

MARCEL PROUST VERENIGING

BULLETIN

Nummer 4

2009

Bulletin Marcel Proust Vereniging 2009

Deze publicatie is de officiële Nederlandstalige uitgave van de Marcel Proust Vereniging en bevat het verslag van de activiteiten van de Vereniging in de periode 2007-2008. Het *Bulletin* verschijnt in nauwe samenhang met *Marcel Proust Aujourd'hui* nummer 7.

Redactie:

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

Correspondentie:

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

Inhoudsopgave

Inleiding		1
Annelies Schulte Nordholt	Jaarverslag over 2007 en 2008	2
Michiel Baneke	Hoe Proust in mijn leven kwam.	5
Ad van der Made	Élasticité mentale	8
Marcel Möring	Een hoge positie	12
Marleen Rensen	Bevrijd van Proust: de ‘anti-Proust generatie’ uit het interbellum.	24
Sabine van Wesemael	Marcel Proust als constructivist. Bespreking.	40
Sjef Houppermans	Het denkbeeldige museum van <i>Marcel Proust</i> . Bespreking.	43
Annelies Schulte Nordholt	Tegen Sainte-Beuve. Bespreking.	49
Nell de Hullu-van Doeselaar	Eugenio de Andrade, lezer van Proust. Samenvatting lezing António Joaquim Oliveira.	52
Manet van Montfrans	Proust en Vermeer: ‘Zo had ik moeten schrijven ...’. Samenvatting lezing Luzius Keller.	55
Annelies Schulte Nordholt	Françoise Leriche over de citeerpraktijk van Proust. Samenvatting lezing Françoise Leriche.	60

Inleiding

‘Hoe Proust en zijn *Recherche* in mijn leven kwamen’: het is een verhaal dat elke lezer van dit *Bulletin* zou kunnen schrijven en dat elke keer weer anders luidt. Dit keer put Michiel Baneke uit zijn herinneringen. Het verhaal van zijn lang uitgestelde lectuur van de *Recherche* voert van een klaslokaal in de jaren zestig via Illiers-Combray en Kiev naar een door Van Dongen geïllustreerde uitgave van Prousts romancyclus uit 1947. Het magische Combray-Illiers is ook de plaats waar Ad van der Made tijdens een van zijn literaire pelgrimstochten een wonderlijke ontmoeting had.

Het Jaarverslag van de voorzitter bevat onder meer een chronologisch overzicht van de lezingen die in de periode 2007-2008 voor de leden van de Vereniging zijn gehouden. Deze lezingen zijn integraal of in samenvatting opgenomen.

In ‘Hoge Positie’ vergelijkt Marcel Möring zijn schrijfspraktijk met die van Proust naar aanleiding van de herinnering aan zijn eigen eerste gedicht, ‘Nacht’. Aan de hand van een aantal scènes die hij als sleutelpassages in het werk van Proust beschouwt, laat hij zien welke positie Proust als schrijver ten opzichte van zijn werk en de werkelijkheid inneemt.

De bijdrage van Marleen Rensen, ‘Bevrijd van Proust’, gaat over een aantal Franse schrijvers die in de bewogen jaren dertig van de vorige eeuw nadrukkelijk afstand namen van Proust. Voor Malraux, Aragon, Céline en Sartre was Proust de icoon van een voorbij tijdperk waarmee ze zich niet meer konden identificeren. Zij zochten naar nieuwe vormen en vertelwijzen om recht te kunnen doen aan hun eigen ervaring van tijd en geschiedenis.

Dat Proust deze negatieve receptie glansrijk heeft overleefd, blijkt ook in dit *Bulletin* weer uit de besprekingen van enkele recent verschenen studies over de *Recherche*. Honderd jaar zijn er verstreken sinds de schrijver, in zijn stellingname tegen Sainte-Beuve, zijn eerste schetsen voor de *Recherche* op schrift stelde. Maar nog altijd zet zijn romancyclus zijn lezers aan tot nadenken en schrijven.

Manet van Montfrans
Sabine van Wesemael

Jaarverslag over 2007 en 2008

Hoogtepunt van het verenigingsjaar 2007 was de viering van het zevende lustrum: op 27 oktober bestond de Marcel Proust Vereniging vijfendertig jaar. Dat werd gevierd met een dag in Delft, over het thema 'Proust en Vermeer'. De ochtendsessie was gewijd aan twee lezingen:

- De kunsthistoricus Kees Kaldenbach, liet onder meer aan de hand van twee drie-dimensionale animaties van Delft in 1660 zien hoe het Delft uit Vermeers tijd eruit zag en vanuit welk gezichtspunt het *Gezicht op Delft* geschilderd is. De eerste animatie was als het ware een helikoptervlucht boven de stad, de tweede een virtuele stadswandeling waarvoor gebruik was gemaakt van originele tekeningen. In het tweede deel van zijn lezing ging Kaldenbach nader in op het *Gezicht op Delft*. Hij noemde een aantal opmerkelijke feiten met betrekking tot de compositie, onder meer dat dat wat afgebeeld is op het schilderij niet de werkelijkheid van toen weergeeft. Ook kwamen enkele schildertechnische zaken aan de orde. Op de vraag wáár 'le petit pan de mur jaune' zich nu precies bevindt, kon echter ook Kaldenbach geen uitsluitel geven.
- Luzius Keller, emeritus hoogleraar Franse Letterkunde aan de Universiteit van Zürich en bezorger van de Duitse Proustvertaling, liet in zijn lezing zien wat het betekent dat Proust zich in zijn schrijfpriktijk spiegelt aan de schilderpraktijk van Vermeer. Een samenvatting van zijn lezing is in dit Bulletin opgenomen, de integrale Franstalige versie is te lezen in *Marcel Proust Aujourd'hui* no 7, 2009.

Na de lunch en een rondvaart door de Delftse grachten werd tijdens de slotbijeenkomst *Marcel Proust Aujourd'hui* no 5 ten doop gehouden, alsook de derde aflevering van het *Bulletin*, met een keur aan Nederlandstalige artikelen en beschouwingen.

In 2007 werden verder nog de volgende lezingen georganiseerd:

- 10 maart:
Marcel Möring: 'Proust en de herinnering'. Deze lezing is integraal in dit nummer opgenomen.

- 19 mei:
Françoise Leriche: 'La citation et l'allusion dans la correspondance de Proust: une pratique spécifique'. Een Nederlandstalig verslag van deze lezing is eveneens elders in dit nummer te vinden.

In 2008 waren er twee bijeenkomsten, elk met een dagvullend karakter:

- 5 april:
De ochtend was gewijd aan een lezing-debat over twee recente Franstalige publicaties, met Sjef Houppermans (*Marcel Proust constructiviste*, Rodopi, 2007) en Maarten van Buuren (*Proust et l'imaginaire*, Rodopi, 2008).

In de middag werd de jaarvergadering van de Vereniging gehouden. Er werd onder andere verslag gedaan van de enquête aangaande de publicaties van de Vereniging. Een grote meerderheid van de leden die de enquête hadden ingevuld, was voor continuering van het huidige beleid rond het jaarlijks verschijnende tijdschrift *Marcel Proust Aujourd'hui* (Frans- en Engelstalig) en het tweejaarlijkse *Bulletin* (Nederlandstalig). Het voorstel om *Marcel Proust Aujourd'hui* in de huidige vorm te continueren werd in stemming gebracht en aangenomen met negentien stemmen voor, twee tegen, en één onthouding.

Daarna hield Erik de Kuiper een losse causerie, 'Flaneren met Proust', naar aanleiding van zijn pas verschenen boek *Het teruggevonden kind* (SUN, 2007).

- 1 november:
Tijdens de ochtendsessie sprak de Portugese letterkundedocent António Joaquim Oliveira over de doorwerking van Proust in het werk van de Portugese dichter Eugenio de Andrade. De samenvatting is in dit *Bulletin* opgenomen.

Na de lunch was het woord aan Marleen Rensen, in januari 2008 gepromoveerd aan de Universiteit van Amsterdam op de dissertatie *Lijden aan de tijd. Franse intellectuelen in het interbellum* (Uitgeverij Aspekt, 2008). Zij sprak over 'De anti-Proust generatie' (zie voor de geschreven versie elders in dit nummer). De dag werd afgesloten met de presentatie van *Marcel*

Proust aujourd' hui no 6, gewijd aan het thema 'Présences de Proust dans le roman contemporain'.

Tijdens de reguliere jaarvergaderingen keurde de kascommissie zowel in 2007 als in 2008 het verslag van de penningmeester goed. Met dank aan de heren Baneke en Hogenes. Op de jaarvergadering van maart 2007 heeft het bestuur zich in een nieuwe samenstelling aan de leden gepresenteerd: Annelies Schulte Nordholt (voorzitter), Manet van Montfrans (vice-voorzitter), Sabine van Wesemael (secretaris), Nell de Hullu-van Doeselaar (tweede secretaris), Ad van der Made (penningmeester) en Sjef Houppermans (lid). Deze nieuwe samenstelling van het bestuur werd door de aanwezige leden van de Vereniging goedgekeurd.

Hoewel zich ook weer enkele nieuwe leden hebben aangemeld, is het aantal leden van de vereniging in 2007 en 2008 iets afgenomen. Het bestuur probeert hieraan het hoofd te bieden door de bijeenkomsten ruimer en gericht bekend te maken. Dit gebeurt via mailings maar ook via de site, die tegenwoordig onder het trefwoord 'Proust' een van de eerst verschijnende 'Googlehits' vormt. De site heeft in de afgelopen twee jaar weer meer inhoud gekregen, met fotoreportages van bijeenkomsten, een levensbeschrijving van Proust en de nieuwe rubriek 'Proustiana' (webnieuwttjes over Proustland). De bijeenkomsten werden steeds door een dertigtal leden bezocht, hetgeen een goede opkomst betekent.

Annelies Schulte Nordholt

Hoe Proust in mijn leven kwam

Michiel Baneke¹

Marcel Proust! Wie heeft er niet van hem gehoord? Maar wie heeft hem gelezen?

Was dat niet zo'n rare Fransman? Die zijn bed nooit uitkwam? En van die vreemde, onbegrijpelijke verhalen schreef, of was het één heel lang verhaal? Waar gingen die verhalen eigenlijk over? Over wereldvreemde mensen, die hun hele leven nog nooit iets nuttigs gedaan hadden? En schreef hij niet van die lange zinnen, met veel tussen- en bijzinnen? In dat moeilijke Frans.

Natuurlijk werd hij op school in het Franse literatuurboek genoemd. Over zijn oeuvre werd niets anders meegedeeld dan dat zijn roman *Op zoek naar de verloren tijd* een van de belangrijkste literaire werken van het begin van de twintigste eeuw was. Maar in de klas werd hij niet gelezen. Wel merkwaardig, dat een schrijver zo belangrijk kon zijn maar dat er verder niets over hem verteld werd en dat 'niemand' ook maar iets van hem had gelezen. Een halve eeuw na de verschijning van zijn roman was deze nog niet in het Nederlands vertaald.

Midden jaren zeventig was ik op wintersport in Davos. Zoals altijd wanneer we op vakantie gaan, hadden mijn vrouw en ik allebei een stapeltje boeken bij ons. Zoals altijd waren dat er meer dan we aankonden. Voorbij de Wahlensee begon (toen) de (Zwitserse) autobaan en zou mijn vrouw gaan rijden. Dat gaf mij de gelegenheid ook in haar boeken te grasduinen. Daar trof ik *Een liefde van Swann* van Proust, vertaald door M.E. Veenis-Pieters, en, met een inleiding van de romanist Sem Dresden, uitgegeven door de Bezige Bij als Literaire Reuzenpocket. Het boek moet al een tijdje in haar bezit geweest zijn, want het was de tweede druk van 1967.

Ik bladerde er even in en begon te lezen. Op een gegeven moment stelde ze voor dat ik het stuur weer zou overnemen. Maar ik vroeg of ze het erg vond nog even door te rijden. Want ik wilde niet graag

¹ Michiel Baneke studeerde economie aan de Universiteit van Amsterdam, werkte vervolgens in de financiële wereld en is sinds 2008 met pensioen.

ophouden met mijn lectuur. En zo las ik door, verder en verder, tot ik het boek uit had.

Wat vond ik ervan? Ik was gefascineerd, maar ik had geen overzicht. Ik vond het een vreemde wereld. Ik kon er geen greep op krijgen, maar werd er wel door gegrepen.

Sindsdien heeft Proust mij nooit meer losgelaten.

Vanzelfsprekend herlas ik het snel. Maar dat vergrootte mijn overzicht en inzicht niet, integendeel. Wel begreep ik dat *Een liefde van Swann* slechts een deel was van het grote meesterwerk. Misschien zou kennisname van het gehele werk mij verder helpen. Gelukkig was De Bezige Bij inmiddels begonnen ook de andere delen te laten vertalen en die kwamen nu geleidelijk aan beschikbaar. Een probleem daarbij was dat de volgorde van de vertalingen niet altijd die van de oorspronkelijke publikatie was. Maar toen ik me op Proust stortte, waren de eerste delen al vertaald, zodat ik daar niet zo'n last van had. Een ander probleem was dat er verschillende vertalers waren die, vanzelfsprekend, ieder hun eigen stijl van vertalen hadden. Dat stoorde. Een poging het dan maar eens met het Franse origineel te proberen werd geen succes. Ik was meer bezig met het ontleden van zinnen en het opzoeken van woorden dan dat ik mij laafde aan de roman.

Gelukkig kon ik eind jaren tachtig, begin jaren negentig, voor mijn werk intensief in en met Frankrijk bezig zijn. Daardoor werd mijn Frans beter en kon ik de *Recherche* in de oorspronkelijke taal lezen. De uitgebreide Franse secundaire literatuur werd toegankelijk. Personen (althans hun nageslacht), plaatsen en activiteiten uit de wereld die Proust geïnspireerd hadden bij het schrijven van de *Recherche* kwam ik in het werkelijke leven tegen. Mij bleek dat de Greffulhes in Nederland bankiers waren geweest en een buitenhuis hadden bezeten in Naarden, mijn woonplaats.

In 1991 was er een schitterende tentoonstelling in Chartres, *Proust et les peintres*, die ik met vrouw en kinderen bezocht. Daarna gingen we naar Illiers-Combray, waar we de *Itinéraire proustien* aflegden. In het huis van tante Léonie zag ik prachtig geïllustreerde edities van de *Recherche*, waarbij vooral de door Van Dongen geïllustreerde versie mijn begeerte wekte. Geheel onverwacht bleek de rondleiding voor een Franse groep verzorgd te worden door een Nederlandse dame, zodat de vragen van mijn jonge zonen vlot beantwoord werden.

In 2002 was ik voor mijn werk in Kiev. In een restaurant, waar men cocktails schonk met Romanee Conti en whisky (!), zag ik, op weg naar wat de Amerikanen de *bathroom* noemen, plotseling de complete serie van Van Dongen aan de muur hangen. Dit voerde bij mij de spanning nog verder op.

Terug in Nederland liet de gedachte aan deze editie mij niet meer los. Totdat mijn vrouw op een goede dag met de Thalys naar Parijs vertrok en met de door Van Dongen geïllustreerde Franstalige editie terugkeerde.²

² Driedelige editie van *A la recherche du temps perdu*, met 77 illustraties van Van Dongen, Parijs, Gallimard, 1947.

Élasticité mentale

Ad van der Made¹

In 1971 kreeg de gemeente Illiers als eerste en enige plaats in Frankrijk toestemming om haar naam te veranderen in Illiers-Combray. Een eerbetoon aan Marcel Proust ter gelegenheid van zijn honderdste geboortedag.

Wie Illiers-Combray nu vanuit het westen door het licht golvende landschap met uitgestrekte korenvelden nadert, ziet de klokkentoren van de *église* Saint-Jacques nipt boven de einder verschijnen. Zoals Proust schrijft: 'Die klokkentoren van Saint-Hilaire (=Saint-Jacques) was al vanaf heel ver te herkennen, want zijn onvergetelijke beeld tekende zich al tegen de horizon af nog voor Combray in zicht kwam'.

Aan de *Proustien* die wandelend in Illiers-Combray aankomt, dringt zich dan onweerstaanbaar de gedachte op de *Recherche* zelf te betreden, te zien met de ogen van de Verteller en te lopen in zijn pas. Het is een sensatie die zich in en rond Illiers-Combray vaker voordoet, ondanks de moderne vestigingen van de *Crédit Agricole* en de *Casino* op het plein bij de kerk, ondanks alle tekenen van het voortschrijden van de Tijd.

Zo heb ik me toen ik, na mijn wandeling langs de korenvelden, Illiers-Combray zelf was binnengekomen, bij het eerste het beste bruggetje over de Loir afgevraagd of dit 'het' bruggetje was dat de Verteller noemt als hij de wandeling naar de kant van de *Guermantes* beschrijft. Ik ging meteen de Loir volgen, maar begon al tamelijk snel te twijfelen of ik wel de juiste kant op liep omdat de weg zich losmaakte van het riviertje en me later weer met een grote bocht terugvoerde naar een volgend bruggetje dat toegang gaf tot het plaatsje zelf, terwijl er verder geen weg of pad meer langs de Loir leidde. In de overtuiging dat ik later nog wel de juiste weg langs het riviertje zou vinden, ben ik het bruggetje maar overgegaan en het centrum ingelopen om de Saint-Jacques kerk te bezichtigen.

Het enige wat me nog bijstond van deze kerk uit de *Recherche* waren de gebrandschilderde ramen boven het altaar. En daarvan wist ik alleen nog dat op één ervan Gilbert de Slechte stond afgebeeld, een

¹ Ad van der Made is sociaal psycholoog en werkzaam als organisatie-deskundige.

Guermantes, wellicht met de voor dit geslacht zo typerende vogelneus. Het was dan ook op deze gebrandschilderde ramen dat ik mijn aandacht voornamelijk richtte toen ik de kerk eenmaal betreden had. Dankzij een brochure voor bezoekers van de kerk slaagde ik erin de afbeelding van deze afstammeling van Geneviève de Brabant te vinden. Toch maakte noch dit raam noch de kerk zoveel indruk op me als ik had gehoopt. Het gaf me weliswaar genoeg dat ik mij bevond in de kerk waaraan Proust zo'n voorname rol heeft toebedeeld in *De kant van Swann*, maar het bleef toch uiteindelijk gewoon de kerk van Illiers. Ik slenterde wat door het schip, bewonderde het beschilderde boogvormige plafond en de eveneens beschilderde houten balken die het schip overspannen, aan weerszijden vastgeklemd in vervaarlijke dierenmuilen, wierp een blik op de beelden, de preekstoel en de kruisweg, maar Proustiaanse sensaties riep dat alles niet bij me op.

