

Marcel Proust Vereniging

Bulletin 10



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:

Wouter van Diepen en Manet van Montfrans

Correspondentie:

W.T.W. van Diepen

e-mail: woutervandiepen@casema.nl

M.A.E. van Montfrans

e-mail: m.vanmontfrans@outlook.com

© 2021, 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 veelevoudigd, 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 2019 - 2020	4
<i>Pim Ligtoet</i>	
Het correct vertalen van geloof en seks bij Proust	6
<i>Wim Roobol</i>	
Enkele impressies van een beginnend <i>Recherche</i> -lezer	19
<i>Frans Jacobs</i>	
Proust als filosoof	31
<i>Sjef Houppermans</i>	
Sophie Bertho: <i>La Peinture selon Proust</i>	42
<i>Manet van Montfrans</i>	
<i>Soixante-quinze feuillets</i> : de kiemcellen van de Recherche	47
<i>Annelies Schulte Nordholt</i>	
Roland Barthes: <i>Marcel Proust. Mélanges</i>	53
<i>Sabine van Wesemael</i>	
Proust over de verwantschap der kunsten	58
<i>Nell de Hullu-van Doeselaar</i>	
In Memoriam: Noëlle van der Wiele	73

Inleiding

‘In deze *Soixante-quinze feuillets* treffen we de werkelijkheid van zijn jeugd aan’, jubelt Jean-Yves Tadié in maart van dit jaar tijdens een gesprek met *France Culture*.¹ Volgens de schrijver van *Proust et le roman* belicht de ontdekking van deze fragmenten het prille vertrekpunt van de literaire verbeelding die het autobiografische transformeert tot roman. En bovendien het vertrekpunt van de *Recherche* in de gedaante van een roman, terwijl de gangbare gedachte toch was dat Proust een essayproject – *Contre Sainte-Beuve* – later pas de kant van de roman op stuurde. Zijn we met de *feuillets* dan eindelijk getuige van het werkelijke ontkiemen van de roman, met zes fundamentele scènes als tere kiemplantjes en enkele biografische elementen als de nog net herkenbare zaadvliesjes die mettertijd op zullen gaan in de rijke materie van de *Recherche*? Want hoewel de voornamen van de familieleden in de *Soixante-quinze feuillets* nog intact zijn, zou je ze misschien kunnen vergelijken met de foto’s van historische personen uit de entourage van Proust, uitgekozen door Roland Barthes en opgenomen in een eveneens onlangs gepubliceerde bundel van bekende en onbekende teksten over Proust. De structuralist Barthes, onderzoeker van de tekst als betekenis genererend systeem, die belang stelt in de persoon Proust? Annelies Schulte Nordholt laat in haar bespreking zien dat het Barthes vooral te doen is om de symbolische auteur, die van het diepe ik. Hij onderzoekt in deze teksten het rijpingsproces van de tekst waarbij het autobiografische opgaat in de ongreijpbare vorm die de *Recherche* uiteindelijk aanneemt.

Barthes wilde foto’s gebruiken om onder de betovering te raken van Marcel. In de *Recherche* zelf is het vaak de schilderkunst die het vermogen heeft om trillingen uit te lokken in het diepe ik. Sabine van Wesemael onderzoekt dit verschijnsel in haar studie naar de verwant-

¹ <https://www.franceculture.fr/litterature/marcel-proust-les-soixante-quinze-feuillets-lebauche-autobiographique-de-la-recherche-en-librairie>

schap van de kunsten. Het geschilderde beeld werkt op dezelfde manier als een metafoor: er botst iets, de betekenis openbaart zich als een vonk en de ontstane scherven weerspiegelen de ongekende werkelijkheid van het individu. In zijn bespreking herkent Sjef Houppermans bij Sophie Bertho dit metaforische vermogen van de schilderkunst. Ongetwijfeld gaat Proust hiermee een stap verder dan in een vroegere, ‘esthetiserende’ periode, maar wordt de schilderkunst nu niet opnieuw gereduceerd, ditmaal tot eenvoudige synaps in het zenuwstelsel van de betekenisoverdracht? Niet volgens Bertho, want zij onderscheidt een keur aan functies van het picturale die ze illustreert aan de hand van de beeldenrijkdom die Albertine omgeeft.

Niet alleen schilderijen dragen met hun samengebalde betekenis bij aan de intensiteit van de tekst. Pim Ligtvoet ontwaart een weefsel van ongreepbare tekens en impressies, hoog-energetische deeltjes die in een processie aan de dromer voorbijtrekken tijdens de eerste momenten dat hij nietsvermoedend het grenswater van het onbewuste passeert. De juiste vragen weet hij dan nog niet te stellen, maar Ligtvoet helpt hem een handje om enkele mysteries, zoals dat van de verkeerde positie van het dijbeen, op te lossen. Ongewone woorden, beelden en associaties blijken in staat het diepe ik te bevuchten en te bevrijden uit het barre land van de gevestigde seksuele en religieuze normen. Ligtvoet wenst ook vertalers een verhoogd bewustzijn toe om recht te kunnen doen aan de uitdrukkingvormen van het niet-normatieve.

‘Het enige voluit geleefde leven is de literatuur’; hoe vaak zijn deze woorden uit *L’Adoration perpétuelle* niet geciteerd! Ook dit *Bulletin* ontsnapt er niet aan, maar gelukkig blijkt ook deze (ogenschijnlijke) gemeenplaats uit de Proust-exegese onuitputtelijk te zijn. Dwars door onontgonnen terrein slagen veel lezers er telkens weer in om deze open plek te bereiken. Volgens Bertho ontcijfert de lezer zijn eigen tekst (‘Nous sommes tous Proust’), Ligtvoet volgt nauwgezet de sporen van een ander soort geloof en seksualiteit en historicus Wim Roobol kiest de weg van het toeval, een bruikbaar hermeneutisch begrip in zowel de letteren als de geschiedwetenschap. Hoewel Roobol zijn tekst pre-

senteert als enkele impressies na een onbevungen lezing, brengt hij wel degelijk structuur aan in de door Proust benoemde en onbenoemde verschijningsvormen van het toeval dat steeds onthullender wordt. Eveneens vanuit een schetsmatige opzet verschijnen bij Roobol de contouren van de verteller als tragische figuur en doemt een gaandeweg versomberend mensbeeld op.

Is de *Recherche*, met haar ongrijpbare, meerduidige karakter, eigenlijk wel anders dan schetsmatig te benaderen? Heeft het wel zin om een coherente duiding te verlangen, als zelfs Barthes zijn toevlucht zoekt tot tijdgebonden foto's, als ieder uitgelicht schilderij, iedere woordkeuze, iedere impressie een zich alsmaar vertakkend web aan associaties lostrekt? Filosoof Frans Jacobs herkent in Prousts denken, bijvoorbeeld in de mechanismen van de Proustiaanse liefde, wel degelijk een streven naar coherentie. Maar volgens Jacobs is dat eerder het streven van een moralist, in de grote Franse traditie van La Rochefoucauld en La Bruyère, dan dat van een filosoof die zich het optuigen van een doortimmerd systeem ten doel zou hebben gesteld.

Naar de publicatie van de *Soixante-quinze feuillets*, die de kiemcellen van het uiteindelijke romanproject bevatten, is door veel Proustianen reikhalzend uitgekeken. Manet van Montfrans bespreekt de door Nathalie Mauriac Dyer bezorgde tekst en benoemt, behalve de verrassingen, datgene wat slechts wordt aangeroerd of pas later tot ontwikkeling zal komen. Een opvallende verschijning is er al wel: een Christusfiguur, een vroeg Proustiaans voorbeeld van het geschilderde beeld als botsende metafoor, een ogenschijnlijke kluwen van gender, oriëntalisme en bizarre theatraliteit... Nu maar hopen op een alerte vertaler die het genot wil smaken van een worsteling met dit ongewone personage!

Wouter van Diepen
Manet van Montfrans

Jaarverslag 2019 - 2020

Verliep het jaar 2019 normaal, in 2020 vielen de activiteiten van de Vereniging geheel stil. Gelukkig zijn de leden de Vereniging trouw gebleven. Het aantal leden schommelt momenteel rond de zeventig, waaronder vele *membres bienfaiteurs*. Het precieze overzicht is te vinden in het jaarverslag van de penningmeester.

Op 30 maart 2019 spraken Philippe Noble en Désirée Schyns over hun vertaling van *À l'ombre des jeunes filles en fleur*. In de schaduw van meisjes in bloei verscheen in 2018 bij de Bezige Bij. We luisterden naar een boeiende inleiding van Philippe Noble over de voor geschiedenis, de noodzaak om een nieuwe vertaling te maken en de uitdagingen waarvoor de tekst hen stelde. Dit werd gevolgd door een vertaalworkshop onder leiding van Désirée Schyns, waarbij vier tekstfragmenten door de deelnemers werden bekeken en de vertaling van Noble en Schyns vergeleken werd met de eerdere van C.N. Lijzen en Thérèse Cornips.

Op 2 november 2019 bezocht een twintigtal leden gezamenlijk de voorstelling 'De zin van Vinteuil', in Podium Oude Kerk in Heemstede. Een 'theatraal concert' gebaseerd op de *Recherche*, met musici Maria en Nathalia Milstein en acteur Reinier Demeijer, gevolgd door een 'meet and greet' met de artiesten.

Op 14 december van hetzelfde jaar ten slotte gaf Sabine van Wesemael een lezing over zelfspot bij Proust. Het was een levendig, rijk verhaal, in rap tempo voor de vuist weg gegeven en met vele tekstvoorbeelden geïllustreerd. Uiteraard viel er veel te lachen!

Kort daarna brak de lange coronastilte aan. In maart 2020 stond een lezing van Jannah Loontjens op het programma die tot driemaal moest worden uitgesteld. Uiteindelijk heeft de schrijfster haar verhaal op 25 september 2021 kunnen houden. Het bestuur heeft de lockdownperiode te baat genomen om enkele plannen te realiseren. In december 2020 verscheen *Marcel Proust Aujourd'hui* volume 16, met als thema 'Proust et le rire'. Leden ontvingen dit nummer begin januari 2021,

tegelijkertijd met het Bulletin nr. 9, onder redactie van Wouter van Diepen en Manet van Montfrans. In het voorjaar van 2021 is het bestuur ook begonnen met de voorbereidingen voor het lustrum in 2022: het vijftigjarig jubileum van de Vereniging en de honderdste sterfdag van Proust. Het thema van de dag (muziek en Proust) en de locatie en datum liggen al vast.

Ten slotte is er in 2020-21 gewerkt aan de modernisering van de website van de vereniging die wel aan een update toe was. Ad van der Made en Wouter van Diepen hebben zich met die taak belast in samenwerking met Hans Pekelharing, onze huidige webmaster.

Annelies Schulte Nordholt
(voorzitter)

Het vertalen van geloof en seks bij Proust

Pim Ligtfoot¹

Als vrome jongen in Rotterdam ging ik ooit, vermoedelijk in de Eendrachtshapel, naar een ‘Vierentwintiguursgebed’. Het ‘Allerheiligste’, de hostie die waarlijk het lichaam van Jezus was, stond in een monstrans op het altaar ‘uitgesteld’. Er brandde geen wierook, er werd niet gezongen of gesproken, je was alleen met dat kostbare sieraad, met zijn bloemen en brandende kaarsen, een paar biddende mensen en stilte. Ik knielde neer en had het gevoel dat god in me doordrong. Hij opende een ‘innerlijk boek’ in mij. Dat ik die lang verborgen herinnering zo kan noemen weet ik dankzij Proust. Het was geen papieren boek, wel een taal van tekens, geuren en beelden. Een wereld waarin mijn diepste, meest ware ervaringen zouden bestaan, de mooie en de lelijke. Ik hoefde ze alleen nog te ontcijferen.

Eeuwigdurende aanbidding

Het licht mystieke, ‘innerlijke boek’ staat in het laatste deel van *Op zoek naar de verloren tijd*. Daar duikt het op in een essay-achtige gedachtestroom in de bibliotheek van de prins van Guermantes. In zijn correspondentie geeft Proust het de titel die in de definitieve versie verdween: ‘De eeuwigdurende Aanbidding’, *L’Adoration perpétuelle*. Niet iedereen is blij met die tekst. Wijsgerig ethicus Frans Jacobs noemt hem ‘nogal pompeus’.² Inderdaad verdedigt de held van de roman – die hier duidelijk Proust zelf is – de provocatieve gedachte dat literatuur het ‘eindelijk ontdekte, verhelderde leven’ is en daarom ‘het enige voluit geleefde leven’, *la seule vie pleinement vécue*.³ Literatuur lijkt op

¹ Pim Ligtfoot is theoloog.

² Frans Jacobs, *Op zoek naar Proust*. Leusden 2018, 88, vgl. 198.

³ R² IV, 474; Marcel Proust, *Op zoek naar de verloren tijd*. Amsterdam, De Bezige Bij (BB) 2018, deel 7, 263

de katholieke hostie, die dankzij priesterwoorden het voluit geleefde leven van Jezus wordt. De vergelijking is pretentief, maar voor mij heeft zij betekenis. Echte literatuur steunt op een *livre intérieur*. Dat bestaat uit indrukken, *impressions*, die aan intelligentie en begrip voorafgaan. Ze zijn in duisternis gehuld en worden bij ‘instinct’ ontdekt. De ik-persoon omschrijft dit ‘boek’ als ‘onbekende tekens (uitgevoerd in reliëf leek het wel, die ik tijdens de verkenning van mijn onbewuste aandachtig moest zoeken, die me verwonden en waar ik omheen cirkelde als een duiker die peilt ...)’.⁴ Er moest ontcijferd worden en dat is een levenstaak. Niet alleen van de schrijver. ‘In werkelijkheid is iedere lezer wanneer hij literatuur leest de lezer van zichzelf, *le propre lecteur de soi-même*’.⁵

Proust spoort ons dus aan om tijdens het lezen van de roman ons ‘innerlijk boek’ te peilen. Dat deed ik. Daarbij lette ik vooral op de ik-persoon in zijn werk. Als katholieke homoseksueel nam ik aan dat iets van de godsdienstige en niet-heteroseksuele identiteit, die Proust in zijn eigen leven vaak ontkende, in het ‘je’ van de *Recherche* te vinden moest zijn.⁶ Zonder ‘tekens’ daarvan zou het boek volgens zijn eigen auteur geen ‘echte’ literatuur kunnen zijn. Om ze op te sporen maakte ik, behalve van de noten en schetsen uit de editie van de Pleiade (2019), gebruik van de digitale tekst op internet.⁷ Een zoekwoord blijkt vaak een ‘bindsteen’, een *pierre d’attente*, een bouwelement dat door het werk heen zijn betekenis prijsgeeft.⁸

⁴ R² IV, 458; eigen vertaling (e.v.); BB 7, 242.

⁵ R² IV, 289; e.v.; BB 7, 282.

⁶ Jean-Yves Tadié neemt in *Proust et le roman* (Paris, Gallimard, 2003) het tegenovergestelde standpunt in: de persoon van de verteller is ‘ontslagen van zowel ... zijn [joodse] oorsprong, als van de fataliteit van de [seksuele] inversie’ (26); en de ik-persoon ‘ontsnapt aan ... de subjectiviteit’ en ‘is bijna een wij’ (32).

⁷ www.alarecherchedutempsperdu.org

⁸ R² II, 294; BB 2, 657.

Het begin van de roman

Het kan geen toeval zijn dat de *Recherche* in haar derde, vierde en vijfde zin over een lezer gaat die zichzelf leest.⁹

... je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier ; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor, la rivalité de François I^{er} et de Charles Quint. Cette croyance survivait pendant quelques secondes à mon réveil ; elle ne choquait pas ma raison mais pesait comme des écailles sur mes yeux Puis elle commençait à me devenir inintelligible, comme après la métempsychose les pensées d'une existence antérieure;

... al slapend was ik niet opgehouden om na te denken over wat ik net gelezen had, maar dat denken had een nogal bijzondere wending genomen; het leek alsof ik het zelf was waar het boekwerk over sprak: een kerk, een strijkkwartet, de rivaliteit tussen Frans I en Karel V. Het geloof daarin leefde na mijn ontwaken nog een paar seconden door; mijn verstand werd er niet door geschokt, maar het woog wel als schubben op mijn ogen Daarna begon dat geloof me onbegrijpelijk te worden, zoals gebeurt met de gedachten uit een vorig bestaan na een zielsverhuizing;

De hoofdpersoon leest bedlectuur en wordt vervolgens die lectuur zelf. Dat gebeurt door een sprong van het redelijke denken naar een 'geloof', *croyance*, dat als 'schubben' op zijn ogen ligt en symptoom lijkt te zijn van een andere 'ziel'. Dat lijkt me de omschrijving van een innerlijk boek.

Vertaling

Ik heb geprobeerd de passage in het Nederlands weer te geven en vroeg me af hoe professionele vertalers dat deden. Het gaat om C.N. Lijzen (L), Thérèse Cornips en Anneke Brassinga (C/B) en Martin de Haan

⁹ R²I, 3; eig. vert.

en Rokus Hofstede (H/H).¹⁰ Mij interesseert vooral hoe zij omgaan met één metafoor: [*la croyance*] ... *pesait comme des écailles sur mes yeux*. Lijsen vertaalt: ‘lag als een vlies over mijn ogen’, Cornips/Brassinga en De Haan/Hofstede volgen hem, maar vervangen vlies door ‘schellen’. Proust speelt hier met het nieuwtestamentische gezegde dat iemand ‘de schellen van de ogen vallen’. Hoe zit dat? De Farijzese jood Saulus bestrijdt de volgelingen van Jezus.¹¹ Maar deze verschijnt hem op de weg naar Damascus en spreekt hem aan. Van schrik stort Saulus van zijn paard en wordt blind. Wanneer de Jezus-leerling Ananias hem de handen oplegt ‘vallen hem als schubben van de ogen’¹² en kan hij weer zien. De term ‘schubben’ is van 1951, maar de 17^e-eeuwse Statenvertaling hield het op ‘schellen’ – d.w.z. ‘schillen’ of ‘vliezen’. Dat woord bleef bewaard in ons taalgebruik. De Franse bijbels hebben ‘schubben’¹³, net als Proust. Waarom dan ‘schellen’ of ‘vlies’ vertalen? Want ‘schellen’ of ‘vliezen’ zijn te licht om op ogen te ‘wegen’. Ook passen de visachtige ‘schubben’ beter bij het stadium van slaap waarheen de ziel was verhuisd. Eén bladzijde verder wordt dit nader omschreven. In de diepste slaap heerst een ‘bestaansgevoel zoals het ook kan trillen diep in een dier’.¹⁴

Er is meer. De bijbelse tekst handelt over de bekering van Saulus tot ‘Paulus’, volgeling van Jezus. Hij was Romeins burger. Die hoefden zich in de jonge kerk niet aan de joodse spijswet te houden. Waar joden geen waterleven ‘zonder schubben’ eten,¹⁵ mag hij dat wel. De *écailles* worden daarmee een code voor ‘jodendom’. Zou de hoofdpersoon in zijn geschubde slaap soms joodse trekken hebben? Traceren we

¹⁰ L: Marcel Proust, *Combray*, Amsterdam BB 1970, 7; C/B: *De Kant van Swann*. Amsterdam BB 2009, 1, 43; H/H: *Swanns kant op*. Amsterdam, Athenaeum-Polak & van Gennip 2018, 11.

¹¹ Handelingen 9, 18.

¹² Bijbelvertaling NBG (1951).

¹³ Ook *La Sainte Bible Fillion* (1904) (<https://magnificat.ca>).

¹⁴ R²I, 5; H/H 13; vgl. L 9 en BB 1, 46.

¹⁵ Leviticus 11,12 in de *Bible Fillion*; ook *La Bible du Rabbinat* (1899) (<https://mechon-mamre.org>) heeft hier *écailles*.

écailles in de hele *Recherche*. Naast de toespeling hier citeert Proust het bijbelvers één keer letterlijk¹⁶ en komen de *écailles* tweemaal los voor, beide keren in verband met de katholieke kerk: zowel de kerktoren van Combray als die van Saint-Mars is voorzien van ‘schubben’.¹⁷ Het lijkt me niet onmogelijk dat ze er zijn om de kerken koosjer te maken. Toegepast op onze passage: de geschubde ogen van de hoofdpersoon, die zichzelf in diepe slaap *une église* waant, lijken hem toegang te geven tot verloren joodse herinneringen.

