subjectieve interpretatie van uiterlijke tekens die zelden corresponderen met de innerlijke ‘waarheid’, als die al zou bestaan. Vooral in de liefde komt dit probleem naar voren omdat we verliefd worden op een beeld dat we in onze geest vormen van diezelfde persoon. Tijdens iedere ontmoeting wordt er als het ware een facet toegevoegd aan die imaginaire constructie en het uiteindelijke resultaat is niet dat het inzicht in de geliefde verdiept wordt, maar juist dat, zoals in de wet van de Chaos, de contouren steeds meer vervagen en de onzekerheid steeds groter wordt.

Proust behoort tot de klassieke modernisten bij wie de vorm prevaleert boven de inhoud. Na *Jean Santeuil* (te autobiografisch en lineair gestructureerd) betreft de preoccupatie van Proust veeleer de compositie dan het genre, de vorm is belangrijker dan de inhoud, zoals de verteller het formuleert in *Le Temps retrouvé* (R² IV, 617-618).⁵ De kracht en het uiteindelijke succes van de romancyclus in zijn actuele vorm ligt in de structuur van de cirkel: het laatste hoofdstuk van de cyclus ‘La Matinée’ is onmiddellijk geschreven na het eerste hoofdstuk ‘Combray’ en ze sluiten naadloos op elkaar aan. Het einde van de cyclus waar alle concentrische verhaallijnen samen komen is niet alleen een apotheose, maar genereert eveneens het begin en *vice versa* zodat er een continuüm wordt geschapen. Binnen dit vooropgezette kader kon de schrijver episodes en scènes toevoegen en verplaatsen, het kenmerk van een dynamische constellatie met een als het ware eindeloos karakter.

⁴ ‘Quoique je ne susse pas encore et dusse remettre à bien plus tard [...]’ (R² I, 47).

⁵ ‘L’idée de ma construction ne me quittait pas un instant’.

Ondanks het feit dat *Pier en Oceaan* ogenschijnlijk een lineair karakter heeft – de opeenvolgende vijf delen bestrijken chronologische tijdvlakken – zijn er circulaire bewegingen waarneembaar in het verhaal. Het slot van de roman in de Finistère, waar alle verhaallijnen samenkomen, is een apotheose zoals in de *Recherche*, waar de verteller op leeftijd, na de revelaties van het onwillekeurige geheugen in de salon-bibliotheek van het hôtel de Guermantes, tijdens het ‘Bal de têtes’ bijna alle personages die zijn roman bevolken nog een keer sterk verouderd ontmoet, en door Gilberte voorgesteld wordt aan haar dochter Mlle de Saint-Loup, de jeugdige incarnatie van de jaren die de verteller verloren heeft.

III. De verbeelding van het intieme

In zijn essay over de roman geeft Oek de Jong aan welke zaken hem het meest ter harte gaan bij het realiseren van een roman: ‘de kracht van zintuiglijk proza, de verbeelding van het intieme, de inspiratie van de traditie en een hoog stijlbewustzijn’⁶; kenmerken die hij ook bij Proust aangetroffen heeft. Hoewel ik tijdens het herlezen van *Pier en Oceaan* steeds vaker een onmiskenbare invloed van Proust meende te bespeuren⁷, wil ik me hier beperken tot het vergelijken van twee genoemde criteria: de verbeelding van het intieme en de rol van de epifanie, bepalend voor de zoektocht naar ‘le moi profond’ of het ‘diepe zelf’.

‘Inversie’ lijkt in *Pier en Oceaan* een veel geringere rol te spelen dan in de roman van Proust waar, behalve de verteller, bijna alle personages van de verkeerde ‘kant’ zijn.⁸ De wereld van Sodom lijkt nauwelijks aanwezig in de roman: een vriend van de middelbare school worstelt met zijn gevoelens na de bekentenis ervan aan zijn vader, de zelfmoord van René Daendels zou er mee te maken kunnen hebben en de verholten avances van meneer Padmos tijdens de excursie naar het *Lam Gods* in Gent lijken op die van de Baron de Charlus tijdens de periode voor de scène met de hommelmel en de orchidee (R² III, 3-16). Toch lijkt de verwekking van de hoofdpersoon

⁶ Oek de Jong, *Wat alleen de roman kan zeggen*, Amsterdam/Antwerpen, Uitgeverij Augustus, 2013, 51.

⁷ (I, 50), Gilberte en vriendin verkleed als man; (I,51), de gevangene van de directrice; (I,92), drie majestueuze beuken; (I, 114), de grote schelp; (II, 438-442) ‘zág hem’, de scène in de Opéra; (II, 546-547), de eiken; (II, 611), de zielsverhuizing; (II, 680), de beschrijving door Legrandin van het licht in Balbec.

⁸ Inversie gebruik ik hier in de Nederlandse betekenis van ‘geïnverteerd’ zijn.

wel degelijk het gevolg van de vlucht van de moeder uit de armen van Gomorra in die van Lieuwe Roorda, de nacht waarin ze zich, na zeven kuise jaren, ‘laat bezwangeren’, volgens de terminologie van broer Gregoor. Deze broer van Dina, gerenommeerd fotograaf en het meest vrijgevochten lid van de streng gelovige familie in Amsterdam, onthult dit feit jaren later tijdens een van zijn sporadische bezoeken aan Zeeland wanneer hij de Introverten meeneemt naar de enige plaats waar ze zich kunnen ontspannen: de zee. Gregoor, die tot grote schande van de familie gezeten heeft wegens ontucht met een minderjarig meisje, is de enige van de familie Houத்துyn die, naast de grootouders, psychologisch enigszins wordt uitgediept. Dat hij ook Dina onzedelijk zou hebben betast wordt wel gesuggereerd maar is niet helemaal duidelijk. Het zou wel verklaren waarom ze moeite heeft met de omgang met mannen in het algemeen en bepaalde intimiteiten met Lieuwe in het bijzonder. De geschiedenis van Dina voor het gedwongen huwelijk, dat leidt tot een definitieve breuk met Elena, is een *mise en abyme* van het verhaal en de persoonlijkheid van Abel, ‘het kind van de zonde’ en van de door schuldgevoelens gekleurde relatie tussen hem en zijn moeder: ‘Sinds zijn jeugd is hij de seismograaf van haar gemoedsstemmingen en gevoelens zoals zij het is van de zijne’ (P&O II, 729). Het lijkt ook de problemen tijdens de puberteit van de hoofdpersoon te verklaren, de drang om zich los te maken uit het beklemmende weefsel dat familie heet en de sterke neiging tot provoceren zoals bijvoorbeeld tijdens een logeerpartij bij de Friese grootouders wanneer hij tijdens het masturberen het bed nog wat extra laat bonken.