Eenmaal weer op de zonnige place du Marché bedacht ik dat op de bonnefooi door Illiers gaan wandelen me weinig méér zou opleveren dan het me een jaar of tien daarvoor al gedaan had, bij mijn eerste bezoek. Toen had het me een prettig en zelfs wat opwindend gevoel gegeven rond te zwerven door de straten waar Françoise, Mme Sazerat en M. Legrandin hadden gelopen, een stukje de kant van Swann op te gaan en beelden te laten opwellen van de wandelingen, de winkels en de huizen die in *Combray* figureren. Het leek me echter dat het Syndicat d'Initiative vast wel een soort Proust-wandeling in de aanbieding had. Ik herinnerde me van mijn vorig bezoek dat ik me van alles had voorgesteld bij elke straat en elk paadje dat ik had belopen, maar dat ik me achteraf had gerealiseerd dat ik me voornamelijk had laten leiden door mijn fantasie, en veel plekken uit de *Recherche* niet had gezien, of plekken had aangezien voor wat ze achteraf helemaal niet waren.

Nu wilde ik dat niet nog eens laten gebeuren. Dus vouwde ik de plattegrond van Illiers uit en zocht het Syndicat d'Initiative.

'Est-ce que vous voulez des renseignements?'

Een oudere, sportief geklede heer keek me aan. Ik legde uit wat ik zocht, en waarom.

'Hebt u de kerk al bezocht?'

'Ik ben er net geweest.'

'Ah! Maar u hebt vast niet alles gezien. Ik zal u er rondleiden. U weet hoe Proust op deze kerk gesteld was,' zei hij.

'Ik wil u niet ophouden, u heeft vast andere bezigheden.'

‘Welnee, ik heb alle tijd.’

Zo liepen we een paar tellen later in de richting van de kerk. Ik had gedacht dat hij me linea recta mee naar binnen zou nemen, maar hij nam me mee naar een smal steegje aan de achterzijde van de kerk en toonde me hoe daar de oorspronkelijke muur ontsierd wordt door een strook beton. Hoewel hij me uitlegde hoe dat zo gekomen was, drong dat niet tot me door, overdonderd als ik was plots rondgeleid te worden door een kenner van de geschiedenis van Illiers en een Proust-kenner bovendien. Vervolgens leidde hij me naar de zijkant van de kerk aan de zijde van de markt, en wees me op de resten van de Romaanse kerk uit de XI^e eeuw die nog zichtbaar zijn in de huidige kerk die dateert uit 1497. Hij vroeg mijn aandacht voor een schuine inkeping, op zo’n twee meter hoogte, aan de zijkant van één van de kolommen aan de buitenzijde. Hij legde uit dat deze inkepingen dienden om de daken te verankeren van de winkels die vroeger tegen deze buitenmuur stonden. ‘Zo heeft Proust deze kerk gekend,’ voegde hij eraan toe, ‘met winkels ertegen aan.’ *Combray* kwam plotseling tot leven.²

Binnen wees hij me niet alleen op het plafond en de bewerkte overspanningen, maar natuurlijk ook op de gebrandschilderde ramen boven het altaar en vroeg me of ik wist wie erop stond.

‘Ik weet dat de meeste rechtse Gilbert de Slechte is,’ zei ik.

‘Die natuurlijk niet bestaan heeft,’ glimlachte hij, ‘het is een afbeelding van Florent d’Illiers, wapenbroeder van Jeanne d’Arc en stichter van deze kerk.’

Ik knikte. Hij keek me aan. ‘Il vous faut un peu d’élasticité mentale pour combiner la réalité et la *Recherche*,’ zei hij.

Al vertellend over de geschiedenis van de kerk, zo nu en dan refererend aan de *Recherche*, leidde hij me het koor op en bleef staan voor het altaar. ‘Vindt U het mooi?’ vroeg hij. Ik haalde mijn schouders maar eens op. ‘Ik niet,’ zei hij, ‘Het is barok...volkomen misplaatst.’ Hij maakte een gebaar van machteloosheid. ‘Maar ja, het mag niet verwijderd worden omdat het meer dan honderd jaar oud is; het is inmiddels zelf een beschermd monument.’ Toen wees hij me op het altaarstuk. ‘Ziet U hoe het altaar het zicht ontnemt op dat

² Foto’s van het oude Combray zijn te zien op de site van de Duitse Proust Vereniging: www.dmpg.de/cpa/illiers-pics.html

schilderij van Salomé die Jezus verzoekt haar twee zonen - één daarvan is saint Jacques - de beste plaats in het paradijs te geven? Maar komt U eens mee...'

Hij ging me voor, het koor op, en leidde me naar de achterkant van het altaarstuk. Daar bleek zich een rommelig gangetje te bevinden waar het onderste gedeelte van het oude altaar nog stond. Verbaasd keek ik er rond. 'Maar dat is nog niet alles,' zei de oude heer. Hij wees me erop hoe aan weerszijden van het latere altaar de oorspronkelijke lambrizing ruw vernield was om heiligenbeelden tegen de achterwand te plaatsen. Zelfs een schilderij van saint Jacques, de patroonheilige van de kerk, werd door een later geplaatst Mariabeeld aan het zicht onttrokken. Me zo her en der details aanwijzend nam hij me mee de sacristie in. Tot mijn verbazing stond daar het bovengedeelte van het oorspronkelijke altaar en een enorme stenen kop van saint Jacques. Die was afkomstig van een vier meter hoog beeld, dat oorspronkelijk in de kerk zelf stond. Daarna liepen we terug het schip in, langs de banken die gereserveerd waren voor de familie Proust. Hij vroeg me of ik de Pré Catelan al bezocht had. 'Nee, nog niet,' antwoordde ik, 'maar die komt toch niet voor in de *Recherche*?' 'Jawel,' antwoordde hij, 'Proust heeft de Pré Catelan samengetrokken met Tansonville, het is de tuin van Tansonville.' 'Waar Gilberte dat onduidelijke gebaar maakte...', zei ik. Hij lachte. 'Wat het was, weet alleen Proust.' Zo pratend kwamen we bij de enige kapel in de kerk, onder de klokkentoren, gewijd aan Maria. 'U weet wel, de kapel die versierd was met meidoornbloesems, waar de Verteller voor het eerst de Duchesse in levenden lijve zag, bij het huwelijk van de dochter van dokter Percepied.'

Mij kwam het spel van licht en kleur weer voor de geest dat Proust schetst tijdens die gelegenheid, en de fascinatie van de jonge Verteller voor de Duchesse. 'Ik wist dat de Verteller de Duchesse voor het eerst in de kerk zag, maar ik wist niet het hier was...U bent goed op de hoogte!'

De oude heer keek me aan met een glimlachje. 'Weet u,' zei hij, 'mijn grootvader was dokter, hier in Illiers. Hij bezocht zijn patiënten hier in de omgeving met paard en wagen. Dat was in de jaren tachtig van de negentiende eeuw. In de tijd dat de jonge Marcel Proust hier op vakantie kwam.'

Een hoge positie

Marcel Möring¹

Toen ik mijn debuutroman, *Mendels Erfenis*, aan het schrijven was, liep ik tegen het probleem van de herinnering aan. Ik ontdekte, en als ik Proust destijds beter had gelezen had ik het kunnen weten, dat wat vergeten is niet tot leven gewekt kan worden door heel lang en hard na te denken.

Mijn probleem was dat ik over een zeer slecht geheugen beschikte. Zo slecht dat mijn enige herinnering aan mijn vroege jaren bestond uit het beeld van een wapperend gordijn voor een slaapkamerraam, het licht daarachter, de geluiden die mijn grootmoeder maakte op de binnenplaats en een flard muziek die opsteeg uit een transistorradio en door het raam met de bollende gordijnen naar binnen zweefde: 'Everybody talks about the birds and the bees and the flowers and the trees and the skies up above and all thing called love...'. Ik wist welk huis het was (dat van mijn grootouders, op de dijk aan de haven van het Twente-Rijnkanaal), ik wist dat het de grote slaapkamer was waarin ik mij bevond en dat liedje kende ik ook. Maar wanneer? Waarom?

Ja, vooral: waarom? Waarom was dat het enige wat ik mij uit mijn jeugd kon herinneren? Waarom kon ik mij überhaupt maar zo weinig herinneren?

Het was in ieder geval een herinnering die niet gewekt hoefde te worden. Wilde ik verder komen dan deze ene scène, dan zou ik een list moeten verzinnen, een manier om op de plek te geraken waar ongetwijfeld meer materiaal lag opgeslagen, maar waarheen ik de weg niet wist. En ik had dringend herinnering nodig, omdat ik een roman schreef over een personage met complete herinnering, die leefde in herinnering, voor wie tijd niet een stroom was met richting en snelheid, maar een gelaagdheid, eerder een plek dan een beweging. Over zo'n personage zou ik schrijven, over zijn jeugd, over de manier waarop zijn herinnering werkte, hoe die levend was in het nu, en hoe het nu soms opgeheven werd door het herinnerde.

¹ Marcel Möring is romanschrijver. Dit is de geschreven versie van de lezing die hij op 10 maart 2007 voor de Vereniging hield.

Toen ik aan het werk was met mijn boek merkte ik dat het met herinnering is als met licht. Het schijnsel van een lamp verlicht niet alleen helder de plek waar je wilt kijken, maar in de periferie van die lichtkring worden ook de contouren zichtbaar van andere plekken, of andere herinneringen. De ene herinnering stelt je in staat om naar de andere herinnering te lopen en zo het verloren gewaande gebied van het verleden stukje bij beetje te ontdekken. Het is een wereld waar men rondloopt tussen schimmen, als Odysseus tussen de zielen van Hades, als Orpheus, als Dante in de hel. We zien schimmen, we nemen kennis van verhalen, meestal maar fragmentarisch, maar duidelijk blijft dat zij en wij van verschillende substantie zijn. Pas als het herinnerde een plaats heeft in het nu, als een zintuiglijke ervaring een tunnel in de tijd opent en het toen bereikbaar en levend maakt, dan verdwijnt de afstand en wordt herinnering her-ervaring, herbeleving. De tijd is opgeheven, het nu is hier en het toen is nu.

Het fragmentarische, het schimmige en het vliedende van het herinnerde kan heel worden in de literatuur. Ik denk dat het werk van Proust voor een belangrijk deel daarom draait. Er wordt een wereld heel gemaakt.

Maar hoe heel?

Dit is een van de herinneringen die ik tijdens het werken aan mijn debuut tot leven wist te wekken: Ik ben een jaar of zeven en met mijn moeder loop ik langs een hoge, dichtbegroeide spoordijk. We wandelen onder de bomen. Af en toe komt een auto voorbij over de straat, die helemaal van het station naar de haven loopt. Daar, aan die haven, op de dijk tussen de laadterreinen en de spoordijk, wonen mijn grootouders in een enorm huis met een diepe tuin. Er staat een walnotenboom in die tuin en een pruimenboom en achter de schuur blinken onder de hoge zon de ruiten van de kas waarin mijn grootvader planten teelt. Maar wij gaan niet naar de IJsbaanweg. Voor we de splitsing bereiken, steken we de straat over. We staan voor een winkel. Het is een hoekpand. We gaan niet door de deur. Mijn moeder loopt langs de zijmuur en opent een groene houten poort en we stappen een zonovergoten binnenplaatsje op. Daar, temidden van de oprijzende stenen wanden, in bebloed voorschot, een lang mes in zijn hand, staat slager Samson bij een paard.

Slager Samson was een beroemde Enschedese koshere slager. Ik heb slager Samson nooit gesproken. Ik herinner mij dat mijn moeder en ik op zijn binnenplaatsje stonden, maar ik weet niet of slager

Samson ooit wel een binnenplaatsje heeft gehad. En, nu we toch bezig zijn, zou hij een paard hebben geslacht? Het lijkt mij sterk voor een koshere slager. En toch, die herinnering staat mij zo helder voor de geest, nog steeds, dat het is alsof mijn latere twijfel onwaarschijnlijker is dan de bedriegelijke herinnering zelf.

De herinnering is een hoer. Zij geeft zich af met wie zin in haar heeft en plooit zich zonder aarzeling naar de wensen van haar minnaars.

De herinnering. Wie over haar praat, dient dat te doen als een man die horden loopt met een fles nitroglycerine in zijn zak: heel voorzichtig.

Ondanks alles is het die bedriegelijke, verblindende herinnering die ons meer dan al het andere bepaalt. Wij zijn niet wat wij zijn geworden. Wij zijn niet wat wij verwierven. Wij zijn wat we waren en waar we waren. Het is niet de weg die we op zullen gaan die ons maakt tot de mensen die we zijn. Het is de weg die we gingen.

Wat was ik toen ik onder de walnotenboom van mijn grootouders alle tegels volkalkte met de letters NP? Wat was ik toen ik elke dag van het huis van mijn grootouders naar dat van mijn jeudgvriendinnetje Elvira liep, aan het einde van de IJsbaanweg, om daar met haar in het bos Winnetou en Old Shatterhand te spelen, of in haar vaders atelier de kleibak te openen en poppetjes te boetseren, of van de betonnen vloer de vlekjes lasdruppels op te rapen die wij 'sterretjes' noemden? Een jongetje van nog geen tien jaar. Een jongetje dat archeoloog wilde worden. Ik was nu en straks. Ik had geen idee van gisteren, vorige maand, vorig jaar. Terwijl ik nu, meer dan veertig jaar later, merk dat ik steeds meer het straks afmeet aan het toen. Naarmate ik mij verder van het toen verwijder, wordt de rol die het speelt groter.

...

Op een nacht, niet zo lang nadat mijn ouders en ik waren verhuisd naar een kleine plaats in het noorden, werd ik wakker. Er was iets, maar ik wist niet wat. Ik sloeg het dekbed op en ging naar het raam. De straat was leeg. De geel-bakstenen huizen, de zwarte gaten van de ruiten, de dunne streepjes coniferen rond de tuintjes, het zag er allemaal uit alsof de wereld leeg was.

Er moest een maan zijn ergens, volle maan, want er viel blauwig licht op de straat en de dingen hadden een harde en onaangedane glans. Het was alsof ik de laatste mens op aarde was.

Een half uur bleef ik zo staren, geknield op het hoofdeinde van mijn bed, en toen ik nog steeds geen vermoeidheid voelde trok ik mijn kamerjas aan en ging aan mijn bureautje zitten. Ik ontstak het lampje, nam papier en potlood en schreef: 'Nacht'.

De volgende dag op school zei ik tegen mijn vrienden Nick en André: 'Ik heb een gedicht geschreven.' Ze bekeken me sceptisch. Of ze het konden zien.

Die middag, na vieren, zaten we op mijn kamer en liet ik het vel papier zien. Het was nog steeds in potlood, een gewoonte die ik jaren lang zou volhouden. Ze lazen het en knikten. We zaten een tijdje zwijgend bijeen. Het was niet zozeer dat ze kapot waren van mijn gedicht. Er was iets nadenkends in hun houding. Alsof ik iets had ontdekt, een deur waardoor je een andere wereld betrad.

Het was de bedoeling dat we een band zouden vormen. Nick drumde, we hadden voor hem al een setje drumsticks gekocht, André zou bas spelen en ik ging zingen en fluit en lead guitar spelen. 'Silence' zouden we heten en onze concerten begonnen met stilte. Twee minuten zouden we op het podium staan, doodstil, terwijl het om ons ruisde. Dan haalde ik uit en kwam het eerste akkoord. Wat dat was wisten we nog niet, want ik moest eerst nog gitaar leren spelen. Hard, het zou in ieder geval hard moeten zijn. En de tekst hadden we al. Die had ik een maand voor mijn eerste gedicht geschreven.

De band is er nooit gekomen, hoewel we alle drie een gitaar kochten en ik inderdaad ook nog dwarsfluit ging spelen. Nieuwe songteksten schreef ik niet meer. Na 'Nacht' barstte ik los in een onafzienbare stroom gedichten, waarvan de meeste gingen over Janny, die bij mij in de klas zat en die ik elke dag naar school bracht en van school weer naar huis, terwijl ze dik verkering had met Willem. Mijn verzwegen verliefdheid (ik durfde haar nog geen hand te geven, laat staan te vertellen dat ik meer van haar hield dan van mijzelf, van mijn familie, van het hele leven) leidde er toe dat ik soms vijf gedichten per dag schreef. Toen Janny naar een andere klas ging en ik haar uit het oog verloor bleef ik schrijven. De gedichten waren intussen belangrijker geworden dan hun onderwerp.

Een paar jaar later drukte een regionale krant een van mijn gedichten af en was ik een week beroemd in mijn stadje. Weer iets later nam een tijdschrift een serie van drie op. 'Nacht' had ik toen al lang verscheurd, hoewel ik mij nog altijd flarden herinner.

Het was geen grote poëzie, maar in al zijn simpelheid was het wel het juiste gedicht op het juiste moment. Ik was gefascineerd geraakt door die lege nachtelijke straat, het idee dat ik de enige mens op aarde was die hier, nu, leefde, werkelijk leefde. Ik had het volle bewustzijn van de fundamentele eenzaamheid van de mens gevoeld door naar de lege Obrechtlaan in Assen te kijken, de huizen die nog geen jaar geleden waren afgebouwd, de tuintjes die de afgelopen zomer waren aangelegd, de hoop die uit al dat nieuwe sprak en de teleurstelling die onafwendbaar zou komen omdat die hoop niet kon worden vervuld. Daar ging 'Nacht' over. Dat weet ik niet omdat ik nu, bijna dertig jaar later, met de kennis van verstreken jaren terugkijk. Ik weet het omdat ik dat gevoel sindsdien niet meer ben kwijtgeraakt. Toen mijn eerste boek, *Mendels Erfenis*, in de winkels lag en in de kranten besproken werd, wist ik dan ook dat mijn echte debuut, mijn geboorte als schrijver, veel eerder had plaatsgevonden, op een nacht in november in 1970.

