

Marcel Proust Vereniging

Bulletin 8



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

Redactie:
Manet van Montfrans & Wouter van Diepen

Correspondentie:
M.A.E. van Montfrans
Europese studies
Bushuis/Oost-Indisch huis | kamer G 2.03
Kloveniersburgwal 48 | 1012 CX Amsterdam
e-mail: m.a.e.vanmontfrans@uva.nl

© 2018, Marcel Proust Vereniging
Alle rechten voorbehouden

Drukversie: De Boekdrukker, Amsterdam
(okt. 2018, ISSN 1572-1329)
Pdf-versie: MPV (nov. 2018)

Foto omslag: portret Marcel Proust (Otto Wegener, 1900)

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of op enige andere manier zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever of auteur.

www.marcelproust.nl

Inhoudsopgave

<i>Wouter van Diepen, Manet van Montfrans</i> Inleiding	1
<i>Annelies Schulte Nordholt</i> Jaarverslag 2017	4
<i>Charlotte Vrielink</i> De abstractie overwonnen? Kees van Dongen als illustrator van de Recherche	6
<i>Annelies Schulte Nordholt</i> Volker Schlöndorffs <i>Un amour de Swann</i> opnieuw bekeken	16
<i>Ieme van der Poel</i> Menselijke dierentuinen en Nesselrode-pudding. Kanttekeningen bij de annotatie van de Nederlandse vertaling van <i>À l'ombre des jeunes filles en fleurs</i>	21
<i>Sjef Houppermans</i> Van Zaragoza tot Verdun. De geschriften van Luc Fraisse	28
<i>Nell de Hullu-van Doeselaar</i> De lange zin bij Proust: bekroning of bravoure	38
<i>Camiel van Woerkum</i> Een complexe wereld vraagt om een complexe zin. Een Spitzeriaanse analyse van de Proustiaanse 'période'	48
<i>Wouter van Diepen</i> Uitgaan van de muziek die je liefhebt. Een gesprek met Maria Milstein	60

Inleiding

Kunstenaars die het wagen om Prousts tekst in beelden te vangen zijn bij voorbaat gewaarschuwd: illustere voorgangers kwam het vaak op stevige kritiek te staan. Niet altijd terecht, zo betogen twee teksten in dit nummer. De moed die het vergt om de kennelijke autoriteit van de *Recherche* te trotseren wordt in het geval van de schilder Kees van Dongen en de regisseur Volker Schlöndorff in dit Bulletin met terugwerkende kracht beloond. Charlotte Vrielink laat zien dat kleurgebruik voor Van Dongen het belangrijkste middel is om zijn aquarellen meer dan een rechtstreekse transpositie van een scène te laten zijn. Het lukt de schilder wel degelijk om complexe ervaringen, zoals de beleving van theater en muziek, met zijn talent voor het gebruik van kleur in beeld te vertalen. Van Dongen blijft wat dat betreft dicht bij de tekst van Proust, waarin kleur vaak een structurerende rol speelt.

Voor Schlöndorff is kleur slechts één van de middelen om de complexe (tijd)structuur van de *Recherche* uit te beelden. De film *Un amour de Swann*, opnieuw bekeken door Annelies Schulte-Nordholt en haar Leidse studenten, verbeeldt niet alleen de analytische benadering van Swanns liefde (bijvoorbeeld door het tonen van symbolische voorwerpen) maar verwijst ook naar de grotere structuur van de *Recherche* door het toevoegen van latere en zelfs verzonden personages. Veel meer dan bij een nostalgische kostuumfilm het geval zou zijn brengt Schlöndorff op deze manier een sociale kritiek van de belle époque voor het voetlicht.

Proust scheidt, in tegenstelling tot wat wel eens is beweerd, een genuanceerd tijdsbeeld, al doet hij dat vaak impliciet en met een merkbaar genoeg in het spel met verbeelding en realiteit. Ieme van der Poel legt uit hoe een goede annotatie kan helpen de werking van de literaire tekst op dit vlak beter te begrijpen. Subtiële sociale en historische verwijzingen raken, doordat zij op bedekte wijze de

verteller positioneren, rechtstreeks aan de structuur van de roman. Daarnaast kan enige toelichting ‘le plaisir du texte’ vergroten: historische gebeurtenissen en mentaliteiten vinden bij Proust vaak op amusante wijze hun weg in karakteristieke personages.

Met name voor de Eerste Wereldoorlog geldt dat deze, veel meer dan als historische context alleen, van doorslaggevende betekenis is geweest op Prousts gehele romanproject. Sjef Houppermans bespreekt een recente studie van Luc Fraisse, *Proust et la stratégie militaire*, waarin de Proustspecialist uit Straatsburg analyseert hoe de oorlog ingrijpt op de roman, van Prousts nauwgezette documentatie, via de beschrijvingen van precieze oorlogsomstandigheden, de wetmatigheden en het discours van oorlog tot de symbolische verstrengeling van Eros en Thanatos die la Grande Guerre in de *Recherche* is geworden.

Ook bespreekt Houppermans twee nieuwe delen van de integrale kritische uitgave van de *Recherche* die de onverminderd productieve Luc Fraisse verzorgt voor Classiques Garnier. In het geval van *La fugitive* verantwoordt Fraisse zijn keuze voor de lange versie door nadruk te leggen op de psychoanalytische dimensie. Zo wordt de tijdsduur van het rouwproces in overeenstemming gebracht met de latere ontwikkelingen in *Le temps retrouvé*.

Dankzij Ieme van der Poel zagen we al dat de verteller zich vaak op impliciete wijze sociaal positioneert. Geïnspireerd door de ideeën van literatuurtheoreticus Leo Spitzer laat Camiel van Woerkum zien dat een analyse van de lange complexe zin inzicht verschaft in Prousts talige ordening van het verhevene en het banale. Een eenvoudig blauw hoedje bevindt zich weliswaar op de laagste trede van de syntactische structuur, maar licht daardoor juist op en geeft betekenis aan de (sociale) beleving van de verteller.

Van Woerkums artikel vormt een tweeluik met dat van Nell de Hullu-van Doeselaar: samen verzorgden zij een lezing voor de vereniging over de lange zin bij Proust. Ook De Hullu-van Doeselaar ziet in de lange zin een zo compleet mogelijke ordening en verdichting van de waargenomen werkelijkheid maar aan de

hand van de classificatie van Jean Milly duidt zij dit vormprincipe als complexiteit binnen een formele eenheid: Proust is hiermee, zowel op het niveau van de scène als dat van het gehele werk, tot een klassiek modernisme gekomen.

Veel leden van de vereniging hebben blij gegeven van hun enthousiasme over de nieuw verschenen cd *La Sonate de Vinteuil* van Maria en Nathalia Milstein. Reden genoeg om speciaal voor dit nummer van het *Bulletin* in gesprek te gaan met Maria Milstein. Wouter van Diepen trof in haar een liefhebber van literatuur en van Proust in het bijzonder. Het was een plezier om met Maria te spreken over de achtergronden van de cd en over de voorstelling op teksten van Proust die ze samen met regisseur en schrijver Peter te Nuyl maakte. Dit theatrale concert is vanaf het seizoen 2019-2020 op verschillende podia in het land te zien. In onze ogen een uitstekende gelegenheid om de beleving van theater en muziek, door Van Dongen visueel weergegeven, ditmaal in de muzikale praktijk te ervaren.

Wouter van Diepen

Manet van Montfrans

Jaarverslag 2017

2017 was het jaar dat de Marcel Proust Vereniging 45 jaar bestond. Dit lustrum is gevierd op 25 november 2017 in Haarlem. De stad Haarlem past in het rijtje van Delft en Dordrecht (waar onze vorige lustra werden gevierd, in 2007 en 2012): het was een van de etappes van Prousts ‘voyage en Hollande’. Op 17 oktober 1902 was hij in Haarlem, en bezocht uiteraard het Frans Hals Museum ‘pour voir les Hals’. Het grote portret van de Regentessen van het Oudemanhuis was een van zijn lievelingsschilderijen.

Ons lustrum begon daarom met een rondleiding door het Frans Hals museum, in de sporen van Proust. Vervolgens was er een feestelijke lunch in het schitterende gebouw van De Vereniging en in de middag een recital door de sopraan Vera Ramer en de pianist Peter van de Kamp. Zij hadden speciaal voor de gelegenheid een programma samengesteld met Franse liederen uit de tijd van Proust, van Franck, Fauré, Debussy, Ravel en anderen, die door Vera Ramer werden toegelicht en in verband gebracht met thema’s uit de *Recherche*. De (zeer proustiaanse) titel van het recital luidde: ‘Extase of spijt: Tijd die stilstaat of verglijdt’. Aan het einde van de middag konden allen het glas heffen op de Marcel Proust Vereniging.

Eerder in het jaar waren er twee andere bijeenkomsten. De eerste, op 8 april, had eveneens een muzikaal karakter: spreekster Johanneke van Slooten verdiepte zich in de muzikale vorming van Proust en liet aan de hand van vele muziekfragmenten zien hoe de figuur van Vinteuil, in de *Recherche*, wortelt in het werk van Debussy, Saint-Saëns en Fauré. Haar lezing genoot een zo grote belangstelling dat de Vereniging op het laatste moment moest uitwijken naar een grotere zaal, in het Carlton Hotel! Op 17 juni ten slotte ontvingen we in de UB onze jaarlijkse Franse Proustspecialist, dit keer was dat Michel Erman, verbonden aan de Université de Bourgogne in Dijon. Zijn levendige verhaal over het Parijs van Proust

maakte duidelijk hoe personages in de *Recherche* ieder hun territorium hebben, dat bepalend is voor hun sociale identiteit. En hoe die vaste topografie - die sinds Balzac bestond - tijdens de belle époque aan het schuiven raakte.

Ook in breder verband hebben (bestuurs)leden zich afgelopen jaar ingezet om meer bekendheid te geven aan het werk van Proust. Sjef Houppermans gaf van 15 februari tot 5 april acht HOVO-colleges in Leiden, waarbij het eerste deel, *Swanns kant op* (in de nieuwe vertaling van Rokus Hofstede en Martin de Haan) werd gelezen en besproken. Ad van der Made verzorgde in oktober 2017 wederom zijn ‘culturele vakantieweek’ rond Proust: ‘Herfstvakantie met Marcel Proust’, op La Bouysse, Zuid-Frankrijk.

Ook buiten de vereniging was 2017 een goed Proustjaar in Nederland. Bij het Centre Français-Néerlandais van de Waalse Kerk in Amsterdam startte drs. Anja-Hélène van Zandwijk een Cercle Proust, waar in de loop van vijf jaar de gehele *Recherche* gelezen zal worden. Verder was 2017 het jaar van het verschijnen van de cd ‘La Sonate de Vinteuil’, door de musiciennes Maria en Nathalia Milstein. De cd oogstte veel waardering en was één van de redenen dat Maria Milstein de Nederlandse Muziekprijs 2018 ontving.

Het ledental van de Vereniging stond in 2017 op 65, waaronder drie nieuwe leden. Dat aantal heeft zich gestabiliseerd ten opzichte van vorig jaar.

Annelies Schulte Nordholt
(voorzitter)

De abstractie overwonnen?

Kees van Dongen als illustrator van de Recherche

Charlotte Vrielink¹

Weigeren om Proust te illustreren is misschien wel de beste manier om zijn werk naar beeld te vertalen, schrijft Florence Godeau in haar artikel ‘In Praise of Iconoclasm: Reflections on the Improbable “Illustration” of *À la Recherche*’.² Godeau betwijfelt of het mogelijk is om de eigenschappen die het unieke karakter van Prousts roman *À la recherche du temps perdu* bepalen, zoals abstracte reflectie, dagdromen, herinneringen en de karakteristieke Proustiaanse stijl, te visualiseren. Volgens Godeau zou een artiest in staat moeten zijn om zowel beeld als analyse, zowel schoonheid als reflectie, in de illustratie van de tekst samen te voegen. Bij een dergelijke opvatting lijkt het illustreren van de *Recherche* inderdaad een zeer lastige taak.

Toch heeft dit kunstenaars in het verleden en in het heden er niet van weerhouden om hun eigen interpretatie van deze modernistische klassieker te creëren. Zo maakte Stéphane Heuet een stripverhaal, creëerde kunstenaar Candida Romero een heus Proust-bordspel en zijn er meerdere filmadaptaties verschenen. Voor meer informatie over intermedialiteit en andere artistieke interpretaties van de *Recherche* verwijs ik graag naar het artikel van Sophie Levie dat in 2000 verscheen in het Jaarboek van de Marcel Proust Vereniging.³

¹ Charlotte Vrielink (BA Franse Taal en Cultuur, Radboud Universiteit Nijmegen) is tweedejaars student in de onderzoeksmaster Historical, Literary and Cultural Studies (Radboud Universiteit). Dit is de geschreven versie van een lezing die zij heeft gehouden op 3 maart 2018 in de Waalse Kerk te Amsterdam.

² Florence Godeau, ‘In Praise of Iconoclasm: Reflections on the Improbable “Illustration” of *À la Recherche*’, in Nathalie Aubert, *Proust and the Visual*, Cardiff, University of Wales Press, 2012, p. 203.

³ Sophie Levie, ‘Recycling Proust. Over intermedialiteit en de Recherche’, *Jaarboek van de Marcel Proust Vereniging*, 26/27, 2000, pp. 61-72.

Een zeer bijzondere editie van *À la recherche du temps perdu* werd in 1947 uitgegeven door Gallimard en bestaat uit drie delen. Deze uitgave is verrijkt met 77 aquarellen door de Nederlandse kunstenaar Kees van Dongen, die op jonge leeftijd naar Frankrijk verhuisde en uiteindelijk ook de Franse nationaliteit heeft aangenomen. Van Dongens *Recherche* werd beschouwd als een luxe-editie, vanwege de vormgeving maar ook vanwege de beperkte oplage. In totaal werden er 9250 exemplaren gedrukt bij E. Desfosses in Parijs.⁴

Opvallend is dat deze geïllustreerde *Recherche* nauwelijks aandacht heeft gekregen van literatuurwetenschappers of kunsthistorici, ondanks het feit dat de twee artiesten die aan het boek hebben bijgedragen - Marcel Proust en Kees van Dongen - vandaag de dag zo'n grote bekendheid genieten. De enige referentie naar deze geïllustreerde editie staat in *Kees van Dongen: het complete grafische werk* van Jan Juffermans sr. en jr. Zij stellen dat de editie weliswaar commercieel een groot succes was door het vrolijke en sensuele karakter van de illustraties, maar dat deze artistiek verder niet bijzonder interessant waren. Echter, ik zal beargumenteren waarom ik het oneens ben met deze stelling, aangezien er mijns inziens op artistiek gebied wel veel interessante aspecten te ontdekken zijn in de manier waarop Van Dongen de *Recherche* heeft gevisualiseerd.

Een Nederlander in Parijs

Hoewel Kees van Dongen vandaag de dag wordt beschouwd als een van de bekendste Nederlandse schilders uit de 20^e eeuw en hij bij leven al tot in de hoogste kringen van de Parijse elite wist door te dringen, was de start van zijn carrière veel minder glansrijk. Van Dongen werd geboren in 1877 in een middenstandsfamilie in Delfshaven en studeerde aan de Rotterdamse kunstacademie. Toen hij negentien was, besloot hij dat Nederland niet groot genoeg voor

⁴ In Nederland kan men op twee locaties een exemplaar ter inzage aanvragen, in de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag en in de bibliotheek van het Rijksmuseum in Amsterdam.

hem was en vertrok naar Parijs, destijds hét centrum van artistieke activiteit van de wereld. Helaas kwam zijn carrière niet bepaald direct van de grond; hij verdiende wat geld door hier en daar iets te illustreren voor satirische tijdschriften als *l'Assiette au beurre*, maar moest ook vaak naar huis terugkeren vanwege financiële problemen.

In 1901 verhuisde de schilder voorgoed naar Parijs. In Montmartre kwam hij in contact met andere artiesten zoals Picasso, De Vlaminck, Modigliani en vele anderen. Zijn kunst kreeg meer en meer erkenning, hetgeen resulteerde in exposities in de Galerie van Ambroise Vollard in 1904 en op de *Salon d'automne* van 1905. Zijn werk uit die tijd wordt gerekend tot het fauvisme, dat zich kenmerkt door licht, kleur en expressie. Hoewel zijn fauvistische periode in 1913 eindigde, bleven weelderigheid en sensualisme gedurende zijn hele carrière belangrijke karakteristieken van zijn stijl. De Franse kunstkriticus Gaston Diehl beschreef zijn stijl als 'een feest voor het oog van de toeschouwer; Van Dongen speelt met diepe en rijke kleuren, unieke harmonieën van kleuren, en weet reliëf te suggereren door sterke contrasten'.⁵

Eén van zijn bewonderaars van het eerste uur is de Franse dichter en kunstkriticus Guillaume Apollinaire. In 1918 kondigde hij een tentoonstelling met Van Dongens werk aan en bejubelde met name zijn bijzondere gebruik van kleur:

Ce coloriste a le premier tiré de l'éclairage électrique un éclat aigu et l'a ajouté aux nuances. Il en résulte une ivresse, un éblouissement, une vibration et la couleur conservant une individualité extraordinaire se pâme, s'exalte, plane, pâlit, s'évanouit sans que s'assombrisse jamais l'idée seule de l'ombre.⁶

Van Dongen zocht naar inspiratie op de meest ongewone plekken: hij bestudeerde erotische modellen en courtisanes in nachtclubs, hij ging naar circussen en andere extravagante optredens, en hij reisde

⁵ Gaston Diehl, *Van Dongen*, Paris, Flammarion, 1968, p. 85.

⁶ *Ibid.*

naar Noord-Afrika, Spanje en Italië. Na deze succesvolle fauvistische periode werd hij in de jaren twintig beroemd als portrettist van de Parijse high society. Iedereen die er toe deed poseerde voor Kees van Dongen, van adellijke dames tot filmsterren, zoals Brigitte Bardot.

Later in zijn carrière nam de beroemdheid van Van Dongen enigszins af, en op dat moment begon hij meer boekillustraties te maken. Het is niet zeker of het een direct gerelateerd is aan het ander, maar het is aannemelijk dat de kunstschilder meer betrokken raakte bij het opluisteren van literatuur om de afgenomen verkoop van zijn kunst te compenseren. Hij illustreerde onder andere *Les Lépreuses* (1946) van Henry de Montherlant, *La Princesse de Babylone* (1948) van Voltaire, *La Révolte des anges* (1951) van Anatole France en *Le livre des mille et une nuits* (1955) van Joseph-Charles Mardrus.