Bij de krullen getrokken

Dat lijkt verderop in de ‘proloog’ zeker het geval. Na zijn zielsverhuizing is de ik-persoon terug in het donker van de nacht. Hij herinnert zich een treinreis en een astmatische crisis. Dan probeert hij weer te slapen. Soms lukt dat en kan hij zich zonder moeite voegen (*rejoint*) bij een ‘voor altijd voorbij leeftijd’ (C/B) van zijn ‘primitieve leven’, de tijd van *terreurs enfantines*.¹⁸ ‘Kinderangsten’ vertalen de vertalers. Een oudoom duikt achter hem op om hem bij zijn krullen naar zich toe te trekken, *me tirât par mes boucles*. In vier *Esquisses* achterin de Pléiade-editie beschrijft Proust hoe verschrikkelijk dat was en wie het deed.¹⁹ In de eerste twee vergelijkt hij zijn opvoeders met ichtyosaurusen die uit het water opvliegen. Het is de wereld van ‘Chaos’ en ‘Chronos’ – de Tijd die zijn kinderen opeet. Mij doet het aan (seksueel) misbruik denken. Het trekken houdt pas op als de lokken op zijn tiende verjaardag, de ‘datum’ van een ‘nieuw tijdperk’, worden afgeknipt. In de romantekst brengt Proust het afgesloten schrikbewind terug tot één woord: *terreurs*. Een woord dat ik met ‘verschrikkingen’ zou vertalen. Ook het ‘aan mijn krullen trekken’ (L, C/B, H/H) is te zwak. *Tirer les cheveux* is ‘aan de haren trekken’; *tirer par les cheveux* ‘er met de

¹⁶ R²I, 215; BB 6, 273 (‘schellen’).

¹⁷ R²I, 64 *Combray*: L 74 (‘bladerige dak’), BB 1, 114 (‘schilfers’), H/H 74 (‘schilfers’); III, 403 *Saint-Mars*: BB 4, 504 (‘geschubd’).

¹⁸ R²I, 4; L 8; BB 1, 44; H/H 12.

¹⁹ R²I, 640 *Esq.* II, 1 (pastoor); R²I, 641-642 *Esq.* II, 2 (oude pastoor); R²I, 645 *Esq.* III (oude pastoor); R²I, 648 *Esq.* IV (grootvader).

haren bijslepen'. Heeft het afknippen van kinderlokken een betekenis? Specifiek katholiek is het niet. Het moet bijna een verwijzing zijn naar het chassidische gebruik 'Halaka' of 'Upsherin' (Jiddisch voor 'opscheren') dat bij de derde verjaardag van joodse jongetjes hoort.²⁰ De hoofdpersoon mag op zijn 'Eerste Communie' wachten²¹, en er is een joods ritueel voor nodig om zijn verschrikkingen te stoppen. Dat klinkt tegenstrijdig en dat is vast de bedoeling. In de Schetsen is naast 'grootvader' drie keer 'onze pastoor' de grijpgrage sadist. Dat zou de primitieve jeugdherinnering in één klap katholiek kleuren. Dat wil Proust niet. In het boek kiest hij een nieuwe dader: 'oudoom' (Adolphe). De lezers mogen zelf bepalen of die joods was of katholiek.

Adam en Eva

Met zijn kussen rond zijn hoofd tegen het harensleuren valt de ik-persoon opnieuw in slaap. Een nieuw tijdperk is begonnen, een nieuwe droom maakt de jongen tot man.²²

Quelquefois, comme Ève naquit d'une côte d'Adam, une femme naissait pendant mon sommeil d'une fausse position de ma cuisse. Formée du plaisir que j'étais sur le point de goûter, je m'imaginai que c'était elle qui me l'offrait. Mon corps qui sentait dans le sien ma propre chaleur voulait s'y rejoindre, je m'éveillais.

Zoals Eva uit een rib van Adam werd geboren, werd soms tijdens mijn slaap uit een verkeerde positie van mijn dij een vrouw geboren. Omdat zij uit de smaak van het genot werd gevormd dat ik op het punt stond te proeven verbeeldde ik me dat zij het was die me dit gaf. Mijn lichaam dat mijn eigen warmte in het hare voelde wilde zich weer met het hare samenvoegen – ik werd wakker.

De dromer baart soms een vrouw. Zoals Eva uit de rib van de slapende Adam, wordt zij uit zijn dijbeen, *cuisse*, geboren. Duidelijk. Of niet?

²⁰ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Halaka>, geraadpleegd 2 april 2021.

²¹ R² I, 507; BB 2, 133 (meestal rond 7-8 jaar).

²² R² I, 4-5; L 8; BB 1, 45; H/H 12-13.

Ook Zeus baarde Dionysos uit zijn dij.²³ Maar Proust vergelijkt zijn held met Adam en in diens paradijs werd niet geboren. Eva werd door God ‘gevormd’, *forma*²⁴ en in Schets II staat nog dat Eva de rib van Adam ‘uitkomt’ (*sortit*) en zich uit de dij ‘verheft’, *s’élevait*.²⁵ Maar Proust koos voor geboorte en maakt zijn Adam zo gedeeltelijk tot vrouw. Zijn dijbeen is het geboortekanaal. Helemaal gek is dat niet want de oudtestamentische ‘dij’ is een eufemisme voor genitaliën.²⁶

Er is nog iets vreemds: de vrouw wordt uit een ‘verkeerde positie’ van de dij geboren, *une fausse position*. Is het een erectie? De scène zou dan een zaadlozing kunnen zijn. Het genot is zo bijzonder dat de vrouw die erdoor wordt ‘geformeerd’ er niet per se de bron van moet zijn. Pas later denkt hij aan haar en ‘verbeeldde zich’ dat zij de oorzaak is. Dat zijn lichaam in haar ‘zijn eigen warmte’ voelt hoeft niet zijn zaad te zijn. Het kan een vorm van moederschap of zelfs tweelingschap betekenen: zijn lichaam verlangt ernaar zich weer met het hare ‘samen te voegen’, *s’y rejoindre*. Als hij dat probeert wordt hij wakker. Hij voelt nog de warmte van haar kus op zijn wang en overall spierpijn (*courbaturé*) vanwege haar gewicht. Was er dan toch seks, en had een omvangrijke Lilith bovenop hem gelegen?²⁷ In een variant vergelijkt hij zichzelf met een ‘rijpe vrucht’.²⁸ Dat doet eerder denken aan zwangerschap. Langzaam vergeet hij de vrouw. Zelf zoekt zij hem niet. Zo gaat het in de hele roman. De hoofdpersoon is vol verlangen, bezitsdrang zelfs, maar tot seksuele vereniging komt het nergens.

²³ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Dionysos>; zie ook: *se croire sorti de la cuisse de Jupiter*, ‘pretentius zijn’ (notretemps.com). Geraadpleegd 25 mei 2021.

²⁴ *Bible Fillion*, Gen. 2, 22. De *Bible du Rabbinat* spreekt hier van *organisa*.

²⁵ R² I, 642 *Esq.* II, 2.

²⁶ www.bibliorama.org; bible.knowing-jesus.com (22 bijbelplekken met *cuisse*). Geraadpleegd 2 april 2021.

²⁷ nl.wikipedia.org/wiki/lilith (Ben Sira). Geraadpleegd 2 april 2021

²⁸ R² I, 1087 (noot bij p.5, a.)

Een vruchtbare dij

Het dijbeen heeft nog meer in petto. Dertig bladzijdes na het geboorteverhaal komen de onwrikbare codes van huishoudster Françoise ter sprake. Proust vergelijkt ze, tussen haakjes, met ‘antieke wetten’. De drie voorbeelden zijn oudtestamentisch en de laatste is het gebod om van een dier ‘niet de pees van het dijbeen’ te eten.²⁹ Opnieuw een verwijzing naar de joodse spijswet. De reden voor het gebod ligt in de worsteling van aartsvader Jacob met een onbekende man, in feite de Engel Gods. De man kan niet van Jacob winnen en slaat hem daarom op zijn ‘heupgewricht’, *cuisse*, zodat hij mank wordt.³⁰ Mank? Dat lijkt wel op een ‘verkeerde positie’. Als de slag in de dij toevallig wat zaad voortbracht weten we tenminste van wie het bijzondere genot kwam waaruit de vrouw werd gevormd.



“Jacob worstelend met de engel”
Rembrandt, Public domain,
Wikimedia Commons

Ook de belangrijkste Eva in zijn latere leven, Albertine, heeft in deel zes met een dij en engelen van doen. Na haar vertrek bij de hoofdpersoon bedrijft ze de liefde met een jonge wasvrouw in Touraine, die het uitroept van genot: ‘Je tilt me op tot bij de engelen’, *tu me mets aux anges*.³¹ Het genot wordt bereikt dankzij een positie die ‘opheffen van het dijbeen’ heet, *la levée de la cuisse*. Die sensuele houding zag de ik-persoon al eerder bij Albertine. Hij ziet er nu een zwanenhals in, symbool van lesbische liefde.

Eén ding mag duidelijk zijn, de Adam en Eva uit de ouverture van de *Recherche* zijn geen gewone man en vrouw. De vrouw wordt via de mannendij ‘geboren’ uit de eventuele zaadlozing van een engel. Het resultaat doet denken aan een androgyne mens. Dat komt overeen

²⁹ R² I, 28; L 34 (‘dijbeen’); BB 1, 72 (‘dijbeen’); H/H 37 (‘schenkelpees’)

³⁰ Genesis 32, 24-32 volgens de Statenvertaling (NBG 1914); de *Bible Fillion* en *Bible du Rabbinate* hebben *cuisse*.

³¹ R² IV, 108; BB 6, 136 (‘dij’)

met wat Proust in ‘Sodom en Gomorra’ schrijft over het ‘*hermaphroditisme initial*, uit de tijd van Genesis, ‘waarvan overblijfselen van mannelijke organen in de anatomie van de vrouw en van vrouwelijke organen in de anatomie van de man de sporen lijken te bewaren’.³²

Vertaling

Hoe houd je als vertaler zoveel subtekst in leven? Opnieuw: door dicht bij de brontekst te blijven. Proust scheidt hier zijn eigen soort man en vrouw. Laat Eva en de vrouw, dus beiden, ‘geboren’ worden. Vertaal niet bij de een ‘geboren’ en de ander ‘ontstond’ (L); niet bij de een ‘geschapen’ en de ander ‘geboren’ (C/B); en ook niet ‘ontspoot’ en ‘ontsproten’ (H/H), al is dat wel consequent. Ten tweede: geef *cuisse* weer met ‘dij’ of ‘dijbeen’ (C/B, H/H) en niet door ‘been’ (L) dat de link met de joodse wet en erotiek verbreekt. Laat het ‘smaken’ van genot intact; ‘ondergaan’ (L, C/B) of ‘opwellen’ (H/H) verliest de associatie met eigen vormen van seksualiteit. De term *goût* wordt door Proust (net als *genre*) soms gebruikt om een niet ‘normale’ (Odette)³³, lesbische (Albertine)³⁴ of ‘geïnverteerde’ seksualiteit (Charlus)³⁵ te beschrijven. Laat het lichaam van Adam zich niet ‘verenigen’ met de net geboren vrouw, zoals dat bij een ‘normaal’ stel zou kunnen (L, C/B). De term *s’y rejoindre* met ‘er mee samenvoegen’ vertalen (H/H) geeft ruimte voor een androgyne uitkomst. Tenslotte is er de zwaarte van de gedroomde vrouw die het puberlichaam *courbaturé* achterlaat. Die term is een ‘hapax’: komt alleen hier voor. ‘Vermoeid’ (L) is te weinig en te algemeen. ‘Geradbraakt’ (C/B) en ‘beurs’ (H/H) zijn prachtig.

³² R2 III, 31; BB 4, 41.

³³ R² I, 360 Odette (*normale et saine dans ses goûts*); Veenis-Pieters, Marcel Proust. *Een liefde van Swann* (BB 1966) 205 (‘voorkeuren’), zo ook BB 1, 465 en H/H 390.

³⁴ R² IV, 90 Albertine (*j’ai ces goûts*); BB 6, 115 (‘neigingen’)

³⁵ R² III, 91 (*les goûts véritables*); BB 4, 118 (‘werkelijke neigingen’)

En misschien is er nog een betekenis. Een *courbature* heeft gewoonlijk met ‘spierpijn’ van doen.³⁶ En ongewilde erotiek heet bij Proust wel ‘gymnastiek’. Daar is het een voorbeeld van.

De worsteling

We zijn in het tweede deel, bij ‘Rondom mevrouw Swann’, en onderzoeken een nieuwe Adam/Eva-passage. De jonge held is op de Champs-Élysées. Daar neemt zijn vriendinnetje Gilberte Swann hem mee naar stoeltjes achter de laurieraanplant.³⁷ Ze heeft de liefdesbrief van zestien kantjes bij zich die hij aan haar vader had geschreven. Charles Swann had er ‘zijn schouders over opgehaald’ wat de jongen in verwarring brengt. Plotseling moet hij weg want zijn begeleidster Françoise roept. Ze wil naar het paviljoentje waar sinds kort een openbaar toilet is gevestigd. De vochtige muren ademen een ‘frisse’ geur uit van oude lucht in lang gesloten ruimtes, *une fraîche odeur de renfermé*. Fris of niet, hij vergeet zijn verwarring en voelt een speciaal genot, *plaisir*, dat ‘vervuld is van een duurzame, onverklaarbare en vaststaande waarheid’, *riche d’une vérité durable, inexplicable et certaine*. Nog voordat hij in die betoverende impressie door kan dringen biedt de uitbaatster, die van kleine jongens houdt, hem gratis een *cabinet* aan. Gaat hij erin? Françoise is klaar en hij kan terug naar Gilberte. Ze zit nog op dezelfde plaats. Hij denkt terug aan haar eerste, ‘achterbakse’ blik in Combray, terwijl Gilberte wil dat hij de brief afpakt. Zoals ze achterover op haar stoeltje leunt voelt hij zich ‘zó aangetrokken tot haar lichaam’ dat hij zegt: ‘kom maar op, ‘ns kijken wie de sterkste is’. Ze zetten zich schrap en *vechten*:

... je la tenais serrée entre mes jambes comme un arbuste après lequel j’aurais voulu grimper ; et, au milieu de la gymnastique que je faisais, sans qu’en fût à peine augmenté l’essoufflement que me donnaient l’exercice musculaire et l’ardeur du jeu, je ré-pandis, comme quelques gouttes de sueur arrachées par l’effort,

³⁶ Zie *courbature* bij www.cntrl.fr

³⁷ R² II, 482-485 ; C.N. Lijssen, *In de schaduw van bloeiende meisjes*. Amsterdam BB 1976, 74-77; Noble/Schijns, BB 2, 102-106.

*mon plaisir auquel je ne pus pas même m'attarder le temps d'en connaître le goût ; aussitôt je pris la lettre ...*³⁸

... ik hield haar tussen mijn benen geklemd als was ze een boompje dat ik straks wilde beklimmen; en onder het uitvoeren van de gymnastiek die me bij het spannen van de spieren en het vuur van het spel nauwelijks extra buiten adem bracht, verspreidde ik mijn jongensgenot alsof het de inspanning was die een paar zweetdruppels uit me had getrokken, mijn genot, waarvoor me de tijd ontbrak om er de smaak van te proeven; direct pakte ik de brief ...

Hij ziet Gilberte's lichaam als een 'boompje', *arbuste*. In *Sodom en Gomorra* is de 'geïnverteerde' een 'klimplant', een *plante grimpante*, die zich met haar ranken aan een man wil hechten.³⁹ Hier worstelt de ik-persoon met Gilberte alsof ze een jongen is. Midden in die vurige gymnastiek 'verspreidt' hij zijn plezier alsof het druppeltjes zweet zijn. Dat zullen dan toch zaaddruppeltjes zijn – zoals ook het vervolg suggereert. Het gevecht met Gilberte had een 'ander object' gekregen dan hij haar 'bekende'. Zonder dat zij het merkte had hij zijn 'doel' bereikt, *je l'avais atteint*. Terwijl er in Schets XI nog sprake is van wederzijds zoenen, al lijkt die van hem op een Draculakus,⁴⁰ legt de romantekst de erotiek alleen bij hem. Het stoeien werd een gymnastiek die van 'object' veranderde. Was het weer de engel die zijn dij raakt? Niet onmogelijk. De beroemdste *arbuste* uit de *Recherche* is het boompje met de vanille-orchidee die tijdens de vrijage van baron de Charlus en kleermaker Jupien op bevruchting door een zeldzame hommel wacht.⁴¹ Associaties genoeg, hoe kan je ze vertalen? Lijsen laat de term 'gymnastiek' intact, terwijl Noble/Schyns voor het vlakker 'krachttoer' kiest. Het actieve *j'ai répandu mon plaisir*; interpreteren beiden passief en negatief. L.: 'al mijn lust stroomde uit mij weg – net als de zweetdruppeltjes', N/S bijna identiek: 'de lust vloeide uit mijn lichaam ...'

³⁸ R² II, 485; L 76; BB 2, 105.

³⁹ R² III, 23; BB 4, 31-32.

⁴⁰ R² II, 1012-1014.

⁴¹ R² IV, 3 en 31; II, 805; voor een lesbische *arbuste* zie IV, 180.

Van een vechtende, zwetende en hitsige jongen die spontaan plezier ‘verspreidt’ blijft zo weinig over. Het liefst wil hij even naast Gilberte van zijn ontlading genieten, maar uit angst dat ze iets merkt moet hij verder stoeien. Zijn geluksgevoel komt pas later.

Het paviljoen

Thuis gekomen blijkt dat zijn gedachten bij de toiletten waren gebleven. De haast roetig ruikende koelte van het paviljoentje had in zijn oude lucht, *renfermé*⁴², een beeld verborgen dat hij zich nu ‘bruusk’ herinnert: het afgesloten *cabinet* van oom Adolphe in Combray. Daar hing hetzelfde ‘parfum van vochtigheid’. Hij krijgt een gevoel van gelukzaligheid, *félicité*, en betreurt tegelijk dat dit niet te danken is aan een ‘belangrijk idee’, maar aan de geur van schimmel, *moisi* – het tegendeel van een *madeleine* in jasmijnthee. De jongen neemt zich voor dit grondig uit te zoeken.

Zullen we hem helpen? Het kamertje van oom Adolphe was om een bepaalde reden gesloten. De *grand-oncle* die hem bij zijn haren naar zich toe trok was ook het familielid dat hem kennis liet maken met de cocotte Odette (de latere mevrouw Swann en moeder van Gilberte). De geschokte familie had de losbandige oom voor dit kinderbederf bestraft door zijn kamer in Combray af te sluiten. ‘Oom Adolphe’ is een code voor verboden seksualiteit. Maar al was diens domein *fraîche* en *obscure*,⁴³ het had geen schimmelgeur. Waar komt die geur dan vandaan? Van de toiletten zelf. Tot op de dag van vandaag zijn de Champs-Élysées en haar openbare toiletten verzamelplaats voor homoseksuelen.⁴⁴ Het ‘parfum’ van vochtigheid en schimmel in het paviljoen riep

⁴² R² II, 4 : *la meilleure part de notre mémoire est hors de nous ... dans l'odeur de renfermé*, ‘het beste stuk van ons geheugen ligt buiten ons ... in de geur van langgesloten ruimtes’.

⁴³ R² I, 71.

⁴⁴ Régis Revenin, ‘L’émergence d’un monde homosexuel moderne dans le Paris de la Belle Époque’. *Revue d’histoire moderne et contemporaine* 53-4, octobre-décembre 2006, 74-86.

hén op. De jongen ruikt het begin van homoseksueel plezier als een ‘duurzame, onverklaarbare en vaststaande waarheid’.

Het verhelderde leven

Om de *Recherche* te kunnen schrijven moest Proust zichzelf lezen, ‘eeuwig aanbidden’ zelfs, afdalen naar een innerlijke boek dat uit verborgen impressies, tekens en geuren bestaat, soms zo pijnlijk dat ze je kunnen verwonden. Alleen instinct leidt je erheen. De tekens die je vindt moeten worden ontcijferd, vertaald. Proust vertaalt de rondwarende diepzee in zichzelf door opvallende woorden, tegenstrijdige beelden, ‘bindstenen’ in heel zijn werk. Dat leidt tot een ‘verhelderd’ leven van de ik-persoon. Voor mij betekent het dat deze ‘je’ een ander soort geloof en seks kent dan gebruikelijk. De ik-persoon heeft een joods-katholiek en niet-heteroseksueel karakter. Zo lees en vertaal je de *Recherche* met andere ogen. Voor mij won de roman hierdoor aan zeggingskracht.