Ook de verteller bij Proust worstelt met zijn ontwakende seksualiteit in het begin van ‘Combray’, maar de beroemde scène in het kleine cabinet dat naar irissen rook (‘le petit cabinet sentant l’iris’, R² I, 12) is veel subtieler erotisch getint dan de masturbatiescène(s) in *Pier en Oceaen* (P&O, 437). De verteller bevindt zich in het enige kamertje dat hij op slot mag doen – met de cassisplant voor het vierkante raampje als stomme getuige –, en dat uitkijkt op de plumpe toren van Roussainville-le Pin. Pas aan het eind van de roman zal hij van Gilberte (la rousse!) vernemen dat het obscene gebaar dat ze maakte en dat hij nooit begrepen heeft een verkapte uitnodiging was voor de intieme spelletjes van de kinderen uit Combray onder leiding van Théodore. Je vermoedt wel dat de verteller bepaalde handelingen in dat cabinet heeft moeten verrichten om te komen tot die iriserende

fontein die de creativiteit bevordert maar deze wordt niet zo plastisch beschreven als in de roman van Oek de Jong waar het woord 'geslacht' wel erg vaak in de mond genomen wordt. Die term verwijst dan niet naar ras of familie zoals bij Proust, maar naar het onesthetisch staketsel dat bij de man, maar, aldus de verteller, gelukkig niet bij Albertine, de perfecte welving van de onderste naakte contouren bederft (R² III, 587). Ook in de liefde voor de bloeiende meisjes wordt erotiek en de verbeelding van het intieme veel poëtischer geëvoeerd. De verteller wil de meisjes ook niet lichamelijk bezitten, het zijn de muzen die hem in staat stellen dieper door te dringen tot de eigen innerlijke wereld.

IV. *De rol van de epifanie*

Het belang van drie opeenvolgende generaties, een concept dat Oek de Jong herkent bij Proust, komt tijdens de liefdesodyssee van de verteller tot uiting in het achtereenvolgens beminnen van Mme Swann ('la dame en rose'), de dochter Gilberte (de eerste grote liefde in Combray geassocieerd met de roze meidoorn) en uiteindelijk de kleindochter Mlle de Saint-Loup. Zij vormt de synthese van de onverenigbare kanten van de jeugd van de verteller: Swann en Guermantes. Haar jonge en magistrale verschijning aan het einde van de roman vormt, naast de revelaties van de theorie van de 'mémoire involontaire', de onbetwistbare apotheose van het belangrijkste leidmotief van de *Recherche*, de serie van de 'épinés roses' die de sublimering van het verlangen naar bloeiende meisjes gestalte geeft. Dit concept van het achtereenvolgens beminnen van drie generaties vrouwen, dat Proust herkende bij de Angelsaksische auteur Thomas Hardy in *The Well-Beloved (La Bien-aimée)* (Painter II, 1966, 154, *Dictionnaire Marcel Proust*, 2004, 463-464), is anders uitgewerkt bij Oek de Jong, waar de familiegeschiedenis van drie opeenvolgende generaties Hollandse Houttuynen en Friese Roorda's het inzicht in de persoonlijkheid van de protagonist en diens door de nieuw verworven vrijheden in de zestiger jaren gekleurde ontwikkeling, verdiept. De bevrijding in mei 1945 heeft wel de vijand verdreven maar niet de macht van kerk en dominee gebroken. De zoektocht van Abel eindigt in de Finistère waar hij zowel zijn roeping als de liefde van Digna hervindt na een bezoek aan de kerk waar een moeder 'op de knibbels' (zou grootvader Roorda zeggen), met een jongetje naast haar een plaatsvervangende boetedoening uitvoert. Liefde en kunstenaarschap zijn niet onverenigbaar bij Oek de Jong. Deze scène doet in de verte

denken aan die in het baptisterium van de San Marcobasiliek, waar de symbolische geboorte van de verteller als schrijver plaatsvindt in gezelschap van zijn moeder.

Bij beide protagonisten speelt het water een belangrijke rol in het vinden van de uiteindelijke roeping. Na de stilstaande wateren in Combray en de Friese veenmeren in *Pier en Oceaan* wordt de nabijheid van de zee ervaren als een eerste bevrijding uit het beklemmende familiale netwerk en een etappe op weg naar de apotheose van de roman. Abel lijkt in de Finistère te vinden wat hij zo vaak buiten zichzelf meende te kunnen vinden: een ander bestaan dat de zoektocht naar een ander zelf blijkt te behelzen. Joke Hermsen noemt het in haar essay in navolging van Nietzsche 'de windstilte van de ziel', het wachten van het 'bewust handelend ik' op een interventie van het 'dieper gelegen zelf' dat voorafgaat aan het creatieve proces. In haar zomerdagboek op zoek naar een definitie van de ziel, refereert ze herhaaldelijk aan 'le moi profond', ingebed in de tijd als 'duur', 'duur' in de betekenis die de filosoof Henri Bergson er aan gaf. De auteur van het dagboek citeert de grote Westerse filosofen met een gemak alsof ze dagelijks met hen bivakkeert in de Bourgogne, maar het enige citaat waarin ze verwijst naar de romancyclus van Proust lijkt, door het globale karakter, een enigszins karikaturale weergave van hoe de zoektocht naar het 'diepere ik' in de roman in scène wordt gezet. Na de opmerking dat pas vanuit 'een passieve ontvankelijkheid de innerlijke tijd als duur van het 'moi profond' ervaren kan worden en op de vraag 'Hoe dan?', volgt de bewering dat Proust er in zijn *Op zoek naar de verloren tijd* een paar duizend bladzijden over heeft geschreven:

Hij geeft het voorbeeld van de 'mémoire involontaire', een herinnering die we vergeten zijn, maar die ons in rusttoestand spontaan te binnen kan schieten, waarmee er een tipje van de sluier die voor de tijd als duur hangt wordt opgelicht. (Hermsen, 22)

Nergens heb ik bij Proust gelezen dat er een rusttoestand vereist is voor het ontstaan van een onwillekeurige herinnering, die plotseling aan de horizon van ons bewustzijn kan verrijzen, veroorzaakt door een identieke ervaring van de zintuigen, met een voorkeur voor een geur, een smaak, een geluid of een tactiele sensatie die meer dan eenzelfde visuele ervaring die gelieerd is aan de gewoonte, een stukje verleden terugbrengt in zijn authentieke vorm, onmisbaar voor de artistieke waarheid, een ervaring waar de 'mémoire volontaire', het geheugen

van de intelligentie, nooit toe in staat zal leiden. Deze ervaringen zijn zeldzaam, ook bij Proust, en tussen de smaak van de madeleine, gedoopt in de thee, en het plotseling balanceren op twee ongelijke stoeptegels op de binnenplaats van het hôtel de Guermantes aan het eind van de roman, bevinden zich ontelbare bladzijden die niet over reminiscentie gaan maar gebaseerd zijn op zintuiglijke tekens die appelleren aan het verlangen en de verbeeldingskracht: ‘Mijn verbeelding was mijn enige orgaan om te genieten van schoonheid’ (R² III, 872). Volgens de vaak geciteerde filosoof Gilles Deleuze wordt de eenheid van de *Recherche* niet bepaald door de ‘madeleine’ of de ‘pavés’ (Deleuze, 9).

Maar om terug te keren naar het wachten op de windstiltes van de ziel, wel of niet in de luwte van de grote filosofen, dat lijkt een gegeven dat vooral in *Pier en Oceaan* tot uiting komt. Het wachtende vertoeven van Abel aan het water, vanaf de Friese veenmeren uit zijn jeugd tot de revelatie in de Finistère, lijkt niet zozeer verbonden met het verlangen naar de moeder zoals bij Proust maar veeleer met een doodsverlangen. Volgens de flaptekst zoekt de hoofdpersoon op afgelegen plaatsen naar een andere wereld die hij tenslotte in zichzelf blijkt mee te dragen: ‘De apotheose van de roman is een nachtelijk verblijf op de zandplaat in de Oosterschelde’. Toch lijkt het hoofdstuk ‘Nacht op de Roggeplaat’ (II, 762) eerder een laatste eruptie van Eros en Thanatos en vormt de volgende ervaring, die begint op de kop van de pier aan de rand van de oceaan, het eigenlijke hoogtepunt van de roman:

Nu was het er weer. Hij keek om zich heen. De muren waren lichtblauw geschilderd. Aan de onder- en bovenkant van de deur viel het helle licht naar binnen, het zeelicht dat hem gelukkig maakte. Hij hoorde vliegen zoemen en dacht aan het veen, waar zijn familie nu was, de geur van rotting in het riet, aan de plassen, aan de verborgen poelen.[...] Op hetzelfde ogenblik wist hij het. Het was niet dat landgoed, het landhuis met het schilderij van Patinir. [...] Het was het veen, een veendorp, een lange en broodmagere jongen, die met een kauwtje op zijn schouder door het dorp liep. (P&O II, 802-803)

Oek de Jong schrijft in zijn essay over de roman dat voor hem de epifanie het moment is waarop de roman zijn hoogste of juist diepste punt bereikt.⁹ Het epifanisch ogenblik is niet in een samenvatting weer te geven. Je hebt de context van de hele roman nodig om het werkelijk

⁹ Oek de Jong, [*Wat alleen de roman kan zeggen,*] *op. cit.*, 88-95. De schrijver citeert als voorbeeld de ‘ongelijke tegels’ uit de *Hervonden Tijd*.

goed tot zijn recht te laten komen (Oek de Jong, 95). Zoals de verteller Combray terugvindt aan het eind van de roman, zo komt Abel in de Finistère in contact met het Friese veendorp uit zijn jeugd en 'de verzonken jongen'¹⁰ die hij was. De epifanie van de zoemende vliegen is conform de Proustiaanse traditie, doet zelfs denken aan een passage in Combray en kan beschouwd worden als de onmisbare 'analogische detonator' voor de metonymische metafoor bij Proust, zoals Gérard Genette deze relatie gedefinieerd heeft (Genette, 41-63). Proust heeft de epifanie niet uitgevonden maar de ervaring wel een specifiek tintje meegegeven: een gevoel van melancholie, vervolgens een identieke zintuiglijke ervaring, het metaforische moment, dan een enorm geluksgevoel door het extratemporele oogenblik, gevolgd door een visioen van kleuren, daarna pas de herkenning en soms pas bladzijden later het metonymische continuüm. Overigens verlopen de reminiscenties die behoren tot de theorie van de 'mémoire involontaire' niet allemaal op precies dezelfde manier en er is over geen enkel onderwerp bij Proust zoveel geschreven en gedebatteerd als over deze ervaringen.