Inspiratie uit onverwachte hoek

De 77 aquarellen in de *Recherche* hebben verschillende onderwerpen. Meestal herkennen we Van Dongens bekende thema's: de beau monde, portretten, en veel vrouwen, gekleed dan wel naakt. Hij schilderde echter ook veel buiten zijn kenmerkende comfortzone: aquarellen met landschappen, stillevens en meer persoonlijke of abstracte scènes. Maar misschien is het schilderen van landschappen niet zo'n onbekend terrein voor Van Dongen als zijn fauvistische periode doet vermoeden; zijn ervaringen daarmee gaan terug naar zijn opleiding op de Rotterdamse kunstacademie. Door de invloed van de contemporaine Nederlandse school met landschapsschilders zoals Jan Toorop, en met de nabijheid van de zee en van de haven van Delfshaven, waren kanalen, windmolens en boerderijen veel voorkomende motieven in het werk van de jonge Van Dongen.

Als ik deze aquarellen uit de *Recherche* vergelijk met Van Dongens overige werk, komen ze qua stijl het dichtst in de buurt bij een serie aquarellen getiteld *Deauville, 1920* uit 1931. De Franse badplaats Deauville vertoont veel gelijkenissen met Cabourg, het model van het fictieve Balbec, beide zeer modieuze badplaatsen aan

het begin van de twintigste eeuw. We zouden ons dan ook kunnen afvragen of deze verwantschap op toeval berust.

De kunst van het illustreren

Marcel Proust schrijft enorm veel over kunst in alle vormen: van opera tot literatuur en van schilderkunst tot muziek. Ik zal door middel van enkele voorbeelden laten zien hoe Van Dongen omging met de uitdaging om kunstvormen die niet per se visueel zijn, zoals muziek en theater, toch in beeld te vangen.

Een theatrale teleurstelling

Van Dongens illustratie ‘La Berma dans Phèdre’ (fig. 1) verwijst naar de scène aan het begin van *A l’ombre des jeunes filles en fleurs* waarin de verteller voor het eerst een bezoek brengt aan het theater. De jonge Marcel was een groot bewonderaar van de beroemde actrice La Berma en had dan ook hoge verwachtingen van haar optreden in Racines klassieke tragedie, maar hij werd helaas diep teleurgesteld: ‘Hélas! Cette première matinée fut une grande déception’ (Vol. I, 312). De verteller herinnert zich vooral de monotonie van de uitgesproken verzen en het gebrek aan een gevoelige interpretatie door de actrice:

[...] elle aurait certainement des intonations plus surprenantes que celles que chez moi, en lisant, j’avais tâché d’imaginer; mais elle n’atteignit même pas jusqu’à celles qu’Ænone ou Aricie eussent trouvées, elle passa au rabot d’une mélodie *uniforme* toute la tirade où se trouvèrent confondues ensemble des oppositions pourtant si tranchées qu’une tragédienne à peine intelligente, même des élèves de lycée, n’en eussent pas négligé l’effet ; d’ailleurs, elle la débita tellement vite que ce fut seulement quand elle fut arrivée au dernier vers que mon esprit prit conscience de la *monotonie voulue* qu’elle avait imposée aux premiers. (Vol. I, 315-316; mijn cursivering)

In Van Dongens interpretatie van deze scène staat de actrice, gekleed in een lichtblauwe jurk, op een podium waar zij omgeven wordt

door decoratieve toneelschotten in sterk verzadigde kleuren. Deze kleuren zijn weliswaar levendig, maar erg eentonig en verre van harmonieus. Door dit kleurgebruik worden de monotonie en het gebrek aan harmonie van La Berma's optreden vertaald in de platheid en de oppervlakkigheid van de illustratie: er zijn alleen egale, monotone gekleurde kleuoppervlaktes met harde overgangen in de achtergrond, geen geleidelijke transitie zoals we die in andere illustraties zullen tegenkomen. Hoewel La Berma de ster van de show zou moeten zijn, springt ze er niet uit, en in haar lichtgekleurde jurk



Fig. 1. Kees van Dongen, 'La Berma dans Phèdre', in Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1947, Vol. I, p. 313.

verdwijnt ze bijna tegen de felgekleurde achtergrond. Bovendien versterken ook de ruimtelijke indeling, de invalshoek en het gebruik van licht het oppervlakkige karakter van haar uitvoering. De invalshoek van de toeschouwer is lichtelijk verplaatst naar de zijkant van het podium, zodat je als toeschouwer tussen de decorstukken kunt kijken. Dit effect wordt versterkt door het gebruik van kleur, waar het felle geel in de linkerhoek het podium laat zien in vol licht, terwijl naar achteren toe het podium steeds donkerder wordt, met duidelijke slagschaduw op de vloer van de toneelschotten en gordijnen. Daardoor maakt de illustratie de toeschouwer bewust van de oppervlakkigheid van La Berma's optreden, die blijkbaar niet overtuigend genoeg was om de verteller uit de theatersetting te halen en in het emotionele verhaal van de Griekse koningin op te laten gaan.

Al lange tijd wordt gesuggereerd dat het personage La Berma geïnspireerd is op de legendarische Franse actrice Sarah Bernhardt. Het toeval wil dat Bernhardt ook de rol van Phèdre in Racines gelijknamige toneelstuk heeft gespeeld. Hiervan getuigt de omslag van *Le Théâtre* uit 1899 met een portret van de actrice in de titelrol (fig. 2). De gelijkenissen tussen de omslag en Van Dongens illustratie zijn op zijn minst opvallend te noemen: de lichtblauwe kleur van de jurk en de Griekse gedrapeerde pasvorm, het dramatisch naar achter gekantelde hoofd, de positie van de armen en de gesloten ogen.



Fig. 2. Portret van Sarah Bernhardt als Phèdre, omslag van *Le Théâtre*, december 1899.

Het lijkt dan ook erg waarschijnlijk dat Van Dongen geïnspireerd was door deze afbeelding van Sarah Bernhardt voor zijn interpretatie van de scène.

Een muzikaal fresco

De harde en ruwe juxtapositie van de verschillende kleuren bij La Berma wordt vooral duidelijk in vergelijking met ‘Le septuor de Vinteuil’ (fig. 3). Hier wordt ook gebruik gemaakt van felle en uiteenlopende kleuren – van het felle fuchsia op het podium tot de kobaltblauwe stoelen en de explosies van koraalrood en geel in de achtergrond – en toch laat deze illustratie een harmonieuze en kalme indruk achter. De illustratie beeldt het moment af waarop een onbekend muziekstuk, het *Septuor* van de overleden componist Vinteuil, voor het eerst wordt uitgevoerd tijdens een soirée bij de Verdurins. Van Dongen heeft zelfs de kleinste details uit de tekst verwerkt, van



Fig. 3. Kees van Dongen, 'Le septuor de Vinteuil', in Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1947, Vol. III, p. 169.

eerde, schreef Proust een passage die bijna als een ekphrasis van het *Septuor* beschouwd zou kunnen worden, aangezien hij Vinteuils muziekstuk als een schilderij beschrijft: ' [...] il peignait sa grande fresque musicale, comme Michel-Ange [...] de tumultueux coups de brosse au plafond de la chapelle Sixtine' (173). Voor de verteller lijkt de impressie die hij ervaart gedurende de uitvoering van de compositie op de rode kleuren van de dageraad en de opkomende zon:

Tandis que la sonate s'ouvrait sur une *aube* liliale et champêtre, [...] c'était sur des surfaces unies et planes comme celles de la mer que, par un *matin* d'orage déjà tout *empourpré*, commençait, au milieu d'un aigre silence, dans un vide infini, l'œuvre nouvelle, et c'est dans un *rose d'aurore* que, pour se construire progressivement devant moi, cet univers inconnu était tiré du silence et de la nuit. Ce *rouge* si nouveau, si absent de la tendre, champêtre et candide sonate, teignait tout le ciel, comme *l'aurore*, d'un espoir mystérieux. Et un chant perçait déjà l'air, chant de sept notes, mais le plus inconnu, le plus différent de tout ce que j'eusse jamais imaginé, de tout ce que j'eusse jamais pu imaginer, à la fois inef-

de specifieke zitplaats van de gastvrouw ('Mme Verdurin s'assit à part' (Vol. III, 169), tot de haardracht van de muzikant ('Quant à Morel, une mèche, jusque-là invisible et confondue dans sa chevelure venait de se détacher et de faire boucle sur son front' (171).

Afgezien van deze fysieke details is de visualisatie van een muziekstuk verre van evident. Hoe beeldt men een kunstvorm af die niet gezien, noch gelezen kan worden? Hoe is een muzikale ervaring in woorden of beelden te vatten? Proust en Van Dongen vonden de oplossing in hetzelfde middel: kleur. Waar Van Dongen een picturale interpretatie van de compositie cre-

fable et criard, non plus un roucoulement de colombe comme dans la sonate, mais déchirant l'air, aussi vif que la nuance *écarlate* dans laquelle le début était noyé, quelque chose comme un mystique chant du coq, un appel ineffable, mais suraigu, de *l'éternel matin*. (Volume III, 170; mijn cursivering)

Deze kleuren (paars, rood, roze, scharlaken) vormen ook het belangrijkste kleurenschema gebruikt door Van Dongen. De harmonie van de kleuren is representatief voor de onderdompeling in de muziek die de verteller ervaart vlak nadat de eerste noten zijn gespeeld: 'Le concert commença, [...] je me trouvais en pays inconnu' (169). In tegenstelling tot het optreden van La Berma, die er nooit in slaagt om aan de oppervlakkigheid te ontsnappen, is elke compositie van Vinteuil een heel nieuw universum waarin de toehoorder tijdelijk wordt meegenomen. Van Dongen schilderde het publiek dan ook met de ogen dicht, volledig ondergedompeld in de zoete muzikale ervaring.⁷

Kleur bekennen

Na slechts een klein deel van Van Dongens illustraties voor de *Recherche* geanalyseerd te hebben, kunnen we al stellen dat de artistieke waarde van deze aquarellen belangrijker is dan Juffermans sr. en jr. suggereren. De illustraties zijn veel meer dan een simpele transpositie van het tekstuele plot naar beeld. Van Dongen is er ook in geslaagd een wijd aanbod aan abstracte ideeën te visualiseren, zoals de emoties van de verteller, beschrijvingen van muzikale composities, vervlogen herinneringen, en theorieën over het

⁷ Tijdens de lezing heb ik ook een derde illustratie besproken, *Évocations*, waar literatuur en de onvrijwillige herinneringservaring centraal staan, maar die ik hier wegens lengteoverwegingen achterwege moet laten. Voor een uitgebreide analyse van deze illustratie en meer informatie over de editie verwijs ik graag naar mijn artikel 'The Art of Illustrating the Impossible: Marcel Proust's *A la recherche du temps perdu* through the eyes of Kees van Dongen' dat verscheen in RELIEF in 2017, en dat online geraadpleegd kan worden: <https://www.revue-relief.org/articles/abstract/10.18352/relief952/>

karakter en het doel van literatuur. Niet alleen maakte de Nederlands-Franse schilder gebruik van zijn persoonlijke stijl en hield hij rekening met de fijnste nuances van de tekst, maar hij bediende zich ook van extern bronmateriaal om zijn illustraties te verrijken.

Van Dongens meest opvallende en meest persoonlijke techniek die hij aanwendt voor de soms lastige intermediale transpositie van woorden in beelden is het gebruik van kleur, zijn grootste talent volgens Guillaume Apollinaire. Door te spelen met de eigenschappen van kleur (zowel de verzadigdheid en nuance van tinten als de harmonieën die gecreëerd worden door ze naast elkaar te plaatsen) heeft Van Dongen laten zien dat kleur in staat is om het verschil tussen realiteit en fantasie weer te geven, tussen harmonieën en botsingen, en dat het zelfs de hele sfeer van een afbeelding kan bepalen.

Omdat elk medium altijd zijn medium-specifieke kwaliteiten behoudt, is er geen één-op-één transpositie van een kunstwerk mogelijk als deze de grenzen tussen verschillende media overschrijdt. Daarom moet elke intermediale adaptatie van een artistiek werk gezien worden als een autonoom werk dat de interpretatie en de visie van de artiest weerspiegelt. Hierdoor is het, in tegenstelling tot wat Godeau betoogt, nooit onmogelijk om een roman te illustreren, hoe abstract die ook mag zijn, daar er nooit één ‘juiste’ visualisatie is. En wellicht was er nooit een schrijver die de diversiteit van artistieke interpretaties meer waardeerde dan Marcel Proust zelf:

Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d’aller vers de nouveaux paysages, mais d’avoir d’autres yeux, de voir l’univers avec les yeux d’un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d’eux voit, que chacun d’eux est; et cela nous le pouvons avec un Elstir, avec un Vinteuil, avec leurs pareils, nous volons vraiment d’étoiles en étoiles. (Vol. III, 177)

Volker Schlöndorffs *Un amour de Swann* opnieuw bekeken

Annelies Schulte Nordholt¹

Schlöndorff was de eerste regisseur die Proust verfilmde. Hij werkte met formidabele acteurs zoals Jeremy Irons en Ornella Muti en maakte een film die nog steeds een genot voor het oog is. Toch heb ik lange tijd mijn neus een beetje opgetrokken voor deze film, die naar mijn gevoel wat al te mooi was, en zich beperkte tot het vertellen van het verhaal, zonder recht te doen aan de uitzonderlijke manier van kijken en schrijven van Proust. Daarmee verkeerde ik in het goede gezelschap van vele critici die, toen de film in 1974 uitkwam, deze wegzetten als een typisch product van de ‘cinéma du patrimoine’: ‘mooie’ kostuumfilms die op nostalgische en spectaculaire wijze een tijdperk van de Franse geschiedenis – in dit geval de belle époque – tot in de puntjes reconstrueerden. Waar bleven proustiaanse sleutelthema’s als herinnering en de verloren tijd?

Onlangs heb ik met studenten de film opnieuw bekeken en bepaalde scènes geanalyseerd, en toen kwamen we tot een wat andere conclusie: ondanks onvolmaaktheden is de film een poging om de essentie weer te geven van de *Recherche*, zowel qua structuur en thematiek als qua stijl. Hoe komt het dat we dat nooit eerder hadden gezien? Misschien ontbrak het ons aan de nodige aandacht, en lieten we ons verblinden door het esthetische karakter van de film.

Toen Schlöndorff aan het werk ging, lag er al een scenario van Peter Brook en Jean-Claude Carrière. Peter Brook had aanvankelijk de film zullen maken, maar zag er op het laatste ogenblik vanaf, vanwege andere prioriteiten. De producer, Nicole Stéphane, was toen al

¹ Annelies Schulte Nordholt is universitair docent Franse Letterkunde aan de Universiteit Leiden.

twintig jaar op zoek naar een regisseur voor de film – een aanbod dat achtereenvolgens door grootheden als François Truffaut, Louis Malle en Alain Resnais was afgeslagen. Schlöndorff stond onder grote tijdsdruk en heeft het bestaande scenario slechts licht aangepast. De centrale gedachte van dit scenario was om de liefde van Swann te laten zien als een diepe innerlijke crisis, waarvan de film de ontwikkeling wilde tonen. Het ging daarbij niet alleen om de geschiedenis van Swanns liefde maar ook om de manier waarop die geschiedenis door Proust verteld werd.

In de tekst van *Un amour de Swann* legt de Verteller zoals bekend alle gevoelens en gedachten van Swann onder het vergrootglas; hij beent ze genadeloos uit en legt er de vooronderstellingen en gevolgen van bloot. Dit analytische, reflexieve karakter van het boek weet de film op verschillende manieren te visualiseren. Zo begint de film met een (door Schlöndorff verzonnen) scène waarin Swann, zojuist ontwaakt, geschoren wordt door zijn barbier, die aan huis komt. Terwijl Swann tegen Charlus, die bij hem op bezoek is, glashelder uiteenzet dat zijn liefde voor Odette nu voorgoed voorbij is, zien we de barbier zijn instrumenten uitstallen: vlijmscherpe messen, scalpels en een kaarsvlam, waarin ze gesteriliseerd worden. Zo wordt duidelijk dat de passie van Swann in het verhaal geanalyseerd zal worden door middel van een genadeloze ‘leçon d’anatomie’. Als de operatie geslaagd is, is de patiënt (Swanns liefde) overleden. Dat het in *Un amour de Swann* gaat om zelfreflectie en analyse, blijkt ook uit de vele spiegels en optische instrumenten, van Swanns lorgnet tot aan zijn ingelijste vergrootglas.

Ook met de structuur van zijn film wilde Schlöndorff iets laten zien van de complexe opbouw van de *Recherche*. Terwijl in het boek het verhaal van Swanns liefde min of meer lineair wordt verteld, kiest de film ervoor, 24 uur uit het leven van Swann weer te geven. In één dag en één nacht – waarin de sfeer steeds irreëler en spookachtiger wordt naarmate Swann meer verstrikt raakt in zijn obsessies – komt zijn liefde tot een crisis, als een gezwel dat barst en vervolgens geneest. Als het verhaal begint, constateert hij dat

zijn liefde voor Odette voorbij is. Alles wat daaraan voorafgaat - dus de hele geschiedenis van zijn liefde - wordt vervolgens verteld door middel van flashbacks. Terwijl Swann als een bezetene iets van zijn liefde probeert vast te houden, herbeleeft hij sleutelscènes ervan in een serie ‘souvenirs involontaires’: het verliefd worden, de catleyas, de ‘petite phrase de Vinteuil’ (waarbij overigens voor de weinig toepasselijke muziek van Hans Werner Henze is gekozen), de Verdurins, de ontmoetingen met Odette, de jaloeziescènes... Zo wordt de werking van het proustiaanse geheugen zichtbaar en ook de manier waarop het heden en verleden doet versmelten, waardoor de tijdstructuur van de film al even complex en circulair is als die van de *Recherche* als geheel.