De schrijver is zijn werk en zijn werk wordt bepaald door zijn houding ten opzichte van de literatuur. Mijn houding zit verscholen in het eerste gedicht dat ik schreef: het is donker en vanuit dat donker neemt de schrijver vanaf zijn hooggelegen positie achter een raam waar wat oplicht. Het is een situatie die veel in mijn werk voorkomt en altijd zonder dat ik daarmee beoog mijn standpunt, mijn houding, te beschrijven. Sterker: nu ik er over nadenk herinner ik mij plotseling allerlei plaatsen die als constructie, als beeld of tekstinhoudelijk een herhaling zijn van dat eerste gedicht, dan wel een variatie, of juist een pervertering. Blijkbaar voelt een onderdeel van de schrijver die ik ben zich op de een of andere manier geroepen om die positie te bevestigen en te herbevestigen, voor mijzelf, voor de lezer, voor de tekst.

Dat bijna-vogelvluchtperspectief, geïsoleerd van de werkelijkheid die slechts in her en der aangeliichte flarden tot ons komt, dat is geen vreemd perspectief voor een schrijver. Zelden is de schrijver de deelnemer en als hij dat wel is dan spreken we vaker over een avonturenroman van de onderhoudende soort dan van een literaire tekst die vorm en begrip wil zijn. Nee, in de literatuur bevinden we ons in Plato's grot: een toeschouwer omringd door fragmenten verhaal, flarden beeld en bovenal de ruimte tussen dat alles.

...

Proust heeft zijn positie, bewust of onbewust, duidelijk aangegeven in een aantal scènes die ik als sleutelpassages in zijn werk beschouw. Het

zijn naar inhoud, vorm en psychologie teksten die zijn positie als schrijver ten opzichte van zijn werk en de werkelijkheid aanduiden. Behalve aan twee van dit soort passages zal ik nog refereren aan een mededeling van zijn huishoudster, Céleste Albaret.

De eerste scène betreft een wandeling van de verteller 'naar de plas van Montjouvain (...) waarin ik zo graag het pannendak nog eens wilde zien weerspiegelen'. Hij gaat liggen en strekt zich uit in de schaduw, 'in de struiken op de heuvel achter het huis', en dommelt in slaap. Als hij weer wakker wordt is het al bijna donker. Juist als hij wil opstaan, ziet hij de jonge juffrouw Vinteuil, recht voor zich, 'een paar centimeters van mij vandaan.' 'Het raam stond halfopen, de lamp brandde, en ik zag alles wat zij deed zonder dat zij mij zag, maar als ik weg zou gaan zouden de takken kraken en dan zou zij me gehoord hebben en hebben kunnen denken dat ik mij daar verstoep had om haar te bespieden.'

Bespieden, dat willen we niet...

En dus blijft hij zitten, als een vlieg tegen de muur, mogen we wel zeggen, en aanschouwt wat zich in de kamer voordoet.

De salon, want dat is het nu, was ooit de kamer van mijnheer Vinteuil, maar die is overleden en zijn dochter, nog in zware rouw, pakt juist zijn portretje van de schoorsteenmantel als zij het geluid van een rijtuig hoort. Zij werpt zich op de divan en zet het portret op een klein tafeltje bij zich neer. Dan komt de vriendin van juffrouw Vinteuil binnen, maar die laatste begroet haar zonder op te staan, zelfs zonder haar handen achter haar hoofd weg te halen. In plaats daarvan schuift zij een stukje op, als om haar vriendin bij zich op de bank te noden. Dan wil zij opstaan om de ramen te sluiten, maar haar vriendin klaagt over de warmte en heeft ze liever open. Waarop juffrouw Vinteuil antwoordt dat iedereen hen dan kan zien. Dat is aanleiding voor een uitwisseling van schalkse opmerkingen van de jongedames die er uiteindelijk toe leidt dat ze beginnen te zoenen, elkaar achterna zitten door de kamer en tenslotte tesamen op de divan vallen. Juffrouw Vinteuil ligt onder en kijkt naar het portretje van haar vader. Ze zegt dat het naar hen kijkt: '...ik weet niet wie het daar heeft neergezet, ik heb al honderd keer gezegd dat het daar niet moet staan.' Haar vriendin antwoordt met wat, volgens de verteller, wel een standaardreplik lijkt: beschimping van de overledene. Juffrouw Vinteuil zegt 'komkom', een mildheid die de vriendin alleen maar opzweept.

‘Weet je wat ik het liefst met die oude vogelverschrikker zou doen,’ zei ze, terwijl ze het portretje opnam. En ze fluisterde Mlle Vinteuil iets in het oor dat ik niet kon verstaan. ‘Dat durf je niet!’ ‘O nee, durf ik er niet op te spugen? Daarop niet?’ riep de vriendin met gewilde ruwheid uit’.

Dat is het laatste wat de verteller hoort. Juffrouw Vinteuil sluit de ramen en hierna moeten we het met onze verbeelding doen.

De volgende scène waarin de positie van de schrijver ten opzichte van de handeling interessant is, is als de verteller baron de Charlus een huis ziet verlaten. Onmiddellijk merkt hij op dat de baron tegen de zon knipperde, ‘waardoor hij bijna leek te glimlachen’ en daardoor ‘kreeg zijn gezicht dat een en al rust en natuurlijkheid uitstraalde in mijn ogen zoiets teders, zoiets ontwapenends, dat hij boos zou zijn geworden als hij zich bekeken had geweten...’. En bespioneren, zoals we eerder hebben vastgesteld, dat wil de verteller niet. Er zit voor hem dus niets anders op dan zich weer eens onzichtbaar te maken. Dat heeft hij nog niet gedaan of baron de Charlus krijgt vestenmaker Jupien in het oog en die laatste de eerste. Beiden zijn onmiddellijk in de ban van elkaars aanblik. Ze bekijken elkaar uitvoerig, ‘maar de schoonheid van monsieur de Charlus en Jupien was erin gelegen dat hun blikken, althans voor het moment, juist niet tot doel leken te hebben om ergens toe te leiden’. Ik zou zelf aan de hand van het voorafgaande iets anders hebben geconstateerd, maar de verteller kiest andermaal, net zoals eerder bij de dames, voor een bijna gekunstelde onschuldige afstand, een pseudo-naïviteit die alles prikkelend open laat.

Ze draaien in een trage balts om elkaar heen, de baron en de vestenmaker. Ze worden vergeleken met vogels. Dan, na het nodige lokken en lonken, vertrekt Jupien door de koetspoort, al maar omkijkend, snel gevolgd door de baron, die trilt van angst om het spoor kwijt te raken. Ze gaan de winkel van Jupien in. Enige tijd verstrijkt, maar uiteindelijk neemt Marcel een nieuwe positie in, één van waaruit hij beter zicht en gehoor heeft. Hij glipt de lege winkel naast die van Jupien binnen. Om daar te komen ‘hoefde ik alleen maar omhoog, naar onze kamers te gaan, door de keuken, naar beneden over een diensttrap naar de kelders, daardoorheen over de gehele breedte van de binnenplaats’, en dan weer naar boven en een trap op om in de winkel te komen. Alleen maar... En hij verklaart verder dat de hele reis onzichtbaar, want onder dekking, kan worden gemaakt.

Hij drukt zich zelfs tegen de muur op de binnenplaats om ontdekking te voorkomen. In de winkel aangekomen sluipt hij een ladder op en kijkt door de lamellen van een ventilatierooster. Voor een personage dat herhaaldelijk zegt niet te willen bespioneren onderneemt hij nogal wat.

De overeenkomst tussen deze twee scènes is duidelijk. Sterker: ze lijken bijna bewust als elkaars spiegelbeeld geschreven. Tot en met de metaforen uit flora en fauna. De jongedames worden vergeleken met dieren ('fladderend met hun wijde mouwen en [ze] kakelden en kwetterden als verliefde vogels'), de heren krijgen een beschrijving aan de hand van het insecten- en plantenrijk: 'de Charlus, zoemend als een dikke hommelmot' en Jupien als een 'Lytrum salicaria', de grote kattenstaart.

Mijn derde en laatste voorbeeld komt uit de herinneringen van Céleste Albaret, Proust's huishoudster in de laatste fase van zijn leven. Zij beschrijft hoe mijnheer Marcel op een nacht terugkomt, zichtbaar getroffen en met een grote behoefte om zijn ervaringen van die nacht 'te delen', zoals onze minister-president dat noemt. Hij blikt naar een bordeel te zijn geweest, waar hij door een verborgen raam heeft gade geslagen hoe een alleszins gewaardeerd lid van de samenleving zich hardhandig met een zweep laat afranselen. Gezeten op de rand van zijn bed, weer eens ten prooi aan zwaktes en pijntjes die meestal alleen kunnen worden bestreden door veel aandacht en even schaarse als luxueuze produkten, doet hij zijn huishoudster buitengewoon plastisch en omstandig uit de doeken hoe het er in dat bordeel aan toe ging. Céleste, bij wie mijnheer Marcel niets fout kan doen, beklagt hem dan over zijn zware werk als romancier. Want, laat dat duidelijk zijn: Proust bezocht dat soort gelegenheden natuurlijk niet voor zijn plezier. Het was allemaal voor zijn werk en wij, kenners van dat werk, weten dat voor mijnheer Marcel geen zelfopoffering te groot was als het om zijn oeuvre ging.

...

Er bestaat in de psychologie iets dat we ook van de belastingen kennen: het privé-voordeel. Wie drie keer in de week voor zijn werk uit eten gaat, wordt door de belastingdienst geacht daar een zekere mate van particulier profijt uit te trekken. Het is weliswaar allemaal omwille van de zaak, maar eten moest men toch, daarom zijn de kosten niet volledig aftrekbaar. Nu valt het woord 'aftrekbaar' in dit geval misschien wat ongelukkig, maar niemand zal er vreemd van

opkijken als ik beweer dat Proust in alle drie geschetste situaties niet alleen toeschouwer, waarnemer, chroniqueur was, maar ook de particulier die een bepaald privé-voordeel uit de bewuste situaties behaalde. Dat interesseert ons minder dan de literair-inhoudelijke kant van de zaak, maar ik denk dat we niet ontkomen aan een bepaalde mate van psychologische duiding, voor we de literaire positie verklaren.

De genese van een kunstwerk, of een kunstenaarschap, is volgens mij, hoewel ik het liever zou ontkennen, de recapitulatie van een persoonlijke ontwikkelingsgang. Of, in andere, eenvoudiger, woorden: Men is wat men maakt en men maakt hoe men is gemaakt. Als ik dus de houding van de beschouwer, de vertellende instantie, de schrijver relevant vind, dan is omdat die net zozeer spreekt over de beschouwer, de verteller, de schrijver zelf als over het werk.

De wortels van de drie voorbeelden die ik uit de *Recherche* heb gelicht liggen volgens mij in de persoonlijke geschiedenis van de schrijver, als hij als het ware uit het leven en uit de stroom van de tijd wordt gelicht na die eerste astma-aanval op zijn negende jaar. Die aanval plaatst hem in een bijzondere positie, 'een ziekelijk kind', dat extra aandacht en verzorging nodig heeft en zoveel mogelijk onttrokken moet worden aan de gevaren van het normale leven. Hij ervaart het leven niet als deelnemer, maar beschouwt het als kwetsbare buitenstaander, zoals dat bij veel beroemde zieke kinderen het geval was. Voor veel schrijvers, bijvoorbeeld, vond de geboorte van hun schrijverschap niet plaats in het kraambed van hun moeder, maar in het ziekbed van hun jeugd. Ik ben zelf geen uitzondering. Door die onttrekking aan het leven, de verveling die in vroeger jaren alleen kon worden bestreden met literatuur, waardoor je, geïmmobiliseerd en al, toch kon reizen en zelfs deelnemen aan de gevaarlijke avonturen die voor jou in het echte wilde leven niet waren weggelegd, door die scheiding tussen de onwerkelijke werkelijkheid van het ziekbed en de werkelijke onwerkelijkheid van het leven buiten kon een houding ontstaan, een psychopathologie, die een schrijver goed van pas komt.

Die psychopathologie komt tot uitdrukking in de manier waarop men zichzelf ziet in relatie tot 'de gebeurtenissen', 'het verhaal', 'het leven'. Niet als een buitenstaander, dat gevoel hebben we allemaal wel eens, maar als dé buitenstaander, per definitie. Degene over wie we nu spreken beleeft door het beleven van anderen en hij kent het beleven

van anderen alleen maar, of vrijwel alleen maar, door naar hen te kijken, door de flarden van hun verhaal aan te vullen tot een complete geschiedenis, door de losse gegevens die hem geworden samen te voegen en te extrapoleren tot een mogelijke realiteit.

De schrijver ziet een straat bij nacht, het licht dat gelig uit de lantaarns lekt en in poelen op het plaveisel ligt, de dode lege ramen van de huizen, de glimmende daken, en voor je het weet gebeurt er iets wat niet is gebeurd. Natuurlijk, dat is fantasie, het ingrediënt waar geen schrijver zonder kan (hoewel je je dat in de tijd van het waar-gebeurde wel eens afvraagt), maar het houdt niet op bij de fantasie. De waarnemer krijgt een positie in de extrapolatie die fantasie heet. Er waren veel andere keuzes mogelijk, allerlei soort vertelperspectieven stellen de schrijver, of de verteller, in staat om zich aan de tekst te onttrekken. Maar hij is aanwezig, in de tekst en buiten de handeling, en wordt bekeken door de lezer, waardoor het merkwaardige Magritte-effect ontstaat dat ik bij lezing van de *Recherche* zo vaak ervaar: ik kijk naar de verteller, die kijkt naar een gebeurtenis, en terwijl ik naar hem kijk is het alsof ik mijzelf op de rug zie. Dat wordt ongetwijfeld mogelijk gemaakt door een identificatie die eerder is opgetreden, maar in weinig teksten is dat Magritte-effect, zoals ik het maar zal blijven noemen, zo sterk als in de *Recherche*. Ik denk dat dat te maken heeft met de houding van de tekst, als ik dat zo mag zeggen, de houding van de tekst die weer voortkomt uit de houding van de schrijver ten opzichte van zijn werk en de werkelijkheid.

...

Ik keer terug naar de twee fragmenten. Wat opvalt, is de hoge positie waarin de verteller zich bevindt. Als hij de jongedames gadeslaat bevindt hij zich 'in de struiken op de heuvel achter het huis'. De oudere heren bespiedt hij eerst vanuit een trappenhuis (waar hij zich heeft geposteerd om 'de aankomst van de hertog en de hertogin de Guermantes te kunnen bespioneren') en later vanaf een trap die hem in staat stelt door de lamellen van een ventilatierooster te kijken.

Door die hoge positie verkrijgen we niet alleen een effectief vogelvluchtperspectief. Het is ook zo dat de verteller zich op die manier zowel symbolisch als fysiek onttrekt aan een werkelijkheid die zich letterlijk en figuurlijk beneden hem afspeelt. Hij is in meer dan één opzicht geen deelnemer. Zijn aanwezigheid voltrekt zich niet eens in dezelfde laag als die van degenen die hij bespiedt.

Ik denk dat die positie te maken heeft met wat Proust extratemporalisatie noemde, het buiten de tijd plaatsen, het aan de tijd onttrekken. Dat gebeurt volgens Sem Dresden op een bijna wetmatige manier: 'De verteller kan een koekje eten, vallen of een gesteven servet vastpakken, altijd spelen de zintuigen een rol.' De zintuigelijke gebeurtenis wekt een herinnering, die niet door intellectuele arbeid tot leven kan komen. Alleen een sensuele ervaring onsteekt de lont die het licht doet schijnen op iets dat lang donker was. Dresden: 'En op datzelfde ogenblik gebeurt er iets bijzonders in hem: het is alsof het normale leven met al zijn beslommeringen verdwenen is en plaats heeft gemaakt voor een kostelijke essentie, voor iets dat waarlijk wezenlijk is en met een verukkelijke vreugde gepaard gaat'.

Een gevolg van die extratemporalisatie is dat de aldus herinnerde tijd voor een moment in het geleefde nu bestaat, waardoor tijd zoals wij dat kennen, als iets dat vanuit het verleden vooruitwijst naar de toekomst, niet meer bestaat. Tijd is een plaats geworden. Toen is hier en hier is nu.

Deze manipulatie van de tijd en de herinnering, waar het allemaal om te doen is, kan alleen geschieden als de verteller boven de handeling staat, zich als een bespieder vanuit een hooggelegen positie tot zowel het nu als het toen verhoudt. De verteller moet zich daar niet alleen bevinden, hij moet ook in staat zijn naar believen op te stijgen en af te dalen, van het nu naar het toen en vice versa, de heuvel op en af, de ladder, het trappenhuis. Hij is overal en nergens, in en buiten het verhaal. Zoals Flaubert zei: '...als God in zijn schepping, overal aanwezig en nergens zichtbaar'.

Al dit werk, deze houding, deze levenshouding, dit kunstenaarschap, dient een doel: het werk. Sem Dresden zei er dit over: 'Het enige ware leven, het enige dat zich in de tijd afspeelt maar daar tevens bovenuit verheven is, wordt in en door de kunst geboden. Daarom bestaat in het geval van Proust het spanningsveld dat als 'ik en de anderen' kan worden aangeduid, in het geheel niet meer. [...] Tussen het ik en de anderen blijft een onoverbrugbare afstand bestaan die alleen opgeheven wordt door zich niet (langer) met de anderen te bemoeien of zich alleen in stille en eenzame afgeslotenheid door middel van herscheppende kunst met hen bezig te houden.'²

² De citaten van Sem Dresden komen uit zijn inleiding bij *De Kant van Swann*, De Bezige Bij, 1979.