V. Conclusie

'Is *Pier en Oceaan* de roman van een Proustiaan?' Zoveel is zeker dat Abel en Dina, evenals de verteller en zijn moeder, behoren tot het ras der 'grote nerveuzen' (R² II, 596-601). Zonder hun malaisegevoelens en slapeloze nachten zouden er geen grote kunstwerken tot stand komen om vertroosting te bieden aan de doorsnee sterveling die er niet aan toe komt zijn innerlijk boek te vertalen, want in tegenstelling tot veel Proustgetrouwen die gevangen blijven in de armen van hun literaire vader, heeft de schrijver de les van de *Hervonden tijd* goed begrepen: na het lezen moet je je afwenden van het literaire model om je eigen roman te kunnen schrijven. Oek de Jong heeft zijn familiegeschiedenis op geheel eigen wijze vormgegeven: 'knap geschreven maar beklemmend', want ondanks de beeldende kracht van het zintuiglijk proza en de meesterlijke dialogen waarmee de relaties tussen de personages worden weergegeven, mis ik de poëzie, 'den mystieke glans', de intensiteit van het gesublimeerde verlangen, kenmerkend voor het proza van Proust. 'Kijk eens naar het Zeeuwse

¹⁰ *De verzonken jongen*, debuutroman van Jan Vantoortelboom, Amsterdam/Antwerpen, Uitgeverij Atlas Contact, 2011.

huis'¹¹, blinkend als een schelp en badend in de kleur van het verlangen', luidt de aansporing van de schrijver in 'Sur la lecture' zonder dat hij onze provincie ooit bezocht heeft.¹² De blik van Proust esthetiseert het alledaagse, daar waar de schrijver van *Pier en Oceaan* de confrontatie met de naakte werkelijkheid niet uit de weg gaat.

¹¹ 'Regarde la maison de Zélande, rose et luisante comme un coquillage. Regarde! Apprends à voir', Proust, 1987, 66-69.

¹² Nell de Hullu-van Doeselaar, 'À la recherche de la fille zélandaise. Marcel Proust, Piet Mondrian et la Zélande', in *Marcel Proust Aujourd'hui no 8, Proust et la Hollande*, Amsterdam, Rodopi, NY 2011,.

Le temps retrouvé van Raul Ruiz

Annelies Schulte Nordholt¹

Kenners en liefhebbers van Proust hebben lang gedacht dat zijn romancyclus, *A la recherche du temps perdu*, onverfilmbaar was.² Beroemde regisseurs als Joseph Losey en Luchino Visconti kwamen nooit verder dan een scenario. Het duurde tot 1984 voor Volker Schlöndorff *Un amour de Swann* (*Een liefde van Swann*) uitbracht. Hij had gekozen om één deel van de romancyclus te verfilmen, die in totaal zeven delen en rond de 3000 pagina's telt. Te veel stof voor één film dus, tenzij je er een televisieserie van maakt (wat ook wel eens geprobeerd is, recentelijk door Nina Companeez). De film van Schlöndorff geeft een mooi beeld van het mondaine leven in de Parijse salons. Daar speelt de roman van Proust zich voor een groot deel af. En de bewogen liefde tussen Swann en Odette is ideaal filmmateriaal. Toch raakt deze film niet de kern van waar het bij Proust om gaat. Raul Ruiz slaagt daar met zijn film wel in, en dat maakt *Le temps retrouvé* zo bijzonder.

Op zoek naar de verloren tijd is het verhaal van een jongeman die de leerschool doorloopt van het leven – van de liefde, van kunst, van vriendschap – en zich langzamerhand ontwikkelt tot schrijver, tot kunstenaar. In die ontwikkeling speelt één ervaring de hoofdrol. Het is de zogeheten onwillekeurige herinnering, ofwel *le souvenir involontaire*. Het is de meest bekende scène uit Prousts roman: de scène waar de hoofdpersoon – we noemen hem Marcel want hij is een alter ego van de schrijver – op een winterdag een madeleine-cakeje en een kopje thee gepresenteerd krijgt. De smaak daarvan doet het verleden herleven: zijn hele kindertijd en het dorp Combray met al zijn bewoners worden er ineens door opgeroepen. De *Recherche* zit vol soortgelijke herinneringen: ze ontstaan spontaan en maken dat de hoofdpersoon als het ware voor een kort moment loskomt van tijd en ruimte. Hij staat even met één voet in het heden en met één voet in het verleden. Om die gelijktijdigheid gaat het bij Proust. Het is een

¹ Annelies Schulte Nordholt is universitair docent bij de opleiding Franse Taal en Cultuur aan de Universiteit van Leiden.

² Dit is de samenvatting van een lezing gehouden op 16 maart 2014 ter gelegenheid van het lustrum van de Filmtafel 'Het witte doek', in Sociëteit de Witte, Den Haag.

ervaring die bij de hoofdpersoon verwarring oproept, maar ook het gevoel dat hij doordringt tot het wezen der dingen, dat hij zijn leven en de tijd overziet en doorziet. Deze vorm van herinnering heeft grote gevolgen voor de opbouw van de roman: de chronologie is ver te zoeken, de roman is fragmentarisch opgebouwd en het verhaal springt van heden naar verleden en terug.

Naar mijn mening raakt de film van Raul Ruiz inderdaad de kern waar het Proust om gaat: de werking van de herinnering en de ontwikkeling van de hoofdpersoon, van naïeve jongeman tot schrijver. Het is een geniale zet van Ruiz dat hij kiest voor het laatste deel van de romancyclus, *Le temps retrouvé*, 'De tijd hervonden'. De zoektocht van de hoofdpersoon komt hier tot een ontknoping: via een reeks onwillekeurige herinneringen ontdekt hij hoe hij aan zijn schrijverschap vorm kan geven, hij ziet zijn roman ineens voor zich. In dit laatste deel ligt de hele romancyclus samengeballd. Het grijpt dan ook vaak terug op de eerdere delen. Ruiz doet dat nog sterker dan Proust zelf: door nog meer flashbacks te introduceren slaagt hij erin vele cruciale scènes uit eerdere delen van de roman in zijn film te verwerken.