Een mooi voorbeeld daarvan is de scène waar Swann thuiskomt na een vruchteloze poging om Odette terug te winnen. Hier werkt Schlöndorff ook sterk met kleur, of liever gezegd de afwezigheid daarvan: het appartement, waar aan het begin van de film, tijdens de kappersscène, de zon scheen, is nu ondergedompeld in sombere, grijze kleuren. Op de massieve, zware meubels en de vele ornamentale objecten schijnt een doods licht. Eerst zien we Swann eenzaam, doelloos, in zijn kamerjas aan zijn bureau zitten. Dan ineens staat Odette daar als een verschijning, stralend in haar beeldschone toilet, en stelt hem vragen over Vermeer en zijn kunsthistorische werkzaamheden. Als we goed kijken zien we dat het licht veranderd is en dat Swann zijn ‘tenue de ville’ weer aanheeft: we zijn terug in de tijd, bij de eerste bezoeken van Odette en haar vrolijk onbenullige conversatie. Ze staat even stil voor een ingelijst vergrootglas en tuurt erdoorheen naar een afbeelding van Botticelli's Zephora. Tegelijkertijd horen we Swanns bespiegelingen over haar gelijkenis met dit fresco en hoe hij daardoor op slag verliefd op haar werd.

Om het analytische karakter van het verhaal te versterken, heeft Schlöndorff niet alleen de structuur maar ook de manier waarop het verhaal verteld wordt aangepast. In de film wordt het verhaal namelijk door Swann zelf verteld, in de ik-vorm, en niet door de

Verteller, zoals in het boek. Dat was onvermijdelijk, omdat een dergelijke Vertellersfiguur onbegrijpelijk zou zijn voor de filmkijker die nog nooit iets van Proust gelezen heeft. Swann krijgt in de film zelf iets van de Verteller, van een schrijver, want we zien hem aan het begin en aan het eind bezig zijn geschiedenis op te schrijven. De ingreep is voor de Proustlezer niet storend, aangezien ook in de roman veelvuldig gebruik wordt gemaakt van de vrije indirecte rede om de gevoelens en bespiegelingen van Swann uit te drukken.

Maar de film doet nog meer om de thematiek van Proust uit te beelden. Om de geschiedenis van Swann meer reliëf te geven zijn personages en scènes uit andere delen van de *Recherche* ingevoegd. Zo speelt Charlus een veel grotere rol in de film dan in *Un amour de Swann*, waar hij praktisch niet in voorkomt. Hij vormt een koppel met een artistiek uitziende jonge man met lang haar, die Joods blijkt te zijn (dit personage is door Schlöndorff verzonnen). Voor Charlus is hij een geliefde die sociaal en cultureel, en ook qua leeftijd, zijn mindere is en van wie hij de liefde koopt. De regisseur heeft met dit koppel een pendant willen creëren van het koppel Swann-Odette, waarvan hij zo de sociale ongelijkwaardigheid wil onderstrepen. Ook Odette is Swanns mindere: hun relatie is er een van wederzijdse uitbuiting, hetgeen de film op allerlei manieren benadrukt. Op deze manier legt hij het accent op de keerzijde van de maatschappij van de belle époque: een klassenmaatschappij, met een onderklasse die bestaat uit personeel (Swanns koetsier Rémy bijvoorbeeld of de talloze lakeien van de Guermites), maar ook uit vrouwen uit de lagere klassen (prostituées, demi-mondaines zoals Odette, meisjes uit het volk). Uitsluitingsmechanismen worden zo blootgelegd ten opzichte van de lagere klassen en van Joden.

De film van Schlöndorff ademt dus zeker geen nostalgie naar de belle époque, zoals critici wel beweerd hebben. De hardvochtige omgang met sociaal minderen wordt ook zichtbaar in de relatie van Swann met de Guermites. Hier last de regisseur een scène in die uit een heel ander deel van de *Recherche* stamt (de Guermites spelen in *Un amour de Swann* immers geen enkele rol): het be-

zoek van de doodzieke Swann aan de Guermantes, die op het punt staan om naar een feest te vertrekken. Vergeefs probeert Swann de Guermantes duidelijk te maken dat hij ten dode opgeschreven is. Maar zij heeft alleen oog voor de prenten die hij haar toont, haar man alleen voor de rode schoentjes die ze vergeten is aan te trekken bij de oogverblindende rode jurk. Ondertussen zit Gilberte in Swanns rijtuig te wachten op haar vader, want deze weet van tevoren dat de Guermantes zouden weigeren haar te leren kennen, omdat zij de vrucht van de ‘mésalliance’ met Odette is. Door deze scène in te lassen wordt Swanns positie, van een man uit de Joodse burgerij, sterk afgezet tegen die van de adel uit het ancien régime.

Schlöndorffs verfilming verdient het daarom opnieuw bekeken te worden. De kritiek heeft destijds de film tekort gedaan, door hem af te doen als een esthetiserende kostuumfilm. *Un amour de Swann* is een geslaagde poging om Prousts thematiek en stijl met filmische middelen te visualiseren: de genadeloze psychologische zelfanalyse, het complexe karakter van het boek, het functioneren van de onwillekeurige herinnering en de sociale schets van de belle époque komen er wondermooi in uit.

Menselijke dierentuinen en Nesselrode-pudding.

Kanttekeningen bij de annotatie van de Nederlandse vertaling van *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*

Ieme van der Poel¹

Waarom zou je de Nederlandse vertaling van *À la recherche* moeten annoteren? Naar aanleiding van de verschijning van *De kant van Swann* bij de Bezige Bij (2009), schreven mijn mede-‘anoteerder’ Ton Hoenselaars en ik een artikel voor *Marcel Proust Aujourd’hui* waarin we deze voor de hand liggende vraag zo goed mogelijk probeerden te beantwoorden.² In het nu volgende zal ik de kern van ons argument van toen kort samenvatten, om vervolgens nader in te gaan op enkele concrete voorbeelden van door ons geannoteerde passages uit *À l’Ombre des jeunes filles en fleurs*. Dit tweede deel van de *Recherche* zal in de loop van november 2018 verschijnen bij de Bezige Bij. De oorspronkelijke vertaling, van de hand van C.N. Lijzen voor de eerste twee delen en van Thérèse Cornips voor het derde en laatste deel, wordt herzien door Philippe Noble en Desiree Schyns.

Wanneer je Proust, in navolging van wat Simon Vestdijk over hem schreef in zijn *Gallische facetten* (1968), zou beschouwen als ‘een mens die buiten zijn tijd leeft’, doe je hem schromelijk tekort. Immers, het wemelt in zijn meesterwerk van de verwijzingen naar historische gebeurtenissen, plaatsen en personen en, niet te verge-

¹ Ieme van der Poel is emeritus hoogleraar Franse Letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam. Van 1993 tot 2001 was ze voorzitter van de Marcel Proust Vereniging.

² Ton Hoenselaars en Ieme van der Poel, ‘The Best Grapes in Paris: Annotating Proust for Dutch and Flemish readers’, *Marcel Proust Aujourd’hui* 9, Amsterdam/New York, Rodopi, 2012, pp. 129-145.

ten, de topografie van de stad Parijs. Naast de vele toespelingen op de geschiedenis van Frankrijk in de jaren 1870-1918, de periode waarin we Prousts roman grofweg kunnen situeren, wordt er in de *Recherche* ook met grote regelmaat gerefereerd aan het theater, de muziek, de literatuur en de schilderkunst. Ter illustratie verwijs ik graag naar de even zorgvuldige als uitvoerige studie van Eric Karpeles: *Paintings in Proust: A Visual Companion to "In Search of Lost Time"* (2008). Dit rijk geïllustreerde werk geeft een goede indruk van het overweldigende aantal schilderijen en fresco's uit verschillende periodes dat in de *Recherche* wordt beschreven.

Minstens even interessant is het schitterend uitgevoerde boek van Sophie Basch: *Rastaquarium: Marcel Proust et le "modern style"*.³ Hierin legt de auteur een even origineel als verhelderend verband tussen de stroming in de toegepaste kunst die door Proust als 'modern style' werd aangeduid, bij ons beter bekend als Art nouveau, en het metaforisch taalgebruik in de *Recherche*. Basch laat zien dat er een verbluffende overeenkomst bestaat tussen de veelheid aan koralen, vissen en waterplanten, zoals die op behangsels en bekledingsstoffen uit de desbetreffende periode zijn uitgebeeld en bijvoorbeeld de beroemde passage uit *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, waarin de eetzaal van het *Grand-Hôtel* in Cabourg met een immens aquarium wordt vergeleken. Dit voorbeeld laat tevens zien dat Prousts verwijzingen naar de schilderkunst niet gratis zijn, maar een onlosmakelijk bestanddeel vormen van zijn manier van schrijven. Door onze annotatie hopen we dan ook iets te kunnen laten zien van de wijze waarop Proust als schrijver precies te werk ging en van het gebruik dat hij maakte van zijn grote eruditie op velerlei terrein om zijn magnum opus tot een eenheid te smeden.

Er zijn in de *Recherche* talrijke plaatsen aan te wijzen waar Proust een vergelijking trekt tussen personages en gebeurtenissen die aan zijn eigen fantasie zijn ontsproten en figuren, zoals die zijn

³ Sophie Basch, *Rastaquarium: Marcel Proust et le "modern style"*. *Arts décoratifs et politique dans "A la recherche du temps perdu"*, Turnhout, Brepols, 2014.

afgebeeld op schilderijen uit het nabije en verre verleden. Zo wordt Charlus vanwege zijn bepoederde wangen in *La Prisonnière* vergeleken met een kardinaal, geschilderd door El Greco, en roept de klank van de naam Gilberte bij de verteller in allereerste instantie het beeld op van een zonverlicht wolkje, zoals je dat aantreft op een landschapsschilderij van de zeventiende-eeuwse Franse barokschilder Nicolas Poussin. In *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* tenslotte, wordt het troepje sportieve, jongensachtige meisjes dat de verteller zo zeer intrigeert nu eens vergeleken met een stoet blonde maagden, afgebeeld op een fresco van Giotto dat het huwelijk van de Heilige Maagd voorstelt, en dan weer met de beelden van Franse en Bijbelse koninginnen die het hoofdportaal van de kathedraal van Reims versieren. De keuze van Proust voor de kathedraal van Reims is in dit verband geen toeval, zoals we zullen zien, want Reims was lange tijd de plaats waar de Franse koningen werden gekroond.

Natuurlijk kan een lezer voor informatie over de schilders Giotto of Poussin ook op Wikipedia terecht, maar wat te doen als hij of zij wil weten welke oorlog wordt bedoeld met de niet nader gepreciseerde oorlog waaraan op een van de eerste bladzijden van *Les jeunes filles* wordt gerefereerd? Voor een goed begrip van het gehele eerste deel van de *Jeunes filles*, getiteld ‘Rondom Madame Swann’ is het onontbeerlijk om te weten dat het hier om de Frans-Duitse oorlog van 1870-1871 gaat, die door Frankrijk smadelijk werd verloren. Deze oorlog maakte tevens een einde aan het bewind van keizer Napoleon III. Er kwam een nieuwe grondwet en de periode van het Tweede Keizerrijk ging over in die van de Derde Republiek (1871-1940). Proust refereert een aantal malen, zij het impliciet, aan de spanning tussen monarchisten en republikeinen die het politieke klimaat in Frankrijk nog enkele decennia zou beheersen.

De Frans-Duitse oorlog en de maatschappelijke en politieke gevolgen daarvan, zowel op de korte als op de langere termijn, keren in de loop van het verhaal van de *Jeunes filles* telkens terug. Dit geldt in de eerste plaats voor Albertine en haar vriendinnen zelf. Op het eerste gezicht is de vergelijking tussen dit clubje jonge meis-

jes in sportkleding en afbeeldingen van vrouwen, ontleend aan de christelijke iconografie, nogal verrassend. Maar deze metafoor is door Proust ongetwijfeld bewust gekozen. Op deze wijze benadrukt hij bij monde van de verteller hoezeer deze dochters van notabelen uit de provincie geworteld zijn in het traditionele, het katholieke Frankrijk dat nog altijd hoopt op een terugkeer naar de monarchie. Dat wordt nog extra onderstreept door hun onverholten antisemitisme en door een terloopse opmerking, gemaakt door Albertine in verband met een concert in Balbec, waar zij en haar vriendinnen verstek moeten laten gaan: ‘We kunnen er niet heen omdat het in de zaal van het stadhuis is. In het Casino geeft het niet, maar in de zaal van het stadhuis, *waar ze het Kruis hebben weggehaald* – André’s moeder zou een beroerte krijgen als we daarheen gingen.’⁴

Deze opmerking die naar ons inzicht zonder een nadere toelichting in de vorm van een voetnoot niet direct te begrijpen valt, dient gezien te worden in het licht van het antiklerikalisme dat in de eerste decennia van de Derde Republiek (1870-1940) steeds sterker werd. Na een jarenlange, felle strijd tussen voor- en tegenstanders leidde dit in 1905 tenslotte tot een strikte scheiding tussen kerk en staat. Het (in meerderheid kennelijk republikeinse) gemeentebestuur van Prousts Balbec was op die beslissing vooruitgelopen en had het kruisbeeld uit eigen beweging uit het stadhuis verwijderd. Hoe serieus de scheiding tussen kerk en staat in Frankrijk ook nu nog wordt genomen, konden we overigens kort geleden zien bij de spektakelbegrafenis van het popidool Johnny Hallyday. Bij die gelegenheid sprak de Franse president nadrukkelijk niet *in* de Madeleine tot de aanwezigen, maar staande *pal voor* de ingang van deze iconische Parijse kerk.

Voor wat de *jeunes filles* betreft, het feit dat hun aantrekkelijkheid in de ogen van de verteller mede wordt bepaald door het

⁴ Marcel Proust, *In de schaduw van de bloeiende meisjes* (deel drie ‘Plaatsnamen: de plaats’, vertaling Thérèse Cornips), Amsterdam, De Bezige Bij, 2002, p. 472-73. Cursivering IvdP.

conservatisme en het provincialisme van hun omgeving, verschaft ons als lezers impliciet ook iets meer duidelijkheid omtrent de achtergrond en sociale klasse van de verteller zelf. Hij is wat de meisjes nadrukkelijk *niet* zijn: een jonge Parijzenaar uit een vooruitstrevend, republikeins gezind milieu, Joods wellicht, in ieder geval geen antisemiet. We kunnen hem niet gelijk stellen aan zijn maker, maar dat laat onverlet dat de schrijver Proust hem heel wat eigenschappen meegaf die hij aan zijn eigen persoonlijkheid en achtergrond ontleende.

In dit verband is het aardig om te vermelden dat Proust er kennelijk genoeg in schiep om zijn fictionele wereld mede te bevolken met werkelijk bestaande personen, die dikwijls afkomstig waren uit zijn naaste omgeving. Zo komen we in dit deel de toenmalige prins van Wales tegen, die voor de duur van een avond de rol van het lijk speelt in het toneelstuk *Fédora* van Victorien Sardou. Maar ook de namen van enkele intieme vrienden van de schrijver passeren de revue, alsmede de schoonzuster van een goede vriendin, Clara Ward, door haar huwelijk prinses van Caraman-Chimay, die de slechte smaak had ervan door te gaan met een zigeunerviolist. Bij Proust figureert deze Amerikaanse erfdochter als de nicht van een van de romanpersonages, baron de Charlus. Je kunt je goed voorstellen dat Proust zelf veel plezier beleefde aan een dergelijke vermenging van feit en fictie, die hem tegelijkertijd de mogelijkheid gaf om dit verband te problematiseren. De noten geven de lezers, zo hopen wij, een duidelijker inzicht in Prousts ingenieuze spel met verbeelding en werkelijkheid.

De angst voor het Duitse gevaar die de periode 1870-1914 beheerste, bracht Frankrijk er toe om in de laatste decennia van de negentiende eeuw diplomatieke toenadering te zoeken tot een derde grootmacht, Rusland. Dit resulteerde in 1896 in het staatsbezoek van de toenmalige tsaar, Nicolaas II, aan Parijs. Bij deze gelegenheid legde deze de eerste steen voor de nieuwe brug over de Seine die, ter nagedachtenis aan zijn vader, de pont Alexandre-III werd gedoopt. Dit evenement vinden we terug bij Proust, evenals het

staatsbezoek van de tsaar, die in de roman als koning Theodosius wordt opgevoerd. Daarnaast vinden we de pro-Russische sentimenten uit die tijd belichaamd in de figuur van de diplomaat Norpois. Het is typisch voor Prousts gevoel voor humor dat de liefde van deze baron voor alles wat Russisch is, vooral tot uitdrukking komt in diens culinaire voorkeur voor Russisch geïnspireerde gerechten, zoals boeuf Stroganoff en Nesselrode-pudding. De graaf naar wie deze pudding werd genoemd was, hoe kan het ook anders, een Russisch staatsman en diplomaat. Maar de grenzeloze liefde van Norpois voor alles wat Russisch is, reikt verder dan de kookkunst van Françoise, die de scepter zwaait in de keuken van het ouderlijk huis van de ik-figuur. Tijdens het natafelen geeft de oud-ambassadeur de vader van de verteller de welgemeende raad om in plaats van in Britse, in Russische staatsobligaties te beleggen. In het een na laatste deel van de *Recherche*, *Albertine disparue*, zal blijken dat dit advies, zacht uitgedrukt, voor de verteller ongunstig heeft uitgepakt. Een ander aspect van het politieke en culturele leven tijdens de beginjaren van de Derde Republiek dat in de *Jeunes filles* veel aandacht krijgt, is de grote belangstelling die er bij het publiek bestond voor vreemde volkeren en oude beschavingen. Zo beschrijft Proust hoe zowel in de theaters als in de interieurs van die tijd een duidelijke voorliefde bestond voor alles wat Assyrisch en Myceens was (of daarvoor door moest gaan), onder invloed van de spectaculaire archeologische vondsten die in deze periode uit het Midden-Oosten hun weg vonden naar het Louvre. Ook beschrijft Proust hoe de verteller samen met Madame Swann de Jardin d'Acclimatation bezoekt om daar 'de Cingalezen' te gaan bekijken. Deze wandeling is minder onschuldig dan je op het eerste gezicht zou denken. Proust verwijst hier naar het negentiende-eeuwse gebruik om niet alleen exotische dieren en planten, maar ook de menselijke bewoners van de koloniën ten toon te stellen, een verschijnsel dat tegenwoordig, onder verwijzing naar een baanbrekende studie over deze zwarte bladzijde uit de Europese koloniale geschiedenis, wordt aangeduid als 'les zoos humains'.