De houding is, met andere woorden, een voorwaarde voor het werk en het werk is een voorwaarde voor het leven, dat bestaat in een nu dat niet geleefd kan worden en een toen dat alleen door afgeleide sensaties kan worden benaderd. De heelmakende functie van de roman, die het ik en de anderen in één ruimte kan verenigen, ook al bevindt dat ik zich in verschillende handelingslagen, op meerdere plekken tegelijk zelfs, die heelmakende functie ontstaat vanuit een bepaalde kunstmatigheid, uit het scheppen van een situatie waarin de schrijver in en buiten zijn schepping staat, overal aanwezig en nergens zichtbaar. Ja, we zien hem wel, op zijn ladder, op de heuvel, loerend vanuit het trappenhuis, maar nauwelijks als een karakter. Hij is onze inwoning, zoals dat in de Statenbijbel heet, onze aanwezigheid in die andere wereld, waar hij, geheel tegen zijn zin natuurlijk, maar zeer naar de onze, voortdurend alles en iedereen bespioneert.

Bevrijd van Proust: de ‘anti-Proust generatie’ uit het Interbellum

Marleen Rensen¹

A l'ombre des vieilles billes en fleurs

In het voorjaar van 1926 werd door de studenten van de École Normale Supérieure een satirische revue gehouden met de titel *A l'ombre des vieilles billes en fleurs*.² Misschien was de Proustiaanse titel niet meer dan een studentengrap, maar er valt wel uit op te maken dat *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* van Marcel Proust in die tijd een bekende roman moet zijn geweest voor de normaliens. Een van hen was Jean-Paul Sartre: hij speelde een hoofdrol in de revue. Sartre had Proust op vijftienjarige leeftijd ontdekt in het schooljaar van 1920-1921, toen de eerste delen van *A la recherche du temps perdu* waren verschenen. Hij bestudeerde die romans, bewonderde ze en beweerde ooit ‘dat hij Swann en Charlus van binnenuit kende, dat hij bekend was met hun geringste gemoedstoestanden en verlangens en dat hij zelfs op zijn beurt gespeeld had een van hen te zijn’.³ Zulke uitlatingen zijn opmerkelijk aangezien juist Sartre zich later met alle geweld van Proust wilde losmaken: ‘Wij zijn bevrijd van Proust’, schreef hij in de jaren veertig.

Sartres ambivalente houding tegenover Proust lijkt kenmerkend te zijn voor een hele generatie schrijvers. Het is altijd moeilijk om een ‘generatie’ precies af te bakenen, maar het gaat in dit geval om schrijvers die net als Sartre rond 1900 waren geboren en in de jaren twintig en dertig aan het woord kwamen. Daarbij kan bijvoorbeeld worden gedacht aan Louis Aragon, André Breton, Robert Brasillach, Emmanuel Berl, Louis-Ferdinand Céline, Pierre Drieu la Rochelle,

¹ Marleen Rensen is als universitair docent verbonden aan de Opleiding Europese Studies van de UvA. Dit artikel is een bewerkte versie van het hoofdstuk ‘De Anti-Proust generatie’ in haar dissertatie *Lijden aan de tijd. Franse intellectuelen in het interbellum*, Soesterberg, Aspekt 2009.

² A. Cohen-Solal, *Sartre, 1905-1980*, Parijs, Gallimard 1985, 76. In deze biografie is de titel van de revue in het Nederlands vertaald als ‘In de schaduw van de bloeiende kaalkoppen’.

³ B.H. Lévy, *De eeuw van Sartre. Een filosofische zoektocht*, Amsterdam, Bert Bakker, 2004 [2000], 196.

André Malraux en Paul Nizan. Zij lazen Proust in hun jeugd en ondergingen zijn invloed, maar ze braken ook nadrukkelijk met zijn stijl en met zijn literatuuropvatting. In de jaren dertig en veertig lijkt kortom sprake te zijn van een ‘anti-Proust generatie’.⁴

De literaire kwaliteit van Proust heeft lang ter discussie gestaan. *Un amour de Swann* (1913), het eerste deel van de *Recherche*, viel minstens evenveel kritiek als instemming ten deel toen het verscheen. Proust kreeg wel grote erkenning voor zijn werk in 1919, toen aan *Les jeunes filles en fleurs* de Prix Goncourt werd toegekend, maar het jurybesluit viel lang niet bij iedereen in goede aarde. Na zijn vroege dood in 1922 kwam er niet alleen meer belangstelling maar ook meer waardering voor Proust. Als hommage aan de schrijver bracht de *Nouvelle Revue Française* in 1923 een speciaal nummer uit, waaraan bekende schrijvers een bijdrage hadden geleverd met persoonlijke herinneringen of beschouwingen over zijn oeuvre. Ook werden er in deze periode steeds meer serieuze studies aan Prousts werk gewijd, waarin één of meerdere specifieke thema’s werden geanalyseerd.

In *Proust and his French critics* (1940) stelde D.W. Alden dat er in de jaren twintig grofweg twee interpretatierichtingen waren: sommigen zagen in Proust een auteur die in de klassieke traditie over moraal en menselijke karakters schreef, anderen vonden zijn werk juist ‘modernistisch’ door de nadruk op subjectiviteit en fragmentatie.⁵ In de loop der jaren werden de interpretaties van zijn oeuvre dikwijls bijgesteld naar aanleiding van het verschijnen van afzonderlijke delen van de *Recherche*. Het laatste deel, *Le temps retrouvé*, dat postuum in 1927 uitkwam, bevestigde voor velen het beeld van de klassieke schrijver die al die tijd naar een hogere samenhang had gezocht. Dit betekende echter niet dat de reputatie van Proust nu definitief gevestigd was.

Omstreeks 1930 nam de belangstelling voor Proust af. Dat is onder meer te zien aan de dalende verkoopcijfers, die in de tweede

⁴ De term wordt door Denis Hollier gebruikt in *Absent Without Leave. French Literature Under The Threat of War*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1997, 159.

⁵ D.W. Alden, *Proust and his French Critics*, New York, Russell & Russell, 1940.

helpt van het decennium een dieptepunt bereikten.⁶ Daar kwam nog bij dat er veel minder studies over zijn leven en werk verschenen dan in de jaren twintig. Opmerkelijk was ten slotte dat toonaangevende figuren als Gide en Malraux, die verbonden waren aan de *Nouvelle Revue Française*, zich niet bijzonder voor de *Recherche* interesseerden. Mauriac, Montherlant, Maurois en Morand waren eveneens terughoudend en de surrealisten stonden ronduit afwijzend tegenover Proust, terwijl zij met hem toch een fascinatie voor de menselijke psyche deelden. In een enquête uit 1920 spraken zij al een zeer negatief oordeel over de schrijver uit: op een schaal van nul tot twintig gaf Eluard hem een acht, Breton een zes en Aragon een nul.⁷

Hoewel Proust in de jaren dertig uit het centrum van de belangstelling verdween, werd in het literaire milieu nog wel rekening gehouden met zijn aanwezigheid. Zijn romans werden nog steeds gelezen en geanalyseerd en bovendien werd in de literaire kritiek veelvuldig verwezen naar scènes en personages uit de *Recherche*. De wereld die Proust tot leven had geroepen met Swann, Odette, Charlus en Gilberte was kennelijk bij een groot publiek bekend, of werd als bekend verondersteld. Verder kon Proust nog altijd op bewondering rekenen, al was het veelzeggend dat enkele liefhebbers van zijn werk in 1930 een bulletin aan hem wijdden met de titel *Défense de Marcel Proust*.⁸ De belangstelling die er was, werd in de loop van het decennium alleen maar kritischer. Volgens Alden was dat te verklaren doordat de modernistische interpretatie de boventoon ging voeren. Zijn constatering was in zoverre terecht dat er stevig werd gedebatteerd over moderne begrippen als autonome kunst en subjectiviteit.

⁶ Zie bijvoorbeeld A. Compagnon, 'La Recherche du temps perdu de Marcel Proust', in: P. Nora, *Les lieux de mémoire tome III, Les France*, Parijs, Gallimard, 1992, 932. Zie ook: D.W. Alden, *o.c.*, 125.

⁷ *Littérature*, no 18, mars 1921. Vgl. J. Guérin, 'La gauche progressiste et l'analyseur Proust', in: *Autour de Proust. Travaux et recherches de l'UMLV. Mélanges offerts à Annick Bouillaguet*, Marne-La-Vallée, Université de Marne-La-Vallée 2004, 170.

⁸ *Défense de Marcel Proust. Bulletin Marcel Proust* 1, 1930, publié sous la rédaction de Louis Émié & Henri Bonnet.

Autonome kunst, geëngageerde kunst

Het meest fundamentele verwijt dat Proust in de jaren dertig werd gemaakt, had betrekking op zijn kunstenaarschap. Met name de jongere schrijvers zagen in hem een typische estheet die zich in een ivoren toren had verschanst om zich volledig aan de kunst te wijden. Proust had geschreven dat de literatuur het 'echte leven' was en het was in die tijd een bekend gegeven dat de schrijver zijn leven lang aan astma leed en daar als dertiger zoveel last van kreeg dat hij zich volledig uit het mondaine leven had teruggetrokken om te schrijven. Zijn laatste krachten had hij gebruikt om het oeuvre waaraan hij werkte tot in de kleinste details te vervolmaken. Biograaf Léon Pierre-Quint merkte in 1935 op dat Proust door jongeren werd gezien als een kluizenaar, 'een geïsoleerd individu [...] dat volledig buiten de samenleving stond'.⁹

Het schrijverschap van Proust werd in de jaren dertig hoofdzakelijk geïnterpreteerd als een vlucht uit de werkelijkheid. Die opvatting werd op krachtige wijze verrat in de artikelen die Brasillach aan Proust wijdde in de *Revue française* en *L'Action française*. Naar zijn zeggen had de schrijver zich in een kunstmatige wereld van fictie teruggetrokken:

Hij [Proust] heeft een universum willen bouwen, gelijk aan de kamer waarin hij 's nachts leefde, een geïsoleerd en onafhankelijk universum met kunstmatig licht. Hij heeft meer dan wat ook een schuilplaats nodig om te leven, hij dompelt zich daarin onder zoals men in het water springt, hij sluit zijn ogen voor al het andere.¹⁰

De passage was kenmerkend voor de literatuurkritiek in de jaren dertig, waarin dikwijls een wat schematisch onderscheid werd gemaakt tussen het *escapisme* van de jaren twintig - de vlucht in dromen, fantasieën, exotische reizen, zuivere kunst - en het *realisme* van de jaren dertig. Verschillende critici constateerden dat zich omstreeks 1930 een nieuwe mentaliteit in de literatuur aftekende, die gekarakteriseerd werd door meer realisme en meer engagement. Illustratief was de enquête die in 1931 door het tijdschrift *Candida*

⁹ L. Pierre-Quint, *Marcel Proust, sa vie, son œuvre*, Parijs, Sagittaire, 1935 [1925], 406.

¹⁰ R. Brasillach, 'A la recherche du bonheur perdu' (1931), *Quatre images de Marcel Proust - Œuvres Complètes, tome VII*, Parijs, Au Club de L'honnête homme 1963-1966, 211.

werd gehouden. De ‘naoorlogse periode’ was ten einde was gekomen, zo luidde de conclusie, schrijvers in de jaren dertig wilden terug naar de realiteit.¹¹

Voor die veranderde houding zijn een aantal historische ontwikkelingen aan te wijzen, zoals de economische crisis in 1929 en de opkomst van het fascisme en nationaal-socialisme in de jaren dertig. Met name de jongere schrijvers voelden zich betrokken bij wat er in de wereld om hen heen gebeurde en wilden over en voor hun tijd schrijven. Sommigen sloten zich aan bij een revolutionaire partij, zoals de communisten Aragon en Nizan, of Drieu en Fernandez, die lid werden van de fascistische *P.P.F.*. Schrijven over actuele kwesties was niet genoeg; zij wilden een reële bijdrage leveren aan debatten over de maatschappij waarin zij leefden. Anders gezegd, woorden moesten iets teweeg brengen in de wereld.

Lang niet iedereen was destijds lid van een politieke partij, maar ook voor Bernanos, Brasillach, Dabit, Guilloux, Malraux en veel anderen gold dat ze openlijk stelling namen in de grote ideologieënstrijd van de jaren dertig. Oudere schrijvers als Martin du Gard, Romain Rolland en Mauriac stelden zich - met uitzondering van Gide - wat terughoudender op, maar ook zij wijdden zich meer dan voorheen aan actuele kwesties en lieten bij tijd en wijlen hun stem in het maatschappelijk debat horen. Aan de zijlijn blijven staan en leven voor de literatuur alleen, was in de jaren dertig een onhoudbare positie geworden.

In de kritiek op het autonome schrijverschap van Proust werd dikwijls voorbij gegaan aan het feit dat hij in zijn werk uiterst kritisch was over een esthetiserende levenshouding, waarvan Swann het symbool was. Ook werd niet altijd gezien dat de auteur van de *Recherche* wel degelijk betrokken was bij maatschappelijke kwesties. In 1898 had Proust openlijk voor Dreyfus gekozen en de affaire rondom de joodse kapitein kwam in de *Recherche* ook aan de orde. De gebeurtenissen waren daarin weliswaar ondergeschikt aan het literaire effect, maar ‘wereldvreemd’ kon Proust toch niet worden genoemd. Benjamin Crémieux en andere critici wezen er ook op dat zijn romancyclus in zekere zin als een spiegel van de samenleving kon

¹¹ ‘La Fin de l’après-guerre’, *Candide*, 24 september 1931.

worden beschouwd: het was een moderne zedenschets, vergelijkbaar met *La comédie humaine* van Balzac.¹²

Een schrijvende hand

In de jaren dertig overheerste hoe dan ook het gevoel dat Proust de jongere schrijvers weinig meer te zeggen had. Het is opmerkelijk dat juist hij het vaak moest ontgelden in de kritiek, terwijl Gide, Valéry en andere generatiegenoten zich toch ook aan de 'zuivere kunst' hadden gewijd. Dat valt deels te verklaren uit het feit dat Proust al in 1922 overleden was. Terwijl Gide bijvoorbeeld met zijn tijd meeging en ook als geëngageerd schrijver nog een grote autoriteit was, leek Proust ver van de actualiteit af te staan. Dat gevoel werd in 1937 scherp verwoord door Nino Frank, in *Vendredi*: 'Proust is dood, morsdood en zo ver van ons verwijderd als men maar zijn kan'.¹³

Belangrijk was in dat verband natuurlijk ook de legende van Proust als ernstig zieke man die de helft van zijn leven in bed sleet en volgens Mauriac op latere leeftijd nog slechts 'een schrijvende hand' was.¹⁴ De negatieve beeldvorming werd begin jaren dertig nog versterkt door het verschijnen van een aantal briefwisselingen en boeken met persoonlijke herinneringen aan de schrijver. Daaruit rees het beeld op van een dandy en een hypocriete snob die alleen maar voor zijn eigen kunstgenot leefde.¹⁵ Hoewel het Proustiaanse project niet in zijn geheel werd afgewezen en er in de jaren dertig ook nog dikwijls waardering werd uitgesproken voor de poëtische kwaliteiten van Proust, stond die vaak in de schaduw van de bezwaren tegen zijn persoon.

In het literaire klimaat van de jaren dertig was het een wijd-verbrede opvatting dat de 'geleefde ervaring' aan de basis van literatuur moest liggen. Volgens Céline voldeed Proust niet aan die eis. In de *Recherche* was steeds te merken, vond hij, dat de auteur de door hem beschreven emoties niet zelf doorleefd had. 'Kunstmatig' was dan ook het woord dat hij steeds gebruikte om de romans van Proust te typeren. Drieu had meer respect voor de auteur van de

¹² B. Crémieux, *XXe Siècle*, Parijs, Gallimard, 1924. Zie bijvoorbeeld. ook Henri Duvernois' bijdrage 'Proust historien d'une société', *Nouvelle Revue Française* 1923, o.c. 127-129.

¹³ Geciteerd in: D.W. Alden, o.c., 150.

¹⁴ Geciteerd in: B.H. Lévy, o.c., 224.

¹⁵ A. Compagnon, *art. cit.*, 941.

Recherche. In zijn bijdrage aan de *Nouvelle Revue Française* uit 1923 betoogde hij dat de schrijver wel degelijk gelééfd had en zelfs op zijn manier had laten zien dat kunst en leven elkaar niet hoefden uit te sluiten. De jonge, mondaine Proust had de kleinste details van indrukken en ervaringen in zich opgenomen en vervolgens had de oudere Proust, de schrijver, alles opgetekend en opnieuw beleefd.¹⁶ De literatuur had zijn leven verdieping, rijping gegeven, schreef Drieu. Desondanks kon Proust hem persoonlijk niet tot model dienen; Drieu vond dat zijn leven uiteindelijk teveel in het schrijverschap opging.

In de literaire wereld buiten Frankrijk was eveneens veel aandacht voor de ‘persoonlijkheid’ van de schrijver. Dat kan mede verklaren waarom toonaangevende Nederlandse critici als Menno Ter Braak en Eddy Du Perron nauwelijks belangstelling voor Proust hadden. Waarschijnlijk meenden zij in zijn werk teveel ‘vorm’ en te weinig ‘vent’ te zien, om het met hun woorden te zeggen. Daar moet wel bij worden aangetekend dat Ter Braak en Du Perron zich sterk lieten leiden door de Franse kritieken en zelf vermoedelijk geen enkel deel van de *Recherche* hadden gelezen. Voor een schrijver als Malraux hadden zij in elk geval duidelijk meer waardering dan voor Proust.¹⁷

Malraux was bij uitstek bekend als man van de daad, die in de jaren twintig actief was in de strijd tegen het kolonialisme in Azië en later in de Spaanse burgeroorlog meevocht aan de kant van de Republikeinen. Zijn eerste roman *Les conquérants* (1928), die gewijd was aan de burgeroorlog in China, werd indertijd juichend onthaald. Eén voorbeeld: in zijn pamflet *La mort de la pensée bourgeoise* (1929) betoogde Berl dat de hoofdfiguur in het verhaal, Garine, model stond voor een nieuw type held: de avonturier en de non-conformist die zich in de revolutie stort. Anders dan in de roman van Proust en andere ‘burgerlijke’ schrijvers parasiteerde deze held niet op de

¹⁶ P. Drieu la Rochelle, « L'exemple », in : *Nouvelle Revue Française*, 1923, tome XX, 231-234; *Sur les écrivains : essais critiques*, Parijs, Gallimard 1982, 222-3.

