

Marcel Proust Vereniging

Bulletin 11



Voorwoord

Proust, de grootste Europese schrijver van de twintigste eeuw? Misschien wel. In ieder geval is zijn werk nog springlevend. Dat bleek wel uit de manier waarop in november 2022 de honderdste herdenking van zijn sterfdag werd gevierd. In Frankrijk en ook in Nederland. De Marcel Proust Vereniging, die zich sinds 1972 inspant om het werk van Proust voor de Nederlandse lezer toegankelijk te maken, combineerde de *centenaire* samen met haar tiende lustrum op 19 november 2022 in twee sfeervolle Zaanse kerken. De echo's van die feestelijke viering klinken door in verschillende bijdragen aan dit nummer. Zoals het openingswoord van de voorzitter, de tekst van de met audio- en beeldfragmenten opgeluisterde lezing over de muziek in de tijd van Proust, en de impressies van een lid van de Vereniging dat op die zonnige novemberdag onderweg naar en van Zaandam kennis maakte met acht verschillende hem tot dan toe onbekende Proustliefhebbers.

Zoals ook de bijdragen aan dit nummer weer laten zien, is de *Recherche* een nooit opdrogende bron van vragen. Wie was toch die Oost-Europese koning Theodosius die een staatsbezoek aan Parijs bracht, en wie stond er model voor de zich uitsluitend in kanselarijtaal uitdrukken diplomaat Norpois? Waarom toont Proust zich in de *Recherche* zo gebrand op de medische stand? Hoe Joods was Proust nu eigenlijk en waarom onderhield hij als 'vurig drejfusard' betrekkingen met fel antisemitische auteurs als Barrès, Maurras en Léon Daudet? Waarom spreekt hij in de *Recherche* soms Hebreeuws? Waarom is het zo moeilijk zijn werk adequaat te vertalen? En was de auto waardoor de verteller op de binnenplaats van de Guermantes bijna omver werd gereden, nog elektrisch of had hij al een benzinemotor?

Heel uiteenlopende vragen die, of ze nu essentiële kwesties of amussante bijkomstigheden betreffen, toegang bieden tot dat ontzag inboezemende massief dat Prousts *Recherche* voor veel lezers nog altijd is.

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

© 2023, Marcel Proust Vereniging
Alle rechten voorbehouden

Pdf-versie: november 2023
ISSN 1572-1329 (Print)

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</i>	
Inleiding	1
<i>Annelies Schulte Nordholt</i>	
De Marcel Proust Vereniging in 2022	5
<i>Annelies Schulte Nordholt</i>	
Openingswoord viering 50 jaar Marcel Proust Vereniging	8
<i>Leo Samama</i>	
De Franse muziek in de 19de eeuw	12
<i>Wim Weehuizen</i>	
Proust retrouvé: impressie van het lustrum	25
<i>Joep Leerssen</i>	
Tussen concert en entente: Benedetti en Norpois	27
<i>Pim Ligtoet</i>	
Proust schreef soms Hebreeuws	38
<i>Manet van Montfrans</i>	
Een tochtje per automobiel: een favoriet fragment	50
<i>Sjef Houppermans</i>	
Proust en de kindertijd	56
<i>Paul Gellings</i>	
Proust als dichter	62
<i>Nell de Hullu-van Doeselaar</i>	
Het dossier Cottard: Proust en de medische wetenschap	70
<i>Ad van der Made</i>	
Mijn favoriete passage	74
<i>Sjef Houppermans</i>	
Ieme van der Poel: De tijdmachine van Marcel Proust	76
<i>Annelies Schulte Nordholt</i>	
Les Plaisirs et les Jours: twee nieuwe vertalingen	81
<i>Manet van Montfrans</i>	
Pierre Birnbaum: Marcel Proust. L'adieu au monde juif	87
<i>Manet van Montfrans</i>	
In memoriam Wim Roobol	93

Inleiding

Natuurlijk, we weten het allemaal, de inspiratie voor een literair werk komt van een ‘autre moi’ en heeft weinig van doen met het ondermaanse schrijverspersootje, maar voelt ondertussen niet iedere lezer stiekem de aantrekkingskracht van literaire *omphaloi*, die magische plekken met hun impressies, geuren en schimmen, waar je, noem het naïef, de zintuigelijke wereld van de tekst lijkt binnen te stappen? In Frankrijk zijn deze zondige oorden nooit ver weg – neem de huizen van Balzac en Hugo in Parijs, dat van Jules Verne in Amiens of de mysterieuze *Clos Lupin* van Maurice Leblanc in het mistige Normandië... In de biechtstoel noemen Proustliefhebbers Illiers-Combray, Cabourg, ja zelfs Venetië maar zelden Réveillon, terwijl het bleke goud en het zoete aroma van de paardenkastanjes in het kasteelpark daar toch rechtstreeks leiden naar de ontmoetingen op die plek tussen Marcel en Reynaldo.

Prachtig stonden ze erbij afgelopen zomer, vol in blad, zoals Reynaldo ze gezien moet hebben in augustus 1894, getuige zijn notities in de partituur van *L'Île du rêve*:

Réveillon, mercredi, sous les grands / marronniers [...] Réveillon:
dans le petit salon, près de l'atelier, / donnant sur le pré – Proust assis
devant moi. / Tristesse vague et profonde¹

Zoals te lezen valt in een vitrinekast in het kasteel – hulde aan de huidige eigenaren die Réveillon, na decennia van verval, sinds 1992 voor de ondergang behoeden! – beschrijft Proust de kastanjabomen zoals ze er op dit moment, in de herfst, waarschijnlijk ook uitzien. Ditmaal moeten we ons maar overgeven aan de tekst in plaatst van meteen weer terug te willen keren naar zo'n vergankelijk plekje:

J'aimais surtout à m'arrêter sous les marronniers immenses quand ils étaient jaunis par l'automne. Que d'heures j'ai passées dans ces grottes mystérieuses et verdâtres à regarder au-dessus de ma tête

¹ Geciteerd in Philippe Blay, « L'Île du rêve », in Philippe Blay, Jean-Christophe Branger, Luc Fraisse, *Marcel Proust et Reynaldo Hahn. Une création à quatre mains*, Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 33-34.

les murmurantes cascades d'or pâle qui y versaient la fraîcheur et l'obscurité ! J'enviais les rouges-gorges et les écureuils d'habiter ces frêles et profonds pavillons de verdure dans les branches, ces antiques jardins suspendus que chaque printemps depuis des siècles, couvre de fleurs blanches et parfumées. Les branches, insensiblement courbées, descendaient noblement de l'arbre vers la terre, comme d'autres arbres qui auraient été plantés sur le tronc, la tête en bas. La pâleur des feuilles qui restaient faisait ressortir encore les branchages qui déjà paraissaient plus solides et plus noirs d'être dépouillés, et qui ainsi réunis au tronc semblaient retenir comme un peigne magnifique la douce chevelure blonde répandue.²

Gespeend van de lijfelijke ervaring staan we ons natuurlijk nog wel toe in het kastanjelaantje van Réveillon een Proustiaanse *omphalos* te zien die met enige verbeeldingskracht ook in deze editie van het *Bulletin* enkele keren aan de oppervlakte lijkt te komen.

Allereerst natuurlijk in de vorm van de ontmoeting tussen Marcel en Reynaldo, geliefden en levenslange vrienden, een kennismaking die het startpunt was van een intellectuele uitwisseling waarvan het muzikale aspect op prachtige wijze door Leo Samama werd toegelicht tijdens zijn lustrumlezing en in de schriftelijke versie ervan die hij speciaal voor ons *Bulletin* maakte. Daarnaast besteedt dit nummer uitgebreid aandacht aan *Les plaisirs et les jours*, de bundel teksten die Proust op vijftienvijftigjarige leeftijd schreef en die hij aanvulde met tekeningen van kasteelvrouwe Madeleine Lemaire en composities van Reynaldo Hahn. In haar bespreking van twee recente vertalingen merkt Annelies Schulte Nordholt op dat juist de impressies van een rij kastanjabomen tot de beste teksten van de bundel behoren. Paul Gellings licht de vertalingen die hij samen met anderen maakte verder toe.

Maar wat als we ons nu eens wat verder lieten meevoeren door de al dan niet vermeende centrale betekenis van bepaalde plaatsen? In zijn beschrijving van de kastanjes laat Proust een impliciete personificatie ontstaan

² Overgenomen uit een vitrinekast in het Château de Réveillon, « XXVII – Les marronniers », *Les plaisirs et les jours*, oktober 1895.

waarbij kleuraanduidingen volgens Ninette Bailey³ een belangrijke rol spelen. Of, beter gezegd, Proust combineert kleur met de gradatie ervan ('or pâle'), met een sterke voorkeur voor schakeringen met een psychologische betekenislaag ('bleek' in plaats van helder of donker), om de gradatie uiteindelijk helemaal van de kleur te scheiden ('la pâleur des feuilles'). Na het beeld van takken die als nieuwe bomen van de hoofdstam neerbuigen volgt de metafoor van de kam die het verspreide, uitgestorte of geplengde haar bijeenhoudt.

Het verlangen naar deze *locus amoenus*, waar de seizoenen intens beleefd worden en die doet denken aan het tuinhuisje waar de verteller van de *Recherche* uren zit te lezen, zou een verbeelding kunnen zijn van de 'intimiteit van de vroegste oorsprong' zoals Sjef Houppermans die schetst in *Proust en de kindertijd*. Door de kappersmetafoor resoneert er echter nog iets anders mee – of zijn we inmiddels al beïnvloed door het speurwerk van Pim Ligtfoot naar het verzwegen Hebreeuws in de diepere lagen van de tekst? Zijn de 'geplengde' lokken het resultaat van de *upsherin*, de Joodse rite⁴ die volgens Ligtfoot in de *Recherche* het einde van een periode van mogelijk misbruik markeert? Hoe dan ook, Proust lijkt de *marronnier* te verbinden met heel vroege herinneringen en als we Denise Mayer korte tijd volgen op haar botanische zijpad in *Le jardin de Marcel Proust*⁵ dan is het niet onvoorstelbaar dat Ligtfoot een snaar raakt met zijn gedurfde analyse. Mayer wijst op de kastanjeboom waaronder de familie in de *Recherche* de komst van Swann afwachtte, niet de latere maar de oorspronkelijke Swann, omhuld door de geur van de paardenkastanje⁶, en merkt op dat Proust zich deze boom niet uit Illiers maar uit Auteuil moet herinneren. De *marronnier*, met zijn oneetbare vruchten, is immers een stadsboom, veelvuldig toegepast door Haussmann, die niet in Illiers (op één exemplaar in de *Pré catalan* na) maar wel degelijk in de tuin van

³ Ninette Bailey, « Couleur picturale et couleur poétique dans *Les plaisirs et les jours* », *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, No 16, 1966, p.415.

⁴ Een ceremonie waarbij het haar van jongens wordt afgeknipt als ze drie jaar zijn geworden.

⁵ Denise Mayer, « *Le jardin de Marcel Proust* », *Cahiers Marcel Proust No 12 – Études proustiennes No 5*, 1984, pp.20-21.

⁶ *Ibid.*, in R2 I, pp.13-14 en 19.

oudoom Louis Weil in Auteuil te vinden was... Of het mysterie van de ‘terreurs enfantines’ hiermee is opgelost? Na een beschrijving van takken die als kleinere bomen van de stam neerbuigen bewondert Jean Santeuil vanachter zijn venster een imposant exemplaar dat de veranda onder een onuitputtelijke lading roze bloemen bedelft – boom en veranda behoren hier echter niet een familielid maar meneer pastoor toe.⁷

Uiteraard bewandelen de schrijvers van dit *Bulletin* lang niet alleen de paden die door kasteelparken en stadstuinen leiden. Manet van Montfrans beschrijft Prousts herinneringen aan een jonge automobilist – die andere geliefde – met wie hij de Normandische landwegen ontdekte, Ad van der Made bewondert de metafoor van het pad met de tuinvazen aan weerszijden, Sjef Houppermans bespreekt de tijdmachine waarmee Ieme van der Poel door de *Recherche* reist en Joep Leerssen laat zijn licht schijnen over de diplomatieke geitenpaadjes (*avant la lettre*) die het oude Europa structuur gaven. We hopen dat deze wegen u langs onverwachte plekken zullen leiden, of deze althans met nieuwe ogen laten bezien. Wij zullen in ieder geval de laatsten zijn die u ervan proberen te weerhouden de werkelijke plaatsen te bezoeken die aangeraakt lijken te zijn door de charme van de literaire tekst!

Wouter van Diepen

⁷ *Ibid.*, in JS, pp.280 en 310.

De Marcel Proust Vereniging in 2022

Annelies Schulte Nordholt¹

Niet alleen was 2022 het jaar van het centenaire van de sterfdag van Proust, maar ook van het vijftigjarig bestaan van de Marcel Proust Vereniging. Dat werd in november gevierd met een uitbundig lustrum, in het voorjaar al voorafgegaan door een tweetal Proust-activiteiten.

Op 26 maart 2022 hield Nell de Hullu-van Doeselaar een lezing over Proust en de medische wetenschap in de belle époque, ‘Het Dossier Cottard’, waarbij niet alleen de carrière en de sociale ontwikkeling van het fictieve personage dokter – later professor Cottard – centraal stonden, maar ook een aantal spraakmakende artsen uit die tijd die Proust mogelijk geïnspireerd hebben. Na deze lezing volgde een bespreking van het verlangen, een specialisme van Sjef Houppermans, en bovendien een van de belangrijkste thema’s bij Proust. In ‘Ziek van verlangen’ liet Houppermans zien hoe de *Recherche* doordrenkt is van verlangen: het woord *désir* komt maar liefst 565 keer voor. Dit verlangen verbindt zich bij Proust onweerstaanbaar met de jaloezie als ziektekiem en woeking, een aspect dat Houppermans uitwerkte met voorbeelden betreffende de relaties Swann/moeder tegenover de kleine Marcel, van Swann en Odette, de verteller en Albertine, en van Charlus en Morel.