Enkele impressies van een beginnende Recherche-lezer

Wim Roobol¹

In de zomer van 2019 ben ik, een historicus op leeftijd met belangstelling voor wijsbegeerte en literatuur, op aanmoediging van Manet van Montfrans, de *Recherche* gaan lezen. Ik ben gespecialiseerd in de geschiedenis van Rusland en van de internationale betrekkingen maar wat de Franse geschiedenis betreft een tamelijk onbeschreven blad. Al gauw raakte ik zeer geboeid en ik heb de hele romancyclus met korte onderbrekingen achter elkaar uitgelezen.

Toen ik met het lezen van de *Recherche* begon, was het me bekend dat het een werk betrof van een beroemde schrijver, homoseksueel en van half-Joodse afkomst, die omstreeks de eeuwwisseling van 1900 leefde en een omvangrijk, niet heel toegankelijk meesterwerk heeft geschreven met lange, meanderende zinnen. Mijn kennis van het Frans bleek niet goed genoeg om de *Recherche* in het Frans te lezen. Daarom verwijs ik in de citaten naar de meest recente uitgave van de Nederlandse vertaling van Thérèse Cornips.²

Onlangs heb ik de laatste zinnen van *De Tijd Hervonden* gelezen. Om een van die zinnen te parafraseren: ik weet niet of ik nog de kracht heb om verslag te doen van mijn leeservaring, maar ik wil het, in de vorm van enige impressies, proberen. Dit betekent dat ik mijn bevindingen opschrijf aan de hand van mijn geheugen, van aantekeningen en steunend op de gesprekken met Manet die soms plaatsvonden op een bankje in Zuiderwoude. Het heeft van ons de naam filosofenbankje gekregen.

Het zijn impressies, indrukken, die niet de pretentie hebben meer te zijn dan dat. Na ampele overweging heb ik uit de talloze indrukken

¹ Wim Roobol is emeritus hoogleraar Europese Studies aan de Universiteit van Amsterdam.

² Amsterdam, De Bezige Bij, 2018.

die ik tijdens het lezen opdeed er drie uitgekozen voor een wat nadere uitwerking: de impressie van de rol van de Verteller in deze romancyclus; de impressie van de manier waarop de Verteller het begrip ‘toeval’ gebruikt; en de impressie van de Verteller als mens en zijn mensbeeld.

Twee vertellers

Toen ik de eerste bladzijden van *De Kant van Swann* had gelezen, was ik getroffen door de rol die aan de Verteller is toebedeeld. Om alle misverstand te voorkomen: mijn impressies hebben uitsluitend betrekking op de Verteller, niet op de auteur Proust.

Ik ben niet genoeg literatuurhistoricus om te weten of het een veel voorkomende kunstgreep is om op een dergelijke manier een Verteller tussen de schrijver en de lezer te schuiven. Het enige andere voorbeeld dat ik vrij goed ken is Doktor Faustus van Thomas Mann. Mann laat de fictieve biografie van de componist Adrian Leverkühn vertellen door diens vriend Serenus Zeitblom. Het zou zeker de moeite lonen de Verteller van de Recherche diepgaand te vergelijken met Zeitblom. Hier beperk ik me tot de opvallendste verschillen.

De ik-verteller van Proust is ook de hoofdpersoon van de roman, maar dat gaat niet op voor Zeitblom en Leverkühn, zij staan in een heel andere verhouding tot elkaar. Terwijl de Verteller van Proust pas laat een naam krijgt, is Zeitblom al direct met naam en toenaam prominent aanwezig. Hij is in een levenslange, asymmetrische vriendschap verbonden met Leverkühn. Serenus noemt zijn vriend bij zijn voornaam Adrian, terwijl Leverkühn het noemen van Serenus vermijdt. Serenus schrijft na diens dood de biografie van zijn vriend, terwijl de Verteller van Proust het verhaal van zijn eigen leven vertelt.

In beide werken verschuilt de auteur zich als het ware achter zijn personage-verteller, maar bij Mann is de afstand door een vergaande objectivering veel groter dan bij Proust. Als personages verschillen de Verteller, van wie pas veel later de naam Marcel door zijn vriendin Albertine in *De Gevangene* wordt genoemd, en Serenus enorm. De Verteller is de begaafde, door zijn innerlijke onzekerheid en immense schrijfdrang gekwelde auteur in spe, terwijl Serenus een nogal duffe schoolfrik is, die zogenaamd eer wil bewijzen aan zijn geniale overleden vriend

van wie hij uiteindelijk een door de duivel bezeten portret schildert. De vraag is natuurlijk waarom Proust en Mann dit procedé hebben toegepast. Ik vermoed dat bij beiden de wens om afstand te scheppen tot hun verhaal en hun personages, al dan niet bewust, het motief is geweest. Voor Proust zal de voornaamste reden ongetwijfeld zijn geweest dat hij er absoluut niet van verdacht wilde worden een autobiografie te hebben willen schrijven. En waarschijnlijk wilde hij ook niet te boek staan als een auteur die al te ontluisterende portretten had geschetst van figuren die, weliswaar vermomd en vertekend, toch vaak herkenbaar uit het leven zijn gegrepen. Mogelijk wilde hij ook zijn mensbeeld, waar ik nog op terugkom, in de schoenen schuiven van de Verteller, de fictieve Marcel. In *De Tijd Hervonden* waarschuwt hij de lezer:

In dit boek, waarin niet één feit staat dat niet fictief is, waarin niet één figuur voorkomt van het genre “sleutelroman”, waarin alles door mij verzonnen is al naar nodig was voor mijn betoog moet ik tot de eer van mijn land zeggen dat alleen de schatrijke verwanten van Françoise die hun buiten verlieten om hun hulpeloze nicht bij te staan, dat alleen zij werkelijk bestaande mensen zijn. (p. 200)

Mann schreef *Doktor Faustus* tijdens de Tweede Wereldoorlog in Californië, en wilde mijns inziens niet de schepen van een mogelijke terugkeer naar een gelouterd Duitsland achter zich verbranden door zich te identificeren met Leverkühn, die immers de totale ondergang van Duitsland symboliseert.

Over de Verteller van Proust raakt men natuurlijk nooit uitgeschreven. Heel bijzonder vind ik de verschillende gedaantes van dit personage die vaak ongemerkt in elkaar overgaan: de zeer subjectieve verteller, ook over zichzelf, als deelnemer in het verhaal; de min of meer objectieve waarnemer van de gebeurtenissen en de gesprekken die plaatsvinden in de high society; de alwetende, die diep in de ziel van de andere personages kan kijken; en tenslotte de objectieve psychologisch-filosofisch onderlegde essayist die zijn analyse geeft van het reilen en zeilen en de illusies van de mensheid. Het bedoelde objectieve karakter van zijn beschouwingen krijgt soms nog een extra nadruk door het gebruik van ‘wij’ in plaats van ‘ik’. Van de andere

gedaanten van de Verteller zullen in het volgende enige voorbeelden aan de orde komen.

Het toeval

Elke aankomende historicus komt al vroeg in de studie in aanraking met het begrip ‘toeval’. Er is geen inleiding in de geschiedwetenschap die er niets over schrijft. Ik citeer een zin uit een indertijd veel gebruikte inleiding: ‘Maar al erkent men wel het bestaan van de miljarden handelingen die zich zowel in het verleden als in het heden dagelijks voltrekken, dan nog is het zeer goed mogelijk dit als een volslagen toevallig en contingent gebeuren op te vatten’.³ Aanhangers van een dergelijke opvatting zal men eerder onder filosofen dan onder de historici vinden, want deze gedachte laat geen ruimte voor een zinvolle samenvoeging der historische feiten.

Dat neemt niet weg dat het begrip zowel in het dagelijkse leven, in de geschiedwetenschap, in de rechtswetenschap en met name ook in de schone letteren veelvuldig wordt gebruikt. Zo heeft mijn vriend, constitutioneel jurist Tom Eijsbouts, een proefschrift geschreven getiteld *Recht en Toeval* (Amsterdam, 1989). En heeft onder anderen de Amerikaanse schrijver Paul Auster in een aantal van zijn romans, zoals *The Music of Chance* en *The Book of Illusions*, een boeiend spel gespeeld met het toeval.

Hoewel de Verteller het begrip ‘toeval’ niet heel vaak expliciet gebruikt, lijkt het erop dat hij vrijwel alle gebeurtenissen die hij meemaakt als toevallig beschouwt. Een enkele keer verwijst hij voor opeenvolgende gebeurtenissen en handelingen naar gewoonte. Die opeenvolging is dus niet toevallig. Waarschijnlijk zou uit nader onderzoek blijken dat de Verteller een gewoontemens is met een afkeer van onverwachte gebeurtenissen. Een aanwijzing hiervoor is de vervoering waarin hij door de gewoonte kan raken:

³ Ger Harmsen, *Inleiding tot de geschiedenis*, Utrecht 1968, p. 65. Zie ook mijn essay ‘De gedaantewisselingen van de chaos’. Daarin ben ik tot de conclusie gekomen dat ‘toeval’ kennistheoretisch gesproken een zinledig begrip is: alles is toeval of niets is toeval, een derde mogelijkheid is er niet. W.H. Roobol, *Theoretische geschiedenis* 1981 no.1, pp. 20-28.

En vanaf dat ogenblik hoefde ik geen stap meer te verzetten, de grond liep voor mij de tuin in waar al zolang alles wat ik deed niet meer met bewuste aandacht gepaard ging: de Gewoonte had mij in haar armen genomen en droeg me naar bed als een klein kind. (De kant van Swann, p.172)

Soms noemt hij een gebeurtenis ‘toevallig’ om deze enige nadruk te geven ter wille van de spanning van het verhaal. Het is dan een stijl-middel zonder diepere betekenis. Een voorbeeld daarvan kwam ik tegen in *Sodom en Gomorra* (pp. 38-39) in een gesprek van de Verteller met M. de Charlus. Hij concludeert dat Charlus tot de mannen behoort die voor de bevrediging van hun seksuele behoeften afhankelijk zijn van ‘de coïncidentie van te veel en te moeilijk te vervullen voorwaarden.’ En even verderop, als hij het vraagstuk een meer algemene betekenis heeft toegekend, schrijft hij in verband met de bevruchting van een orchidee: ‘... dat zij alleen de kans had te ontvangen dankzij een toeval zo onwaarschijnlijk dat het een soort wonder mocht heten.’ Het begrip ‘toeval’ kent dan blijkbaar, wat niet zeer logisch is, gradaties: een beetje toevallig, gewoon toevallig, heel toevallig en een wonder van toevalligheid.

Een iets andere opsplitsing van het begrip ‘toeval’ die ik tegenkwam is het onderscheid tussen ‘gewone toevallige gedachteassociaties’ en ‘bijzondere (...) die ik nu op een artificiële wijze afzonder als bracht ik op verschillende hoogten in de straal van een iriserende, ogenschijnlijk stilstaande springfontein een onderverdeling aan - in eenzelfde toeloos opwellen van al mijn levenskrachten.’ (*De kant van Swann*, p. 139).

De voor de hele cyclus essentiële filosofisch-psychologische betekenis had het begrip toen al gekregen in de passage die voorafgaat aan de ervaring van het proeven van de madeleine. Eerst merkt de Verteller een beetje mismoedig op dat alles wat hij zich van Combray herinnert, is ingegeven door het bewuste geheugen, het geheugen van het verstand:

Dat alles was dood voor mij. Dood voor altijd? Het was denkbaar. Er was veel toeval in het spel bij dit alles, en een tweede toeval, dat van onze dood, staat ons vaak niet toe lang op de gunsten van

het eerste te wachten. (...) En of wij dat voorwerp voor onze dood tegenkomen, hangt van het toeval af. (De kant van Swann, pp. 90-92)

Bij het proeven van het cakeje komt ‘toeval’ niet meer ter sprake, maar wel wordt hij overvallen door een intens gevoel van genot, zonder notie van de oorzaak. Wat men een openbaring van het onwillekeurige geheugen zou kunnen noemen, schrijft hij dus toe aan het toeval, een gebeurtenis zonder herkenbare oorzaak, maar met grote gevolgen.

In *De Tijd Hervonden* verkeert hij op een bepaald moment, zoals wel vaker, in een mismooide stemming doordat hij, zoals hij schrijft: ‘wist dat er voor mij verder niets te bereiken was dan oppervlakkige genoegens.’ Als zijn vrienden hem vragen zich voortaan niet meer af te zonderen, dat wil natuurlijk zeggen het schrijven op te geven, zou hij geen enkele reden meer hebben dat te weigeren. Nu was immers bewezen dat hij nergens toe deugde, terwijl de literatuur hem geen enkele vreugde meer kon verschaffen. In deze sombere gedachten verzonken, moet hij uitwijken voor een plotseling opdoemende auto. Hij struikelt over de keien bij het koetshuis op de binnenplaats van de Guermites:

Maar toen ik weer recht op mijn benen stond (...) verzwond al mijn moedeloosheid in diezelfde gelukzaligheid die me in diverse perioden van mijn leven beschoren was geweest (De Tijd Hervonden, p. 226)

Hij herinnert zich als bij toverslag de gelukservaringen van de madeleine, de frase van Vinteuil, Balbec en vooral ook Venetië. De ban is gebroken en wat later slaagt hij erin zich zelf de ‘verloren tijd te laten hervinden’.

Hoewel het toeval hier niet meer expliciet wordt genoemd, is het duidelijk dat het zich in de ogen van de Verteller wel degelijk heeft voorgedaan. Maar de door dit toeval geactiveerde herinneringen zijn niet blijvend. Er is al gauw sprake van een ‘trompe-l’oeil’, een met het heden onverenigbaar moment uit het verleden. (*De Tijd Hervonden*, p. 235) De rol van het toeval is dus nog niet uitgespeeld. Het keert bijvoorbeeld terug als de Verteller ‘toevallig’ ontdekt dat een aantal

grote literaire voorgangers ook inspiratie heeft ontvangen door een dergelijke toevallige gebeurtenis. In zijn gedaante van filosoof komt de Verteller dan tot de voor de hele *Recherche* zo essentiële conclusie:

Het echte leven, het eindelijk blootgelegde en verhelderde leven, het enige bijgevolg volledig geleefde leven, is de literatuur (...). Door de kunst alleen kunnen wij uit onszelf treden, weten wij wat een ander ziet van dit universum dat niet hetzelfde is als het onze en waarvan de landschappen ons even onbekend zouden zijn gebleven als die er wellicht op de maan zijn.' (*De Tijd Hervonden*, p. 263)

Mensbeeld

Bij het mensbeeld van de Verteller onderscheid ik drie aspecten: het beeld dat de Verteller van zichzelf geeft, het beeld dat hij schetst van de andere personages in de cyclus en het beeld van de mensheid als geheel.

De fictieve Verteller vertelt – van schrijven is nog geen sprake – als hoofdpersoon van de *Recherche* zijn levensverhaal dat zonder strikte chronologie is samengesteld uit herinneringen en actuele informatie. Het blijkt dat hij vanaf zijn jeugd schrijver heeft willen worden en beseft dat hij in het leven niets anders wil dan schrijven. De hele cyclus is gebouwd rondom die hartstochtelijke wens. Wat hij wil gaan schrijven, behalve dat het een meesterwerk moet zijn, is hem vooralsnog niet duidelijk. Een stap in die richting zet hij op een wandeling langs de kant van Guermantes. Daar, vertelt hij, waar ‘langs vochtige, ommuurde erven trossen donkere bloemen bovenuit groeien’ droomt hij weg:

En door die dagdromen werd mij duidelijk, aangezien ik later schrijver wilde zijn, dat het tijd was te weten wat ik dacht te gaan schrijven. Maar zodra ik het me afvroeg en een onderwerp probeerde te vinden waarin ik oneindig veel filosofische betekenissen kon stoppen, werkte mijn brein niet langer, zag ik, met al mijn aandacht, alleen nog maar leegte voor me en voelde ik dat ik geen

talent had of dat misschien een hersenbloeding verhinderde dat het aan de dag trad.

Hij vermoedt dat zijn vader met de Regering of met de Voorzienigheid overeen is gekomen dat hij de belangrijkste schrijver van zijn tijd zou worden. Lange tijd is hij echter niet in staat een pen op papier te zetten. Hij vreest dat hij zal sterven 'als een van de velen die geen aanleg hadden voor het schrijverschap.' (*De kant van Swann*, pp.238-239)

Hij worstelt met twee dilemma's: een zeer sterke drang een meesterwerk te schrijven, maar het vooralsnog niet te kunnen, en de vraag welke vorm het boek zal moeten krijgen, een roman gelardeerd met filosofische ideeën of een wereldbeschouwelijke studie in de vorm van een roman. Deze dilemma's verlammen hem.

Als een soort vlucht stort hij zich in het gezelschapsleven van de maatschappelijke en culturele elite van zijn tijd. Zijn ouders behoren daartoe, maar door hun niet-adellijke afstamming toch enigszins als buitenstaanders. Mede door zijn grote begaafdheid, kunstzin en charme krijgt hij toegang tot verschillende kringen, waarvan de zeden en gewoonten hem deels aantrekken, maar ook een zekere afkeer inboezemen. Hij is er zich van bewust dat dit soort leven hem afleidt van de ambitie een groot schrijver te worden, maar brengt hem tegelijkertijd in aanraking met een gevarieerd gezelschap, waartoe behalve meisjes in bloei en aantrekkelijke manlijke leeftijdgenoten, ook diplomaten, wetenschappers, kunstverzamelaars, schrijvers, schilders en musici behoren. Daardoor kan hij stof opdoen voor zijn boek. Het inspireert hem tot een vertelde satire die later een plaats moet krijgen in zijn levenswerk.

Het zelfportret kan enigszins worden gereconstrueerd uit zijn herinneringen en de actuele ervaringen waarbij het verleden en heden op een ingenieuze manier met elkaar verweven zijn. Zijn zwakke gezondheid, zijn begaafdheid, de enorme verteldwang, zijn geboeidheid door de werking van het geheugen, naast de extreme moederbinding, zijn seksuele bevestigingen en zijn faalangst, zijn de opvallendste kenmerken die vaak indirect door middel van het verhaal, maar ook door de essayistische terzijdes, naar voren komen. Merkwaardig zijn ook de sporadische driftaanvallen. Meer dan eens verlangt hij naar de dood als

het niet lukt een letter op papier te krijgen. ‘Dat innerlijke, regelrechte besef van de nietswaardigheid van mijn brein hield stand tegen alle vleiende woorden in waarmee ik mocht worden overstelpt, zoals bij een slecht mens wiens goede daden iedereen prijst zijn gewetenswroeging’ (*De kant van Swann*, p. 240).

In *De Gevangene* (pp. 8-9) komt ook het tweede van de gesignaleerde dilemma’s in geobjectiverde vorm voor de dag:

Van degenen waaruit ons individu bestaat zijn niet de meest zichtbare het wezenlijkste voor ons. In mijn binnenste zullen er, nadat ziekte ze tenslotte een voor een heeft geveld, twee of drie overblijven die taaier zijn dan de rest, met name een bepaalde filosoof die pas gelukkig is als hij tussen twee oeuvres, tussen twee ervaringen een gemeenschappelijk element heeft ontdekt.

Hij vergelijkt zich met het barometrische poppetje dat hij eens in een etalage in Combray heeft gezien. ‘In zijn stervensuur’, vermoedt hij, ‘als al zijn andere “ikken” dood zullen zijn, zal hij zich net zo opgelucht voelen als het kleine poppetje, omdat er terwijl hij zijn laatste ademtochten slaakt, een zonnestraal gaat schijnen. Het poppetje zal dan zijn capuchon afdoen om te jubelen “Ha! Eindelijk mooi weer”’ (*De Gevangene*, pp. 8-9).

Tot hij erin slaagt de romancyclus te voltooien, een voltooiing waarvan de lezer niet op de hoogte wordt gesteld, is de Verteller een tragische figuur in een vaak scherp vertelde satire. Hij beschrijft en gedraagt zich als een heteroseksuele man met talrijke verliefdheden, liefdes en vriendschappen. Ondanks de adoratie voor zijn moeder en grootmoeder en zijn liefdes, laat hij zich soms laatdunkend uit over vrouwen. In *De Gevangene* (p.15) vertelt hij bijvoorbeeld in een terzijde: ‘... de verstandelijke gaven van een vrouw hebben mij altijd zo weinig geïnteresseerd dat ik als ik er bij deze of gene aandacht aan heb geschonken het pure beleefdheid is geweest.’