Het is een nogal experimentele film, een typische Ruiz-film. Raul Ruiz vluchtte in 1973 uit Chili toen Pinochet aan de macht kwam. Tot aan zijn dood in 2011 leefde en werkte hij in Parijs, waar hij zich in de kringen van avant-gardistische schrijvers en filmers bewoog. Hij maakte rond de honderd films, maar zijn universum is vrij constant. Het is surrealistisch of magisch-realistisch te noemen: het is een wereld die tegelijkertijd vertrouwd en vreemd aandoet. In *Le temps retrouvé* zijn de fin-de-siècle-interieurs zorgvuldig gereconstrueerd, maar die wereld van dagelijkse dingen zit vol verrassingen en surreële gebeurtenissen: personages zweven even door de ruimte, gezichten van personen vloeien samen, meubels en decors verschuiven... Je doet een deur of een raam open en plotseling hoor je duiven koeren op de Piazza San Marco in Venetië. Je staat plotseling in een andere ruimte en een andere tijd. Die gelijktijdigheid van heden en verleden, van hier en elders, die zo typerend is voor Proust, riep bij Ruiz gevoelens van herkenning op. Daarom heeft hij er het hart van zijn film van gemaakt.

Om die gelijktijdigheid te laten zien gebruikt Ruiz experimentele filmtechnieken, die vaker in zijn films voorkomen: *travellings* waarbij niet de camera maar het decor langzaam langstrekt, *overflows* – de ene

scène vloeit in de andere over – en *split screens*. Bij *split screens* zie je twee scènes tegelijk op het doek, met een duidelijke scheiding in het midden. Ik zal daar dadelijk wat voorbeelden van geven. Net als in de roman laat Ruiz het verhaal in de ik-vorm vertellen door de hoofdpersoon. Met deze hoofdpersoon is iets bijzonders aan de hand: hij deelt een aantal ervaringen met Proust zelf, en is in die zin zijn alter ego. In het vervolg noemen wij hem daarom gemakshalve Marcel, maar hij heeft geen voor- en geen achternaam, en ook weinig typerende kenmerken. De andere personages hebben dat allemaal juist wel. Dit heeft Proust bewust zo gedaan, om niet de indruk te wekken dat hij zijn memoires schreef, of een autobiografie. De *Recherche* – en ook de film die Ruiz ervan maakte – is een fictiewerk, over een romanpersonage. Hij is de hoofdpersoon die alles beleeft, maar ook de beschouwer – door zijn ogen wordt alles gezien – en de verteller, die achteraf op zijn ervaringen reflecteert.

In de film wordt deze hoofdpersoon vertolkt door een Italiaanse acteur, Marco Mazzarella, die sprekend op Proust lijkt! De openingsscène komt niet uit de *Recherche*, maar uit wat we weten van Prousts leven en van zijn laatste maanden. Proust, die zijn leven lang ziekelijk was, stierf op tweeënvijftigjarige leeftijd aan een combinatie van astma, longontsteking en uitputting. De camera treedt binnen in zijn met kurk beklede kamer, waar hij bijna vijftien jaar lang in afzondering, meest 's nachts, zijn grote roman schreef. Door deze ingreep maakt de regisseur duidelijk waar het in de roman om gaat: om de ontwikkeling tot schrijver en de werking van de herinnering. Hij laat de hoofdpersoon een serie foto's bekijken van allerlei vrienden en familieleden. Meteen bevinden we ons dan in de roman, in een fictie, want het zijn niet Prousts kennissen en vrienden maar de personages van de *Recherche*. Het is een handige manier om de personages van de film te introduceren. Vanuit deze openingsscène gezien is de film één grote flashback.

Laten we nog even stilstaan bij die openingsscène. We zien Marcel Proust op zijn bed, in een kamer die vol ligt met manuscripten. Tot zijn laatste adem werkt hij aan zijn boek. Maar ineens wordt de kamer van de stervende de kamer uit de openingsscène van de roman: de hoofdpersoon ontwaakt uit een sluimering en weet niet waar hij is, in welke periode van zijn leven hij verzeild is geraakt, in welke kamer uit zijn vroegere leven. Ruiz gebruikt hier letterlijk een stukje uit deze passage: '[...] als ik op die manier wakker werd [...], draaide alles in

het donker om mij heen, de dingen, de landstreken, de jaren'.³ Die duizeling geeft Ruiz prachtig weer via de techniek van de *travelling*: de meubels van de kamer zijn op rails geplaatst, waardoor ze ronddraaien om de hoofdpersoon, die op het bed ligt. Tegelijkertijd maakt de camera een beweging in omgekeerde richting. Deze dubbele *travelling* doet de kijker meteen voelen dat het om een reis door de tijd gaat, van heden naar verleden en terug.

In de film verschijnt de hoofdpersoon in maar liefst vier gestalten: als jongetje van een jaar of tien, als jongeman, als volwassen man en op zijn sterfbed. Al die gestalten worden niet keurig na elkaar opgevoerd maar vaak gelijktijdig: ze vloeien in elkaar over zoals dat in de herinnering gebeurt. Dat maakt de film al even associatief als de roman. De techniek die Ruiz daarvoor hanteert, is de zogeheten *overflow*, waarbij twee scènes – en soms ook twee gestalten van Marcel – naadloos in elkaar overgaan, samensmelten. Hij gebruikt daarbij vaak de muziek om de overgang aan te kondigen: in de ene scène horen we al de geluiden die deel uitmaken van de volgende scène. Een voorbeeld uit het begin van de film. We zien de salon van Mme Verdurin tijdens de Eerste Wereldoorlog – *Le temps retrouvé* speelt namelijk in die periode. Odette Swann – een prachtige rol van een wat rijpere Catherine Deneuve – wandelt er rond. Ze doet een deur open en roept: Kom eens kijken! De kamer die we dan zien hoort bij een ander tijdperk: daar zit de kleine Marcel, een jongetje van tien jaar, met zijn toverlantaarn. We zijn ineens dertig jaar terug in de tijd, we zijn in het landhuis in Combray, waar de jonge Marcel zijn vakanties doorbracht in de jaren 1880. We horen zijn moeder het verhaal voorlezen dat bij de toverlantaarnvoorstelling hoorde: het verhaal van de kwaadaardige ridder Golo die de onschuldige Geneviève de Brabant kwam verleiden.