¹⁷ Zie voor een uitgebreide bespreking van Ter Braak en Du Perron: S. van Wesemael, *De receptie van Proust in Nederland*, Amsterdam, Stichting Amsterdam Historische Reeks, 43-49.

samenleving, meende Berl, hij probeerde die samenleving te veranderen.¹⁸

De beau monde van Parijs

In de kritieken werd Proust steevast tot ‘burgerlijk schrijver’ bestempeld. Het behoorde met name tot het vaste repertoire van de marxistische kritiek om de verborgen klassenideologie van auteurs te ontmaskeren. Een van de belangrijkste woordvoerders was Nizan; hij haalde geregeld fel uit naar de burgerlijke schrijvers die zich niet bewust waren of wilden zijn van de maatschappelijke context waarin zij schreven. Hoewel hij Proust niet vaak bij naam noemde, rekende Nizan ook hem tot de ‘waakhonden’ van de bourgeoisie, die de schijn wekten autonoom en onpartijdig te zijn, maar er ondertussen stilzwijgend voor zorgden dat alles bij het oude bleef. Dat Prousts positie als schrijver ten diepste verbonden was met de burgermaatschappij zou Sartre later meer expliciet uitwerken in *Qu’est-ce que la littérature* (1947). Net als Gide, Mauriac, Maurois en anderen die vóór 1914 waren begonnen met schrijven, hoefde hij niet te leven van de verkoop van zijn boeken. ‘Proust was een rentenier’, schreef Sartre.¹⁹

Proust werd niet alleen met de burgerlijke klasse geassocieerd vanwege zijn zuiver esthetische schrijverschap, maar ook omdat men vond dat de *Recherche* overduidelijk gericht was op een elitair lezerspubliek. Met name voor links georiënteerde schrijvers was Proust het burgerlijk soort schrijver dat wel aandacht had voor de kleinste details van de kleding en interieurs van deftige kringen, maar niet het minste benul van reële maatschappelijke problemen als armoede en onderdrukking. Dit bezwaar werd onder meer naar voren gebracht door de populistische schrijvers Léon Lemonnier en Henri Poulaille. Vol ergernis constateerden ze dat bijna alle personages van Proust renteniers waren; ze hoefden nooit te werken en geldzorgen waren hun vreemd.

In een enquête in *La Revue mondiale* in 1929 verklaarden tientallen schrijvers dat ze nu wel genoeg hadden gelezen over de elegantie en verfijnde gevoelens van de Parijse *beau monde*. Aangezien in die tijd wel werd opgemerkt dat de romans van Proust

¹⁸ E. Berl, *Mort de la pensée bourgeoise*, Parijs, Grasset 1929, 187. Zie ook: J. Guérin, *art. cit.*, 173.

¹⁹ J.-P. Sartre, *Wat is literatuur*, Amsterdam, De Bezige Bij 1968, 140.

voor een groot deel uit beschrijvingen van soirées en theevisites bestonden, was het te verwachten dat hij bij uitstek werd gezien als vertegenwoordiger van het ‘literaire snobisme’. Indertijd vonden veel linkse schrijvers dat iedereen, ook de arbeider, moest kunnen delen in cultuur. De toenemende aandacht voor het (grote) lezerspubliek kwam scherp tot uitdrukking in de enquête uit 1933, waarin niet meer werd gevraagd *Waarom schrijft u?*, zoals in de bekende enquête uit 1919, maar *Voor wie schrijft u?*

Berl was een van de schrijvers die vond dat literatuur dichtbij het gewone volk moest staan. In het pamflet *Mort de la morale bourgeoise*, dat snel volgde op het eerder genoemde *Mort de la pensée bourgeoise*, pleitte hij voor een terugkeer naar het naturalisme van Zola, die ruim aandacht had geschonken aan het arbeidersbestaan. Om de waarde van Zola te onderstrepen, zette Berl hem af tegen Proust, die zulke aspecten van het dagelijks leven totaal genegeerd had. Een ander bezwaar dat Berl in dit verband naar voren bracht, had betrekking op de stijl van Proust. Door de complexe vertelstijl waren zijn romans moeilijk leesbaar en onbegrijpelijk voor de man van de straat, vond Berl. Bijval kreeg hij van Nizan, die in een recensie van het pamflet schreef: ‘Je moet het lef hebben om te zeggen dat de verfijnde gevoelens van jaloezie, die bij Swann opkomen terwijl hij Odette bespioneert, onmogelijk in dagelijkse taal zijn om te zetten’.²⁰

Het verwijt dat Proust een elitaire schrijver was, kwam ook van een reactionair en antisemitisch auteur als Céline. Hoewel hij op sommige momenten ook blij gaf van zijn waardering voor Proust als stijlvernieuwer, benadrukte Céline op zijn beurt dat de *Recherche* totaal ontoegankelijk was voor het gewone volk. Hij ergerde zich aan het ‘priegelige en gezochte gedoe’; de moeilijke en ellenlange zinnen ‘die in elkaars staart bijten, na eindeloze kronkelingen’. Erger vond Céline nog dat niet duidelijk werd waar die eindeloze beschrijvingen voor nodig waren: ‘Proust verklaart wat veel naar mijn smaak. Driehonderd pagina’s om ons duidelijk te maken dat Jantje in de reet van Pietje kruipt, is te veel’.²¹

²⁰ P. Nizan, ‘Mort de la morale bourgeoise par Emmanuel Berl’, *Europe*, juillet 1930.

²¹ Brief aan Hindus, 11 juni 1947, in: L.F. Céline *Van de ene dood naar de andere - Brieven, artikelen en polemieken, gekozen, ingeleid uit het Frans vertaald door Em. Kummer*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1994, 106.

In zijn eerste roman *Voyage au bout de la nuit* (1932) had Céline al blijk gegeven van zijn afkeer voor de personages uit de *Recherche*, die dwaalden en droomden over reizen, over liefde en kunst, zonder ooit werkelijk te bereiken wat ze wilden. Zoals veel andere critici van Proust stelde hij de persoonlijkheid van de auteur gelijk aan die van zijn personages. De volgende passage kan dat goed illustreren:

Proust, zelf een halve schim, is met een ijzeren halsstarrigheid verward geraakt in de eindeloze, mistige en futiele riten en formaliteiten die zich om de mensen uit de hogere kringen kronkelen, nietszeggende wezens met iele lusten, besluiteloze gezelschapsnaaiers, altijd in afwachting van hun Watteau, lusteloos op zoek naar onvindbare Cythèren. Maar Madame Herote, een kordate vrouw uit het volk, stond met haar beide benen stevig op de grond, ze had grove en domme verlangens, ze wist precies wat ze wilde.

Met de laatste zin maakte Céline vooral duidelijk dat zijn eigen personages - Madame Herote in dit geval - volkser, echter waren. Net als de proletarische schrijvers wilde hij het leven van de gewone man terughalen in de literatuur, niet alleen qua stof en onderwerpen, maar ook wat betreft de taal. Malraux noemde Céline om die reden een 'anti-Proust'.²²

Later in de jaren dertig bleek dat Célines oordeel over Prousts stijl werd ingegeven door een flinke dosis antisemitisme. In het pamflet *Bagatelles pour un massacre* (1937) maakte Céline een onderscheid tussen spontane, levendige literatuur en kunstmatige, decadente literatuur. Gezien zijn eerder besproken opvattingen lag het voor de hand dat hij de romans van Proust tot de laatste categorie rekende. In de hang naar mooischrijverij zou Prousts joodse achtergrond tot uitdrukking komen: in de gekunstelde, lange zinnen zag Céline 'talmudische' kronkels en lussen'.²³ De homoseksuele geaardheid van de auteur werd door hem eveneens in verband gebracht met die kunstmatige stijl en met de overdreven, gemaakte gevoelens die hij beschreef. Indertijd wezen niet alle antisemieten Proust af. Brasillach noemde hem in 1943, ondanks kritiek, nog een van de grootste Franse schrijvers, terwijl hij zich in die periode toch intensief met het 'joodse

²² Zie het interview met Malraux in : F.J. Grover, *Six entretiens avec Malraux sur les écrivains de son temps 1959-1975*, Parijs, Gallimard 1978, 95.

²³ Geciteerd in: Em. Kummer, 'Bagatelles pour un massacre. Een biologisch-racistische poëtica', *Bzzletin*, no 215, 1994, 53.

vraagstuk' bezighield. Hetzelfde gold voor zijn zwager, Maurice Bardèche, die veel later, in de jaren zeventig, een veelgeroemde studie aan Proust zou wijden.

Du côté de soi-même

Dat Proust werd gezien als een typische exponent van de bourgeoiscultuur had ook te maken met het feit dat zijn werk sterk autobiografisch was. Alleen de burgerij, zo werd geredeneerd, had immers de luxe om zich volledig aan de zelfanalyse te wijden. Tijdens het Sovjet-schrijverscongres in 1934 werd nadrukkelijk afstand genomen van het werk van Proust en Joyce, waarin het subject tot uitgangspunt van literatuur was gemaakt. Voor de wereld zelf waren deze schrijvers onverschillig gebleven, zo luidde de kritiek, ze hadden zich volledig toegelegd op minutieuze psychologische analyses van gevoelens en gedachten over die wereld.

Communisten vonden het bovendien een verwerpelijke gedachte dat Proust die ontleding tot uitgangspunt maakte voor diepere beschouwingen over de Mens. Niet alleen de schijn van universalisme stond hen tegen, ook de uitwijdingen over de hoogstindividuele problemen van zijn 'salon-helden'. In lijn met de marxistische kritiek stelde Nizan dat de literatuur van Proust een goede afspiegeling was van het verregaande individualisme in de burgerlijk-kapitalistische wereld, die al enige tijd in staat van ontbinding verkeerde.²⁴ Volgens Nizan was er sinds 1914, toen men eenmaal was geconfronteerd met de schokkende realiteit van oorlog en revolutie, geen plaats meer voor een individu dat de wereld de maat nam.

In de jaren twintig was er in literatuur volop aandacht geweest voor Freudiaanse theorieën over de psyche. Sinds de eerste serieuze studies van Proust in de jaren twintig werd door critici als Crémieux en Fernandez ook veel nadruk gelegd op het psychologische aspect van zijn romans. Om zijn analyse van het onbewuste werd hij vernieuwend genoemd. Proust had zich uitgeput in pagina-lange bespiegelingen over de liefde en met name over de jaloezie en alle psychologische complicaties die daarbij hoorden: koketterie, veinzerij, onenigheid, onzekerheid, verklaringen, verzoeningen.

²⁴ P. Nizan, 'Naissance d'une culture. Par Jean-Richard Bloch', *Commune*, février 1937.

Maar, vroeg Pierre-Quint zich in 1935 af, 'Heeft men tegenwoordig nog tijd om zich daarin te verdiepen?'.²⁵ Zijn twijfel was gegrond: in de loop van de jaren dertig verdween in de literatuur de psyché steeds meer naar de achtergrond.

Het subjectivisme van Proust werd van verschillende zijden bekritiseerd. Het waren zeker niet alleen, maar wel vooral katholieke schrijvers die ethische bezwaren naar voren brachten. Bernanos, Mauriac en Massis constateerden dat God afwezig was in de *Recherche* en dat ieder spoor van ethiek of moraal ontbrak. Bij Proust was steeds sprake van relativisme: waarden verschilden van persoon tot persoon en ook eenzelfde individu kon er op verschillende momenten verschillende meningen op na houden. In *Le drame de Marcel Proust* (1937) suggereerde Massis met een vilein betoog dat persoonlijke motieven een rol hadden gespeeld bij de afwijzing van ieder onderscheid tussen goed en kwaad. Het hele universum dat in de *Recherche* wordt beschreven, was volgens hem de neerslag van het persoonlijke 'drama' van de auteur, die zich als homoseksueel met de 'zonde' had verzoend. Massis opende zijn boek ook met de suggestie dat het oeuvre van Proust zich het best liet samen vatten als 'Du côté de soi-même'.²⁶

Meer typerend voor het literaire klimaat in de jaren dertig was de houding van Malraux. Psychologische literatuur verveelde hem en hij had weinig begrip voor het zelfonderzoek van Proust, die zich van de anderen had afgewend om in eenzaamheid op zoek te gaan naar zijn wezenlijke of 'diepere ik', dat uiteindelijk in de kunst gestalte kreeg. Het 'ik' was geen studie waard, vond Malraux, het was niet meer dan een 'miserabel klein hoopje geheimen'. Hijzelf schreef uitsluitend over het individu in relatie tot anderen en tot de historische context waarin het zich bevond. En hij was de enige niet. Aragon, Drieu en veel anderen die in het begin van hun carrière nog introspectieve werken schreven, gingen zich gaandeweg interesseren voor politieke kwesties. Zij allen gaven blijk van een sterke behoefte om uit het isolement van hun denk- en gevoelswereld te breken. Daarom was het ook dat zij in contact wilden komen met de 'anderen' en toenadering zochten tot politieke partijen.

²⁵ L. Pierre-Quint, *o.c.*, 415.

²⁶ H. Massis, *Le drame de Marcel Proust*, Parijs, Grasset 1937, 41.

Hetzelfde gold uiteindelijk ook voor Sartre. Zijn krijgsgevangenschap in de Tweede Wereldoorlog maakte hem bewust van het 'collectieve avontuur' van de geschiedenis. Met name in zijn filosofische geschriften nam hij fel en radicaal afstand van de Proustiaanse psychologie, die naar zijn zeggen het subject van de wereld afsloot. In lijn met de fenomenologie maakte Sartre bezwaar tegen het idee dat introspectie naar de diepste persoonlijkheid leidde, die tevens een universeel model van de 'mens' kon zijn. Er was geen wezenlijke kern van een subject of bewustzijn, schreef Sartre, want zodra je het probeerde te vatten, werd het vaag en loste het op. In zijn artikel over de fenomenologie van Husserl uit 1947 stelde hij ook dat het subject zich juist definieerde door de gerichtheid op de buitenwereld, door te handelen, door relaties met anderen aan te gaan. Het was in deze context dat Sartre verklaarde: 'Wij zijn bevrijd van Proust. Wij zijn tegelijk bevrijd van het innerlijke leven'.²⁷ Dat zijn eigen filosofie ook tal van overeenkomsten met Proust vertoonde, zag Sartre niet, of wilde hij niet zien.²⁸

Relevant in dit verband is ook dat de *Antimémoires*, die Malraux in de jaren zestig schreef, tot stand lijkt te zijn gekomen als een reactie op het individualisme van Proust. Het gaat om een fictieve autobiografie, waarin hij zijn persoonlijke herinneringen vermengt met fragmenten uit zijn romans en met filosofische bespiegelingen. In een interview over dit werk verklaarde Malraux: 'Ik zou een anti-Proust willen zijn'.²⁹ Zoals hij uitlegde, was er in de *Antimémoires* geen plaats voor het 'individu' en de 'individuele' herinnering. Van zijn ervaringen als kind ontbreekt dan ook ieder spoor. Hoewel Malraux de *Antimémoires* wel voor een deel baseerde op persoonlijke ervaringen uit zijn volwassen leven, plaatste hij de Geschiedenis - met een hoofdletter - steeds op de voorgrond. Het is opmerkelijk dat juist Malraux, die in de jaren dertig nauwelijks naar Proust verwees, nu toch zijn verhouding tot de auteur wilde bepalen. Waarschijnlijk

²⁷J.-P Sartre, 'Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l'intentionnalité', in: *Situations I*, Parijs, Gallimard 1975 [1947].

²⁸ Er zijn veel studies gemaakt over de overeenkomsten tussen Proust en Sartre. Wat betreft de fenomenologie, zie o.a. M. Van Buuren, 'Proust fenomenoloog', in het *Bulletin van de Marcel Proust Vereniging* no. 3, 2007, 77-79. Een informatief artikel is ook: J. Young-Rae, 'Sartre, admirateur secret de Proust', *L'esprit créateur*, 46.4, 2006, 44-55.

²⁹ Interview met Emmanuel d'Astier, *L'événement*, sept. 1967.

was dat een gevolg van de hernieuwde belangstelling voor de schrijver in de periode na de Tweede Wereldoorlog.

Voor de eigen tijd, of voor de eeuwigheid

In de jaren dertig leek de *Recherche* al verouderd en Proust zelf was als snobistische, joodse en homoseksuele schrijver jarenlang mikpunt van kritiek. Tegenwoordig is zijn roem echter onomstreden. De postume carrière van Proust begon aan het eind van de jaren vijftig, toen er in Frankrijk geleidelijk meer waardering voor zijn oeuvre kwam. Er verschenen nieuwe studies van Mauriac en Maurois, die in de jaren dertig nog tamelijk gereserveerd waren; Camus liet zich positief uit over Proust en *nouveaux romanciers* als Alain Robbe-Grillet en Nathalie Sarraute toonden interesse in zijn oeuvre. Sindsdien is de belangstelling alleen maar gegroeid en lijkt voor iedereen vast te staan dat Proust een groot schrijver is.

De geëngageerde schrijvers uit de jaren dertig lijken eerder aan belangstelling te hebben ingeboet. Een verklaring ligt voor de hand: de ideologieën waarover ze schreven zijn inmiddels in diskrediet geraakt en de kwesties die in hun werk aan de orde komen, hebben hun urgentie verloren. Veel romans die toen geschreven werden, zoals *L'espoir* van Malraux en *Gilles* van Drieu, zijn ook nu nog in druk en worden nog steeds gelezen. Er is alleen minder aandacht voor dan voor het werk van Proust en andere modernisten als Mann, Joyce, Svevo en Woolf. De modernistische roman lijkt in meer dan een opzicht een model voor de hedendaagse, postmoderne literatuur te zijn geworden. Daarin is bijvoorbeeld weer volop aandacht voor de psychologische analyse die bij Proust centraal stond en in de jaren dertig uit beeld verdween. Ook de relativerende houding ten aanzien van moraal of ethiek speelt een belangrijke rol in de postmoderne literatuur.