Een eventuele Joodse identiteit, waarmee de lezer die niets van Proust weet niet bekend kan zijn, komt telkens ter sprake als het in gesprekken gaat over de Dreyfusaffaire. Hoewel hij meer sympathie lijkt te hebben voor de Dreyfusards, kiest hij niet heel duidelijke

lijk partij. Over de homoseksuele mannelijke personages en de van lesbische neigingen verdachte vrouwen bericht hij uitvoerig. Hij onthoudt zich echter van een moreel oordeel over deze menselijke neigingen. Als zij aanleiding geven tot jaloezie, raakt hij er wel door van streek. Soms noemt hij homoseksualiteit een afwijking of zelfs een ziekte, die wel ten grondslag kan liggen aan genialiteit. In de kringen waarin hij verkeert komen, behalve zijn ouders en zijn grootmoeder, weinig personages voor die in alle opzichten blijvend zijn sympathie opwekken. Van enkelen, zoals de componist Vinteuil en de schilder Elstir, schetst hij portretten vol waardering, voor anderen, zoals Swann, Saint-Loup en Charlus ontbreekt de waardering niet geheel, maar het zijn in zijn ogen toch vooral zonderlinge schepsels. Iemand als Françoise met haar boerenslimheid, wreedheid, behulpzaamheid en soms kwaadaardige bemoeizucht is vooral komisch. Met de geliefden Albertine en Gilberte kreeg ik als lezer medelijden. De violist Morel is in de ogen van de Verteller een door en door slecht mens: ‘Ik concludeerde dat hij een laaghartige natuur moest hebben, dat hij indien nodig voor geen enkele vuigheid zou terugdeinzen, en geen dankbaarheid kende.’ (*Sodom*, p. 380)

Hoe dit alles ook zij, de manier waarop de Verteller over het algemeen de personages die hem omringen laat optreden en beschrijft, heeft me de indruk gegeven dat hij hun karakters meer dan eens meedogenloos ontleedt met een scherper oog voor hun vreemde en onaangename eigenschappen dan voor hun aantrekkelijke.

In zijn gedaante van wijsgerig psycholoog beschrijft de Verteller zijn algemene mensbeeld. In *De Schaduw van de Meisjes in bloei* (pp. 410-414) staat hiervan een vrij uitvoerige schets:

Bij de mensheid in het algemeen is het veelvuldig voorkomen van deugden die we allemaal bezitten niet merkwaardiger dan de veelsoortigheid van tekortkomingen bij elk individu afzonderlijk. Niet het gezond verstand zal “de meest voorkomende eigenschap wereldwijd” zijn, maar goedheid. In de verste meest godvergeten uithoeken van de wereld zie je de goedheid tot je verbazing vanzelf opbloeien, zoals een klapproos in een verafgelegen valleitje kan lijken op klapprozen in de rest van de wereld ...

In deze positieve toonaard gaat het nog even door, maar een paar zinnen verder luidt het dan: ‘Maar de verscheidenheid van onze tekortkomingen is niet minder verbazingwekkend dan de gelijkvormigheid van onze deugden. De meest perfecte mensen hebben wel een gebrek dat kan choqueren of kwaad maken.’ Er volgt dan een litanie van voorbeelden van de diepgewortelde schijnheiligheid en het snobisme der mensen, vooral ook van degenen die je na staan. De sterke bevattelijkheid voor de verschillende vormen van jaloezie is tegelijkertijd een van de slechtste en meest dominante menselijke hebbelijkheden.

Ik heb sterk de indruk gekregen dat allengs in de cyclus het mensbeeld van de Verteller grimmiger is geworden. De toenemende teleurstelling in zichzelf, in zijn vrienden en vriendinnen en in de vele kennissen die hij heeft ontmoet op de ontvangsten en diners, zal daartoe bijgedragen hebben.

Het dieptepunt van deze sombere mensbeschouwing trof ik aan in deze zinnen van de Verteller:

Hardvochtig en vals zijn tegen degene van wie je houdt is zo natuurlijk! Als de belangstelling die wij in anderen tonen ons niet belet zachtzinnig jegens hen te zijn en meegaand in wat zij wensen, dan komt dat doordat die belangstelling gehuicheld is. Anderen laten ons onverschillig en onverschilligheid nodigt niet uit tot gemeenheid. (*De Gevangene*, p.126)

Het blijven, ook na herhaaldelijk lezen, moeilijk te interpreteren zinnen. Volgens mij betekenen zij de ontkenning van elke mogelijkheid tot ongeveinsde vriendschap en liefde. Het doet me onwillekeurig denken aan Adrian Leverkühn die door zijn schijnheilige fictieve biograaf Serenus Zeitblom afgeschilderd is als de componist die pas een muzikaal meesterwerk kon scheppen nadat hij iedere mogelijkheid tot gevoelens van vriendschap en liefde had verkocht aan de duivel.

Besluit

Het zou van te veel vermetelheid getuigen om na de impressies die ik opdeed bij de aanvankelijk naïeve lezing van de Recherche, en waarvan ik er hier drie wat nader heb uitgewerkt, een algemene conclusie te

schrijven. Het lezen van de cyclus heeft me van het begin tot het einde geboeid en tot een veelheid van associaties, gedachten en gevoelens aanleiding gegeven.

Hoewel ik begrepen heb uit enige secundaire literatuur dat de auteur Proust zich, ondanks zijn polemieken tegen *Sainte-Beuve*, in het laatste deel van de cyclus min of meer is gaan vereenzelvigen met zijn Verteller, heb ik getracht mijn indrukken weer te geven in het perspectief van een zo zorgvuldig mogelijk van de auteur te onderscheiden Verteller.

Eén van de impressies die ik niet heb genoemd, maar die wel een grote indruk heeft gemaakt, zijn de natuurbeschrijvingen. De meidoorns die ik in het gunstige jaargetijde vanuit het raam van mijn studeerkamer zie en waar ik in de Middelpolder vlak bij mijn huis vaak langs wandel, kan ik niet anders meer zien dan door de ogen van de Verteller.

De *Recherche* is een raadselachtig kunstwerk dat je niet gemakkelijk loslaat. Voortdurend heb ik me bij het lezen afgevraagd welke levensbeschouwing Proust door middel van zijn Verteller aan zijn lezers heeft willen voorleggen. Het antwoord op die vraag moet ik schuldig blijven. Misschien heeft hij, zoals Georges Perec, volstaan met een ‘Gebruiksaanwijzing voor het leven’.

Proust als filosoof

Frans Jacobs¹

Was Proust een filosoof? Deze vraag valt bij nader inzien uiteen in drie andere vragen. Ten eerste: wilde de auteur Marcel Proust (1871-1922) zich als filosoof doen kennen? Ten tweede: koestert het belangrijkste personage van *À la recherche du temps perdu*, de ‘held’ ervan, die van alles meemaakt en die er uiteindelijk na lang treuzelen klaar voor is om een boek te gaan schrijven, de wens om daaraan een filosofische strekking geven? Laten we hem ‘Marcel’ noemen, waarbij we moeten bedenken dat deze Marcel niet dezelfde is als Marcel Proust, ook al kunnen we soms trekken van de een herkennen in de ander. Ten derde: wil de ‘verteller’ van de *Recherche*, de instantie die alles aan elkaar praat en er commentaar op geeft, zich doen gelden als filosoof? Deze verteller is weer principieel niet dezelfde als de auteur Marcel Proust, al herkennen we vaak de een in de ander.

Marcel Proust een filosoof?

De mens Proust had zeker filosofische interesses. Hij nam gretig kennis van wat hem in het laatste, aan filosofie gewijde jaar (1888-1889) van zijn verblijf aan het *Lycée Condorcet* geboden werd. (Een spoor hiervan treffen we aan wanneer de verteller de jonge Marcel laat zeggen: ‘Ik keek met verlangen uit naar het jaar dat ik op het lyceum in de zogenaamde Filosofieklas zou komen.’) Hij was vooral onder de indruk van de lessen van Alphonse Darlu, een Kantiaan (dat waren er toen heel wat). Via hem heeft hij ook kennisgenomen van andere filosofen, zoals Plato, al schijnt hij niet veel te hebben gelezen van de oorspronkelijke teksten; hij stelde zich tevreden met de overzichten van Darlu en anderen. Na een jaar militaire dienst in Orléans ging hij

¹ Frans Jacobs was hoogleraar wijsgerige ethiek aan de Universiteit van Amsterdam. Sinds zijn emeritaat houdt hij zich onledig met randgebieden van de filosofie, zoals Dante, Montaigne en Proust. Maar ook met Homerus en Thucydides.

studeren aan de *École libre des sciences politiques*, gecombineerd met een rechtenstudie aan de Sorbonne, voltooid in 1893. Dat deed hij ongetwijfeld op instigatie van zijn vader, die zijn zoon een ordentelijke carrière toewenste. Maar Proust vergat de filosofie niet en ging aan de Sorbonne ook filosofiecursussen volgen, waar hij in 1895 ‘licencié ès lettres’ werd; je kunt hem beschouwen als afgestudeerd in de filosofie.

Aan de Sorbonne was Émile Boutroux een van zijn docenten. Al tijdens zijn studie jaren maar vooral in de jaren daarna leidde Proust een tamelijk rusteloos leven: hij ging veel uit, sloot intensieve en veelal ingewikkelde vriendschappen, schreef van alles en nog wat, waarvan een deel in kranten en tijdschriften terecht kwam en soms ook in boekvorm verscheen, maakte samen met zijn moeder vertalingen uit het Engels (de moeder deed het vertaalwerk en Proust maakte er mooi Frans van), zocht contact met de *beau monde*, waardoor hij een naarstige salontijger werd; hij begon ook te werken aan een roman, maar hield daar middenin een zin mee op. Dat laatste getuigt er natuurlijk van dat hij nog op zoek was naar de strekking en vorm van zijn schrijven.

In een van zijn vele notitieboeken treffen we in 1908, toen hij was begonnen te werken aan wat hij eerst *Contre Sainte-Beuve* noemde en wat zich later ontwikkelde tot *À la recherche du temps perdu*, de vraag aan: ‘Moet het een roman worden, een filosofische studie, ben ik romanschrijver?’ Een roman werd het, al vertoonde die essayistische en zelfs filosofische trekken, wat precies de vraag oproept of en in welke zin Proust een filosoof was. Het beginnen aan die roman viel trouwens samen met het einde van zijn rusteloze leven: om te kunnen schrijven sloot hij zich grotendeels af van de buitenwereld.

De held een filosoof?

En de held? Die zit in zijn jonge jaren graag te lezen achterin de tuin, waarbij hij geniet van de filosofische rijkdom en de schoonheid van het gelezene. Vooral de schrijver Bergotte bewondert hij; die gebruikt prachtige beelden om een heel nieuwe idealistische filosofie te belichamen. Die leeservaring wekt bij hem een smachtend verlangen op om ook schrijver te worden. Maar dan moet hij wel een passend onderwerp vinden dat oneindig veel filosofische betekenis in zich bergt, een

filosofisch onderwerp dat een groot literair werk waardig is. Telkens wanneer hij een onderwerp bedenkt, blijkt het echter iets te zijn zonder enige intellectuele waarde, terwijl hij op zoek zegt te zijn naar een abstracte waarheid. Daardoor vreest hij geen schrijftalent te hebben, misschien heeft hij zelfs een hersenaandoening.

We zien hier iets interessants: de verteller drijft duidelijk de spot met de filosofische dromen van de jonge Marcel. Zolang deze de filosoof wil uithangen, wordt het niets. Interessant is trouwens ook dat filosofische diepgang voor Marcel moet samengaan met schoonheid: hij gelooft in ‘de filosofische rijkdom, de schoonheid’ van de boeken die hij leest; die twee liggen blijkbaar in elkaars verlengde. Hij wil niet alleen filosoof, maar tegelijk ook schrijver en dichter zijn.

De verteller een filosoof?

De verteller dan? Hier is de vraag lastig te beantwoorden, vooral omdat de verteller zich moeilijk laat identificeren. Enerzijds is hij degene die achteraf (misschien in zijn levensavond) terugkijkt op het reilen en zeilen van mensen die hij heeft meegemaakt, en hun zielenroerselen van toen getrouw probeert weer te geven. Dan is hij een ‘persona-verteller’, zoals ik hem in mijn boek over Proust heb genoemd (*Op zoek naar Proust*, p. 21). Deze spreekt niet namens zichzelf maar gaat plaatsvervangend te werk, waarbij hij woorden van personages vaak letterlijk citeert. Dikwijls levert de verteller er echter commentaar bij en voegt er eigen overwegingen aan toe, die niet zomaar toe te schrijven zijn aan de personages van toen. Dat is dan de ‘commentariërende verteller’ (van wie we waarschijnlijk mogen aannemen dat hij veel wegheeft van de auteur). Die overwegingen van de commentariërende verteller lijken vaak een filosofische inslag te hebben. Als we van Proust willen achterhalen of hij een filosoof is, moeten we vooral letten op deze commentariërende verteller. Overigens zijn deze twee rollen vaak moeilijk uit elkaar te halen, doordat ze zich allebei ‘ik’ noemen. En de moeilijkheid wordt nog vergroot doordat ook de held van het verhaal, de Marcel die ooit misschien schrijver wordt, een ‘ik’ is.

De vraag of de (commentariërende) verteller een filosoof is, is natuurlijk ook lastig te beantwoorden doordat omstreden is wat we

eigenlijk onder filosofie moeten verstaan. Als we de drempel niet te hoog leggen, is iedereen al gauw filosoof, zelfs de inwoners van het dorpje Combray. Die houden er volgens de verteller een filosofie op na, waarvan deze stelling van de dienstmeid Françoise een voorbeeld is: ‘Zolang de wereld draait, zie je, zullen er bazen zijn om ons op te trommelen en knechten om naar hun pijpen te dansen.’ Hier is duidelijk de persona-verteller aan het woord, die niet zijn eigen opinie over de relatie tussen bazen en knechten uit de doeken doet, maar de ideeën van Françoise weergeeft (al kun je je afvragen of Françoise het woord ‘filosofie’ kent; misschien verraadt dit woord een inbreng van de verteller zelf). Haar stelling kunnen we in ieder geval niet gebruiken bij het beantwoorden van de vraag of de verteller of Proust zelf een filosoof is.

Hoe deze vraag te beantwoorden in een kort artikel? Misschien kunnen we iets opmaken uit de manier waarop het woord ‘filosofie’ (en afleidingen ervan, zoals naamwoorden en werkwoordsvormen) wordt gebruikt. Zulke woorden komen ruim tachtigmaal voor in de *Recherche*. We kunnen daarnaast ook bekijken welke filosofen met name worden genoemd. Valt daaruit iets af te leiden? Ik ga natuurlijk uiterst selectief te werk.

Eerst een voorbeeld van een passage waar onduidelijk is of de verteller zijn gevoelens van toen weergeeft dan wel er nu gedachten aan toevoegt. De verteller heeft het over de eerste poging van Marcel (die hij dus zelf is, in een vroegere levensfase) om Albertine te zoenen:

Ik boog me over Albertine heen om haar te kussen. Had de dood me op dat ogenblik gevelde, het zou me niets hebben gedaan of liever onmogelijk hebben geleken, want het leven was niet iets buiten mij, het was in mij; ik zou meewarig hebben geglimlacht als een filosoof het denkbeeld had geuit dat ik ooit, al was het in een verre toekomst, zou moeten sterven, dat de eeuwige natuurkrachten mij zouden overleven... (II, 286)²

² Ik maak grotendeels gebruik van de vertaling van Thérèse Cornips (De Bezige Bij). De aanduidingen van band en paginanummer hebben echter betrekking op de bij Gallimard uitgegeven Franse tekst uit 1987-1989.

Dacht Marcel dat toen allemaal? Of is de verteller nu zijn ervaringen van toen aan het interpreteren? In dat laatste geval is hij het oneens met die pessimistische collega-filosoof: het begin van een filosofische discussie. Maar deze discussie gaat niet erg ver; er worden geen argumenten uitgewisseld.

Dan voorbeelden van enige passages waarin de verteller onmiskenbaar een eigen filosofische inbreng heeft.

De verteller brengt Mme de Cambremer ter sprake, die er nogal eigenaardige gedachten op na houdt. Hij probeert dat te verklaren vanuit Leibniz:

Een filosoof die niet modern genoeg voor haar was, Leibniz, heeft gezegd dat het een lange weg is van verstand naar hart. Die weg was Mme de Cambremer evenmin als haar broer bij machte geweest te doorlopen. Naarmate zij minder in de realiteit van de buitenwereld geloofde, legde zij zich er des te hardnekkiger op toe er voordat ze doodging een belangrijke plaats in te krijgen. (III, 315)

Die uitspraak van Leibniz wordt natuurlijk niet opgerakeld door Mme de Cambremer, want zij vindt hem ouderwets (zij vindt ook Chopin ouderwets in vergelijking met Debussy, totdat zij hoort dat hij de voorkeurscomponist was van Debussy). De verteller, die blijkbaar een filosofische achtergrond heeft, voert Leibniz ten tonele om Mme de Cambremer beter te begrijpen. Hij levert zelfs kritiek op haar: zij weerlegt met haar daden haar hoogdravende gedachten.

In een andere passage krijgt die filosofische achtergrond meer relüf:

Zeker, ik wist wel dat een idealistische wereldbeschouwing, zelfs een van een subjectief soort, grote filosofen niet belet smulpapen te blijven en zich met grote vasthoudendheid kandidaat te stellen voor de Académie. (II, 501)

Hier komt de aap uit de mouw: die idealistische wereldbeschouwing (blijkend uit Mme de Cambremers ongelooft in de realiteit van de bui-

tenwereld) is totaal ongeloofwaardig. Over deze stelling valt natuurlijk te twisten, maar de verteller doet het niet. Hij maakt dat idealisme eerder belachelijk.

Dit stramien is heel vaak zichtbaar in de *Recherche*. De verteller doet graag uitspraken met een filosofisch sausje, maar daarbij blijft het.

Een laatste voorbeeld hiervan. Marcel lijdt hevig onder zijn niet beantwoorde liefde voor Gilberte. Kun je daartegenover niet beter een filosofische houding aannemen en je erbij neerleggen?

...wanneer men zijn deel van de tegenstrijdigheden in de liefde filosofisch opneemt, die liefde waarover men zo gemakkelijk spreekt, dan ondergaat men haar niet, kent men haar dus ook niet, daar de kennis op dit terrein bij tussenpozen optreedt en de werkelijke aanwezigheid van het gevoel niet overleeft. (I, 601)

Dit is een vrij cryptische bijdrage aan gedachten die de verteller (en Proust) ook elders ontwikkelt: als je lijdt onder liefde helpen filosofische wijsheden niet en als je met zulke wijsheden jongleert, ben je niet verliefd.

Al die gedachten over de liefde zou je nu naast elkaar kunnen leggen en er een coherent beeld van proberen te maken. Maar dat doet de verteller niet. Zijn filosofie van de liefde blijft onuitgewerkt.

Al met al zijn verwijzingen naar filosofie altijd incidenteel en anekdotisch. Ze figureren ofwel in gesprekken die de persona-verteller weergeeft, en als de commentariërende verteller ze inbrengt, drijft hij er vaak de spot mee. Als hij ze voor zijn rekening neemt, gaat hij er nooit dieper op in. Telkens doet hij zo wel voortdurend blijken dat hij van filosofie een meer dan oppervlakkige kennis heeft.

De meeste verwijzingen naar met name genoemde filosofen zijn eveneens incidenteel en anekdotisch. Het vaakst genoemd worden Plato (negenmaal), Kant (viermaal) en Leibniz (driemaal). Nergens wordt gediscussieerd over centrale punten van hun leer, maar we horen bijvoorbeeld dat Swann waardering krijgt voor Plato's kritiek op kunst wanneer de klad komt in zijn relatie met Odette en hij minachtend begint te spreken over haar artistieke voorkeuren, of dat Françoise de

woorden van Mme de Villeparisis vervormt zoals Plato het deed bij die van Socrates (en de evangelist Johannes bij die van Jezus!). Het meest welsprekende voorbeeld hiervan beluisteren we wanneer de verteller de woorden weergeeft van Brichot, hoogleraar aan de Sorbonne. Hij neemt Marcel even apart:

De morele plicht, zei hij, is niet zo duidelijk imperatief als onze Ethica ons leert. Laten de theosofische cafés en de Kantiaanse bierhuizen zich er maar in schikken, wij verkeren in jammerlijke onkunde wat betreft de aard van het Goede. Ikzelf die, dit zonder enige grootspraak, mijn studenten in alle onschuld de filosofie van voornoemde Immanuel Kant heb verklaard, ik zie, wat betreft het geval van mondaine casuïstiek waarvoor ik word geplaatst, geen enkele precieze vingerwijzing in die Kritik der praktischen Vernunft waarin de grote afvallige van het protestantisme aan het platoniseren ging, in Germaanse trant, ten behoeve van een prehistorisch sentimenteel en hofflievend Duitsland, ingeval het Pommerse mysticisme zulks nog van node mocht hebben. Het is weer een Symposion, maar dit keer gehouden in Koningsbergen, een gelag op de wijze van daarginds, zwaar en van smetten vrij, met zuurkool en zonder gigolo's. (III, 786)

De verteller vat dit natuurlijk niet op als een boeiende bijdrage aan het goede begrip van het denken van Kant. Hij gaat er dan ook niet dieper op in.