Het is een sleutelscène uit het eerste deel van de roman, *De kant van Swann*. Maar we zijn nog niet aan het eind van de magische reis in de tijd. Het jongetje loopt naar een raam, opent het en zweeft zachtjes naar beneden! Beneden is de tuin van Tansonville waar hij (eveneens in *De kant van Swann*) een klein meisje, Gilberte, zijn jeugdliefde, voor het eerst ontmoet. Zij maakt een gebaar dat hij als ongepast ervaart. En dan ineens staat ze voor hem als volwassen vrouw – gespeeld door Emmanuelle Béart –, hij is ook volwassen, ze

³ *De kant van Swann*, vert. Thérèse Cornips, Amsterdam, De Bezige Bij, 2009, 46.

gaan met vrienden op de foto op het bordes. Ondertussen staat het kind Marcel daarnaar te kijken, met zijn toverlantaarn in de hand, die hier een soort oog of camera wordt. De film van Ruiz ‘zoomt’ dus niet alleen terug maar soms ook vooruit in de tijd.

Dit heen en weer gaan tussen heden, verleden en toekomst is ook goed te zien in de verfilming van de serie onwillekeurige herinneringen, aan het einde van *Le temps retrouvé*. De meest opmerkelijke herinnering ontstaat doordat Marcel struikelt over een scheefliggende straatsteen. Het is ditmaal dus de tastzin, niet de smaak, die hem zal terugvoeren naar het verleden. Wat gebeurt er precies in de roman? Op het moment dat hij struikelt op een Parijse binnenplaats, herinnert Marcel zich ineens hoe hij jaren eerder struikelde over een scheefliggende plavuis in het Baptisterium van de San Marco in Venetië. Een hele tijd blijft hij staan, om de volle herinnering aan Venetië te zien opbloeien; hij wankelt van het ene been op het andere, nu eens in Venetië, in het verleden, en dan weer in het nu, in Parijs.

Dit is voor Raul Ruiz een bij uitstek filmische ervaring, die hij dan ook met filmische middelen uitbeeldt. De scène situeert hij niet op een stadsbinnenplaats, maar op een zandpad in het Bois de Boulogne. We zien een close up van Marcels voeten op een grijs zandpad, dan verandert het licht en wordt goud. Dat licht plus de geluiden – klokgelui, kreten van gondolieri – maken duidelijk dat we op een andere plek en in een andere tijd zijn aangeland: in Venetië, zo’n twintig jaar eerder. Als een schaatser blijft Marcel voorover gebogen op één been staan. Hij staat stil, terwijl het decor en de voorbijgangers aan hem voorbijtrekken: zij zijn op *travelling rails* gezet! We zien eerst een straatje in Venetië, dan het Baptisterium van de San Marco. Marcel staat daar eerst op één been, dan zien we hem plotseling als een jongetje, dat hinkelt naast zijn moeder. Het is dezelfde techniek als in de openingsscène, waar de meubels in de slaapkamer van Proust op rails aan hem voorbijtrekken. Een pakkende manier om het vervloeien van verschillende plaatsen en tijden voelbaar te maken.

De stervende schrijver in zijn slaapkamer, het jongetje dat door de lucht zweeft, de volwassen man die struikelt op het zandpad: ze laten de hoofdpersoon in al zijn gestalten zien, maar tonen vooral ook hoe, in de film, de tijd hervonden wordt. Ruiz neemt de vrijheid om te putten uit de hele romancyclus, en weet er zo de essentie van zichtbaar te maken. Maar zijn film ontleent ook heel wat scènes aan dat laatste

deel, dat in Parijs speelt tijdens de Eerste Wereldoorlog. De black-out, de bombardementen, het nachtelijk dwalen van Marcel door een verduisterd Parijs, waar hij de vreemdste ontmoetingen doet: het zijn kolfjes naar de hand van Ruiz, die zo het fantastische nog meer kan uitvergrooten. En dan ten slotte de matinee bij de Prinses van Guermantes, waar Marcel al zijn vrienden en kennissen twintig jaar na dato terugziet. Proust noemde deze beroemde scène het ‘bal de têtes’, met andere woorden het bal masqué: de aanwezigen zijn na twintig jaar zo veranderd en verouderd dat het lijkt of ze allemaal een masker hebben opgezet. Dit zorgt voor grote verwarring bij Marcel, die moeite heeft om hen te herkennen. Dat beeldige jonge meisje moet Gilberte zijn, op wie hij in zijn jeugd verliefd was. Maar nee, het is haar dochter... Ruiz maakt hier een wervelende scène van, waar niets en niemand ook maar één seconde stilstaat. Alles beweegt, alles is vluchtig en verandert aan één stuk door, heden en verleden vloeien samen. Als het stromende water dat je als eerste en laatste beeld van de film ziet.

Vanwege de stroom personages en de vele sprongen in de tijd is deze film niet gemakkelijk te volgen, vooral als je weinig van Proust hebt gelezen. Maar hij geeft een prachtig en zuiver beeld van de roman. Het is, zo hoopte Ruiz, de film die Proust gemaakt had als hij over het medium van de zevende kunst beschikt zou hebben.

François Bon

Proust est une fiction, Paris, Seuil, (coll. Fiction & Cie), 2013.

Sjef Houppermans

De serie Fiction & Cie is een van de rijkste collecties van verhalen en meer essayistische teksten binnen de Franse uitgeverij, waarin sinds jaar en dag in ruime mate verschijnt wat men op een gegeven moment 'autofiction' is gaan noemen. En dan liefst niet van die brave boeken waar saaie levens worden gepimpt met een scheutje fantasie, maar composities waar de grenzen tussen echt en waar enerzijds en verbeelding of constructie anderzijds reddeloos door elkaar lopen tot meerdere vreugd van die lezers die graag 'blind daten'.