Ook op dit punt bestaat er naar mijn idee een duidelijk verband tussen deze ogenschijnlijk oppervlakkige details en de primaire opbouw van de roman. Op het moment dat de verteller Parijs verruilt voor de Normandische kust, verlaat hij de wereld van onderaardse schatten en schemerige interieurs om terecht te komen tussen de witgelakte meubels (in ‘modern style’) van het Grand-Hôtel waar licht en lucht vrij spel hebben. De wijde vergezichten die zijn kamer met uitzicht op zee hem biedt staan ook voor de persoonlijke bevrijding die hij doormaakt tijdens zijn verblijf in Balbec. Binnen de duur van een enkele zomervakantie vindt hij niet alleen een oplossing voor de esthetische vraagstukken waar hij als schrijver in spe mee worstelde. Hij slaagt er eveneens in om zich te bevrijden uit de even liefdevolle als verstikkende omhelzing van zijn grootmoeder die, als plaatsvervangster en duplicaat van zijn moeder, in de loop van de *Jeunes filles* vrijwel geheel naar de achtergrond verdwijnt.

In ons streven de Nederlandse en Vlaamse lezers van *Les jeunes filles en fleurs* door middel van een bescheiden notenapparaat een kijkje in de keuken van de schrijver te gunnen, voelen we ons gesterkt door de gedachte dat Proust zelf graag annoteerde. Hiervan getuigt de vertaling van *La Bible d’Amiens* van Ruskin die hij samen met zijn moeder maakte en waarover wij al uitvoerig schreven in eerder genoemd artikel in *Marcel Proust Aujourd’hui*. Maar Proust las ook niet zonder het notenapparaat van anderen te raadplegen. Een van zijn jeugdvrienden, Robert Dreyfus, stuurde hem eens een presentexemplaar van zijn nieuwe boek, en hij verbaasde zich erover dat Proust het zorgvuldiger had bestudeerd dan hij had durven vermoeden. ‘Il lisait les notes’, schreef hij in zijn *Souvenirs de Proust* (1926). Vier woorden slechts. Natuurlijk hadden we graag wat meer over Prousts liefde voor de voetnoot willen lezen, maar de gedachte dat hij onze noten, indien de mogelijkheid had bestaan, zeker had gelezen, heeft ons plezier in het annoteren van zijn *Recherche* zonder enige twijfel verhoogd.

Van Zaragoza tot Verdun

De geschriften van Luc Fraisse

Sjef Houppermans¹

Het portret hiernaast is geen weergave van de persoon uit onze titel, al is enige gelijkenis zeker niet uitgesloten. Het betreft de Poolse graaf Jan Potocki die leefde van 1761 tot 1815. Aangezien hij, zoals in die kringen toen gebruikelijk was, zijn opleiding in het Frans kreeg, was dat ook de taal die hij als literair auteur bezigde. Hij was een groot reiziger en schreef hierover levendige verhalen in een vernieuwende stijl. Ook was hij politiek actief, onder andere als minister van Onderwijs in Polen, en men vermoedt dat hij sterk werd aangetrokken door esoterisme en occulte wetenschappen. Daarin leek hij op tijdgenoten als Cagliostro en Swedenborg. En dan mag ook niet vergeten worden dat hij als eerste Pool plaats nam in een luchtballon, een montgolfière, kort daarvoor uitgevonden door de broers Montgolfier, en zo boven Warschau zweefde. Bovendien stond Potocki aan de wieg van de eerste vrije pers en de eerste gratis leeszaal in de Poolse hoofdstad. Der dagen moede besloot hij echter in de woelige tijden rond 1815 dit aardse bestaan vrijwillig achter zich te laten. Hiervoor had hij een wel heel bijzondere methode bedacht: hij besloot de zilveren knop die boven op zijn geliefde suikerpot prijkte dagelijks een beetje bij te slijpen totdat die uiteindelijk de perfecte vorm van een kogel had aangenomen. Deze stopte hij in zijn pistool dat hij tegen zijn slaap plaatste... en zo ging graaf Potocki heen.



¹ Sjef Houppermans was tot 2017 universitair hoofddocent bij de vakgroep Franse Taal- en Letterkunde aan de Universiteit Leiden.

Toch zou deze typische achttiende-eeuwer waarschijnlijk in de ruime schare van min of meer bizarre tijdgenoten zijn opgelost, ware het niet dat hij ook één magistraal literair werk heeft geschreven dat de tand des tijds luisterrijk heeft doorstaan. Hij is namelijk de auteur van het baanbrekende, fantastische opus magnum *Le Manuscrit de Saragosse* – oorspronkelijk in het Frans geschreven. Dit boek was lange tijd slechts bekend in fragmentarische vorm en pas vrij recent verscheen een volledige versie bij Corti en een kritische uitgave bij Peeters (ook heruitgegeven door Garnier Flammarion in twee delen in 2008).

Het verhaal, of liever de verhalen, volgen de omzwervingen van een jonge edelman in de Sierra Nevada, die van het ene droomniveau in het andere fantasma belandt, in een wervelende opeenvolging van verlangen, begeerte, betovering en desillusies. De verfilming van Wojciech Has uit 1964 tracht deze duizelingwekkende trajecten visueel weer te geven. Vele critici hebben zich de laatste decennia over dit meesterwerk gebogen en er allerlei theorieën op losgelaten. Hiertussen valt de studie van Luc Fraise meer in het bijzonder op en dat niet alleen omdat het om een soort excursie lijkt te gaan van een auteur wiens specialisatie bovenal het werk van Proust betreft.² *Potocki et l'imaginaire de la création* (Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2006, 424 p.) laat namelijk op voorbeeldige wijze zien



Luc Fraise

waarin Potocki als speelse en inventieve achttiende-eeuwer, zoals een Diderot of een Jean-Jacques Rousseau, schrijvers van de twintigste (en eenentwintigste) eeuw inspireert. En ook al verwijst Proust nergens expliciet naar het *Manuscrit van Zaragoza*, toch zijn de vergelijkingspunten talrijk en veelzeggend. Om maar twee aspecten te noemen: de jonge luitenant

² Luc Fraise doceert twintigste-eeuwse Franse letterkunde aan de Universiteit van Straatburg en is senior-lid van het Institut universitaire de France.

Alfons van Worden beleeft een veelzijdig leerproces waarin steeds weer nieuwe ontdekkingen en ontmoetingen zijn visie op het bestaan bijstellen. Daarnaast is de roman vooral een toonbeeld van virtueuze vertelkunst, een weergaloze constructie waarin het omvademende kader, als een kast vol geheime laden, telkens nieuwe lagen opent. Een roman ook die de essentie van literatuur en van het vertellen blootlegt. Een alternatieve Duizend-en-een-nacht. Fraisse benadrukt in zijn conclusie vooral de meerstemmigheid van het *Manuscript van Zaragoza* en het open, ‘voortvluchtige’, eindeloze romaneske dwalen van personages én lezer door tijd en ruimte...³ Wie enigszins vertrouwd is met de *Recherche* van Proust zal deze zoektocht bekend voorkomen.

Deze omzwervingen van Luc Fraisse hebben in zijn geval gelukkig niet tot een definitief verdwalen geleid. Hij is veilig en wel teruggekeerd op zijn proustiaanse thuishonk om daar met hernieuwde daad- en schrijfkraft los te barsten. Hij had in het verleden al prestigieuze publicaties op zijn naam staan als *Le Processus de la création chez Marcel Proust* (Paris, Corti, 1988) en *L'Œuvre cathédrale – Proust et l'architecture médiévale* (Paris, Corti, 1990), evenals *L'Esthétique de Marcel Proust* (Paris, SEDES, 1995) en *Marcel Proust au miroir de sa correspondance* (Paris, SEDES, 1996).⁴ Hij sprak ook meerdere keren voor de Nederlandse Proustvereniging en publiceerde herhaaldelijk in *Marcel Proust Aujourd'hui*. Hiernaast kunnen vier deelgebieden genoemd worden waarop de Proustrecherche van Fraisse voortbordurt. Een eerste gebied bestrijkt het tijdschrift *Revue d'études proustiennes* dat hij leidt, en de serie *Bibliothèque proustienne* (beide bij Classiques Garnier).⁵ In

³ Voor een gedetailleerde beschrijving zie <http://www.fabula.org/revue/document3441.php>

⁴ Voor de eerste twee studies ontving hij in 1991 de Grand Prix de l'Académie Française.

⁵ De *Revue d'Études proustiennes* nr. 7, 2018-1 is een hommage aan Luzius Keller, ook geen onbekende voor de trouwe leden van de Vereniging.

deze laatste reeks verscheen onlangs als nummer 21 *Marcel Proust et Reynaldo Hahn – Une création à quatre mains*.⁶ Verder publiceerde Fraisse in 2013 een indrukwekkend standaardwerk, *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust* (Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne). Deze studie werd in 2014 bekroond met de Krietiëprijs van de Académie française.

Naast deze twee projecten wil ik hier wat nader ingaan op twee nieuwe deelgebieden die recent door de auteur worden ontgonnen zoals de militaire achtergronden bij Proust en vooral ook zijn nieuwe integrale kritische uitgave van de *Recherche*, ook weer bij Classiques Garnier.

De meest prominente kritische uitgave van Prousts meesterwerk verscheen tussen 1987 en 1989 in de Pléiadereeks van Gallimard onder leiding van Jean-Yves Tadié. Daarnaast zijn er verscheidene goede publiëksuitgaves waarvan die in de Garnier Flammarionreeks er positief uit springt. Fraisse beoogt nadrukkelijk een wetenschappelijke publicatie en tot nu toe verschenen er twee delen: *La Prisonnière* (2013) en *La Fugitive* (2017). *La Prisonnière*, deel 5 van de *Recherche* – het eerste postuum verschenen deel – telt in deze uitgave 950 pagina's waarvan 170 bladzijden inleiding en zo'n 300 pagina's noten.⁷ Een waar monnikenwerk dus en het zal nog wel even duren voor de serie compleet is. En dat alles als gigantisch uitvloeisel van wat Fraisse als kern aanmerkt, als centraal 'raisonnement sous-jacent': 'l'amour c'est l'espace et le temps rendus sensibles au coeur' (p. 641). En niet te vergeten, zoals een tussenkop van de inleiding stelt : het is 'un roman travaillé par la théâtralité'.

⁶ Onder redactie van Blay (Philippe), Branger (Jean-Christophe), Fraisse (Luc). Samenvatting: « Quand Marcel Proust et Reynaldo Hahn se rencontrent, en 1894-1895, le premier est en train de composer *Les Plaisirs et les Jours*, le second d'orchestrer *L'Île du rêve*. Les deux artistes ne cesseront dès lors de cheminer en connivence dans leurs parcours ».

⁷ Voor *La Fugitive* respectievelijk bij een geheel van 1150 pagina's 293 voor de inleiding en 425 voor de noten.

Natuurlijk maakt Fraisse uitgebreid gebruik van manuscripten en voorstudies om de evolutie van het schrijven van Proust inzichtelijk te maken. De roeping van een schrijver krijgt hier gestalte waarbij in het bijzonder de ervaringen van Bergotte als spiegel en afzetbalk dienst doen. Ook de intertekstualiteit komt ruim aan bod in de analyse waarbij Balzac als romancier en Kant (naast Schopenhauer) als filosoof de twee hoofdoriëntaties aangeven. En voor Fraisse mag een uitgebreide bespreking van de ‘autoréflexivité’ niet ontbreken, want rond dat begrip spint hij bij voorkeur zijn conclusies, hier en elders.⁸ Voor het notenapparaat baseert hij zich op het ‘manuscrit au net’ en hij geeft aan waarin hij iets wezenlijks wil toevoegen aan eerdere uitgaves: de verwijzingen naar de filosofen die Proust gelezen heeft evenals die naar de kranten en tijdschriften die hij las. Ook worden de dwarsverbanden met de correspondentie optimaal uitgewerkt. En tenslotte verwerkt Fraisse de uitgebreide beoordelingen door de literaire kritiek door de decennia heen.

Het eindresultaat kan benoemd worden als de ‘archeologie’ van de roman waarin het hele Europese erfgoed doorklinkt. In een bondige samenvatting presenteert de auteur de tekst van Proust als volgt: ‘een vreemd samenspel achter gesloten deuren tussen enerzijds Albertine, de ongrijpbare gevangene, en anderzijds de ik-figuur die zich verschanst in de hel van de jaloezie, maar die zonder het te weten ook steeds dichterbij het moment komt waarop zijn schrijverschap zich zal ontplooiën. In het verlengde daarvan opent de psychologie van de geketende zich naar de wereld van de kunst, en Proust stelt zijn encyclopedische kennis in dienst van die ontwikkeling’.

Wat betreft *La Fugitive* kiest Fraisse (de titel zegt het al, dus niet *Albertine disparue*) voor de lange variant waarin de dood van

⁸ Cf L. Fraisse et E. Wessler (dir.), *L'Oeuvre et ses miniatures. Les objets autoréflexifs dans la littérature européenne*. Paris, Classiques Garnier, 2018. Zie voor de inhoud: <https://classiques-garnier.com/l-oeuvre-et-ses-miniatures-les-objets-autoreflexifs-dans-la-litterature-europeenne.html>

Albertine lang in het ongewisse blijft. Nathalie Mauriac had immers indertijd een kortere versie naar een teruggevonden manuscript gepubliceerd, hetgeen een lange discussie met zich meebracht.⁹ De keuze van Fraisse wordt uitgebreid verantwoord door onder andere te wijzen op de samenhang tussen de tijd van het rouwproces en de uitgewerkte etappes van het vergeten enerzijds, en anderzijds de verwickelingen evenals de oplossingen die *Le Temps retrouvé* zal aanbieden. Hiermee in overeenstemming is de spanning wat de tijd aangaat tussen het beredeneerd en het onbewust verwerken van rouw. Kortsluiting veroorzaakt melancholie en depressie; alleen de lange lijnen voeren naar een creatieve verwerking. Fraisse merkt op pagina 107 van de inleiding op dat in *La Fugitive* de grote concentratie opvalt van gegevens die naar de ‘profondeurs psychanalytiques’ verwijzen. Het volgende citaat uit de tekst van Proust geeft heel duidelijk aan hoe deze traumaverwerking samenhangt met het geheel van de constructie van *La Recherche* (die dus evenzeer als een kunstig bouwwerk een affectieve, emotionele constructie is): ‘Et c’était bien en effet toutes les inquiétudes éprouvées depuis mon enfance qui, à l’appel de l’angoisse nouvelle, avaient accouru la renforcer, s’amalgamer à elle en une masse homogène qui m’étouffait’ (p. 309). De verwijzingen naar de mythologie of naar bijvoorbeeld *Phèdre* van Racine, waarbij vooral gevoelens van schuld aan bod komen, versterken de complexiteit van de psychische constellatie.

Tal van studies onderstrepen deze psychoanalytische dimensie (met Serge Doubrovsky’s *La Place de la Madeleine* en Jean-Pierre Richards *Proust et le monde sensible* als uitschieters) maar zelden werd het zo juist geformuleerd als in de door Fraisse aangehaalde tekst van Michel Schneider, *Maman*. De familieroman wordt door hem gezien als een aanhoudend *fort-da* die van de ouders een soort fantomen ‘avant la lettre’ maakt. Het verblijf in Venetië sluit hier naadloos bij aan als een soort ‘fantasmatische reis’, naar de woor-

⁹ Nathalie Mauriac Dyer, *Proust inachevé. Le dossier « Albertine disparue »*, Grasset, 2005.

den van Michel Butor. Het labyrint van de *calli* is een prachtige projectie van het onbewuste. De gunstige afloop van de reis betekent een belangrijke stap naar een creatieve verwerking van schuld en boete. Op naar *Le Temps retrouvé* waarvan de polyfone klanken dezer dagen ongetwijfeld rondzingen in de studeerkamer van Fraisse.

Intussen heeft de auteur (in 2018) bij Hermann nog een andere studie gepubliceerd die ook weer een omvangrijke documentatie heeft geveerd. *Proust et la stratégie militaire* gaat uit van het gegeven dat de *Recherche* door de tussenkomst van de Eerste Wereldoorlog een volstrekt nieuwe koers heeft gekregen. Niet alleen werd de opzet van het geheel gewijzigd, vooral door de toegevoegde delen, maar ook werd de oorlog in de roman geïntegreerd. In *Le Temps retrouvé* wordt beschreven hoe deze tijd beleefd werd door de ‘thuisblijvers’ met name in Parijs en hoe dit werd ervaren door de soldaten die van het front terugkeerden. De uiteenlopende reacties op hun betrokkenheid bij de strijd geven een nieuwe dimensie aan de figuren van Bloch, Morel en Saint-Loup. Maar Proust heeft niet alleen de achtergrond en de persoonlijke implicaties van de oorlog geschetst, hij heeft deze ook op een dieper niveau geïntegreerd in zijn romanwereld als majeure ingreep in alle tijdsverloop en als kapitale openbaring van het ineengrijpen van leven en dood, als filosofische dimensie dus. Dat de auteur hierbij ook telkens weer aan de grote lijnen van zijn constructie dacht, blijkt bijvoorbeeld uit de pagina’s die in *Le côté de Guermantes* gewijd zijn aan militaire theorieën. Als de ik-figuur in Donzières Saint-Loup in de kazerne opzoekt grijpen deze en zijn vrienden (samen met de verteller...) deze gelegenheid aan om flink uit te pakken met stellingen en veronderstellingen op militair gebied. Fraisse toont aan dat de kern van deze gesprekken gebaseerd is op feiten en gegevens uit de periode 14-18. Hierdoor ontstaat een zeker voorspellend en parallellen aanbrenkend karakter dat Proust van de andere kant weer tactisch zodanig herorganiseert dat er geen sprake is van hinderlijke anachronismen. En ook worden hier, evenals in latere overwegingen en gesprekken, theorieën en filosofische achtergronden enerzijds van verschillende kanten beke-

ken en ter discussie gesteld, en anderzijds steevast geconfronteerd met subjectieve ervaringen en concrete lotgevallen. Hierdoor verkrijgen ze het open en virtuele karakter dat de roman beoogt in zijn onderzoek naar de geschiedenis en de *condition humaine*.