Bergson

Met welgeteld één uitzondering. In *Sodome et Gomorrhe* treffen we ergens een discussie aan over een stelling van Bergson, over de invloed van slaapmiddelen. Voor de vraag of Proust een filosoof was, zijn dit cruciale bladzijden, die ik in het tweede hoofdstuk van mijn boek over Proust uitvoerig heb besproken; de kern ervan vat ik hier samen. Eerst een citaat:

Ik was dan ook, terwijl ik van het ene onderwerp op het andere overging, verrast toen ik de Noorse filosoof, die het weer van M. Boutroux had, 'zijn eminente collega — pardon, zijn confra-

ter' hoorde zeggen wat M. Bergson dacht van de bijzondere geheugenstoringen die slaapmiddelen teweegbrengen. (III, 373)

Deze 'illustere Noorse filosoof' is eerder ten tonele verschenen toen tijdens een tafelgesprek de vraag aan de orde was of Franse eigennamen soms verwijzingen naar bomen in zich bergen; van slaapmiddelen en geheugenstoringen werd toen niet gerept. Ditmaal gebeurt dat wel. En hoe! Het doet denken aan Plato's *Phaedo*, waar Echecrates aan Phaedo vraagt wat Socrates zoal zei voordat hij de gifbeker dronk. Nu hoort de verteller wat de Noorse filosoof via Émile Boutroux heeft gehoord van de woorden van Bergson. Bergson zou hebben gezegd dat slaapmiddelen geen kwaad kunnen voor het geheugen van alledag, maar misschien wel voor hogere vormen van geheugen, waar je bijvoorbeeld Griekse citaten opbergt. De verteller spreekt Bergson niet rechtstreeks tegen, want misschien heeft de overigens diepzinnige en heldere Noorse filosoof het allemaal niet goed begrepen. Maar wat de verteller daar hoort, strookt niet met zijn eigen ervaring; het gaat bij hem precies andersom. Als hij slaapmiddelen heeft genomen, kan hij nog wel een versregel van Baudelaire opzeggen of discussiëren over de leer van Porphyrius of Plotinus, maar weet hij zich geen raad met de doodgewone dingen van alledag. Hij weet dan bijvoorbeeld niet meer of hij een uitnodiging heeft beantwoord.

Dat de verteller zo omzichtig een theorie van Bergson aanroert, dat deze in zijn geschriften overigens nergens aan de orde stelt, laat zien dat het helemaal niet zijn bedoeling is om nu eens een diepzinnig gesprek te voeren met een filosoof. In zijn *L'éclectisme philosophique de Marcel Proust*, gaat Luc Fraisse, na een korte weergave van de historie van de Noorse filosoof, uitvoerig in op overeenkomsten en verschillen tussen het denken van Proust en van Bergson. Daar is Proust in de *Recherche* niet op uit. Deze episode demonstreert overduidelijk dat hij helemaal geen discussies wil voeren met academische filosofen.

Proust als moralist en als inspirator

Dat sluit natuurlijk niet uit dat in de *Recherche* in andere opzichten wél wordt gefilosofeerd. Integendeel: zowel de personages als de verteller gaan zich te buiten aan het doen van filosofisch aandoende uitspraken. Dat leidt gemakkelijk tot generaliserende opmerkingen; we zagen dat al aan het voorbeeld van Françoise met haar onderscheid tussen bazen en knechten. Het is grappig om te zien dat de verteller vaak niet veel gelooft van zulke generalisaties. Wanneer Charlus beweert dat zijn stellingnamen over homoseksualiteit alleen voortkomen uit zijn verlangen naar abstractie en een transcendentiaal gezichtspunt innemen, weet de verteller (en de lezer) wel beter. Maar ook de essayistische passages van de verteller staan vol generaliserende opmerkingen; hij wil zelfs ‘wetten’ op het spoor komen, aan de geldigheid waarvan hij nooit twijfels uitspreekt. Over de status van deze wetten is in de literatuur over Proust veel te doen geweest, en ik ga daarop niet nader in. Het enige wat ik nu wil zeggen is: zulke passages doen niet wat gangbaar is bij veel filosofische betogen, nl. argumenten voor een standpunt afzetten tegen mogelijke argumenten ertegen, om dan tot een althans voorlopige conclusie te komen. Een afweging zou helemaal op haar plaats zijn wanneer die ‘wetten’ met elkaar in strijd zijn; een beroepsfilosoof wil immers bij uitstek inconsistenties opsporen en opheffen. Maar Proust laat dat achterwege. Toch is het mogelijk om uit de verspreide passages over liefde een min of meer coherent totaalbeeld te reconstrueren, zoals ik eerder al zei. In mijn boek over Proust heb ik dat geprobeerd met een achttal liefdeswetten, die in een duidelijke samenhang kunnen worden gebracht. Maar daarmee ontstaat er nog niet zoiets als een coherente filosofie van de liefde; het is een poging om de liefdesfilosofie van Proust te reconstrueren. En Proust doet dat zelf niet.

Die ‘wetten’ van Proust doen eerder denken aan de maximes van Franse moralisten als La Rochefoucauld en La Bruyère. Ook daarvan wordt de geldigheid niet argumentatief aangetoond, maar eerder gesuggereerd. En de lezer kan erdoor aan het denken worden gezet, want die herkent zich er telkens weer in. Dat kan dan ook aangename lectuur opleveren, terwijl alleen specialisten genieten van de dwingende betogen van academische filosofen. Zo’n filosoof is de verteller in ieder

geval niet. 'Een werk dat theorieën bevat, is als een object waar het prijskaartje nog opzit' (IV, 461).

En natuurlijk bevat Prousts denken allerlei elementen die aanleiding kunnen geven tot filosofische of wetenschappelijke gedachtevorming, en dat gebeurt nog steeds. Ik noem het een en ander. Uiteraard heeft hij veel te zeggen over het geheugen, en filosofen en psychologen kunnen zich daardoor laten inspireren. Ook de ervaring dat onze tijd vaak verbrokken is en de wens om toch te streven naar een enigszins coherent levensverhaal, is iets waarover de *Recherche* ons allerlei suggesties aan de hand kan doen. Hetzelfde geldt voor de grote plaats die het toeval inneemt in ons leven, en hoe we daarmee kunnen omgaan. Al dan niet in aansluiting daarbij kunnen een filosofie en een psychologie van het 'ik' met veel vrucht te rade gaan bij Proust: dat is bij hem geen massieve eenheid, we houden er zelfs meerdere ikken op na, die met elkaar in de clinch kunnen liggen. Misschien kunnen mensen zichzelf en anderen daarom nooit volledig begrijpen. Prousts gedachten over creativiteit worden sterk door dat inzicht bepaald. De *Recherche* komt niet voort uit het heldere licht van het wakende bewustzijn, maar uit het schemerduister van vage herinneringen waarop we weinig greep hebben; daarom zegt Proust dat een kunstenaar afkomstig is uit een onbekend land dat hij vergeten is. Ook de esthetica kan inspiratie ontleenen aan Proust, bijvoorbeeld aan zijn in vele toonaarden verwoorde stelling dat schoonheid iets voorbijgaands veronderstelt. Denk wat dit laatste betreft aan Swann die muziek hoort die hem aan Odette doet denken:

Hij was als een man in wiens leven een voorbijgangster die hij even heeft gezien het beeld heeft gebracht van een nieuwe schoonheid die de scherpte van zijn eigen gevoeligheid verhoogt terwijl hij niet eens weet of hij die vrouw die hij al bemint en wier naam hij zelfs niet kent ooit zal terugzien. (I, 207)

Het meest bijzondere van de *Recherche* bestaat misschien in de combinatie van twee heterogene elementen. Enerzijds vertoont het werk een diepgang die we best filosofisch mogen noemen, als we aan dat woord niet te zwaar tillen, maar anderzijds wordt de spanning voortdurend

doorbroken door een onweerstaanbare humor. Het werk levert dus zowel een verheven voldoening op als een luchtige vorm van plezier. Een hedonistisch eudemonisme: is dat het waarvan Prousts denken blijkt geeft?

Sophie Bertho: *La Peinture selon Proust*.¹

Sjef Houppermans²

Zoals de titel al aangeeft is de bedoeling van deze studie niet om een inventaris te geven van de schilderijen die in de *Recherche* voorkomen³, maar om een visie te ontwikkelen over de manier waarop Proust schilders en hun werk in zijn roman integreert. Omdat de auteur ook ruimschoots gebruikmaakt van de tekstgenetica en zo kijkt naar eerdere aanzetten en vroegere versies, zijn we getuige van een proces van voortschrijdende versmelting. De innige verknoping van intrige, psychologische invulling en kunstwerken culmineert in de kernscènes rond Albertine, uiteengezet in een sterk slotgedeelte van dit boek. Meer dan ooit is daarbij ook de inbreng van de lezer belangrijk want daar komt de functie van het ‘instrument optique’ dat de tekst wil zijn tot zijn recht waardoor andere werelden open gaan.

Alvorens te komen tot deze eenheid tussen de eisen van de tekst en de rol van de schilderkunst heeft Proust een lange leerschool doorlopen. Allereerst als gretige kunstliefhebber die vele tentoonstellingen bezoekt en vooral ook de galerijen van bekende handelaars en verzamelaars zoals met name Charles Ephrussi. In zijn vroege opstellen komt de tijdgebonden esthetiserende kijk van de idealiserende liefhebber goed naar voren.

Drie voorbeelden en inspirators worden meer in het bijzonder uitgelicht. Eerst is dat Robert de Montesquiou, verfijnd minnaar der kunsten en zelf eminent woordkunstenaar. Zijn beschrijvingen van

¹ Uitgave: Classiques Garnier, Paris, 2021, 170 p.

² Sjef Houppermans was tot 2016 universitair hoofddocent Moderne Franse Letterkunde aan de Universiteit Leiden.

³ Bertho geeft een uitgebreide bibliografie hierover. Zie ook Sjef Houppermans, ‘Het denkbeeldige museum van Marcel Proust’ in Bulletin van de Marcel Proust Vereniging, nummer 4, 2009, pp 45-51 (over Le musée imaginaire de Marcel Proust van Eric Carpeles, Paris, Thames and Hudson, 2009).

schilderijen hebben een plaats binnen de traditie van de *ekphrasis*, het creëren van een talig equivalent van de afbeelding. Proust bewondert deze decadente mooischrijverij maar zal niet schuwen er in de *Recherche* er de spot mee te drijven. Een tweede inspiratiebron vindt hij in het werk van de broers Goncourt, meesters in het observeren en lyrisch weergeven van zorgvuldig geanalyseerde beelden. De befaamde ‘pastiche des Goncourt’ (eerst in het kader van l’affaire Lemoine en vervolgens binnen de *Recherche* (IV 287-295) zijn een afrekening van de auteur met deze methode en met zijn eigen flirten in die richting. Bertho vat het als volgt samen : ‘Tegenover de horizontale realistische beschrijvingen van de Goncourts zal Proust in zijn roman gebruik maken van de dwarsverbindingen eigen aan de metafoor’ (p. 52; hier en elders mijn vertaling SH). Als derde en belangrijkste leermeester wordt daarna uitgebreid ingegaan op de rol van John Ruskin⁴, door Proust vertaald en bewonderd. Hij geldt als vertegenwoordiger bij uitstek van ‘la religion de la beauté’ en als zodanig is vooral de filosofische dimensie van zijn werk een leidraad. Bertho toont op overtuigende wijze aan hoe Ruskins boek *Stones of Venice* de basis vormt van het beeld van de dogenstad in de *Recherche* maar hoe Proust vervolgens afstand neemt van de onechtheid van de ophemelende culturele beschrijvingen om de stad te kunnen beleven als een innerlijke ervaring. Ruskin beleeft de kunst als Swann wiens idolatrie zich uit in de ‘toepassing’ van met name Botticelli’s Zephora op Odette. Prousts verteller daarentegen zal het ‘leven’ transcenderen in de kunst. Tot zover de levenslessen.

Het tweede gedeelte van het boek heeft als titel ‘Le tableau dans l’esthétique proustienne’. De essentie van deze esthetica berust bij de metafoor die net als de onvrijwillige herinnering de realiteit omvormt door een analogie tot stand te brengen tussen twee gewaarwordingen of twee impressies. Dat bewondert Proust bij de impressionisten, met name bij Monet; dat treft de verteller in de doeken van (de fictieve) Elstir. Het schilderij is metaforisch zoals de stijlfiguur en gaat zo een verbintenis met het verhaal als ontdekking aan. De ekphrasis ontbreekt het aan deze dynamiek, dynamiek die kenmerkend is voor de moder-

⁴ Bij Classiques Garnier is zelfs in 2017 een *Dictionnaire Proust-Ruskin* verschenen van de hand van Jérôme Bastianelli.

nistische poëtica van Proust. Ter illustratie neemt Bertho een doek van Monet dat zowel in *Jean Santeuil* als in de *Recherche* een rol speelt: ‘Glaçons’ uit 1880 dat deel uitmaakt van een serie over de overstromingen van de Seine. In *Jean Santeuil* volgen we een verzamelaar die de ekphrasis narrativiseert, terwijl deze toch een losstaande observatie vormt⁵. In de voorbereidende teksten van de *Recherche* (met name in Cahier 28) worden nog allerlei termen gebruikt die duidelijk naar Monet verwijzen zoals ‘dégel’, ‘miroitement’ of ‘glace’ maar ze verwijzen nu naar een schilderij van Elstir. In *Le côté de Guermantes* komt dit schilderij weer terug, maar nu zonder de kenmerken van een ekphrasis en zonder enige verwijzing naar Monet. ‘Bij mijn bezoeken aan Elstir’ heet het daar ‘had ik aan zijn schilderijen gevraagd mij dingen te laten begrijpen en beminnen die beter zijn dan die schilderijen, echte dooi, een authentiek plein op het platteland [...] maar nu daarentegen wekten de originaliteit van die doeken en de verleiding die ze uitoefenden mijn verlangen, en wat ik vooral wilde zien waren andere schilderijen van Elstir’ (II 423). Bertho kan dan dit gedeelte afsluiten met de conclusie: ‘We zullen moeten accepteren dat het immense belang dat Proust toekent aan de wereld van de gevoelens, aan de associaties voortspruitend uit de verbeeldingskracht, ook als paradoxaal effect een zekere profanatie van het kunstwerk heeft. Het kunstwerk is zo een eenvoudige schakel geworden in de bedrading van onze verbeelding’ (p.101).

Hoe worden de schilderijen dan ingezet binnen de ontwikkelingen van het verhaal? In deel 3, ‘Dynamiques du tableau dans le roman proustien’, onderscheidt de auteur een viertal functies : een psychologische, een retorische, een structurele en een ontologische. De psychologische functie dient om personages te karakteriseren. De idolatrie van Swann en de mondaine opvattingen over schilders van de Guermantes of van de Verdurins leiden vooral tot een satirische invulling waarmee Proust de doxa aan de kaak stelt. De retorische functie brengt argumenten te berde die veranderingen bewerkstelligen. Zo bijvoorbeeld de manier waarop het Zéphora-portret Swanns kijk op Odette fundamenteel wijzigt. En de verteller verstrikt Albertine in

⁵ « Voyez comme tout miroite, comme tout est mirage par ce dégel [...] », *Jean Santeuil*, p. 897.

een complex netwerk van artistieke analogieën. Maar uiteindelijk zal deze laatste door zijn eigen retorica heen breken en passief genieten ombuigen naar actief scheppen dat kunst omvormt tot nieuwe werkelijkheid. De structurerende functie houdt in dat verwijzingen naar de schilderkunst door de hele tekst heen een personage volgen in zijn of haar ontwikkeling. De ontologische functie tenslotte geeft aan dat een kunstwerk het wezen onthult van de wereld en van de dingen. Toegespitst kan men stellen dat deze functie ‘door in een andere kunstvorm, de schilderkunst, de essentie bloot te leggen van de primaire kunst, de literatuur, voor de verteller en vervolgens voor de lezer, de essentie van het leven aangeeft’ (p. 115).

In de laatste sectie van het boek wordt dit principe toegelicht door middel van een fijnmazige lectuur van ‘le roman pictural’ van Albertine. De schilderijen in kwestie spelen via uitgelichte details en vrije associaties in op het wisselende beeld dat de verteller van haar heeft, ongrijpbaar, seksueel niet te duiden, onmisbaar alvorens in rouw op te lossen. Vooral in de kleding van Albertine wordt dit zichtbaar daar waar zij gelijkenis vertoont met Elstirs ‘Miss Sacripant’ of een soortgelijk gewaad draagt als de *houppelande* die de allegorieën van Giotto kenmerkt. Bovenal echter wordt zij gekarakteriseerd door de japonnen ontworpen door de couturier Fortuny die zijn inspiratie met name bij Carpaccio vindt. Diens schilderij ‘Le patriarche de Grado exorcise un possédé’ (de patriarch uit Grado drijft de duivel uit bij een bezetene) toont niet alleen een soortgelijk kledingstuk maar verbindt dit ook met een androgyne figuur. Bertho gaat (op overtuigende wijze) nog een stapje verder als zij de titel van het doek van toepassing laat zijn op de relatie tussen ‘Marcel’ en Albertine: uiteindelijk moet hij zich bevrijden van de schim die hem blijft achtervolgen. Dan kan als slotaccent Giotto’s schilderij over de graflegging van Christus opdoemen als teken dat de schrijnende rouw overstegen wordt door de boven de tombe zwevende engelenfiguren die ook de benaming van de geliefde als ‘engel’ door de hele cyclus heen definitief vastleggen⁶.

In de conclusie onderstreept de auteur dat Proust de schilderkunst in haar veelvuldige verschijningen inzet als een schitterend mid-

⁶ Het boek bevat afbeeldingen in kleur.

del om de werkelijkheid om te vormen. Zij werkt als metafoor door heel verschillende werelden te doen samenvallen. De schilderkunst zet de werkelijkheid op een ander spoor en activeert een web aan analogieën om daarna ook op te lossen in de lijnen van het verhaal. De schilderkunst en ook de werkelijkheid worden door Proust niet gezien in hun concrete vorm, maar als verbindingen in de verbeelding, als echo's van gevoel en beleving. En dit gaat gepaard met een intense leeservaring waarbij de lezer zijn eigen tekst ontcijfert. Daarom kan Bertho besluiten met de zinsnede: 'Car Proust n'écrit pas pour lui, il est chacun de ses lecteurs et nous sommes tous Proust.'

Marcel Proust: *Les Soixante-quinze feuillets et autres manuscrits inédits*

Édition établie par Nathalie Mauriac Dyer.

Préface de Jean-Yves Tadié.¹

Manet van Montfrans²

De vondst van de lang verloren gewaande en in 2018 uit de nalatenschap van Bernard de Fallois opgedoken fragmenten die Proust in 1908 schreef als eerste opzet voor de Recherche, zorgde voor euforie onder de Proust-specialisten. Eindelijk dan had men de ‘Graal’ gevonden, de kiem van Prousts meesterwerk. Na ruim zestig jaar gissen en zoeken bleek het ontbrekende stuk in de puzzel eigenlijk al die tijd min of meer onder handbereik te hebben gelegen. In het archief van Bernard de Fallois.