Op zaterdag 14 mei 2022 werd de algemene ledenvergadering gevolgd door de presentatie van ‘mijn favoriete passage’ door Ruud Verwaal, Pim Ligtoet en Anja-Hélène van Zandwijk. Alle drie lazen ze hun lievelingspassage voor en zetten uiteen waarom zij dit fragment gekozen hadden. Waar kwam hun passie voor Proust vandaan en wanneer begonnen ze daaraan te ‘lijden’? Hoe ontdekten zij Proust? Deze korte lezingen waren de aftrap van de prijsvraag die de vereniging vorig jaar uitschreef, ter ere van het centenaire. Een stuk of tien leden – waaronder ook de sprekers – stuurden hun favoriete passage op. De resultaten staan te lezen op de site van de vereniging. Tijdens het lustrum is de prijs voor de beste favoriete passage uitgereikt aan Pauline Broekema. Voor haar bijdrage koos zij maar liefst zeven passages die

¹ Met dank aan Nell de Hullu, secretaris van de Marcel Proust Vereniging.

Prousts humor illustreren. Deze wist zij raak te karakteriseren: ‘Humor gaat over menselijk tekort en daar grossiert Proust in hoge mate in. Proust kijkt altijd een paar centimeter onder de blinkende huid van zijn personages en ziet hoe zij zich uitsloven terwijl het allemaal tot niets leidt’.

Het lustrum werd op zaterdag 19 november gevierd in Zaandam, één dag na de honderdste sterfdag van Proust. De feestelijke bijeenkomst stond in het teken van ‘Proust en de muziek’. Dit was ook het thema van het jubileumnummer, *Marcel Proust Aujourd’hui* no. XVII dat, na de opening door de voorzitter, als eerste onderdeel werd gepresenteerd door Sabine van Wesemael.

De lustrumviering vond plaats op twee locaties, ‘s ochtends in De Vermaning aan de Zaan met als hoogtepunt de lezing door musicoloog Leo Samama, een boeiend betoog, ondersteund door muzikale fragmenten, over het bonte palet van composities dat we kunnen rekenen tot de wereld van Proust voor wie muziek de kunst van het onzegbare was. Na de uitstekende lunch in ‘Verrassing aan de Zaan’ togen de ongeveer tachtig aanwezigen lopend naar de Muziekhaven aan het Papenpad waar een volgend hoogtepunt plaatsvond, het concert door Maria en Nathalia Milstein. Naast enkele composities van Reynaldo Hahn (*L’Heure Exquise* en *À Chloris*) en sonates van Ravel en Debussy, vertolkten Maria en Nathalia Milstein een van de modellen voor de ‘Sonate van Vinteuil’, de Sonate voor viool en piano in A majeur van César Franck.

Zo’n tachtig mensen bezochten het lustrum, een goede opkomst die bijdroeg aan de feestelijke sfeer. Dankzij de inspanningen van Wouter van Diepen en een studente uit Leiden die assistentie verleende, zijn er vele exemplaren van *Marcel Proust Aujourd’hui* en van het *Bulletin* verkocht.

In het najaar van 2022 werden er rond de honderdste sterfdag van Proust nog vele andere activiteiten georganiseerd in Nederland. Leden van de vereniging waren bij verschillende daarvan betrokken als initiatiefnemer, organisator en/of spreker. Tijdens het door Annelies Schulte Nordholt georganiseerde Studium Generale over Proust bij de Universiteit Leiden gaven, behalve zij zelf, de bestuursleden Sjef Houppermans, Nell de Hullu en Manet van Montfrans, een lezing, en hetzelfde gebeurde tijdens de lezingenreeks van de Illustere School van de Universiteit van Amsterdam, georganiseerd door Ieme van der Poel.

Michiel Baneke nam het initiatief voor een lezing door Ieme van der Poel bij de Grote Industriële Club. Anja-Hélène van Zandwijk was de organisator en moderator van meerdere Proustactiviteiten bij de verschillende Alliances françaises in den lande en in het Pintohuis.

Het lustrum was voor de vereniging een goede manier om naar buiten te treden. Er zijn veel mensen van buiten de vereniging op af gekomen, hetgeen leidde tot een aanwas van zo'n tien nieuwe leden. Eind 2022 telde de vereniging 81 leden, waarvan er bijna dertig de vereniging als 'bien-faiteur' extra steunen. Dit zorgt ervoor dat de vereniging, ook financieel, gezond het nieuwe jaar is ingegaan.

Annelies Schulte Nordholt
(voorzitter)

Openingswoord bij de viering van 50 jaar Marcel Proust Vereniging

Annelies Schulte Nordholt

Hartelijk welkom, wat fijn dat u allemaal de gang naar Zaandam hebt gemaakt om deze dag met ons te vieren. Ik zeg wel, vieren, ook al is de eerste aanleiding natuurlijk ‘le centenaire de la disparition de Marcel Proust’, zoals men in Frankrijk zo mooi zegt. We vieren ook dat de Marcel Proust Vereniging dit jaar vijftig wordt.

‘Notre cher Marcel est mort ce soir’: op de avond van 18 november stuurde Reynaldo Hahn, de grote vriend van Proust, dit bericht per buispost naar diens vrienden. Nadat hij dit gedaan had, keerde hij onmiddellijk terug naar Prousts appartement. Hij kwam er als eerste na diens overlijden aan, en bleef de hele nacht waken. Die zin van zijn bericht werd de titel van een mooi essay van de Franse schrijver Henri Raczymow over Prousts laatste levensjaren.¹

Als je je die avond probeert voor te stellen, denk je al snel aan de scène van de dood van Bergotte in *De gevangene*. De schrijver Bergotte sterft nadat hij het Gezicht op Delft van Vermeer heeft teruggezien op een tentoonstelling in de Jeu de Paume. Dat bezoek leidt tot de beroemde beschouwing over ‘le petit pan de mur jaune’ – het kleine gele muurvlak en over Bergottes eigen schrijverschap. Hij realiseert zich dan dat hij Vermeer niet heeft kunnen evenaren. Maar het zijn vooral de aangrijpende slotregels van deze passage die ons bijblijven, als we denken aan die avond van 18 november 1922. Ik citeer: ‘Hij werd begraven, maar de hele rouwnacht lang, in de verlichte etalages, waakten, drie aan drie gerangschikt, zijn boeken als engelen met gespreide vleugels en leken voor degene die niet meer was, het symbool van zijn verrijzenis.’² Ik laat de religieuze symboliek even voor wat die is en denk alleen aan Parijs in deze novemberdagen honderd jaar na Prousts

¹ Henri Raczymow, ‘*Notre cher Marcel est mort ce soir*’, Paris, Denoël, 2013.

² *De gevangene*, De Bezige Bij, 2018, 222.

dood: meer dan ooit liggen de etalages van de boekhandels vol met de vele edities van de *Recherche* – waaronder een nieuwe, derde Pléiade uitgave – en met de talloze nieuwe boeken over zijn werk. Prousts portret prijkt overal, in die etalages en op affiches van de drie tentoonstellingen die er afgelopen jaar over zijn werk zijn geweest, op theateraffiches en omslagen van tijdschriften. Zelfs *Le Figaro* wijdde een speciaal nummer aan hem dit jaar, met artikelen over bijvoorbeeld ‘Mémoires d’un snob’ of ‘Proust à la plage’. Kon het frivoler? Maar het past eigenlijk wel bij Proust, die als jongeman ooit in deze krant een serie verslagen van mondaine bijeenkomsten publiceerde.

Kortom, zoals Margot Dijkgraaf het mooi formuleerde in haar artikel over Proust in de NRC van 18 november 2022: ‘Proust is op zijn honderdste sterfdag springlevend’. Er is een ware literaire mythe ontstaan waarop Roland Barthes zijn analyses had kunnen loslaten. Wat er over Proust geschreven is, valt allang niet meer te overzien, en al helemaal niet na deze *centenaire*. Nicolas Ragonneau, die de veelgelezen blog *Proustonomics* maakt,³ heeft zich eens een boekhandel voorgesteld die geheel aan Proust gewijd zou zijn. Die zou reiken ‘de la cave au plafond’ en evenveel afdelingen tellen als een gewone boekhandel. Dat lijkt me een feest!

Nederland is in deze dagen niet achtergebleven bij die Proustrage: er zijn een aantal nieuwe vertalingen uitgekomen – van Prousts jeugdwerk *Les Plaisirs et les jours*⁴ en van de recentelijk ontdekte *75 Feuilles*.⁵ In cultureel centrum Spui 25 is *De tijdmachine van Proust* gepresenteerd, een gids bij het lezen van de *Recherche*, door Ieme van der Poel. Er zijn dit najaar lezingenreeksen geweest aan de universiteiten van Amsterdam en Leiden en Proustmanifestaties bij verschillende afdelingen van de Alliance française en op allerlei plaatsen in het land, er zijn diverse podcasts gemaakt. Het is teveel om op te noemen.

In Nederland gaat de liefde voor Proust ver terug. De eerste lezers van Proust waren er al begin jaren twintig. De geschiedenis van de receptie van Proust in ons land is niet in een paar woorden samen te vatten. U kunt er in het boek van Sabine van Wesemael over lezen, waarop zij in

³ <https://proustonomics.com/>

⁴ Zie elders in dit nummer.

⁵ Zie het artikel van Manet van Montfrans in het Bulletin nr 10, 47-52.

1999 promoveerde.⁶ In 1972 culmineerde de belangstelling voor Proust in de oprichting van De Nederlandse Vereniging van Vrienden van Marcel Proust, later kortweg de Marcel Proust Vereniging genoemd. Dat gebeurde op 11 november 1972, door mevrouw M. Boks-Schoute en mevrouw N. Nahmias-Radovici. Jan Willem Aschenbrenner, vandaag hier aanwezig, maakte deel uit van het eerste bestuur.

Die tijd heb ik zelf niet meegemaakt want toen zat ik nog op school. Maar begin jaren 80 ging ik als student weleens naar een lezing van de vereniging. Die zetelde toen nog in het Maison Descartes – en dat is ruim dertig jaar zo gebleven. Ik herinner me het gevoel dat ik, in mijn studentenkloffie, een heel andere wereld binnenliep: een wereld van elegant en kleurig geklede heren en dames, soms met hoeden, die zo weggelopen leken uit de *Recherche*! In die tijd was men – in de termen van Nicolas Ragonneau – niet alleen ‘proustien maar soms ook ‘proustiste’, dat wil zeggen dat men zich identificeerde met zijn wereld. De secretaris probeerde in mij dan een nieuw lid te werven maar zover is het toen nooit gekomen: ik deinsde terug, niet voor de kosten maar voor de onmetelijke ouderdom van de leden, waarvan de meesten de veertig wel gepasseerd waren.

De jaren 80 en 90 waren een tijd van grote bloei van de vereniging: bijeenkomsten, lezingen, concerten, diners, ze werden druk bezocht. Dat alles onder leiding van Jacques Plessen en van een daadkrachtig bestuur. Ondertussen was Thérèse Cornips halverwege de jaren 70 aan haar Proustvertaling begonnen. In haar dankwoord voor de Martinus Nijhoffprijs bracht ze in herinnering hoe beroerd zij in de jaren 50 betaald werd voor haar eerste vertalingen. Ook het twintigjarige avontuur van de Proustvertaling bleek lastig te financieren. Het was dan ook buitengewoon belangrijk dat de Marcel Proust Vereniging haar aanvankelijk de nodige financiële ondersteuning kon bieden, waardoor ze eind jaren 90 het project kon voltooien.

Wij hebben als bestuur de afgelopen 20 jaar niet stil gezeten. Rond de eeuwwisseling is op initiatief van Sjef Houppermans, de toenmalige voorzitter, het Jaarboek van de vereniging opgevolgd door het Franstalige tijdschrift *Marcel Proust Aujourd'hui*, uitgegeven door Rodopi en tegen-

⁶ *De receptie van Marcel Proust in Nederland*, Amsterdam, Amsterdamse Historische Reeks, 1999.

woordig door Brill. Van *Marcel Proust Aujourd'hui* zijn inmiddels zeventien nummers verschenen. Daarnaast hebben we om het jaar het Nederlandstalige *Marcel Proust Bulletin* uitgebracht, dat steeds omvangrijker wordt en waarvan Manet van Montfrans en Wouter van Diepen de drijvende krachten zijn.

Onze activiteiten adverteren we al jaren via onze – onlangs vernieuwde – website en via onze facebookpagina. De afgelopen twintig jaar hebben we drie à vier activiteiten per jaar georganiseerd, voor onze leden en voor een breder publiek. Zo waren er de lezingen door Franstalige Proustspecialisten zoals Luc Fraisse, Luzius Keller, Nathalie Mauriac en Mireille Naturel. Ook organiseerden we twee internationale congressen: het eerste over ‘Proust et la Hollande’ in Amsterdam, en het tweede over ‘Proust et le rire’, in Antwerpen. Maar ook Nederlandse schrijvers – Marcel Möring bijvoorbeeld – kwamen vertellen over hun liefde voor Proust. Daarnaast waren er regelmatig Proustvertalers te gast bij de vereniging: Thérèse Cornips maar ook Martin de Haan & Rokus Hofstede en later Philippe Noble en Desirée Schyns, die een vertaalatelier gaven. Ook vierde de vereniging in die periode driemaal een lustrum. Dat gebeurde in de steden die Proust in 1902 had aangedaan op zijn ‘voyage de Hollande’ om het werk van zijn geliefde Hollandse schilders te zien: Delft (Vermeer), Dordrecht (Ary Scheffer) en Haarlem (Frans Hals).

U zult zich wellicht afvragen waarom we vandaag hier in Zaandam zijn neergestreken. Dat is vanwege het concert van Maria en Nathalia Milstein vanmiddag: zij brachten een paar jaar geleden een cd uit over 'La petite phrase de Vinteuil' en hebben hun thuisbasis in de Muziekhaven hier in Zaandam waar we vanmiddag te gast zijn. En vergeet niet dat Monet, een van de lievelingsschilders van Proust, hier in Zaandam geschilderd heeft. Met het concert zijn we aangeland bij het thema dat we aan dit tiende lustrum van de vereniging hebben meegegeven: 'Proust en de muziek'. De lezing van musicoloog Leo Samama zal gaan over 'Muziek in de tijd van Proust', de musici zullen muziek uit de tijd van Proust vertolken.

