

Marcel Proust Vereniging

Bulletin 9



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

© 2019, Marcel Proust Vereniging

Alle rechten voorbehouden

Druk: De Boekdrukker, Amsterdam

ISSN 1572-1329

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 2018 | 4 |
| <i>Désirée Schyns & Philippe Noble</i> Vertalen van een palimpsest Gelaagdheden van meisjes in bloei | 6 |
| <i>Sjef Houppermans</i> Proust forever | 21 |
| <i>Manet van Montfrans</i> De schrijver en de componist | 30 |
| <i>Annelies Schulte Nordholt</i> Twee Nederlandstalige studies over Proust | 40 |
| <i>Gijs van der Zalm</i> Marcel Proust & James Joyce. Hoe belangrijke aspecten van de vroege ontwikkeling van beide schrijvers bijdroegen aan het fundament onder hun werk | 46 |
| <i>Pim Ligtoet</i> Théodore | 62 |

Inleiding

Hoewel de huidige tekstverwerkingsprogramma's het leven van een redacteur vergemakkelijken, brengen de kleurrijke collages van opmerkingen en wijzigingen onwillekeurig vervlogen tijden van correctievloeistof, potloodkrabbels en, nog eerder, half schoongewiste schrijfplanken in herinnering. Aan de oorsprong van deze tekstbehandling ligt het palimpsest, afgeschraapt en hergebruikt perkament waarvan verloren gewaande tekstlagen achterhaalbaar bleken. Prousts tekst en context als palimpsest: voor Philippe Noble en Désirée Schyns vormt dit idee het uitgangspunt om Proust naar de lezer toe te vertalen. Hun beschrijving van een talig netwerk sluit aan bij Sjef Houppermans' opmerkingen over de structurele metafoer die werkelijkheden laat botsen of samenvloeien en over ankerpunten in de tekst, een soort hiërogliefen die behalve hun materiële oorsprong een web aan tekstuele verwijzingen kunnen blootleggen. Houppermans beschrijft hiermee de invloed van Proust op latere generaties schrijvers, met name Claude Simon en Jean-Philippe Toussaint.

Het verkennen van de menselijke geest door het construeren van een talig netwerk vormt een verbindende factor tussen de bijdragen aan dit *Bulletin*. Manet van Montfrans laat in een boekbespreking zien dat ook intellectuele verbondenheid en uitwisseling, in dit geval de levenslange vriendschap tussen Proust en Reynaldo Hahn, zichtbaar gemaakt kunnen worden in het weefsel van de tekst. In het besproken dubbelportret van beide kunstenaars, *Marcel Proust et Reynaldo Hahn. Une création à quatre mains*, wordt met name ook de kant van Hahn belicht, waardoor deze beter onderzocht kan worden in de *Recherche*. De bundel beschrijft de gelukkige periode van samenwerking en wederzijdse inspiratie tussen de twee jonge kunstenaars, maar signaleert ook de verschillen in temperament en opvattingen, vooral op het gebied van de muziek. Philippe Blay schetst de ontwikkeling van Prousts ideeën, van de muziek als superieure kunstvorm voor de mens als kenend subject, naar de muziek als verklanking van de binnenwereld van

de kunstenaar. Voor Hahn ging het er in de eerste plaats om de tekst muzikaal tot klinken te brengen, bij voorkeur via het medium van de menselijke stem.

Na het stranden van de liefdesrelatie tussen de jonge mannen blijven de vriendschap en de intellectuele uitwisseling voortduren, ondanks de grote verschillen in artistieke opvattingen. Luc Fraisse laat de sporen van deze intieme dialoog oplichten, zowel in de geschriften van Hahn als in de *Recherche*.

Gijs van der Zalm bekijkt Prousts vermogen tot verbondenheid daarentegen met een kritische blik. Hij onderzoekt de invloed van factoren uit de vroege jeugd van zowel Proust als Joyce op de schrijvers die zij werden. De diagnose die Van der Zalm aan de hand van enkele categorieën uit de ontwikkelingspsychologie stelt, luidt in het geval van Proust 'afhankelijkheid', als gevolg van verlatingservaringen, en 'verzet' bij Joyce, vanwege de alomtegenwoordigheid van conflict in zijn jeugd. Net als in *Bulletin 6* past Van der Zalm ook hier het instrument van het 'ontwikkelingsprofiel' toe, waarbij Proust op de trede 'symbiose' belandt en Joyce hooguit een stapje verder bij 'verzet'. Van een vermogen tot werkelijke betrokkenheid is volgens Van der Zalm in beide gevallen geen sprake. De creatieve energie komt juist vrij door de werking van het zogenaamde kernconflict. Bij Proust openbaart dit zich in de psychologische huishouding van zijn personages, bij Joyce in de bevrijdende woede ten opzichte van land, stad en Kerk.

Door zich op symbolische stelten binnen het netwerk van de *Recherche* te bewegen ontsluit Pim Ligetvoet in zijn bijdrage een vrijwel onbekend personage, Théodore, dat zich slechts in enkele verspreide fragmenten en nooit in de directe rede manifesteert. Telkens weer blijkt hij over onverwachte kwaliteiten te beschikken die hem een sleutelrol verschaffen in het dorp; hij is in staat beide 'kanten' te verbinden en wordt zelfs gezien als een verpersoonlijking van het Franse platteland. Later ontpopt hij zich als erotisch wezen: hij laat zich niet alleen verleiden, vooral door hooggeplaatste mannen, hij gaat ook actief naar ze op zoek, maar kiest dan juist de volksere types. Vervolgens blijkt hij ook in het dorp altijd al een flirt te zijn geweest. Zijn brief aan de verteller betekent zijn emancipatie binnen de standenmaatschappij.

Zowel voor de verteller als voor de lezer is Théodore dan als werkelijk persoon hervonden.

Dit jaar is het honderd jaar geleden dat *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* verscheen. De honderdjarige bloeiende meisjes inspireerden tot de publicatie van twee boeken bestemd voor het Nederlandstalige publiek. In haar recensie herkent Annelies Schulte Nordholt in *De essentie van Proust* door Maarten van Buuren een geschikte inleiding voor de beginnende Proustlezer, terwijl *Op zoek naar Proust* van Frans Jacobs zich met een thematische indeling tot de wat meer doorgewinterde lezer richt.

Maar de meest in het oog lopende gebeurtenis ter gelegenheid van het eeuwfeest was toch wel de heruitgave van de gehele *Recherche* door de Bezige Bij, en dan in het bijzonder de nieuwe vertaling van het tweede deel van de *Recherche*, *In de schaduw van meisjes in bloei*, door Philippe Noble en Désirée Schyns. In het vorige *Bulletin*, nr 8, lieten we Ieme van der Poel aan het woord over de annotatie van dit deel, in het huidige nummer lichten Philippe Noble en Désirée Schyns hun vertaalopvatting toe. Volgens Noble en Schyns bevat een vertaling ook altijd een commentaar dat een plaats inneemt in een netwerk van betekenislagen, in het geval van Proust gebaseerd op een reeds hybride tekst. Ze brengen de tekst in hun vertaling naar de lezer toe, door het woordgebruik met mate te moderniseren, de zinsstructuur aan te passen (er is nu eenmaal een verschil in syntactische mogelijkheden tussen het Frans en het Nederlands) maar tegelijkertijd formuleringen van Thérèse Cornips intact te houden. Zo voldeden ze naar eer en geweten aan de problematische wens om in de geest van Cornips te werken – die het begin (in grotendeels ongecorrigeerd typoscript) en het einde had vertaald – zonder afbreuk te doen aan hun opvatting dat vertalen een onvermijdelijk subjectieve verwerking van de tekst is. Met hun nieuwe vertaling blijft gelukkig ook in het Nederlandse taalgebied het proces van betekenisgeving voortduren.

Wouter van Diepen
Manet van Montfrans

Jaarverslag 2018

2018 was een goed Proustjaar in Nederland. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* verscheen in een splinternieuwe vertaling van Philippe Noble en Désirée Schyns en alle overige delen van de *Recherche* in de vertaling van Thérèse Cornips werden door de Bezige Bij herdrukt, waardoor de Nederlandse Proustlezer weer over een complete uitgave van de romancyclus kan beschikken.

Het afgelopen jaar organiseerde de vereniging vier bijeenkomsten. Op zaterdag 3 maart sprak Charlotte Vrieling over Kees van Dongen als illustrator van de *Recherche*. Aan de hand van vele voorbeelden uit de prachtige Gallimard-editie uit 1947 liet zij overtuigend zien hoe zijn aquarellen veel meer zijn dan aantrekkelijke illustraties. Zij visualiseren de door Proust beschreven kunstvormen via intertekstuele en intermediale verwijzingen.

De junibijeenkomst stond in het teken van Proust en Joyce. Mathieu Jung van de Universiteit van Straatsburg hield een beschouwing over hoe waken en slapeloosheid bij veel schrijvers – Proust, Joyce maar ook Kafka en Joë Bousquet – nauw verbonden is met het schrijven, ja zelfs bijna een voorwaarde lijkt, waardoor hun werk iets nachtelijks krijgt. En omdat het 16 juni was en dus Bloomsday, voegde Gijs van der Zalm er nog een korte psychologische lezing van beide schrijvers aan toe, zich afvragend hoe bepaalde gebeurtenissen uit hun jeugd doorklinken in hun werk.

Het najaarsseizoen opende op 20 oktober met een bijdrage van Miriam Rasch, getiteld 'Marcel Proust voor de Postdigitale Mens'. Zonder nu direct Proust aan het internet te willen koppelen, beoogde zij een Proustiaanse blik te werpen op onze 'postdigitale wereld', dat wil zeggen op de wereld van na de digitale revolutie.

Kort voor de kerstdagen toog een aantal leden naar Leiden om naar de eindpresentaties van vijf masterstudenten over Proust te luisteren. Dit door de studenten georganiseerde 'mini-colloque' was de slotmanifestatie van een collegereeks van Annelies

Schulte Nordholt met als titel: ‘Marcel Proust aujourd’hui: roman, cinéma, bande dessinée’. De studenten gaven korte presentaties in het Frans met als onderwerp bijvoorbeeld ‘L’univers sociologique de Combray’, ‘Le théâtre social du Grand Hôtel à Balbec’ of het personage van Odette. De aanwezige leden vonden het leuk om jongeren met Proust bezig te zien en omgekeerd vonden de studenten het mooi om voor een echt publiek te spreken en kennis te maken met het reilen en zeilen van een literaire vereniging.

Tot slot een woord over de vereniging: eind 2018 had de vereniging 61 leden waarvan 23 *bienfaiteurs*. Het stemt tot tevredenheid dat meer dan een derde van de leden zijn/haar waardering in een extra bijdrage kan vertalen, waardoor de vereniging, ondanks haar bescheiden omvang, toch steeds goede inkomsten via de contributies geniet. De broodnodige verjonging kwam er ook nog, dankzij een genereuze geste van Michiel Banke. Hij maakte tijdens de decemberbijeenkomst de vijf studentensprekers ter plekke voor een jaar lid, op zijn kosten.

Annelies Schulte Nordholt
(voorzitter)

Vertalen van een palimpsest. Gelaagdheden van meisjes in bloei

Désirée Schyns en Philippe Noble¹

In dit stuk belichten we een aantal aspecten van onze vertaling *In de schaduw van meisjes in bloei* (2018). Wat het vertalen van ‘De meisjes’ tot zo’n rijk avontuur maakte was in de eerste plaats het lezen, herlezen en nog eens lezen van de ‘bron’, het genieten van de psychologische diepgang van de tekst, van de ‘métaphore vive’, van de grensoverschrijdende ervaringswereld van de verteller. Met zijn onderzoek naar de werking van de menselijke geest en hoe we die via taal voeden, laat Proust ons inzien hoe onze denkbeelden tot stand komen en hoe vluchtig en geconstrueerd onze gevoelens kunnen zijn. Alles lijkt tegelijkertijd te gebeuren en de binnen- en buitenwereld vloeien soms in elkaar over. De in elkaar binnendringende werelden worden verbeeld aan de hand van paradoxen en oxymoronen. De vrieskou van buiten bijvoorbeeld dringt via het talige bouwsel van Proust onmerkbaar en ongenaakbaar de salon van mevrouw Swann binnen. Als vertaler volg je het aftastende, zoekende schrijven en probeer je betekenis te ontsluiten. Dat hopen we in wat volgt te laten zien.

We zijn zoals bekend niet de eerste vertalers van *À l’ombre des jeunes filles en fleurs* (1919). Een klassieke tekst uit de wereldliteratuur te mogen vertalen is een groot voorrecht, maar het betekent wel dat de nieuwe vertaling niet meer dan een schakel is in een lange traditie: de opeenvolgende vertalingen vormen samen met de oorspronkelijke tekst een palimpsest van interpretaties. Dit artikel is een poging om onze vertaling een plaats te geven binnen een reeks interpretaties van

¹ Désirée Schyns is universitair hoofddocent Vertalen en Vertaalwetenschap bij de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte van de Universiteit Gent en literair vertaalster. Philippe Noble is literair vertaler en hoofdredacteur van de reeks ‘Lettres Néerlandaises’ (Nederlandstalige literatuur in vertaling) bij de Franse uitgeverij Actes Sud.

het werk van Proust. Om onze bijdrage in deze context te plaatsen, geven we eerst een beknopte weergave van de publicatiegeschiedenis van deel 2 van de *Recherche* in het Nederlandse taalgebied. Daarna zullen we onze houding schetsen ten opzichte van de deels ongepubliceerde vertaling van dit deel door Thérèse Cornips en uiteraard, aan de hand van voorbeelden, onze eigen benadering van de Proustiaanse tekst toelichten.

Een complexe vertaalgeschiedenis

De enige vertaling waarover Nederlandstalige lezers tot november 2018 konden beschikken, *In de schaduw van de bloeiende meisjes* (1985, vierde druk, 2002), was een amalgaam van het werk van twee vertalers (Nico Lijsen en Thérèse Cornips) met een verschillende vertaalopvatting. Vóór die boekpublicatie van 1985 waren de volgende delen afzonderlijk verschenen:

1971 ‘Rondom Mme Swann’, vertaling C.N. Lijsen (deel 1 van *In de schaduw van de bloeiende meisjes*),

1976: ‘Plaatsnamen: de plaats’, vertaling C.N. Lijsen (ongeveer driekwart van deel 2 van diezelfde roman),

1978: ‘Plaatsnamen: de plaats’, vertaling Th. Cornips (voortzetting deel 2).

Thérèse Cornips (1926-2016) doet haar intrede als Proustvertaalster in 1976, met de vertaling van ‘Plaatsnamen: de naam’, de epiloog van *Du côté de chez Swann* die vreemd genoeg nooit verschenen was in Nederlandse vertaling, terwijl de rest van dit eerste deel van de *Recherche*, ‘Combray’ en ‘Un amour de Swann’, wél vertaald waren, respectievelijk door C.N. Lijsen en M. Veenis-Pieters. Twee jaar later neemt Cornips ook het laatste stuk van ‘Plaatsnamen: De plaats’ voor haar rekening. Dit laatste stuk begint onmiddellijk na de beschrijving van de verstoorde nachtrust van de jonge verteller, nadat hij tijdens een diner met Saint-Loup in Rivebelle teveel champagne en port gedronken heeft. Het gaat echter om een volslagen willekeurige cesuur, die ontstaan is omdat C.N. Lijsen op die plek, iets meer dan honderdtwintig pagina’s voor de eindstreep, stopte en de opdracht teruggaf. Zoals men weet bestaat de Franse brontekst slechts uit twee delen: ‘Autour

de Mme Swann' en 'Noms de pays: le pays', die samen in de Pléiade-uitgave onder redactie van Jean-Yves Tadié (1987, R² I en II), 512 pagina's beslaan. Desondanks telde de Nederlandse boekuitgave van 1985, in navolging van de afzonderlijke edities uit de jaren zeventig, opnieuw dezelfde drie delen; pas met de nieuwe vertaling van 2018 zou de indeling van de Nederlandse tekst eindelijk samenvallen met die van het Franse origineel.

Na het laatste stukje van de 'bloeiende meisjes' ging Thérèse Cornips verder met de resterende vijf delen van *Op zoek naar de verloren tijd*, wat haar levenswerk zou worden en waarvoor zij in 1999 werd bekroond met de Martinus Nijhoff Vertaalprijs. Het was haar echter een doorn in het oog dat zij van de eerste twee – en misschien meest beroemde – delen van de romancyclus slechts een gering fragment had vertaald. Ze betreurde het des te meer omdat haar vertaalopvatting – waarover zo dadelijk meer – duidelijk anders was dan die van haar voorgangers Veenis-Pieters en Lijzen. Het was dan ook haar vurige wens om haar levenswerk te voltooien en ook van die eerste twee delen een volledige vertaling van haar hand te leveren. Rond 2000 toog ze daarom weer aan het werk, maar het zou tot 2009 duren voordat haar nieuwe vertaling van *De kant van Swann* kon verschijnen. Die had ze in samenwerking met Anneke Brassinga gemaakt, terwijl Ieme van der Poel en Ton Hoenselaars voor de talrijke annotaties zorgden.² Daarna begon Thérèse Cornips aan de hervertaling van *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Door ziekte belemmerd – zij verloor geleidelijk aan haar gezichtsvermogen – kwam ze echter niet verder dan een ruwe versie van het eerste deel, 'Autour de Mme Swann', dat een manuscript bleef. Dit manuscript bestond uit 180 getypte pagina's (de vertaling was met de hand geschreven en door iemand anders uitgetypt). Dankzij bemiddeling van Ieme van der Poel en Ton Hoenselaars, en doordat Philippe

² Dit zouden ze ook weer doen bij de nieuwe vertaling van *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Cf. Ieme van der Poel, 'Menselijke dierentuinen en Nesselrode-pudding. Kanttekeningen bij de annotatie van de Nederlandse vertaling van *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*', *Bulletin* nr. 8, Amsterdam, Marcel Proust Vereniging, 2018, 23-29.

Noble Thérèse al lang kende, nog uit de tijd dat zij aan haar Proustvertaling begon, kregen we de opdracht haar manuscript te ‘editen’ en zodanig aan te vullen dat er een nieuwe vertaling ‘in de geest van Thérèse Cornips’ zou ontstaan. Een paar maanden voor haar dood stelde ze ons het typoscript ter beschikking.

Een moeilijke opdracht

Al gauw bleek dat het correct uitvoeren van die opdracht niet voor de hand lag. Bovenaan de eerste bladzijde van het typoscript stond in Thérèses handschrift: ‘Eerste versie vrijwel ongecorrigeerd’. En, inderdaad: na een tiental pagina’s waren de aantekeningen in de kantlijn, doorgestreepte zinnen en correcties met pen verdwenen; de rest was kennelijk nooit herzien. Het was een doorwrochte, moeilijk toegankelijke tekst, waaruit bleek dat Cornips heel trouw bleef aan haar vertaalopvatting zoals zij die herhaalde malen in interviews had uiteengezet, en kort voor haar dood nog in een reeks gesprekken met Guus Middag had herhaald.³ Volgens haar heeft Proust ‘een zeer Franse historische en plaatselijke kleur. Je kunt het niet zomaar “verdietsen” ’ (interview *NRC Handelsblad*, 1997). Bij het vertalen wilde ze hem ‘in zijn eigen cultuur laten en de Nederlandse lezers dáárheen proberen te krijgen’ (*Groene Amsterdammer*, 2009).⁴ Daar hingen veel van haar vertaalkeuzes mee samen, zoals het onveranderd overnemen van Franse aanspreekvormen (‘Monsieur’, ‘Madame’, etc.) en adellijke titels. Zij wilde het origineel niet teveel naar haar hand zetten en bleef dicht bij de Franse zinsstructuur. Haar woordenschat koos ze ook met zorg en zij probeerde in haar vertaling taalgebruik te vermijden dat aanwijsbaar recenter was dan de jaren 1920. In genoemd interviewboek met Guus Middag vatte ze deze houding treffend samen:

³ Guus Middag, *Met een bevroren bontjas en een geleend tientje. Herinneringen van Thérèse Cornips*, Amsterdam, Uitgeverij van Oorschot, 2015.

⁴ Cf. Kiki Coumans, ‘Een nieuwe kijk op Proust vertalen’, *Filter, tijdschrift over vertalen*, 4, 2015, 35-44.

Het is een grote moeilijkheid dat Proust dan wel van de twintigste eeuw is, zogenaamd, maar hij is toch een negentiende-eeuwer wat zijn taalgebruik betreft. Ik vind het niet erg als dat er af en toe in doorschemert. Je kunt Proust niet moderniseren.⁵

Tegelijkertijd beweerde ze in hetzelfde interview dat haar houding ten opzichte van de tekst gaandeweg gewijzigd was: ‘In het algemeen zou ik nu iets lossier staan tegenover de tekst: iets minder secuur, iets minder letterlijk.’⁶ Van deze veranderde houding valt echter in het typescript weinig te bespeuren.