Suzie Mante-Proust nam de zorg voor Prousts literaire nalatenschap in 1935 over van Robert Proust, haar vader en jongere broer van de in 1922 overleden schrijver. In 1949 vertrouwde zij de ordening van het archief toe aan de jonge letterkundige Bernard de Fallois, met wie zij door André Maurois, biograaf van Proust, in contact was gebracht. Fallois bezorgde in 1952 een uitgave van *Jean Santeuil*, de roman die Proust in 1899 onafgemaakt terzijde had gelegd, en verzamelde in *Contre Sainte-Beuve* (1954) essayistische prozaschetsen. Nadat zijn plan om een proefschrift te schrijven was gesneuveld, liet Fallois zijn

¹ Uitgave: Gallimard, Parijs, 2021

² Manet van Montfrans was tot 2009 universitair docent Europese en Franse letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam.

aspiraties varen en werd hij een succesvol uitgever³. In het voorwoord bij *Contre Sainte-Beuve* zinspeelde Fallois op het bestaan van een eerdere versie van de *Recherche*, waarvan Proust in zijn *Carnet* van 1908 ook gewag had gemaakt. Bij de overdracht van Prousts manuscripten aan de Bibliothèque nationale, in 1962, bleek die eerdere versie, tot verbazing van onderzoekers en conservatoren, te ontbreken. Met de jaren namen de verdwenen documenten mythische proporties aan.⁴

Nathalie Mauriac Dyer, hoofd van de onderzoeksgroep die zich bij het ITEM-CNRS (Institut des Textes et Manuscrits) bezighoudt met de transcriptie en digitalisering van de manuscripten van Proust, heeft de uitgave van de *Soixante-quinze feuillets et autres documents inédits* bezorgd. Bernard de Fallois presenteerde dit manuscript in 1954 als de ‘75 feuillets’, en die titel heeft Mauriac behouden, hoewel het eigenlijk 38 dubbele bladzijden, dus 76 bladzijden betrof. Proust werkte eraan tussen het begin van 1908 en de herfst van datzelfde jaar. Tot in 1912 greep hij er bij zijn werk aan de *Recherche* op terug. Het manuscript bevat de eerste versie van zes cruciale episodes die ook allemaal, zij het met de nodige wijzigingen, in de *Recherche* zijn opgenomen: ‘Une soirée à la campagne’ (met de nachtkusscène), ‘Le côté de Villebon et le côté de Meséglise’, ‘Séjour au bord de la mer’, ‘Jeunes filles’, ‘Noms nobles’ en ‘Venise’. De onderzoekers van het ITEM die de ontstaansgeschiedenis van Prousts werk in kaart brengen, moeten bij het lezen van deze bladzijden eenzelfde soort gewaarwording hebben gehad als archeologen die onder een gotische kathedraal een merovingisch of romaans kerkje ontdekken: de bescheiden oorsprong van een magistrale schepping.

Nathalie Mauriac noemt het manuscript terecht een ‘*Recherche avant la lettre*’, al komen Charlus en Albertine, Sodom en Gomorra, er

³ Postuum verschenen van Bernard de Fallois *Sept conférences sur Marcel Proust*, Éditions de Fallois, 2019, en *Proust avant Proust: Essai sur Les Plaisirs et les Jours*, Paris, Les Belles Lettres, 2019.

⁴ De Fallois-archieven blijken een ware grot van Ali Baba. Luc Fraisse vond er een aantal nooit eerder uitgegeven korte verhalen van Proust, die hij publiceerde onder de titel *Le mystérieux correspondant et autres nouvelles inédites*, Parijs, Éditions de Fallois, 2019.

nog niet in voor. In de uitgave nam zij ook een selectie op van andere, niet eerder gepubliceerde manuscripten uit de Fallois-archieven en passages uit de Carnets (notitieboekjes) en Cahiers (de schriften met voorlopige versies van de *Recherche*), die de ontstaansgeschiedenis van de '75 feuillets' en de manier waarop Proust deze gebruikt heeft, verduidelijken. Een uitvoerig commentaar, een chronologische verantwoording en een notenapparaat completeren het geheel.

In het late najaar van 1908 legde Proust zijn '75 feuillets' terzijde en begon hij aan zijn requisitoir tegen de negentiende-eeuwse schrijver en literatuurcriticus Sainte-Beuve die bij de beoordeling van een literair werk zijn kennis van persoon en leven van de schrijver betrok. Een benadering die haaks stond op het strikte onderscheid dat Proust maakte tussen het sociale en het diepe ik van de kunstenaar. Proust was van mening dat de studie van het leven van een schrijver-kunstenaar niets bijdraagt aan het begrip van diens werk. Het essay waarin hij stelling nam tegen de methode van Sainte-Beuve kreeg echter alweer snel een verhalende vorm: 'Maman zou aan mijn bed komen zitten en ik zou haar vertellen over een artikel dat ik over Sainte-Beuve wilde schrijven'. In de beschrijving van de ochtend en de nacht die voorafgaan aan de komst van Maman, verschijnt een personage dat zich in zijn halfslaap de kamers herinnert waar hij de nacht heeft doorgebracht. Die herinneringen vormen dan de opening van de *Recherche* en, puttend uit het materiaal van de '75 feuillets', begon Proust in het voorjaar van 1909 vanuit die terugblik de losse scènes met elkaar te verbinden.

In haar commentaar belicht Nathalie Mauriac de verrassingen en nieuwe inzichten waartoe de ontdekking van de '75 feuillets' heeft geleid. Zo was men er sinds jaar en dag van overtuigd dat Proust aanvankelijk aan zijn *Recherche* de vorm van een essay wilde geven en van daaruit de stap naar verhalend proza zette. *Contre Sainte-Beuve* is lang beschouwd als de oertekst van de *Recherche*. Dat idee is nu ontkracht: de '75 feuillets' zijn vóór *Sainte-Beuve* geschreven en bevatten de kiemcellen van de roman.

Een andere verrassing is het sterk autobiografische karakter van deze fragmenten. De ik-verteller en zijn familieleden worden nog aangeduid met hun werkelijke voornamen: Adèle, de grootmoeder, Jeanne,

de moeder, en Marcel, de (klein)zoon. De Joodse achternamen van de moeder en de grootmoeder, Weil en Berncastell, worden echter nergens vermeld. In de volgende versies wordt Jeanne Maman, de grootmoeder Bathilde of Mme Amédée. De ik-verteller wordt pas in de schetsen voor *La Prisonnière* weer bij zijn voornaam genoemd, in de definitieve versie uiteindelijk slechts twee keer. Prousts terughoudendheid ten opzichte van zijn Joodse komaf is voor Nathalie Mauriac aanleiding om de geschiedenis van zijn familie van moederskant te reconstrueren. Ze laat zien welke metamorfoses de verschillende familieleden in de latere versies ondergaan, en beschrijft Prousts omgang met thema's als assimilatie en antisemitisme. In de *Recherche* is de moeder niet alleen niet Joods maar keert zij zich ook nog tegen Dreyfus, zij is 'antidreyfusarde'. En hoewel hij bevriend is met de Joodse Swann, gaat de grootvader zich graag te buiten aan antisemitische uitlatingen tegenover de Joodse vrienden van zijn kleinzoon.

Op een droomachtige ervaring na, die van een bomenlaan op weg naar Villebon, is er in de '75 feuillets' geen spoor van onwillekeurige herinneringen te vinden. Het eerste grote stuk over dergelijke ervaringen – het stukje geroosterd brood (de latere madeleine), de ongelijke plavuizen van de San Marco, het geluid van een couvert op een bord ... – schreef Proust tussen oktober en december 1908 op een aantal dubbele bladzijden waarvan het formaat identiek is aan dat van de '75 feuillets'. In oktober 1908 deed een foto van de doopkapel van de San Marco in *Le repos de Saint-Marc*, de toen net verschenen Franse vertaling van Ruskins *St Mark's Rest*, hem terugdenken aan de ongelijke plavuizen in de basiliek die hij in 1900 met zijn moeder had bezocht. Deze ervaring, de enige onwillekeurige herinnering waarvan Proust autobiografisch verslag heeft gedaan, zou dan de aanleiding zijn geweest om over het onwillekeurige geheugen te gaan schrijven. Zou Proust dit op zich zelf staande stuk hebben geschreven om het onderscheid tussen het diepe en het sociale ik te illustreren en het uiteindelijk hebben willen gebruiken als opening van zijn betoog tegen Sainte-Beuve? Of waren deze pagina's bedoeld als bekroning van de episodes in de '75 feuillets', maar zou Proust ze in december 1908 een plaats hebben gegeven in het voorwoord bij *Sainte-Beuve* omdat hij

toen besloten had, althans tijdelijk, af te zien van de romanvorm?

Mauriac acht deze laatste mogelijkheid het meest waarschijnlijk en noemt daarvoor verschillende aanwijzingen. Bijvoorbeeld het hoofdstuk in de '75 feuillets' over Venetië waarin de ik-verteller, varende in een gondel langs de palazzo's, 'de momenten van ons leven betreurt die wij niet echt beleven, in beslag genomen als we worden door de tirannie van het heden, de bemoeienis van de intelligentie, de aaneenschakeling van egoïstische verlangens'. 'Maar', schrijft hij, 'deze momenten zullen hun glans terugkrijgen als eindelijk de dag van hun herrijzenis is aangebroken'. (106) Voordat Proust in oktober 1908 door de foto van het baptisterium aan de ongelijke plavuizen herinnerd werd, was hij dus al van plan om Venetië te doen herleven.

Het woord 'herrijzenis' heeft voor Mauriac geen religieuze betekenis, het is een term, schrijft ze, die in de tijd van Proust vaak werd gebruikt, bijvoorbeeld door Taine in *De L'intelligence*. Daarmee neemt zij misschien in bedekte termen afstand van een Proustspecialist als Edward Bizub die in zijn recent verschenen *Faux pas sur les pavés. Proust controversé* (Classiques Garnier, 2020) de religieuze toonzetting van het bezoek aan het baptisterium in de *Recherche* benadrukt. In de door Proust kort voor zijn dood sterk ingekorte versie van *Albertine disparue* die Nathalie Mauriac in 1987 heeft bezorgd, ontbreekt die scène in de doopkapel helemaal. Hetgeen haar en een aantal andere Proustianen sterkte in het vermoeden dat Proust zelf niet meer geloofde in de extatische ontknopning van zijn roman.

Net zomin als de Joodse identiteit roert de verteller in de '75 feuillets' het vraagstuk van de homoseksualiteit aan. Proust heeft zijn meest buitenissige creatuur, de baron de Charlus, nog niet het licht laten zien, Sodom is nog onbewoond al komen we al wel Ludwig II van Beieren, prins Edmond de Polignac, en een aantrekkelijke voorganger van Robert de Saint-Loup tegen. Vanaf 1907 toonde Proust zich buitengewoon geïnteresseerd in de tegen homoseksuelen aangespannen processen in Duitsland. In mei 1908 schrijft hij aan Louis d'Albufera dat hij van plan is om een essay over 'pédérastie' te schrijven, maar voegt eraan toe dat het niet makkelijk zal zijn om dat te publiceren, niet zozeer vanwege het onderwerp maar vanwege zijn eigen reputatie. Tot

de lange apologie in de Cahiers van 1909, getiteld ‘La Race des Tantes’, een eerste versie voor *Sodom en Gomorra* waarin hij een parallel trekt tussen de twee ‘vervloekte rassen’, Joden en homoseksuelen, heeft Proust niets van enige omvang over dit onderwerp gepubliceerd. De Fallois-archieven bieden op dit gebied geen verrassingen.

Behalve dan, op de laatste pagina van de ‘75 feuillets’, een nogal schokkende beschrijving van de Christus in de San Marco: ‘vrouwelijk, oosters en bizar, bijna een clowneske pasja uit de Orient’. Op deze beschrijving volgt een opmerking over de hiërarchie van de kunsten waarin de verteller de voorkeur geeft aan de esthetiek van kunstenaars van eigen bodem. Nathalie Mauriac interpreteert dit niet als een concessie van Proust aan de heersende xenofobie of als een soort misplaatst artistiek nationalisme. De verteller in de *Recherche* heeft een voorkeur voor de symmetrie van de Franse gotiek, maar dat betekent voor hem niet dat alles wat er vreemd en bizar uitziet veroordeeld moet worden.⁵ Ook achter ongunstige uiterlijke kenmerken – te lange haren, te grote neus en te grote ogen, theatrale en bruuske gebaren – kunnen deugden als goedheid, moed, eenvoud, tact en innerlijke adel schuilgaan. Nathalie Mauriac: ‘Als het niet om de figuur van Christus ging, zou je in dit oosterse (met andere woorden semitische), vrouwelijke en pasja-achtige personage een ironisch, provocerend en defensief zelfbeeld van een homoseksuele Jood kunnen herkennen: Marcel Proust’.

⁵ R² II, 702-703.

Roland Barthes, *Marcel Proust. Mélanges*¹

Annelies Schulte Nordholt²

Hoewel de *Recherche* naar zijn eigen zeggen behoort tot de romans die hij zijn leven lang het meest gelezen en herlezen heeft, heeft Roland Barthes vrij weinig over Proust geschreven: slechts een stuk of vijf essays. Deze zijn nu, meer dan veertig jaar na zijn dood in 1980, gebundeld en er is veel ander, meest ongepubliceerd materiaal aan toegevoegd, waardoor er een zeer gevarieerd geheel ontstaan is. Naast sommige vrij bekende essays, zoals ‘Ça prend’ en ‘Proust et les noms’, vinden we in deze bundel aantekeningen voor een reeks lessen die Barthes gaf in Marokko, het transcript van drie radio-interviews en een weergave in facsimile van bijna tweehonderd kaarten uit het kaartstelsel dat hij aanlegde over Proust. Het zijn korte aantekeningen over wat hem raakte bij Proust. Verder bevat het boek een katern met tientallen foto’s van modellen van Proustpersonages, dat hij had samengesteld voor een college aan het Collège de France. Hij had er dia’s van laten maken maar nadat hij op een dag, in het voorjaar van 1980, naar het Collège was geweest om proef te draaien met die dia’s, werd hij op weg naar huis door een bestelauto aangereden in de Rue des Écoles. Hij overleed enige tijd later.

Dat Barthes een dodelijk ongeluk kreeg juist op het moment dat hij over Proust zou gaan spreken lijkt een raar toeval maar past ironisch genoeg bij zijn benadering van de *Recherche*, die zeer persoonlijk is en een intiem verband met de dood heeft. Barthes las Proust weliswaar al vanaf zijn zeventiende jaar, en schreef er van tijd tot tijd iets over, maar pas in 1978, na de dood van zijn eigen moeder, werd het lezen van Proust werkelijk dringend voor hem. Meermalen in dit boek zegt hij namelijk dat de scène die hem in de *Recherche* het meest raakte, die

¹ Uitgave: Seuil, collection Fiction & Cie, 2020.

² Annelies Schulte Nordholt is universitair docent Franse taal- en letterkunde aan de Universiteit Leiden.

van de ziekte en de dood van de grootmoeder was. Die scène werkte bij hem als een soort trigger in zijn eigen schrijversleven.

Maar laten we met iets lichters beginnen: de radio-uitzendingen, ook uit 1978. Daarin doorkruist Barthes met een journalist het Parijs van Proust en brengt ook een bezoek aan Illiers-Combray. Hij wandelt langs de adressen waar Proust gewoond heeft: ze blijken allemaal op een paar vierkante kilometer te liggen, op de *rive droite*, in het Faubourg Saint-Honoré. Dat is voor hem aanleiding tot interessante opmerkingen over de sociologie van de *Recherche*: hoe in Prousts tijd de rijke adel en hoge burgerij zich al van de Faubourg Saint-Germain (het huidige zevende arrondissement, op de *rive gauche*) verplaatst had naar de *rive droite*, de Faubourg Saint-Honoré: de buurt van de banken en de beurs, waar het geld verdiend werd. Staande voor de enorme panden waar Proust gewoond heeft, verbaast hij zich erover hoe Proust deze gesloten en zwaar burgerlijke, conformistische bouwsels heeft omgevormd tot de lichte, briljante plekken waar de handeling van de roman zich afspeelt. Hij benadrukt dan ook steeds weer dat het bezoeken van Proustplekken eigenlijk niet strookt met wat literatuur voor Proust betekent: niet het beschrijven van een bestaande werkelijkheid maar het door de verbeelding en de herinnering herscheppen van de werkelijkheid tot een poëtische tekst. ‘Proust is een prozadichter’, zegt Barthes.

Proustplekken bezoeken, foto’s van Proustpersonages (of van hun mogelijke modellen) verzamelen: het lijkt nogal ver af te liggen van hoe een modernist en structuralist als Roland Barthes tegen literatuur aankeek: als een Tekst, vaak met een hoofdletter geschreven, die strikt gescheiden moest worden gehouden van de werkelijkheid en zeker van het leven van de schrijver. Toch is het frappant dat hij in het geval van Proust de tekst niet los ziet van het leven. Barthes blijft zich namelijk die lastige vraag stellen: hoe verhoudt de Verteller zich tot Proust zelf, tot de auteur? Hij geeft er een verrassend antwoord op: ‘de verteller, dat is hij, Proust’. Maar het is een andere Proust, namelijk zijn ‘moi profond’, zijn schrijvers-ik, niet zijn dagelijkse, sociale ik. Op die manier, zegt Barthes, is het Proust gelukt om op een niet-biografische manier over zichzelf te spreken: op een ‘symbolische manier’, zegt hij

met Proustbiograaf George Painter, voor wie de *Recherche* een ‘symbolische biografie’ is. Wat hij daarmee bedoelt is dat hoewel veel feiten en gebeurtenissen in de roman werkelijk gebeurd zijn, zij in de roman geselecteerd worden en door het filter gehaald van het centrale thema van de literaire roeping. Dat wordt de kern van de roman en deze filtering verklaart ook de rapsodische opbouw ervan.

De tweede grote vraag die steeds terugkomt in Barthes’ boek is hoe en wanneer Proust erin slaagde om het ‘recept’ van de *Recherche* te vinden. Hoe kon het dat hij, na vele onbevredigde schrijfpogingen - denk aan *Jean Santeuil*, zijn onvoltooide jeugdroman, aan zijn essays over allerlei onderwerpen, onder andere over Sainte-Beuve - ineens, rond 1909, de *Recherche* begon te schrijven³? Ik zeg bewust ‘het recept’, want Barthes formuleert die voor hem wat magische overgang in culinaire termen, in zijn essay ‘Ça prend’. Ça prend, dat zeg je als na lang kloppen de mayonaise eindelijk gebonden raakt! En zo bedoelt Barthes het ook. In één van zijn notities spoort hij zichzelf aan : ‘Zeg wat meer over die mayonaise-gedachte !’ Dat culinaire heeft niets vreemds als je bedenkt dat de *Recherche* zelf ook vol culinaire beelden en scènes zit. Denk aan de pot-au-feu van Françoise, aan de salade à l’ananas⁴ die de ouders van de verteller op een diner serveren aan de heer Norpois...

Dat de mayonaise eindelijk gebonden raakte en de roman van start kon, ligt volgens Barthes aan een aantal zaken, of vondsten van Proust, die de *Recherche* losmaakten van de biografische dimensie die aan eerdere versies kleefde. Ten eerste de gouden greep om de verteller ‘ik’ te laten zeggen (*Jean Santeuil* was nog in de derde persoon geschreven) en om van dat ik een ongrijpbare figuur te maken: een naamloos personage, dat nu weer de hoofdpersoon is, dan weer de verteller en soms ook de auteur zelf. Ten tweede vielen de eigennamen van de

³ Uit de recent gepubliceerde *Soixante-quinze Feuilles* (Gallimard, 2021) blijkt echter dat Proust een aantal episodes van de *Recherche* al in 1907-1908 heeft geschreven, dus voor zijn essay over Sainte-Beuve.

⁴ Over deze salade zie het artikel van Luc Fraisse, « La salade d’ananas et de truffes: offrande de luxe ou supercherie ? », Marcel Proust aujourd’hui vol. 15, 2018, « Proust et l’argent », pp. 16-26.

overige personages ineens op hun plaats. Het is bekend dat Proust daar lang over gearzeld heeft: hij gaf ze steeds weer andere namen. En *last but not least* : Proust vond een onnavolgbare nieuwe vorm, die ergens tussen roman en essay (of analyse) in ligt. Barthes noemt het een ‘derde genre’. Het is inderdaad bekend dat Proust lang geworsteld heeft met de keuze tussen roman en essay. De teksten die in 1954 onder de titel *Contre Sainte-Beuve* verschenen (en die eigenlijk vroege versies van de *Recherche* zijn⁵), getuigen daarvan: ze zijn zowel een essay als een verhaal, maar daardoor is het een hybride geheel. 1909 was volgens Barthes zo’n cruciaal jaar voor Proust, omdat hij toen voor één van beide koos, en nog wel met mayonaise!