Ik dank u voor uw aandacht en wens u een heel plezierige, feestelijke dag toe.

Zaandam, 19 november 2022

De Franse muziek in de 19^e eeuw

... als achtergrond bij het lezen van Proust

Leo Samama¹

De muzikale wereld van Marcel Proust is grotendeels bepaald door ervaringen opgedaan in zijn jonge jaren, later aangevuld en gekleurd door zowel de nieuwe muziek na 1890 als de muzikale smaak van met name zijn vriend Reynaldo Hahn. Daarbij hadden Proust en Hahn menigmaal tegengestelde meningen over muziek, over goede muziek, over wat hen in oude en in nieuwe muziek raakte. Tegelijkertijd moeten zij zich ook gerealiseerd hebben dat hun muzikale smaken op bijzondere wijze complementair waren. Proust was zeker in zijn jonge jaren een enthousiaste Wagneradept en in dat opzicht evenals later Debussy een antiklassicist; Hahn daarentegen verkoos de muziek van klassicisten als Mozart, Gounod en Saint-Saëns. Ondanks deze ogenschijnlijke tegenstellingen waren er echter ook evenzovele overeenkomsten, waarbij Hahn zich in Wagner verdiepte en Proust in Fauré.

Nadat Proust en Hahn elkaar in de zomer van 1894 in de salon van de schilder Madeleine Lemaire in het kasteel van Réveillon (ongeveer 100 kilometer ten oosten van Parijs in het departement Marne) hadden leren kennen, kwam een intense uitwisseling op gang met muziek, de geschiedenis van muziek en vooral ook de functie van muziek, als centrale onderwerpen. In de loop van de daaropvolgende decennia ontwikkelde Proust zich van liefhebber tot kenner op dit terrein, en volgde hij ook de nieuwste ontwikkelingen op de voet. Zo kregen Claude Debussy en de verrichtingen van de na 1907 in Frankrijk zo geruchtmakende *Ballets Russes* zijn volle aandacht. Zodra de mogelijkheden er waren, luisterde Proust ook via de grammofoon naar uitvoeringen van zowel oudere als nieuwe muziek, naar kwartetten, sonates en opera's. Zo beleefde hij in 1911 Debussy's *Pelléas et Mélisande* via de théâtrophone. Om een indruk te krijgen van de muzikale bodem waarop en waarmee het muziekleven in Frankrijk gedurende de

¹ Leo Samama is componist en musicoloog.

laatste kwart van de 19^e eeuw gevoed werd, is het nodig iets te vertellen over het eerste driekwart van diezelfde eeuw, die zozeer bepaald werd door de aanhoudende invloed van de aristocratie, de mislukking van de idealen van de Franse revolutie in 1815, 1830 en 1848, en het Second Empire van Napoleon III. Pas in de jaren na 1871 lukte het de republiek zich zo krachtig in de maatschappij te verankeren dat sedertdien de aristocraten de macht niet meer in handen hebben gekregen.

De Tragédie lyrique, Grand opéra, Opéra comique en Operette

Frankrijk kende uit de 18^e eeuw twee belangrijke genres op het gebied van opera, de Tragédie lyrique (een Frans vervolg op de Italiaanse Opera seria) en de Opéra comique (in het Italiaans bekend als de Opera buffa). Het eerste genre wordt gekenmerkt door secco recitatieven, dat wil zeggen begeleid door korte akkoorden, in de regel op het klavecimbel, later in de jaren negentig van de 18^e eeuw de pianoforte. Daarnaast bestonden er ook accompagnato recitatieven, namelijk meer lyrisch begeleid door blazers en/of strijkers. De Opéra comique daarentegen kende uitsluitend gesproken recitatieven en is daarmee een vervolg op de populaire komische toneelstukken gemengd met liedjes (*comédie mêlée d'ariettes*).

In de eerste tien jaar na de Franse revolutie werd de Opéra comique aangegrepen om de politieke idealen van de revolutie uit te dragen, zoals in het genre 'reddingsopera', dat later door Beethoven is ingezet voor zijn enige product in dit genre, *Fidelio* (dat daarom ook gesproken dialogen heeft). Het gaat hier vooral om de opera's van Méhul, Cherubini en Lesueur. De adel gaf echter de voorkeur aan de Opera seria en de in Frankrijk tussen 1760 en 1775 op basis van een studie van de Griekse tragedie hervormde Tragédie lyrique, zoals ontwikkeld door de ook in Frankrijk populaire Wener Christoph Willibald von Gluck. In Glucks visie is niet de muzikale vorm leidend bij de opzet van de opera maar het verhaal, de dramaturgie, het libretto.

Door Glucks aanpassingen beleefde de Franse Tragédie lyrique tegen het einde van de 18^e eeuw een grote opbloei en vormde zij tijdens het Napoleontische regime in handen van componisten als Spontini en Cherubini de basis voor de 19^e eeuwse Grand opéra. Deze Grand opéra vierde in Frankrijk hoogtij tot de val van Napoleon III, met als hoogtepunten wellicht de *Willem Tell* van Rossini en verscheidene opera's van Halévy (waaronder *La Juive*) en Meyerbeer (met name *Les*

Huguenots). Een beroemde Grand opéra is ook *Les Troyens* van Hector Berlioz. Tevens heeft de Grand opéra in directe en indirecte zin grote invloed uitgeoefend op Verdi enerzijds en Wagner anderzijds. Juist het effectieve gebruik van een groot symfonieorkest en een omvangrijk koor, gecombineerd met lange, virtuoze en dramatische aria's en ensembles, en dat alles ten dienste van overwegend historische onderwerpen, sprak het publiek ten zeerste aan.

Wie de mémoires van Berlioz leest, merkt al spoedig dat de opera een belangrijke plek innam in het Franse en vooral Parijse muziekleven. Drie gezelschappen werden als vanouds door de staat onderhouden, de Opéra, de Opéra Comique en het Théâtre Italien. In het midden van de eeuw kwam daar het Théâtre Lyrique bij, dat evenals de Opéra Comique vooral bestemd was voor de bourgeoisie. En omdat het Théâtre Lyrique niet door de staat werd gesubsidieerd konden daar meer alternatieve, vernieuwende producties worden opgevoerd. Bij dat alles was de aloude Opéra vooral de plek waar de gevestigde orde zowel de laatste producten van de Grand opéra kon zien als elkaar. Daarnaast was de Opéra ook de zetel van het ballet. Het orkest ervan was bovendien aanzienlijk omvangrijker dan dat van bijvoorbeeld het Théâtre comique, en er was een koor. Tegelijkertijd werd de organisatie van de Opéra gekenmerkt door regels en intriges, waarvan Berlioz in zijn memoires geregeld verslag heeft gedaan.

In de loop van de 19^e eeuw kreeg de Opéra comique een steeds serieuzere inhoud. We hoeven maar te denken aan Bizets *Carmen*, die in 1875 in de Opéra comique moest worden uitgevoerd vanwege de gesproken recitatieven, maar muzikaal als serieuze opera werd opgevat, en dus post mortem van volledig gecomponeerde recitatieven werd voorzien en zo in 1883 een tweede kans kreeg. *Carmen* was bovendien een van de eerste sociaalkritische opera's en veroorzaakte een waar schandaal. Maar eerder al, vlak voor 1850, had Jacques Offenbach op een minder gevaarlijke plek, het Théâtre des Bouffes Parisiens aan de toen nog niet ontwikkelde Champs-Élysées, toestemming gekregen een operettetheater te stichten. Zowel door de operette met zijn beknopte, puntige en geestige omkeringen van de werkelijkheid als door de opkomst van het kritisch realisme in de literatuur (Dickens en Zola waren in Frankrijk bijzonder geliefd) ontstond in de opera het naturalisme, dat tijdens het Second Empire van Napoleon III een grote bloei doormaakte en in Italië al spoedig een pen-

dant kreeg in het Verisme (denk aan *La Bohème* van Puccini). Overigens had Proust niet veel op met het verisme van Puccini, evenmin als met de opera's van Verdi.

Dat zal zeker ook aan de libretti, of beter: de onderwerpen, hebben gelegen. Immers, na Verdi's *La Traviata* (hij met veel geld en zij, een courtesane, maar ook niet onbemiddeld, mogen van zijn vader niet trouwen om haar reputatie!) was het onderwerp in Bizets *Carmen* (over een sigarettenmeisje dat verliefd wordt op een eenvoudige soldaat) en later in *La Bohème* van Puccini (over een meisje dat aan tbc lijdt en verliefd is op een arme dichter) voor het bezoekende publiek weliswaar realistischer dan dat van menige Grand opéra maar ook onwezenlijker: wie kaartjes voor de opera kon betalen werd meestal niet door die problemen geplaagd die in dergelijke opera's aan de orde zijn. Een directe reactie op het naturalisme was daardoor niet te vermijden.

In de schilderkunst leidde dat tot het impressionisme (een zich afzetten tegen zowel de academische schilderkunst als de nieuw opgekomen fotografie) en in de dichtkunst en de muziek tot het symbolisme, zoals in de opera *Pelléas et Mélisande* van Claude Debussy en librettist Maurice Maeterlinck, die overigens op zijn beurt beïnvloed was door het filosofisch symbolisme van Wagners Gesamtkunstwerk. Niet de muziek van Debussy is Wagneriaans (hoewel de invloed van *Parsifal* hier en daar niet te ontkennen valt) maar de gedachte achter het totaal van muziek en tekst, de visie op het drama als concept is dat wel.

Hier vinden we ook een belangrijke parallel met het werk van Proust. Zoals hij in *Du côté de chez Swann* zo mooi aangaf: 'Même à un simple point de vue réaliste, les pays que nous désirons tiennent à chaque moment beaucoup plus de place dans notre vie véritable, que le pays où nous nous trouvons effectivement.' 'Les pays que nous désirons' bepalen eveneens de wereld van *Pelléas et Mélisande*. Even verderop komt Proust met de volgende treffende opmerking met betrekking tot de wereld in en achter een opera:

Ces images irréelles, fixes, toujours pareilles, remplissant mes nuits et mes jours, différencièrent cette époque de ma vie de celles qui l'avaient précédée (et qui auraient pu se confondre avec elle aux yeux d'un observateur qui ne voit les choses que du dehors, c'est-à-dire qui ne voit rien), comme dans un opéra un motif mélodique introduit une nouveauté qu'on ne pourrait pas soupçonner si on ne

faisait que lire le livret, moins encore si on restait en dehors du théâtre à compter seulement les quarts d'heure qui s'écoulent.

De opera dicteert zijn eigen tijd, zijn eigen wereld, zijn eigen narratief. Bij dit alles is het van belang in te zien, dat in het midden van de 19^e eeuw in Frankrijk de wereld van de opera voor een scheppend kunstenaar, voor een componist, vele malen belangrijker werd geacht te zijn, dan die van de instrumentale muziek of het lied. Wie carrière wilde maken moest zich met de opera bezighouden. Wanneer we alleen kijken naar de loopbanen van succesvolle operacomponisten in Frankrijk als Luigi Cherubini, Gaspard Spontini, Giacomo Meyerbeer, Fromental Halévy, Charles Gounod, Jacques Offenbach en Georges Bizet, dan valt direct op dat het aantal kamermuziekwerken dat zij geschreven hebben uitermate gering is, zeker tegenover het grote aantal opera's en koorwerken.

Minstens zo veelbetekenend is het feit dat, met uitzondering van Georges Onslow in de eerste helft van de 19^e eeuw, vrijwel geen van de genoemde componisten strijkkwartetten heeft geschreven of hooguit een of twee. Van de (bij uitzondering) zes strijkkwartetten van Cherubini werden drie tijdens zijn leven gepubliceerd en drie na zijn dood. Zij verdwenen tot ver in de vorige eeuw vrijwel geheel uit het zicht. En van het viertal van Gounod werd er geen enkele tijdens zijn leven uitgegeven. En dat tegenover de publicatie van een weelde aan opera's, koorwerken, cantates, oratoria en tal van andere publieke werken waarmee de 'grandeur' van de Franse staat en de glorie van de Franse aristocratie werd gevierd.

De kamermuziek van Lalo, Franck, Saint-Saëns, Fauré en Chausson werd grotendeels na 1871 geschreven. En de liederen van deze en tal van andere componisten waren evenmin voor de officiële podia bestemd, maar voor huiselijke gebruik of voor in de salons. Overigens, wie kent de pianowerken van Bizet, zoals de prachtige *Variations chromatiques*? Of de symfonieën van Gounod? Enkel die van Bizet heeft het grote podium gehaald en daarna was de eer aan Camille Saint-Saëns.

Kortom, zeker tot na de Frans-Duitse oorlog werd het Franse muziekleven geheel en al gedomineerd door de vocale muziek voor het grote podium, met de Grand opéra aan de ene zijde van het spectrum en de operette aan de andere zijde. En daartussenin vele wereldlijke en religieuze koorwer-

ken, die ook voor het behalen van de Prix de Rome tijdens de beroepsopleiding aan het conservatorium tot de verplichte stof behoorden.

De Instrumentale muziek

In *Les jeunes filles en fleurs* schrijft Proust over het lot van een geniaal kunstwerk:

Ce qui est cause qu'une œuvre de génie est difficilement admirée tout de suite, c'est que celui qui l'a écrite est extraordinaire, que peu de gens lui ressemblent. C'est son œuvre elle-même qui, en fécondant les rares esprits capables de la comprendre, les fera croître et multiplier. Ce sont les quatuors de Beethoven (les quatuors XII, XIII, XIV et XV) qui ont mis cinquante ans à faire naître, à grossir le public des quatuors de Beethoven, réalisant ainsi comme tous les chefs-d'œuvre un progrès sinon dans la valeur des artistes, du moins dans la société des esprits, largement composée aujourd'hui de ce qui était introuvable quand le chef-d'œuvre parut, c'est-à-dire d'êtres capables de l'aimer. Ce qu'on appelle la postérité, c'est la postérité de l'œuvre. Il faut que l'œuvre (en ne tenant pas compte, pour simplifier, des génies qui à la même époque peuvent parallèlement préparer pour l'avenir un public meilleur dont d'autres génies que lui bénéficieront) crée elle-même sa postérité.