Maar alvorens tot dergelijke algemene conclusies te komen heeft Fraisse een zeer uitgebreid inventariserend overzicht opgesteld. Mede op grond van de correspondentie en andere aantekeningen van de auteur heeft hij achterhaald dat Proust van dag tot dag met grote precisie en vasthoudendheid de artikelen in de pers gevolgd heeft over de aanleiding van de oorlog en alles wat daarmee samenhang. Zijn kennis en inzichten hierbij waren voor de overgrote meerderheid gebaseerd op drie bronnen die ook Fraisse uitputtend heeft doorgenomen en heeft vergeleken met hun echo's in de *Recherche*. Het betreft allereerst de uitgebreide kronieken in de *Figaro* van de hand van Joseph Reinach die gedurende de hele oorlogstijd elke dag over feiten en achtergronden schreef. Proust kende Reinach uit de tijd dat deze zich manifesteerde als uitgesproken *dreyfusard*, maar de relatie was behoorlijk bekoeld nadat hij Marcel volgens deze laatste onheus behandeld had naar aanleiding van de militaire keuring. De kronieken in de *Figaro* leverden Proust vooral veel concreet feitenmateriaal dat zijn eigen 'oorlogsroman' schraagt. Daarnaast volgde hij met grote aandacht de geschriften van Henry Bidou in het *Journal des débats* en aan hem ontleende hij bovenal een structurele kijk op het oorlogsgebeuren. Tenslotte beschouwde hij de teksten van de Zwitserse kolonel Feyler in het *Journal de Genève* als uiterst belangrijk omdat deze de nadruk legt op de ethische dimensie en vragen over waarheid en rechtvaardigheid uitgebreid aan de orde laat komen. Aangezien Zwitserland neutraal was gebleven kon Feyler ook als een min of meer objectieve derde partij beschouwd worden.

Naast een veelvoud van precieze militaire vragen en situaties komt een viertal onderwerpen met grote regelmaat terug en vormt zo de ruggengraat van de correlatie tussen kronieken en roman. Achtereenvolgens wil ik kort de verhouding tussen strategie en tac-

tiek aankaarten, de terugkeer van traditionele patronen, het belang van de leidende instantie en de fundamentele positie van list, bedrog en manipulatie. De strategie is het voorbereide ‘format’ waarin op logistieke wetten geënte gegevens een structuur bepalen, een plan uitzetten, rekening houdend met zoveel mogelijk te voorziene factoren. De tactiek wordt in het hier en nu vastgesteld, de tijd en ruimte leggen hun specifieke voorwaarden op aan de strateeg naast een reeks van andere punctuele gegevens (met voor Proust op de achtergrond de filosofie van Kant als inspiratiebron). Wij herkennen in deze constellatie een belangrijke pijler van de proustiaanse poëtica.

De slag bij de Marne en de omsingeling van Verdun werden uitgevoerd volgens een nauwkeurig uitgedokterde strategie, maar de uitkomst werd uiteindelijk bepaald door tactische noodzakelijkheden die tot beslissende ombuigingen leidden. Een kernpunt in het schrijven van Bidou (de geschriften van deze militaire professor werden later in vele delen gebundeld) is het vaststellen van weerkerende schema’s en profielen. De hoofdstelling luidt dat veldslagen vaste patronen volgen en elkaar, met natuurlijk de nodige varianten, kopiëren. Het ijkpunt bij uitstek in deze historische vergelijking en superpositionering zijn de veldslagen van Napoleon. Maar Proust en zijn personages plaatsen ook weer de nodige vraagtekens bij deze visie. Waar de verteller van de *Recherche* nog meer de aandacht op vestigt is de samenhang tussen algemene wetmatigheden en de individuele benadering. De theorie achter de schermen is hier die van Gabriel Tarde¹⁰ waardoor in de *Recherche* historische gebeurtenissen slechts bestaan zoals ze door de menselijke geest worden opgevangen en verwoord. Op dat laatste aspect legt Proust sterk de nadruk: de oorlog bestaat allereerst als *discours*.

¹⁰ Fraisse (o.c., p. 50): ‘Gabriel Tarde pose que le fonctionnement de la société obéit à des ressorts psychologiques, parce que son évolution part d’individus isolés, chez qui naît une idée nouvelle, laquelle se propage ensuite d’individu à individu, par imitation inconsciente’.

Mede in het verlengde van de aandacht voor de figuur van Napoleon rijst de vraag naar het belang van de grote veldheer, de centrale spin in het web, de geniale strateeg. Van Duitse zijde worden Hindenburg en, in mindere mate, Ludendorff onder de loep genomen en van Franse zijde gaat de aandacht vooral uit naar Mangin en Foch. Romantische ideeën over heldendom stuiten op modernere opvattingen over desintegrerende subjectiviteit, Fabrice in Waterloo (Stendhal) doet het ruitersportret van David verstijven en verstenen. De Eerste Wereldoorlog veroorzaakt tevens een gigantische ideologische kentering en ook dat wil de *Recherche* onder woorden brengen.¹¹ Het belang voor Proust van de analyses van de oorlog en meer in het bijzonder van de overwegingen van Feyler was gelegen in het onderzoek naar de Waarheid, of liever gezegd naar de waarheden die slechts met de grootste moeite konden worden uitgetekend zoals ze tevoorschijn komen uit het complexe en geraffineerde web van listen, verrassingen, leugens en bedrog. Neen, nepverhalen zijn bepaald geen recent verschijnsel: oorlog voeren is erop gebouwd. En in de *Recherche* wordt dan een door alles heen bliksemende spiegeling glashelder: jaloezie en rivaliteit op het individuele vlak leiden tot soortgelijke confrontaties, gevoed door verzinnsels en fantasmen, vlamme betogen en paranoïde monologen. Hier komt Fraise weer aan op zijn lievelingsplek, daar waar de autoreflexiviteit welig tiert. Zoals de ‘je’ aan het eind van de *Recherche* beweren zal over Robert de Saint-Loup : ‘il y a un côté de la guerre qu’il commençait je crois à apercevoir, lui [Gilberte] dis-je, c’est qu’elle est humaine, se vit comme un amour ou comme une haine, pourrait être racontée comme un roman [...]’ (R² 560).

¹¹ Fraise geeft dit ook aan in de laatste zinnen van zijn inleiding, uitgaand van de dolende personages uit *le Temps retrouvé* die al ‘les errances des personnages de Patrick Modiano, errances entre le réel et l’irréalité, aux confins d’une recherche de soi et de l’autre, des énigmes irrésolues de la vie’ aankondigen (p. 64).

De lange zin bij Proust: bekroning of bravoure

Nell de Hullu-van Doeselaar¹

Hoewel de Franse zin na de Revolutie van 1789 de neiging heeft korter te worden, kenmerken de zinnen in *Op zoek naar de verloren tijd* zich door hun lengte en wordt Proust algemeen beschouwd als de auteur van de lange zin. Jean Milly heeft verscheidene studies gewijd aan dit fenomeen. Zowel in het voorwoord van *La Phrase de Proust* als in *La Longueur des phrases dans "Combray"*, vraagt de bekendste Proustspecialist op dit gebied zich af of de indruk van de lezer dat Proust zeer lange zinnen gebruikt, niet berust op een illusie, omdat de werkelijk lange zinnen, die van tien regels of meer, nauwelijks een vierde van de romancyclus vormen.² De zinnen die langer dan gemiddeld zijn vullen 67% van de tekst. De ruimte die de lange zinnen innemen op papier maakt dat ze dominantier lijken, een zin van vijftig regels³ valt oneindig meer op dan vijftientig zinnen van twee regels. Deze disproportie verklaart volgens Milly de illusie dat een van de belangrijkste stijlkenmerken bij Proust het gebruik van de lange zin is. Het betreft zijns inziens een visuele dwaling die maakt dat de lange zin meer opvalt dan de metafoor, die door veelvuldig gebruik ook een essentieel onderdeel vormt van de stijl en de esthetiek van Proust.

¹ Het proefschrift van Nell de Hullu-van Doeselaar, *Marcel Proust. La rosace de Rivebelle*, is verschenen bij Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », Parijs, 2018.

² *Proust et le style*, Minard-Lettres Modernes, 1970; *La Phrase de Proust*, Champion, 1983; *La Longueur des phrases dans "Combray"*, Champion-Slatkine, 1986.

³ Bijvoorbeeld L4, de lange zin over de kamers in 'Combray', *De Kant van Swann*, Uitgeverij De Bezige Bij (BB), Amsterdam, 1993, 47-48.

Proust zelf heeft weinig expliciete aanwijzingen nagelaten over zijn techniek van de lange zin. Deze klinken enerzijds door in *De Kant van Swann* tijdens de lessen van leermeester en stijlicoon Bergotte, terwijl ze anderzijds moeten worden afgeleid uit de kritische uitspraken van Proust zelf in zijn correspondentie over het gebruik van de lange zin bij andere auteurs. Hij kant zich in felle bewoordingen – en zoals later aangetoond is door Jacques Viard⁴ enigszins ten onrechte – tegen de lange zin bij Péguy waarvan de lengte te gekunsteld zou zijn, de vorm te zeer geabstraheerd en de inhoud ontdaan van sporen van het gevoelsleven en de invloed van de concrete werkelijkheid. Voor Proust is de lengte van de zin geen kwaliteit op zich, maar moet deze ondanks zijn diversiteit een coherente eenheid vormen en zowel qua vorm als inhoud een zo volledig mogelijk beeld weergeven van de te verdichten werkelijkheid. Hij schrijft in een brief aan Léon Daudet in 1917: ‘de waarheid, zelfs op het gebied van de literatuur, is niet de vrucht van het toeval [...] je kunt vijftig jaar voor je piano zitten en alle combinaties van noten proberen zonder dat ene goddelijke zinnetje van een bepaalde geniale componist te vinden. Ik denk dat de literaire ‘waarheid’ iedere keer opnieuw ontdekt wordt als een natuurwet’. De lange zin wordt door Proust als een noodzaak gevoeld en dient zorgvuldig geconstrueerd te worden. Voor de medewerkers aan de *NRF* berust schrijven voor alles op vakmanschap en zijn compositie en vorm net zo belangrijk, bijna belangrijker zelfs dan de inhoud, de inhoud is in de vorm. Hoewel Proust als publicist in de meest illustere revue van de belle époque enigszins in de marge is gebleven, vergeleken bij Gide, Schlumberger, Copeau en Ghéon, vormt de *Recherche* na de Eerste Wereldoorlog in de ogen van Rivière de beste illustratie van de ideeën die deze laatste formuleerde in *Le Roman d’Aventure* (1913), een antwoord op de crisis van de roman die zowel in Frankrijk als Engeland decennia lang tot hevige debatten leidde.

⁴ J. Viard, *Proust et Péguy : des affinités méconnues*, Londen, The Athlone Press, 1972; ‘Péguy, Proust et la foi dans les lettres’, *NRF*, april, 1973.

Amplificatie en distributie

Jean Milly komt in *La Longueur des phrases dans "Combray"* tot een aantal verrassende, aanschouwelijke conclusies. Voordat Milly zijn eigen rekensysteem ontvouwt, bekritiseert hij twee voorgangers, Conrad Bureau en François Richaudeau, die beiden mechanische rekenmethodes ontwikkeld hebben om de lange Proustiaanse zin in kaart te brengen.⁵ Milly beperkt zich namelijk niet tot mechanisch tellen en hij bestudeert ook niet de syntactische structuur van de zinnen (Proust schijnt in *Combray* 335 verschillende syntactische structuren te gebruiken), maar ontwikkelt schema's ('tableaux') waarin onder meer de lengte van de zin en de narratieve inhoud in kaart worden gebracht. Evenals bij de geciteerde voorgangers gebruikt hij *Combray* I en II als corpus en de schema's maken duidelijk dat Proust de lange zin gebruikt om belangrijke personages te introduceren, geliefde personages te karakteriseren of favoriete thema's te accentueren. Tante Leonie bijvoorbeeld lijkt op het eerste gezicht een onbeduidend personage, een *malade imaginaire*, aan bed gekluisterd tussen rozenkransen en pepsine, maar toch is zij een 'personnage à amplification' zoals Milly dat definieert, omdat zij later in *De Gevangene* een *alter ego* van de verteller blijkt te zijn. De metempsychose, de transmigratie van de ziel van een voorouder in een nazaat, waarvan sprake is in het begin van de romancyclus, vindt niet via de ouders of de grootouders plaats, maar via tante Leonie. Dezelfde malaises als die van de neurasthene tante spelen de verteller op oudere leeftijd parten en zij is het die hem in *Combray* de madeleine gedoopt in lindebloesemthee overhandigt en, niet onbelangrijk, de liefde voor de roze meidoorn aan hem doorgeeft, een fascinatie voor bomen en bloemen die behoren tot de familie van de roosachtigen, een essentieel leidmotief van de roman.

Wat ik zelf indertijd een interessante studie vond, is die van de Franse longarts François Bernard Michel, die de invloed van re-

⁵ C. Bureau, *Linguistique fonctionnelle et stylistique objective*, Paris, PUF, 1976; F. Richaudeau, *Linguistique pragmatique*, Paris, Retz, 1981.

spiratoire aandoeningen op de stijl van verschillende Franse auteurs heeft onderzocht. In de *Recherche* meent hij aan te kunnen tonen dat de astma waar Proust aan leed, invloed had op de lengte en de complexiteit van sommige zinnen, gekenmerkt door nevenschikkende en onderschikkende bijzinnen. Op het moment van een crisis ademt een astmapatiënt steeds meer in, snakt naar lucht uit angst om te stikken en als het uiteindelijk toch lukt om uit te ademen, voelt dat als een bevrijding net zoals het einde van een lange zin bij Proust dat kan zijn, want het intens lezen van de *Recherche* kan een bepaalde beklemming op de borst geven.

Overigens neemt men in Frankrijk inmiddels afstand van de bevindingen in deze studie, maar ik vind die benadering wel aannemelijk. Ik kan zelf ook beter inademen dan uitademen, ondanks dertig jaar yogabeoefening lukt het me niet om de inademing en de uitademing volledig in harmonie te brengen, eigenlijk moet je langer uitademen dan inademen. Een oefening daarvoor is de ohmklank, volgens sommige yogi de kreet die alles omvat. Het schijnt te maken te hebben met kunnen loslaten en dat was precies wat Proust, volgens mij, niet kon en ook niet wilde. In een zin moest een zo compleet mogelijk beeld geschapen worden dat recht deed aan de getransformeerde werkelijkheid: *Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats* (R² IV 467-468).

Etienne Brunet beschouwt de lange zin bij Proust als een kenmerk van diens classicisme omdat het een uiting is van het bewust ordenen van taal.⁶ Andere critici onderstrepen de rol van het onbewuste, zoals Pierre Bayard die de lange zin uitlegt als een esthetische keuze: om het onderwerp flexibel te maken in psychologische zin, wordt dit verborgen in de meanderende takken van uitwaaiende zinnen die voelbaar maken dat het ik van de Ander, net als dat van de verteller zelf, ongrijpbaar is.⁷ Het moderne classicisme

⁶ E. Brunet, *Le Vocabulaire de Proust I*, Genève-Paris, Slatkine-Champion, 1983.

⁷ P. Bayard, *Le Hors-Sujet. Proust et la digression*, Paris, Minuit, 1996.

bij Proust evolueert tijdens het schrijfproces, evenals de *poëtica* van de *NRF*, tot een klassiek modernisme, wat onder andere door een provisorische en fragmentarische interpretatie van de wereld gekenmerkt wordt. Ondanks de poging alle facetten van een beleving in een zin te vatten, is die poging gedoemd te mislukken omdat er altijd iets ontsnapt. Er is geen definitieve uitleg; de voorzichtige, altijd te herroepen hypothese regeert. Alleen de metafoor heeft volgens de schrijver eeuwigheidswaarde.

De schema's van Milly

Milly onderscheidt drie categorieën: de korte zin ('la phrase brève') 1-4 (0-4,5) regels; de gemiddelde zin ('la phrase moyenne') 4-10 (4,5-9,5) regels; en de lange zin ('la phrase longue'), meer dan 10 regels (vanaf 9,5). De telling van het aantal regels gaat uit van de Pléiade-uitgave. De schema's tonen aan, zowel voor Combray I als voor Combray II, dat de lange zin voorkomt aan het begin van een paragraaf of uitweiding, in het midden of centrum als hoogtepunt van een progressie, maar meestal aan het eind van een paragraaf als conclusie. Milly noemt dat 'phrases à effet', 'phrases à couronnement' of ook wel 'morceaux de bravoure', lange zinnen waarin Proust zijn virtuositeit ten toon spreidt. Zinnen als bekroning of als bravourestukjes.⁸ Andere schema's laten zien of de lange zinnen apart voorkomen ('position isolée') of geassocieerd zijn met andere lange zinnen in dezelfde paragraaf. Vervolgens zijn er *tableaux* die aangeven welke referenten – personages, bepaalde onderwerpen of gevoelens –, en tenslotte welke vormen van discours tot lange zinnen leiden. In Combray I telt Milly 35 lange zinnen, die hij aangeeft met L1-L35, en 120 in het tweede hoofdstuk van Combray (L36-L155) en de conclusie(s) betreffende de distributie en de positie komen overeen.

⁸ Milly citeert onder andere als voorbeeld de zin van twintig regels 'Le pan lumineux', BB, 86-87.

Milly definieert de zin als een segment dat een syntactische eenheid vormt tussen de hoofdletter en de punt, maar noteert tevens dat bij Proust de zin tussen de hoofdletter en de punt verschillende syntactische eenheden kan bevatten gescheiden door een puntkomma of een dubbele punt. Een goed voorbeeld is de tweede lange zin van de cyclus:

Mais il suffisait que, dans mon lit même, mon sommeil fût profond et détendît entièrement mon esprit ; alors celui-ci lâchait le plan du lieu où je m'étais endormi, et quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais ; j'avais seulement dans sa simplicité première, le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal ; j'étais plus dénué que l'homme des cavernes ; mais alors le souvenir – non encore du lieu où j'étais, mais de quelques-uns de ceux que j'avais habités et où j'aurais pu être – venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul ; je passais en une seconde par-dessus des siècles de civilisation, et l'image confusément entrevue de lampes à pétrole, puis de chemises à col rebattu, recomposaient peu à peu les traits originaux de mon moi.⁹ (R² I, 5)

Deze zin bevat zes syntactische eenheden in tegenstelling tot de zin in de Nederlandse vertaling waar twee puntkomma's zijn weggelaten.

Maar het was genoeg dat in mijn eigen bed mijn slaap diep was en mijn geest volledig ontspande; dan liet deze de situatieschets van de omgeving waar ik was ingeslapen, varen, en als ik midden in de nacht wakker werd wist ik volstrekt niet waar ik me bevond, het eerste ogenblik wist ik zelfs niet wie ik was, ik had slechts een primitief en vaag besef van mijn bestaan zoals een dier dat moet voelen, ik was er nog hulpelozer aan toe dan een holenmens; maar dan kwam de herinnering – nog niet aan de plaats waar ik me bevond, maar aan enkele andere waar ik gewoond had en waar ik had kunnen zijn – als het ware van boven af te hulp om mij uit het niets naar boven te trekken waar ik alleen niet uit had kunnen komen; in een seconde doorliep ik eeuwen van beschaving en uit vage beelden

⁹ De Franse citaten zijn ontleend aan de Pléiade-editie van 1987 in vier delen onder leiding van J.-Y. Tadié.

van petroleumlampen en hemden met lage boorden kreeg mijn ik in zijn oorspronkelijke trekken geleidelijk aan weer vorm.¹⁰

De fragmentatie van de zin is iconisch voor de identiteitscrisis van de verteller die ontwaakt zonder te weten waar hij zich bevindt in het begin van de roman, de ouverture die dient als genesis van het fictionele universum dat hij voor onze ogen gaat ontvouwen.