Dat neemt niet weg, zegt Barthes, dat die plotselinge start van de roman ook biografische oorzaken had. De voornaamste daarvan was de dood van Prousts moeder, in 1905. Toen de rouw over haar overlijden achter hem lag was Proust pas klaar om te gaan schrijven. Zoals gezegd is de Proustscène die Barthes het meest raakt die van de ziekte en de dood van de grootmoeder. Die scène gaat hij steeds meer op zichzelf toepassen, vanaf 1978 als zijn eigen moeder, met wie hij zijn leven lang in één huis heeft gewoond, overleden is. Het mooiste eerbetoon van Barthes aan zijn gestorven moeder is overigens een ander boek van hem, *La chambre claire*, zijn essay over fotografie, waarin hij, aan de hand van allerlei foto’s, op zoek gaat naar de herinnering aan haar. Maar laten we terugkeren naar Proust. De scènes rond de grootmoeder leest Barthes autobiografisch, dat wil zeggen dat hij zich sterk met de verteller identificeert. De dood van de moeder, zegt hij, brengt bij Proust een gevoel van urgentie teweeg: hij is nu bijna veertig jaar en zijn gezondheid gaat achteruit. Hij wordt zich bewust van zijn eigen sterfelijkheid: ‘Werk terwijl u nog licht hebt’, zegt hij in *Contre Sainte-Beuve* tegen zichzelf, in de woorden van de apostel Johannes. Dat ‘moment van waarheid’ van Proust herkent Barthes in zijn eigen leven: moet hij nu niet, net als Proust, eens de overstap naar een nieuw soort schrijven maken? Durven afstappen van het comfortabele essay-

⁵ Zie voor deze complexe geschiedenis de uitmuntende Nederlandse editie door Rokus Hofstede, Martin de Haan en Pieter van der Sterre, *Tegen Sainte-Beuve. Relas van een ochtend* (Athenaeum – Polak & van Gennep, 2009)

genre (literaire kritiek en - theorie) en een roman proberen te schrijven? Barthes heeft het serieus overwogen, er vele aantekeningen over gemaakt, maar het is er nooit van gekomen.

Ik noemde al de verzameling foto's van alle mogelijke mensen uit de omgeving van Proust, die in Barthes' boek is opgenomen. De foto's zijn gemaakt door Paul Nadar, de zoon van de beroemde Félix Nadar. Barthes had ze, zoals gezegd, verzameld om te gebruiken bij een college over 'de wereld van Proust'. Als je de katern bekijkt – de foto's heeft Barthes voorzien van biografische aantekeningen – vraag je je af wat voor soort college dat geworden zou zijn. Natuurlijk ging het er niet om vast te stellen welke historische persoon voor welk Proustpersonage model had gestaan. De *Recherche* is voor Barthes per slot van rekening geen sleutelroman. Maar wat dan wel? Barthes wilde, in zijn eigen woorden, met zijn toehoorders in de greep raken van de fascinatie, de 'intoxicatie' van deze foto's, hij wilde erbij wegdromen en vervolgens bezien hoe ze zich verhouden tot het beeld dat hij zich tijdens het lezen van de personages had gevormd. Het college zou niet over fotografie gaan, ook niet over Proust maar over Marcel. Het was dan ook bestemd voor wat Barthes 'les Marcelliens' noemde: 'Non-Marcelliens, s'abstenir; ça ne peut que les ennuyer profondément.' Dat geldt niet voor ons als lezers van dit inspirerende boek over Proust. Of we nu wel of niet geïnteresseerd zijn in de biografische kant van zijn werk, in alle gevallen heeft dit boek de lezer veel te bieden.

Proust over de verwantschap der kunsten

Sabine van Wesemael¹

'Le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision'. (III, 895)²

Kunst is voor Proust in essentie idee, visie, gedachte, kunstopvatting. Ieder kunstwerk geeft uitdrukking aan een bepaalde opvatting over kunst of over bepaalde aspecten daarvan. Wanneer we kijken naar Prousts benadering van de verwantschap der kunsten in de *Recherche*, dan valt op dat hij eerder kunstopvattingen met elkaar vergelijkt dan kunstvormen. Ook is hij meer geïnteresseerd in esthetische verwantschappen dan in technieken. Stijl en vormgeving zijn voor hem altijd het resultaat van een onderliggende gedachte, een visie, een hoogstpersoonlijke, vaak onbewuste, toevoeging en niet van technische vaardigheden of vakmanschap. Deze laatste spelen wel een rol in de totstandkoming van een kunstwerk, maar zijn uiteindelijk niet essentieel: 'Les musées sont des maisons qui abritent des pensées', zegt Proust in zijn *Contre Sainte-Beuve* naar aanleiding van een expositie van de werken van Rembrandt. Proust heeft het in zijn *Recherche* bij de bespreking van de diverse, voor het merendeel fictieve, kunstenaars als de schilder Elstir en de componist Vinteuil, dan ook vrijwel nooit over de ambachtelijke kant van het scheppingsproces; we zien de kunstenaars nooit aan het werk. Technische beschrijvingen komen we bij Proust nauwelijks tegen. Zijn beschrijvingen van de muziek van Vinteuil bijvoorbeeld zijn niet te vergelijken met die van Thomas Mann van de composities van Adrian Leverkühn in *Doctor Faustus*.

¹ Sabine van Wesemael is universitair docent Franse taal- en letterkunde bij de Universiteit van Amsterdam

² Alle verwijzingen zijn naar de Pléiade-editie van 1954: Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1954.

De ik-figuur in de *Recherche* wil schrijver worden. Aan het slot van de roman vindt hij zijn roeping en besluit een boek te gaan schrijven: 'la vocation invisible dont ce livre est l'histoire'. (II, 397) Deze protagonist komt in de loop van zijn leven in aanraking met een aantal kunstenaars en hun werken. Zo bezoekt hij concerten waar de muziek van Vinteuil wordt uitgevoerd, hij ontmoet de schrijver Bergotte en hij bezoekt het atelier van de schilder Elstir. Deze confrontatie met de diverse kunsten scherpt zijn kunstopvatting; het zijn lessen voor hem. Voor Proust moet kunst initiatie zijn en een propedeutische functie vervullen. Voortdurend wijst de verteller daarom op de gevaren van estheticisme waaraan bijvoorbeeld Swann lijdt. Daarnaast is het zo dat reflectie over kunst bij Proust altijd gekoppeld is aan zijn eigen literaire praktijk. Voor zowel de verwijzingen naar de fictieve als naar de niet-fictieve kunstwerken geldt dat Proust de nadruk legt op die aspecten die zijn eigen betoog ondersteunen. Zijn benadering van het thema van de verwantschap der kunsten is dus uitermate subjectief en selectief: hij kiest wat hem in zijn kraam te pas komt. Centraal uitgangspunt is zijn eigen poëtica. Balzac wordt geroemd om de cyclische opzet van de *Comédie humaine*, maar verworpen vanwege zijn onverzorgde stijl. Voor de stijl van Flaubert kan Proust meer waardering opbrengen, maar hij hekelde zijn weinig poëtisch taalgebruik en de afwezigheid van metaforen. Een systematische, onpartijdige beschouwing van de relatie tussen de kunsten komen we bij Proust niet tegen. Door de aard van de vergelijkingen die hij maakt spreekt hij echter wel degelijk over mogelijke overeenkomsten en verschillen tussen de diverse kunstvormen.

Literatuur en schilderkunst: van picturaal naar literair impressionisme

Prousts verteller brengt literatuur en schilderkunst regelmatig met elkaar in verband en wat opvalt is dat hij bij deze vergelijkingen altijd hetzelfde criterium hanteert: dat van de referentialiteit. In de optiek van Proust zijn literatuur en schilderkunst twee kunstvormen die altijd op een of andere manier betrekking hebben op de werkelijkheid buiten het kunstwerk. Werkelijkheid wordt hier opgevat in de ruimste zin, namelijk als alles dat buiten het kunstwerk bestaat of gedacht wordt. In

tegenstelling tot muziek kunnen literatuur en schilderkunst zich nooit helemaal bevrijden van hun referentialiteit. Ik gebruik hier niet de term ‘mimetisch’, omdat die bij Proust tot verwarring kan leiden: zijn kunst wordt vaak juist als ‘anti-mimetisch’ gedefinieerd.

De semiotische relatie die de literatuur en de schilderkunst met de werkelijkheid onderhouden is niet identiek: in de schilderkunst is zij iconisch, in de literatuur symbolisch. Bovendien is literatuur een intellectuele kunstvorm. Anders dan schilderkunst en muziek, die zeker ook een interpretatie van de werkelijkheid beogen, kan literatuur ons dergelijke interpretaties woordelijk voorschotelen. Prousts verteller wijst herhaaldelijk op deze ‘intellectualisering’ die de taal en daarmee de literatuur eigen is: ‘L’impression est pour l’écrivain ce qu’est l’expérimentation pour le savant, avec cette différence que chez le savant le travail de l’intelligence précède et chez l’écrivain vient après’. (III, 880) Taaltekens kunnen het denken voorstellen maar niet uiterlijk afbeelden, terwijl beeldtekens de dingen kunnen tonen maar niet interpreteren. Het citaat heeft betrekking op Prousts prioritering van de zintuiglijke impressie, die pas achteraf wordt geanalyseerd.

Een ander belangrijk verschil tussen literatuur en schilderkunst is dat literatuur, evenals muziek, de dingen in de tijd presenteert. Prousts verteller verwijst onder andere naar de series van Monet, die een hele reeks doeken nodig had om de verschillende lichteffecten van een bepaald tafereel weer te geven, terwijl muziek een ononderbroken continuüm kan creëren.

Aan de hand van talloze verwijzingen naar literatuur en schilderkunst onderzoekt de ik-figuur met name de verschillende houdingen die schilder en schrijver kunnen aannemen ten aanzien van referentialiteit. Uitgangspunt bij Prousts eigen benadering is een zekere anti-realistische houding die hij deelt met tijdgenoten als Woolf, Joyce en Musil. De werkelijkheid kan volgens zijn verteller niet als een onafhankelijke constante in kaart worden gebracht: ‘[...] la littérature qui se contente de “décrire les choses”, d’en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces, est celle qui, tout en s’appelant réaliste, est la plus éloignée de la réalité, celle qui nous appauvrit et nous attriste le

plus...'. (III, 885) Literatuur moet geen nabootsing van de feitelijke werkelijkheid nastreven. Prousts verteller spreekt over 'la fausseté de l'art prétendu réaliste' (III, 880) en verwijst vaak naar het werk van auteurs als Balzac en de gebroeders Goncourt om zich tegen dergelijke realistische tendensen af te zetten. Proust verzet zich overigens niet alleen tegen de causale ordening van realisme en naturalisme, maar ook tegen de abstractie en het kunstmatige van het symbolisme. De schilder Elstir geeft de optische illusie weer 'non par artifice de symbolisme mais par retour sincère à la racine de l'impression'.

Opvallend is dat de ik-figuur Elstir expliciet plaatst binnen de stroming van het impressionisme. Naar aanleiding van een aantal van zijn schilderijen, onder andere de *Port de Carquethuit*, zet Prousts verteller de impressionistische visie uiteen die je kort zou kunnen samenvatten als 'schilderen naar eigen indruk'. De eigen, subjectieve waarneming van de werkelijkheid heeft het primaat. De schilder probeert niet langer de dingen weer te geven zoals ze 'eigenlijk' zijn, maar zoals ze zich in hun kortstondige verschijningsvorm aan hem vertonen. Prousts verteller wijst bijvoorbeeld op het in elkaar doordringen van de picturale lagen, zoals zee en land die in elkaar overlopen, en op de verving van de contouren, zodat huizen schepen en schepen huizen lijken. Hij spreekt echter niet over de impressionistische ideeën en technieken om als een kunsthistoricus de lezer een objectieve beschouwing over deze kunststijl voor te schotelen, maar om de impressionistische visie, het 'schilderen naar eigen indruk', te transponeren naar de literatuur. Daar wordt het tot een 'schrijven naar eigen indruk' en daarmee onderbouwt Proust bepaalde aspecten van zijn eigen stijl en vormgeving die samenhangen met de manier waarop hij de werkelijkheid tegemoet wil treden.

De belangrijkste analogie tussen schilderkunst en literatuur die Prousts ik-figuur naar voren brengt is het gebruik van metaforen en, meer in het algemeen, het gebruik van een sterk suggestieve beeldspraak. Hij verbindt de problematiek van de verhouding tussen kunst en werkelijkheid met het onderscheid tussen letterlijk en figuurlijk taalgebruik:

Mais j'y pouvais discerner que le charme de chacune consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore, et que, si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur donnant un autre, qu'Elstir les recréait. (I, 835)

Het gebruik van retorische figuren als de metafoor is voor Prousts verteller de meest karakteristieke uiting van het impressionistisch streven om recht te doen aan de eerste indruk zonder tussenkomst van de rede: 'l'effort d'Elstir de ne pas exposer les choses telles qu'il savait qu'elles étaient, mais selon ces illusions optiques dont notre vision première est faite'. (I, 838) Proust gebruikt eenmaal in zijn werk de term 'impressionnisme littéraire', en wel in een van zijn kritieken over de dichtbundel *Les éblouissements* van Anna de Noailles die opgenomen is in *Les Chroniques*. Hij wijst met name op het gebruik van een sterk suggestieve, niet-gekunstelde beeldspraak: 'une des plus étonnantes réussites, le chef-d'œuvre peut-être, de l'impressionnisme littéraire'.

Metafoorgebruik in literatuur geeft niet alleen uitdrukking aan een soortgelijke onderliggende opvatting als de visie die herkend kan worden in Elstirs impressionisme, maar beoogt ook hetzelfde effect, namelijk vervreemding en suggestie. De suggestieve werking van een impressionistisch schilderij die voortkomt uit een sterk gedifferentieerd kleurgebruik, lichteffecten en een vervaging van de contouren, wordt in de literatuur gerealiseerd door onder andere de beeldspraak. De metafoor bijvoorbeeld geeft uitdrukking aan een beweging van het conceptuele in de richting van het emotionele, van het zintuiglijke, het hoogst individuele. Het is op grond van dit soort overwegingen dat Proust zich in zijn *Contre Sainte-Beuve* afzet tegen de schrijfwijze van Balzac: 'le style est tellement la marque de la transformation que la pensée de l'écrivain fait subir à la réalité que, dans Balzac, il n'y a pas à proprement parler de style...Le style ne suggère pas, ne reflète pas, il explique. Il ne cache rien, il dit tout. Ces images expliquent au lieu de suggérer'. Opvallend hierbij is dat Proust in zijn streven weg van het conceptuele, zijn toevlucht neemt tot de plastische schilderkunst en niet, zoals veel van zijn tijdgenoten, tot de (abstracte) muziek.

Een andere analogie tussen literatuur en impressionistische schilderkunst waar Prousts verteller voortdurend op wijst is de doorbreking van de discursiviteit, dat wil zeggen van de logische ordening. Een impressionistische visie toegepast in literatuur moet bijvoorbeeld automatisch leiden tot een relativering van het oorzakelijkheidsbeginsel als uitgangspunt voor het handelingsverloop. Men zou moeten vertellen zoals Elstir schildert, te beginnen bij de illusie: ‘A supposer que la guerre soit scientifique, encore faudrait-il la peindre comme Elstir peignait la mer, par l’autre sens, et partir des illusions, des croyances qu’on rectifie peu à peu.’ (III, 983) Ook in de *Recherche* komen we vele afwijkingen van de chronologische volgorde tegen. Het meest voor de hand liggende voorbeeld hiervan is wel de plaats van het deel *Un amour de Swann*. De liefdesgeschiedenis van Swann en Odette speelt zich voor de geboorte van de ik-figuur af, maar wordt in de roman na het eerste deel, *Combray*, de beschrijving van de jeugd van de ik-figuur, verteld.

Een laatste voorbeeld van de wijze waarop Prousts verteller de impressionistische ideeën van schilderkunst naar literatuur vertaalt, is de perspectivistische presentatie van gebeurtenissen, handelingen, personages, et cetera. Wie uitgaat van het primaat van de eigen waarneming ziet de werkelijkheid niet als eenduidig, maar als afhankelijk van het subject. In de *Recherche* wordt het materiaal dan ook vanuit verschillende perspectieven weergegeven, waarbij ieder perspectief, als ware het een impressionistisch schilderij, een hoogst persoonlijk stukje werkelijkheid weergeeft. De Dreyfusaffaire bijvoorbeeld wordt in de *Recherche* honderdvoudig gefragmenteerd en weerspiegeld in tal van personen.

Prousts verteller vertaalt dus impressionistische ideeën vanuit de schilderkunst naar de literatuur en onderbouwt daarmee bepaalde elementen uit zijn eigen stijl (metaforiek) en vertelwijze (perspectivisme en doorbreking discursiviteit). Slechts *bepaalde* elementen, want voor de ik-figuur maakt de impressionistische visie maar een deel van de werkelijkheid uit.

Prousts schrijfstijl impressionistisch?

Het impressionisme is ook een literaire techniek. In de literatuur slaat de term 'impressionisme' op een bepaalde stijl die vooral in het laatste kwart van de negentiende eeuw in het werk van auteurs als Verlaine, Wilde, Couperus en Tachtigers als Gorter en Van Deysel kan worden teruggevonden. De impressionistische schrijfstijl wordt dan meestal gedefinieerd door fijnzinnige licht- en kleuraanduidingen, neologismen en woordvervormingen, synesthesieën en een vrije omgang met de syntaxis.

Proust omarmde de impressionistische visie evenwel slechts ten dele. De beschrijving door de ik-figuur van de kerktorens van Martinville in *Combray* kan als metafoor gezien worden voor de Proustiaanse visie op de literaire scheppingsdaad:

je sentais que je n'allais pas au bout de mon impression... Puisque c'était sous la forme de mots qui me faisaient plaisir que cela m'était apparu (I, 180)

Vervolgens schrijft hij zijn indruk op: indruk-gedachte-woord-literatuur. Alle kennis en inzicht is gebaseerd op zintuiglijke gewaarwording: 'Seule l'impression, si chétive qu'en semble la matière, si insaisissable la trace, est un criterium de vérité.' (III, 880) Maar, literatuur is meer dan zintuiglijke waarneming alleen. Ervaringen dienen bewerkt en geïntellectualiseerd te worden om in woorden, lees literatuur, omgezet te kunnen worden. Literatuur is daarom een samenspel van inspiratie, intuïtie en rationaliteit:

Il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme des signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or ce moyen qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art [...] L'impression on ne sait pas ce que c'est tant qu'on ne l'a approché de l'intelligence. Alors seulement, quand elle l'a éclairci, quand elle l'a intellectualisé, on distingue, et avec quelle peine, la figure de ce qu'on a senti. (III, 896)

De gang van indruk via gedachte naar woord bepaalt de onderliggende dynamiek van de hele *Recherche*, zowel op macroniveau – het niveau van de globale vormgeving – als op microniveau – de stijl. Er is steeds sprake van zowel lang uitgesponnen momentopnames en stemmingsbeelden, waarin de zo exact mogelijke weergave van het moment centraal staat, vaak in zeer lyrische stijl geschreven (men denke bijvoorbeeld aan de beschrijving van het riviertje de Vivonne in *Combray*) als van passages waarin getracht wordt deze geïsoleerde ervaringen, zoals bijvoorbeeld de verschillende liefdesaffaires, om te zetten in ideeën hetgeen resulteert in de talrijke passages waarin algemene wetmatigheden worden geformuleerd in een duidelijke betoogtrant. In de beschrijving van de Vivonne ligt de nadruk op het sfeervolle tafereel, de dingen en gebeurtenissen worden uiteengerafeld om de vele aspecten en schakeringen ervan te kunnen weergeven in stof- en kleurnamen, nuance bevattende samenstellingen et cetera. Niet de inhoud of het idee is hier van belang, maar het wisselende spel van kleur en licht en van atmosferische indrukken. Als een impressionistische schilder streeft de verteller hier naar de suggestieve weergave van licht en beweging.