Met de late strijkkwartetten van Beethoven als voorbeeld van meesterwerken waarop het Franse publiek lang heeft moeten wachten, komen we bij de rol van de instrumentale muziek in het Frankrijk van de 19^e eeuw. Daarbij zijn de late kwartetten van Beethoven te vergelijken met de beklimming van de Mount-Everest, althans voor de meeste luisteraars, toen en niet zelden ook nu. Proust steekt er een beetje de draak mee, wanneer Madame Verdurin de kwartetten beluistert en ze als een gebed beschouwd en hij daarachteraan opmerkt: 'et pour ne pas laisser voir qu'elle dormait...'. Ook Madame de Citri in *Sodome et Gomorrhe II* moet het ontgelden:

Elle trouvait tout le monde idiot, mais dans sa conversation, dans ses lettres, se montrait plutôt inférieure aux gens qu'elle traitait avec tant de dédain. Elle avait, du reste, un tel besoin de destruction que, lorsqu'elle eut à peu près renoncé au monde, les plaisirs qu'elle

rechercha alors subirent l'un après l'autre son terrible pouvoir dissolvant. Après avoir quitté les soirées pour des séances de musique, elle se mit à dire: « Vous aimez entendre cela, de la musique? Ah! mon Dieu, cela dépend des moments. Mais ce que cela peut être ennuyeux! Ah! Beethoven, la barbe! » Pour Wagner, puis pour Franck, pour Debussy, elle ne se donnait même pas la peine de dire « la barbe » mais se contentait de faire passer sa main, comme un barbier, sur son visage.'

Ze kreeg een baard van de muziek van Beethoven; zo saai!

Het is een feit dat het lang heeft geduurd voordat de kwartetten van Beethoven, maar in feite ook de meeste van Mozart en Haydn en zeker die van Schubert op de Franse concertpodia werden uitgevoerd. Er waren domweg geen professionele ensembles die deze muziek op hun repertoire hadden staan, of eigenlijk: er waren domweg nog nauwelijks professionele strijkkwartetten. Het kwartet hoorde thuis in de huiskamer, maar de genoemde kwartetten waren voor de meeste amateurmusici technisch en muzikaal veel te ingewikkeld, zelfs wanneer de primarius zelf een beroepsmusicus was. Pas in 1871, in het verlengde van de Frans-Duitse oorlog, veranderde hier wat aan, namelijk toen Camille Saint-Saëns, met zijn vakbroeders Alexis de Castillon, Gabriel Fauré, César Franck en Eduard Lalo besloten de Société Nationale de Musique (SNM) op te richten. Het motto van de Société was 'ars gallica'. Daarmee gaf men aan dat alle aandacht lag op het uitdragen en verdedigen van een eigen Franse toonkunst met de nadruk op de instrumentale muziek van nog levende componisten. Des te opvallender is het dat de leden daarvoor wel te rade zijn gegaan bij de Duitse cultuur, met als centrale figuren Beethoven en Wagner op de voet gevolgd door Schumann. Zo verschenen al sinds de jaren dertig in Frankrijk diverse orkestwerken van Beethoven op de programma's, met vooraan de Vijfde symfonie.

Tegelijkertijd beijverde Franz Liszt, die als jongeman lange tijd in Frankrijk verbleef, zich voor de pianosonates van Beethoven. Het merkwaardige fenomeen doet zich zo voor dat juist toen de Fransen lucht gaven aan vurige anti-Duitse sentimenten, zij zich in de muziek aansloten bij een ontwikkeling die uit het hart van de Duitse cultuur kwam, namelijk die van het strijkkwartet sedert Haydn en Mozart. Het gevolg was niettemin

dat binnen enkele jaren een belangrijke groep componisten zich op de absolute instrumentale muziek en dus ook op het strijkkwartet heeft gestort.

Rond het midden van de eeuw verschenen – zij het nog mondjesmaat – ook de werken van Mendelssohn en Schumann op de concertprogramma's en de liederen van Schubert, hoewel overwegend in bewerkingen voor piano solo van Liszt. In diezelfde tijd kwam bovendien ook Richard Wagner naar Parijs (hij was immers in 1848 uit Saksen verbannen) en werden enerzijds zijn opera's en anderzijds het gedachtengoed dat daarachter ligt en dat later door Friedrich Nietzsche in diens filosofische geschriften werd uitgedragen, aangegrepen voor een heroverweging van het genre opera en de functie van muziek zowel theateraal gezien als meer in het algemeen. Programmuziek zoals symfonische gedichten deden hun intrede, maar ook de muziek als allerpersoonlijkste uiting van allerpersoonlijkste emoties, om Willem Kloos te parafaseren. Niet de opdrachtgever (met name de hogere klassen) stond centraal, maar de impulsen van de scheppende kunstenaar zelf.

Het is dus tijdens de jeugd van Proust dat de Franse kamermuziek op het concertpodium een plaats begint te krijgen, en daarmee het spelen van kamermuziek ook in de opleidingen geagendeerd werd, overigens evenals het lied, om verwarring met het chanson te voorkomen vooral bekend als de 'mélodie française'. Rond 1880 werd het effect van de oprichting van de Société Nationale de Musique steeds duidelijker. Tal van componisten stortten zich op de instrumentale muziek en op het lied en schreven daarnaast slechts één of enkele opera's. Bovendien was bij dat laatste de blik maar al te vaak op Wagner gericht, bij het eerste op de genoemde Duitse grootmeesters uit de eerste helft van de 19^e eeuw. De nieuwe muziek werd daarbij steeds meer door een brede laag van de bourgeoisie gedragen en niet uitsluitend door een selecte aristocratische elite, zoals bij de Grand opéra het geval was.

De ontwikkelingen in de Franse kamermuziek zijn direct duidelijk wanneer we de *Trios concertants* van César Franck uit 1839-42 leggen naast zijn *Pianokwintet* uit 1880. De vroege werken die Franck rond zijn twintigste schreef, horen geheel en al thuis in de wereld van de elegante salons waarin briljante virtuositeit en aan de opera ontleende melodieën hand in hand gaan. Hij schreef in die jonge jaren opera's vol gratie en elegantie, en tal van potpourri's en gelegenheidswerkjes. In 1872 werd de vijftigjarige Franck

docent aan het conservatorium van Parijs en begon gestimuleerd door zijn vaak aanzienlijk intellectuelere leerlingen, onder wie Alexis de Castillon, Vincent d'Indy, Henri Duparc en Ernest Chausson, zich te verdiepen in het Bach-contrapunt, de conflictthematiek en de doorwerkingstechnieken van Beethoven en in de kiemcelprincipes zoals reeds door Beethoven, Schubert, Schumann en Liszt toegepast; bovendien raakte hij, zoals zo velen in die jaren, in de ban van de harmonische wereld van Richard Wagner.

In het *Pianokwintet* van Franck komt dat alles tezamen in een werk waarvan het eerste deel zo gepassioneerd is, dat Saint-Saëns, aan wie het kwintet is opgedragen en die de première vrijwel onvoorbereid als pianist verzorgde, diep geschokt was en daarna niets van dit werk wilde weten. Boos liep hij tijdens het matige applaus weg, voordat Franck hem kon bedanken. Liszt schijnt hevig gebloosd te hebben bij het horen van de muziek en de componist Delaborde constateerde eenvoudig: 'Le père Franck me ravage'. Voor menigeen was deze muziek dan weliswaar niet betamelijk, toch werd ze razend populair. Juist met deze compositie en daarna de *Vioolsonate* heeft Franck voor en ook met zijn leerlingen de basis gelegd voor de belangrijke rol die de Franse kamermuziek in de eerste helft van de twintigste eeuw zou spelen.

Dat Saint-Saëns zo heftig reageerde kunnen we ons wel voorstellen wanneer we daarnaast zijn *Eerste cellosonate*, opus 32 (1872), *Pianokwartet*, opus 41 (1875) of *Septet*, opus 65 (1880) beluisteren. Stuk voor stuk zijn dit spitse, vaak feestelijke, menigmaal lichtvoetige en vooral klassiek gestructureerde werken. In deze muziek is weinig ruimte voor sensuele chromatiek noch voor bijna symfonische uitbarstingen. Natuurlijk, de muziek van Saint-Saëns is zangerig en melodieus en in de snelle delen vaak uitermate energiek. Vergeleken bij de kamermuziek van Franck, Chausson of d'Indy is zij echter ook 'netjes', betamelijk, comme il faut... Zelfs Fauré, die nimmer zo ver wenste te gaan als Franck of Chausson, is in zijn *Eerste vioolsonate*, opus 13 (1877), *Eerste Pianokwartet*, opus 15 (1880, rev.1884) en voor zijn doen gepassioneerde *Tweede pianokwartet*, opus 45 (1887) nog altijd gedurfter en expressiever dan Saint-Saëns. Wellicht is dat ook wat Proust op Saint-Saëns tegen had.

Het lied, de mélodie française

In 1920 publiceerde Reynaldo Hahn een bundel opstellen uit de jaren 1913-14 over het zingen, *Du chant*, waarin hij zich onder meer afvraagt

waarom men zingt, hoe men zingt, en hoe te emotioneren, maar evenzeer zaken behandelt over stijl, smaak en over de ‘chant expressif’ in de oude en de moderne muziek. Uit deze bundel blijkt overduidelijk dat Hahn als een componist over het zingen schrijft en niet als een zangpedagoog, hetgeen hij ook nimmer was. Maar het zingen lag hem na aan het hart en zijn liederen getuigen daarvan.

Niet zonder reden worden Proust en Hahn ook daarin als elkaar aanvullende zielsverwanten beschreven: Proust die schreef als een componist en Hahn die componeerde als een schrijver. Maar of ze elkaar op het terrein van het lied ook werkelijk gevonden hebben, is te betwijfelen. Proust schreef in feite opvallend weinig over het lied, laat staan het Franse lied van zijn tijd. De belangrijkste zang voor hem was de ‘berceuse’, het wiegenlied, dat zijn moeder voor hem zong.

Hahn echter zong altijd, achter de piano, met of zonder sigaret in de mond. En volgens de volgende recensie naar aanleiding van *Du chant* deed hij dat verrassend goed, hoewel niet professioneel:

Reynaldo Hahn se défend avec modestie d’être un chanteur de profession. En effet, il est plus et mieux. Sa voix, non pas très puissante, ni volumineuse, n’est pas seulement fort agréable; qualité plus précieuse et plus rare encore, elle est l’interprète d’une sensibilité musicale infiniment spontanée, délicate, souple et nuancée...’. (Jean Chantavoine, Excelsior, 7 maart 1921)

Vóór 1850 bestond het Franse lied overwegend uit een soort lichte romances, zoals we ze uit de opera kennen en die in de salons tot in de 20^e eeuw bijzonder geliefd waren. Al zijn er ook uitzonderingen, zoals de bijzondere cyclus *Nuits d’été* van Hector Berlioz, gecomponeerd rond 1840 en voornamelijk bekend in de iets latere orkestversie ervan. Maar Berlioz was in Frankrijk in alle opzichten een uitzondering op veel regels, met zijn *Symphonie fantastique* (1830), *Lélio, ou le retour à la vie* (1831-32), *Harold en Italie* (1834) en *Roméo et Juliette* (1839). Immers het eerstgenoemde werk is een programmatische symfonie, het tweede een symfonisch melodrama, het derde een altvioolconcert vermomd als programmatische symfonie en het laatste een aantal operascenes in de gedaante van een vocale symfonie. En diezelfde Berlioz schreef de Opéra semi-seria *Benvenuto Cellini* (1836-38) en de Grand opéra *Les Troyens* (1856-58). Berlioz was een voor velen onbegre-

pen eenling en had geen navolgers. Na 1850 kwam het kunstlied meer op de voorgrond als een serieus medium gebaseerd op hoogstaande poëzie. Maar ook toen bleven de charmante romance en wat we nu het chanson zouden noemen, dus zoals aanvankelijk gepresenteerd in de cafés en de nachtclubs, onverminderd populair. Sommige componisten opereerden op de scheidslijn tussen het kunstlied, dus de *mélodie*, en de romance. Daarbij deed in het Second Empire, meer nog dan voorheen, ook een hang naar oriëntalisten van zich spreken, zoals we al eerder in de eeuw bij schrijvers als Victor Hugo en Lord Byron tegenkomen.

Een mooi voorbeeld daarvan in de liedkunst is *Adieux de l'hôtesse arabe* (1867) van Georges Bizet op een gedicht van Hugo. In de instrumentale muziek hoeven we maar te denken aan het symfonisch gedicht *Les Djinns* (1884) van Franck en aan het *Vijfde pianoconcert*, ook bekend als het 'Egyptische' (1896), van Saint-Saëns. Het waren de jaren dat Debussy in contact kwam met de gamelan (in 1889 op de wereldtentoonstelling in Parijs), de schrijver Pierre Louÿs *Les chansons de Bilitis* (1894) uit het antieke Griekenland tevoorschijn toverde en zij foto's van Debussy's minnares maakten gehuld in een laken gelijk een Griekse nimf. Het Verre Oosten en Noord-Afrika streden om de aandacht van het nieuwe, welgestelde publiek van het fin de siècle.

Tijdens het Second Empire ontwikkelde de Franse literatuur zich in twee richtingen, enerzijds naar het naturalisme, voorzien van de nodige maatschappijkritiek, zoals bij Victor Hugo en vervolgens Gustave Flaubert en Emile Zola, en anderzijds naar het symbolisme, en daarmee etherischer, verhevener, juist los van diezelfde maatschappij, zoals bij Verlaine, Mallarmé en Rimbaud. Opnieuw deed zich vooral bij deze laatste groep en tegelijk ook bij de componisten die van hun teksten gebruikmaakten, de invloed van Wagner en Nietzsche gelden. Met name Henri Duparc en Ernest Chausson deden spoedig van zich horen.