In de geschiedenis van de literatuur blijft het echter een steeds terugkerende vraag of je je als schrijver van de wereld mag afzonderen om je helemaal op de kunst te richten, of dat je juist betrokken moet zijn bij wat er in de samenleving leeft en de plicht hebt om in te gaan op de grote vragen van het tijdvak. Recentelijk deed Thomas Vaessens nog een oproep tot geëngageerde literatuur in *De revanche van de roman* (2009), een boek dat veel aandacht kreeg

en flink wat stof heeft doen opwaaien in de republiek der letteren.³⁰ In navolging van andere critici constateert Vaessens dat het relativisme van de postmoderne cultuur sinds 11 september 2001 definitief voorbij is.

Het is niet nodig het met Vaessens eens te zijn om vast te stellen dat er op het ogenblik weer volop aandacht is voor de positie van de schrijver ten aanzien van de eigen tijd en het lezerspubliek. Het is ook niet ondenkbaar dat het engagement op hernieuwde belangstelling kan rekenen. Een terugkeer naar de geëngageerde literatuur van de jaren dertig is minder waarschijnlijk, aangezien deze tezeer verbonden is met de totalitaire ideologieën van toen. Toch zijn met name twee kwesties uit die periode weer relevant: de democratisering van de cultuur en, daarmee samenhangend, de verdwijning van een elite. Zoals Vaessens opmerkt, raakt de huidige literatuur zijn centrale plaats in het culturele domein kwijt door de opkomst van nieuwe media. Om nog serieus genomen te worden, schrijft hij, is het van belang om op zoek te gaan naar nieuw engagement. In het debat dat Vaessens heeft aangezwengeld, hebben critici erop gewezen dat zijn pleidooi voor engagement voor een deel is te verklaren uit de economische behoefte om literatuur weer op de kaart te zetten.³¹

In de crisisjaren van het interbellum was sprake van een soortgelijke situatie. Schrijvers kozen uit politieke overtuigingen voor het engagement, maar ze voelden ook de behoefte om de band tussen literatuur en maatschappij opnieuw te markeren. De sociaal-economische positie van de schrijver was aanmerkelijk verslechterd ten opzichte van enkele decennia eerder. Meer dan ooit moesten de letteren om lezers concurreren met de opkomende massamedia - radio en film - en met nieuwe, populaire cultuuruitingen, zoals stripboeken en geïllustreerde tijdschriften. De keuze voor het engagement en de

³⁰ T. Vaessens, *De revanche van de roman. Literatuur, autoriteit en engagement*, Nijmegen, Vantilt, 2009.

³¹ Illustratief is het artikel van T. de Boer in de *Groene Amsterdammer*, 6 mei 2009: 'De strijdvaardige toon komt niet uit de lucht vallen. De geëngageerde literatuurwetenschappers handelen niet alleen uit overtuiging, maar ook uit nood. De alfastudies staan onder druk, er komt minder geld uit Den Haag, de onderzoeksvrijheid is beperkt en er zijn minder promotieplaatsen. Daarnaast kampt de literatuur misschien met een imagoprobleem'.

kritiek op de autonome literatuur kan niet los worden gezien van deze context. De receptie van Proust illustreert dan ook dat het debat over de aard en functie van literatuur vaak wordt bepaald door wat er buiten de literatuur gebeurt, in politiek en samenleving. Dat de waardering voor zijn werk van tijd tot tijd erg verschilde, leert bovendien dat er geen onveranderlijke en vanzelfsprekende criteria zijn waarmee de waarde van literatuur kan worden beoordeeld.

Dat Proust de jongere generatie heeft overleefd, zegt natuurlijk ook wel iets over zijn blijvende waarde als schrijver. Het streven om zich in de kunst boven de tijd te verheffen is in die zin geslaagd. Bij geëngageerde schrijvers ligt dat anders: zij schreven voor de eigen tijd, niet voor de eeuwigheid. Om tegemoet te komen aan de noden van de tijd verbonden ze literatuur dan ook nadrukkelijk met de vluchtige, voorbijgaande werkelijkheid. Nizan, die uitvoerig over dit probleem reflecteerde, besepte terdege dat zijn romans en die van veel tijdgenoten snel gedateerd zouden zijn. Ze moesten dat maar aanvaarden, vond Nizan, hoe gevoelig zij ook waren voor esthetiek en hoe graag ze ook werken van blijvende kwaliteit wilden schrijven. In tijden van crisis en urgentie golden andere prioriteiten. Deze verhouding tot de tijd, de eigen tijd, bepaalde uiteindelijk het meest wezenlijke verschil tussen de artistieke idealen van Proust en de schrijvers die na hem kwamen. De 'anti-Proust generatie' verbond haar lot aan de tijd, Proust wist de tijd te verslaan.

Marcel Proust als constructivist

Sjef Houppermans, *Marcel Proust constructiviste*,
Amsterdam/New York, Rodopi, 'Faux-Titre', 2007

Al direct na het verschijnen van *Un amour de Swann* in 1913 brak er een hevige discussie los over de vraag hoe de *Recherche* gesitueerd diende te worden in de ontwikkeling van de Franse roman. Jacques Rivière zag in Proust een klassiek auteur vanwege zijn explicatieve psychologie en zijn eindeloze uitweidingen over de meest uiteenlopende onderwerpen, terwijl Gide Proust als een mondain auteur typeerde die zich verloor in ellenlange beschrijvingen van het salonleven van de Belle Époque en die niet openlijk uit durfde te komen voor zijn homoseksualiteit. Alleen collega-romanciers als Virginia Woolf en Thomas Mann herkenden in Proust een zielsverwant en onderkenden de modernistische aspecten van zijn roman. Pas na de oorlog, door toedoen van de nouveaux romanciers als Robbe-Grillet, Sarraute, Butor en Simon, zou deze modernistische interpretatie van de *Recherche* echt gestalte krijgen maar de laatste jaren is er weer een sterke neiging om terug te grijpen op de vroegste interpretaties en wordt Proust steeds vaker als een *classique moderne* gezien, een aanduiding die ook voor zulke uiteenlopende auteurs als Yourcenar en Rouaud wordt gehanteerd en die dus nadere precisering behoeft.

Sjef Houppermans doet in zijn studie *Marcel Proust constructiviste* een zinvolle poging om deze combinatie van stijlen (*classique/moderne*) in de *Recherche* te duiden en neemt daarbij als uitgangspunt de idee dat Prousts roman een complexe doch heldere constructie is waarvan de compositie in dienst staat van het verlangen, een compositie, aldus Houppermans, dankzij welke het onderbewuste sterk tot uitdrukking komt, sterker dan in het geheugen of de psychologiserende rationalisaties. Proust zelf hamert er in zijn brieven en in de *Recherche* inderdaad voortdurend op dat zijn roman een constructie is en niet een verzameling willekeurige herinneringen; hij vergelijkt zijn roman bijvoorbeeld met een kathedraal. Houppermans geeft talloze voorbeelden van het gebruik van aan het begrip 'constructie' verwante termen in de *Recherche* en wijst terecht op Prousts modernistische fascinatie voor de moderne techniek. Dreyfus is in de ogen van Mme de Cambremer 'une machine étrangère',

Legrandin is een mechanische figuur, het vliegtuig roept bij de verteller het verlangen op om aan de contingentie te ontsnappen, de auto leert hem het leven in verschillende versnellingen te leven.

Proust is natuurlijk niet de eerste en ook niet de enige auteur met een dergelijke fascinatie voor constructie en techniek. Houppermans plaatst hem in zijn tijd en wijst op de verwantschappen met avant-gardistische stromingen als het kubisme en het constructivisme (Proust is niet bij het impressionisme blijven steken) maar hij blik ook terug en vooruit. Zo wijst hij bijvoorbeeld op het perspectivisme bij Mme de Sévigné en Dostojevski en het cyclische karakter van de *Comédie Humaine* en wijdt hij ook een interessant hoofdstuk aan de doorwerking van de *Recherche* in het werk van latere *constructivistes*, die allen een zekere afkeer ten toon spreiden ten aanzien van idolatrie en idealiserend estheticisme, zoals Beckett, Perec, Simon en Koenig.

Zoals Houppermans terecht opmerkt is de *Recherche* evenwel geen gesloten bouwwerk maar een open constructie in wording die voortdurend aan veranderingen onderhevig is. Houppermans is niet de eerste die op dit ambivalente karakter van Prousts *Recherche* wijst; enerzijds een verlangen impressies te rationaliseren, te construeren en anderzijds de neiging het aldus geconstrueerde bouwwerk weer op te blazen. Kristeva schreef hier in 1994 al over, in haar studie *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*: 'C'est dans l'ouverture de l'incomplet, dans le suspens, que nous attend peut-être la chance d'éprouver le temps sensible. Sentir le temps se perdre, mais rechercher, donc nommer, l'expérience de cette dissolution'. Houppermans geeft prachtige voorbeelden van dit spontane, modernistische constructivisme dat door het verlangen in gang wordt gezet en dat van de lezer eist dat hij zelf een roman construeert. De hele relatie met Albertine is er een sprekend voorbeeld van. De verteller doet verwoede pogingen zijn gevoelens voor Albertine te rationaliseren en bedenkt voortdurend strategieën om haar te veroveren maar deze pogingen de wil van de ander te breken zijn gedoemd te mislukken; Albertine blijft het meisje van de zee, beweeglijk en veranderlijk. Houppermans analyseert in dit verband de scène aan het eind van *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* waarin Marcel met een groep vriendinnen, waaronder Albertine, 'le jeu du furet' speelt. Marcel wil zijn spelregels aan Albertine opleggen en haar hand vastpakken maar *la fugitive* speelt haar eigen spel: beiden leven in hun eigen fictie en ze zullen elkaar dus nooit echt naderen.

Een ander voorbeeld is de cruciale scène in *Le temps retrouvé* die zich afspeelt ten huize van de Princesse de Guermantes. Proust plaatst er twee tijdsbelevingen tegenover elkaar: de *temps retrouvé* van de metaforische, harmoniërende, constructieve onwillekeurige herinneringservaring, en de *temps perdu*, de vergankelijke, chaotische en dodelijke tijdsbeleving die tot uitdrukking komt in het *Bal des têtes*.

In de ogen van Houppermans zijn Prousts constructies niet in de eerste plaats rationeel maar juist zwanger van emoties. Beckett signaleerde al in zijn essay over Proust dat de Franse auteur in zijn roman zeker een verlangen uitdrukt om aan de dood te ontsnappen maar dat hij zich ook bewust is van het feit dat dit alleen mogelijk is door juist de dood en het daarbij behorende rouwproces te beschrijven. Proust en Beckett hebben beiden inderdaad een voorkeur voor fantoomachtige figuren, figuren die buiten de tijd staan maar ook sterk aan de dood herinneren. De grootmoeder van Marcel en de moeder van Molloy zijn daar voorbeelden van. Houppermans is met Beckett van mening dat Proust te veel als idealist wordt beschouwd.

De auteur wijdt ook een hoofdstuk aan de symboliek van de kleuren en concludeert bijvoorbeeld dat goudgeel niet alleen voor de kunst staat maar ook de kleur is van lekkernijen als de brioche en de madeleine; de dialectiek van het verhevene en het aardse, die zo kenmerkend is voor de *Recherche*, komt er prachtig in tot uitdrukking. En wat te denken van de steeds terugkerende beschrijvingen van de haarlokken van de personages, beschrijvingen die symbool staan voor seksuele provocatie en het omverwerpen van sociale verhoudingen zoals in het geval van Morel en Albertine.

Voor wie ten slotte geïnteresseerd is in de verschillende verfilmingen van de *Recherche* is de studie van Houppermans ook zeer onderhoudend; hij behandelt achtereenvolgens de films van Schlöndorf, Ruiz, Akerman en het script van Pinter. Kortom, een studie die zeer de moeite waard is.

Sabine van Wesemael

Het denkbeeldige museum van Marcel Proust

Eric Karpeles, *Le Musée imaginaire de Marcel Proust - Tous les tableaux de A la recherche du temps perdu*, Paris, Thames & Hudson, 2009. Engelse uitgave 2008

Als men even geen tijd heeft om de hele *Recherche* tot zich te nemen of als men om een andere reden een overzichtelijke kijk op het geheel wil krijgen, dan kan men zijn toevlucht nemen tot een goede samenvatting, bijvoorbeeld de resumés achter in de Pléiade-uitgave. Zo'n samenvatting beantwoordt in zekere zin aan de structuur van het werk van Proust dat volgens Pierre Bayard - in *Le Hors Sujet; Proust et la digression*, Minuit 1996 - bestaat uit een gigantische uitweiding rond een bondig vertrekpunt (zoiets als 'Hoe Marcel schrijver werd').

Men kan ook trachten een totaalvisie te krijgen via een film die gemaakt werd met de *Recherche* als vertrekpunt; *Un Amour de Swann* van Volker Schlöndorff en *Le temps retrouvé* van Mario Ruiz geven een heel bijzonder invulling aan de grote lijnen van het verhaal, maar het medium dwingt natuurlijk tot selectie en maakt anderszins eigen keuzes mogelijk. Hetzelfde geldt voor toneelvoorstellingen gebaseerd op Proust (Pinter, Cassiers) of voor de stripversie van Stéphane Heuet: ze zijn vooral interessant daar waar ze een eigen interpretatie van de *Recherche* aandurven.

Het boek van Karpeles heeft nog weer een ander uitgangspunt: zoals de titel al aangeeft heeft de auteur alle schilderijen die in de *Recherche* vermeld worden, afgebeeld met de bijbehorende tekstfragmenten. Zo krijgt men ook een doorloop van het hele werk en kan men tot de verrassende slotsom komen dat alle belangrijke momenten in de *Recherche* inderdaad vergezeld gaan van een referentie naar de schilderkunst. Daarbij moet wel worden aangetekend dat Karpeles zich (noodzakelijkerwijs) beperkt tot bestaande schilders en schilderijen en dat we hier niet de 'echte' Elstir zien opdoemen bijvoorbeeld.

Natuurlijk heeft (bijna) elke lezer al sommige doeken voor ogen of kan ze gemakkelijk traceren, al blijft het een pluspunt dat ze hier allemaal samenkomen. *Het gezicht op Delft* van Vermeer is ook in dit boek een hoogtepunt evenals de *Zéphora* van Botticelli of de schilderijen in de Giotto-kapel van Padua. Maar het is misschien nog interessanter ook allerlei minder bekende doeken aan te treffen en zo

te kunnen concluderen dat ook op dit gebied de collectie van Proust uiterst veelzijdig is. Bij de vele confrontaties dienen de schilderijen dan ook nog een meer algemeen esthetisch doel: het telkens weer uitzetten van criteria betreffende kwaliteit en smaak, historisch en sociaal ingebed, zowel wat de schilders betreft als de toeschouwers of verzamelaars. 'Mon volume est un tableau' (uit een brief van Proust aan Jean Cocteau) staat op de achterkant van de omslag, die verder een doek van Turner met doorkijk naar Venetië laat zien, waarbij het leuk is dat de rijk bewerkte lijst van dit schilderij als het ware de entree van het boek vormt. In totaal zijn er 206 illustraties waarvan 196 in kleur en dat op heel mooi fotopapier in een fraaie band (350 pagina's voor 32 euro, 'imprimé en Chine').

Er is al heel veel geschreven over Proust en de schilderkunst en ook in Nummer 7 van *Marcel Proust Aujourd'hui* treft men weer nieuwe stof aan op dat gebied. Het boek van Karpeles opent met een korte maar goed gedocumenteerde inleiding. De auteur valt niet zozeer op door nieuwe inzichten als wel door het feit dat hij als schilder en criticus op het gebied van de schilderkunst in zijn keuze van de afbeeldingen toch een eigen stempel weet te drukken op zijn 'museum'. Ik wil hier verder geen volledig overzicht geven; het is veel aangenamer zelf op ontdekking te gaan, rechttoe rechtaan, flanerend of meanderend al naargelang ieders smaak. Ik geef er de voorkeur aan een aantal kanttekeningen te plaatsen bij passages-afbeeldingen die me meer in het bijzonder hebben getroffen.

Zo had ik telkens over de zin in *Le Côté de Guermantes* heen gelezen waarin Renoir door Proust wordt neergezet als 'un grand peintre du XVIIIe siècle'. Misschien dat sommige lezers een drukfout vermoeden, maar dat is niet zo. Als je de voorstudies voor deze regels bekijkt zie je dat Proust zijn redenering zorgvuldig heeft bijgeschaafd. En dan helpen de door Karpeles gekozen afbeeldingen van werk van Renoir zoals met name *La balançoire* (163) om deze karakterisering te duiden (Proust zelf noemt in dit geval geen concrete schilderijen). Renoir geeft aan zijn figuren het 'velouté' dat zo achttiende-eeuws is terwijl hij in zijn stilleven als beste leerling van Chardin mag gelden (zie diens *Rog* op pagina 169). Maar, zoals Proust verder beweert, de hele negentiende eeuw was nodig om dit inzicht te verwerven. Hier valt ongetwijfeld nog veel meer over te zeggen, maar de keus van Karpeles was voor mij een eye-opener en verplaatste me overigens als

op een vliegend tapijt naar de Renoir-zalen van Orsay waar inderdaad het mooiste roze van de XVIIIe eeuw de liefhebber verwent.

Op pagina 172 staat nog een ander doek van Renoir, het beroemde *Déjeuner des canotiers*. Hier wordt overigens wel de suggestie gewekt dat dit een schilderij van Elstir betreft. Om te laten zien waarom dit zo interessant is, citeer ik deze hele pagina (wat dan meteen een duidelijk beeld geeft van de methode van de auteur).

Le narrateur étudie les Elstir des Guermantes et reconnaît la même personne dans deux toiles de styles différents. Ceci le conduit à établir une comparaison qui aurait plu à Elstir :

Je fus ému de retrouver dans deux tableaux (plus réalistes, ceux-là, et d'une manière antérieure) un même monsieur, une fois en frac dans son salon, une autre fois en veston et en chapeau haut de forme dans une fête populaire au bord de l'eau où il n'avait évidemment que faire, et qui prouvait que pour Elstir il n'était pas seulement un modèle habituel, mais un ami, peut-être un protecteur, qu'il aimait, comme autrefois Carpaccio tels seigneurs notoires - et parfaitement ressemblants - de Venise.