François Bon is een meester in het verwerken van belevenissen en ervaringen binnen een literair netwerk dat de (auto)biografische gegevens van poly focale perspectieven voorziet. Zo kon naast menig ander avontuur de mythe van de Rolling Stones bij hem nog legendarischer worden; zo viel de Berlijnse muur nog ruïneuzer; zo ging Daewoo nog monsterachtiger te keer.¹ En in zijn *ateliers d'écriture* of op zijn ook al veelbesproken website spant hij zich furieus in om gretige neofieten mee te nemen op zijn vlucht.²

Het zal dan ook niet verwonderen dat deze zoon van een *concessionnaire Citroën* van het oude vertrouwde slag (van wie hij de heroïeke stuurder breed uitmeet in *Mécanique* uit 2001) bij Proust allereerst gefascineerd wordt door diens omgang met de contemporaine moderne techniek die niet alleen thematisch maar ook stilistisch en op het niveau van de constructie van het grootste belang is. Proust omarmt de snelheid van auto, vliegtuig, telefoon, fotografie en verliest zich gelukzalig in wervelende dynamiek wanneer hij niet hallucineert binnen hun betovering. Het subject Proust is niet allereerst diep-psychologisch maar super-kinetofiel.

Bij die verleidelijke techniek hoort vandaag ook natuurlijk ook de computer. We mogen veronderstellen dat Proust gretig gebruik zou hebben gemaakt van alle mogelijke functies, van hypertext tot knip-en-plakwerk (om het eenvoudig te houden). François Bon grijpt in elk geval zijn kans om via zoekfuncties naast de snelheid van Proust ook

¹ *Rolling Stones* (2002; livre de poche 2011); *Calvaire des chiens* (1990); *Daewoo* (2004 ; livre de poche 2006).

² www.tierslivre.net

diens frequenties te inventariseren. De woorden die voortdurend voor op de tong liggen vormen zinvolle refreinen en wie ze opspoort legt zo de vinger op de hartslag van de tekst. Zo vinden we al op pagina 17 een verslag over de 98 plaatsen in de *Recherche* waar het woord 'photographie' voorkomt.

Ook Bon heeft van zijn tekst een geraffineerde compositie gemaakt in 100 paragrafen die aan het eind via de inhoudsopgave een fraai keuzemenu aanbieden. Daar maken we graag gebruik van (naast enige zijuitstapjes zoals van de acht perenboompjes bij Proust in 45 naar sectie 64 waar het onbegrip van Gracq met betrekking tot Marcells universum ruim wordt aangezet).

Bon zelf start met een prachtig zinnetje dat een zinderend echo vormt van het lome 'longtemps je me suis couché de bonne heure', namelijk 'qu'est-ce que Proust, sinon ce sentiment diffus d'une vibration du monde, où la réalité la plus élémentaire devient impalpable et mobile': overall ritselt en trilt iets, alle materie is in beweging en wordt zo ongrijpbaar. Het lezen van de *Recherche* is die reis op het vliegend tapijt uit de *Duizend-en-één-Nacht* en Sheherazade verhaalt daarvan zodat de levensvloed de verstening van de dood telkens weer kan voorkomen.

Prousts snelheid, Prousts hoge frequentie, Prousts vibreren en epifaneren leiden tot vele haastige ontmoetingen en tot enkele die beklijven, voor en door de lezer. Op die plaatsen bereikt het hypothetische karakter van Bons fictie een climax. Het geschrevene komt tot leven en Baudelaire stapt de Proustiaanse wereld binnen waar hij meer dan wie ook thuis blijkt te horen. Het begint als een beproefd scenario met een verslag van het eerste gesprek dat de twee auteurs ooit samen voerden³ ('conversation attestée et vérifiable') waarbij één zin in elk geval authentiek schijnt te zijn namelijk wanneer Baudelaire zegt: 'Het geluk dat u zult hebben iets langer te leven dan mij zal zijn vergund'. Toch even controleren dat Baudelaire in 1867 overleed terwijl Proust in 1871 geboren wordt. Fictie vertelt wat had kunnen zijn en werpt zo een nieuw licht op wat lijkt vast te staan. Dan komen we verderop tot hoogst interessante afleidingen zoals de bewering dat Proust Baudelaire de auto deed ontdekken; dat ze graag kleren uitwisselden of dat ze hetzelfde soort geel graag gebruikten.

³ Jean-Claude Brisville excelleerde in dit genre waar bijvoorbeeld Pascal en Descartes of Talleyrand en Fouché bijeen werden gebracht.

Baudelaire mag ook mee naar Venetië en samen staan ze op het graf van... Baudelaire. Als ik goed tel, speelt de auteur van de *Fleurs du mal* een belangrijke rol in liefst 26 van de 100 secties. Het opent de weg voor een nieuw, speels, soms mystificerend, vaak verhelderend soort comparistiek waar futuristische referenties en plagiaat van toekomstig werk hand in hand gaan. Gezien het vertrekpunt van Bon blijft de meest opvallende gezamenlijke noemer uiteraard beider voorkeur voor het Moderne in kunst, leven, en stad, terwijl Prousts voorkeur voor halfzachte, op effect beluste dichters ook tot stevige controverses leidt. Daarmee hangt ook samen dat bij aanvang van hun contacten Baudelaire voor de wandelingen op de Champs-Élysées de plaats inneemt van Françoise die dan rustig van haar neutje kan genieten.

Pas in paragraaf 99 kan afscheid worden genomen van Baudelaire: als het gezelschap onder aanvoering van broer Robert na de begrafenis van Marcel Proust terugkomt in diens appartement Rue Hamelin ligt daar het gemummificeerde lijk van Baudelaire op bed. Men zal nooit achterhalen hoe dat daar verzeild raakte.