Het meest bekend werd echter Gabriel Fauré, die een minder heftige muziek verkoos, evenals wat later ook zijn bekendste student zou worden, Maurice Ravel. Met Ravel deelde Fauré zijn enthousiasme over de elegante en gepolijste virtuositeit in de muziek van Saint-Saëns. En meer nog dan Franck, Saint-Saëns of zelfs Debussy, die zelfs verwoed probeerde van Wagner af te komen, vertegenwoordigt de muziek van Fauré de Franse cultuur in haar essentie: ogenschijnlijke eenvoud en een strenge, heldere vormgeving resulteren in een overwegend ingehouden en

beteugelde hartstocht en elegante melancholie. Wat hem betreft dus ‘exit Wagner’ en met nadruk de ‘ars gallica’ hoog in het vaandel.

Laten we echter niet vergeten dat in Frankrijk het kunstlied, de mélodie, menigmaal comfortabel aanschurkte tegen het lichtere lied, of dit nu als romance werd bestempeld of als chanson. Befaamde voorbeelden daarvan zijn *Je te veux* (1903) en *La Diva de l'Empire* (1904) van Erik Satie, beide geschreven voor de Parijse revues. De lichte toon van deze chansons, de langzame wals in het ene lied en de cakewalk in het andere, werden in de eerste decennia van de 20^e eeuw door menige ‘serieuze’ componist als voorbeeld gebruikt, met name door de leden van de Groupe des Six, die na 1918 de toon zouden zetten in het Franse lied.

Proust was overigens al jong op de hoogte van het werk van Satie, zoals blijkt in *Mondanité et mélomanie de Bouvard et Pécuchet* uit 1893. Daar komt nog bij dat Satie niet alleen lichte cabaretlieders schreef, maar evenzeer de uitermate serieuze, opvallend ingetogen *Trois mélodies* (1886) en de minstens zo ingehouden *Trois poèmes d'amour* (1914), maar daartegenover ook de *Trois mélodies* (1916), die een beetje tussen beide genres instaan, met een lichtvoetig eerste lied (*La statue de bronze*) en twee meer introverte liederen.

Ook Reynaldo Hahn at in zijn vele liederen met genoeg van beide walletjes, die van de serieuze mélodie en die van het Franse chanson. Bovendien werd zijn liefde voor het lied eerder gevoed door de wereld van Mozart, Mendelssohn en Fauré, dan die van Duparc of Debussy. Zoals hij ook niet Prousts liefde voor Wagners muziek kon delen. De Franse muziek had echter geheel en al haar eigen stem gevonden en daardoor was de keuze tussen dergelijke genres niet meer een halszaak. Kort na 1900 werd het Franse lied immers in welke verschijningsvorm dan ook algemeen gezien als een hoogstaand genre dat zich kon meten met het Duitse lied.

NB

Bij deze beknopte inleiding tot de Franse muziek in de 19de eeuw hoort een *videolezing* over Marcel Proust en de muziek in Frankrijk naar aanleiding van de lezing gehouden op 19 november 2022 tijdens de bijeenkomst van de Marcel Proust Vereniging in Zaandam. Zie hiervoor www.marcelproust.nl.

Literatuur (selectie):

- Blay, Philippe, 'Une déférence sans allégeance: Reynaldo Hahn et Wagner', in: *Revue Germanique Internationale*, no. 36, 2022, p.179-190.
- Hahn, Reynaldo, *Du chant*, Gallimard, Paris 1920.
- Kim, Joowon, *La pensée musicale de Marcel Proust*, PhD, Université de la Sorbonne, Paris 2021.
- Lacombe, Hervé, *Histoire de l'opéra français. Du Consulat aux débuts de la IIIème République*, Fayard, Paris 2020.
- Larkin, Aine, 'Unsettling Scores: Proust and Music', in: *Romance studies*, vol 32, No. 2, 2014, p. 71-74.
- Leblanc, Cécile, 'Proust lecteur du « Courrier musical »: Éloge de la contradiction', in: *Bulletin d'informations proustiennes*, No. 48 (2018), pp. 105-119.
- Newark, Cormac, en Ingrid Wagenaar, 'Proust and Music: The Anxiety of Competence', in: *Cambridge Opera Journal*, Vol.9, No.2, July 1997, p.163-183.
- Samama, Leo, *Het strijkkwartet*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2018.
- Trezise, Simon (ed), *The Cambridge Companion to French Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2015.
- Yon, Jean-Claude, *Histoire culturelle de la France au XIXe siècle*, Ed. Armand Colin, Malakoff 2021.

Hoorcolleges Leo Samama:

- *Debussy*, een hoorcollege over zijn leven en werk (Home Academy, 2009).
- *Hector Berlioz* (Home Academy, 2020).
- *Het lied* (Home-Academy, 2022).
- *Opera*, de ontwikkeling van 500 jaar opera (Home Academy 2019).

Proust Retrouvé

Wim Weehuizen

Ik kwam uit Amsterdam met de trein voor de Proustbijeenkomst in Zaan-dam. Toen ik vanaf het station door de hoofdstraat liep, hoorde ik schuin achter me het klikken van hakken op het trottoir. Ik keek even opzij en zag een vrouw, die een gezicht had dat ik met Proust in verband bracht. En inderdaad kwam op mijn vraag of ze naar Proust ging een volmondig ja. Zo liepen we gezamenlijk door naar de Vermaning. Daar gingen we ieder onze weg, maar toen ik een plaats zocht in de al tamelijk volle kerk, kwam ik onbedoeld toch weer schuin voor haar te zitten. Ze stelde me ook aan twee vriendinnen voor.

Ik genoot erg van de lezing over Proust en de muziek. Daardoor ontdekte ik ook een voor mij nog bijna onbekende wereld. Bij de lunch kwamen drie mannen van mijn leeftijd, die ook met pensioen waren, aan mijn tafeltje zitten. Ze waren academisch gevormd, maar nu even weer jonge studenten die veel plezier hadden en hun liefde voor Proust met elkaar en mij deelden. De wandeling naar die andere kerk, waar het concert zou zijn, legde ik echter alleen af onder de winterzon. Toen ik in de kerk kwam, was die bijna vol. Op zoek naar een plaats, werd ik gewezen op de laatste stoel voorin en jawel zomaar weer naast die Proustmannen.

Het concert was erg mooi en raakte me door het élan en het overtuigende gevoel waarmee gespeeld werd. Voor mij was Albertine ook niet verdwenen, want ze speelde hier viool samen met haar meer ingetogen zus op de piano. Er was een lang, heel verdiend applaus. Bij het verlaten van de concertkerk kwam ik een van de vriendinnen tegen van de vrouw die ik op de heenweg ontmoette. We liepen samen op naar het station en ze vertelde me dat ze bij een Proustleesgroep in Den Haag zat, die begeleid werd door een vrouw waarvan de naam een mooie Proustiaanse klank had.

Omdat we een verschillende eindbestemming hadden, scheidde onze wegen zich op het station. Ik nam de trein naar Amsterdam, die behoorlijk vol zat. Er was nog net een plaats vrij tegenover een vrouw, waar ik na een tijdje een gesprek mee begon. Het bleek dat ze ook naar

de Proustbijeenkomst was geweest en dat ze in een Proust-leesgroep in Amsterdam zat, die door diezelfde vrouw begeleid werd. Zo werd er een prachtig wandkleed van klanken geweven uit de mooiste zinnen van Proust. Met dank aan alle mensen die deze verrukkelijke Proustbijeenkomst mogelijk hebben gemaakt.

19 november 2022

Tussen Concert en Entente: M. de Norpois en de diplomatie van de Derde Republiek

Joep Leerssen¹

Mon père savait que seul, peut-être, M. de Norpois avait averti l'Empereur de la puissance grandissante et des intentions belliqueuses de la Prusse, et que Bismarck avait pour son intelligence une estime particulière.²

Wat moeten we denken van de Marquis de Norpois? Zoals vaker staat Proust ook zijn meer incidentele nevenpersonages hun onvermoede tegenstrijdigheden toe. De plotse ontdekking dat de mensen die we aanvankelijk alleen oppervlakkig, in een beperkte hoedanigheid leerden kennen, ook hun complexiteiten blijken te hebben: dat is een steeds terugkerend onthutsingsmotief. Het zijn de kleine, verrassende inzichten die de voortschrijdende ontwikkeling van de hoofdpersoon stapsgewijs markeren, en die ook een van de genoegen van de lectuur uitmaken voor de lezer. We moeten herhaaldelijk ons oordeel bijstellen over karakters die aanvankelijk eendimensionale typetjes leken. Proust maakt die techniek des te prikkelender doordat hij nooit (of zelden) als alwetende verteller commentaar levert op de kennishorizon van zijn hoofdpersoon, de focalisator Marcel.

Waar Marcel zich wel hypergevoelig voor toont, zijn de talige hebbelikheden van de mensen met wie hij verkeert. Zoals hij later als een soort leugendetector of verbale seismograaf de woordkeuzes en (bijna-)versprekingen van Albertine registreert, zo observeert hij het handschrift van Gilberte, de dictie en de spreekstijl van Françoise en van de Duchesse de Guermantes, of Bichot's etymologische uitweidingen over plaatsnamen.

¹ Joep Leerssen is emeritus hoogleraar Moderne Europese letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam.

² OJFF p. 1: 436. (Ik verwijs met afkortingen naar de romandelen, en met paginering naar de Pléiade-editie van Pierre Clarac en André Ferré (3 dln. Parijs, Gallimard, 1954).

Norpois wordt dan ook het meest expliciet gekarakteriseerd (en bijna gekarikaturiseerd) door middel van zijn eigen uitweidingen. Die ‘tekenen’ de man ten voeten uit.³

Om te beginnen is er de wel heel sarcastische weergave van zijn literatuurbegrip. Norpois geeft bij hun eerste ontmoeting de esthetiserende neigingen van de jonge Marcel een koude douche en is ook negatief over Marcells idool Bergotte. Die wordt in de hoek gezet als een flierefluiter (*joueur de flûte*) met een onwelvoeglijke levenswandel, van wie je dan ook alleen maar een nefaste invloed op jonge auteurs kunt verwachten. Echter, zo merkt Norpois welwillend op, de literatuur kan wel degelijk goede toekomstperspectieven bieden. Hij noemt het inspirerende voorbeeld van een jonge schrijver die zich positief in de kijker heeft gespeeld met verhandelingen over, let wel, het ‘sentiment de l’Infini sur la rive occidentale du lac Victoria-Nyanza’ en over ‘le fusil à répétition dans l’armée bulgare’. Van dat laatste werk zegt Norpois dan ook nog eens (met het soort tussengeschoven bijzinnetjes waarin hij grossiert) dat het geschreven is ‘d’une plume alerte et parfois même acérée’ (1:453). Meneer is, zoals we zo meteen nog verder zullen zien, een fijnproever, die complexe, subtiële kwalificaties trefzeker en met welgekozen woorden weet te formuleren. En dat doet hij dan vooral ten aanzien van duffe, platvloerse dingen zoals de aandelenportefeuille van Marcells vader: ‘il n’hésita pas à féliciter mon père de la « composition » de son portefeuille « d’un goût très sûr, très délicat, très fin »’. (1:454)

De verteller Marcel levert geen commentaar op deze vernietigende, hilarische pastiche die de auteur Proust zich eventjes permitteert. De lezer beseft ook zo wel dat Norpois pedanterie combineert met conservatief en fantasieloos conformisme. Hij prefereert de suikerzoete Madonna’s van de academische fjnschilders Ernest Hébert en Pascal Dagnan-Bouveret boven Elstir (CG, 2:223). Zelfs zijn lof voor de actrice Berma bestaat er

³ Vgl. algemeen de passages over Norpois in Philippe Michel-Thiriet & Dominique Frémy, *The Book of Proust* (London: Chatto & Windius, 1989), en in Mathilde Brézet, *Le grand monde de Proust: Dictionnaire des personnages de la Recherche du temps perdu* (Paris: Grasset, 2022). Meer specifiek: Charles Danzig, ‘Les quatorze points du Marquis de Norpois’, *Revue des Deux Mondes* (oct-nov. 2013): 122-131; Louis W. Marvick, ‘Translating Proust’s Norpois’, *Equivalences* jg. 1982, 1-7; Marie Miguet-Ollagnier, ‘Le «Père Norpois» et le roman familial’, *Revue d’Histoire littéraire de la France* 90.2 (1990): 191-207.

voornamelijk uit dat ze zo fraai die acteertechnieken weet te demonstreren die iedereen overal van haar prijst (OJFF, 1: 457). De conventionele fantasieloosheid van Norpois uit zich vooral, voor Marcel, in zijn taalgebruik. Zelfs Marcells vader geeft naderhand toe dat ‘le père Norpois a été un peu « poncif »’ (1:483).

Omgekeerd is Norpois daardoor een meester in het zich op de vlakke houden. Als de drammer Bloch hem in een gesprek over de Dreyfus-affaire probeert te verwickelen, debiteert Norpois meesterlijk allerhande quasi-veelbetekenende nietszeggheden: ‘Je sais qu’en soutenant cette opinion j’ai fait pousser à plus d’un de mes collègues des cris d’orfraie, mais, à mon sens, le gouvernement avait le devoir de laisser parler le colonel.’ (CG, 2: 240) Daarmee vermijdt hij behendig zich in dit alles verscheurende conflict mee te laten slepen.