We zaten dus met een probleem: voor ons lag een tekst, waarvan begin (in typescript) en einde door Thérèse Cornips waren vertaald – het gepubliceerde einde weliswaar ruim dertig jaar eerder dan het begin – en een flink deel in het midden, ongeveer tweehonderd bladzijden, dat door ons naar ons beste kunnen, maar ‘in de geest van Thérèse Cornips’, ingevuld moest worden. Nu mag van een vertaler worden verwacht dat hij zijn schrijfrant naar die van de vertaalde auteur modelleert, maar het lijkt onredelijk om van hem te eisen dat hij zijn eigen werkwijze inruilt voor die van een collega. Dat *kán* ook eigenlijk bijna niet. We konden niet anders doen dan onszelf blijven, en op een aantal punten week onze vertaalopvatting nu eenmaal af van die van Thérèse. Wij wilden Proust wél dichter bij hedendaagse lezers brengen, wij hadden er geen bezwaar tegen om ‘mevrouw Swann’ of ‘markiezin de Villeparisis’ te schrijven, wij vonden dat romanpersonages elkaar in dialogen best mochten tutoyeren als ze elkaar bij de voornaam noemden, en dat gold niet alleen voor adolescenten zoals de verteller en de ‘meisjes in bloei’, maar ook voor Odette en haar vriendinnen. In de romans van Couperus, een tijdgenoot van Proust die ook nog over vergelijkbare maatschappelijke kringen schreef, is het niet anders – maar door dit te doen haalden we Proust natuurlijk uit zijn ‘Franse historische context’. Ook leek het ons aanvaardbaar om de woordkeuze – zij het met mate – te moderniseren als de regel ‘géén woord recenter dan

⁵ Guus Middag, *op. cit.* 190.

⁶ *Ibid.* 190.

1920' tot al te ouderwets, precies of hoogdravend taalgebruik dreigde te leiden. En tenslotte vonden we het niet alleen toegestaan, maar ook wenselijk, om ter wille van de leesbaarheid de zinsstructuur van Proust desnoods ingrijpend te veranderen, wat we uiteindelijk op grote schaal hebben gedaan. Wat ons voor ogen stond is dus een voor de hedendaagse lezer zo toegankelijk mogelijke vertaling, met behoud van de complexiteit van de brontekst. Op de theoretische vraag in hoeverre deze keuze voor toegankelijkheid en leesbaarheid gerechtvaardigd is, zullen we hier maar niet ingaan. Die keuze verwijst naar onze algemene vertaalopvatting, en die is waarschijnlijk niet volledig beredeneerbaar. De ene vertaler heeft als ideaal het vervullen van een brugfunctie, ziet zichzelf in de eerste plaats als een vertolker of boodschapper, een andere zal zich meer geroepen voelen om in de doeltaal een kunstwerk te scheppen – en meestal zweven afzonderlijke vertalers in hun praktijk ergens tussen beide tegenpolen. Hier kunnen we alleen maar getuigenis afleggen van onze aanpak, waarvan we verder in dit artikel duidelijke voorbeelden geven; en voor meer details verwijzen we naar ons nawoord bij de gepubliceerde vertaling ('Verantwoording van de vertalers', Marcel Proust, *In de schaduw van meisjes in bloei*, vertaald door Philippe Noble en Désirée Schyns, geannoteerd door Ieme van der Poel en Ton Hoenselaars, met een inleiding van Ieme van der Poel. Amsterdam, De Bezige Bij, 2018, 745-747).⁷

Het voorgaande betekent echter niet dat we de stem van Thérèse Cornips hebben uitgewist. Het tegendeel is waar. Onze stelregel was: haar formuleringen nooit nodeloos – dat wil zeggen: puur op basis van eigen voorkeuren – veranderen. Uit haar vertaling van passages met natuur- en kunstbeschrijvingen hebben we talrijke formuleringen overgenomen, en ook de manier waarop zij kleding en interieur – bijvoorbeeld bij mevrouw Swann – beschrijft hebben we vaak nagenoeg onveranderd gelaten. Een goed voorbeeld hiervan heeft betrekking op

⁷ Zie ook: Désirée Schyns en Philippe Noble, 'Een roman over kijken. Over de vertaling van Marcel Prousts *Op zoek naar de verloren tijd*, deel 2' te raadplegen op <https://www.atheneum.nl/nieuws/2018/een-roman-over-kijken-over-de-vertaling-van-marcel-prousts-op-zoek-naar-de-verloren-tijd-deel-2-door-d%C3%A9sir%C3%A9e-schyns-en-philippe-noble/>, 8 juli 2019.

de kleding die Odette draagt bij een wandeling met de jonge verteller in de Jardin d'Acclimatation. In een noot in de uitgave van Tadié wordt J.-P. Richard geciteerd, die opmerkt dat Proust in deze passage toespeelingen maakt op verdwenen en vergeten modes. Odette draagt die vergeten stijlen naast en over elkaar heen in een 'superposition discrète' waardoor haar jurk op een palimpsest lijkt.⁸ Thérèse Cornips wist heel goed raad met een 'strapontin', een 'saute en barque', een 'tournure' of een 'suivez-moi jeune homme'⁹ en van haar precieze weergave van die jurken, hoeden en linten uit vervlogen tijden hebben we dan ook dankbaar gebruikt gemaakt: 'le « dépassant » en dents de scie de sa chemisette' ('de getande bies van haar blouse'), 'elle aimait que les bords eussent ce léger déchiquetage' ('die ze graag omhoog had met zo'n smalle karteling'), 'ces taffetas gorge de pigeon' ('de changeant tafzijde').¹⁰

Wie wil weten hoe deze 'dialectiek van trouw en ontrouw' aan een eerdere vertaling op de lange baan werkt, kan het slot van onze vertaling leggen naast de uitgave *Plaatsnamen: de plaats* uit 1978. Hij of zij zal veel eerdere formuleringen aantreffen, terwijl haast geen enkele zin dezelfde structuur heeft behouden. Pas op de laatste bladzijde, bij de schitterende passage waarin Françoise 's ochtends de gordijnen losmaakt in de hotelkamer van de verteller om het licht door te laten en dat zomerse zonlicht met een 'duizendjarige mummie' wordt vergeleken, hebben we als een bewuste hommage de tekst van Thérèse Cornips onveranderd laten staan. Zij was dan ook zelf (terecht) trots op haar weergave van deze 'finale' van *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, zoals zij in het genoemde interview met Guus Middag opbiechtte.¹¹

⁸ R²I, noot p. 1420.

⁹ R²I, 607, 608.

¹⁰ R²I, 608, en vertaling Noble en Schyns, 2018, 258-259, naar typoscript Thérèse Cornips.

¹¹ *op.cit.*, 189-190.

Proust naar de lezer toe brengen, maar hoe?

Proust naar de lezer toe brengen was voor ons dus geen taboe, we achtten het zelfs noodzakelijk. Maar hoe hebben we dat in de praktijk gebracht? Hiervan kunnen we op drie vlakken een voorbeeld geven: het al of niet moderniseren – en in welke mate – van het woordgebruik, de behandeling van de syntaxis en de meertaligheid in dialogen.

In zijn psychologische, essayistische analyses was Proust zijn tijd vaak ver vooruit en betoonde hij zich een transgressief denker, die nog steeds actueel én grensoverschrijdend is. Hoewel Proust soms inzichten heeft die in de richting van de psychoanalyse wijzen, heeft hij waarschijnlijk nooit kennis kunnen nemen van de begrippen en beginselen daarvan: de allereerste, nog zeer fragmentarische Franse vertalingen van Freuds werk verschenen mondjesmaat tussen 1920 en 1922, aanvankelijk in Genève, later in Parijs – en in ieder geval ná het schrijven van *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. De terminologie die Proust hanteert komt uit de negentiende-eeuwse psychiatrische wetenschap. Met het invoeren van ‘modernere’ begrippen zijn we op dit gebied eerder terughoudend geweest, ook omdat het interpreteren van ‘oudere’ begrippen vanuit de huidige stand van de wetenschap ons een hachelijke zaak leek. Maar soms was het verband met hedendaagse verschijnselen zo duidelijk dat we de verleiding niet konden weerstaan. Hiervan slechts één voorbeeld: de verteller praat over sport met een van de ‘meisjes in bloei’, Andrée, met wie hij meer affiniteiten heeft dan met zijn latere grote liefde Albertine. Deze Andrée vertrouwt hem toe dat het beoefenen van sport voor haar slechts een manier is om van bepaalde ziekelijke toestanden af te komen. In het Frans staat er: ‘pour soigner sa neurasthénie et ses troubles de nutrition’¹², dus letterlijk om haar ‘zenuwzwakte’ en ‘voedingsproblemen’ te behandelen, maar Andrée’s ziektebeeld was zo herkenbaar dat we het naar onze tijd toe getrokken hebben: ‘en nu vertelde Andrée mij dat ze puur op medisch advies was gaan sporten, als behandeling voor haar depressiviteit en haar eetstoornis [...]’.¹³

¹² R² II, 295.

¹³ Noble & Schyns, *op.cit.*, 658.

Meer nog dan naar het voorgaande ging onze aandacht naar de syntaxis: Proust is beroemd – of berucht – om zijn lange, complexe zinnen. Dit aspect is overigens niet helemaal tijdgebonden: in de tijd van Proust schreef vrijwel niemand zoals hij, en zijn syntaxis is een van de meest herkenbare kenmerken van zijn werk. Tegelijkertijd bestond honderd jaar geleden een onmiskenbaar grotere tolerantie voor complexe zinsconstructies. Gezien de moeilijkheidsgraad van de tekst hebben we prioriteit gegeven aan betekenisoverdracht en leesbaarheid. Dat heeft soms verregaande consequenties, en betekent onder andere dat de zinsbouw bij Proust voor ons niet heilig was. We hebben constructies vereenvoudigd, cesuren ingevoerd binnen de zinnen en hier en daar ter verheldering een paar woorden toegevoegd. Die ingrepen hebben we weliswaar zo discreet mogelijk toegepast, maar we konden niet voorkomen dat de volgorde van bestanddelen soms binnen een zin omgegooid werd.

De kenmerken van Prousts syntaxis zijn genoegzaam bekend, we volstaan hier met een beknopte opsomming. De auteur van de *Recherche* maakt een verregaand gebruik van de vrijheid die het Frans biedt om bestanddelen van de zin (woordgroepen of bijzinnen) in een afwijkende volgorde te plaatsen, met het doel om de kern van de boodschap zo lang mogelijk uit te stellen en pas tegen het einde van de zin op de lezer los te laten. In talen die zo'n hoge mate aan syntactische vrijheid niet kennen, zoals de Germaanse talen, zorgt dat natuurlijk voor grote problemen.¹⁴ Proust deinst nooit terug voor een soort 'watterval' aan bijzinnen die aan elkaar ondergeschikt zijn. Er wordt wel eens beweerd dat hij dat in navolging van Latijnse voorbeelden doet, al lijkt het waarschijnlijker dat hij Franse prozaïsten uit de 17^{de} en het begin van de 18^{de} eeuw imiteerde, auteurs die hij door en door kende. Naast bijzinnen maakt Proust een overvloedig gebruik van de mogelijkheid van het Frans om die te vervangen door constructies met een onvoltooid of voltooid deelwoord. In modern Nederlands is dat mischien niet onmogelijk, maar wel zeer ongebruikelijk geworden. Dat

¹⁴ Cf. Rokus Hofstede, 'Approches de Proust. Enjeux d'une retraduction néerlandaise de *Du côté de chez Swann*', *Marcel Proust aujourd'hui* 13, Leiden, Brill, 2016, 158-175.

stelde de vertalers voor diverse problemen: eerst moesten wij die ‘deelwoordelijke’ constructies interpreteren, want ze kunnen in het Frans uiteenlopende logische verbanden uitdrukken (simultane handelingen, oorzakelijk verband, zelfs tegenwerping, enz.); en daarna moesten wij vechten met het instrumentarium dat het Nederlands ons ter beschikking stelt, met name loodzware betrekkelijke bijzinnen met ‘waarmee’, ‘waardoor’ etc.

Voorts kunnen in het Frans persoonlijke voornaamwoorden zoals ‘il’, ‘elle’, ‘le’, ‘la’ of ‘lui’ ook heel gemakkelijk verwijzen naar dingen of abstracte begrippen, en zelfs hele zinsdelen. Ook hier maakt Proust (o.a. om herhalingen te voorkomen) veelvuldig gebruik van. Naast de noodzaak om te interpreteren – want ook de Franstalige lezer moet wel eens een tijdlang naar het antecedent van die voornaamwoorden zoeken, soms zijn er namelijk verschillende goede kandidaten – is in het Nederlands meestal een plaatsvervangende, expliciterende formulering nodig.

Ten slotte schuilt een weinig gesignaleerde moeilijkheid in de geheel eigen manier waarop Proust de verleden tijden in het Frans (passé simple, imparfait, passé composé, etc.) hanteert. Met name de traditionele tegenstelling tussen imparfait (de handeling herhaalt zich of heeft een onbepaalde duur) en passé simple (een eenmalige handeling) vervaagt bij hem. Voor de vertaler in het Nederlands is dit een minder groot probleem, want beide tijden smelten dan samen tot een OVT, maar het is soms lastig om tussen ‘toen’ en ‘als’ te kiezen.

In de praktijk komen al deze kenmerken tegelijk aan bod; hoe ze in onze aanpak behandeld werden zal uit het volgende voorbeeld duidelijker worden.

De gedaantewisseling van één zin

Een betrekkelijk korte en ogenschijnlijk probleemloze zin uit het eerste deel van *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* toont aan hoeveel transformaties kunnen worden toegepast zodra men zich als vertaler tot doel stelt een tekst toegankelijker te maken. De verteller mag eindelijk bij de ouders van zijn jeugdvriendin Gilberte op bezoek komen, maar het betreden van dit tot voor kort nog verboden gebied gaat bij hem ge-

paard met een vloedgolf van emoties, die zoals altijd met de nodige ironische afstand beschreven worden ¹⁵:

Les parents de Gilberte, qui si longtemps m’avaient empêché de la voir, maintenant – quand j’entrais dans la sombre antichambre où planait perpétuellement, plus formidable et plus désirée que jadis à Versailles l’apparition du Roi, la possibilité de les rencontrer, **et où** habituellement, **après avoir buté** contre un énorme porte-manteaux à sept branches comme le Chandelier de l’Écriture, je me confondais en salutations devant un valet de pied assis, dans **sa longue jupe grise**, sur le **coffre à bois** et que dans l’obscurité j’avais pris pour Mme Swann – **les parents de Gilberte**, si l’un d’eux se trouvait passer au moment de mon arrivée, **loin d’avoir l’air irrité**, me serraient la main en souriant et me disaient [...] (R² I, 494-495).

In onze vertaling:

Ik ging nu de donkere hal binnen^(a) waar de mogelijkheid Gilbertes ouders tegen te komen^(b) voortdurend in de lucht hing, een ontzagwekkender en meer begeerd vooruitzicht dan vroeger in Versailles het verschijnen van de koning – de hal^(c) waar ik meestal eerst^(d) tegen een enorme, zevenarmige kapstok als de kandelaar van de Heilige Schrift botste en vervolgens omstandig een lakei begroette die op de kist voor houtopslag^(e) zat en die ik in het donker voor mevrouw Swann had aangezien^(f), doordat de panden van zijn lange grijze jas aan een rok deden denken^(g); en de ouders van Gilberte^(h), die mij zo lang verhinderd hadden haar te zien, bleken nu helemaal niet geïrriteerd te zijn⁽ⁱ⁾ als een van hen toevallig langsliep op het moment van mijn binnenkomst; integendeel^(j), ze gaven me glimlachend een hand en zeiden [...] (vertaling Noble en Schyns, 2018, 117).

¹⁵ In de geciteerde Franse tekst zijn de passages die aanleiding gegeven hebben tot ingrijpende wijzigingen vet gedrukt; in de Nederlandse vertaling verwijzen de ingevoegde lettertjes naar het daaropvolgende commentaar.

Hier vallen de volgende transformaties op:

- (a) Er is niet gekozen voor handhaving van de afgebroken constructie ('anakoloet'): de woordengroep 'Les parents de Gilberte' staat dus niet meer aan het begin van de zin;
- (b) de zin begint met het binnenkomen in de hal, en de bijzin ('quand j'entraîs...') is vervangen door een nevenschikking (vereenvoudigde constructie);
- (c) net als in het origineel is er in de vertaling een lange streep met de herhaling van een zelfstandig naamwoord, maar nu betreft het 'de hal'/'l'antichambre' en slaat het dus niet meer op Gilbertes ouders;
- (d) 'après avoir buté' is niet vertaald door 'nadat ik etc.', maar ook vervangen door nevenschikking ('eerst... en vervolgens'): tweede vereenvoudigde constructie;
- (e) 'kist voor houtopslag': een licht verklarende vertaling, voor een werkelijkheid die we nog kennen, maar die grotendeels uit stadswoningen verdwenen is. Het hout voor de open haarden werd toen ook niet als een elegante versiering in een interieur tentoongesteld, maar in kasten of, zoals hier, kisten verstopt;
- (f) een gevolg van die toevoeging in de tekst is dat het komische element 'die ik voor Mevrouw Swann had aangezien' niet meer aan het einde van dit zinsdeel staat: het had gekund, maar we wilden teveel onderbrekingen binnen zinsonderdelen vermijden en daarom is het in de zin naar voren gehaald;
- (g) 'doordat de panden... deden denken': uitvoerige explicitering van 'dans sa longue jupe grise'. Deze was hier onmisbaar omdat lakeien niet meer zo vaak voorkomen en het zelfs voor hedendaagse Franstalige lezers niet meteen duidelijk wordt wat die 'grijze rok' kan zijn. Het is overigens een van de vele voorbeelden van – meestal malicieus bedoelde – 'gender-onzekerheid' bij Proust;
- (h) Er komt een duidelijke cesuur, een puntkomma, in plaats van de lange streep, en het begin van de Franse zin 'Les parents de Gilberte, (...) maintenant' wordt nu pas vertaald!
- (i) Nieuwe vereenvoudiging: 'loin d'avoir l'air irrité' wordt

niet vertaald met ‘verre van ... te zijn’, maar idiomatischer met ‘blijken’ en een ontkenning (‘helemaal niet’) die op ‘geïrriteerd’ slaat;

(j) dat heeft wél tot gevolg dat de tegenstelling (loin de) nog vertaald moet worden: dat gebeurt met ‘integendeel’, waarbij we een nieuwe cesuur kozen (puntkomma).

In een betrekkelijk korte passage is dus een tiental vrij ingrijpende wijzigingen toegepast, altijd met het doel om de tekst – naar onze mening – toegankelijker te maken, met andere woorden: om Proust naar de lezer te brengen.

Meertaligheid in de dialogen

Een laatste voorbeeld van onze ingrepen heeft betrekking op de ‘meertaligheid’ in de dialogen. Zoals bekend voert Proust nogal wat ‘krom’ of eigenaardig sprekende figuren op. Te denken valt aan het – verzonnen - ‘dialect’ van Françoise, het ‘taaltje’ van de hoteldirecteur in Balbec en van de liftboy, van het argot van Albertine, de gemaniëerdeheid van Odette en het studentikoze taalgebruik van Bloch.

De hoteldirecteur wordt opgevoerd als een dik doende, zich kosmopolitisch wanende meneer. In de woorden van Proust : ‘[...] cosmopolite (en réalité naturalisé Monégasque, bien qu’il fût – comme il disait parce qu’il employait toujours des expressions qu’il croyait distinguées, sans s’apercevoir qu’elles étaient vicieuses – « d’originalité roumaine »)’¹⁶. In onze vertaling : ‘[...] de kosmopolitische directeur (in werkelijkheid was hij een genaturaliseerde Monegask, hoewel hij – omdat hij altijd probeerde deftig te doen en niet doorhad dat hij de verkeerde uitdrukkingen gebruikte – in zijn bewoordingen van ‘Roemeense oorspronkelijkheid’ was).¹⁷

In wat volgt gaat Robert de Saint-Loup met het boemeltje naar Doncières en niet met een rijtuig. De verteller schept er genoeg in nog eens te spotten met de hoteldirecteur die altijd de verkeerde uit-

¹⁶ R² II, 26.