Nut en nadeel van deze indeling

Ondanks het nut van deze indeling wil ik toch ook een nadeel noemen. Door de arbitraire keuze voor drie categorieën, kort, gemiddeld, lang, heb je de neiging om aan zinnen boven de tien regels meer waarde toe te kennen dan aan het schemergebied tussen acht en tien regels. Ik ben er bijna zeker van dat Proust zelf nooit een telsysteem heeft toegepast. Toch bewijzen de schema's van Milly dat het ontstaan van lange zinnen niet toevallig is.

Mireille Naturel komt tot dezelfde conclusie na haar proefschrift over de lange zin in *Le Temps retrouvé (De Tijd hervonden)*.¹¹ De meeste onderzoekers hebben als corpus Combray I en II genomen, een overzichtelijk en compact kader en bovendien een deel van de roman waarvan de drukproeven uitgebreid zijn gecorrigeerd door de schrijver. Zij constateert dat de lange zin een antithese vormt met de korte zin en beschouwt beide entiteiten als de variabelen van Prousts stijl, terwijl de gemiddelde zin het stabiele element vormt. Tevens blijkt uit haar onderzoek dat op dysforische momenten (deceptie, verdriet of wanhoop), de lange zin verdwijnt, maar verkeert de protagonist in een euforie, bijvoorbeeld door het hervinden van de tijd tijdens een epifanie, dan zwelt de zin aan tot ongekende lengte. Tevens komen in de lange zin meer metaforen

¹⁰ De syntactische eenheden zijn teruggebracht tot vier in de Nederlandse vertaling door C.N. Lijzen in "Combray", *De Kant van Swann, op. cit.*, 45.

¹¹ Verschenen als artikel 'La phrase longue dans Le Temps retrouvé. Fonctions et limites', BIP, n^o 17, 1986.

(impliciete vergelijkingen) voor en in de gemiddelde zin meer expliciete vergelijkingen ('comme si').

Ook Naturel vindt de mechanische onderverdeling tussen gemiddelde en lange zinnen dubieus. Om het creatieve proces te illustreren ontleent ze een beeld aan de biologische voortplanting: de korte zin is steriel, de gemiddelde zin is synoniem aan in wording zijn en de lange zin met op de wereld zetten, creëren. Ik ben niet helemaal gelukkig met die conclusie omdat het geen recht doet aan de vorming van sommige prachtige korte zinnen of aforismen bij Proust, die evenals zijn moeder en grootmoeder hield van de maximes van Mme de Sévigné, die allesbehalve steriel zijn. Ik geef enkele voorbeelden:

'Notre personnalité sociale est une création de la pensée des autres', – onze sociale persoonlijkheid is een geestelijke schepping van de anderen – (BB, 60); 'On n'aime plus personne dès qu'on aime', – zodra je bemint, houd je van niemand meer – : in een klein zinnetje wordt het probleem van de Proustiaanse liefde gecondenseerd.

Compositie als in een roosvenster

Proust definieerde de creatie van zijn lange zinnen als een noodzaak. In een brief aan Robert Dreyfus schrijft hij: 'Maar ik voel me verplicht die lange spinsels te weven, want als ik mijn zinnen korter zou maken, zou het effect 'kleine brokstukjes zin' zijn en geen echte zinnen'. (*Corr.* IV, 210) Ondanks deze bewering wordt een van de belangrijkste stijlkenmerken bij Proust juist wat ze in het Frans 'morcellement', 'fragmentation' noemen, of 'l'art du compartimentage', onder andere de kunst van het glas in loodraam. Wat aanvankelijk een zwak punt lijkt bij Proust – het werd hem verweten door tijdgenoten – wordt een hoeksteen van zijn stijl en esthetiek.¹² Proust prefereerde complexiteit boven eenvoud, maar de veelheid moest wel in een harmonisch kader worden gegoten. In navolging

¹² Luc Fraisse is gepromoveerd op dit aspect in *Le Processus de la création chez Marcel Proust. Le fragment expérimental*, Paris, Corti, 1988.

van de dichters van de Parnasse, kiest Proust het roosvenster van de gotische kathedraal als constructie-ideaal. Veelheid in een coherente eenheid was het klassieke ideaal dat beantwoordde aan de hang naar formele perfectie die de roman zowel op macroniveau als op microniveau kenmerkt. Op macroniveau is de circulaire structuur van de *Recherche* vaak benadrukt, maar ook een analyse van de lindebloesemscène toont een compositie als een roosvenster.

Het portret van de lindebloesemscène is ingebed in twee fragmenten gewijd aan de kamer van tante Léonie. Het narratieve kader is het zetten van de thee aan het begin van de scène en het drinken ervan aan het einde, daarbinnen staat de beschrijving van de lindebloesem. De autonomie van de scène wordt benadrukt door de circulaire structuur want de scène begint en eindigt met de evocatie van de verdroogde bloemen. Het betreft een visuele scène zonder personages, alle aandacht gaat naar het object van contemplatie, de fascinatie van de verteller voor het stilleven van de lindebloesem. De ‘gemiddelde zinnen’ crescenderen tot het hoogtepunt van de scène, de ene ‘lange zin’ van twaalf regels (L42) die tussen haakjes verwijst naar een essentiële boodschap: de metafoor gebaseerd op analogie. Na deze apotheose keren de ‘gemiddelde zinnen’ weer terug in een decrescendo tot het eind van de scène. Ondanks het gesloten karakter van de scène ontstaat een rijke ‘transfragmentarische’ relatie met andere episodes en scènes binnen de romancyclus: enerzijds een analeptische verwijzing naar de madeleine-episode; anderzijds de aankondiging van het leidmotief van de witte en roze meidoorns dat eindigt met de verschijning van Mlle de Saint-Loup tijdens het ‘Bal der verdorde hoofden’ (‘Bal de Têtes’), want ‘le crépuscule des fleurs’ (de bloemenschemering) ‘engendre celui des personages’ aan het eind van de roman.

Even later ging ik naar binnen en gaf haar een kus ; Françoise goot water op de thee, of, als mijn tante zich nerveus voelde, wilde ze kruidenthee, en dan was het mijn werk uit een apothekerszakje de hoeveelheid lindebloesem op een bord te strooien die men in het kokende water zou doen.
Door het drogen waren de takjes tot een grillig vlechtwerk in elkaar

gekronkeld en in de tussenruimtes daarvan kwamen de bleke bloemen tevoorschijn alsof een schilder ze er op de meest decoratieve manier tussen gelegd had. De blaadjes hadden hun oorspronkelijke voorkomen verloren of veranderd en leken nu op de meest uiteenlopende dingen, een doorschijnende vleugel van een vlieg, de witte achterkant van een etiket, een rozeblaadje, maar het was allemaal ineengepropt, geplet en door elkaar gevlochten alsof het een vogelnestje moest worden. Aan duizend kleine overbodige details – een grappige verspilling van de apotheker – die men bij een kunstmatige bereiding weggelaten zou hebben, herkende ik, zoals je in een boek verrukt de naam van een kennis tegenkomt, met plezier dat het echte takjes van lindebomen waren, precies als die aan de bomen in de avenue de la Gare, weliswaar een beetje anders omdat het geen namaak was, maar echte, die gedroogd waren. Elk nieuw kenmerk ervan was slechts de metamorfose van een oud; in de kleine grijze bolletjes herkende ik de groene knoppen die niet tot ontwikkeling waren gekomen maar vooral de wonderlijke zachtroze tint waarmee de bloemen zich uit de tere bos takken losmaakten waarin ze als kleine goudroosjes hingen – een teken, net als het schijnsel dat op een muur nog de plaats aanduidt van een uitgewist fresco en waarin men nog de boompertijen herkent, die ‘in kleur’ en andere die het niet waren – toonde mij aan dat deze bloemblaadjes werkelijk dezelfde waren die, voor ze het zakje van de apotheker opvrolijkten, op voorjaarsavonden zo’n heerlijke geur verspreidden. (L42) Ook de wasroze glans was nog hun kleur, hoewel getemperd en verbleekt in dit verminderde leven dat ze nu nog leefden en die om zo te zeggen hun bloemenschemering was. Spoedig kon mijn tante in het kokende afgietsel, waarin zij de smaak van dorre bladeren en verwelkte bloemen proefde, een kleine madeleine dopen waarvan ze mij een stukje gaf als het genoeg geweest was.¹³

¹³ De scène van de lindebloesem, BB, 94-95 ; la scène des tilleuls, R² I, 50-51.

Een complexe wereld vraagt om een complexe zin. Een Spitzeriaanse analyse van de Proustiaanse ‘période’

Camiel van Woerkum¹

Als ik in mijn college moderne letterkunde het Madeleine-fragment van Proust behandel (Cornips, p. 90, 91)², dan geef ik altijd de volgende opdracht. Neem je markeerstift en markeer van iedere zin het laatste woord of de laatste woordgroep. Dit levert de volgende woorden op: un peu de thé, coquille Saint-Jacques, madeleine, moi, cause, moi, mortel, joie, nature, elle (=joie), elle (=joie), l’appréhender, seconde (gorgée), diminuer, en moi, mon esprit, la vérité, comment, rien, chercher, créer, sa lumière³. Ik stel dan de vraag: Wat valt je op? En dan krijg ik steevast als antwoord: Dat zijn eigenlijk de essentiële woorden, daar draait het allemaal om. Het zijn de kernwoorden die het hele proces samenvatten: de aanleiding, de tegenstelling tussen sterfelijkheid en tijdloze vreugde, het zoeken naar waarheid in eigen geest, het scheppen (schrijven) als middel om die werkelijkheid aan het licht te laten komen. In enkele sleutelwoorden zien we in één oogopslag de intensiteit van een ervaring en het grootse project dat daaruit voortkomt. Proust in zijn essentie! Marcel Proust heeft dit niet spontaan opgeschreven. De zin is zorgvuldig geconstrueerd en wel zo dat het laatste woord een essentiële

¹ Dr. Camiel van Woerkum is docent Taalkunde en Moderne Letterkunde bij Fontys Lerarenopleiding Frans Tilburg. Hij houdt zich vooral bezig met het autobiografisch werk van Marguerite Yourcenar.

² Marcel Proust, *Op zoek naar de verloren tijd, De kant van Swann*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2015.

³ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Parijs, Gallimard, coll. Folio, 1954, p. 58.

lading bevat. Tezelfdertijd gaat het hier om de verwoording van een onvoorziene doorbraak, een extase, een gevoel ‘dat iets zich uit de gronden van het onbewuste loswrikt en langzaam naar boven drijft, aan de oppervlakte wordt herkend en met een gevoel van geluk wordt verwelkomt, een kostbaar bezit’.⁴

Die twee aspecten van Proust, enerzijds de kracht van de psyche, anderzijds de zorgvuldige zinsconstructie, zijn door de Oostenrijks-Amerikaanse taalwetenschapper en romanist Leo Spitzer (1887-1960) herkend en uitgewerkt in zijn artikel ‘Le style de Marcel Proust’, terug te vinden in zijn standaardwerk *Etudes de style* (1970)⁵. Alle reden om de psychostylistische benadering van deze grote literatuurtheoreticus onder de aandacht te brengen en aan te tonen hoe zijn analytische invalshoek ons kan helpen bij het lezen van het werk van Marcel Proust. Ik wil zijn theorie verduidelijken en daarbij gebruik maken van de aanpak van zowel Chomsky⁶ als de traditionele zinsanalyse.

Spitzer ziet een verband tussen stijl en psyche van een auteur. Zoals Jean Starobinski over hem opmerkt: hij zoekt naar de afwijking van het gangbare en naar het waarom van die afwijking. In het taalgebruik van een auteur zien we eigenaardigheden ten opzichte van een in een bepaalde tijd gangbaar taalgebruik en je moet je dan afvragen: waarin zit die afwijking en vooral, waarom vindt deze plaats. Door heel concreet een corpus van zinnen te lezen en te herlezen ga je vanuit de daarbij verrichte observaties naar de ‘bedoeling’, de ‘geest’, het ‘temperament’ van een bepaalde persoonlijkheid. Van het detail kom je tot een geheel, en vanuit

⁴ Maarten van Buuren, *De innerlijke ervaring*, Groningen, Historische Uitgeverij, 2007, p. 160.

⁵ Leo Spitzer, *Etudes de style, précédé de Leo Spitzer et la lecture stylistique par Jean Starobinsky*, Parijs, Gallimard, 1970.

⁶ Noam Chomsky, *Structures syntaxiques*, Parijs, Seuil, 1969, zie ook Moeschler, J. en Auchlin, A., *Introduction à la linguistique contemporaine*, Parijs, Armand Colin, 2010, hoofdstuk 8.

die totaalvisie check je weer het detail. Zo komt Spitzer, volgens Starobinski, tot de bevinding ‘dat er niets in de stijl is van de auteur dat niet in zijn ziel al aanwezig was en dat er niets in zijn ziel is wat niet in de stijl geactualiseerd wordt’.⁷ Dus geen speculaties, al dan niet van psychoanalytische aard, over vooropgezette bedoelingen, of over onderliggende, verborgen affectieve of sociaal-economische factoren, maar een heel concrete zoektocht naar wat tastbaar is: de stijl, de vorm, waarin volgens Spitzer alles gezegd wordt en niets in de schaduw blijft. Later is Spitzer wat voorzichtiger geworden in zijn pogingen om de psyche van de schrijver te doorgronden en heeft hij zich beperkt tot de immanente stijlanalyse. Maar zijn poging om stijl in verband te brengen met psychische processen blijft een interessante uitdaging.

De centrale stelling van Spitzer over Proust luidt: ‘Rien n’est simple dans le monde et rien n’est simple dans le style de Proust’.⁸ Complexe zinnen weerspiegelen de complexe hedendaagse wereld. Zoals het leven in onze maatschappij steeds complexer is geworden, zo is de literatuur, en met name het werk van Proust, de weerspiegeling van deze complexiteit. Spitzer onderkent in de Proustiaanse lange zin, die hij ‘période’ noemt, een soort uitputtingsslag. In deze ‘monsterlijk lange zinnen’ wordt de uitkomst steeds uitgesteld, waardoor de lezer het spoor bijster raakt en wanhopig zoekt naar een oplossing, een uitgang, een conclusie. Het bijzondere van Proust is juist dat deze zinnen van het begin tot het eind, vanuit een hoger gezichtspunt, als een geheel gecomponeerd zijn, waarbij Proust alles overziet. Vanuit deze totaalvisie ordent hij de delen en plaatst hij die in een door hem bepaalde onderlinge afhankelijkheid. Hoofdzaken en bijkomstigheden worden op deze manier op hun juiste plaats gezet in een heldere structuur, bestaande uit een hoofdzin die zich vervolgens vertakt in talloze zijrivieren en -riviertjes, dan wel zich in tweeën splitst (of... of...; en ...en...), dus een eindeloos mean-

⁷ Spitzer (1970), Inleiding, p. 20.

⁸ Spitzer (1970), p. 398.

derende rivier maar dan wel vanuit één visie gecomponeerd. Overal ziet Proust de ‘texture’, de onderlinge samenhang, de basis van de organisatie, de onderlinge relaties. Proust werkt vanuit een ‘raison ordonnante’, van waaruit hij met discipline en overwicht zijn zinnen construeert. Zo wordt de toevalligheid en chaos van het aardse bestaan geordend ‘met sereniteit en opperste onthechting’.⁹

In zijn artikel geeft Spitzer talloze voorbeelden van de Proustiaanse ‘période’ die vervolgens door hem aan een doorwrochte analyse worden onderworpen. Niet zo gemakkelijk te volgen, zelfs niet voor de geoefende lezer. Ik wil een aantal van deze voorbeelden onder de loep nemen en ze proberen te verhelderen met behulp van feitelijk heel bekende uitgangspunten. In de eerste plaats zijn dat elementen uit de theorie van Chomsky, in de tweede plaats principes uit de traditionele grammatica en ontleding. Met deze aanpak wil ik laten zien hoe je vat kunt krijgen op die ogenschijnlijk onmogelijke Proustiaanse zinnen, sterker nog, op een mogelijk onderliggend organiserend principe van deze ‘périodes’.