Op de rechterpagina naast deze tekst staat een schilderij van Carpaccio, *L'arrivée des ambassadeurs*. Deze vergelijking geeft een doorkijkje naar meerdere eeuwen mecenaat en is een zachte doch zekere instigatie om Carpaccio en Renoir eens wat uitgebreider met elkaar te vergelijken. Over de personen op het doek van Renoir geeft overigens Luzius Keller in *Marcel Proust Aujourd'hui No 1* behartenswaardige details, en wat Carpaccio bij Proust betreft heeft Manet van Montfrans de zaken mooi op een rijtje gezet (*Jaarboek Marcel Proust Vereniging* no. 26/27, 2001).

Nu hoeft je het niet altijd met die keuze van Karpeles eens te zijn: Wanneer Proust het heeft over 'la face rubiconde que Breughel donne à ses paysans joyeux', zien we als afbeelding van Breughel diens 'Volkstelling in Bethlehem' (149) waar veel wit en grauw heerst op de gezichten van de kleine krioelende figuurtjes, maar waar ik geen rood koontje bekennen kan (zelfs Maria op haar ezel - met een zwaar voorover gebogen Jozef erbij - ziet er erg pips uit).

Of als Basin de Guermantes zijn voorliefde voor de academieschilder Vibert laat blijken (176) en vol bewondering spreekt over 'ce missionnaire décharné, sale, devant ce prélat douillet qui fait jouer son petit chien'. Het afgebeelde schilderij van Jehan Georges Vibert 'L'éducation d'Azor' toont inderdaad een goed doorvoede bisschop

die zijn hondje laat opzitten maar van een broodmagere, vieze missionaris is geen spoor te bekennen. Zou Basin dat erbij verzinnen? Enfin, het gaat om de karakterschets van de hertog en en passant over smaakverschil en snobisme.

Dat laatste aspect komt bij Karpeles prima uit de verf: bij menige gelegenheid laat hij de tegenstellingen die Proust te berde brengt tussen vernieuwende schilders van zijn tijd en 'pompiers' goed uitkomen in de afbeeldingen (Renoir tegenover Hébert bijvoorbeeld - 117). Ook aardig is natuurlijk dat de conversatie met de dames Cambremer over de impressionisten en Poussin meteen gevisualiseerd wordt en we zo bemerken dat de kleuren van Poussin inderdaad bij Monet en Manet terugkeren.

Een enkele schilder wil wel eens in levende persoon in de *Recherche* opduiken zoals Édouard Detaille die zich bijzonder schijnt te interesseren voor de hals van Mevrouw de Villemur. Zijn 'Rêve' geeft ons meer inzicht in zijn patriotistische zielenroerselen. Soms zien we ook een bekend schilderij opduiken waarvan men zich dan afvraagt hoe Proust het heeft ingezet. Zo ontdekken we op pagina 219 het *Angelus* van Millet en de tekst ernaast leert ons snel dat de jonge mevrouw Cambremer (la fille Legrandin) als onderwerp voor ware kunst alleen heel arme lieden kan gedogen : 'een moujik van Tolstoi of een landman van Millet vormen daarbij de uiterste sociale limiet' (terwijl ze zelf een super-snob is).¹

Wanneer je zo alle schilderijen bij elkaar ziet, wordt het toch ook snel duidelijk dat Proust duidelijke voorkeuren heeft en dat hij daarbij nogal eclectisch is: het beste uit de verschillende eeuwen en stromingen vormt de schatkamer van de kunst. Toch genieten de Italiaanse schilders uit de Renaissance en de impressionisten ongetwijfeld een zekere voorkeur maar ook de Nederlandse schilders uit de Gouden Eeuw zijn goed vertegenwoordigd. En soms zie je heel moderne doeken verschijnen zoals het portret van Picasso door Juan Gris (90). Daarbij hoort dan natuurlijk de veel geciteerde passage waarin Proust uitlegt waarom actuele kunst (impressionisme, futurisme, kubisme) veel mensen afschrikt (en hem dus niet). Ook

¹ Overigens zie je ook goed dat Salvador Dali een heel dikke duim heeft als hij beweert dat de boer bij Millet zijn hoed voor zijn kruis houdt vanwege een onbedwingbare erectie. Het hoofddekseel in kwestie zwabbert ergens tussen borst en navel.

Le Dîner van Léon Bakst valt op (208) en de bijbehorende tekst die aangeeft dat Proust de ontwikkelingen rond de *Ballets Russes* van Diaghilev aandachtig volgde. Sjeng Scheijen heeft onlangs een magistrale studie over Diaghilev gepubliceerd bij Bert Bakker waarin de belangrijke rol van Bakst breed wordt uitgemeten. Maar dan wel als decorbouwer wat uit het hier afgebeelde schilderij niet zo blijkt.

Bij de geliefde impressionisten is overigens de ereplaats met de meeste vermeldingen (er is natuurlijk ook een keurige index) toebedeeld aan Whistler, ik vermoed omdat die het knapst het mondaine leven en nieuwe technieken wist te verenigen. En dan denk ik vooral aan het schitterende portret van Montesquiou (199). Proust beschrijft in die context natuurlijk Charlus (die doet alsof hij opgaat in een partijtje whist - waarbij de naam van het spel ook niet toevallig kan zijn) waardoor de verteller alle gelegenheid heeft om 'de opzettelijke eenvoud van zijn kunstzinnige jas te bewonderen die door kleine details zoals alleen een couturier die kan onderscheiden leek op een "Harmonie" in zwart en wit van Whistler'. Wellicht ook dat het begrip Harmonie een belangrijke rol speelt bij de waardering (zie bijvoorbeeld de 'harmonie en couleur chair et rose' op pagina 137). De 'Orage' die Whistler in 1880 schilderde (275) is een fantastisch feest van kleuren dat Proust dan vergelijkt met 'le rouge épanouissement de tulipes' bij Carpaccio.

Een heel apart museum dus waar iedereen zijn eigen associaties op los kan laten en daar nodigt Proust concreet toe uit met zijn eigen doorsteekjes in het verlengde van wat hij over creatief lezen zegt in *Le temps retrouvé*. Daarbij kan het toeval een handje helpen en dat maakt het des te plezieriger. Wanneer bijvoorbeeld Albertine vergeleken wordt met een portret van Latour is daar weer die 'harmonie': 'Son nez, sa bouche, ses yeux formaient une harmonie parfaite, isolée du reste, elle avait l'air d'un pastel et de ne pas plus avoir entendu ce qu'on venait de dire que si on l'avait dit devant un portrait de Latour'. En daar heeft Karpeles als illustratie het portret gekozen dat Maurice Quentin de la Tour in 1766 schilderde van Isabelle de Charrière. Nu was Belle van adel en Albertine een burgermeisje, maar de vrijgevochten natuur en onderzoekende instelling hebben ze zeker gemeen (en dat dromerige gezicht dat je steeds voor raadsels blijft plaatsen).

Mag ik dan ten slotte mijn lievelingsschilderij noemen met meteen de uitnodiging aan alle lezers om hun eigen voorkeur te gaan bepalen.

Dat is niet de *Olympia* van Manet (171) ook al vind ik inderdaad het lintje om de hals onweerstaanbaar en evenmin het zelfportret van Chardin (327) - dat met die bril (zelden kwam een schilder gezelliger aanschrijven). Ze zijn tweede en derde voor mij na de *Stoet van de Drie Koningen* van Benozzo Gozzoli. Dat komt omdat de eerste museale plek die ik ooit in Italië bezocht de Medicikapel in Florence was, en ik vanaf toen een nieuwe kijk op schoonheid had. Ook in dat verband is voor de verteller Albertine het vergelijkingspunt en Karpeles citeert de volgende mooie zin uit *La Prisonnière*:

Car les êtres, même ceux auxquels nous avons tant rêvé qu'ils ne nous semblaient qu'une image, une figure de Benozzo Gozzoli se détachant sur un fond verdâtre, et dont nous étions disposés à croire que les seules variations tenaient au point où nous étions placés pour les regarder, à la distance qui nous en éloignait, à l'éclairage, ces êtres-là, tandis qu'ils changent par rapport à nous, changent aussi en eux-mêmes ; et il y avait eu enrichissement, solidification et accroissement de volume dans la figure jadis simplement profilée sur la mer.

Sjef Houppermans

Tegen Sainte-Beuve

Marcel Proust: *Tegen Sainte-Beuve. Relas van een ochtend*,
vertaald door Marjan Hof, Athenaeum - Polak & Van Gennep, 2009

Contre Sainte-Beuve is lang beschouwd als een vroeg essayistisch werk van Proust. Het is tijdens zijn leven nooit gepubliceerd, maar postuum zijn er twee verschillende uitgaven van verschenen, in 1954 en in 1971. Pas toen aan het eind van de jaren tachtig de tweede Pléiade uitgave van de *Recherche* verscheen, voor het eerst met vele 'esquisses', werd duidelijk dat het boek dat voorheen de titel *Contre Sainte-Beuve* droeg, helemaal geen boek was, in de zin van een zelfstandig, voltooid geheel. Vele teksten die we uit *Contre Sainte-Beuve* kenden kwamen we hier namelijk weer tegen, maar nu als 'esquisses'-schetsen, vingeroefeningen - van de *Recherche*.

Rond 1908-1909 heeft Proust zo'n tien 'cahiers' volgeschreven met essayistische en verhalende teksten. 'Tegen Sainte-Beuve', zo heette toen nog een van zijn vele schrijfprojecten. Meer dan een project is het nooit geworden, want al spoedig werden deze teksten opgenomen in de grote stroom van de *Recherche*. Om zijn draai te vinden als romanschrijver moest Proust eerst een reeks moeilijkheden oplossen: moest zijn werk een essay of een roman worden? En hoe moest zijn relaas verteld worden? Door een 'hij' zoals in *Jean Santeuil*? Of door een ik-figuur, die hij uitvoerig kon laten reflecteren op al zijn ervaringen? Om dergelijke kwesties duidelijk te krijgen had Proust deze zoekende, tastende teksten nodig.

De vertaling die nu voorligt is veel meer dan een vertaling. Het is ook een nieuwe selectie en presentatie van wat we voortaan maar het Sainte-Beuve corpus zullen noemen. Uit de tien betreffende 'cahiers' hebben de vertalers een eigen keuze gemaakt, die goed wordt toegelicht in inleidende tekstjes en in een uitvoerig nawoord. Daarvoor hebben ze uit drie bronnen geput: de 'esquisses' voor zover die in de Pléiade editie gepubliceerd zijn (want het overgrote deel van de 'cahiers' is nog onuitgegeven), en de twee bestaande Franse uitgaves: Fallois (1954) en Clarac-Ferré (1971). Was dat nodig? Waarom bijvoorbeeld niet gewoon de Fallois uitgave vertalen? Daar zijn goede redenen voor.

Hier wordt mooi duidelijk hoe onze hele visie op het schrijverschap van Proust - en wellicht over het schrijverschap in het

algemeen - in die ruim vijftig jaar veranderd is. Toen, begin vijftiger jaren, was Prousts reputatie nog niet wat die tegenwoordig is. Voor zijn pleitbezorgers, zoals De Fallois, was het dus zaak om hem neer te zetten als de geniale schepper van een monumentaal meesterwerk. Teneinde dit te kunnen evenaren moest een vroeg werk als *Contre Sainte-Beuve* dan ook dezelfde coherentie en volmaaktheid vertonen. Nu waren de 'cahiers' een onoverzichtelijke massa probeersels, met vele versies van eenzelfde thema, doorhalingen, afbrekingen... De Fallois zag het als zijn taak om die oorspronkelijke chaos om te vormen tot kosmos. Het resultaat is een samenhangend geheel, met een duidelijke opbouw en geen losse eindjes. Tussen twee haakjes: het is daarom nog niet wat de vertalers in hun nawoord 'een lekkerwegleesboek' noemen! Wel was er in die tijd bij het publiek überhaupt minder tolerantie voor het onvoltooide, fragmentarische.

Uit de vele studies die de laatste twintig jaar aan de 'esquisses' gewijd zijn is echter steeds meer inzicht ontstaan in de ongewone ontstaansgeschiedenis van de *Recherche*. Zijn leven lang is Proust bezig geweest met het herschrijven en uitbreiden van een aantal 'kiemcellen', en geleidelijk aan zijn we de *Recherche* steeds meer als 'work in progress' gaan beschouwen. Dat procesmatige van *Contre Sainte-Beuve* hebben de vertalers willen laten zien. De door hen gekozen indeling - Essay, Verhaal, Roman - weerspiegelt die ontwikkelingsgeschiedenis. Een essay krijgt een verhalend karakter en groeit zo steeds meer uit tot roman. Het is overigens aardig om te zien dat er voor dit corpus geen ideale indeling lijkt te bestaan. Want ondanks de pogingen van de vertalers om de fragmenten naar genre te onderscheiden lopen essay en roman regelmatig door elkaar (zoals in het gedeelte 'Roman', waar ook de studies over Musset, Nerval en Flaubert een plek hebben gekregen). Maar die verwarring is nu eenmaal inherent aan Prousts project.

Een ander aspect van deze presentatie is het fragmentarische karakter van de gekozen teksten. Afgebroken zinnen en hiaten worden expliciet aangegeven, van eenzelfde motief worden meerdere versies en uitwerkingen na elkaar gepresenteerd. Zo krijgt de lezer een fascinerend inzicht in het atelier van de schrijver. Al zal het hem wel eens duizelen, bij voorbeeld bij de vier fragmenten die in nagenoeg dezelfde termen verhalen van het reepje daglicht waardoor de ik-figuur vanuit zijn bed beseft krijgt van de ontwakende buitenwereld! Toch zijn de fragmenten in de regel lang genoeg om een gedachtegang

op te bouwen. Het is overigens opvallend dat die eindeloze ‘reprises’ - versie na versie - vooral de verhalende fragmenten betreffen. De essayistische passages zijn meer een voltooid geheel, ze zijn in de regel langer en stilistisch meer gerijpt.

Er zijn dus tenminste twee redenen om deze vertaling van *Contre Sainte-Beuve* te verwelkomen. Ten eerste is het een feest van herkenning voor de doorgewinterde Proustlezer. Het is verbazingwekkend te zien hoeveel thema's en motieven uit de *Recherche* hier reeds in de kiem aanwezig zijn: het wakker worden in de nacht, het dagdromen over de vele kamers uit het verleden, het verlangen naar stormachtige Normandische kusten of naar een denkbeeldig Venetië. Personages als de Guermantes of Charlus vinden hier hun eerste verschijningsvorm. Genoeg stof om later de vele delen van de roman te vullen! Maar ook de essayistische gedeelten, die later geruisloos in de roman zullen opgaan, zijn prachtig om te lezen. Ze maken duidelijk dat Prousts opvattingen over kunst en literatuur al ver ontwikkeld en uitgebalanceerd waren, lang voordat hij zich als romanschrijver ten volle kon ontplooien. Niet alleen zijn bekende stellingname tegen Sainte-Beuve - een kunstwerk komt niet voort uit de auteur als persoon, maar uit een dieper ik - maar vooral ook zijn uiteenzettingen met Balzac, Baudelaire, Nerval en Flaubert zijn de moeite waard. De stijl van grote voorgangers analyseert hij om zijn pen te scherpen, al zoekend naar zijn eigen, hoogst persoonlijke stijl.

Al met al een bijzonder waardevolle toevoeging aan het Nederlandstalige Proustcorpus, die de lezer benieuwd maakt naar het vervolg - de voorgenomen vertaling door Rokus Hofstede en Martin de Haan van *Du côté de chez Swann*.

Annelies Schulte Nordholt

Eugenio de Andrade, lezer van Proust

Lezing van Antnio Joaquim Oliveira, 1 november 2008

Jaren geleden ontving ik een met de hand geschreven briefje uit Portugal. Een zekere António Joaquim Oliveira meldde dat hij bezig was aan een proefschrift over de invloed van Marcel Proust op de Portugese dichter Eugénio de Andrade (1923-2005), die toen nog in leven was. Oliveira's leidraad bij deze studie was de betekenis van bloemen en hun vermogen een venster te openen naar de kindertijd:

Um barco atravessa o Tejo.	Un bateau traverse le Tage.
Vem da infância, não sei para onde vai.	Il vient de l'enfance et je ne sais où il va.
E branco, dessa brancura só dada às aves.	Il est blanc, d'une blancheur des oiseaux.
O rio, que não via há tanto tempo, entra agora pelas ruas de Lisboa ao encontro da tão amada Luz dos jacarandás.	Le fleuve que je ne voyais pas depuis longtemps pénètre les rues de Lisbonne au rendez-vous de la lumière si aimée
Volto a ter oito anos neste jardim, [...]	Des jacarandas de ce jardin. Et j'ai de nouveau huit ans.

(*Os sulcos da sede*, 2001, 25)

António Oliveira had in Illiers-Combray gehoord dat een lid van het bestuur van de Marcel Proust Vereniging in Nederland zich vooral bezig hield met de bloemen in de *Recherche* die behoren tot het geslacht Rosa - de familie van de roosachtigen. Na een jarenlange, onregelmatige correspondentie, eerst per brief, later per e-mail, volgde een ontmoeting in Zuid-Frankrijk. António Oliveira was inmiddels gepromoveerd op de 'métaphores obsédantes' bij beide schrijvers¹ en sprak de wens uit een keer naar Amsterdam te komen om de

¹ De officiële titel van het proefschrift luidt : *Marcel Proust et Eugénio de Andrade, poètes de la réconciliation*; de promotie vond plaats aan de Universidade do Minho (Braga) in 2006.

Nederlandse Proustlezers deelgenoot te maken van zijn onderzoek en hen kennis te laten maken met de ziel van de hedendaagse Portugese poëzie. De publicatie van het zesde nummer van *Marcel Proust Aujourd'hui* dat als thema de invloed van Proust op hedendaagse schrijvers had, bood het bestuur van de Vereniging het geschikte kader om de Portugese *doutorando* uit te nodigen voor een lezing over de relatie tussen Proust en De Andrade.