¹⁷ Vertaling Noble en Schyns, 318.

drukkingen gebruikt en doet er nog een schepje bovenop door Françoise een woord van commentaar in de mond te leggen:

Et il trouva plus simple d'y monter aussi lui-même, suivant en cela l'avis du directeur qui, consulté, répondit que, voiture ou petit chemin de fer, « **ce serait à peu près équivoque** ». Il entendait signifier par là que ce serait équivalent (en somme, à peu près ce que Françoise eût exprimé en disant que « **cela reviendrait du pareil au même** »). (R²II, 221)

En hij vond het makkelijker om er zelf ook op te stappen, waar- bij hij de raad volgde van de hoteldirecteur, die desgevraagd antwoordde dat het nemen van rijtuig of treintje ‘**ongeveer gelijkkluidend was**’. Hij bedoelde daarmee dat het gelijkwaardig was (wat Françoise op haar beurt zou weergeven als ‘**het is van dezelfde lakei een pak**’). (vertaling Noble en Schyns, 2018, 566)

De directeur bedoelt waarschijnlijk ‘équivalent’, maar door zijn ontoereikende kennis van het Frans verhaspelt hij het tot ‘équivoque’, wat bij ons ‘gelijkkluidend’ werd. Françoise maakt in de aan haar toegeschreven uitspraak een contaminatie van twee uitdrukkingen: ‘c’est du pareil au même’ en ‘cela revient au même’. Wij hebben haar meng- vorm vertaald met een verhaspeling van ‘het is van hetzelfde laken een pak’, waarbij ‘laken’ ‘lakei’ werd. Daarnaast valt in onze weergave opnieuw op dat we expliciterend hebben vertaald. Omdat we geen twee keer in de gegeven context foutief Nederlands direct na elkaar wilden gebruiken (‘gelijkkluidend’ en ‘van dezelfde lakei een pak’) hebben we de eigenlijke vertaling van wat de directeur had moeten zeggen (‘gelijkwaardig’) in een nieuwe zin toegevoegd (‘Hij bedoelde daarmee’).

Tot besluit

Uit bovenstaande voorbeelden blijkt dat we de lezer soms extra houvast hebben geboden door te expliciteren (zie punt e en f in het voorbeeld van de grammaticale structuur, en de uitleg van het foutieve taalgebruik van de hoteldirecteur). Dat houvast geeft onze visie op de oorspronkelijke tekst weer. Je zou hieruit kunnen concluderen dat de

grens tussen de weergave van een tekst en een commentaar op die tekst poreuzer is dan vaak wordt aangenomen. Volgens ons verwerkt een voor de lezer toegankelijke vertaling op een min of meer zichtbare manier een commentaar op de tekst. Vertalen is een bemiddelende activiteit en berust op een persoonlijke visie op de oorspronkelijke tekst, en daarom is die ook altijd – op z'n minst voor een deel – subjectief. Er zijn bijna evenveel manieren om een tekst te lezen en te begrijpen als er individuele lezers zijn.¹⁸

Als we erbij stilstaan dat *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* zelf al een palimpsest is vol pastiches, mengvormen, commentaren op bestaande teksten, (impliciete) intertekstuele verwijzingen, ironische knipogen en zelfspot, dan mogen we blij zijn dat onze vertaling op een eigen alchemistische en onnavolgbare wijze een geheel is geworden. Dat heeft niet alleen te maken met onze vertaalwerk, maar ook met de mooie inleiding van Ieme van der Poel waarin de lezers een context wordt geboden voor deze complexe roman uit het begin van de twintigste eeuw en de plaats ervan in de *Recherche*, met de aanwezigheid van een notenapparaat en met hulp achter de schermen, zoals het redactiewerk van Jan Kuijper.

Maar als gevolg van de lezingen die we gaven en het hernieuwde bekijken van ons werk, zijn we nu al niet meer tevreden over sommige passages en willen we verbeteringen aanbrengen in de tweede druk. We blijven naderen, benaderen, proberen. En plezier hebben in het proberen. Een vertaling is nooit af en dat geldt zeker voor een vertaling van werk van Proust.

¹⁸ Cf. Philippe Noble, 'De afstand overbruggen?' Lezing voor 'Nederland vertaalt', mei 2019, te raadplegen op https://verstegenstijger.nl/images/downloads/nederlandvertaalt/NV2019/190525_Lezing_Nederland_vertaalt_DEF.pdf, 8 juli 2019.

Proust forever

Sjef Houppermans¹

Na een eeuw zijn de bloeiende meisjes nog altijd een verrukkelijke lust voor oog, oor en neus: het oog als ik weer eens lees hoe ze Balbec teisteren en opluisteren; het oor als ik in de auto luister naar de audioversie waarbij Lambert Wilson zijn warme stem alle registers laat beheersen; de neus als ik de dames in de branding van Scheveningen projecteer om ze vervolgens een high tea aan te bieden in het Kurhaus. En die blijvende jeugdigheid geldt natuurlijk evenzeer voor de andere delen van de *Recherche* – in mijn lectuur (en bijkomende verbeelding) waden de jonge dames bij herhaling door een soort ‘fontaine de jeunesse’, zoals bijvoorbeeld Jan van Eyck die schilderde. Lezers blijven toestromen, telkens verschijnen nieuwe uitgaves en – wat bijzonder veelbetekenend is – jongere generaties auteurs putten inspiratie uit het werk van Proust en schrijven in het verlengde ervan. Dat was al bij uitstek het geval voor de Nouveaux Romanciers, Robbe-Grillet, Butor, Duras en meer in het bijzonder voor Simon. Vooral deze laatste heeft zelf uitgebreid bij Prousts werk stilgestaan en daar wil ik in het volgende iets meer over vertellen. Als theoreticus van die groep schrijvers heeft verder vooral Jean Ricardou naam gemaakt; in augustus 2019 werd er tijdens een congres in Cerisy uitgebreid ingegaan op zijn werk. Ook over Ricardou iets meer in dit verband.

Maar ook de daaropvolgende generaties flirten vaak openlijk of meer in het geheim met Proust. Die verwantschap mag vanzelfsprekend heten op het gebied van de verkenning van het geheugen en de labyrinten die dan opdoemen. Men denke aan Patrick Modiano, J.M.G. Le Clézio of Jean Rouaud. Maar ook jongere auteurs, zoals Maylis de Kerangal, Julia Deck of Tanguy Viel zetten de exploratie voort. In

¹ Sjef Houppermans was tot 2016 universitair hoofddocent Moderne Franse Letterkunde aan de Universiteit Leiden.

een vorig nummer van dit tijdschrift werd al enige aandacht besteed aan de overeenkomsten tussen Proust en het werk van Jean-Philippe Toussaint. Onlangs (juni 2019) was Toussaint zelf aanwezig bij een congres in Bordeaux dat ook werd opgeluisterd met film, muziek en tentoonstellingen. Daarom ook in het volgende iets meer over zijn affiniteit met de auteur van *Albertine disparue*.

Du côté de Claude Simon

De drie auteurs die het meest betekend hebben voor Claude Simon als grote vernieuwers van de roman in de twintigste eeuw zijn ongetwijfeld Joyce, Faulkner en Proust. In haar studie *De Proust à Simon: le miroitement des textes* (Champion, 2011) bestudeert Laurence Cadet de verschillende vormen van intertextualiteit. Het spiegelen uit de titel is allereerst thematisch, vooral wat betreft het geheugen. Maar in het latere werk van Simon worden de vragen rond structuur en compositie in relatie tot Proust steeds belangrijker. Trouwens de integratie van het schrijven vanuit de intimiteit leidt bij Simon na 1980 tot een vernieuwde verwantschap met de autobiografische dimensie van de *Recherche*.

De Canadese Katherine Gosselin heeft een ander vertrekpunt zoals blijkt uit haar titel: *Claude Simon et Marcel Proust: lecture d'une « recherche du temps perdu » simonienne*.² Zij tracht aan te tonen dat aan de basis van beide werken een vergelijkbare cyclische constructie ligt:

de 'recherche du temps perdu' à la Simon laat een preciaire situatie zien waarin het subject binnen de cyclus van de Geschiedenis verkeert en zo verplaatst hij de onderneming van Proust naar een ander terrein en laat als voltooiing van het zoeken naar identiteit een *transgenerationeel* subject naar voren komen (résumé, p. 1).

Bij Simon kan deze weg slechts met horten en stoten worden afgelegd waarbij de subjectiviteit van de waarnemingen en de onmogelijkheid van iedere vorm van volledigheid dan ook voorop staan. Betreft het in

² Volledige tekst op http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1351502043209~669). Vertalingen in dit stuk zijn van mijn hand.

Le Vent bijvoorbeeld vooral een thematische aanpak, in *La Bataille de Pharsale* wordt het spel en de worsteling met taal en woorden steeds pregnanter. Dit blijkt ook uit de aanwezigheid van de volgende exergue in deze roman:

Je fixais avec attention devant mon esprit quelque image qui m'avait forcé à la regarder, un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un caillou, en sentant qu'il y avait peut-être sous ces signes quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir, une pensée qu'ils traduisaient à la façon de ces caractères hiéroglyphiques qu'on croirait représenter seulement des objets matériels.
Marcel Proust.

De term 'hiéroglyfe' markeert de overgang tussen woorden en dingen waarbij 'la bataille de la phrase' Pharsale als historisch aanknooppunt overstemt (in de confrontatie van tekstfragmenten van verschillende oorsprong). De tekst van Proust komt ook in de maalstroom terecht: zoals op pagina 178 waar na de vermelding van de 'bewerkte' titel *Sodome et Gonorrhée* een stevig aangepakt citaat uit de *Recherche* volgt.

In zijn essayistische geschriften besteedt Simon veel aandacht aan het belang van de beschrijvingen. Hij beweert zelfs dat dit de echte revolutionaire bijdrage van Proust is samen met zijn aandacht voor de constructie van het verhaal. In de *Quatre conférences* (Minuit, 2012) neemt Proust een belangrijke plaats in. In de eerste tekst, 'Le poisson cathédrale', toont Simon op magistrale wijze aan hoe de beschrijving van het Grand Hôtel en in het bijzonder van de vis die bij de lunch wordt opgediend, de hele vertelling rond Balbec stuurt. Door een uitgebreid netwerk van associaties en verwijzingen wordt de vis het middelpunt van een betekenisvol universum. Hij neemt zo een strategische positie in binnen de *Recherche* als opening naar de plaats en het belang van de zee. Meer in het algemeen maakt Simon gewag van een 'ensemble subtil de réseaux et de grilles qui se superposent, jouent (dans tous les sens du terme) sur différents registres, mais qui ont néanmoins certains points d'ancrage communs', zoals die vis dus (16). Vis van verlangen die door zijn epitheta ook naar Albertine verwijst. En op die

plek herneemt Simon het Proustiaanse citaat over de hiëroglifye. De vis is zo'n hiëroglifye en zo kunnen we de portée van dat element ontdekken. Paarden, bomen (de acacia bijvoorbeeld), kleuren (waarbij hij refereert aan de meeuwen uit *Sodome et Gomorrhe*), prentbriefkaarten (*Histoire*) etc. spelen een soortgelijke rol bij Simon.

In het centrale gedeelte van *Le Jardin des Plantes* neemt een serie citaten uit de *Recherche* een belangrijke plaats in en deze getuigen door hun positie ten opzichte van andere fragmenten (met betrekking tot de Tweede Wereldoorlog met name) van een uitgesproken open lectuur van Proust. Ook in *Le Tramway*, de laatste roman van de auteur met zijn sterk autobiografische inslag, is Proust heel duidelijk aanwezig. Het is een boek vol geconcentreerde en uitwaaierende beelden (zoals dat van de tocht met de tram) waarbij ook weer een exergue ontleend aan Proust de weg aangeeft: 'l'image étant le seul élément essentiel, la simplification qui consisterait à supprimer purement et simplement les personnages réels serait un perfectionnement décisif.'

De laatste zin van *Le Tramway* kun je eveneens lezen als een hommage aan Proust :

Comme si quelque chose de plus que l'été n'en finissait pas d'agoniser dans l'étouffante immobilité de l'air où semblait toujours flotter ce voile de suspension qu'aucun souffle d'air ne chassait, s'affalant lentement, recouvrant d'un uniforme linceul les lauriers touffus, les gazons brûlés par le soleil, les iris fanés et le bassin d'eau croupie sous une impalpable couche de cendres, l'impalpable et protecteur brouillard de la mémoire.

Lijkt dat niet op een spiegeling van de laatste pagina's van de *Recherche* waar het leven van de tekst ook de dood van de auteur inhoudt?

Du côté de Jean Ricardou

La Prise de Constantinople van Ricardou wordt op de achterpagina *La Prose de Constantinople* en deze confrontatie tussen *Prise* en *Prose* leidt tot een welhaast Byzantijnse vermenging van zoektocht en taalspel à la Proust. Maar wellicht dat vooral de theoretische teksten van deze auteur zullen beklijven. In zijn eerste bundel essays, *Problèmes*

du Nouveau Roman, uit 1967, karakteriseert hij Proust bijzonder raak als ‘voorloper’. In tegenstelling tot wat Wells schrijft in *De tijdmachine* vind je bij de tijdsopvattingen van Proust absoluut geen gemakkelijke psychologiserende invulling, beweert Ricardou. In de tekst van Proust tref je volgens hem voortdurend verschijnselen aan die het best gekarakteriseerd kunnen worden als ‘agressies tegen de tijd’. ‘Zoals bijvoorbeeld in *Le Temps retrouvé*, als een verleden dat plotsklaps tegenwoordige tijd is geworden de strijd aangaat met het actuele heden’ (p. 135).

Bij Proust lees je dan: ‘La salle à manger marine de Balbec, avec son linge damassé préparé comme des nappes d’hôtel pour recevoir le coucher du soleil, avait cherché à ébranler la solidité de l’hôtel de Guermantes, à en forcer les portes et avait fait vaciller un instant les canapés autour de moi [...]’ (R², IV, 453). Het gaat dan om een soort metafoer en, typerend voor een tijdmachine, streeft die metafoer naar tijdloosheid. In het voorliggende voorbeeld gaat de tekst echter volgens Ricardou een stuk verder, in de zin dat de vergelijking wijkt voor het overgangsproces. ‘Elders is niet meer die lichtvoetige, transparante schim die een ogenblik rond het hier en nu zweefde om dit op elegante wijze te definiëren; dat elders dringt zich meteen op als een ander *hier*: de *uitdrukking* ruimt het veld voor de *reis*’ (p. 136). En in de daaropvolgende paragraaf laat de auteur van *Les lieux-dits* het achterste van zijn tong zien als hij beweert:

Wij gaan dus van het ene hier over naar het andere: de metafoer werd heel letterlijk opgevat, of anders gezegd, men heeft wat je mag noemen de stijlfiguur in zijn literariteit toegepast. De expressieve metafoer verandert zo in een structurele metafoer die aan de basis staat van de opbouw van de tekst en deze op specifieke wijze laat functioneren. Je zou kunnen zeggen dat zo een nieuw soort ‘fantastique’ ontstaat: le fantastique de l’écriture’ (ibidem).

Deze onlosmakelijke symbiose tussen het verhaal en de stijlfiguren zal Ricardou verder uitwerken in zijn ‘ateliers de textique’. Claude Simon was een tijdlang vol bewondering voor deze strategie maar zou er later afstand van nemen en weer meer aandacht hebben voor beelden

en herinneringen. Men kan wel besluiten dat de beide lezingen van Proust beantwoorden aan twee verschillende perspectieven die toch ook weer samenvloeien, zoals de kanten van Swann en Guermantes bijvoorbeeld.

Du côté de Jean-Philippe Toussaint

In *Bulletin 7* geeft Egbert Dommering een mooie analyse van het telefoonmotief bij Proust en Jean-Philippe Toussaint. Zoals hij terecht opmerkt, is de invloed van Proust op deze Belgische auteur bijzonder verrijkend en uitermate verrijkend. Ik wil hier graag nog enige opmerkingen aan toevoegen.³ De Marie-cyclus van Toussaint, in één deel bij Mijnt heruitgegeven als *MMMM*, bestaat uit vier delen (*Faire l'amour; Fuir; La vérité sur Marie* en *Nue*) dat de gepassioneerde relatie verhaalt tussen de ik-figuur en zijn geliefde, in Parijs maar vooral ook in Japan en China evenals op het eiland Elba.

La Fugitive van Proust (naast andere passages rond Albertine) begeleidt op de achtergrond deze ballade van liefde en rouw, van ondraaglijk intense herinneringen en moordende jaloezie. Twee attributen van Albertine versterken de band met Marie: de japonnen, want de creaties van Marie als professioneel modeontwerpster doen meteen denken aan de 'robes de Fortuny'; en dan is er vooral in *Fuir* de nadrukkelijke aanwezigheid van het paard, want terwijl de vlucht van Albertine in de dood plaatsvindt tijdens een rit te paard, besluit Marie de doodskist van haar vader op zijn laatste tocht te begeleiden terwijl ze de lange weg over Elba aflegt op de rug van een volbloed. Dat ruiterspect met quasi kabbalistische trekken speelt ook een heel belangrijke rol in *La vérité sur Marie* wanneer zich een waar *purgatorio* opent op de luchthaven van Tokyo – het moeizame transport van het paard Zahir, diens onwaarschijnlijke braken, en vooral, daaraan voorafgaand, de woeste ontsnapping op de landingsbaan met beelden als die van Füssli, gevolgd door het *inferno* als op Elba brand uitbreekt waarbij

³ Zie ook Sjef Houppermans, 'L'autre fugitive', in *Jean-Philippe Toussaint, Textyles* n° 38, dir. Laurent Demoulin et Pierre Piret, Brussel, Le CRI, 2006, 89-99.

meerdere paarden omkomen.⁴

De vlucht is als een ultieme poging om afstand te creëren tegenover een niet te verdragen intimiteit. Maar dan dreigt ook de catastrofe wanneer de verteller in paniek vreest dat Marie zal verdrinken, een scène die lijkt op het slot van de film *La Captive* van Chantal Akerman (naar Proust).

Het motief van de jaloezie is alomtegenwoordig bij Toussaint zoals ook bij Proust. Het verlangen is het verlangen van de ander: deze wetmatigheid spitst zich toe in situaties waarin het verlangen van de verteller gedefinieerd wordt doordat een ander het object van verlangen begeert. De rivaliteit bepaalt het verlangen en de woekering ervan. De rivaliteit voedt dan vervolgens ook het geweld en de gewelddadigheid. Bij Proust valt vooral te denken aan aan het geestelijk geweld van Marcel tegenover Albertine; bij Toussaint draagt de held vanaf het begin een flesje zoutzuur bij zich om anonieme rivalen uit te schakelen en later wordt de concrete rivaal Jean-Christophe de G. de dood ingeschreven. Marie Madeleine Marguerite de Montalte is grande dame en salope, engel en duivelin, spookbeeld en volbloedig geliefde.⁵ Allemaal kenmerken die ook op verschillende momenten van toepassing zijn op Albertine.

Ook Toussaint heeft herhaaldelijk op meer theoretische wijze gereflecteerd op zijn schrijven. Vooral zijn bundel *L'Urgence et la patience* is wat dat betreft belangwekkend. De titel legt hij als volgt uit:

De urgentie telt impulsiviteit, gedrevenheid en snelheid onder haar gevolg, terwijl het geduld vraagt om een rustig tempo, om volharding en inspanning. Maar beide zijn even onmisbaar bij het

⁴ In *Nue* vinden we dan ook een *exergue* die refereert aan Dante. Een soort *Paradiso* wacht de lezer aan het einde van dit laatste deel.

⁵ Toussaint laat de madeleine tot zijn recht komen als trick voor het geheugen, maar verwijst met zijn MMMM ook naar de kliniek van dokter Killiecrankie, personage in *Murphy* van Beckett, kliniek die de naam 'Maison Madeleine de Miséricorde Mentale' draagt. Beckett is ook een belangrijke referentie voor Toussaint, met name voor de dimensie van ontbreken en mislukking. Zoals bekend legt Beckett in zijn Prouststudie hier ook de nadruk op.

schrijven van een boek, in wisselende combinaties, met uiteenlopende doseringen: zo scheidt elke auteur zijn eigen alchimie, waarbij een van de twee karakteristieken overheersend kan zijn en de ander minder prominent aanwezig, zoals de allelen die de kleur van de ogen bepalen.⁶

In het hoofdstuk 'Lire Proust' vertelt Toussaint dat bij het lezen en herlezen van passages uit de *Recherche* zich voor hem geregeld een mimetisch fenomeen openbaart: zoals bij Proust als het gaat over het snoepkoekje of de struikelkei, heeft hij een sterk gevoel van déjà-vu dat de tijd overstijgt. Hij voelt weer het papier Joseph van de Pléiade-editie, beweegt in de fauteuil van toen en ruikt de sfeer van het vertrek waar hij aan het lezen was. 'Magie die zonder dat het intellect een rol speelt ons even de essentie laat proeven van wat voor altijd verdwenen is'. Hier proeven we de melancholie die wellicht de kern is van wat de twee auteurs verbindt. Wanneer Toussaint dan vervolgens vertelt dat zijn eerste Proust-lectuur *Un amour de Swann* betrof, ligt het vertrekpunt voor het belang dat de jaloezie krijgt ook voor de hand. Hij besluit de tekst met een panoramische vlucht over enkele van de verschillende plaatsen waar hij Proust las en verwondert er zich verheugd over dat hij zich vooral de fauteuils herinnert waarin hij zat te lezen, of dat nu heel vroeger in het huis van zijn grootvader was, of als uitgezonden leraar in de hitte van Algerije, of recent in zijn Corsicaanse verblijf. Wat ook treft in die beschrijving is een sterk aan Proust gerelateerde overweging, namelijk dat al die verschillende invullingen van wie je was toen en nu een uiterst dynamisch beeld opleveren van wat persoonlijkheid mag heten.