In de theorie van Chomsky is het Frans een SVC taal. Dat wil zeggen dat de zin in zijn kern bestaat uit een onderwerp (S), een werkwoord (V) en een bepaling (C = complément b.v. d’objet direct, lijdend voorwerp). Het werkwoord ‘eten’ (V) kan pas tot zijn recht komen als er iemand is die eet (S) en er iets is wat gegeten wordt (C). Pas in de combinatie van die elementen wordt de zin grammaticaal correct. De elementen die deze kern aanvullen met extra informatie noemt hij ‘modifieurs’, letterlijk wijzigers, elementen die de hoofdgedachte specifieker bepalen: ‘in een restaurant’, ‘om 7 uur’, ‘met vrienden’. Deze aanvullingen kunnen woorden of woordgroepen zijn, maar ook zinnen, b.v. bijwoordelijke of bijvoeglijke bijzinnen. De traditionele grammatica gaat van hetzelfde uit. Eerst komen onderwerp en predicaat aan bod als de fundamentele eenheden van de zin en daarna komen de overige functies, die in eenzelfde hiërarchie aangeboden worden: voorop het zelfstandig naamwoord,

⁹ Spitzer (1970), p.400

daarna datgene wat iets zegt over dat zelfstandig naamwoord, het adjectief, en tenslotte datgene wat aanvullend iets zegt over b.v. de omstandigheden (van tijd, plaats, manier etc.) waaronder de handeling plaatsvindt. Dus in volgorde van belangrijkheid: eerst de handeling (onderwerp en werkwoord), dan de noodzakelijkerwijs daarbij betrokken personen of zaken (LV of MV), dan verdere eigenschappen (bijv. bep.) en tenslotte omstandigheden (bijw. bep.). Ik heb dit in vier niveaus ondergebracht en wel als volgt:

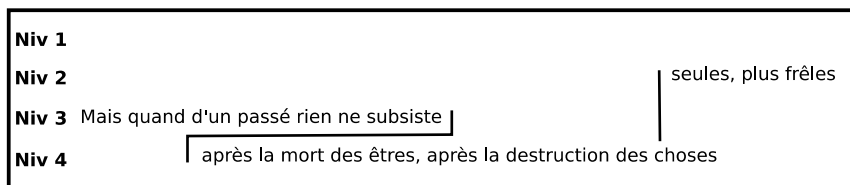
- Niv. 1: de kern: SVC sujet (onderwerp), verbe (werkwoordengroep), complément (lv, mv)
- Niv. 2: bijvoeglijke bepalingen/bijzinnen
- Niv. 3: bijwoordelijke bepalingen/bijzinnen
- Niv. 4: zinnen tussen haakjes of streepjes, of bijvoeglijke of bijwoordelijke bepalingen/bijzinnen bij al bestaande bijzinnen

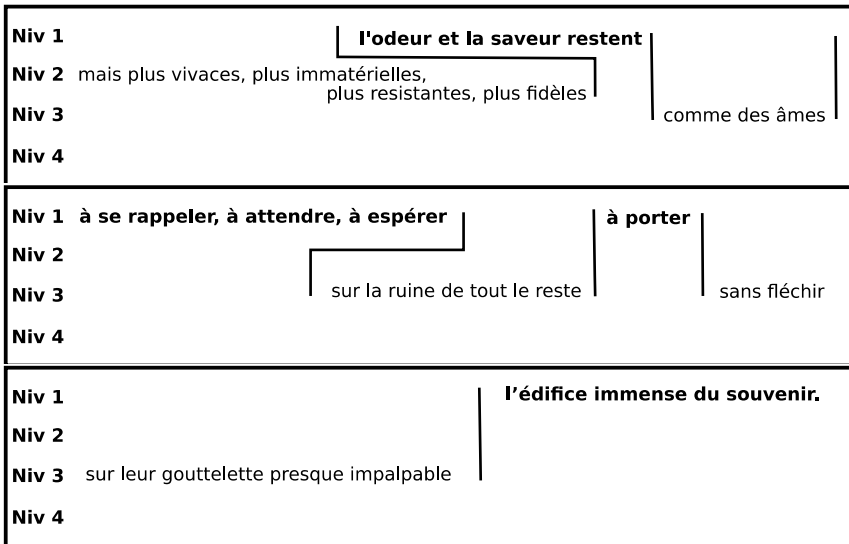
Vanuit deze invalshoek kunnen we enkele zinnen van Proust gaan hiërarchiseren. Ik kies zelf twee zinnen uit de Madeleine-episode, om met die kennis een voorbeeld te ontleden dat Spitzer zelf gebruikt. De zinnen staan in de Cornips vertaling op blz. 93.

Niv 1	Ce goût, c'était celui du petit morceau de madeleine
Niv 2	que
Niv 3	le dimanche matin à Combray
Niv 4	(parce que ce jour-là je
Niv 1	
Niv 2	ma tante Léonie m'offrait
Niv 3	quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre
Niv 4	ne sortais pas avant de l'heure de la messe
Niv 1	
Niv 2	
Niv 3	après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul.
Niv 4	

Door de zin in deze hiërarchie te visualiseren zien we de hoofd-gebeurtenis (vetgedrukt) helder verwoord: de smaak wordt herkend door een herinnering aan tante Leonie die het aan de kleine jongen met veel liefde gaf. We herkennen hier de SVC structuur: S = de smaak, V = is, C = een stukje Madeleine . De hoofdzin (Niv 1) markeert de herkenning: **dát** was dus die smaak. In de laag daar-onder komt de informatie over de Madeleine in de vorm van een bijvoeglijke bijzin: mijn tante gaf mij dat koekje. Het bijwoordelij-ke niveau, daar weer onder (Niv 3) markeert de omstandigheden: tijd en plaats, de begroeting op haar kamer, het dopen in de thee. De parentese is weer een laag daaronder, als een allerlaatste aanvul-lende informatie: zondagochtend bleef hij langer binnen. De gram-maticale hiërarchie structureert de gebeurtenis door eerst de kern te benoemen – de verteller herkent de smaak, dan de gebeurtenis zelf: tante Leonie gaf hem het koekje – vervolgens de omstandigheden te expliciteren en tenslotte in een bijna terloopse zin tussen haakjes een korte maar niet onbelangrijke aanvulling te vermelden: op zon-dagmorgen bleef de ik-persoon langer thuis zodat hij tijd had om zijn tante gedag te zeggen. Dat gegeven lijkt in de hiërarchie onbe-langrijk maar is wel de katalysator van de hele gebeurtenis: omdat hij op zondag thuis bleef ging hij naar tante Leonie. Boven in de hiërarchie vinden we dus het psychisch proces (het herinneren van de smaak), onderin zien we een ogenschijnlijk banale opmerking, als tussen neus en lippen door, maar wel met essentiële informatie over de aanzet tot dat psychisch proces.

Laten we nu kijken naar een tweede zin uit de Madeleine tekst. (Cornips blz. 93):





Hier zien we feitelijk weer hetzelfde schema. De hoofdzin (vetgedrukt) geeft de kern aan: de geur en de smaak (S), blijven gedenken, wachten, hopen, torsen (V) het bouwwerk van de herinnering (C). Op het tweede niveau, dat van de bijvoeglijke bepalingen, komen de eigenschappen van de geur en de smaak: ze zijn brozer, levenskrachtiger, immateriëler, bestendiger en trouwer. Niveau 3 geeft de aanvullende informatie op het bijwoordelijke niveau: eerst de conditie – wanneer niets van een oud verleden voortbestaat –, dan de hoedanigheid – als zielen, onwankelbaar –, dan de bepalingen van plaats – op de ruïnes van al het overige, op hun haast ontastbaar klein sprankje –, tenslotte, op Niveau 4, dat van de bijwoordelijke bepalingen die afhangen van andere bijwoordelijke bepalingen, na de dood van personen, na het vergaan van de dingen. Ook in deze hiërarchie zien we dat de zintuigen de actanten zijn die het proces van de herinneringen in beweging zetten. Maar opvallend is ook weer de onderste plaats in de hiërarchie: een neutrale zin met een hoogstwaarschijnlijk intense gevoelswaarde: het verlies van de ouders en van dierbare dingen. Een in het geheel van de zin bijna ter-

loopse en ondergeschikte opmerking die je als lezer, mede door zijn onbepaaldheid, bijna over het hoofd ziet maar die voor Proust een enorme lading moet hebben gehad. Misschien wel zo sterk dat hij het niet anders kon verwoorden.

Tenslotte nemen we een absoluut ‘monstrueuze’ zin, van bijna een bladzijde, die Spitzer in zijn artikel aanhaalt.¹⁰ Het gaat hier om een jeugdherinnering waarin de ik-persoon als jongetje de naam Gilberte hoort roepen door haar vriendinnetje, het begin van een gelukkig maar tevens onzeker contact met deze meisjes. De naam van Gilberte brengt een stormvloed aan reacties teweeg. De zin staat in de vertaling van Thérèse Cornips op blz. 468-469, 15^e druk, 2015:

Ce nom de Gilberte passa près de moi, évoquant d’autant plus l’existence de celle qu’il désignait qu’il ne la nommait pas seulement comme un absent dont on parle, mais l’interpellait; **il passa ainsi près de moi**, en action pour ainsi dire, avec une puissance qu’accroissait la courbe de son jet et l’approche de son but; - **transportant** à son bord, je le sentais, **la connaissance, les notions** qu’avait de celle à qui il était adressé, non pas moi, mais l’amie qui l’appelait, **tout** ce que, tandis qu’elle le prononçait, elle revoyait ou du moins, possédait en sa mémoire, de leur intimité quotidienne, des visites qu’elles se faisaient l’une chez l’autre, de tout cet inconnu encore plus inaccessible et plus douloureux pour moi d’être au contraire si familier et si maniable pour cette fille heureuse qui m’en frôlait sans que j’y puisse pénétrer et le jetait en plein air dans un cri; - **laissant déjà flotter** dans l’air **l’émanation délicieuse** qu’il avait fait se dégager, en les touchant avec précision, de quelques points invisibles de la vie de Mlle Swann, du soir qui allait venir, tel qu’il serait, après dîner, chez elle, - **formant**, passager céleste au milieu des enfants et des hommes, **un petit nuage d’une couleur précieuse**, pareil à celui qui, bombé au-dessus d’un beau jardin du Poussin, reflète minutieusement comme un nuage d’opéra, plein de chevaux et de chars, quelque apparition de la vie des dieux; - **jetant** enfin, sur cette herbe pelée, à l’endroit où elle était, un morceau à la fois de pelouse flétrie et un moment de l’après-midi de la blonde joueuse de volant (qui ne s’arrêta de le lancer et de le rattraper que quand une institutrice à plumet bleu l’eut appelée), **une petite bande merveilleuse et couleur d’héliotrope impalpable**

¹⁰ Spitzer (1970), p. 405.

comme un reflet et superposée comme un tapis sur lequel je ne pus me lasser de promener mes pas attardés, nostalgiques et profanateurs, **tandis que Françoise me criait**: «Allons, aboutonnez voir votre paletot et filons» et **que je remarquais** pour la première fois avec irritation **qu'elle avait un langage vulgaire, et hélas, pas de plumet bleu à son chapeau.**

Het is ondoenlijk om hier het schema in niveaus uit te beelden. Ik wil het ditmaal anders visualiseren. Ook hier zien we dat de hiërarchisering van de 'période' zicht kan geven op het belang van de samenstellende delen en daarmee de leesbaarheid van de zin. Niveau 1, dat van de hoofdzin, is zichtbaar gemaakt in de vetgedrukte zinsdelen. S = de naam Gilberte, V = een hele reeks werkwoorden: ging, oproepend (terugbrengend zegt Cornips), meevoerend, achterlatend, zwevend, vormend, werpend. De naam, zoals die klinkt in de oren van het jongetje, blijkt een enorm krachtige uitwerking te hebben in zijn geest. Het zet alles in hem in beweging. Kijken we naar wat er opgeroepen wordt (de C, de lijdende voorwerpen), dan zien we in de eerste plaats de psychische processen die zich manifesteren: het bestaan van Gilberte, kennis, notie (ook van Gilberte), alles (van Gilberte), alles wat er al was uitgegaan aan zalige uitwaseming (nog altijd van Gilberte), een wolkje van fijne kleur (nog Gilberte), een prachtige heliotroopkleurige strook (de loop van Gilberte op het gras). Het is overduidelijk: het jongetje is helemaal vol van Gilberte. Dat is de kern van de zin, en alle ondergeschikte niveaus van omschrijvingen, tijd, plaats en hoedanigheid, zijn verdere aanvullingen, verfijningen en nuanceringen. Maar interessant is hier niveau 3, de bijwoordelijke bijzin die begint met 'terwijl'. Daar, onderaan in de hiërarchie, zien we een parallelle constructie SVC maar met een totaal tegengestelde inhoud: S=Françoise (de dienstbode), V=toeriep, C=la' we weggezen (Vert. Cornips) en parallel daaraan: S=ik, V=merkte, C=haar taal was boers en ze had geen blauwe veer. En die blauwe veer verwijst naar het niveau eronder, niveau 4, dat van de zinnen tussen haakjes, waarin gesproken wordt over Gilberte's gouvernante die wél een blauwe veer heeft.

Dus bovenin de hiërarchie de roep van de naam Gilberte door het vriendinnetje, onderin de roep van Françoise met een totaal tegen-gestelde uitwerking: Françoise gebruikte een boerse, banale taal en ze was van een heel andere, volkse komaf, zelfs nog ver onder de positie van de gouvernante van Gilberte, maar ze was wel de huishoudster in het gezin van de ik-figuur, ‘helaas’. De ik-persoon komt er bekaaid af. Hij kan maar mondjesmaat delen in de lumineuze wereld van Gilberte en moet zich tevreden stellen met een boerse volkswrouw. Het laatste woord van deze période is ‘chapeau’, een hoedje zonder veren, het banaalste van het banaalste, op lichtjaren afstand van Gilberte’s naam. En deze tegenstelling is ook grammaticaal aanwezig in het contrast tussen hoofdzin en laagste bijzin.

Spitzer merkt naar aanleiding van deze zin op dat de ‘ossature de la phrase’, het ‘gebeente van de zin’, dus de SVC, bestaat uit psychische processen terwijl de banale feiten naar de ‘lagere’ niveaus worden gedirigeerd. In de woorden van Spitzer: ‘Proust ziet een indruk als een totaliteit die, voor het essentiële, uit innerlijke processen bestaat, vermengd met elementen uit ons gezamenlijk lot: het banale. En we voelen dat er iets groots, iets allesbepalends moet zijn gebeurd wil een dergelijke verbale sprankeling zich voor onze ogen ontvouwen: zulke lange zinnen geven een gebeurtenis, hoe klein ook voor de gewone mens, iets majesteitelijks, ook het simpel horen roepen van een naam’.¹¹

Deze vermenging van aan de ene kant de totaliserende helikopterblik die alles tot in de kleinste details overziet en een plaats geeft in het geheel, en aan de andere kant dat bijna koortsachtige zoeken naar de verwoording van de details, is kenmerkend voor de stijl van Marcel Proust. Het bijzondere is dat door deze vermenging feiten geen feiten meer zijn, het banale, vergankelijke, beperkende van het leven als het ware opgeheven wordt en in een betekenisvolle, geïntegreerde en geordende, ik zou zeggen bijna spirituele, hogere werkelijkheid wordt geplaatst. Het is de werkelijkheid van

¹¹ Spitzer (1970), p. 406-407.

de psyche, de eigen innerlijkheid, het eigen Zijn, de ‘sereniteit van de wijze die alles ziet van bovenaf’ (p. 424). Maar vanuit eenzelfde energie (p. 468), eenzelfde wil (p. 407) zien we ook een koortsachtig zoeken om alles zo precies mogelijk weer te geven, wat zich vertaalt in diverse vormen van complexe zinnen. De diverse verschijningsvormen van de Proustiaanse periode zouden een apart artikel vergen maar steeds komt Spitzer terug op deze bijzondere vermenging van het banale met het totale, de ‘magere verzameling van feiten’ en de rijke psychische binnenwereld die zich alsmaar uitbreidt. Het echte leven speelt zich binnenin af, in de geest, in de wereld van de zintuigen en de gevoelens die kunnen overweldigen en tot in al hun subtiliteiten moeten worden weergegeven. Daarin zit ‘la volonté’ van Proust, in die doelmatige gang van de zin naar het eind, in een complexiteit die de complexiteit van het leven is.

Ik kan mij moeilijk vinden in het idee van Martin de Haan in de NRC van 24 oktober 2015 dat de episode van de Madeleine slechts een ‘verteltruc’ is om de overgang tussen twee tijdsniveaus mogelijk te maken. De Madeleine was immers oorspronkelijk een geroosterde boterham, vervolgens een Italiaans biscuitje en pas in derde instantie een Madeleine.¹² Kortom, de aanleiding was niets bijzonders: ‘Proust heeft het zelf eens vrij laconiek beschreven’.¹³ Als je met de ogen van Spitzer kijkt, is deze voorstelling van zaken wel erg mager. Integendeel, deze ‘texte fondateur’ onthult dat Proust een indringende ervaring van overweldigende blijdschap heeft meegemaakt die alle beperkingen en rampzaligheden onschadelijk maakte en hem vervulde van een kostbare ‘essence’, een kostbare wezenlijkheid. De werkelijkheid is plotseling niet banaal meer en raakt in een alledaags moment een stukje eeuwigheid. Kijkend naar Spitzers analyses stel ik als hypothese dat je alleen vanuit zo’n

¹² Keller, Luzius, ‘La biscotte salvatrice. A propos des Petites Madeleines de Marcel Proust’, *Poétique* 3/2004 (n° 139), p. 271-277.

¹³ ‘Verloren tijd. Geroosterd brood, een biscuitje, een madeleine’, in *NRC Handelsblad*, 24-10-2015.

ervaring in staat bent om tot een totaalvisie te komen, die een visie is van mededogen, lichte ironie en nederigheid. Deze zijns-ervaring was sterk genoeg om een heel oeuvre te doordringen, alle details hun plaats te geven en de geest te ervaren als het grote, ordenende en zingevende principe van de mens. De studie van Spitzer bevestigt deze kracht van de geest als ordenend principe. Een geest die een onvermoede creativiteit ten toon gespreid heeft en daarmee onze tijd een belangrijke dienst bewijst: eerbied creëren voor de bijna onbeperkte mogelijkheden van de geest om het leven inhoud en betekenis te geven. En daarbij het gewone met welwillendheid te omarmen. Dat kan onze complexe wereld wel gebruiken.

Uitgaan van de muziek die je liefhebt

Een gesprek met Maria Milstein¹

Wouter van Diepen²

De violiste Maria Milstein (Moskou, 1985) nam samen met haar zus, de pianiste Nathalia Milstein (Lyon, 1995), *La Sonate de Vinteuil* op, door de Volkskrant verkozen tot ‘Beste cd van 2017’. In 2018 ontving ze de Nederlandse Muziekprijs, de hoogste onderscheiding van de overheid voor jonge getalenteerde musici. Deze prijs stelde haar in staat om samen met regisseur en schrijver Peter te Nuyl een voorstelling op teksten van Proust te maken die ze in het seizoen 2019-2020 met haar zus Nathalia en acteur Reinier De-meijer in verschillende zalen zal uitvoeren. Maria Milstein doceert viool aan het Conservatorium van Amsterdam.

Hoe ben je in aanraking gekomen met Proust? Heeft je jeugd in Frankrijk hierbij een rol gespeeld?

Mijn jeugd in Frankrijk was slechts een van de factoren bij mijn kennismaking met Proust. Ik ben geboren in Rusland en kom uit een familie van grote lezers. Uiteraard heeft het Frans me later geholpen om Proust in de oorspronkelijke taal te lezen maar mijn ouders, beiden musicus, lazen Proust vroeger al in de Russische vertaling. Vooral in de tijd van de Sovjet-Unie lazen hogeropgeleiden over het algemeen veel. Televisie zond voornamelijk propaganda uit, en mogelijkheden om te reizen ontbraken. Boeken waren bij uitstek geschikt om de wereld te ontdekken. Deze achtergrond en

¹ Dit vraaggesprek vond plaats op 11 juli 2018.