De Andrade beweerde al op jeugdige leeftijd dat de *Recherche* zijn lievelingsboek was, een roman die hij zelfs naar de maan zou meenemen. In een interview met António Oliveira vertelde hij niet precies te weten welk 'résidu' de passie voor Proust nagelaten heeft in zijn werk. Oliveira is op zoek gegaan naar de sedimenten van Proust's oeuvre die naar zijn mening de basis vormen voor het originele dichterschap van De Andrade en die berusten op het bekende adagium dat 'stijl geen kwestie is van techniek maar van visie' ('Le style est une question non de technique mais de vision'). Die visie op kunst komt tot uitdrukking in de thematische structuren of de al eerder genoemde, obsessionele metaforen, die zich bij beide schrijvers manifesteren in de vorm van reminiscenties aan de kindertijd via het onwillekeurige geheugen, de metafoer van de schilderkunst, de litteraire creatie van de bloem, de moederliefde, de muziek, de perfectie van het geschreven woord, het verlangen naar lichamelijke liefde, 'het zoeken naar de verloren tijd', de teloorgang van de liefde, de minachting voor snobisme. Aan al deze thema's refereert De Andrade in de bundel met vraaggesprekken die onder de titel *Rosto Precário* in 1979 verscheen.

Het onwillekeurige of zintuiglijke geheugen speelt zowel bij Proust als bij De Andrade een grote rol. Bloemen en hun geuren vormen de kern van de poëzie van De Andrade, en Oliveira bestudeert met name hun metonymische en metaforische functie. En terwijl de geur van fresia's uit Holland de herinnering aan een beloftevolle lente oproept, zoals de meidoornhaag de lente in Tansonville, weerklinkt het paradigma van de madeleine in menig vers:

O amargo sabor de uma laranja e a caso regressa. O mar entrava todo nela, vinha do sul, cheirava bem

L'amère saveur d'une orange et la maison me revient. La mer la pénétrait complètement, elle venait du sud et sentait bon ²

Oliveira besloot zijn lezing, die hij visueel illustreerde met de Franse vertaling van de Portugese verzen en afbeeldingen van bloeiende bomen, met de analyse van een gedicht van De Andrade uit de bundel *Poesia*.

Nell de Hullu-van Doeselaar

² *Poesia*, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 2000, 344: 'De bittere smaak van een sinaasappel, en het huis herleeft. De zee, die uit het Zuiden kwam en heerlijk geurde, had volledig bezit van haar genomen'.

Proust en Vermeer: ‘Zo had ik moeten schrijven...’

Lezing van Luzius Keller (Universiteit van Zürich), 27 oktober 2007

‘Zo had ik moeten schrijven’, verzucht Bergotte als hij in het Jeu de Paume oog in oog staat met *Het gezicht op Delft* van Vermeer. Het is een inzicht dat te laat komt. Bergottes kansen zijn verkeken, enkele seconden later wordt hij onwel en sterft. In deze scène distantieert Proust zich van zijn personage en geeft hij impliciet te kennen dat hijzelf in zijn werk de schilderijen van Vermeer wel weet te evenaren: hij identificeert zich in deze passage niet met de schrijver Bergotte maar met de schilder Vermeer. Maar wat moeten we daar precies onder verstaan: Schrijven als een schilder? Taal is toch een heel ander instrument dan het palet van de schilder? Welke elementen in Prousts roman corresponderen met het detail op het schilderij, ‘het kleine stukje gele muur’ (‘le petit pan de mur jaune’), dat zo’n indruk maakt op Bergotte? Welke aspecten van zijn eigen esthetica herkent Proust in de afbeelding van dat oplichtende vlak op Vermeers stadsgezicht?

Het antwoord op deze vragen vormde de kern van de lezing die Luzius Keller, emeritus hoogleraar van de Universiteit van Zürich, vertaler van het vroege werk van Proust, en bezorger van de Duitse editie van de *Recherche* (Suhrkamp Verlag), ter gelegenheid van de viering van het zevende lustrum van de Nederlandse Marcel Proust Vereniging in Delft hield.¹ Als inleiding op zijn fijnzinnige analyse van de relatie tussen wat Proust in zijn correspondentie als ‘het mooiste schilderij ter wereld’ betitelde en de esthetica van de schrijver, vertelde Keller op welke wijze Proust in aanraking was gekomen met Vermeer en waar Vermeer door Proust ten tonele wordt gevoerd - in de correspondentie, in de allereerste schetsen voor de *Recherche* (1908-1909) en in de definitieve versie van de romancyclus.

Proust bewonderde het *Gezicht op Delft* tijdens zijn bezoek aan Den Haag in 1902, hij kende Vermeer toen al uit de artikelen in de *Gazette des Beaux Arts* van Thore-Bürger, een kunstcriticus die een cruciale rol speelde bij de herontdekking van Vermeer door een breed publiek aan het einde van de XIXe eeuw. In de *Recherche* is het

¹ De geschreven versie van deze lezing is in *Marcel Proust Aujourd’hui* no. 7 (2009) opgenomen.

Swann, de amateur-verzamelaar en bewonderaar van Walter Pater en Ruskin, die met Vermeer is geassocieerd. Over de studie die hij over de Hollandse meester aan het schrijven is, komen wij echter bitter weinig te weten. Keller noemt één uitzondering.

Wanneer Swann begrijpt dat hij Odette voorgoed verloren heeft en zijn studie over Vermeer weer heeft opgepakt, vat hij het plan op om een paar dagen naar Den Haag, Dresden en Brunswick te gaan. In Den Haag hangt *Het toilet van Diana*, dat pas in 1885 was toegeschreven aan Vermeer, maar, zo vraagt Keller zich af, waarom voegt Proust daar ook de twee Duitse steden aan toe? Zijn verklaring luidt dat Dresden en Brunswick worden genoemd omdat Swann daar, inplaats van vooruitgang te boeken met zijn onderzoek, nog meer emotionele kwellingen zou ondergaan. De Vermeers die zich daar bevinden, *De koppelaarster* en *Het meisje met het glas wijn*, zouden zijn jaloeerse achterdocht opnieuw aangewakkerd hebben. En met een opmerking uit een brief van Proust uit 1919 over de Duitse herstelbetalingen - 'het zou verstandig zijn om ook een aantal schilderijen op te eisen zoals de Vermeers van Dresden en van Wenen' - , laat Keller zien hoe na deze schilderijen Proust ook dan nog aan het hart liggen.

Proust bezoekt de Vermeer tentoonstelling in het Jeu de Paume, in mei 1921, samen met de kunstcriticus Vaudoyer. Deze schrijft in 1923, na de dood van Proust, aan dit bezoek details toe die afkomstig zijn uit de beschrijving in de *Recherche* van het bezoek van Bergotte aan het Jeu de Paume, een episode die Proust al geschreven had voordat hij zelf de Vermeers ging bewonderen. Ook Robert Proust laat zich, opmerkelijk genoeg, in zijn verslag van dit uitstapje van zijn broer inspireren door de scène van Bergottes dood in *La Prisonnière*.

Na deze inleiding gaat Keller nader in op de relatie tussen de esthetica van Proust en de karakteristieken van Vermeers schilderkunst. Wat bedoelt Proust als hij Bergotte laat zeggen: 'Zo had ik moeten schrijven, ik zou verscheidene lagen kleur moeten aanbrengen, van mijn taal een kostbaarheid op zichzelf moeten maken, zoals dit kleine gele muurvlak.'? Keller stelt voor om 'couleur' of 'couches de couleur' te interpreteren als 'betekenis', en om de door Bergotte geuite wens te zien als de intentie van Proust om een gelaagde tekst te schrijven waarin termen of fragmenten altijd meerdere betekenissen bezitten.

Keller illustreert zijn betoog met twee voorbeelden. In het eerste voorbeeld grijpt hij terug op de passage van de madeleine die, door

het verband met de nachtkusscène die er onmiddellijk aan voorafgaat, indirect verwijst naar het incest thema: 'Elle (la mère) envoya chercher un de ces gâteaux courts et dodus appelées Petites Madeleines qui semblent avoir été moulés dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques'. De onderliggende betekenis van de thematische keten - 'elle, madeleine (Marie Madeleine), moulés (moule), valve (vulve, une des significations de moule), coquille' - laat aan duidelijkheid niets te wensen over, en wordt nog benadrukt door de aaneenschakeling van zachte, vloeiende klanken ontleend aan het substantief 'madeleine': 'elle, dodus, appelés, semblent, moulés valve'. De madeleine is, aldus Keller, als het ware het palet van dit fragment. En dan is er nog de signatuur van Proust, die in de hoofdletters zichtbaar wordt: *Petite Madeleine*.

In het tweede voorbeeld bekijkt Keller de ouverture van de *Recherche*. In de opsomming van de ruimten die hij zich in zijn herinnering aan Combray voor de geest kan halen - 'de kleine salon, de eetkamer, [...], de vestibule [...], de trap [...], en in de top mijn slaapkamer en de kleine gang met de glazen deur waardoor mijn moeder binnenkwam' - laat Proust één vertrek weg. Hij beschrijft dat in een eerdere passage (over de wandelingen van de grootmoeder in de tuin) als 'het kamertje dat naar iris geurt en van waaruit je overdag zelfs de slottoren van Roussainville-le-Pin kon zien'. Keller laat zien hoe in de naam van dit dorpje een van de thema's schuilgaat die met dit 'kamertje' verbonden zijn, de ontluikende seksualiteit. *Roussainville-le-Pin*: op Gilberte, 'la fille rousse', het meisje met het roodblonde haar, richt zich het verlangen van de jonge Marcel.

De betekenissen van de woorden en de eigennamen in de passage over het kleine vertrek worden nog uitgebreid door een aantal intertekstuele verwijzingen. Waarom gebruikt Proust de term 'réclamer' als hij in verholde termen spreekt over de activiteiten die absolute eenzaamheid 'vereisen' en waartoe dit kamertje zich bij uitstek leent? Waarom heeft hij het dorp, na het in eerdere versies Pinsonville en Troussinville te hebben gedoopt, uiteindelijk Roussainville genoemd? Volgens Keller voert Proust hier Baudelaire ten tonele, de dichter die als zijn leidsman optreedt wanneer hij in de duistere en schaamtevolle regionen van lichaam en geest afdaalt. Het werkwoord 'réclamer' zou verwijzen naar de eerste regels van het begin van het gedicht *Recueillement*: 'Sois sage ô ma douleur, et tiens-toi plus tranquille./ Tu réclamaïs le Soir; il descend; le voici'. 'La fille

rousse' roept een associatie op met de titel van een van de *Tableaux parisiens: À une mendiante rousse*. De vervanging van Pinsonville door Roussainville, waarin ook 'la mendiante rousse' doorklinkt, heeft des te meer betekenis omdat roodharigheid ook kan wijzen op een joodse afkomst, en deze op haar beurt weer bij sommige personages met gevoelens van schaamte gepaard gaat.² Gilberte Swann, 'la fille rousse', zal haar joods zijn en haar vader verloochenen door als Mlle de Forcheville door het leven te gaan.

Daarmee is de schat aan betekenissen die in Roussainville besloten ligt, nog niet uitgeput. Keller laat zien dat de parallel die tussen het joods zijn en homoseksualiteit in het begin van *Sodome en Gomorrhe* wordt getrokken, vanaf het allereerste begin in Prousts roman aanwezig is. In *Combray* verwijst de beschrijving van Roussainville dat gekastijd wordt 'als een bijbelse plaats door alle lansen van het onweer die schuin op de huizen van haar bewoners neersloegen', mede door het gebruik van de aan de dichter ontleende termen ('ostensoir'), naar het verband tussen Baudelaire en de homoseksualiteit.³ Minder evident is het verband tussen deze Baudelairiaanse beschrijving van een door een vuurregen getroffen stad en het werk van Vermeer waarin de kleuren geel, blauw en grijs domineren. Maar, en zo komt Keller met een elegante wending terug bij de wens van Swann om *De koppelaarster* in Dresden te gaan bekijken, dat schilderij van Vermeer 'smeult zoals het septuor van Vinteuil'.

Voor de lezer die zich erover verbaast dat Vermeer ontbreekt in *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, terwijl dat toch het deel van de *Recherche* is waarin de schilderkunst het meest prominent aanwezig is, had Keller in zijn hommage aan de genius loci nog een mooie ontknoping in petto. In deel twee, 'Plaatsnamen: de plaats', drinkt Marcel op weg naar Balbec, na het vertrek van de trein uit het gare Saint-Lazare, op aanraden van de dokter, een grote hoeveelheid 'bier of cognac' om zijn zenuwen te kalmeren. Terwijl Bergotte enkele seconden voor zijn dood een geel stukje muur fixeert, staart Marcel, halfdronken, naar het blauwe rolgordijn van het wagonraampje en het

² 'Une nuit que j'étais près d'une affreuse juive' is de titel van een van de drie gedichten die Baudelaire over de joodse vrouwenfiguur Sara schreef.

³ Denk aan de 'lesbische' gedichten van Baudelaire zoals 'Femmes damnées: Hippolyte en Delphine'.

zilveren schijnsel op de metalen knopen van het uniform van de conducteur. Geel, blauw, metalen knopen: het zijn volgens Keller even zovele sporen van een groot schilder in het werk van een groot schrijver.

Manet van Montfrans

Françoise Leriche over de citeerpraktijk van Proust

Lezing van Françoise Leriche (Université de Grenoble 3),
19 mei 2007

Françoise Leriche is als Proustspecialiste jarenlang betrokken geweest bij de wetenschappelijke uitgave van de brieven van Proust onder leiding van Philip Kolb. Op 19 mei 2007 hield zij een lezing voor de Marcel Proust Vereniging, getiteld 'La citation et l'allusion dans la correspondance de Proust: une pratique spécifique'. Nu, twee jaar later, heeft ze haar lezing omgewerkt tot een mooi artikel, dat in de herfst van 2009 verschijnt in *Marcel Proust Aujourd'hui* no. 7.

Dit artikel gaat niet alleen over de brieven maar ook over de *Recherche*. Een vruchtbare vergelijking want, zo blijkt, in zijn romantekst houdt Proust er een heel andere citeerpraktijk op na dan in zijn brieven. Net als de 'correspondance' wemelt de *Recherche* van de literaire citaten, verwijzingen en toespelingen. Zo zelfs dat sommige lezers uit de jaren vijftig er een nodeloze uitstalling van eruditie in zagen. Schreef Proust eigenlijk wel voor een lezerspubliek? Of alleen voor zichzelf? Tegen deze visie neemt Leriche heel duidelijk stelling: in zijn romanteksten doet Proust - of moeten we zeggen de Verteller? - juist zijn uiterste best om verwijzingen en citaten te verklaren en te verhelderen. De lezer wil hij zeker niet snobistisch uitsluiten, maar laten delen in de rijkdom van zijn 'persoonlijke bibliotheek en museum'. Uitsluiting, zo betoogt Leriche, ontstaat niet door het citeren op zich, maar door de manier waarop men citeert, en het doel dat men daarbij voor ogen heeft. Daarom stelt zij als eerste de vraag naar de citeerpraktijk van Proust (en niet naar de bronnen van zijn citaten, die voor het merendeel sinds lang geïdentificeerd zijn). Hierbij maakt zij gebruik van inzichten uit de taalpragmatiek van een taalsocioloog als Basil Bernstein, die veel interessants heeft ontdekt over de taalcodes van groepen.

Dat dergelijke codes bestaan, en hoe ze anderen kunnen buitensluiten, daar heeft Proust een scherp besef van, en dat vormt dan ook een van de thema's van de *Recherche*. Meteen aan het begin al, in *Combray*, als de grootvader in bijzijn van Bloch deuntjes uit *La Juive* neuriet om deze indirect met zijn joodse afkomst te confronteren. Of in het geval van de 'clan Verdurin', die functioneert bij gratie van een aantal vaste taalcodes en toespelingen, waardoor onderlinge

verstandhouding en dus ook uitsluiting van buitenstaanders - 'les ennuyeux' - ontstaat. Personages, zo laat Leriche zien, hanteren de taalcodes van hun sociale groep, waardoor een collectieve identiteit ontstaat die anderen willens of nillens uitsluit, maar de Verteller heeft hier een heel andere positie. Hij is er juist om die codes te expliciteren en zodoende de lezer erbij te betrekken. Hier geeft Leriche een mooie analyse van de passage over Odette als de Zéphora van Botticelli. De Proustlezer krijgt alle instrumenten en alle informatie in handen om deze op het eerste gezicht verzochte vergelijking te kunnen begrijpen en appreciëren.

Heel anders zit het wanneer we de brieven van Proust ter hand nemen. Hier, zo betoogt Leriche, hanteert Proust de tegenovergestelde citeerpraktijk. Een brief is per definitie uitsluitend bestemd voor zijn ontvanger, daarom hebben citaten en toespelingen er een puur persoonlijk karakter. Geen buitenstaander die deze geheime codes kan begrijpen, en de brieven waren daar ook helemaal niet op gericht. Proust en zijn correspondent(e) genoten juist van een geheime, voor derden ontoegankelijke verstandhouding. Leriche geeft hiervan een mooi voorbeeld met het 'feuilleton' dat zich in de laatste jaren van Prousts leven ontspon in zijn correspondentie met Mme Straus - een van zijn vroegere vlammen, en een van de modellen van Mme de Guermantes. Hier ontwikkelt zich een amoreus spel op afstand dat louter en alleen berust op het citeren van - overigens beroemde - regels uit het gedicht 'Booz endormi' van Victor Hugo. Een spel dat voor buitenstaanders onbegrijpelijk blijft, tenzij een exegeet als Françoise Leriche zich er over buigt. Leriche is daarvoor overigens 'bien placée', want zij gaf enkele jaren geleden een vuistdik deel Proustbrieven uit (waarvan er vele niet eerder gepubliceerd waren). Door het indrukwekkende apparaat van noten, voor- en nawoorden en registers hoeft geen toespeling of persoon in deze brieven duister te blijven voor de lezer.¹

Lezing en artikel maken ons als Proustlezers duidelijk dat we ons niet moeten laten afschrikken door het duizelingwekkende aantal citaten en toespelingen op kunst en literatuur in de *Recherche*: als we goed lezen, moet de explicitering immers in de romantekst zelf te

¹ Marcel Proust, *Lettres* (1879-1922). Sélection et annotation par Françoise Leriche, Plon, 2004, 1354 pp.

vinden zijn! En wagen we ons aan de ‘correspondance’, dan kunnen we altijd nog de uitgaves met commentaar raadplegen.

Annelies Schulte Nordholt