⁶ Presentatie op de achterkant van het boek.

Bibliografie

Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Pléiade, dir. J-Y. Tadié, 1987-1989 (R²).

Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Minuit, 1969.

Claude Simon, *Le Jardin des plantes*, Paris, Minuit, 1997.

Claude Simon, *Le Tramway*, Paris, Minuit, 2001.

Claude Simon, *Quatre conférences*, Paris, Minuit, 2012.

Dictionnaire Claude Simon, dir. Michel Bertrand, Paris, Champion, 2013, art. 'Proust' par Sjef Houppermans, 851-857.

Jean Ricardou, *La Prise de Constantinople*, Paris, Minuit, 1965.

Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967.

Jean-Philippe Toussaint, *M.M.M.M.*, Paris, Minuit, 2017.

Jean-Philippe Toussaint, *L'Urgence et la patience*, Paris, Minuit, 2012.

De schrijver en de componist

Manet van Montfrans¹

Van de correspondentie die Marcel Proust onderhield met de componist en pianist Reynaldo Hahn, kennen wij alleen Prousts kant, de brieven van Hahn zijn zo niet vernietigd dan toch wel tot op heden onvindbaar.² Proust maakte zijn vriend deelgenoot van zijn gevoelens, zijn belevenissen in het mondaine leven, zijn opvattingen op het gebied van de kunst, zijn vorderingen bij het schrijven van *Jean Santeuil* en later de *Recherche*. Naar de inhoud van Hahns brieven kunnen we echter slechts gissen.

De verzameling artikelen die in 2018 onder de titel *Marcel Proust et Reynaldo Hahn. Une création à quatre mains* bij Classiques Garnier verscheen, voorziet gedeeltelijk in deze lacune.³ De drie auteurs, Philippe Blay en Jean-Christophe Branger, beiden musicoloog, en de Franse Proustspecialist Luc Fraise, belichten in een dubbelportret de vruchtbare wisselwerking tussen de twee kunstenaars, die na een korte, gepassioneerde liefdesrelatie tussen 1894 en 1896 levenslang een hechte vriendschap onderhielden. Ze plaatsen Hahn in de context van de muziekwereld van de belle époque, en laten zien hoezeer de componist aanwezig is in het werk van Proust en welke rol Proust op zijn beurt speelt in de geschriften van Hahn. Daarvoor putten ze

¹ Manet van Montfrans is als gastonderzoeker verbonden aan de leerstoel Moderne Europese Letterkunde, Faculteit der Geesteswetenschappen, Universiteit van Amsterdam.

² Marcel Proust, *Lettres à Reynaldo Hahn*, Édition de Philippe Kolb, Préface Emmanuel Berl, Parijs, Gallimard, coll. Blanche, 1956. Opgenomen in Marcel Proust, *Correspondance*, éd. Philippe Kolb, Paris, Plon, 1970-1993.

³ *Marcel Proust et Reynaldo Hahn. Une création à quatre mains*, Philippe Blay, Jean Christophe Branger et Luc Fraise (éds.). Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne no 21 », 2018.

uit Hahns correspondentie met Jules Massenet, zijn leermeester op het conservatorium van Parijs, zijn conservatoriumvriend, de pianist Édouard Risler, en Madeleine en Suzette Lemaire, in wier salon Proust en Hahn elkaar in mei 1894 ontmoetten. Andere bronnen zijn drie latere teksten van Hahn – *Du chant* (1920), *La grande Sarah: souvenirs* (1930), *Notes: Journal d'un musicien* (1933) – en de documenten die zijn erfgenamen ter inzage hebben gegeven. En uiteraard ook het oeuvre van Proust. Toen hij in 1896 werkte aan *Jean Santeuil*, schreef Proust aan Hahn: ‘Ik wil dat je er altijd in aanwezig bent, maar dan als een god in vermomming die door geen sterveling herkend wordt’ (*Corr.* t. II, 52). En zo zal Hahn ook in de *Recherche* figureren, onzichtbaar maar ondanks de subtiliteit van de toespelingen herkenbaar. Zeker na de lectuur van de grondig gedocumenteerde bijdragen in deze fraai uitgegeven beschouwingen.

In het openingsartikel bespreekt Philippe Blay, auteur van een studie en een biografie over Hahn, de korte, maar beloftevolle en gelukkige periode waarin de twee jonge, enthousiaste kunstenaars in elkaars gezelschap aan het werk waren. In het Château de Réveillon, een van de residenties van de Parijse society-gastvrouw en schilderes Madeleine Lemaire, is de componist bezig met de orkestratie van *L'Île du rêve*, een opera op een door Pierre Loti geïnspireerd libretto. Zoals uit de bekende *Questionnaire de Proust* (1889) blijkt, behoorde Loti (samen met Anatole France) in die jaren tot de lievelingsauteurs van Proust. Hahn maakte op zijn werkbladen aantekeningen van zijn gedachtes en emoties en zo getuigt het manuscript van *L'Île du rêve*, aldus Blay, van de eerste stadia van een ontluikende verliefdheid. Blay gaat verder nogal uitvoerig in op de wordingsgeschiedenis



van deze ‘Polynesische idylle’ en biedt daarmee een blik op het drukke muzikale leven rond de eeuwwisseling. De opera werd in 1898 opgevoerd, maar was met slechts negen voorstellingen geen succes.

Proust werkte in dezelfde periode aan de novelle *La Mort de Baldassare Silvande, comte de Sylvania*. De eerste uitgave ervan droeg hij op aan ‘Reynaldo Hahn, dichter, zanger en musicus’. De reeks verhalen en essays die hij in 1896 onder de titel *Les plaisirs et les jours* publiceerde, opent ook met deze novelle over een veelbelovende maar doodzieke violist en componist. In Parijs bekeken de vrienden in het Louvre het werk van de schilders – Cuyp, Potter, Van Dijck en Watteau – waarover Proust in 1891 zijn *Portraits de peintres* had geschreven. Hahn componeerde er pianomuziek bij. Deze ‘muzikale schilderijen’ werden in mei 1895 in de Parijse salon van Madeleine Lemaire uitgevoerd, in aanwezigheid van Anatole France en Robert de Montesquiou, en daarna ook in *Les plaisirs et les jours* opgenomen. Madeleine Lemaire illustreerde deze eerste uitgave, de enige concrete ‘création à quatre mains’ van de twee vrienden, wier amoureuze verhouding in het voorjaar van 1896 stukliep op de jaloezie van Proust.⁴

Blay is niet alleen musicoloog en kenner van het leven en werk van Reynaldo Hahn maar blijkt ook bijzonder goed thuis in het werk van Proust en illustreert zijn beschouwing met tal van citaten waarin herinneringen aan Hahn vervat zijn. Zo maakt helemaal aan het einde van de *Recherche*, in *Le Temps retrouvé*, dokter Cottard zijn opwachting, als een operetteheld uitgedost in het kostuum van de marineofficier in *L’Île du rêve*. Hoe, vraagt Blay zich af, moeten we deze verwijzing naar Hahns eerste opera uitleggen? Als onwillekeurige rancune, negatieve kritiek, of ‘gouden draad’ die terugvoert naar de tijd waarin het verbond tussen muziek en literatuur nog deel uitmaakte van het ‘werkelijk geleefde leven’? Omdat dat verleden niet openlijk in de roman getoond kon worden, aldus Blay, heeft Proust het karikaturaal vervormd, net zoals de personages op de bijeenkomst bij de Princesse de Guermantes, die met hun groteske, door ouderdom verwrongen

⁴ Op 9 oktober 2019 zijn bij de Éditions de Fallois acht niet eerder uitgegeven nouvelles van Proust verschenen: *Le mystérieux correspondant et autres nouvelles inédites*, bezorgd door Luc Fraisse.

trekken bijna onherkenbaar zijn.

Proust was aanvankelijk diep onder de indruk van de drie jaar jongere, in Caracas geboren Hahn, die als leerling van de gevierde Massenet met zijn *Chansons grises*, een cyclus van zeven liederen op gedichten van Verlaine, op negentienjarige leeftijd de Parijse salons aan zijn voeten had weten te krijgen. Voor het eerst in zijn leven kreeg Proust een orkestpartituur onder ogen en zag hij van dichtbij hoe orkestreren in zijn werk gaat.

Hahn was van meet af aan overtuigd van het immense talent van Proust, zoals ook Luc Fraisse op zijn bekende erudiete en levendige wijze in zijn artikel 'Du Côté des Verdurin' aan de hand van Hahns uitvoerige briefwisseling met Madeleine Lemaire en haar dochter Suzette laat zien.⁵ Behalve details over de logeerpartijen op het Château de Réveillon, de indruk die Proust in dit milieu maakte, het uitgaansleven in Parijs, het verblijf in Beg-Meil aan de Bretonse kust, geven deze brieven ook voorbeelden van de frappante overeenkomsten tussen de salon van Madeleine Lemaire en de coterie van Mme de Verdurin in de *Recherche*. Het portret van de tirannieke 'patronne' blijkt dan minder gechargeerd dan men wel eens geneigd is aan te nemen.

Met zijn opmerkingen over de door Hahn gesignaleerde verschillen in gedrag, temperament en opvattingen tussen hemzelf en Proust, loopt Fraisse vooruit op zijn tweede bijdrage aan de bundel. Hahn is een minder vurig adept van het mondaine leven dan Proust en probeert, zoals later in de *Recherche* de moeder en de grootmoeder, hem ertoe te brengen zijn tijd niet te verdoen in de salons. Veelzeggender is zijn verzet tegen Prousts melancholieke inslag, zijn obsessie met het voorbijgaan van de tijd. Hahn zelf was was veel meer op de toekomst gericht. Maar het grootste verschil ligt in hun uiteenlopende, botsende opvattingen over het wezen van de muziek.

⁵ Deze (onuitgegeven) correspondentie (45 brieven aan Madeleine Lemaire en 240 aan haar dochter) bevindt zich in de Houghton Library van Harvard. Luc Fraisse publiceerde 'Du côté de chez les Verdurin' eerder in *Marcel Proust Aujourd'hui* (no 9, 2012, 9-29) onder de titel 'Un témoignage rapproché sur Marcel Proust: la correspondance inédite de Reynaldo Hahn avec les dames Lemaire'.

In *Mondanité et mélomanie*, een van de andere teksten in *Les plaisirs et les jours*, voert Proust zijn vriend en zichzelf op als het duo Bouvard en Pécuchet en laat hen redetwisten over de muzikale voorkeuren van Reynaldo Hahn. Bouvard laat zich sarcastisch uit over Hahns bewondering voor Jules Massenet, en Pécuchet drijft de spot met zijn bewondering voor Verlaine. De Massenet-kenner Jean-Christophe Branger wijst er in 'Intermittences massenetiennes' op dat de 'beroemde componist' die in *Sodome et Gomorrhe* bij de Verdurins de baron de Charlus en de violist Morel ontmoet,⁶ als twee druppels water lijkt op Massenet zoals Maupassant hem heeft geportretteerd. De relatie tussen de componist (soms ook wel geïdentificeerd als Fauré), Charlus en Morel zou dan een afspiegeling zijn van de relatie tussen Massenet, Proust en Hahn.

Op één uitzondering na – een lemma van Françoise Leriche in de *Dictionnaire Marcel Proust* –, wordt Massenet niet genoemd in de Proust-exegese. Ten onrechte, volgens Branger. Massenets sensuele, elegante muziek was heel populair in de Parijse salons, die hij ook zelf frequenteerde. Zijn opera's, hij schreef er vijfentwintig, werden enthousiast ontvangen. Branger laat met een aantal overtuigende voorbeelden zien dat Proust ambivalent stond tegenover Massenets muziek en misschien ook tegenover die van zijn leerling. Proust was gevoelig voor de charme van de melodieuze, gemakkelijk in het gehoor liggende aria's en liederen die Reynaldo Hahn zo mooi kon vertolken. Maar die ontvankelijkheid botste met zijn toenmalige verheven, bijna religieuze opvatting van de muziek, die tot een diep begrip van de essentie van de dingen, van het mysterie van het leven zou moeten leiden. Zijn favoriete componisten waren Beethoven, Chopin, Schumann en Wagner. In *La Prisonnière* typeert Madame Bontemps het lied 'Pensée d'automne' laatdunkend als 'dat oude deuntje van Massenet waarmee 'la petite' (Albertine) haar tot vervelens toe lastigvalt' (R², III, 521).

Branger geeft een verrassende ontknoping aan zijn beschouwing over deze ambivalentie. Zoals bekend, laat Proust Swann de vergissing begaan om het geluksgevoel dat hij ervaart bij het horen van de sonate van Vinteuil te associëren met (de herinnering aan) zijn liefde voor

⁶ R² III, 434-435. Guy de Maupassant, *Fort comme la mort* (1889) en *Notre cœur* (1890).

Odette. De beschrijving van de muzikale frase die Swann na herhaald luisteren kan onderscheiden, bevindt zich al in de eerste, uit 1909 daterende kladversie van de *Recherche* (*Carnet* 1), met een verwijzing naar Massenet. Dat brengt Branger ertoe om voor de al aan zoveel componisten toegedichte sonate van Vinteuil nog weer een andere bron te suggereren: de lyrische maanlicht-aria aan het slot van de eerste acte van Massenets *Werther*. Een mogelijkheid die, gezien Prousts ambivalentie tegenover Massenet, ook aan Swanns appreciatie van de sonate een ironische dimensie zou geven. Zoals bekend putte Proust bij het beschrijven van zijn sonate uit tal van muzikale herinneringen. Behalve de sonates voor viool en piano van Saint-Saëns en César Franck, en de *Ballade voor piano en orkest* van Fauré, noemt hij ook het Voorspel van *Lohengrin* en de ‘Betovering van Goede Vrijdag’ uit *Parsifal*.⁷ Maar in 1909 had Proust de uitvoering van een acte van *Werther* bijgewoond, en als leraar van Reynaldo Hahn en componist van verleidelijke, sensuele muziek, zou ook Massenet als inspiratiebron voor de sonate van Vinteuil een geschikte kandidaat zijn. Dat maakt Brangers betoog, dat hij ondersteunt met passages uit de partituur, wel overtuigend. Massenet zou dan Vinteuil zijn, Proust Swann en Reynaldo Odette.

Zoals ook Philippe Blay in het interessante ‘Portraits de musiciens’ laat zien, waren Hahn en Proust op het gebied van de muziek elkaars tegenpolen. Hahn bewonderde de ‘geniale’ Wagner maar bleef tegelijkertijd trouw aan zijn bescheidener Franse meesters: Massenet en Saint-Saëns. Hij beschouwde zichzelf als een ‘littéraire musicus’ en verbond zijn muziek het liefst met een poëtische of theatrale tekst. Voor hem kwamen de stem en het zingen op de eerste plaats, hij beschouwde muziek als een middel tot expressie van menselijke emoties. Daarin manifesteerde zich de invloed van Massenet, wiens onderricht op het conservatorium er voornamelijk op gericht was musici op te leiden die voor de Franse opera konden schrijven, in de voetsporen van Gounod. Hahn was ook niet ontvankelijk voor de vernieuwingen van de Duitse

⁷ Zie over speculaties over de inspiratiebron van de sonate van Vinteuil ook het vraaggesprek van Wouter van Diepen met Maria Milstein in het *Bulletin van de Marcel Proust Vereniging* nr 8, 2018, 60-69.

muziek, waardoor César Franck, D'Indy en Chausson wel beïnvloed werden.

Uit een door Blay geciteerde brief van Proust aan Suzette Lemaire (november 1894) blijkt hoezeer zijn opvattingen op dit gebied verschillen van die van Hahn. Bij zijn schets van de evolutie van Prousts muzikale poëtica volgt Blay Luc Fraisse in diens *L'éclectisme philosophique de Marcel Proust* (2013).⁸ Proust hield er geruime tijd een 'metafysische' opvatting van de muziek op na, hij beschouwde haar als de hoogste vorm van kunst, die het individu in staat stelt een 'zuiver kennend subject te worden, bevrijd van de wil, het lijden en de tijd'. Volgens Fraisse ontstond deze opvatting onder invloed van de filosofie van Schopenhauer en ligt zij ten grondslag aan de beschrijving van de muziek in *Un Amour de Swann*.⁹ In de latere delen van de *Recherche* verandert zij echter. In verlegenheid gebracht door een doctrine die de autonomie van het individu ontkent, zou Proust zijn opvattingen hebben aangepast. Vanaf 1911/1912 zag hij, onder meer onder invloed van de vernieuwende inbreng van Debussy, de muziek als de kunst die ons, net zoals de literatuur en de beeldende kunst, in staat stelt door te dringen tot het 'diepe ik' van de kunstenaar. Hij schildert Vinteuil af als een volstrekt autonoom, in eenzaamheid werkend componist, die in zijn composities zocht naar absolute oorspronkelijkheid, naar de uitdrukking van een eigen, volstrekt unieke binnenwereld. In de

⁸ Luc Fraisse, *L'éclectisme philosophique de Marcel Proust*, Presses de L'Université Paris-Sorbonne, 2013, 819-845.

⁹ In 1895 schreef Proust aan Madeleine Lemaire over een opvatting die regelrecht uit Schopenhauer afkomstig lijkt: 'je crois que l'essence de la musique est de réveiller en nous ce fond mystérieux et inexprimable à la littérature et en général à tous les modes d'expression finis, qui se servent ou de mots ou par conséquent d'idées, choses déterminées ou d'objets déterminés – peinture, sculpture – de notre âme, qui commence là où le fini et tous les arts qui ont pour l'objet le fini s'arrêtent'. *Corr.* t. I, 388-389. In een brief van augustus 1911 aan Hahn heeft Proust het over de 'metafysica van de muziek volgens Schopenhauer'. *Corr.*, t. XI., 333. Zie hierover ook het elders in dit *Bulletin* besproken boek van Frans Jacobs, *Op zoek naar Proust*, Leusden, ISVW uitgevers, 2018, 57-76.

eerste versies voor de *Recherche* laat Proust de *Parsifal* van Wagner tijdens de matinée bij de Princesse de Guermantes opvoeren, zonder zich te bekommeren om de onwaarschijnlijkheid van een dergelijke uitvoering in een salon. Daarna vervangt hij *Parsifal* achtereenvolgens door een kwartet (onder invloed van de late strijkkwartetten van Beethoven), een symfonie, en een sextet, om ten slotte uit te komen bij het Septet, het postume werk van de onbekende meester Vinteuil, dat in *La Prisonnière* een majestueuze climax vormt en vooruitloopt op de openbaringen in *Le temps retrouvé*. In *La Prisonnière* ervaart niet Swann (inmiddels gestorven), maar de verteller de muziek als een openbaring en een stimulans om eindelijk te gaan schrijven (R² III, 762). Ook voor dit septet noemt Proust in zijn *Carnets* (3 en 4, daterend uit de jaren 1914-1918) weer vele bronnen waaronder Schumann (*Kinderszenen* en *Faschingsschwank aus Wien*), Beethoven (de late strijkkwartetten), Fauré (piano-kwartet in c klein) en César Franck (strijkkwartet in d groot). Ook Reynaldo Hahn had een septet geschreven (in 1891) en bewonderde dat van Berlioz in *Les Troyens* ('Tout n'est que paix et charme').

Terwijl Proust op zoek is naar een soort muziek die de bijna ondoordringbare binnenwereld van de kunstenaar verklankt, zoals de mysterieuze harmonieën en raadselachtige timbres van Debussy's *Pelléas et Mélisande* dat lijken te doen, hecht Hahn eraan om verschillende aspecten van de wereld om hem heen weer te geven. Voor hem staan een goed doordacht onderwerp, de precisie van de frasering en de dynamiek, en verfijnde nuanceringen voorop; de vernieuwing van de muzikale syntaxis komt op de tweede plaats. Proust ziet zichzelf als alchemist, hij wil de bijzondere zang van de kunstenaar laten horen die zijn 'innerlijk vaderland' tot uitdrukking probeert te brengen, ook al leidt dat tot een algehele vervorming van de klanken. Hahn blijft zijn hele leven ongevoelig voor elke vorm van expressionisme, hij verankert zijn werk in het waarneembare, en verbindt 'naar de natuur' vormen en kleuren met elkaar.