Hoewel Baudelaire dus de hoofdrol speelt, komt een uitgebreid netwerk van auteurs en kunstenaars aan bod die allen specifieke aspecten van de *Recherche* belichten, zowel oudere auteurs als Lautréamont of Zola als ook 'navolgers', onder wie vooral Claude Simon, Bernard-Marie Koltès en Beckett in het oog springen. Deze laatste was in 1929 een van de eersten die Proust kon volgen in zijn complex woekerende metaforische constructies ('équations'). Maar wellicht, schrijft Bon, dat het latere werk van Beckett in zijn excessieve concentratie op het reële ('un mur, une lumière, un oeil, une chaise') op eigen wijze ook hierop voortbouwt want 'dat excessieve sluit heel goed bij Proust aan; bedankt Beckett'.⁴

Deze auteurs begeleiden onze lectuur waarin we geheel volgens de aanwijzingen van Proust uiteindelijk onze eigen versie van de waarheid kunnen-mogen-moeten ontdekken. Bon verwoordt aan het einde van hoofdstuk 98, uitgaande van de 'effets de foule' in de *Recherche*, het massale karakter van dat 'gigantische laboratorium waarin we ons voortbewegen', in een schitterende, laag na laag

⁴ François Bon gebruikt hierbij het proustiaanse beeld van de ontregelde piano als een brug om de ontsporingen van de literatuur bij beide schrijvers in elkaars verlengde te plaatsen.

voortdenderende, volle, wanstaltig mooie zin (met plotse ellipsen voor afgrondelijke vergezichten waar het gaat over dood): ‘En zij zijn het, die zwarte vormen, met een leeg gat op de plaats van de mond, met hun dode ogen, omdat de verteller hen allen diezelfde oneindige razernij meegeeft die hij ook gebruikt voor wat geen personage is maar kamer, landschap, muziek, schilderij, slaap, en tonen ons lezers dat de *Recherche* een wereld vol mensen is, waarvan wij de nacht openen om onszelf er telkens weer terug te vinden, ook al zijn zij allen, de Verdurins en Odette, en Saint-Loup en Basin de Guermantes of de stomme Babal de Bréauté, of de directeur van het hotel met zijn verhaspelde taaltje, of Legrandin en Bloch die machinaal pratende poppen (hoewel ze ook de andere kant op kunnen gaan), en Swann met zijn rug in de dood en van voren in het leven en die steeds over die grens spreekt, of Albertine naakt of Françoise met het mes waarmee ze kippen slacht, en de verteller zelf – zij zijn het die voor onszelf de nacht openen die elk van ons is’. Zo blijkt natuurlijk ook dat Proust voor François Bon van het allergrootste belang is voor zijn eigen schrijven, waar en hoe de ontmoeting ook mag plaatsvinden.

Swann, les avatars d'une ambivalence

Samenvatting van lezing van Henri Raczymov (11 mei 2013)

Annelies Schulte Nordholt

Ter gelegenheid van de 'centenaire' van *Du côté de chez Swann* in 2013 – die immers ook als de honderdste verjaardag van het personage Swann beschouwd kan worden – vroegen we de Franse schrijver en essayist Henri Raczymov te spreken over dit centrale maar ongrijpbare personage van de *Recherche*. Hij gaf een heldere analyse van de vele verschijningsvormen of gestalten die Swann in de loop van de roman aanneemt. Zijn stelling daarbij is dat Swann een ambivalent personage is, of liever gezegd dat de Verteller ambivalent tegenover hem staat: hij heeft een tomeloze bewondering voor hem, maar is eveneens ten prooi aan gevoelens van rivaliteit en jaloezie, die hem in de latere delen van de roman tot denigrerende karakteriseringen brengen. Het resultaat van die haat-liefdeverhouding, de raadselachtigheid van het personage van Swann, is wat Raczymov het meest intrigeert.

Raczymov begon met een beschouwing over de beroemdste Swann-scène, die van het slapen gaan van de Verteller in *Combray*. Swann is alleen al door zijn bezoek een spelbreker: hij komt tussen moeder en kind te staan, en belet dat het kind van zijn moeder de avondkus krijgt. Daarom is hij een rivaal van de Verteller en wekt hij diens jaloezie. Hij is de vijand, die in het toverlantaarnverhaal de rol van de kwaadaardige Golo krijgt toebedeeld.

Ook wanneer de Verteller is opgegroeid, blijft hij zich verbazen over de vele kanten van Swann. Wie is hij eigenlijk? In de tijd van de vrijage van de Verteller met Gilberte heeft hij een magisch aura, maar weldra worden zijn gebreken zichtbaar: hij is een dilettant, een estheet die zijn omgeving en medemensen door de filter van bepaalde, bestaande kunstwerken bekijkt maar zelf niet in staat is om de werkelijkheid te herscheppen.

Tot slot van zijn lezing gaf Raczymov een overzicht van de vele metamorfosen die Swann in de loop van de romancyclus doormaakt, van jonge kunstliefhebber tot sceptische 'homme du monde', van jaloerse minnaar van Odette tot vader van Gilberte, om ten tijde van de Dreyfuszaak te eindigen als een oude, zieke man, van wie de Verteller een meedogenloos portret neerzet, met hatelijke

antisemitische trekjes. Hier lijkt de jaloezie die hij als kind beleefde terug te komen: Swann is opnieuw de rivaal – ditmaal niet in de liefde maar in de kunst – die wreed wordt neergesabeld. Het is vaker opgemerkt: opdat de Verteller zijn roeping als schrijver kan volgen, moet Swann eerst sterven, hij wordt als het ware uit de weg geruimd.¹

¹ Zijn visie op Swann en diens raadselachtige verhouding tot zijn model, Charles Haas, heeft Raczymow op erudiete en speelse wijze uiteengezet in zijn essay *Le cygne de Proust* (Gallimard, 1989). De Franse versie van zijn lezing voor de Proust Vereniging is gepubliceerd onder de titel ‘Charles Swann: les avatars d'une ambivalence’, in: *Swann le centenaire*, colloque de Cerisy, Hermann, 2013.