Marcel beseft dan ook dat de clichématige stijlbloempjes en de afgezaagde spreekwoorden kenmerkend zijn voor het wezen van Norpois – in al zijn duffe pedanterie maar ook in zijn diplomatieke bedrevenheid. In het taalfunctiemodel van Roman Jakobson doet deze retoriek ‘fatisch’ aan: het deelt niets mee maar bevestigt de gezamenlijke betrokkenheid van spreker en luisteraar bij een communicatieve situatie. De bekendste pastiche van Norpois’ diplomatieke spreekwoorden- en stijlbloempjes-arsenaal is dan ook deze passage, waarin ik de elementen cursiveer die inhoudelijk nietszeggend zijn maar de rolverdeling in de conversatie onderstrepen:

Pendant plus d’un mois les ennemis de Vaugoubert [een collega-diplomaat, JL] ont dansé autour de lui la danse du scalp, dit M. de Norpois, *en détachant avec force ce dernier mot*. Mais un bon averti en vaut deux; ces injures il les a repoussées du pied, ajouta-t-il *plus énergiquement encore, et avec un regard si farouche que nous cessâmes un instant de manger*. Comme dit un beau proverbe arabe: « Les chiens aboient, la caravane passe. » Après avoir jeté cette citation, *M. de Norpois s’arrêta pour nous regarder et juger de l’effet qu’elle avait produit sur nous. Il fut grand, le proverbe nous était connu*. [...] Certes les citations de ce genre, et desquelles M. de Norpois excellait à émailler ses articles de la Revue, *n’étaient point nécessaires* pour que ceux-ci parussent solides et bien informés. Même dépourvus de l’ornement qu’elles apportaient, il suffisait que M. de Norpois écrivit à point nommé – ce qu’il ne manquait pas de faire –: « Le Cabinet de Saint-James ne fut pas le dernier à sentir le péril » ou bien:

« l'émotion fut grande au Pont-aux-Chantres où l'on suivait d'un œil inquiet la politique égoïste mais habile de la monarchie bicéphale », ou: « Un cri d'alarme partit de Montecitorio », ou encore « cet éternel double jeu qui est bien dans la manière du Ballplatz ». A ces expressions *le lecteur profane avait aussitôt reconnu et salué le diplomate de carrière*. [...] Et quelques personnes pensèrent même qu'il ne serait pas déplacé à l'Académie Française, le jour où voulant indiquer que c'est en resserrant l'alliance russe que nous pourrions arriver à une entente avec l'Angleterre, il n'hésita pas à écrire: « Qu'on le sache bien au quai d'Orsay, qu'on l'enseigne désormais dans tous les manuels de géographie qui se montrent incomplets à cet égard, qu'on refuse impitoyablement au baccalauréat tout candidat qui ne saura pas le dire: Si tous les chemins mènent à Rome, en revanche la route qui va de Paris à Londres passe nécessairement par Pétersbourg. » (OJFF, 1:461-62)

Dit is spreekwoordelijk geworden voor de taal van ouderwetse diplomaten. We herkennen de uitentreuren toegepaste stijlfiguur van de metonymie, die de regering van de Verenigde Staten aanduidt als 'Het Witte Huis' en die van Rusland als 'Het Kremlin'. Het is in Frankrijk dan ook een bekend spel om ouderwetse diplomaten door een Norpois-bril te bespotten. Armand Nisard, ambassadeur in Rome rond 1900, werd in de ogen van zijn medewerkers een soort Norpois *avant la lettre* toen hij op veelbetekenende toon orakelde dat 'la paix de l'Europe repose sur une tombe mal fermée, la Pologne'.⁴

Met zijn pastiche van het taalgebruik à la Norpois legde Proust de vinger op een bepaald soort vaktaal: die van de kanselarijen en de ambassades. Wat meer is, de verteller beseft ook dat deze stijl (en daarmee ook *l'homme même*) niet meer van deze tijd zijn.

Et je dois dire que la conversation de M. de Norpois était un répertoire si complet des formes surannées du langage particulières à une carrière, à une classe et à un temps – un temps qui, pour cette carrière et cette classe-là, pourrait bien ne pas être tout à fait aboli – que

⁴ Jean-Noël Leanneney, 'Pauvres diplomates de la Troisième...', *Le Monde*, 24 sept. 1979. Deze Nisard was trouwens een oom van Prousts jeugdliefde Marie de Bernardaky.

je regrette parfois de n'avoir pas retenu purement et simplement les propos que je lui ai entendu tenir. (1: 437)

Dit roept de vraag op: hoe zat het dan precies met die teloorgegangene carrières van een bepaalde klasse en tijdperk? Proust blijkt tussen de regels door een scherp inzicht te hebben in de verschuivende diplomatie van deze tijd.⁵

Een van de boeiendste scènes rondom het verfijnde geneuzel van Norpois gaat over zijn *finest hour*; het staatsbezoek van de Oost-Europese monarch Theodosius II. Inderdaad: *la route de Paris à Londres passe par Pétersbourg*. Het grote werk van de Derde Republiek was precies zoals Norpois het in de geciteerde persiflage stelde: het isoleren van het oppermachtige Duitsland middels een oost-west-bankschroef. Rusland in het Oosten, Frankrijk en Groot-Brittannië in het Westen. De diplomatie van Norpois is, in al zijn bloemrijke omfloersing, een realistische weergave van dat buitenlands beleid van Frankrijk na de Krim-Oorlog. Een eerste teken was het bezoek dat Tsaar Alexander II had gebracht aan de Parijse Wereldtentoonstelling van 1867; de kroon werd op het werk gezet toen Alexander III een Frans-Russische overeenkomst sloot in 1893, die in 1896 werd bezegeld met een eclatant bezoek van Nicolaas II aan Parijs. De anti-Duitse verdragspolitiek van de Derde Republiek werd afgerond met de *Entente cordiale* met Groot-Brittannië in 1904, en de formalisering van de *Triple Entente* in 1907. Daarmee was een herhaling van de Duitse overwinning van 1871 a priori onmogelijk gemaakt.⁶

Dat alles speelt als connotatie mee in het gefictionaliseerde bezoek van 'Le roi Théodose'. Voor de goede orde: de gebeurtenis was kennelijk geïnspireerd door het bezoek van tsaar Nicolaas II van 1896. Maar het zou te ver gaan om Theodosius als gefictionaliseerde Nicolaas te zien. Blijkens de tafelgesprekken van Norpois is Theodosius (uit een geslacht dat 'Öttingen' is geheten en waarvan hij de kenmerkende oogopslag heeft,

⁵ Die verschuivingen heb ik nader besproken in mijn 'Beginning with Culture: A Certain Idea of Europe', in *The Cambridge History of the European Union*, ed. Mathieu Segers & Steven Van Hecke (Cambridge UP, 2023): 2: 561-590.

⁶ Een klassieke overzichtsstudie voor de internationale politiek in de aanloop naar 1914 is Margaret Macmillans *The War That Ended Peace: The Road to 1914* (New York: Random House, 2013).

‘ce regard si prenant des Oettingen’, 1: 463), een van die Duitse vorsten die in de late negentiende eeuw op een Balkanese troon waren gezet door een Europees Congres: Norpois had hem leren kennen aan het Beierse hof – ‘quand il ne songeait pas à son trône oriental (vous savez qu’il y a été appelé par un congrès européen, et il a même fort hésité à l’accepter, jugeant cette souveraineté un peu inégale à sa race, la plus noble, héraldiquement parlant, de toute l’Europe)’ (1:459). Theodosius hoort dus in het rijtje Otto van Griekenland (Wittelsbach), Carol van Roemenië (Hohenzollern), en Alexander resp. Ferdinand van Bulgarije (Battenberg resp. Saksen-Coburg-Gotha).⁷ Dat geeft het semi-fictieve staatsbezoek meteen iets pikants, want de Balkan was een schaakbord waarop de geopolitieke concurrentie van de Europese grootmachten vorm kreeg, en die Duitse vorsten waren allemaal omzichtige benoemingen die ten doel hadden het machtsevenwicht aldaar niet al te bruusk te verstoren; een Franse vriendschap met een van dezen zou dus een diplomatieke *coup* zijn. Hoe dan ook, Norpois glorieert tijdens het bezoek, waarbij Theodosius een gesprek met hem aanknoopt als zichtbaar lid van de *inner circle*. Hij weidt dan ook bijna extatisch uit over een tafeltoespraak van de bezoekende koning – opnieuw een pastiche van zijn taalgebruik. In die toespraak wordt gewag gemaakt van de ‘affiniteiten’ tussen de twee landen. Een oppervlakkige lezer zou dat misschien een tamelijk banale beleefdheidsformule vinden, maar niet Norpois – die term is voor hem het literaire equivalent van de *petite phrase* van Vinteuil, of een filosofisch kernbegrip dat een uitgebreide exegese verdient:

Plusieurs personnes qui étaient au nombre des assistants m’ont assuré qu’on ne peut pas en lisant ce toast se rendre compte de l’effet qu’il a produit, prononcé et détaillé à merveille par le roi qui est maître en

⁷ Hij is daarmee ook een belangrijk onderdeel van de West-Europese Balkan-verbeelding, zoals bestudeerd door Vesna Goldsworthy, *Inventing Ruritania: The Imperialism of the Imagination* (London: Hurst, 1998) en Nicholas Daly, *Ruritania: A Cultural History, from the Prisoner of Zenda to the Princess Diaries* (Oxford University Press, 2020). Andere fictieve vorsten van Balkanese ope-rettestaatjes zijn onder meer Rudolf V van Ruritanië (in Anthony Hope’s *The Prisoner of Zenda*, 1894), Generaal Antonio Molaro van Lauranië (in Winston Churchill’s *Savrola*, 1900), Groothertogin Hanna Glawari van Pontevedro (in Léhars operette *Die Lustige Witwe*, 1905) en Muskar XII van Syldavië (in Hergé’s Kuifje-album *Le Sceptre d’Ottokar*, 1939).

l'art de dire et qui soulignait au passage toutes les intentions, toutes les finesses [...] On m'a affirmé que précisément à ce mot d'« affinités » qui était en somme la grosse innovation du discours, et qui défraiera encore longtemps, vous verrez, les commentaires des chancelleries, Sa Majesté [...] détacha ce mot si bien choisi d'« affinités », ce mot qui était une véritable trouvaille, sur un ton qui faisait savoir à tous qu'il était employé à bon escient et en pleine connaissance de cause. [...] Il est certain, conclut M. de Norpois, qu'un pareil toast a plus fait que vingt ans de négociations pour resserrer entre les deux pays leurs « affinités », selon la pittoresque expression de Théodose II. Ce n'est qu'un mot, si vous voulez, mais voyez quelle fortune il a fait, comme toute la presse européenne le répète, quel intérêt il éveille, quel son nouveau il a rendu. Il est d'ailleurs bien dans la manière du souverain. Je n'irai pas jusqu'à vous dire qu'il trouve tous les jours de purs diamants comme celui-là. Mais il est bien rare que dans ses discours étudiés, mieux encore, dans le primesaut de la conversation il ne donne pas son signalement – j'allais dire il n'appose pas sa signature – par quelque mot à l'emporte-pièce. (1: 463-64)

Hier komt, zonder veel uitgesproken commentaar, een van de kernthema's uit de *Recherche* om de hoek kijken: hoe onbegrijpelijk de verhouding soms is tussen de intrinsieke waarde van een persoon of handeling en de sociale waarde die de *beau monde* daaraan toekent. Het 'sentiment de l'Infini sur la rive occidentale du Lac Victoria-Nyanza' lijkt wel rechtstreeks naar de Parijse Rive Droite te zijn overgewaaid.

Graaf Benedetti: een historisch klankbord voor de marquis de Norpois

Echter, dit is niet alleen maar een speelse Proustiaanse bespottung van een bepaald soort jargon met zijn woorden en waarden: het is ook een behoorlijk realistische weergave van hoe de Franse diplomatie in deze jaren handelde en het woord voerde.⁸ Dat werd me duidelijk bij de min of meer toevallige lectuur van een artikel in de *Revue des Deux Mondes*

⁸ Zie daarvoor: Stéphane Chaudier, 'Rhétorique et diplomatie chez Proust et Giraudoux: La crise d'une sainte alliance', in *Giraudoux européen de l'entre-deux-guerres*, éd. S. Coyault (Clermont-Ferrand: Presses de l'Université Blaise Pascal, 2008), 287-300.

van 1898, van de hand van graaf Vincent Benedetti. Ik was op zoek naar laat negentiende-eeuws gebruik van het begrip van een *Concert européen*, en Google leidde me naar deze bron. Dat bleek een verrassend historisch klankbord te zijn voor de verbale en diplomatieke manoeuvres van de fictieve Norpois.

Twee jaar na de bevestiging van de Frans-Russische Entente door Nicolaas II tijdens diens bezoek aan Parijs bracht de Duitse keizer Wilhelm II een bezoek aan Rusland. Benedetti wijdt hier een bespiegeling aan die opent met een minutieuze analyse van een toast, uitgebracht door Wilhelm tijdens het diner. De lezer wordt sterk aan Norpois' exegese van de tafelspeech van Theodosius herinnerd:

Au cours de sa dernière apparition à Saint-Pétersbourg, l'empereur Guillaume, répondant à un toast courtois, mais rapide, de l'empereur Nicolas, le remerciait longuement de la réception « si cordiale et si grandiose qui lui était faite », et il ajoutait : « Je puis, avec confiance, jurer de nouveau, à Votre Majesté, – et en faisant ce serment j'ai, je le sais, tout mon peuple derrière moi, – que j'aiderai de toutes mes forces Votre Majesté à accomplir la grande œuvre tendant à conserver la paix aux peuples, et que je prêterai aussi à Votre Majesté mon appui le plus énergique contre quiconque essaierait de troubler ou de rompre la paix. » À la fois conciliant et comminatoire, bien qu'inusité dans les relations personnelles des souverains qui ne se doivent réciproquement aucun serment, ce langage n'a surpris personne; le prince qui l'a tenu a, de longue date, habitué son auditoire européen à l'entendre exprimer, avec abondance et précision, ses sentiments et sa volonté. D'autre part, il serait difficile de méconnaître qu'il ne pouvait offrir un gage plus solennel de sa ferme résolution de fortifier l'harmonie entre les puissances; venant de l'allié de l'Autriche et de l'Italie, du maître tout-puissant de l'Allemagne, de semblables affirmations, formulées en ces termes, étaient bien propres, on ne saurait en disconvenir, à satisfaire les amis de la paix.⁹

Benedetti ziet dit enerzijds als een bevestiging van de vreedzame toestand van dat jaar, maar ook als indicatie dat het *Concert européen* misschien

⁹ Comte Benedetti, 'Le concert européen', *Revue des Deux Mondes*, 148.2 (68e jg, 4e periode, afl. 2, 15 juli 1898): 497-547. Online op https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Concert_europ%C3%A9en.

aan een herbeleving toe is. Immers, er is een nieuwe *Question d'Orient* ontstaan, ten gevolge van het tirannieke bewind van Abdulhamid II, met name diens vervolgingen van zijn Armeense onderdanen en zijn pogingen om Bulgaars en Kretenzisch nationalisme te onderdrukken. Daarbij zocht Abdulhamid toenadering tot Duitsland, wat ook uiteindelijk tot een Duits-Osmaans bondgenootschap zou leiden. Wilhelms vriendschappelijke uitlatingen van 1898 jegens Abdulhamids aartsvijand Nicolaas waren dus een wiebelmoment in dat patroon.¹⁰ Benedetti stelt vast:

Il a plu aux Turcs, conduits par la haine et la fanatisme, d'ouvrir une ère nouvelle de sanglantes hécatombes, et l'éternelle question d'Orient s'est redressée de nouveau devant l'Europe avec ses dangers et ses complications éventuelles. Pour les conjurer, les puissances ont dû s'entendre, se rapprocher, et elles en sont venues à reconstituer le concert européen [...] (ibid., 499).