In hun opvattingen over muziek zijn Hahn en Proust nooit dichter bij elkaar gekomen. Met het intellectualisme van Proust kon Hahn

in zijn composities niet uit de voeten. Hoe belangrijk de twee vrienden toch voor elkaar zijn gebleven, laat Fraisse zien in de tweede, zeer gedetailleerde bijdrage van zijn hand, 'Le périscope de Proust'. Uit Hahns aantekeningen in het dagelijks bijgehouden *Le Journal d'un musicien* en in *La Grande Sarah, souvenirs de Sarah Bernard* blijkt dat Proust, aldus Fraisse, voor hem een onontbeerlijk ijkpunt was. Maar ook de invloed van Hahn op Proust was aanzienlijk. Een vergelijking tussen Prousts brieven uit 1896 en *Un amour de Swann* laat zien hoe Proust zijn exclusieve, jaloerse passie heeft getransponeerd in de verhouding tussen Swann en Odette. Swann hoort de sonate van Vinteuil in een mondain milieu, net zoals Proust de muziek van Hahn voor het eerste hoorde bij Madeleine Lemaire. Hahn die naar Prousts mening de essentie van de muziek niet voldoende uitdiepte, bekleedt soms paradoxaal genoeg de positie van Swann die er door zijn obsessie met Odette en zijn gemakzucht niet toe komt om de sonate van Vinteuil helemaal te doorgronden.

De intellectuele uitwisseling overleefde echter niet alleen de passie maar ook dit verschil van mening. Hahn en Proust waren beiden onvermoeibare lezers en wisselden uitvoerig van gedachten over hun vaak gedeelde literaire en artistieke voorkeuren. Fraisse geeft een groot aantal voorbeelden van de neerslag van hun discussies in het werk van Proust. Zoals Prousts essay over Rembrandt en Chardin na een gezamenlijk bezoek aan het Louvre in 1896, en de daar ook uit voortgekomen overpeinzing van de ik-figuur over de stillevenen op de afgeruimde tafels van het Grand Hôtel in Balbec (R², II, 224). Hun belangrijkste literaire geschil betrof Sainte-Beuve. In weerwil van Prousts stellingname tegen Sainte-Beuve koos Hahn de kant van deze negentiende-eeuwse criticus, die bij zijn beoordeling van een literair werk de biografie van de auteur als uitgangspunt nam. Hij koesterde zelf enige tijd het plan om een biografie van Chopin te schrijven en was van mening dat jonge componisten zich in het leven van hun voorbeelden moeten verdiepen om tot een beter begrip van hun muziek te komen.

De beschouwingen van Hahn over zang hebben Proust ertoe aangezet om na te denken over zijn stijl en in het bijzonder over het be-

lang van de ademhaling in een zin. Hahn ziet de ritmische en grammaticale interpunctie in een muzikale frase als onafhankelijk van elkaar. De ademhaling vindt niet altijd plaats waar de logica het zou vereisen. In Prousts manuscripten, die Fraisse nu bestudeert in verband met een nieuwe volledige uitgave van de *Recherche*, is de interpunctie meer ritmisch dan syntactisch.

Liedkunst en opera zijn bij Hahn nauw verbonden met het toneel. Hij was een groot kenner van de klassieke stukken uit de zeventiende eeuw maar ook van het toneel van zijn tijd. Bij het lezen van zijn herinneringen aan Sarah Bernard wordt duidelijk hoeveel la Berma, de fictieve actrice uit de *Recherche*, te danken heeft aan zijn gesprekken met en over de beroemde actrice. Hahn bezocht onvermoeibaar exposities, opera's en toneelstukken, en bracht daarover trouw verslag uit aan zijn steeds meer aan huis gekluisterde vriend. Zodat de *Recherche* ondanks het kluizenaarschap van Proust vol staat met verwijzingen naar de uitgaanswereld van die jaren. Met een grappige metafoor betitelt Fraisse Hahn als de 'periscoop' of 'Pariscope' van Proust.

Uit Fraisses nauwgezette en erudiete exegese van de notities en de geschriften die Hahn heeft nagelaten, komt een duidelijk beeld naar voren van degene die de meest intieme en betrokken getuige van Prousts leven is geweest. Een man die van achttiende-eeuwse duidelijkheid en matiging hield, het vermogen had om keuzes te maken en zich te beperken, en in zijn muziek voor alles het exces schuwde. Een fervent lezer met een duizelingwekkende kennis, ook van zaken die buiten zijn eigen specialisme lagen. Talrijke passages in de *Recherche* bevatten indirecte antwoorden op Hahns stellingnames, op het gebied van de muziek, de taal, en van de kunst in het algemeen. Hahn was zich ten volle bewust van het genie van Proust, maar, schrijft Fraisse, hij had geen affiniteit met 'de theoreticus van het onwillekeurige geheugen, de compromisloze analyticus van het bewustzijn, de estheet die zijn poëtische reflecties in de voorlaatste sectie van *Le Temps retrouvé* als systeem presenteerde'.

Twee Nederlandstalige studies over Proust

Annelies Schulte Nordholt¹

Dit jaar is het precies honderd jaar geleden dat *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* verscheen. Dat is in Frankrijk met tal van conferenties en publicaties gevierd. Ook in Nederland is de verjaardag van het tweede deel van de *Recherche* niet onopgemerkt gebleven. Niet alleen werd *Op zoek naar de verloren tijd*² weer compleet leverbaar, met een nieuwe vertaling van het tweede deel³, maar er zijn ook maar liefst twee studies over de roman van Proust verschenen. De ene, *De essentie van Proust* door Maarten van Buuren⁴, is een beknopte inleiding die aan elk deel van de *Recherche* een hoofdstuk besteedt, een duidelijke indeling voor de beginnende Proustlezer, die ze los van elkaar kan lezen en zich snel een beeld van het geheel kan vormen. Het boek is voor een belangrijk deel een transcript van de in 2004 door Van Buuren gehouden collegereeks, die later op cd werd uitgebracht.⁵ De bewerking van de cd zou een goede gelegenheid zijn geweest om een aantal kleine en grote vergissingen te corrigeren, zoals bijvoorbeeld de bewering dat de *Recherche* volgens Gérard Genette in drie woorden samengevat kan worden, namelijk 'Marcel wordt volwassen' (14). De bekende uitspraak van Genette in 'Discours du récit' luidt anders: 'Marcel wordt schrijver'. Ook geeft Van Buuren een wat wonderlijk beeld van

¹ Annelies Schulte Nordholt doceert Franse taal- en letterkunde aan de Universiteit Leiden.

² De Bezige Bij.

³ *In de schaduw van meisjes in bloei* vertaald door Philippe Noble en Désirée Schyns, Bezige Bij, 2018.

⁴ ISVW, Leusden, 2018.

⁵ *Proust. Een hoorcollege over zijn meesterwerk: Op zoek naar de verloren tijd*, Home Academy Publishers, Den Haag, 2005. Door ons besproken in het *Bulletin* nr 3, 2007.

de chronologie van de roman als hij stelt dat Marcel aan het begin van zijn eerste bezoek aan Balbec [‘Cabours’, *sic*, 19] niet ouder dan tien jaar kan zijn, omdat zijn grootmoeder hem helpt bij het uitkleden en hij ‘kinderspelletjes’ speelt met de ‘jeunes filles en fleurs’ (55). Maar in zowat elke chronologie, bijvoorbeeld die van dezelfde Genette, is te lezen dat Proust Marcel omstreeks 1878 geboren laat worden, hetgeen hem in Balbec tot een jongeman van rond de achttien jaar maakt.

Op zoek naar Proust van Frans Jacobs is een rijk boek, helder geschreven en mooi geïllustreerd.⁶ De opzet van het boek is thematisch: we vinden er hoofdstukken over tijd, over muziek, over het lezen, over liefde en vriendschap, over Parijs, over emoties (van woede en jaloezie tot liefde en vreugde) en ten slotte over humor bij Proust. Deze worden omlijst met twee wat meer theoretische hoofdstukken: het eerste over de gelaagde figuur van Marcel, het laatste over de structuur van de *Recherche*. Een grote kwaliteit van Jacobs boek is zijn humor, een vrij zeldzame kwaliteit in Proustland. Doordat zijn betoog zo met humor doorspekt is, verliest de *Recherche* zijn sacrale, hoogstaande karakter, hetgeen mijns inziens heilzaam is. Zo legt hij in de inleiding uit waarom het de meeste lezers zoveel tijd en inspanning kost om thuis te raken in de *Recherche* en besluit hij met de komische verzuchting: ‘Men kan zich troosten met de gedachte dat Dante ook niet in het paradijs is gearriveerd zonder eerst in de hel rond te hangen en amechtig de louterberg te beklimmen’ (10) Niet alleen is zijn toon geestig maar hij heeft ook een scherp oog voor de humor van Proust: zijn soms bijtende ironie en zijn manier om iets verhevens met iets doodgewoons te vergelijken, waardoor het omlaag wordt gehaald.

Jacobs stijl is navenant: lichtvoetig, soms vrij dicht bij de spreektaal, wanneer hij bijvoorbeeld opmerkt dat het ‘een hele klus’ is om die lange alinea’s te doorgronden (8) of wat clichématig wanneer hij zich voorneemt om ‘positieve emoties apart in het zonnetje te zetten’ (185). Het is wellicht een boek om hardop te lezen, waardoor men de amicale, vlotte toon van Jacobs als spreker hoort: hij neemt de lezer bij de hand en voert hem/haar langs de grote thema’s van de *Recherche*. Elk thema

⁶ *Op zoek naar Proust*, Frans Jacobs, ISVW, 2018.

wordt geanalyseerd en becommentarieerd aan de hand van uitvoerige citaten of door het parafraseren van passages. Zijn citaten ontleent hij aan de meest recente Pléiade uitgave en hij heeft ze zelf vertaald, wat een aanzienlijk werk geweest moet zijn. Dat gaat in de meeste gevallen goed, al is het hier en daar wat haastig gedaan of blijft het wat dicht bij de Franse tekst.⁷

Het boek begint met een stevig inleidend hoofdstuk waar de auteur in gewone mensentaal de ingewikkelde kwestie van het Proustiaanse ik uiteenzet, en hoe dit uiteenvalt in meerdere gestalten: de auteur, de ‘held’ en de verteller. Een groot voordeel is dat Frans Jacobs kan jongleren met om het even welke klassieke tekst uit de filosofie. Hij is daardoor in staat om de filosofische bespiegelingen van de verteller met een korreltje zout te nemen. Hij weet ze op hun waarde te schatten en benadrukt regelmatig dat de *Recherche* een roman is, geen filosofisch traktaat. Hij heeft daarom weinig waardering voor een Proustkenner als Luc Fraisse, die vijf jaar geleden een meer dan 1300 pagina’s lange studie publiceerde over de filosofische vorming van de jonge Proust.⁸ Toch zet ook Jacobs zijn filosofische belezenheid in om bijvoorbeeld de proustiaanse tijdservaring toe te lichten, in zijn relatie tot Bergsons begrip ‘durée’: beleefde tijd. Hoewel Proust een scherp gevoel heeft voor de verschillen tussen de mechanische en de beleefde tijd, ligt daar volgens Jacobs geen verwantschap met Bergson, omdat dat onderscheid al in Prousts tijd gemeengoed was. Het woord ‘durée’ gebruikt Proust nergens in Bergsoniaanse zin (maar alleen in de gewone betekenis van ‘duur’). Jacobs bevestigt hier wat Sem Dresden al in de jaren vijftig schreef, namelijk dat Proust en Bergson alleen een verre familieband deelden, maar geen inhoudelijke begrippen.

⁷ Bijvoorbeeld dat meisje dat met een ‘raket’ aan het spelen is (une ‘raquette’, d.w.z. een racket, voor een soort badmintonspel (128) of het huis van Swann dat ‘op twee passen van het Bos [is]’: à deux pas du Bois dus vlakbij het Bois de Boulogne (131).

⁸ Luc Fraisse, *L’éclectisme philosophique de Proust*, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 2013, door Manet van Montfrans besproken in het *Bulletin* nr. 7 (2016).

In een zeer rijk hoofdstuk over muziek bij Proust komt ook de veelbesproken vermeende overeenkomst met Schopenhauer aan de orde, maar ook hier ziet Jacobs slechts een oppervlakkige overeenkomst, die ligt in het filosofisch-idealistische uitgangspunt van Proust: mensen en de wereld bestaan niet op zichzelf maar alleen als onze voorstelling. Liever legt Jacobs zich toe op het analyseren van de rol die muziek speelt in de verschillende fases van Swanns liefde voor Odette. De verschillen tussen Swanns wat naïeve ervaring van muziek en die van de verteller, die op een hoger plan staat, worden helder uitgelegd. Ook de functie van muziek (net als van schilderkunst en literatuur) in de ontwikkeling van Marcel krijgt zo een plaats.

Het hoofdstuk over Parijs is mooi geïllustreerd: de werkelijke stad, met de vele adressen waar Proust woonde, komt naast de welhaast mythische, meer imaginaire stad te staan, zoals die in de roman beschreven wordt. Bij Proust net als bij Balzac, zo laat Jacobs duidelijk zien, heeft elk adres een historische en sociologische waarde; een adres zegt daarom veel over de positie van het personage dat er woont. Waarom de Quai d'Orléans, waar Swann woont, toen helemaal niet het chique adres was dat het vandaag is, valt alleen te begrijpen door in de stadsgeschiedenis te duiken: in Swanns tijd, rond 1880, zijn de nieuwe rijken allang opgeschoven naar de buurt van de *grands boulevards*. Het hoofdstuk bevat handige plattegrondjes, ontleend aan Google Maps, en enthousiaste suggesties voor wandelingen door het Parijs van Proust.⁹ Het is grappig dat op één van die kaartjes een 'winkel voor aromatherapieën' staat (143)! Iets wat Proust gehaat zou hebben, met zijn overgevoeligheid voor geuren...

De hoofdstukken 7 en 8 bieden een zeer complete analyse van emoties bij Proust – niet verwonderlijk aangezien Jacobs meerdere filosofische publicaties over emoties op zijn naam heeft staan. Hij definieert emoties als 'reacties op het vervullen of niet vervullen van onze wensen of verlangens, op wat ik noem de wederwaardigheden ervan: als ze gefrustreerd worden, ondergaan we negatieve emoties en als ze vervuld worden positieve' (156). Er wordt hiermee bewust een onder-

⁹ Jammer alleen dat dit hoofdstuk een aantal drukfouten bevat in de plaatsnamen: 'Avenue Foche' (130), 'Quai Malaqais' (134), 'Parc Manceau' (136).

scheid gemaakt tussen emoties en verlangens. Emoties worden in dit hoofdstuk niet alleen beschreven maar Jacobs laat ook zien hoe ze werken. Hij legt het accent op de oorsprong van verlangens bij Proust, die ligt bij hem in ‘dromerijen’: het zijn ‘producten van onze verbeelding’ (167). Dat verklaart dat sommige emoties, zoals teleurstelling of frustratie, het gevolg zijn van een onvervuld verlangen, zoals bijvoorbeeld bij het bezoek van Marcel aan de *Phèdre* van Racine gespeeld door de door hem zo bewonderde actrice ‘la Berma’.¹⁰ De titel van hoofdstuk 7 is een opsomming van emoties: ‘Woede, jaloezie, nieuwsgierigheid, nijd, haat, smart, trots, ontzetting en liefde’. Toch komt de smart, dus het verdriet er hier wat bekaaid af. De grote rouwscènes na resp. de dood van de grootmoeder en die van Albertine worden slechts terloops genoemd (161), maar komen elders in het boek wél aan de orde. In het hoofdstuk over de tijd zet Jacobs de scène van de fameuze ‘intermittences du coeur’ kort uiteen: die wonderlijke onderbrekingen van het gevoelsleven waardoor het verdriet om de dood van de grootmoeder wordt uitgesteld en pas tijden later in zijn volle hevigheid losbarst (47). Ook in hoofdstuk 5, waar de Proustiaanse liefde in acht ‘wetten’ wordt samengevat, blijkt hoe de liefde steeds weer doorspekt is met negatieve emoties als jaloezie, woede en verdriet, en zelden of nooit leidt tot duurzame vreugde. Maar, betoogt Jacobs terecht, liefde is voor Marcel een dwaalweg, die hem afvoert van het schrijven, van de kunst die als enige tot werkelijke vreugde kan leiden.

Aan ervaringen van vreugde wijdt hij dan ook een compleet hoofdstuk, waar hij vier gradaties van vreugde onderscheidt. ‘Oppervlakkige vreugde’ beleeft Marcel bijvoorbeeld aan dronkenschap of het wandelen door de bossen van Combray. ‘Woordeloze vreugde’ treedt op wanneer hij kijkt naar de slapende Albertine. Een derde vorm van vreugde is dan volgens Jacobs de ‘matige vreugde’, wanneer Marcel van iets geniet maar het hem niet lukt er de essentie van uit te drukken, zoals bijvoorbeeld in het geval van de meidoorns. Je kunt je afvragen of het woord ‘matig’ wel zo goed gekozen is, want veel ervaringen

¹⁰ Jacobs noemt haar vreemd genoeg een ‘beroemde zangeres’ (174).

van de jonge Marcel dragen een dergelijke frustratie in zich, en gaan toch gepaard met een intense vreugde. Men denke bijvoorbeeld aan de *madeleine*-scène (die in dit hoofdstuk niet genoemd wordt): de vreugde die daar gevoeld wordt is zeker niet ‘matig’ te noemen, integendeel, het is een intens gevoel van gelukzaligheid. Maar omdat de verteller op dat moment niet verder komt dan zich te herinneren dat hij een dergelijk cakeje ook als kind van zijn tante Leonie kreeg, is het inderdaad nog niet de hoogste vorm van vreugde. Die gelukzaligheid is dan ook de vierde en hoogste vorm van vreugde, wat Jacobs de ‘ware vreugde’ noemt, maar deze beleeft de Verteller pas in *Le temps retrouvé*, als hij achtereenvolgens meerdere onwillekeurige herinneringen ervaart, en zich ook in staat ziet om daaraan vorm te geven in een literair werk.

Op zoek naar Proust is een mooi boek voor mensen die Proust al eens – gedeeltelijk of geheel – gelezen hebben, en die op zoek zijn naar verdieping. De verhaallijn en de personages worden door Jacobs als reeds bekend verondersteld. Is men daarentegen een beginnend Proustlezer, op zoek naar een overzicht van de roman, dan is Van Buurens *De essentie van Proust* een bruikbare inleiding. Op deze manier vullen beide boeken elkaar aan.

Marcel Proust & James Joyce

Hoe belangrijke aspecten van de vroege ontwikkeling van beide schrijvers bijdroegen aan het fundament onder hun werk

Gijs van der Zalm¹

De dag van de MPV-middag van 16 juni 2018 viel samen met (de 114^e) ‘Bloomsday’. Hierin zag ik een goede gelegenheid om in mijn bijdrage niet alleen over Proust maar ook over Joyce te spreken. Het in veel opzichten baanbrekende en ten tijde van verschijnen roemruchte werk *Ulysses* van James Joyce speelt zich af op 16 juni 1904, niet meer dan één enkele caleidoscopische en duizelingwekkende dag in en uit het leven van de hoofdpersoon Leopold Bloom, een dag die overigens ook eerder het leven van Joyce duidelijk markeerde. Het was dus de gelegenheid die het onderwerp schiep.

Het idee om bij de twee elk op zich staande schrijvers, die vooral bekendheid kregen door respectievelijk hun *Recherche* en *Ulysses*, onderliggende drijfveren te onderzoeken vanuit een ontwikkelingspsychologische en psychodynamische invalshoek, brengt ons tot de vraag in hoeverre diverse gebeurtenissen en episodes uit beider jeugd van invloed zijn geweest op de ontwikkeling van hun schrijverschap. Anders geformuleerd: zijn er aanwijsbare ontwikkelingspsychologische achtergronden en (wellicht minder zichtbare maar daarom nog niet minder aanwezige) psychodynamische krachten, die licht werpen op het ontstaan van de grondhouding, of (met een vakterm gezegd) het kernconflict van waaruit door de twee schrijvers werd gewerkt aan hun oeuvre?

Het zou als een zekere waaghalzerij kunnen worden beschouwd om in het bestek van dit artikel een dergelijke onderzoeksvraag te stel-

¹ Gijs van der Zalm is psycholoog en heeft een particuliere praktijk (www.gijs-vanderzalm.nl). Hij was enkele jaren bestuurslid van de MPV.

len en uit te werken. Niettemin ben ik van mening dat het mogelijk is om deze kwestie hier in het kort te benaderen, ook al zijn de lezers eerst en vooral Proust- (en eventueel Joyce-) liefhebbers en geen psycholoog of psychiater. Een meer gedetailleerde uitwerking ervan zou overigens zeker meer ruimte verdienen. In het onderstaande zal ik stap voor stap toewerken naar het antwoord op de hierboven gestelde vraag.