² Wouter van Diepen (MA Franse letterkunde, Universiteit Leiden) is klarinettist in het Orkest van de Koninklijke Luchtmacht.

mijn eigen belangstelling brachten me er al vroeg toe de grote Russische en Franse klassieken te lezen. Ik prijs me gelukkig dat ik vlak voor het tijdperk van de laptop en de mobiele telefoon ben opgegroeid, waardoor ik mijn aandacht kon richten op schrijvers als Tolstoj, Dostojevski en Balzac. Vroeg of laat moest mijn verlangen om de grote schrijvers uit de wereldliteratuur te lezen wel naar Proust leiden. De omstandigheden waarin ik Proust voor het eerst uitgebreider las hebben een mooie, bijna Proustiaanse herinnering opgeleverd. Voor een masterclass bracht ik een zomer in Finland door. Het niet-aflatende licht van de middernachtzon deed me de tijd vergeten. In het schitterende Finse landschap las ik tot diep in de nacht door. Het taalgebruik, de associatieve manier van denken en de geraffineerde beschrijvingen: ik vond het allemaal erg mooi. De manier waarop de herinnering vorm krijgt in de tekst zorgde ervoor dat de scènes die ik toen las veel indruk op me maakten. Neem de verbeelding van het angstige jongetje tijdens het ‘drame du coucher’: de koppeling die tot stand wordt gebracht door middel van de herinnering maakte de kwelling die het kind ervaart voor mij sterk invoelbaar. En, heel belangrijk, hoe vaak tref je het dat een groot schrijver zo’n fundamentele rol toekent aan de muziek? Dit had me al eerder geïnteresseerd in de romans van Thomas Mann, in Tolstojs *Kreutzer-sonate* en in het recentere *An Equal Music* (1999) van de Indiase schrijver Vikram Seth. Maar niet eerder spraken beschrijvingen van muziek me zozeer aan als bij Proust. Hij raakt echt aan de binnenwereld, aan wat muziek bij ons teweeg kan brengen.

*Jou is de prestigieuze Nederlandse Muziekprijs toegekend. Was het cd-project La Sonate de Vinteuil onderdeel van het intensieve traject dat aan de toekenning van de prijs vooraf gaat?*³ *Waardeerde men het onderzoek naar de relatie tussen muziek en literatuur?*

³ Kandidaten voor de Nederlandse Muziekprijs doorlopen eerst een uitgebreid studietraject. Aan het eind hiervan geeft de kandidaat een concert en beslist een commissie of de prijs wordt toegekend.

Op het moment dat ik auditie deed om dit traject in te kunnen gaan waren we al volop bezig met de cd. Het was inmiddels mijn wens om door te gaan op het ingeslagen pad en de relatie tussen tekst en muziek verder uit te diepen. Ik legde dus mijn plan voor om het ontwikkelingstraject voor de Muziekprijs hieraan te wijden. Het leek me een uitgelezen kans om nieuwe vaardigheden op te doen, zoals het gebruik van theatrale elementen in een concertsituatie. Ed Spanjaard toonde zich geïnteresseerd en raadde me tijdens een gesprek bij hem thuis aan contact op te nemen met regisseur en schrijver Peter te Nuyl. Dit resulteerde in een geweldige samenwerking, waarbij Peter en ik ons voortdurend hebben afgevraagd hoe we tekst en muziek het beste konden combineren. De ontwikkeling van de theatervoorstelling is dus mogelijk gemaakt door de Nederlandse Muziekprijs.

Het idee voor de cd was zoals gezegd eerder ontstaan. Mijn zus Nathalia, de pianiste met wie ik de cd gemaakt heb, stelde op een gegeven moment voor om de sonate van Saint-Saëns toe te voegen aan ons repertoire. De legendarische opname van Jascha Heifetz maakte me meteen enthousiast voor dit plan. Inmiddels was ik al een paar keer begonnen met het lezen van Proust. Je kunt je voorstellen dat ik het werk vanwege zijn omvang stap voor stap heb benaderd. In dezelfde periode (2014-2015) ontdekte ik de niet zo bekende sonate van Gabriel Pierné. Saint-Saëns is natuurlijk vaak genoemd als inspiratiebron voor ‘la petite phrase’ maar ook de sonate van Pierné deed me, door het karakter van het stuk en door een muzikaal thema dat in verschillende delen voorkomt, aan Proust denken. In mijn beleving vormde Proust de verbindende factor tussen beide sonates. Een combinatie van deze werken vanuit het perspectief van Proust leek me een interessant idee voor een nieuwe cd.

De repertoirekeuze op de cd valt op een aantal punten op. Zo heb je ervoor gekozen de sonate van César Franck, misschien wel het meest genoemd als inspiratiebron voor ‘la petite phrase’, niet op te nemen. De sonate van Gabriel Pierné daarentegen is, zoals je zelf

al zegt, een interessante en wat ongebruikelijke keuze. Net zoals de sonate van Debussy (1917), vier jaar na de publicatie van Du côté de chez Swann geschreven. Het is niet een van 'de minder waarschijnlijke bronnen' van de Sonate van Vinteuil (tekstboekje), het kan geen bron geweest zijn. Houdt dit verband met de wens om meer een sfeerbeeld te schetsen dan letterlijke bronnen te verschaffen, zoals het cd-boekje aangeeft? En hoe waardeer je de sonate van Saint-Saëns, die Proust zelf noemde als bron maar die hij niet als een meesterwerk beschouwde?

Wat ons voor ogen stond was inderdaad een voor de luisteraar betekenisvolle schets van de sfeer van toen, liever dan een opsomming van mogelijke bronnen. Hoewel Proust wel aanwijzingen hierover heeft gegeven, deed hij immers geen sluitende uitspraken over de omvang van de rol die de verschillende inspiratiebronnen gespeeld hebben. En we weten dat behalve werken voor viool en piano ook opera's, bijvoorbeeld die van Wagner, een rol gespeeld kunnen hebben. Om een samenhangend artistiek resultaat te bereiken leek de spontane associatie die ten grondslag lag aan ons plan – Nathalia's aanstekelijke enthousiasme voor Saint-Saëns, mijn ontdekking van Pierné en de voelbare connectie met Proust – een goed uitgangspunt. Uitgaan van wat je liefhebt sprak ons artistiek gezien meer aan dan het uitwerken van een abstract idee.

César Franck vonden we een wat al te zeer voor de hand liggende keuze. Als kern van de cd zouden we Franck eventueel hebben kunnen combineren met Fauré, maar daarmee zou het geheel een totaal ander karakter hebben gekregen. Die werken liggen weliswaar dicht bij elkaar, maar het risico is dan ook dat je te veel uit hetzelfde kleurenpalet put. De keuze voor Saint-Saëns en Pierné heeft een cd met veel variatie opgeleverd. De sonate van Debussy, zijn laatste grote compositie, hebben we om heel andere redenen toegevoegd; deze kan inderdaad geen bron zijn geweest. Net als Proust was Debussy een sleutelfiguur, zijn werk was van doorslaggevende betekenis voor de ontwikkelingen in de muziek na hem. Daarnaast wilden we het retrospectieve karakter van dit grote werk

nadrukkelijk in verband brengen met de fundamentele rol van de herinnering in de *Recherche*. Een aardig detail is dat er ook in deze sonate een Proustiaans zinnetje te ontdekken valt dat in een van de andere delen terugkeert.

De Guardian meende een heuse scoop te hebben en kopte dat de zussen Milstein met Pierné de oplossing van Prousts muzikale raadsel te pakken hadden...

Haha ja daar legde die verslaggever erg de nadruk op, terwijl het ons daar natuurlijk niet in de eerste plaats om te doen was. Wat voor ons voorop stond was dat we allebei Pierné een interessant en verrassend stuk vonden. Dat het jaartal klopte en dat er een zinnetje opdook en bovendien later terugkeerde dat aan Prousts beschrijvingen voldeed was uiteraard prachtig, maar nog belangrijker vonden we dat het eclectische karakter van het stuk aansloot bij de saloncultuur van de belle époque. Het stelde ons dus in staat om het sfeerbeeld van die tijd verder uit te werken.

Voor Reynaldo Hahn was muziek nauw verbonden met tekst en theater. Hij blonk uit in vocale muziek, geschreven voor een liedtekst waarvan zij de specifieke gevoelens tot uitdrukking brengt. Op de cd kiezen jullie ervoor twee liederen van Hahn instrumentaal uit te voeren. Zelf vind ik het erg mooi dat het vocale karakter van bijvoorbeeld A Chloris er echt uitspringt: ineens hoor je als luisteraar van de cd duidelijk een lied klinken. Hoe interpreteer jij lyrische muziek in zo'n geval?

Het liefste zou ik deze liederen van Hahn zingen maar ik ben nu eenmaal violiste. Bij mijn interpretatie probeer ik me echter wel degelijk bewust te zijn van de liedtekst. De concrete beelden die de tekst oproept zijn voor mij leidend bij het treffen van de juiste sfeer. Maar het op instrumentale wijze uitvoeren van een lied gaat veel verder dan dat: ik stel me de manier voor waarop een zanger fraseert, ademhaalt en accentueert. Voor een zanger zijn al deze fac-

toren direct verbonden met de betekenis maar vooral ook met de structuur van de tekst. De centrale vraag voor mij bij het vertolken van een lied is dus: hoe drukt een zanger de tekst uit?

Literair gezien zet Proust de artistieke beleving die muziek biedt als het ware in scène. Bij de relatie Swann-Odette is dat nog wat functioneel: Swann probeert zijn geluksgevoel bij het horen van de 'petite phrase', die aan iets in zijn onderbewustzijn appelleert, te duiden maar geeft het te vlug op. Het gevoel van vervoering wordt dan geassocieerd met zijn 'liefde' voor Odette. Bij de relatie verteller-Albertine is dit verdiept. Muziek maakt artistieke verheffing mogelijk maar zit nog wel verstrikt in een ziekelijke double-bind: de verteller kan zich pas laten gaan achter de piano op momenten dat hij zijn jaloezie weet te beheersen. Proust beschrijft dus een langzame evolutie naar een zuiver artistieke beleving en schepping. Volg je in jullie theatrale concert deze literaire enscenering van de muzikale beleving?

Een belangrijk uitgangspunt voor onze voorstelling was dat we ons moesten beperken als het gaat om de tekst. We hebben daarom besloten om ons hoofdzakelijk op *Un amour de Swann* te baseren maar we gebruiken ook fragmenten uit latere delen van de *Recherche*. Om ze theatraal geschikt te maken moesten de teksten worden bewerkt. Peter heeft dit erg mooi en zorgvuldig gedaan. De literaire ontwikkeling van de muzikale beleving waarover je spreekt komt in onze voorstelling inderdaad aan bod, niet vanuit een wens de tekst hierin te volgen maar, paradoxaal genoeg, omdat we zijn uitgegaan van een muzikaal script. Zoals ik vertelde hadden we er bewust voor gekozen de sonate van Franck niet voor de cd te gebruiken. De doordachte structuur van deze compositie en het cyclische gebruik van muzikale thema's maakten het stuk daarentegen erg geschikt als leidraad voor het dramatische verloop van ons theaterconcert. Aan de hand van de sonate, die zich van deel tot deel ontwikkelt, doorlopen we de verschillende stadia van de Proustiaanse muziekbeleving. De eerste overrompelende ervaring van 'la petite

phrase' wordt gekoppeld aan een liefdesgevoel dat, na een waanzinsmoment, uitmond in verdriet. Er volgt een catharsis die bestaat uit een filosofisch doorgronden van de diepe muzikale ervaring. Als een dergelijke muziek bestaat, dan maakt dat niet alleen het einde van een liefde maar zelfs de dood minder angstaanjagend en misschien ook minder waarschijnlijk. Op dit punt in de ontwikkeling spelen we, behalve Franck, ook een gedeelte uit de *Vier Stücke* van Anton Webern. Het laatste deel begint met berusting, gevolgd door nieuwe levensenergie. Het diepe innerlijke proces heeft geresulteerd in vreugde om de muziek te horen, vergelijkbaar met de vervoering die de verteller ervaart bij het horen van het septet van Vinteuil in *La prisonnière*. Muziek is voor hem de 'communicatie tussen de zielen' waarnaar hij verlangt maar na het vervliegen van de muziek en bij de terugkeer naar de gesproken taal voelt hij zich een 'uit het paradijs gevallen engel'. Aan het eind van ons concert maken we van het applaus een onderdeel van deze muzikale ervaring, als een soort abrupte ontknoping, door de acteur hardop de vraag te laten stellen of we ons met het applaus soms weer 'terugslaan' naar de dagelijkse werkelijkheid... Om terug te keren naar je vraag: we volgen het boek dus eigenlijk niet, maar door ons muzikale uitgangspunt, de sonate van Franck die uitstekend bleek aan te sluiten op de tekst, belanden we dus bij een vergelijkbaar slot.

Als musicus vond ik zelf Prousts beschrijvingen van muziek bij eerste lezing soms wat naïef en, vanuit muzikaal oogpunt, simpel. Welbeschouwd heeft Swann het bijvoorbeeld over een zinnetje van vijf noten met niet al te grote onderlinge afstanden. Ook de obsessie voor een enkel zinnetje vond ik muzikaal gezien wat beperkt. Bij herlezing van enkele fragmenten ben ik ze echter veel meer gaan waarderen. Het is een onderdeel van de Proustiaanse muziekbeleving dat aardse zaken als muzikale techniek en materiële zaken als toetsenborden en klankkasten slecht verbeelden waar, volgens Proust, de werkelijke essentie van muziek ligt, namelijk in de uitdrukking van het 'diepe ik'. Bovendien kun je, zoals jij ook in je voorstelling

laat zien, in de muziekbeleving duidelijk een ontwikkeling zien, van het Swann-gedeelte tot aan de latere diepe ervaringen vanuit het perspectief van de verteller. Hoe lees jij de muziekbeleving in de Recherche, mis jij een zekere 'muzikale kennis' bij Proust?

Van het ontbreken van de specialistische blik van een professioneel musicus heb ik bij Proust niet zo'n last. En laten we niet vergeten dat Proust een meester is in het hanteren van het vertelperspectief. Neem nu Swann: juist doordat hij geen musicus is, weet hij zich moeilijk raad met het overrompelende effect dat het zinnetje op hem heeft. Het perspectief van een musicus zou wellicht een heel ander resultaat hebben opgeleverd. De diepte van de ervaring, het complexe en tegenstrijdige van alles wat muziek weet op te roepen, ik vind dat Proust dat op geniale wijze weergeeft. En dat is waar het bij muziek uiteindelijk om gaat: de diepe betekenis. Daarmee wil ik niet zeggen dat een schrijver niet dichter op de huid van een musicus zou kunnen gaan zitten. Al eerder noemde ik *An Equal Music* van Vikram Seth, een liefdesverhaal geschreven vanuit het perspectief van de tweede violist van een strijkkwartet. Seth is zelf geen musicus maar beschrijft wat mij betreft zeer overtuigend het dagelijks leven van een professioneel musicus, met alle bijbehorende rituelen. De roman is door musici en muzikkliefhebbers wereldwijd geprezen om zijn indrukwekkende begrip van muziek en musici. En toch betrap je je er als musicus zo nu en dan op je af te vragen of een bepaald detail wel klopt. Proust weet hieraan op meesterlijke wijze te ontsnappen.

Ik vind het interessant dat bij de eerste beschrijving van het zinnetje, tijdens de eerste luistersessie, meteen de voor Proust zo essentiële werking van het geheugen aan bod komt. Als het muzikale thema daarna terugkeert, zelfs even later tijdens dezelfde uitvoering (misschien in de doorwerking of de reprise van het gespeelde deel) is de ervaring al niet meer 'puur muzikaal'. Hoe zie jij dit belang van de 'eerste ervaring' die je overrompelt, als uitvoerend musicus die juist voortdurend in verbanden en structuren moet denken?

Het is waar dat het luisteren naar een muziekstuk en het uitvoeren ervan heel verschillende activiteiten zijn. Wat Proust over de werking van het (muzikale) geheugen schrijft is treffend, hoewel voor mijzelf geldt dat een muziekstuk de eerste keer minder indruk maakt dan de daaropvolgende keren dat ik het werk hoor. Kennelijk gaat de structuur die mijn voorstellingsvermogen inmiddels gebouwd heeft dan een rol spelen of appelleert de nu niet meer onbekende muziek aan andere elementen. Daarbij komt dat ik als jong kind muziekstukken vaak op een bijzondere manier leerde kennen. Ik hoorde mijn ouders, beiden musicus, vaak studeren, en dat gebeurde nu eens langzaam, dan weer extreem gedetailleerd, en vaak was bijvoorbeeld slechts de pianopartij te horen. De manier waarop ik als luisteraar mijn weg vind in een compositie is hier ongetwijfeld door beïnvloed. En door de intensieve studie die het vergt om als uitvoerend musicus vertrouwd te raken met een nieuw stuk ben je misschien van meet af aan meer gericht op het doorgronden van de compositie en de daarmee samenhangende muzikale verdieping dan op een onbevangen eerste luisterervaring.

Zou je die zeldzame ‘puur muzikale’ luisterervaring waar ik op doelde en die uit de aard der zaak fragmentarisch is, in verband kunnen brengen met de momenten van euforie die je als musicus soms kunt hebben als een bepaalde passage goed uit de verf komt op het podium?

Jazeker, dat overkomt je als het je lukt om de juiste sfeer te raken tijdens een concert. Omgekeerd lichten vooral ook voor de luisteraar bepaalde momenten sterker op dan andere, als gevolg van concentratieverschillen en het verwachtingspatroon. Dit betekent dat structuur weliswaar een rol speelt, maar dat de luisteraar het muzikale betoog ook altijd van moment tot moment zal beleven, zeker als de muziek (deels) onbekend is. Swanns obsessie voor ‘la petite phrase’ symboliseert dit wat mij betreft voortreffelijk.

Hoe ziet het vervolg van jullie Proust-project eruit?

Het is onze bedoeling om de voorstelling, die we nog maar een paar keer hebben gespeeld, op verschillende podia in het gehele land uit te voeren. Kleine en intieme zalen lijken ons hiervoor het meest geschikt. We hebben het promotiemateriaal, waaronder een video met beelden van de première in Splendor Amsterdam, naar de verschillende locaties gestuurd en verwachten de eerste reacties vanaf september. Ideaal gezien plannen we een aantal concerten binnen een compacte periode in het seizoen 2019-2020. Het zou natuurlijk erg leuk zijn als we daarbij ook de leden van de Marcel Proust Vereniging kunnen betrekken.