En daar voegt hij een kleine, rancuneuze venijnigheid aan toe. Dat *concert européen* waar nu opnieuw behoefte aan wordt gevoeld was oorspronkelijk door Duitsland vernield. De boven geciteerde passage besluit: ' [...] à reconstituer le concert européen que M. de Bismarck avait mis en pièces en dédaignant ses règles salutaires.'

Un concert européen

Wat was dat *concert européen* en had Bismarck het inderdaad kapot gemaakt? Het begrip was een eeuw tevoren ontstaan om een doelbewuste samenwerking aan te duiden die het machtsevenwicht in, en de stabiliteit van, Europa moest garanderen.¹¹ Het forum waarin die samenwerking vorm kreeg, was het Congressen-systeem waarvan Metternichs Weens Congres van 1813 het prototype was. Het congressen-systeem vormde een stabiliserende (conservatief-reactionaire) factor in de Europese betrekkingen na Napoleon. Het ontspoorde in de tweede helft

¹⁰ F.A.K. Yasamee, *Ottoman Diplomacy: Abdülhamid II and the Great Powers, 1878–1888* (Istanbul: ISIS, 1996).

¹¹ René Albrecht-Carrié, *The European Concert* (London: Palgrave Macmillan, 1968); Jacques-Alain de Sédouy, *Le Concert européen. Aux origines de l'Europe (1814-1914)* (Paris: Fayard, 2009).

van de eeuw, en historici plaatsen het ontsporingsmoment meestal in de Krimoorlog (1853-56). Aan de randen van het tanende Osmaanse rijk (dat nooit onderdeel had uitgemaakt van Metternichs ‘Concert’ en eerder de vijandige tegenpool daarvan vormde) namen de oorlogen toe, ook op de Balkan en in Noord-Afrika. Maar voor Benedetti was de boosdoener vooral Bismarck, die verantwoordelijk was voor de opmars van Pruisen tot imperiale grootmacht en daarvoor slimme diplomatie combineerde met zorgvuldig gedoseerde oorlogen – tegen Denemarken, Oostenrijk en uiteindelijk, in 1870, Frankrijk.

Dat was voor Benedetti persoonlijk een onverteerbaar bittere pil: uitgerekend hij was in die jaren de Franse ambassadeur in Pruisen geweest (zijn herinneringen aan die tijd waren verschenen in 1871 als *Ma mission en Prusse*). Hij was het die de dupe was geworden van de beruchte ‘dépêche van Ems’, waarmee Bismarck Frankrijk tot de ruïneuze oorlog van 1870 had weten te provoceren.¹²

Geen wonder dat Benedetti met nostalgisch verlangen terugblikte op een *concert européen*, toen de internationale stabiliteit werd gegarandeerd door diplomaten uit de Metternich- en Talleyrand-school, verrijnd opererende aristocratische heren, met een gevoel voor eigenwaarde en welvoegelijkheid waarin ook de *honneur* van hun land belichaamd was, en die de verhoudingen tussen de door hen vertegenwoordigde regeringen bewaakten met een ijzige en onverstoorbare hoffelijkheid. De habitus van respectabiliteit en jezelf op de vlakte houden, het conflict vermijdende converseren, en de verfijnde observatie van onschuldige pietluttigheden: dat was het cement van de internationale betrekkingen van de generatie van Norpois en Benedetti (met wie Proust overigens kennis had gemaakt in de salon van prinses Mathilde Bonaparte).

In de Derde Republiek was die door aristocratische diplomaten bewaakte *concert*-gedachte uit de tijd. Benedetti hoopt er nog iets van te kunnen oprakelen in 1898, maar op dat moment is Europa al een strijdperk geworden van elkaar beconcurrerende *ententes*. En Marcel heeft het dus inderdaad goed gezien: Norpois is, met zijn talige habitus, een historisch relict uit een vergane tijd. De machteloze rancune van de oude, buiten-

¹² Cf. E. Walder (ed), *Die Emser Depesche: Quellen zur neueren Geschichte* (2e ed. Bern: Lang; 1972). W.A. Fletcher, *The Mission of Vincent Benedetti to Berlin, 1864-1870* (Den Haag: Nijhoff, 1965).

spel gezette Norpois, door Marcel geobserveerd tijdens zijn latere bezoek aan Venetië (AD, 3:631-39), biedt het laatste, deerniswekkende staaltje van zijn manier van denken en praten, en van de teloorgang van de *belle époque* van de Recherche.

In memoriam Wim Roobol

Proust schreef soms Hebreeuws

Pim Ligtfoot¹

Kent u de strikvraag op school nog of ‘je met een zwart potlood rood kan schrijven’? Moest ik daarvoor een sneetje in mijn vinger maken en met bloed gaan schrijven? Dat kon niet waar zijn. Het antwoord was zo makkelijk dat ik me schaamde: je kon met alle kleuren het woord ‘rood’ opschrijven. Uit dat zelfde potlood kon dus ook een niet-Nederlandse taal tevoorschijn komen. Al dacht ik daar pas later aan.

Leeshulp

Proust was zich er goed van bewust hoe hij schreef. Ook van de soorten lezers voor wie hij schreef. In het ‘motorblok’ van zijn grote roman, de beschrijving van ‘wat literatuur is’, staat de fameuze zin dat ‘iedere lezer die echt leest de lezer van zichzelf is’.² Hij geeft het voorbeeld van de homoseksuele baron de Charlus die de vrouwelijke helden van de roman al lezend een mannelijk gezicht geeft. Door zo’n ingreep moet de schrijver zich niet laten ‘kwetsen’. Alleen op deze manier kunnen de emoties en waarheden van de tekst ook voor ‘geïnverteerden’ toegankelijk worden. De auteur gaat zelfs verder. Hij beschouwt zijn werk als een ‘optisch instrument’ dat voor sommige lezers te ‘troebel’ kan zijn om zichzelf in te kunnen te herkennen. In dat geval biedt hij hulp aan: ‘Kijkt u maar of u met dit glas beter ziet, of met dat daar, of met die andere’. Dat zijn al drie verschillende brillen die in de tekst zijn verborgen. Hij benoemt de bij- of verziende lezersgroepen niet, maar als Proust zich zorgen maakt om homoseksuelen dan zal hij dat vast ook doen om degenen die dat andere kenmerk met hem delen, jood-zijn. En daarmee zijn we bij de titel: ‘Proust schreef soms Hebreeuws’.

Ik kwam verschillende vormen van dat soort schrijven tegen. Een enkele keer gebruikt de schrijver een Hebreeuws woord om een familie mee te typeren. Maar vaker lees je verzwegen Hebreeuws, woorden die

¹ Pim Ligtfoot is theoloog.

² R² IV, 289 e.v.; Bezige Bij (2018) 7, 282 e.v. (Thérèse Cornips).

je moet raden. En tenslotte heb je woorden uit de Hebreeuwse bijbel, het ‘Oude Testament’. Ze voelen voor niet-joodse lezers als ‘gewone’ woorden aan, want ze werden in de afgelopen twee duizend jaar ‘gekerstend’. In feite hebben ze een vergeten, tweede identiteit. Ik denk dat Proust met zijn (bijna-)Hebreeuws verschillende lagen in de tekst aanspreekt: het anekdotische, de vraag naar identiteit en nog iets dieper, het schrijven van literatuur.

De familie Bloch

Proust hint openlijk op de joodse taal wanneer hij over familietaal schrijft.³ Een oud woord, waarvan de betekenis verloren is gegaan, duikt zomaar op. Het kan het enige Hebreeuws zijn dat nog voortleeft in het gezin. Het wordt gebruikt om het huispersoneel niet te laten weten dat je over hén praat. Pas als een oudoom op bezoek komt en een vreemde klank uitspreekt blijkt de uitdrukking niet verzonnen en zowaar iets te betekenen.

Een dergelijk familiewoord is ondergebracht bij de enige openlijk joodse familie van de roman, de Blochs. Zoon Albert is een schoolkameeraad van de verteller en de enige vriend die bij hem thuishoort (en daar uitgelachen wordt). Hij heeft een oom met de oriëntaalse voornaam Nissim en deze is het die het woord *Meschorès* in de mond neemt.⁴ De betekenis zet Proust erbij: ‘dienaar van God’. Echt bijbels is dat niet. In de bijbel is *mesjareth* vooral de dienaar van een belangrijk persoon, en maar een enkele keer een engel die de wind aanstuurt.⁵ Voor de Blochs is de term een onbegrepen fossiel. Nissim Bernard, een vermogend en alleenstaand man, bezigt het terwijl hij in de badplaats Balbec onderdak aan zijn verwanten geeft. Dat doet trouwens denken aan oudoom Louis Weil in Auteuil⁶ in wiens huis Marcel Proust geboren wordt; hij woont er twee jaar met zijn moeder en komt er vaak terug tot oudooms dood in 1896. Oom Nissim wordt als dank voor zijn gastvrijheid door Alberts vader constant gepest, ook wanneer de niet-joodse hoofdbediende aanwezig is. Als verscholen

³ R2 III, 829; BB 5, 399.

⁴ R2 II, 133; BB 2, 452.

⁵ www.bible.knowing-jesus.com/Français, zoekwoord *serviteurs*.

⁶ Zie Nathalie Mauriac Dyer, *Marcel Proust, Les soixante-quinze feuillets*. Gallimard 2021, p. 213-220.

homo is Nissim extra kwetsbaar en op een gegeven moment mompelt hij verontwaardigd: ‘Terwijl de *mesjores* er bij staan’. Vader Bloch begrijpt nu dat hij te ver is gegaan en zwijgt.

De familie van de verteller

Bij het gezin van de ik-persoon ligt het natuurlijk anders. Zij zijn braaf katholiek, vooral wanneer men in de vakanties bij tante Leonie in Combray logeert. Toch is er iets. Patrick Mimouni wijst op een wonderlijke gewoonte.⁷ Op zaterdagen is de lunch één uur eerder, tegen elven.⁸ De passage leest als een trein. Iedereen heeft het grootste plezier als op die dag de ‘onverdiende’ biefstuk zo lekker vroeg op tafel staat. Alleen ‘de barbaren’ kennen de ‘asymmetrische’ zaterdag niet. Voor de familie van de verteller is de vervroegde maaltijd een ‘nationaal’ gebruik, een gebruik waar je een ‘epos’ over zou kunnen schrijven (wat een oudoom van Proust in feite gedaan had),⁹ een gebeuren waarover kokkin Françoise toch niet te lang wil praten. Houdt ze het kort om te voorkomen dat het woord *sabbat* valt? Dan is ze niet de enige. Het woord komt in de zevendelige *Recherche* nergens voor.

Die afwezigheid zou verklaard kunnen worden door wat er op de lunchpassage volgt. Want ook al bijzonder voor de zaterdag, althans in mei, is de gewoonte om direct na het avondeten voor de ‘Mariamaand’ ter kerke te gaan. Een plechtigheid, een ‘lof’ met Mariabeeld, Mariagebeden of Mariagezangen wordt niet beschreven. Het lijkt alsof men zich innerlijk buiten de kerk bevindt en ‘catechumeen’ wil blijven.¹⁰ Er staat ook niet dat men bidt. Nee, men oefent het ‘recht’ uit om de ‘zo heilige kerk in te gaan’. Alsof dat recht er niet altijd is geweest. Gelukkig zijn er de meidoorns, *aubépines*, die met hun natuurlijke ‘waardigheid’ de ‘asymmetrische’ gelovigen helpen. De jongen is verliefd op de bloemen. In zijn

⁷ Patrick Mimouni, <https://laregledujeu.org/2022/05/11/38605/le-talmud-dans-le-roman-proustien-troisieme-partie> (4 mai 2022).

⁸ R² I, 110-112; BB 1, 166-170; H/H 122-124.

⁹ G. Ben Levi (Godchaux Weil), *Les matinées de Samedi* (1841), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9756643k.texteImage>. Godchaux Weil was de oudoom van Jeanne Weil.

¹⁰ R² II, 66; BB 2, 368.

‘eclatante blankheid’ mag de ‘katholieke struik’¹¹ als een vlechtwerk op het altaar staan. De bloemen die op straat een genot zijn voor iedereen (*jouissance populaire*) mogen hier in de heilige mysteries delen. Als de jongen, na keurig te hebben geknield voor het altaar, de kerk uitgaat ruikt hij een ‘bittere en zoete’ amandelgeur. Die valt steeds even weg (*intermittente*). De geur heeft zich in de meidoorns verborgen. Het parfum roept hun niet-kerkelijke bestaan als akkerhaag op, een haag die tot leven wordt gewekt door de antennes van bestuivers en op het altaar nog lijkt te vibreren. De irritante insecten maken hier ‘een metamorfose tot bloem’ door. Ze lijken wel bekeerlingen. De Mariamaand was door paters en pausen tenslotte ingesteld als ‘missiemaand’.¹² Misschien mag je denken dat dit gezin op de zaterdagavonden van mei demonstratief ter kerke gaat om te laten weten dat het geen sabbat viert.