Nature en Nurture

Voor beide schrijvers geldt (zoals overigens voor ieder van ons) dat er van meet af aan, heel eenvoudig gezegd, sprake is van zowel een zekere ‘opmaak’, een ‘genetisch pakketje’, alsook van een daarop volgende en daarop voortbouwende ontwikkeling, die als volgt schematisch kunnen worden weergegeven:

Nature

- *Predispositie / ‘het pakketje’*. Genen, etc. (P1)

Nurture

- *Precipitatie / ‘de neerslag’*. Omstandigheden rond zwangerschap, gezinsleven, gezondheid, opvoeding en scholing, etc. (P2)
- *Perpetuatie / ‘doen voortduren’*. Factoren die opmaak en bijkomende bagage doen uitbouwen en bekrachtigen (en zo doen meegroeien in de ontwikkeling van de persoonlijkheid). (P3)

Predispositie (P1)

Wat de predispositie betreft, dit is een tamelijk hard gegeven, ook al weten we inmiddels dat, juist ook prenataal, allerlei stresserende factoren hun werk kunnen doen bij de genetische invulling en verdere uitbouw van ‘het pakketje’ (Bergh, van den, 2002). Hoe dit voor beide ongeborenen, schrijvers in de dop, is uitgevallen valt niet te traceren (wat zou de invloed kunnen zijn geweest van bijvoorbeeld de bombardementen van Parijs in 1871, tijdens de zwangerschap van de moeder

van Proust, of die van het alcoholisme van de vader van Joyce, etc.).

Ook al helpen de begrippen *nature* en *nurture* bij een zekere rubricering van gegevens en factoren, het onderscheid ertussen is tamelijk kunstmatig, want modern onderzoek laat zien dat *nature* en *nurture* op een uiterst ingewikkelde manier samenwerken om een organisme (en later onze persoonlijkheid) een optimale kans op groei en evenwicht te geven. Met wisselend succes overigens, een inzicht dat ons respect en onze bewondering voor de evolutie van onze neurobiologische huishouding snel zou kunnen helpen vergroten en verdiepen (zie bijvoorbeeld Capel, 2017).

Precipitatie (P2)

De precipitatie in beider ontwikkeling laat zich beter vatten. Om hier aan de hand van enkele gegevens niet meer dan een indruk te geven:

Marcel Proust (10 juli 1871 - 18 nov. 1921, 51 jaar)

- januari 1871 (prenataal?)
- symbiotisch kluwengezin (2 kinderen)
- astma-aanval op zijn 9^{de} (en daarmee ‘identified patient’)
- ernstig ‘schoolziek’ kind
- transgenerationale patronen
- ‘invisible loyalties’ welke verwijzen naar ongeschreven ‘kluwen’-regels
- en meer...

James Joyce (2 febr. 1882 - 13 jan. 1941, 59 jaar)

- tweede ‘compensatie’-kind (oudste)
- ‘zwervend’ groot gezin (10 kinderen)
- op zijn 6^{de} jaar naar internaat (en dus jong al enigszins gese-
pareerd)
- sterk geïnvolveerde leerling
- (schoon)families op afstand
- ‘breekt’ met familieverleden
- en meer...

Het bovenstaande is slechts descriptief bedoeld. Het mag dus niet gelezen worden als gegevens om de twee schrijvers te vergelijken (ook al tekenen zich zekere ‘tegenstellingen’ af). Om de Precipitatie (P2) van beiden nog wat nader in te kleuren volgen hier nog enkele achtergrondgegevens:

Marcel Proust

- komt uit het ‘rijke’ Frankrijk
- komt uit een upperclass gezin
- is de oudste van twee kinderen
- heeft een beroemde academische vader
- heeft een joodse moeder
- heeft een empathische broer
- leeft in een intellectuele sfeer
- met een solide familietraditie
- met adellijke oriëntatie
- en meer...

James Joyce

- komt uit arm ‘geplukt’ Ierland
- komt uit een lowerclassgezin
- is de oudste van tien kinderen
- heeft een alcoholistische vader
- heeft een ‘katholiek’-zwangere moeder
- heeft verwaarloosde broers en zussen
- leeft in gedoe voor dagelijkse behoeften
- met een barstende en brekende familie
- met oog voor ‘de man in de straat’
- en meer...

Ook al oogt één en ander hierboven tegengesteld, hier geldt wederom dat het slechts gaat om twee verschillende en los van elkaar staande achtergronden.

De lezer, die deze nog maar summiere achtergronden goed tot zich door laat dringen, zou zich al een zeker beeld kunnen gaan vormen

over de twee schrijvers in hun groei. Maar het is zeker niet zo dat dit soort gegevens noodzakelijke voorwaarden zijn voor de ontwikkeling van een schrijverschap. Wel gaat het om achtergronden die zich langzaam maar zeker tot patronen in de ontwikkeling van de persoonlijkheid van beide jonge mannen zijn gaan afzetten. Heel veel onderzoek wijst overtuigend op de vergaande effecten van onze vroege bagage waar het de ontwikkeling van onze persoonlijkheid, en daarbinnen onze kwaliteiten, betreft. Zo ook bij Proust en Joyce.

Voor de vorming en het inslijpen van patronen, waarmee we in de loop van onze jeugd naar onszelf en naar de wereld gaan kijken, is nodig dat heel veel zowel grote als kleine persoonlijke ervaringen zich naar hun aard min of meer herhalen (ook al verschillen ze telkens ook weer iets van elkaar). Deze ervaringen spelen zich zowel binnen onze eigen belevingswereld af als ook tussen ons en 'belangrijke anderen'. De in de herhalingen verweven bekrachtiging zorgt voor de patroonvorming. En deze patronen dragen weer breed bij aan onze persoonlijkheidsontwikkeling. Daarmee komen we op de derde belangrijke factor in onze ontwikkeling, namelijk de processen die ervoor zorgen dat er binnen onszelf een zeker gevoel van 'continuïteit' gaat ontstaan.

Perpetuatie (P3).

Tallose en ook zeer uiteenlopende factoren dragen bij aan patroonvorming en latere persoonlijkheidsontwikkeling. Maar dat proces krijgt niet elke ochtend een nieuwe start, ook niet als we, bij wijze van spreken, regelmatig zouden wisselen van ouders of opvoeders. Alleen al in de eerste drie jaar van ons leven worden psychologisch fundamentele zaken in stelling gebracht, die in belangrijke mate bepalend worden voor de uitgroei van onze persoonlijkheid. Zowel voor Proust als voor Joyce zijn dergelijke invloedrijke factoren in hun jeugd jaren overtuigend aan te wijzen. Deze geven vervolgens onvermijdelijk en in belangrijke mate richting aan de verdere ontwikkeling van de persoon, en later de schrijver. Om enkele (van vele) van deze invloedrijke factoren te noemen:

Marcel Proust

- in de tijd ‘telescopisch’ zichtbare verlies- en verlatingservaringen, met veel negeren en ‘aan zijn lot overlaten’
- moeder als ‘co-hypochonder’, met haar aandacht ‘ziektegedrag’ bevestigend
- hieruit voortvloeiende afhankelijkheid als structurele psychodynamische strategie
- ‘moeders zieke kindje’ brengt een gezinspatroon met zich mee van ‘wij’ (gezond) en ‘hij’ (ziek), waarmee MP in het gezin tevens de ‘identified patient’ wordt

James Joyce

- in de tijd ‘telescopisch’ zichtbare conflicten zoals moeder in vaders wurggreep (JJ is dan 12 jaar), zijn opstelling rond Parnell en de RK Kerk, in een gezin in chronische crisis, de conflictueuze vriendschappen, en meer
- hieruit voortvloeiend ernstig verzet als structurele psychodynamische strategie
- ‘zijn ouders’ hoeder’ brengt een gezinspatroon met zich mee van ‘ik’ (vechter) en ‘hij/zij’(zielig), waarmee JJ tevens in het gezin ‘geparentificeerd kind’ wordt

Het hierboven gebruikte woord ‘telescopisch’ wijst op een zodanige manier van terugkijken naar een levensloop, dat er zicht ontstaat op in de tijd in elkaars verlengde liggende en naar hun psychologische aard analoge ervaringen, juist ook omdat er zich inmiddels bepaalde patronen hebben gevormd. Hier dient zich, weliswaar in omgekeerde richting, ook een voorspelbaar ‘herhalingsfenomeen’ aan: zoals door ieder van ons, wordt ook door Proust en Joyce vanuit de inmiddels gegroeide grondpatronen naar de wereld (en daarbinnen ook naar ‘belangrijke anderen’) gekeken. In sommige professionele kringen wordt hiervoor het concept ‘script’ gebruikt, terwijl anderen liever spreken van ‘kernconflict’. Met dit laatste concept wil ik hier, aan de hand van wat het bovenstaande kader vermeldt, ingaan op beider ontwikkelingen.

De vele verlies-, verlatings- en negeringservaringen nopen Marcel Proust onvermijdelijk tot een (zich indekkende) basishouding van *afhankelijkheid* (deels ook wel als *'flight'* of *vermijding* te zien). Deze past hem in zekere zin, zolang hij nog een kind is, maar naarmate de leeftijd vordert vormt dit bij hem een groeiend (kern)conflict. Bijkomende omstandigheden (o.a. zijn gezondheid en, daarmee samenhangend, de wederzijds steunende relatie tussen hem en zijn moeder) versterken slechts deze grondhouding. In dit verband is het begrip 'co-hypochonder' van toepassing: dit verwijst naar de bevestigende en daarmee in stand houdende betrokkenheid van een partner of dierbare bij iemand die obsessief aan zijn gezondheid twijfelt. Hoe deze ongewenste interactiecirkel zich bij Proust laat bekrachtigen tot op ruim volwassen leeftijd wordt onder andere begrijpelijk vanuit de correspondentie tussen hem en zijn moeder.² Wie deze leest zal door de verbijstering heen wellicht nog schoonheid kunnen zien, maar tegelijkertijd wordt de lezer hierbij bijna de adem benomen.

Het begrip 'identified patient' verwijst naar de rol die een kind binnen een gezin (ongevraagd) gaat innemen als drager van een bepaalde ziekte of van symptomen. Het kan daarnaast ook zo zijn dat deze rol door de andere gezinsleden (ouders en/of kinderen) aan een kind wordt toegeschreven of opgedrongen. De rol die het kind krijgt toebedeeld kan dan symbolisch bijvoorbeeld 'de zieke', 'de zondebok' of 'het zwarte schaap' worden genoemd. Onvermijdelijk leidt dit verder tot een 'afwijking-bevorderend proces', waarbij 'de zieke' in diens rol en de 'niet-zieken' in hun rol steeds meer worden bevestigd. Het gezin(ssysteem) als geheel heeft dan vaak een dergelijke roldrager in haar midden wel nodig voor het noodzakelijke evenwicht. En niet zelden moet hiermee de aandacht worden afgeleid van achterliggende relatieproblemen tussen de ouders. Zo geformuleerd zou dit de lezer kunnen doen denken aan iets magisch. Echter, vanuit een systemische benadering kunnen dergelijke processen niet alleen helder worden beschreven en verklaard, maar ook effectief worden beïnvloed.

² Marcel Proust, *Correspondance avec sa mère, 1887-1905*, Phillip Kolb (éd.), Plon, 1953.

De ontwikkeling bij James Joyce krijgt een heel ander verloop. Wie diens vroege leven langs-loopt zal zien dat zich daarin vooral min of meer ernstige conflictsituaties voordoen, waarop de jonge Joyce vervolgens handelend ingaat. De dan te zetten stappen zijn vooral die van *verzet*, het jong al ergens tegen in opstand komen (deels ook wel als *'fight'* te zien). Een eerste kiem hiervoor wordt gelegd met zijn gang, als zesjarige, naar een Jezuïeteninternaat. Een te vroege en gegeven zijn leeftijd zeker niet harmonieuze stap weg van huis, die hem tegelijkertijd ook weer op enige afstand zette van zijn ongetwijfeld toen al arbitrerende rol binnen het huishouden van Jan Steen, dat de familie Joyce was. In het semi-autobiografische *A Portrait of the Artist as a Young Man* schetst Joyce een aantal pijnlijke situaties van (niet alleen fysiek) machtsmisbruik op het internaat waarop de hoofdpersoon Stephen Dedalus verbleef, machtsmisbruik dat veelal een vast onderdeel vormde van de katholieke internaatcultuur (zoals ook Jeroen Brouwers deze prachtig literair vorm gaf, 2014). Daarmee tekende Joyce ook een sfeer, die op de feitelijke jonge James ooit eerder diepe indruk moet hebben gemaakt en die ook (deels) de grond onder latere beslissingen moet zijn geweest. Na enkele jaren weer thuis groeit hij dan, hoewel nog kind maar noodgedwongen, binnen het gezin al snel uit tot een heuse arbiter, en daarnaast tot wisselende steun of toeverlaat van zijn ouders, nu weer voor de één en dan weer voor de ander. Hoe conflictueus! Dit vormt hem dan ook steeds meer tot scherprechter bij (vermeend) onrecht.

Het begrip 'geparentificeerd kind' verwijst naar de rol die een kind inneemt om, feitelijk buiten zijn of haar verantwoordelijkheid, toch 'ouderlijk te gaan handelen', teneinde de falende rol van een ouder te compenseren. De onder alsmaar schrijnender omstandigheden levende en daardoor ook steeds weer verkassende familie Joyce, met een zwaar alcoholistische vader 'aan het roer', moet bij de oudste zoon diepe afkeer hebben gewekt, naast een peilloze woede. De machteloosheid van een kind dat ook niet zomaar het veld kan verlaten. Deze woede heeft, psychodynamisch gezien, deels ook de functie om de onderliggende angst (om verloren te raken) op afstand te houden. Joyce lijkt deze woede al vroeg te sublimeren tot ernstige betrok-

kenheid bij diverse maatschappelijke en politieke ontwikkelingen, om daarbij dan vervolgens ook zeer uitgesproken posities in te nemen. Zou in dit alles niet ook grond kunnen worden gevonden voor zijn al op zijn tweeëntwintigste zelf gekozen verbanning uit Ierland, weg, zowel uit woede als ook ‘weg van het woedend makende’, om nadien, o tragiek, feitelijk niet anders dan ‘Dublin’ tot overkoepelend hoofdpersoon van zijn werk te maken?

Het Ontwikkelingsprofiel

Tot zover een voor de lezer wellicht wat impressionistisch ogende schets van enkele achtergronden van Proust en Joyce. Schijnbaar impressionistisch, want de ontwikkeling van onze persoonlijkheid verloopt niet zo toevallig als we (soms wel) zouden willen, en die van Proust en Joyce dus evenmin. En ook niet die van personages in hun werk. Met betrekking tot Marcel, hoofdpersoon in de *Recherche*, kwam dit al ter sprake in een eerder artikel in dit Bulletin (Zalm, van der, 2014). Het in dat artikel genoemde instrument, *Het Ontwikkelingsprofiel* – ontwikkeld om iemands persoonlijkheidshuishouding valide en klinisch overtuigend in kaart te brengen –, kan ons ook hier, nu niet gericht op personages maar op de schrijver daarachter, goed van dienst zijn.

Het Ontwikkelingsprofiel met de niveau's (Abraham, 2005)

| ONTWIKKELINGSPROFIEL - NIVEAU |
|-------------------------------|
| 90. RIJPHEID |
| 80. GENERATIVITEIT |
| 70. VERBONDENHEID |
| 60. INDIVIDUATIE |
| 50. RIVALITEIT |
| 40. VERZET |
| 30. SYMBIOSE |
| 20. EGOCENTRICITEIT |
| 10. FRAGMENTATIE |
| 00. STRUCTUURLOOSHEID |

‘van wieg • • • | tot | • • • graf’
dysadaptieve niveaus adaptieve niveau’s

‘Van wieg (‘structuurloosheid’ - 00) tot graf (‘rijpheid’ - 90)’ verloopt onze ontwikkeling langs verschillende stappen (niveaus), en deze zijn onomkeerbaar. We liggen nu eenmaal niet ‘rijp’ in de wieg (ook al kunnen we, oud en in de buurt van ons graf, wel degelijk ‘structuurloos’ zijn, maar dan is er iets anders aan de hand). Daarnaast wordt er ook, in de vakliteratuur al sinds een kleine eeuw, gesproken van ontwikkelingslijnen, waarlangs onze persoonlijkheid zich vormt. Een enkele lijn kwam eerder ter sprake, in het bovengenoemde artikel (Zalm, van der, 2014), zij het daar met betrekking tot het personage Marcel. Het in de biografieën over Proust en Joyce breed aangedragen materiaal leent zich goed en betrouwbaar voor een analyse van het samenspel van niveaus en lijnen bij beide schrijvers.

Doen we dit bij Marcel Proust, dan zien we allerlei gebeurtenissen en omstandigheden, over langere tijd en dus ook intussen habitueel, telkens voortkomen uit en ook weer terugkomen bij een onderliggend centraal punt in zijn huishouding: een niet aflatende behoefte om zich met mensen (en ook met zaken) te verbinden op een manier die de onderliggende angst (voor verlating) moet helpen bezweren. De chronische maar ook steeds wisselende symptomatologieën en het daartoe ‘breed medisch shoppen’ (Straus, 1980) vormt een wezenlijk onderdeel van deze huishouding. In de persoonlijke sfeer wordt dit belang (en dus ook de sterkte van de onderliggende angst) het meest treffend weergegeven in de woorden die hij schreef na de dood van zijn moeder, hij was toen vierendertig jaar: ‘mijn leven heeft nu definitief haar enige doel, haar enige zoetheid, haar enige liefde, haar enige troost verloren’. Wie hierin slechts een literair exalterende vorm van uitdrukken wil zien doet er goed aan te kijken hoe het Proust kort na dat overlijden van moeder verging: hij kon niet meer op de been blijven en moest zich onder behandeling stellen, laten opnemen. Om het in eigentijdse termen te zeggen: na de dood van zijn moeder decompenseert Proust hetgeen erop wijst dat de meer dan symbiotische band met haar duidelijk voorzag in de dwingende behoefte aan een psychische structuur. Zij

vormde duidelijk een ‘hulpstructuur’, welke hem door haar overlijden was ontvallen. Het pas na haar dood serieus ter hand genomen werk aan de *Recherche* zou dan ook enerzijds, in het kader van rouw, kunnen worden gezien als een uitdrukking van zijn behoefte aan een ‘linking object’ (dat een symbolische aanwezigheid van het dierbare doch verloren ‘object’ weerspiegelt) en anderzijds als een nieuw vervangend houvast, en dan ook voor de rest van zijn leven. Immers, Proust stierf in, met en rond zijn *Recherche*. In de aard van de relatie met zijn huisvrouw Céleste Albaret zoekt en vindt hij voordien ook een duidelijke ‘object-relatieve’ vervanging van het verloren moederobject (Albaret, 1973). De zo noodzakelijke symbiose van de start van zijn leven werd gaandeweg de benauwende tunnel van het vervolg daarop.

De hier slechts summier geschetste circulair-causale problematiek bij Proust laat zich binnen *Het Ontwikkelingsprofiel* plaatsen op het niveau van *symbiose*. Dit wil zeggen dat zich bij Proust, omwille van zijn emotionele veiligheid, gaandeweg een steeds dieper geworteld en dus *overheersend gevoel van afhankelijkheid* heeft ontwikkeld, waarmee hij in de wereld is gaan staan en met welke ‘grondhouding’ hij de echt belangrijke gebieden in zijn leven bleef benaderen (een zogenaamd kernconflict). De emotionele bodem hieronder is een onderliggende staat van diffuse angst, centrale drijfveer in zijn leven. En het is vanuit dit lot dat zijn werk, een ander belangrijk, zo niet onmisbaar houvast voor zijn balans, bevolkt werd met personages (sowieso in de *Recherche*), die zelf ook op de één of andere manier op basis van (verlatings)angst hun leven (bezwerenderwijs) moesten inrichten. Wie nog eens de moeite zou willen nemen om met deze bril naar de *Recherche* te kijken, zal, ook na intensief speuren, moeten constateren dat geen enkel personage van enige betekenis in staat is tot een vorm van onvoorwaardelijke betrokkenheid. Het gaat in de *Recherche* nimmer om de andere persoon, het gaat immer om de ‘agenda’, om de onderliggende berekening, en steeds ook weer ten behoeve van het eigen (emotionele) belang. Het lot van Proust werd het lot van zijn personages, angst-gedreven.