Men vindt dus impressionistische fragmenten bij Proust, dat wil zeggen een aaneenrijging van zintuiglijke indrukken die zo geïntensiveerd mogelijk worden weergegeven. Prousts breedvoerige zinsbouw getuigt ook van het verlangen naar een integrale presentatie van gewaarwordingen zoals die te vinden is in de impressionistische schilderkunst. Maar zelfs ten aanzien van dergelijke passages kan men zich afvragen of de lange complexe zinnen van Proust wel een impressionistisch effect op de lezer hebben. De langzame ontledingen ontnemen het spontane aan de impressie. Meer in het algemeen kan men stellen dat het herscheppen van het effect van een vluchtig moment voor de literatuur een onmogelijke opgave is. Loutere gewaarwordingen kan de taal niet geven en daarom kan zij onmogelijk zuiver impressionistisch zijn. Bij impressionistische literatuur is het grondprobleem dat ieder literair kunstwerk functioneert in de tijd. Zelfs een kort gedicht heeft nog het karakter van een opeenvolgende reeks mededelingen: ‘Une oeuvre d’art ne peut être constituée uniquement d’impressions véritablement pleines’. (III, 932) Proust streeft een intellectueel impressionisme na:

Or, la récréation par la mémoire d'impressions qu'il fallait ensuite approfondir... (III, 1044)

Literatuur en muziek

Prousts verteller verbindt ook vaak muziek en literatuur. In zijn optiek staat muziek los van de andere kunsten omdat het een zeer zinnelijke kunstvorm is. Muziek heeft iets heel lichamelijks dat zich meer uit in *melos* en *metrum*, in bewegende kracht, dan in plastiek. Nu zijn klank en beweging voor de mens elementaire uitdrukkingsvormen. De ik-figuur wijst herhaaldelijk op deze direct-emotionele werking van muziek zonder tussenkomst van het verstand. Muziek is een 'retour à l'analysé' (III, 373), muziek is 'inintellectuelle' (III, 381), zij is in essentie klank geworden gevoelsbeweging en daarmee onderscheidt muziek zich van de andere kunsten:

Cette musique me semblait quelque chose de plus vrai que tous les livres connus [...] les sons semblent prendre l'inflexion de l'être. (III, 374)

Muziek is in hoge mate een abstracte kunstvorm die maar een zeer beperkte semantische relatie aangaat met de werkelijkheid. Abstract dan naar analogie met abstracte beeldende kunst die niets bepaalds uitdrukt. Prousts verteller brengt muziek regelmatig in contact met architectuur: zij bootsen beide meestal geen herkenbaar gegeven uit. De muzikale ruimte is dispositioneel en niet referentieel. De absolute muziek kan alleen zeer elementaire concepten als zucht (*Seufzer*) of buiging (dalend melodietje) uitdrukken. Dit neemt niet weg dat Prousts verteller om muzikale ervaringen te verbaliseren vaak zijn toevlucht neemt tot visuele of tactiele termen:

L'ouï, ce sens délicieux, nous apporte la compagnie de la rue, dont elle retrace toutes les lignes, dessine toutes les formes qui y passent nous en montrant la couleur. (III, 116)

In de passages waarin Prousts verteller muziek en literatuur met elkaar verbindt, wijst hij er met name op dat beide kunstvormen de tijd moe-

ten structureren, dat beide hun materiaal in de tijd moeten positioneren. Dat biedt de mogelijkheid bepaalde tijdgebonden ordeningsprincipes toe te passen. Net als bij de vergelijking tussen literatuur en schilderkunst gebruikt de ik-figuur de beschrijvingen van muziek om de aspecten van zijn eigen stijl en vormgeving die te maken hebben met het temporele aspect, te illustreren en te verhelderen. In tegenstelling tot Elstir wordt de fictieve componist Vinteuil niet aan een bepaalde stroming verbonden.

Op zinsniveau wijst de ik-figuur met name op de mogelijke toepassing van bepaalde klank-ritme effecten, op de mogelijkheid de geschreven taal te ‘musicaliseren’ door gebruik te maken van *melos* en metrum. Muziek wordt hier gezien als de meest oorspronkelijke vorm van taal, als een zinrijk spel van toon- en klankverhoudingen. Muziek wordt dan beschouwd als georganiseerd geluid, terwijl geschreven en gesproken taal georganiseerd én gesemantiseerd geluid is. Gebruikt Proust de schilderkunst voor zijn bespiegelingen over het referentiële of semantische aspect van taal, de muziek gebruikt hij voor het ‘muzikale aspect’, dat wil zeggen: de klank-ritme organisatie van taal.

In een lange passage in *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* vergelijkt Prousts verteller de spraak van Bergotte met diens literaire stijl waarbij hij met name de muzikaliteit ervan onderstreept. Hij wijst op de fonetische en ritmische verbintenissen tussen woorden en suggereert een relatie tussen poëzie en de fonetische vorm van taal:

A un point de vue plus accessoire, la façon spéciale, un peu trop minutieuse et intense, qu’il avait de prononcer certains mots, certains adjectifs qui revenaient souvent dans sa conversation et qu’il ne disait pas sans une certaine emphase, faisant ressortir toutes leurs syllabes et chanter la dernière [...] correspondaient exactement à la belle place où dans sa prose il mettait ces mots aimés en lumière, précédés d’une sorte de marge et composés de telle façon dans le nombre total de la phrase, qu’on était obligé, sous peine de faire une faute de mesure, d’y faire compter toute leur « quantité » [...] Cet accent n’est pas noté dans le texte, rien ne l’y indique et pourtant il s’ajoute de lui-même aux phrases, on ne peut pas les dire autrement, il est ce qu’il y avait de plus éphémère et

pourtant de plus profond chez l'écrivain, et c'est cela qui portera (I, 552-553)

Voor wat betreft de globale vormgeving, wijst Prousts ik-figuur met name op de mogelijke toepassing van tijdgebonden ordeningsprincipes als herhaling, gevarieerde herhaling, herhaling met climaxwerking, thema en variatie, motivische ontwikkeling, versnelling, vertraging, condensatie en expansie. In de beschrijving van de muziek van Vinteuil (zijn sonate en septet) komt de toepassing van deze ordeningsprincipes regelmatig aan de orde. De beschrijvingen van deze muziek zijn in hoge mate atechnisch: Prousts verteller gebruikt nauwelijks muzikale termen. Wel wijst hij voortdurend op een motief dat steeds terugkeert – zoals bijvoorbeeld de beroemde 'petite phrase' – , op motieven die gevarieerd terugkeren en op motieven uit het ene werk – de sonate – die terugkeren in een ander werk – het septet: 'les phrases-types de Vinteuil'. Deze opmerkingen zijn te algemeen om ze te kunnen beschouwen als een verwijzing naar een specifieke muzikale stroming. Immers, ordeningsprincipes als thema-met-varianties en herhaling zijn in ieder muzikaal en literair werk terug te vinden. De kritiek heeft zich dan ook bijzonder ingespannen om meer specifieke uitlatingen te traceren. Een vaak naar voren gebrachte hypothese is wel dat Proust de *Leitmotiv*-techniek van Wagner zou toepassen.

Proust en Wagner

Proust was niet de enige schrijver die zich voor de muziek van Wagner interesseerde: Nerval, Baudelaire, Champfleury, Villiers de l'Isle-Adam, Zola, Mendès en Huysmans gingen hem voor. De periode van het Wagnerisme in Frankrijk beleefde haar hoogtepunt van 1880 tot 1890. De *Revue Wagnérienne* werd in 1885 opgericht door Edouard Dujardin. Proust was destijds 15, 16 jaar oud. Hij schreef zelf voor *La Revue Blanche* en in de jaren 80 was een derde van de artikelen die in dat tijdschrift verschenen gewijd aan de muziek van Wagner. Proust schrijft erin over het duet tussen Sigmund en Sieglinde in de *Walküre*. Hij was ook intiem bevriend met Wagneradepten als Robert de Montesquiou en Jacques-Émile Blanche. Proust verdedigde Wagner

ook tijdens de Eerste Wereldoorlog toen veel Franse musici zich van de Duitse componist afkeerden. Zijn voorkeur ging uit naar *Tristan*, bepaalde delen uit *Lohengrin*, de tweede acte en de finale uit *Parsifal*, en de slotscène uit *Tannhäuser*. Proust heeft het theoretisch werk van Wagner hoogstwaarschijnlijk niet gelezen (*Oper und Drama* verscheen pas in 1913) maar met Wagners ideeën was hij wel bekend dankzij de commentaren van Mallarmé en Baudelaire. Het hoeft ons dan ook niet te verbazen dat Wagner met 77 verwijzingen bovenaan het lijstje geciteerde componisten staat.

Wagner is dus dominant aanwezig in de roman maar de personages reageren verschillend op zijn muziek. In de Recherche zijn alleen Saint-Loup, de baron de Charlus en de verteller gevoelig voor de muziek van Wagner. Veel verwijzingen zijn satirisch en hebben als doel om juist de muzikale onwetendheid en het snobisme van bepaalde personages te onderstrepen. Mme Verdurin laat de ‘petit pianiste’ muziek van Wagner ten gehore brengen in haar salon en ze is van plan om met haar gevolg naar Bayreuth af te reizen, maar echt verstand van zaken heeft ze niet. In de loop van de roman zweert ze de muziek van Wagner af omdat hij niet meer in de mode is. De hertog van Guermantes valt in slaap bij het beluisteren van Wagners muziek, hij geeft de voorkeur aan Offenbach, en ook zijn vrouw vindt het allemaal uitermate vervelend. Saint-Loup daarentegen blijft Wagner altijd trouw, ook als hij tijdens de Eerste Wereldoorlog aan het front vecht. Hij raakt bevangen door het oorlogslawaai dat in zijn geest Siegfried en de vogel oproept. Maar het is met name de baron de Charlus die constant wordt geassocieerd met Wagner. Hij is een groot pleitbezorger van zijn muziek en hij wordt dan ook meermaals door de verteller vergeleken met personages uit de opera's van Wagner, met de markgraaf uit de *Tannhäuser* bijvoorbeeld.

En ook de verteller gaat regelmatig diep in op Wagners composities, die hij maar al te vaak in verband brengt met de door Proust verzonnen muziek van Vinteuil.

In *La Prisonnière*, wanneer de ik-figuur de sonate van Vinteuil vergelijkt met Wagners *Tristan*, blijkt dat Proust goed bekend was met de leitmotiv techniek. Hij geeft er een technische beschrijving van: ‘Je me rendais compte de tout ce qu’a de réel l’oeuvre de Wagner

en renvoyant ces thèmes insistants et fugaces qui visitent un acte, ne s'éloignent que pour revenir, et, parfois lointains, assoupiés, presque détachés, sont, à d'autres moments, tout en restant vagues, si pressants et si proches, si internes, si organiques, si viscéraux qu'on dirait la reprise moins d'un motif que d'une névralgie.'

Een Leitmotiv is een korte, herkenbare melodie die verbonden is met een personage, een ding, een emotie of een abstractie et die telkens klinkt als dat wat er door gesymboliseerd wordt aangekondigd moet worden of verschijnt. Leitmotiven komen vaak uit elkaar voort en ze zijn al naar gelang hun context aan veranderingen onderhevig.

Proust heeft Wagners techniek wellicht op twee manieren toegepast. *La petite phrase* uit de sonate is een auditief leitmotiv in de *Recherche* dat trouw de liefde tussen Swann en Odette en die tussen de verteller en Albertine begeleidt. Een verschil met het Wagneriaanse leitmotiv is wel dat de personages verschillende betekenissen toekennen aan *la petite phrase*.

Maar meer in het algemeen maakt Proust gebruik van repetitieve thema's en motieven. De baron de Charlus wordt constant in verband gebracht met muziek van Beethoven en Saint-Loup wordt tot drie keer toe vergeleken met Siegfried. Maar de meest overtuigende literaire vertaling die Proust geeft van de Wagneriaanse leitmotivtechniek is het gebruik van de metonymia.

Een metonymia is een stijlfiguur waarbij in plaats van het bedoelde iets anders genoemd wordt op grond van een bepaalde betrekking die tussen beide bestaat: 'Le tintement timide ovale et doré du petit clocher.' Er is een contactrelatie tussen een bepaald personage of ding en dat veroorzaakt een reeks van vaste associaties. Zoals Gerard Genette al heeft opgemerkt leert de verteller het belang van metonymia in de Madeleine episode: 'Tout Combray est sorti de ma tasse de thé.' Genette schreef in 1973 een later beroemd geworden artikel 'Méronymie chez Proust'. Het voorbeeld dat hij geeft naast de onwillekeurige herinneringservaring is *la petite phrase*, maar we treffen in de *Recherche* tal van metonymische reeksen aan.

In *Combray* bewondert de kleine Marcel de meidoornzakken die het altaar in de kerk versieren. Het is de meimaand, de maand waarin

de heilige Maagd geëerd wordt, maar de aardse dochter van Vinteuil neemt naast hem plaats in de kerkbank.

Als Marcel later stiekem naar de eveneens aardse Gilberte kijkt van achter de meidoornhaag, gebruikt de verteller tal van verwijzingen naar de kerk om zijn ervaring te beschrijven:

[...] quand il me fallut rejoindre encourant mon père et mon grand-père qui m'appelaient, étonnés que je ne les eusse pas suivis dans le petit chemin qui monte vers les champs et où ils s'étaient engagés. Je le trouvai tout bourdonnant de l'odeur des aubépines. La haie formait comme une suite de chapelles qui disparaissaient sous la jonchée de leurs fleurs amoncelées en reposoir ; au-dessous d'elles, le soleil posait à terre un quadrillage de clarté, comme s'il venait de traverser une verrière ; leur parfum s'étendait aussi onctueux, aussi délimité en sa forme que j'eusse été devant l'autel de la Vierge, et les fleurs, aussi parées, tenaient chacune d'un air distrait son étincelant bouquet d'étamines, fines et rayonnantes nervures de style flamboyant comme celles qui à l'église ajouraient la rampe du jubé ou les meneaux du vitrail et qui s'épanouissaient en blanche chair de fleur de fraisier. Combien naïves et paysannes en comparaison sembleraient les églantines qui, dans quelques semaines, monteraient elles aussi en plein soleil le même chemin rustique, en la soie unie de leur corsage rougissant qu'un souffle défait ! (I, 138)

Een ander voorbeeld van zo'n metonymische reeks vormen de beschrijvingen van Albertine die, vanaf het moment dat de ik-figuur haar op het strand in Balbec heeft ontmoet, doorspekt zijn met maritieme termen. Als hij haar beschrijft terwijl ze slaapt in *De Gevangene* heeft hij het over parels, wiegende bootjes en de zee: 'Ik was scheep gegaan op Albertines slaap'.

Proust en Wagner lijken op z'n minst zeer verwant te zijn in hun buitengewoon intensieve gebruik (intensiever dan bijvoorbeeld Balzac) van motivische ordeningsprincipes in hun weidse composities. Niets wijst er echter op dat Proust bewust gestreefd heeft naar een literaire toepassing van Wagners *Leitmotiv*-techniek. Dat zou ook niet kunnen aangezien de relatie tussen een muzikaal *Leitmotiv* en bijvoorbeeld een

personage een andere is dan de relatie tussen een literair motief en een personage. In muziek is deze relatie metaforisch, terwijl er in literatuur altijd sprake is van een semantisch verband, aangezien steeds twee concepten met elkaar verbonden worden. Bij Proust is wel sprake van een literaire uitwerking van het gegeven dat literatuur en muziek gemeen hebben, namelijk dat het verloop van de tijd ‘geneutraliseerd’ moet worden door het intensief op elkaar betrekken van diverse voorvallen en passages.

Concluderend kunnen we zeggen dat we bij Proust een systematische, maar ook subjectieve, reflectie tegenkomen over de relatie tussen de diverse kunsten. Zijn ideeën over onderlinge verwantschappen en verschillen berusten op zeer algemene principes: een referentieel criterium voor de relatie literatuur-schilderkunst en een temporeel criterium voor de relatie literatuur-muziek. Centraal uitgangspunt bij dit alles is voor Proust de onderbouwing van zijn eigen poëtica.

In memoriam: Noëlle van der Wiele

Nell de Hullu-van Doeselaar

Noëlle Marie Josèphe van der Wiele-de Raulin de Gueutteville de Réal-Camp werd geboren in Saint-Servan-sur-Mer, op 6 februari 1933. Dat was lang voor onze eerste ontmoeting in Amsterdam tijdens een bijeenkomst van de Marcel Proust Vereniging in Maison Descartes.



Noëlle werd aan me voorgesteld door een van haar vriendinnen van de club d'amitié in Den Haag en ze bleek in Zeeland te wonen, dat wil zeggen 's winters, want de zomers tot minstens eind september, een beetje afhankelijk van het weer, bracht ze door in Saint-Briac-sur-Mer, haar geliefde Bretagne. Ze was van Bretonse adel, het portret van een van haar voorouders, le chancelier Rolin, bleek in het Louvre te hangen en ze had geschiedenis gestudeerd aan de Sorbonne. Ik geloof niet dat ze me al die details op die eerste merkwaardige zaterdag vertelde, want ze was heel bescheiden en ze vertelde die dingen ook zo even langs haar neus weg alsof het vanzelfsprekend is dat een afbeelding van je betovergrootvader zich in het beroemdste museum van Frankrijk bevindt. Die eerste gezamenlijke treinreis terug naar Zeeland verliep chaotisch. Door een treinstoring tussen Rotterdam en Lage Zwaluwe, was er geen verbinding met het Zuiden des lands en moesten we omreizen via Den Bosch. We strandden uiteindelijk in een etablissement achter het station in Roosendaal, waar mijn man ons op kwam halen waarna we Noëlle hebben afgezet voor haar appartement op de markt in Kapelle. Ze had eigenlijk Proust nooit gelezen, bekende ze spontaan, maar ik had haar, ondanks het heen en weer rennen van het ene perron naar het andere, veel verteld over mijn passie en nog voor station Breda zei ze: 'Vous m'avez convaincue, je deviens membre de votre Société'.

Zo geschiedde en jarenlang was ze mijn trouwe *compagnon de route* naar de Proustbijeekkomsten in Amsterdam. Ik stapte in de trein in Goes, zij één station later in Kapelle, maar ook buiten die zaterdagen om hadden we regelmatig contact. We bezochten haar ook een keer in Saint-Briac-sur-Mer, een zonnig badplaatsje met intieme strandjes, een verademing na een bezoek aan Saint-Malo en Dinard. De eerste jaren na onze kennismaking leidde ze een boeiend leven: iedere week naar Barendrecht om Franse les te geven, regelmatig naar haar dochter in Parijs en vervolgens naar haar huis *Ker Noël* in Bretagne, bezoek aan musea, excursies met de *Société des Vieilles Maisons de France*; kortom, ze was altijd onderweg, had veel sociale contacten en genoot ervan. Wanneer ze aan Franse vrienden vertelde dat er in Nederland mensen waren die een vereniging hadden opgericht om het werk van Proust bekendheid te geven, waren die altijd stomverbaasd want, volgens Noëlle, hebben Fransen wel weet van de madeleine en van het feit dat de protagonist lange tijd vroeg naar bed ging maar daar houdt de kennis ook op.

De laatste jaren had ik wel gemerkt dat er een kentering gaande was en bepaalde dingen niet meer zo vanzelfsprekend waren, hoewel ze, tijdens een van onze treinreizen, opgetogen vertelde dat noch haar Franse, noch haar Nederlandse huisarts, een spoor van Alzheimer bij haar had kunnen ontdekken. Toch hoorde ik later via haar Nederlandse schoondochter dat ze steeds meer moeite had zich te oriënteren in tijd en ruimte en dat het beter was dat ze in de zomer van 2017 niet alleen naar Saint-Briac-sur-Mer ging maar naar een tehuis voor senioren in Saint-Rémy-Lès-Chevreuse in de buurt van Versailles waar haar dochter Saskia woont. Daar heb ik haar voor het laatst gezien op 19 januari 2019, een aantal appartementengebouwen in een mooie groene omgeving, maar het was een koude, regenachtige winterdag en 's ochtends had het nog gesneeuwd. Ze was opgewekt en positief zoals altijd en liep kwiek met ons mee naar de auto om ons uitgeleide te doen en ik had haar het liefst meegenomen, maar dat was onmogelijk.

Fysiek was ze nog heel sterk maar ondanks die goede gezondheid bezweek ze vorig jaar in drie weken tijd na besmetting met het

Covid-19 virus en overleed op 1 mei in de Vallée de Chevreuse. Op 13 mei werd ze in besloten kring gecremeerd en in september samen met haar geliefde echtgenoot Hans van der Wiele bijgezet op het kerkhof van Saint-Briac-sur-Mer. Ze was warm, charmant, optimistisch, sprak nooit kwaad over iets of iemand, diepgelovig, ging ieder week naar de kerk, en ik hoop van harte dat Noëlle, met nog enkele dierbare naasten die ik recent verloren heb, en met Marcel natuurlijk, op me wacht in de Vallée de Josaphat.

Marcel Proust Vereniging

Bulletin nr. 10

pdf-uitgave
november 2021

alle rechten voorbehouden