Bij Joyce zien we een heel andere ontwikkeling: een zeer onveilige gezinscontext, waarbinnen zich een scala van ingrijpende en

beschadigende gebeurtenissen afspeelt, brengt de jonge Joyce, oudste kind, al snel in een staat van waakzaamheid en alertheid, allereerst ten dienste van de eigen emotionele veiligheid, maar later niet minder ten behoeve van die van de andere gezinsleden. Ook hier is, gegeven de emotionele analogie van deze bedreigende gezinssituatie, sprake van een habitueel patroon, dat in de ontwikkeling van Joyce zijn neerslag krijgt in een centraal draaipunt in zijn huishouding: een permanente neiging om, vanuit die waakzaamheid, snel in het geweer te komen teneinde de ontstane spanning te kunnen reguleren en zo te doen verminderen, om groter schade te voorkomen. Kinderen halen hiervoor overigens de meest uiteenlopende zaken uit de kast, van zelfbeschadiging tot acting-out en van bedplassen tot eten weigeren. Joyce nam al jong (ongevraagd, maar had hij als kind een keuze?), vanuit zijn ooghoeken waarnemend hoe zijn moeder leed, en niet alleen onder de kwade dronk van vader, een zekere verantwoordelijkheid op zich. Hij ging bij wijze van spreken, en soms ook letterlijk, ‘tussen de twee in staan’. Wat hem daarbij naarmate hij ouder werd ook enorm stak was de wijze waarop de lokale dienaren van de Rooms Katholieke Kerk hun dubieuze plicht kwamen vervullen door niet zozeer vader als wel en vooral moeder erop te wijzen dat het hoog tijd werd voor een volgend kind. Zij was vijftien keer zwanger en kreeg uiteindelijk tien kinderen. Door dit gegeven werd bij Joyce een diepe en nimmer opdrogende bron van woede geslagen over de rol van dit instituut in de samenleving en werd onvermijdelijk de kiem gelegd voor zijn latere definitieve breuk met alles wat Rooms was. Zijn toorn was al vroeg geboren, en zou een zwervend leven lang zijn deel blijven.

De hier slechts summier geschetste circulair-causale problematiek bij Joyce laat zich binnen *Het Ontwikkelingsprofiel* plaatsen op het niveau van verzet. Dit wil zeggen dat zich bij Joyce, omwille van zijn emotionele veiligheid, gaandeweg een steeds dieper geworteld en dus *overheersend gevoel van verzet* heeft ontwikkeld, waarmee hij vooral vechtend in de wereld is gaan staan en met welke ‘grondhouding’ hij de echt belangrijke gebieden in zijn leven bleef benaderen (een zogenaamd kernconflict). De emotionele bodem hieronder is een onderliggende staat van woede, centrale drijfveer in zijn leven. Zijn werk,

en dan met name *Ulysses*, ademt deze emotie van begin tot eind. En waar Joyce zichzelf, nog maar tweeëntwintig en met ‘zijn Nora’ in zijn kielzog, een vrijwillig gekozen verbanning uit Ierland bezorgde (zeker ook te beschouwen als een grote interne daad van verzet), blijft hij, als ware hij een spijtoptant, vanuit zijn Europese honk vervolgens zijn leven lang met Ierland, en met name Dublin, in de weer. De woede blijft hem blijkbaar binden. En terwijl hij zelf zijn leven de vorm gaf van een Europees zwerversbestaan (onder het motto ‘ik zal mij niet vestigen, maar ben zodoende ook nergens thuis’! – zie ook hier het conflict), laat hij in *Ulysses*, na eerst de wat sluimerende en aseksuele Stephen Dedalus een plek te hebben gegeven, vanaf de vierde episode op die bewuste 16 juni 1904 de heer Leopold Bloom, een advertenties verkopende scharrelaar die in een huwelijks crisis met Molly verkeert, juist Dublin aan zijn voeten vinden. En daarbij beschouwt en consumeert hij de stad heftig, terwijl hij hem niet minder vermijdt. Joyce laat hem daarmee tevens tonen dat het alledaagse, in al haar vormen, de ziel van het leven vormt. Ja, en dat ook in het vulgaire niet alleen het leven, maar juist ook de schoonheid ervan schuilt. Daarmee dreef Joyce ook, zij het impliciet, grote spot met het normatieve kader van een begrip als ‘de zonde’ van waaruit de Rooms Katholieke Kerk haar onderdanen onder de duim trachtte te houden. Zo lijkt Joyce met *Ulysses* niet alleen zijn eigen verscheurende gezin van herkomst literair te boven te komen, maar schenkt hij daarmee ook het land, dat hij vervloekte en definitief achter zich liet, alsnog een te bewonderen stad, die Bloom aan het eind van een duizelingwekkende dag weer terugstuurt naar Molly. Einde van de Odyssee, met de frustrerende schijn van ‘thuis’.

Over de hier geschetste psychologische samenhangen tussen leven en werk bij Proust en Joyce zou, naast het vele dat er al over geschreven is, nog zoveel meer te zeggen zijn. Het gaat hier echter, nogmaals, om de vraag in hoeverre belangrijke gebeurtenissen in de vroege levens van beide schrijvers hebben bijgedragen aan de ontwikkeling van hun kernconflict en hoe dit dan weer van invloed is geweest op hun schrijverschap. Daarom onderstaand beknopt overzicht:

Verband tussen:

| kernconflict bij Proust en de Recherche | kernconflict bij Joyce en Ulysses |
|---|---|
| <i>Symbiose (afhankelijkheid)</i> Angst-gedreven, met als beweging het '(bezwarend) insluiten van:' | <i>Verzet</i> Woede-gedreven, met als beweging het '(vechtend): uitbreken uit': |
| 1. biografisch <ul style="list-style-type: none">- familie- gezondheid- vrienden- en meer | 1. biografisch <ul style="list-style-type: none">- familie- de kerk- Ierland- en meer |
| 2. literair (<i>Recherche</i>) <ul style="list-style-type: none">- relatie Marcel-Albertine- relaties: andere personages- 'ik ga schrijver worden'- conventies- binnen sociale strata- en meer | 2. literair (<i>Ulysses</i>) <ul style="list-style-type: none">- de Engelse taal- de 'Engelse wereld'- huwelijk met Molly- conventies- Bloom: in alle lagen- en meer |

Proust laat tenslotte in de *Recherche* Marcel zijn levensbestemming als schrijver vinden, alsof daarmee de *Recherche* alsnog of nog weer eens geschreven zou kunnen worden. Proust moest dan ook sterven, voordat de *Recherche* zijn afronding zou hebben gekregen. Een omgekeerd verloop laat zich slechts als een groot en ontwrichtend drama voorstellen. We zien dus de schrijver gevangen in zijn eigen, vanuit zijn kernconflict voorspelbare Escheriaanse lus van de tijd. Deze stagnatie in zijn emotionele ontwikkeling en de lijdensdruk die hem hierbij ten deel moet zijn gevallen, bracht ons met en in de *Recherche* een ongekend verruimende kijk op het leven.

Joyce laat, in de verlaten stad van zijn dromen, Bloom een dag lang zichzelf en het leven provoceren en onderzoeken, laat hem door het stof, de muziek en de pijn van Dublin modderen, en laat hem ten slotte terugkeren bij Molly, die inmiddels in niet mis te verstane en ononderbroken woorden en in uitgesproken anti-katholieke vorm haar lot in eigen handen lijkt te hebben genomen. De schrijver als literaire baggeraar van het ‘oude en Roomse Ierland’, wat hij gegeven zijn kernconflict zo heftig deed dat hij feitelijk vreesde vermoord te zullen worden, zou hij ooit nog weer eens in Dublin komen. Hier is zeker ook sprake van een geprojecteerde moordlust, aangezien hijzelf de Kerk ook wel een kopje kleiner had willen maken. Hij deed dit overigens alsnog en op superieure wijze, met *Ulysses* (en zette in Dublin noch Ierland ooit nog een voet aan de grond).

Bibliografie

De gebruikte biografische bronnen zijn (1, 2, en 3):

1. Painter, George D., *Marcel Proust, a biography* (revised and enlarged edition), Londen, Chatto & Windus.
2. Tadié, Jean-Yves, *Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1996.
3. Ellmann, Richard, *James Joyce*, Oxford, Oxford University Press, 1965.

Overige in de tekst aangegeven literatuur:

- Abraham, R.E. (red.), *Het Ontwikkelingsprofiel* (in de praktijk), Assen, van Gorcum, 2005.
- Albaret, Céleste, *Monsieur Proust*, Parijs, Laffont, 1973.
- Bergh, Bea R.H.M. van den, *Het belang van de prenatale levensfase voor de ontwikkeling van psychopathologie*, Kind & Adolescent, vol. 23, juni 2002, 61-70.
- Brouwers, Jeroen, *Het Hout*, Amsterdam, Atlas Contact, 2014.
- Capel, P., *Het Emotionele DNA*, Hoofddorp, K.pl Education, 2017.

Proust, Marcel, *Correspondance avec sa mère: 1887 – 1908*, Kolb, Ph. (éd.), Parijs, Plon, 1953.

Straus, Bernard, *The Maladies of Marcel Proust, Doctors and Disease in his Life and Work*, New York, Holmes & Meier, 1980.

Zalm, Gijs van der, 'Eén van mijn favoriete passages in de *Recherche*', *Bulletin* 6, Amsterdam, Marcel Proust Vereniging, 2014, 19-24.

Théodore

Pim Ligtfoot

Na drie jaar had ik *À la Recherche du Temps Perdu* uit.¹ Drie jaar had ik gelezen, vertaald, gelachen, me geërgerd en genoten. De wonderbaarlijke taal, de niet te stoppen geestigheid, de absurde verhalen, de overvloed aan ideeën: het bezorgde me allerlei vragen, maar één leek me enigszins te overzien. De aanleiding was de hoeveelheid personages in de roman. De website *Le fou de Proust* telt er 2511.² Daar horen alle figuren bij die puur historisch, literair, politiek of gedroomd zijn of enkel van een initiaal voorzien, evenals vele naamloze familieleden, vriendinnen en vrienden. Een tweede site, *Proust et ses personnages*,³ telt alleen degenen die werkelijk een rol spelen in de *Recherche*, hoe klein die ook is, en houdt het op 335. Ook niet gering. Mijn vraag was of al die personages ook ‘personen’ konden zijn. Figuren met een coherent karakter. Spelers die invloed hebben op wat er in de hele roman gebeurt. Krijgen ze van Proust een eigen ontwikkeling? Zijn ze onmisbaar? Bij de hoofdpersonen, met 500 tot 2375 vermeldingen, en degenen die daar niet ver vanaf zitten, was me dat duidelijk. Hun adem droeg de roman.⁴ Maar de kleintjes? Ze leken wel op puzzelstukjes die ik overhield.

Stelten

Dat ze toch ergens pasten was goed denkbaar. Aan het einde van de *Recherche*, in de laatste alinea van *De Tijd hervonden*, las ik het woord

¹ Met dank aan Pieter Grootendorst, Sjef Houppermans, Ieme van der Poel en de Bulletin-redactie voor hun opmerkingen en tips.

² Patrice Louis, <https://lefoudeproust.fr> (2019).

³ André Vincens, proust-personnages.fr (2019).

⁴ Vgl. Jacques Dubois, *Le roman de Gilberte Swann*. Paris, Éd. du Seuil, 2018.

‘stelten’, *échasses* (R² IV, 625).⁵ De hertog van Guermantes, een aartsbisschop, maar ook de verteller en zijn lezers verlaten het boek op ‘levende stelten’. Het zijn de herinneringen. Ze groeien aan vanaf de geboorte. Het verleden ligt steeds dieper onder ons en ons hoofd steekt als we oud zijn in de wolken. Een mooi beeld – al is op stelten lopen pijnlijk en riskant. Maar hoe wankel ook, zo leven mensen dus volgens Proust. Onze geschiedenis is onze steun.

Ik zocht *échasses* op in de digitale editie. De stelten kwamen nog een keer voor: in het tweede deel, *In de schaduw van bloeiende meisjes* (R² II, 197-198). Het werd waarschijnlijk na de vorige tekst geschreven. Hier is de verteller (die ik ook wel eens ‘ik-persoon’ noem) in gesprek met de schilder Elstir over een middeleeuwse kerk bij de badplaats Balbec. Waar Elstir in de façade een gigantisch theologisch gedicht had ontdekt, had de verteller vooral grote, ‘op stelten gemonteerde’ heiligenbeelden gezien, die een soort ‘avenue’ vormden. Elstir legt uit dat de beelden heilige koningen en voorouders van Christus zijn. Onder hun voeten zijn sleutelscènes uit hun leven aangeduid. Bij Mozes het gouden kalf, bij Abraham een offer-ram en bij de aartsvader Jozef de duivel die Potifars vrouw aanspoort hem te verleiden. Maar de verteller had onder de voeten van de beelden geen kleine figuren maar stelten gezien en in de beelden zelf een weg. Wat betekent dat voor het slot van de roman?

Misschien dat de opgestapelde herinneringen waarop de mensen het boek uitlopen sleutelmomenten uit hun leven zijn. Die sleutels passen nu niet op een heilig verhaal dat uitkomt bij Christus. Ze geven geen toegang tot de Verlossing, het Einde der Tijden en het Laatste Oordeel – zoals bij de heiligen van de middeleeuwse portalen, die op elkaars schouders zittend uitkijken naar de terugkomst van de Messias. Proustiaanse stelten kennen geen bovennatuurlijk verhaal. Ze staan op

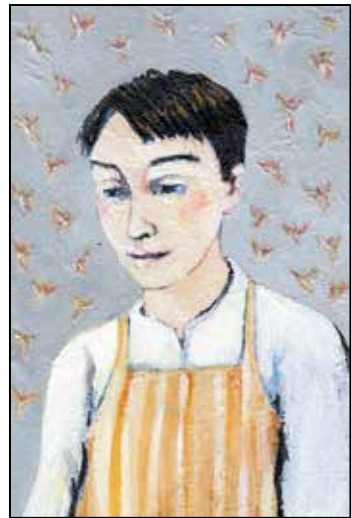
⁵ De citaten verwijzen naar de Tadié-uitgave in de Pléiade (1986-1989), aangeduid als R². Ik heb daarnaast de *Texte intégral* alarecherchedutempsperdu.org (J.Y. Tadié, Gallimard z.j.) benut (zie noot 8-9), en de Quarto-editie (J.Y. Tadié, Gallimard 1999) (zie noot 9). Voor de vertaling van de citaten heb ik vrijelijk gebruik gemaakt van de Bezige Bij-uitgaven 1966-1999, en de Bezige Bij-editie 2018.

de bodem van de Tijd. Er is geen vastgesteld einde, geen terugkeer van een godmens, geen laatste oordeel, geen met bloed gekochte verlossing. Het enige dat je hebt zijn de sleutelmomenten van je eigen geschiedenis. Je was ze verloren en hoopt ze te vinden.

Dat is een interpretatie. Maar het feit dat een woord op maar twee plaatsen voorkomt en dat die passages verrassend kunnen passen gaf mij hoop. De hoop dat zoiets ook kon gebeuren tussen verspreide plekken in de *Recherche* waar eenzelfde personage opduikt. De stelten zelf waren trouwens ook wel handig. Ze zouden de afstanden tussen de bladzijdes kunnen overbruggen en helpen om de bestanddelen van een over verschillende stukken verspreid personage te overzien.

Het personage

Om te onderzoeken of een figuur die maar af en toe opduikt een ‘persoon’ kon zijn, koos ik een mannelijk personage dat in vijf van de zeven delen voorkomt, Théodore. Verspreid over de 2400 pagina’s telde ik veertien fragmentjes waar hij in figureert. Zijn naam, een paar anonieme vermeldingen niet meegerekend, wordt 22 keer genoemd. Uit de achter elkaar gelegde teksten blijkt dat hij praat, zingt en zelfs schrijft, maar wat hij zegt, zingt of schrijft moeten we raden. Hij behoort bijna de hele roman tot een woordeloze, dienende klasse. Ter vergelijking: dorpsgenote mevrouw Poussin (‘kuiken’), met een schoonzoon die notaris is, heeft één fragmentje in de roman en wordt daar twee keer in genoemd (R² III, 168). Toch horen we van haar een ‘zacht soort Frans’ en kennen we het zinnetje waarmee ze haar dochters onophoudelijk vermaant. Dat laatste is hoewel dus zacht zo indringend dat de familie van de verteller het tot haar achternaam heeft gemaakt: mevrouw ‘Dan-zal-je-nog-wel-anders-piepen’.



Portret door David Richardson,
www.davidwesleyrichardson.com

Théodore, met twaalf keer meer vermeldingen, blijft figurant. Zijn innerlijk leven bestaat uit wat anderen van hem zeggen. Zou deze figuur zich kunnen ontwikkelen tot een echte persoon?

Combray

Hij ontstaat in het eerste hoofdstuk van het eerste deel, *Combray*, op een zondagmorgen. Combray is de naam van het dorp of stadje waar vertellers vader vandaan komt en waar de jongen met zijn ouders de zomervakanties doorbrengt. Het hoofdstuk is de oerel van de roman. Hier wordt verhaald van de moeder, de vader, de thee en het magische madeleine-cakeje, waardoor in de verteller de herinnering aan Combray gaat stromen en 1001 verhalen beginnen. Hier resideert in haar bed tante Léonie, die, geholpen door de mythische huishoudster Françoise, als eerste verhalenverteller van de roman kan gelden. Hier maken we kennis met veel andere hoofdpersonen: de grootmoeder van de ik-persoon, buurman Charles Swann, diens dochter Gilberte, de componist Vinteuil en zijn lesbische dochter, de Joodse schoolvriend Bloch, de dichtende ingenieur Legrandin, de kasteelvrouw van Guermantes en heel kort zelfs haar zwager, baron de Charlus. Van de veertien Théodore-fragmenten waarover we beschikken staan er acht in dit prachtige begin van alles.

Werkzaamheden

In het eerste fragment is Théodore de enige bediende en loopjongen van Camus, de kruidenier op de hoek. Maar hij is meer. Tante Léonie, bij wie de Parijzenaars logeren, is in verwarring over een onbekend meisje dat ze naast de overbuurvrouw op straat had zien lopen. Ze wil Françoise erop uitsturen om voor twee cent zout op de hoek te halen. Want ‘het zou vreemd zijn als Théodore je niet kan vertellen wie het is’ (R² I, 55). De huishoudster was die ochtend al twee keer naar Camus geweest en wil niet opnieuw gaan. Gelukkig kan ze haar mevrouw een bevredigende naam voor het meisje noemen. Iets later is er sprake van een onbekende hond. Opnieuw weet Françoise raad. Ze had van Théodore gehoord, dat het dier door banketbakker Galopin (‘loopjongen’) was meegenomen uit Lisieux. Het leek een erg vriendelijk beest,

‘spiritueel als een mens, altijd in een goed humeur, altijd aimabel, altijd met iets gracieus’ (R² I, 57-58). Théodore is niet alleen winkelbediende: hij kent het laatste dorpsnieuws en lijkt over een charmant woordgebruik te beschikken.

Dat zijn al twee werkzaamheden, hulpje van de kruidenier en nieuwsbron. We bladeren naar de volgende passage. Op diezelfde zondagmorgen zitten de jonge ik-persoon en zijn ouders in de kerk. Deelnemen aan de liturgie, zingen of ter communie gaan lijken ze niet te doen. Maar wat houdt de jongeman van het kerkgebouw, de bijzondere architectuur en de historische schatten. Kijk, daar is de loopjongen van de kruidenier. Hij brengt de jongen en zijn ouders terwijl ze ‘tastend door de Merovingische nacht afdalen naar een immens gewelf met de nerven van een stenen vleermuis’ de crypte in (R² I, 61). Samen met zijn zus steekt Théodore een kaars aan die licht werpt op het graf van een vermoord prinsesje uit de familie van de middeleeuwse Sigebert. Theodore is ook kerkgids, en niet alleen vandaag. Veertig pagina’s verderop blijkt dat hij aan kerkbezoekers een boekje van de pastoor uitleent en dat hij tante Léonie in haar goede tijd al liet afdalen in de crypte (R² I, 104).

Wanneer de jongen met zijn ouders thuiskomt wil de bedlegerige gastvrouw weten of de overbuurvrouw, mevrouw Goupil, op tijd in de kerk was. Daar hadden de Parijzenaars niet op gelet. Onmiddellijk stuurt tante Léonie Françoise naar Camus. De dienstbode komt onverrichterzake terug. De verteller legt uit: ‘Théodore, die door zijn dubbele werkkring van cantor, met ook de gedeeltelijke zorg voor het onderhoud van de kerk, én loopjongen van de kruidenier in alle mogelijke werelden relaties had en zodoende over een universele kennis beschikte, bleef in gebreke, hij was er niet’ (R² I, 67-68). Een teleurstelling die een schat aan nieuwe gegevens oplevert. Het hulpje van de kruidenier heeft een tweede, serieuze werkkring: hulpje van de pastoor. Hij zingt de Latijnse en Franse gezangen van de Mis en is gedeeltelijk belast met het onderhoud van het kerkgebouw. Dat alles doet hem beschikken over een *savoir universel*, een alomvattende kennis. Zijn Griekse naam zegt het al, Théodore is ‘door God gegeven’.

De samenhang tussen de twee werelden krijgt in een naburige Théodorettekst een opmerkelijke dimensie. Het brioche-brood dat hij ‘s zondags na de Mis graag langs komt brengen lijkt sprekend op de doorbakken torenspits van de kerk. Hoog boven is het brood ‘groter en gezegend’ en is het bedekt met ‘gommige schilfers en druipsels van zon’ (R² I, 64).⁶ Het lijkt alsof de geknede kerktoren ejaculeert.

Twee kanten op

Proust had het hierbij kunnen laten. De figurant heeft zijn rol vervuld. Maar in de tweede helft van *Combray* duikt Théodore weer op. Hij wordt zelfs gekoppeld aan een structureel thema, de ‘twee kanten’. Het zijn de kanten van het dorp en tegelijkertijd de kanten van de hele roman. Vanuit het huis van tante Léonie kun je twee *côtés* kiezen voor de middagwandeling: de kant van de rijke burgers Swann en het dorp Méséglise, of de kant van het kasteel van de adellijke Guermantes. In het hoofd van de verteller zijn die twee richtingen gescheiden entiteiten (R² I, 133). Ze wonen in een andere hersenhelft en er is geen onderlinge communicatie.

Voor de kruideniersjongen (en de smid) geldt die scheiding trouwens niet. Théodore komt aan het begin van beide ‘kanten’ voor. Als vader, grootvader en kleinzoon langs de meidoornhaag richting Méséglise lopen, de kant van de Swanns op – en de jongen achter de haag Gilberte Swann ziet staan die een raar gebaar naar hem maakt (R² I, 139-40) – worden ze nog binnen het dorp gegroet door de smid. Ook loopt men nog gauw bij Camus binnen om Théodore te zeggen dat Françoise geen olie of koffie meer heeft. Wanneer de familie op een andere dag voor een wandeling kiest die de kant van de Guermantes op gaat, zit er aan de rand van het dorp een man onder een strohoed te vissen. De jongen kent hem niet, maar de visser doet hem aan twee andere dorpsgenoten denken die hij in hun vermomming wel herkent. Het zijn de ‘suisse’, de geüniformeerde wachter in de parochiekerk, in wie hij moeiteloos de smid terugziet, en de

⁶ Marcel Proust, *Op zoek naar de verloren tijd. De kant van Swann*. Amsterdam, De Bezige Bij 2018, 114.

misdienaar onder zijn superplie in wie hij het hulpje van de kruidenier ontdekt (R² I, 165). De kerk van Combray is ook de slotkerk van de Guermantes en het kerkpersoneel is in zekere zin bij de adellijke familie in dienst. Vandaar hun aanwezigheid aan deze kant? Als bijvangst noteren we een nieuwe bezigheid: misdienaar.

Franse ziel

Terug naar de *côté* van Méséglise. Die loopt uit op een vlakte en heeft ‘een nat klimaat’. Gelukkig kan je er schuilen in het portaal van de *Saint-André-des-Champs*, een veldkerk. ‘Wat is deze kerk Frans!’ roept de verteller uit (R² I, 149). ‘Als een wet’ is in het beeldhouwwerk ‘de Franse ziel’ geschreven. Heiligen, patriarchen en koningen in het portaal – als in Balbec. Er zijn scènes van huwelijken en begrafenissen, zelfs van antieke anekdotes. De verhalen en figuren zijn uitgebeeld zoals ze voortleven in de middeleeuwse, boerse ziel van Françoise. Tussen de koppen van boerinnetjes is er ook een waar de verteller de jonge Théodore in herkent. Hoewel de jongen ‘met reden’ (maar zonder toelichting) bekend staat als een ‘kwalijk sujet’ deelt hij in de ziel van *Saint-André-des-Champs*. In hem leeft hetzelfde respect voor ‘de arme zieken’ als bij Françoise. In hem ziet zij ‘haar land- en haar tijdgenoot’. Thuis roept ze liever hem te hulp dan het keukenmeisje. Als hij het hoofd van tante Léonie op haar kussen omhoog tilt, heeft zijn gezicht ‘dezelfde naïeve en vlijtige uitdrukking als de engeltjes die met een kaars in de hand de Maagd Maria op haar laatste ziekbed tegemoet snellen’. Théodore is meer dan iemand die over een universeel weten beschikt, en meer dan een gids die in een dorpskerk over Frankrijk vertelt. Hij is Frankrijk.

Het delen in de ziel van de *Saint-André-des-Champs* is geen sinecure. Later in de roman wordt het verschijnsel nog aan een collega van Françoise, de oude tuinman toegeschreven (R² IV, 421), maar verder alleen – als het individuen betreft - aan het burgermeisje Albertine, de grote liefde van de verteller (R² IV, 182) en aan de aristocraat Robert de Saint-Loup, zijn beste vriend (R² IV, 317). Feitelijk staat Théodore vlakbij de verteller. Daarnaast vertegenwoordigt hij zwijgend de eerste van de drie Franse standen, de katholieke kerk, die in de roman geen

macht meer heeft, maar haar schoonheid heeft behouden. Théodore mag een bijfiguur zijn, hij is onmisbaar. Onmisbaar voor de maag, de nieuwsparing en het geestelijk leven van Combray, in brede zin. Daar moet haast wel een vervolg op komen.

Dynastie

Inderdaad, bijna duizend pagina's verder, in deel drie, wordt er aan hem gedacht. Als de verteller is doorgedrongen tot de *salon* (een sjieke party) van Oriane, hertogin van Guermantes, herinnert hij zich het hulpje van de pastoor. De hertog dist tegenover zijn geïmponeerde bezoeker een serie figuren uit de adellijke stamboom op. Dan beseft onze ik-persoon dat ook de naam Guermantes zomaar kan verdwijnen. Om die weer terug te vinden zouden archeologen nodig zijn die toevallig in Combray belanden en het geduld opbrengen om voor het raam van Gilbert de Kwade 'naar het betoog van de opvolger van Théodore te luisteren' (R² II, 830-31). De kleine figuur van Combray is terug. De verteller heeft hem nodig voor een les: de adel kan vergaan, het volk blijft bestaan. De eenvoudige kerkgids met de ziel van Frankrijk sticht een langer levende dynastie dan de Guermantes.

Homoseksueel

Hierna is het bijna 700 pagina's stil. Dan is het een van de Guermantes, baron de Charlus, die Théodore weer tot leven wekt. De baron is de topdandy van de roman en spreidt steeds openlijker zijn voorkeur voor jonge mannen ten toon. Charlus' laatste geliefde is een biseksuele violist, Morel. De baron heeft hem bij Sidonie Verdurin geïntroduceerd, een schatrijke Parijse burgerdame die befaamde salons organiseert. Op aandringen van Charlus geeft ze een huisconcert met als ster Morel. Als het bij het afscheid nemen ernstig mis gaat, geeft mevrouw Verdurin een van haar getrouwen, een professor van de Sorbonne, de opdracht de baron mee te nemen op een korte wandeling. Ze wil van de arrogante, roze kleurende aristocraat af. De professor stemt toe en neemt de jonge verteller mee.

De geleerde brengt het gesprek op een van de favoriete thema's van de adellijke gast, de herenliefde. De baron verklaart dat niets zo

veranderd is als wat de Duitsers ‘homoseksualiteit’ noemen (R² III, 810-811). Vroeger waren homoseksuelen voortreffelijke huisvaders die er voor zorgden dat hun vrouw gelukkig was en alleen als dekmantel maîtresses hadden. Maar nu worden ze ‘gerekruteerd’ onder mannen die verzot op vrouwen zijn. Zo beschikt zijn vriend X. over een koetsier uit Combray, hem bezorgd door de hertogin van Guermantes. Het is een jongen die ongeveer elk beroep heeft uitgeoefend maar vooral dat van ‘rokkenoplichter’. Hij bracht eerder zijn meesteres tot wanhoop, aldus de baron, door haar met een actrice en een dienstertje van een brasserie te bedriegen. Toen had neef Gilbert de Guermantes, de prins ‘van wie iedereen weet welke voorkeuren hij heeft’, over vriend X. gezegd: ‘Waarom slaapt hij niet met zijn koetsier? Wie weet zal dat Théodore (zoals hij heet) veel plezier doen en is hij nu gepikeerd omdat zijn baas hem geen avances maakt’ (idem).

Een revolutionaire wending. Théodore woont in Parijs. Hij is er koetsier bij de hertogin van Guermantes, die hij met andere vrouwen bedriegt, en wordt intussen als roze bijslaap bij zijn nieuwe baas X. geworven. Maar de baron gaat voort. Kort geleden was hij aan de kust in Balbec, de badplaats van de *Recherche*. Hier had hij meer over ‘zijn’ Théodore gehoord. Een bevriende matroos wist dat de koetsier regelmatig naar de haven kwam. Met ‘helse branie’ pikte hij dan deze, dan die matroos op, om samen een boottochtje te maken ‘en al het andere’, *autre chose itou*. De voormalige winkelbediende hoeft dus niet tot mannenliefde verleid te worden. Hij verleidt zelf, matrozen.

Sensationeel. Théodore krijgt dankzij de baron een versie 2.0. Niet alleen is hij nu bekend bij drie prominenten van de ‘kant van Guermantes’, hij krijgt op deze route ook een waanzinnig liefdesleven. De baron beschouwt hem zelfs als het prototype van de moderne homoseksueel: in voor alles. Hij zou niet alleen uit plichtsbesef of berekening bereid zijn op de avances van zijn hooggeplaatste werkgevers in te gaan, maar ook zelf liefjes van beide seksen uit het volk kiezen. Het manusje-van-alles uit *Combray* is een spectaculair erotisch wezen geworden. Is de fantasie van de baron op hol geslagen? Of is dit echt Théodore?

‘Kwalijk sujet’

De stelten brengen ons ruim 300 pagina’s verder. In *Albertine verdwenen* horen we uit de mond van Gilberte meer. De dochter van Charles Swann is de eerste liefde van de ik-persoon. Ze waren bijna nog kinderen en het werd geen succes. Intussen is ze wonder boven wonder met zijn beste vriend getrouwd, Robert de Saint-Loup. De verteller bezoekt haar en haar man in de ouderlijke villa Tansonville even buiten Combray. Bij een avondlijke wandeling bekent hij als kleine jongen eindelijk van haar gehouden te hebben. Gilberte is niet verbaasd, ze hield ook van hem. Dan vertelt ze verlegen hoe ze in die tijd ’s avonds naar de ingestorte donjon van het buurdorp Roussainville ging. Meisjes en jongens van allerlei slag kwamen er in het donker spelen. ‘De misdienaar van de kerk van Combray, Théodore, die – ik geef het toe – erg aardig was (God wat was hij goed!) en die nu erg lelijk is (en apotheker in Méséglise) vermaakte zich met alle boerinetjes uit de omgeving’ (R² IV, 269-70). Hoe graag had Gilberte ook de jonge ik-persoon in de ruïnes gehad. Maar toen ze dat verlangen over de meidoornhaag heen met een obscene gebaar aan hem kenbaar maakte had hij zo kwaaiig teruggekeken dat ze snapte dat hij niet wilde.

Niet wilde? Hij had haar blik niet begrepen, had die met moeite moeten reconstrueren. Dat was zo vaak gebeurd. Bij het kijken naar meisjes had hij steeds ‘een onderbreking ingelast waarbij zijn gepraat een niemandsland aan gevoel had opgeroepen dat de meisjes bang maakte om zo vrij en open te zijn als in hun eerste minuten’⁷. Al dan niet bewust beschrijft Proust hier de ‘onderbreking’ en het ‘niemandsland’ die ook bij jonge, nog onbewuste homo’s ontstaan. Nee, dan Théodore. Reageren op verliefde meisjesblikken kon hij als geen ander. Laat hem maar een kwalijk sujet heten, ‘wat was hij goed!’ Hij was de grote rivaal van de angstige jongen uit Parijs geweest en had met gemak van hem gewonnen. De bekentenis van Gilberte bevestigt dat Théodore een fantastisch erotisch wezen was, al in het oerverhaal *Combray*. De reflectie van de vertellende ik-persoon verraadt dat de misdienaar de jongen was die hij zelf had

⁷ *Op zoek naar de verloren Tijd, op.cit.* De voortvluchtige, 345.

willen zijn. De mannelijke Théodore was zijn geheime held.

Gedwongen vrijen

Acht bladzijdes verder, in *De Tijd hervonden*, verschijnt een derde personage dat zich Théodore herinnert, Françoise. Zij geeft haar visie op het laatste nieuws van het dorp: Robert de Saint-Loup heeft het afgehaakte liefje van Charlus, Charlie Morel, tot zijn huisvriend gemaakt. Die stap mag iedereen verbazen, Françoise niet. In Parijs had ze gezien hoe de baron een intieme relatie kreeg met de buurman van de binnenplaats, kleermaker Jupien. Terug in Combray zag ze Robert intiem worden met de jonge Morel. Maar hetzelfde gedrag had ze in het dorp al eerder gezien bij de half-adellijke ingenieur Legrandin. Hij beschermde op een vergelijkbare manier ‘haar’ Théodore. ‘Hij heeft een meneer gevonden die zich altijd voor hem heeft geïnteresseerd en hem goed heeft geholpen’ (R² IV, 278-79). Naïef is Françoise niet. Natuurlijk begrijpt die ‘verbrande kop’ dat hij zijn aandeel moet leveren. Hij zegt dan ook tot zijn beschermer: ‘Neem me maar mee, ik zal u aardig vinden en een potje met u vrijen’. Jeannette, Théodores verloofde, is niet blij maar tegen haar zegt Françoise: ‘Kleine meid, als jullie ooit in de problemen mochten komen ga naar die meneer. Hij zou op de grond willen slapen om jullie zijn bed te geven’. Kortom, hogere heren hebben recht op de warmte van ondergeschikte jongemannen, als ze hen maar goed behandelen. Verloofdes en echtgenotes moeten verder niet zeuren.

Françoise toont zich geen feministe maar is wel tolerant ten aanzien van homoseksueel gedrag – als het initiatief tenminste van hoog geplaatste heren uitgaat. Feodale biseksualiteit. Chronologisch gezien heeft de relatie tussen de ingenieur en Théodore weinig te maken met die tussen Robert de Saint-Loup en Morel. De situatie is eerder een vervolg op het tafereel dat Gilberte schetste. Het ruïne-vrijen van de populaire misdienaar leidde tot verkering en verloving met Jeannette. Théodores leven in Parijs, Balbec en Méséglise laat de huishoudster buiten beschouwing. Voor haar blijft hij de geliefde dorpsgenoot en ‘tijdgenoot’. Als lid van de dienende klasse verleent hij hulp aan de kruidenier, de pastoor en, nu seksueel, aan de ingenieur.

Felicitatiebrief

Gezien vanuit het personage is dat feitelijk ongeloofwaardig. Théodore wordt teruggeworpen in de feodaliteit. Dat moet Proust hebben beseft. Hij laat de verteller tussenbeide komen. Het be-toog van Françoise vult hij aan met een gekunstelde maar geniale zin. Het was vermoedelijk een van de beroemde *paperolles* waar-mee hij zijn uitgever tot waanzin dreef. Zo ziet de inlassing er uit: ‘Toen ik tijdens een van die gesprekken naar de familienaam van Théodore vroeg, die nu in de *Midi* woonde, begreep ik opeens dat hij degene was die me over mijn artikel in de *Figaro* een brief had geschreven, in een volkse stijl maar niet zonder charme, met een af-zender van wie ik de naam toen niet wist’.⁸ Hemeltje. Théodore woont in Zuid-Frankrijk en draagt een achternaam. De *Midi* staat in de roman voor het Frankrijk van het volle leven en in Prousts ech-te leven woonde daar zijn grote liefde Alfred Agostinelli. De vroege-re dorpshulp, later apotheker, leest de *Figaro*, de society-krant van Parijs. Hij stuit er op het eerste artikel dat van de verteller wordt ge-publiceerd en schrijft hem een brief. Een brief die honderd bladzijdes eerder aan de orde is geweest (*R*² IV, 170). De zin katapulteert de lezer terug naar het vorige hoofdstuk.

Wat staat daar? De *Figaro* had eindelijk het jeugdverhaal van de verteller over de klokkentorens van Martinville afgedrukt. Trots wachtte hij op de reacties. Bij zijn Parijse vrienden die dagelijks de *Figaro* lezen bleef het stil. Dan komen er twee felicitatiebrie-ven binnen. De eerste is nogal plichtmatig en komt van mevrouw Goupil, de overbuurvrouw van tante Léonie. De tweede brief steekt daar gunstig bij af maar er volgen geen citaten en de naam eron-der kent hij niet. Dat was, weten we intussen, de nieuwe naam van Théodore. Wonderlijk dat de figurant die tot nu toe alleen bestond in de woorden van anderen zich nu zelfstandig tot de hoofdpersoon van de roman richt. Maar in feite kon de volwassen geworden nieuwsbron met zijn Franse ziel niet anders. Hij geloofde zijn ogen niet toen de bleue jongen, die ooit roze biscuits en roze roomkaas in zijn winkel kwam

⁸ *Texte intégral* nr. 416.

halen (R² I, 138) en die niet wist hoe hij met meisjes om moest gaan, de kolommen haalde van de slijkste krant van het land. En nog wel met een verhaal over de omgeving van hun gezamenlijke dorp. Maar ook Théodore heeft een verhaal. Hij kruipt omhoog uit zijn crypte, pakt een pen en feliciteert zijn oude rivaal met het grote succes. In een ‘volkse stijl’? Dat zal wel, maar Théodore ondertekent met de burgernaam die hij draagt in de *Midi*. Nu voelt hij zich gelijkwaardig. Hij is geen bebiende meer.

Persoon

Dat is mooi. Toch is Proust niet tevreden (en Théodore vast ook niet). Wat is die burgernaam? En waarom reageert de vertellende ik-persoon zo lauw op de felicitatie van zijn vroegere dorpsgenoot? Proust plakt een tweede versie over de eerste heen en krabbelt neer: ‘Uit beleefdheid vroeg ik aan zijn zus de naam van Théodore, die nu in de *Midi* woonde. “Maar dan was hij het die me schreef vanwege mijn artikel in de *Figaro!*” riep ik uit zodra ik begreep dat hij Sanilon heette’ (R² IV, 279).⁹

Daar hebben we de naam, Sanilon. Germaans en seculier, net als ‘Odilon’, zoals de man van Prousts huishoudster heette. Het moet zoiets als ‘gezond’ betekenen, heel toepasselijk voor een apotheker. Het is een goede bekende die de naam onthult, de zus van Théodore. Ze lichtte vroeger haar broer bij in de crypte van Combray. Daarna werd ze kamermeisje bij een Duitse barones (R² III, 811). Ook zij heeft zich aan het dorp ontworsteld. En verder? In de oude versie ‘begrijpt’ de verteller wie de onbekende briefschrijver was. Hier staat: ‘Dan was hij het!’ De verteller roept het uit. In een golf stijgt uit al zijn poriën de herinnering aan de enige andere jongen in het dorp op. Wat had hij hem met zijn winkel, zijn kerk, zijn vleermuisgewelf, zijn universele kennis en zijn erotische wezen gemist! Zijn beeld van Théodore vult zich met leven. De tijd die hij verloren was komt in alle

⁹ R² IV, 170 en 279 leest ‘Sautton’, evenals de Nederlandse vertaling. Ik houd mij aan de *Texte intégral* en de schrijfwijze ‘Sanilon’ uit de quarto-editie (zie ook R² IV, 1101).

hevigheid terug. En, gelukkig voor ons, de puzzelstukjes worden een persoon.

Personalia

Pim Ligtoet (1947) studeerde theologie aan de Katholieke Theologische Hogeschool/Universiteit Amsterdam (kandidaats KTHA/UvA 1970, examen Vrije Studierichting 1983). Hij was werkzaam als pastor, docent en sociaal-cultureel adviseur. Publiceerde o.a. *De Zaanse Spanjestridders* (samen met Willemien Schenkeveld, 2019), *In de schaduw van de oorlog. 1940-1945 in de polders van Amsterdam Nieuw-West* (2015), *Een vondst van de schepper. Avonturen met godsdienst en homoseksualiteit* (samen met Wilfred Ploeg, 2012) en *'Ik heb een heel tijdje niets van me laten horen'. Joden in de Zaanstreek 1940-1945* (2007).