Joodse wetten

We gaan een paar bladzijdes terug, naar misschien het belangrijkste verhaal van deel 1, of zelfs van de roman.¹³ Even vooraf: sommige soorten dieren zijn voor joden niet ‘koosjer’, niet rein, en behoren niet gegeten te worden: varkens, kamelen, roofvogels, waterzoogdieren en waterdieren zonder schubben en vinnen.¹⁴ Hoe koosjer is de roman? Checken we de tekst op ‘varken’. Dat laat veel buiten beschouwing, maar geeft toch een idee. Terwijl je met het zoekwoord *boeuf* 25 runderen tegenkomt, treft *porc* niet meer dan 1 stel varkens aan – ze worden gegrild in de kazernestad Doncières. Het woord *cochon* komt vaker voor, maar alleen als scheldwoord. Vier keer wordt iemand uitgemaakt voor ‘varken’ en één keer voor ‘zeug’ (*cochonne*). Het woord is liefkozend bedoeld wanneer Robert de hoofdpersoon ‘mijn varkentje’ noemt – en zich daar weer direct voor verontschuldigt.¹⁵ Is er meer over het belang van koosjer te vinden?

¹¹ R2 I, 138; BB 1, 201.

¹² Zie wikipedia *Mois de Marie*.

¹³ Zie Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust, Les soixante-quinze feuillets*. Gallimard 2021, p. 14-15.

¹⁴ www.joodsleven.nl, ‘kasjroet’.

¹⁵ R² II, 413; BB 3, 133.

Zeker. Aan het begin van de roman. Daar lees je over het lang verachte bezoek van Charles Swann, de joodse ‘buurman’ die overigens buiten het dorp woont. Als de bel voor het eten gaat stuurt vader de jonge ik-persoon naar bed: *va te coucher*.¹⁶ Zijn bedelen om een nachtzoen van moeder is hoogst irritant. Het lijkt op: ‘zonder eten naar boven’, maar zijn honger is anders. Zonder moeders troost, zonder het ‘viaticum’, de hostie voor zieken en stervenden, moet hij de nacht in. Verschrikkelijk. Eenmaal in zijn kamer komt hij in verzet. Hij weigert ‘de kuil voor zijn eigen graf te graven’ en als een ‘ter aarde bestelde’ in zijn bed te gaan liggen. Hij zint op een list. Waarom zou hij zijn moeder niet een briefje schrijven en zeggen dat hij iets heel belangrijks met haar te bespreken heeft? Hij vraagt Françoise de boodschap naar beneden te brengen. Maar dan bedenkt hij dat zijn oppasser een hoofd heeft waarin een dwingend en tegelijk subtiel wetboek bepaalt wat wel en niet kan. Het bevat onbegrijpelijke en uit de lucht gegrepen bepalingen. Proust geeft tussen haakjes drie ‘antieke’ wetten als voorbeeld. De eerste is het gruwelijke gebod om ‘de kinderen aan de moederborst af te slachten’, *massacrer les enfants à la mamelle*. De tweede is het relatief attente verbod om ‘een geitje in de melk van de moedergeit te koken (*faire bouillir*)’ en tenslotte is er de wonderlijke regel dat ‘de heupzenuw van een dier’ niet mag worden gegeten. Waar komt dit vandaan?

De eerste twee wetten gaan over moeder en kind en lijken verband te houden met de geweigerde nachtzoen. Meer nog valt op dat de twee laatste niet Romeins of Keltisch zijn, maar bijbels. Niet letterlijk want sommige woorden zet de schrijver extra aan. Zo maakt hij van het gaar ‘koken’ van het geitje (*faire cuire*): het diertje ‘tot het kookpunt brengen’ (*faire bouillir*).¹⁷ Alsof het de jongen is die van pijn en woede kookt. Nog belangrijker is dat de twee verordeningen joodse spijswetten zijn. Geitenvlees is koosjer, maar wees niet zo wreed om de melk van de moeder te gebruiken als je haar lammetje wil bereiden. Het lijkt een futiliteit. Toch ontstond daaruit het rabbijnse voorschrift om vlees en melk in al zijn vormen van elkaar te scheiden, zodat er in elk joods huis in feite twee keukens en twee serviezen moeten zijn. En eet ook de ischiaszenuw van een dier niet, want op die

¹⁶ R² I, 27-29; BB 1, 71-73; De Haan/Hofstede (2018), 36-38.

¹⁷ Exodus 34,26 bij *La Sainte Bible Fillion* (1904)/*La Bible du Rabbinate* (1899); idem Genesis 32, 32-33.

spier sloeg de engel van God aartsvader Jacob mank toen die een hele nacht met hem had gevochten en won. Het vroege christendom adopteerde, usurpeerde, de enorme Hebreeuwse bijbel, maar stelde de spijswetten buiten werking. Zo werden ze puur joodse wetten, die zich ontwikkelden tot het *kasjroet*, het geheel van regels over wat rein en onrein is. En twee daaruit plant Proust in het hoofd van de kokkin van een katholieke familie en hun zoon. Zonder bronvermelding.

Een joodse Abraham

Zoals gezegd, het aantal echt Hebreeuwse woorden is aan de magere kant. Ze worden vooral gedacht en zelden uitgeschreven. Geldt dat ook voor het vervolg van het verhaal met de geschokte jongen? Daarin staan de woorden *Abraham*, *Isaac* en *Sara*. Namen, plaatsen en gebeurtenissen uit de Hebreeuwse bijbel mogen christelijk en Frans zijn geworden, in de *Recherche* zijn ze voor tweërlei uitleg vatbaar. En meestal voegt de schrijver er een derde uitleg aan toe.

Hiervoor moeten we opnieuw naar de jongen boven in het huis.¹⁸ Françoise was naar beneden gegaan toen hij had gelogen dat zijn moeder op een berichtje wachtte. Als hij ten antwoord, ‘Geen antwoord’ krijgt, beseft hij dat er voor hem geen weg terug meer is. Voor het eerst wordt hij overspoeld door een gevoel van gelukzaligheid (*félicité*). Op het moment dat moeder naar bed gaat vliegt hij op haar af. Ze kijkt verbaasd, daarna woedend en zwijgt. Als ze haar man naar boven hoort komen sist ze: ‘Weg wezen, red je!’ Maar hij blijft staan en zegt opnieuw: ‘Kom me goedenacht wensen’. Daar is vader. Ook hij kijkt verbaasd en boos. Alleen verstaanbaar voor zichzelf fluistert de jongen: ‘Ik ben verloren’. Maar als moeder haar echtgenoot uitlegt wat er aan de hand is zegt vader onverwachts: ‘Ga toch met hem mee, *mais va donc avec lui...* en blijf een tijdje op zijn kamer. Ik heb verder niets nodig’. Als moeder tegensputtert dat de jongen hier niet verwend mag worden zegt hij: ‘Je ziet dat de kleine verdriet heeft... We zijn toch geen beulen’.

Het licht van de blaker werpt een schaduw van vader op de muur van het trappenhuis. Hij maakt nu hetzelfde gebaar als de Abraham op een van de fresco’s van Benozzo Gozzoli in de Dom van Pisa. Swann had er de jongen een gravure van gegeven. Onder de voorstelling staat wat

¹⁸ R² I, 31-32, 35-36; BB 1, 76, 80-81; H/H 40-41, 44-45.

Abraham tegen Sara zegt: ze moet van Isaaks ‘zijde wijken’ (Cornips), ‘zich van hem losmaken’ (de Haan/Hofstede), *se départir du côté d’Isaac*. Weggaan? Vader wilde toch dat zijn vrouw met de jongen mee naar zijn kamer ging. En plotseling zou hij een spookachtig gebaar maken dat haar van hem laat scheiden?

Nergens in de bijbel zegt Abraham zo iets tegen zijn vrouw. En het enige grote gebaar dat de aartsvader in een hoekje van de Gozzoli-gravures maakt is het opheffen van een kromzwaard om zijn zoon Isaak mee te doden.¹⁹ Laten we aannemen dat die uitgestrekte arm de schaduw op de muur is. Wat betekent dat dan? Proust is aan het puzzelen. Hij kent zowel de christelijke als de joodse lezing van dit verhaal. Christelijk gezien is het tafereel een ‘voorafschaduwing’ van de kruisdood van Jezus. Isaak gaat weliswaar niet dood – omdat een engel het zwaard van zijn vader tegenhoudt – maar het christendom ziet Abraham als God de Vader en zijn eniggeboren zoon Isaak als Jezus. Die wilde, ja ‘moest’ dood om met zijn bloed de zondige mensheid te redden. De scène heet daarom ‘het offer van Isaak’. Lees je hetzelfde verhaal met een joodse blik dan bestaat er geen ‘offer’, maar ‘binding’ van Isaak, *akedah*.²⁰ Abraham bindt zijn bereidwillige zoon alleen maar vast. Zie Gozzoli waar Isaak met samengebonden polsen en een angstige blik op een altaar knielt. Dat binden is genoeg. God stuurt onmiddellijk een kordate engel die de uitgestrekte arm van Abraham tegenhoudt en een ram regelt als het echte offer. God wilde gehoorzaamheid, geen moord. Hier is geen zondige mensheid, maar een kind dat wordt gered.



Benozzo Gozzoli, Het offer van Isaak, detail

Met die twee visies voor ogen schrijft Proust zijn eigen *midrasj*, de rabbijnse term voor de creatieve uitleg van een bijbeltekst. Hij start bij Isaak, die de geschokte jongen en ook de onbevreesde Jezus is. In tegenstelling tot Isaak is de zoon in de *Recherche* niet bereidwillig. Koste wat kost verlangt hij een avondzoen van zijn moeder, welke straf er ook op volgt. Hij laat zich niet dwingen om zich na zijn lijdensweg over de naar

¹⁹ Zie Pinterest, Gozzoli, Abraham.

²⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Binding_of_Isaac.

gif ruikende trap als een veroordeelde te gedragen of van zijn bed zijn graf te maken. Ja, hij is een moederskind, maar wil in geen enkele melk worden gekookt, laat staan tegen de rotsen worden verpletterd. Hoe nerveus ook, hij durft te liegen, te manipuleren en zijn moeder tegen te spreken. Het maakt hem zelfs gelukkig. Op zijn ijzeren bed voelt hij zich geen gestrafte - eerder een held, Prometheus.²¹

En Abraham? Die lijkt vooral joods. Want vader, geïnspireerd door de onzichtbare engel, zegt tegen zijn vrouw: 'We zijn geen beulen'. Ofwel: we wilden ons kind niet offeren, alleen maar binden. De schaduw op de muur is de uitgestrekte, tegengehouden arm. De zoon mag niet sterven. Moeder moet hem daarom de begeerde nachtozen geven. Maar vader wil meer. De jongen moet ook leren om zonder die troost te leven. Hij veroordeelt hem tot het kiezen van een levensweg, een *côté*: de 'kant' van Swann (deel 1), de 'kant' van de Guermantes (deel 3) of desnoods de 'kant' van Sodom en Gomorra (deel 4 van de *Recherche*). Dat kan alleen als zijn echtgenote meewerkt. En daarvoor dient het wonderlijke zinnetje van Gozzoli. Voor moeder betekent de schaduw op de muur: *se départir du côté d'Isaac*. Terwijl ze de jongen troost zal ze haar plaats aan zijn zijde, *côté*, op moeten geven.²² Het zwaard van Abraham spaart het leven van de zoon, niet zijn navelstreng.

Wat hier gebeurt lijkt op een ouderlijke botsing in deel 2. Vaders collega, markies de Norpois, heeft bij het vereerde gezin gegeten. Hij is nog niet weg of er volgt een evaluatie. De diplomaat had genoten van Françoises (mogelijk joodse)²³ *boeuf à la gelée* en vooral laten weten dat een carrière in de literatuur mogelijk beter bij de puber zou passen dan een functie in diplomatieke dienst (Norpois wilde daar ook liever geen burgerjongens hebben). Moeder had gemerkt dat haar man die mening enthousiast had overgenomen en maakt zich nu grote zorgen. Haar overgevoelige kind kon alleen van zijn nukken genezen door de 'discipline van een geregeld bestaan', niet door een leven in de letteren. Dan roept vader uit: 'Laat hem toch, een mens moet vooral plezier hebben in wat hij doet.'

²¹ Prometheus vanwege de aan een bed geketende Charlus (R² IV, 394, 417; BB 7, 161, 191). Hij heeft dezelfde kamer, nr. 43, als de hoofdpersoon en krijgt een ijzeren bed (R² IV, 394, 419; BB 7, 194).

²² *se départir* kan ook *renoncer*, 'opgeven', betekenen (www.cnrtl.fr.).

²³ Michèle Baczyński, 'A chacun sa madeleine de Proust', 29-7-'22, www.celj.be.

Hij is geen kind meer. Hij weet heel goed waar hij van houdt, en het ligt niet voor de hand dat het nog zal veranderen, hij is prima in staat om te uit te maken hoe hij in dat bestaan van hem gelukkig wordt'.²⁴ Het is bijna een flashback van de nacht in het trappenhuis. De overbezorgde moeder tegenover een vader die zoonlief oproept zijn eigen weg te gaan.

Pasen en ballingschap

In deel 3 treffen we weer iets aan dat op familiaal lijkt. Het Hebreeuwse woord is hier alleen bijna onherkenbaar. Het is het etiket dat de verteller op de dagelijkse lunch van het huispersoneel plakt. Hij beschrijft die als 'een plechtig soort *pâque*' ofwel een joods Pasen.²⁵ Thérèse Cornips vertaalt *pesach*, maar dat is misschien te sterk. Want het joodse 'Pasen' klinkt in het Frans hetzelfde als het katholieke: *Pâques*, zonder hoofdletter en zonder slot-es. Ik dacht eerst dat het een verschrijving was. Wat men bij dit 'soort van *pâque*' eet, bidt of uitspreekt, komen we niet te weten. Het feit dat er wijn is en de 'jongste' bediende aan 'gouvernante' Françoise vragen stelt is al genoeg om een 'seder'-maaltijd te suggereren. Wat het personeel elke dag met dit pasen vieren, is het aspect dat hun het beste uitkomt: de uittocht uit het Egyptische slavenhuis. Al schelt vader vijf keer, slafelijk werk is tijdens de rituele middagpauze verboden. Men verklaart zich twee uur lang 'taboe', al is dat eerder Polynesisch (Tongaans) dan Hebreeuws.

De Bijbelse sfeer is nog niet ten einde. Want het 'begrafenisgezicht' (Cornips) dat Françoise opzet bij het klagen over haar lot in Parijs vertoont plotseling 'spijkerschriftachtige en rode tekenjes' (*marques cuneiformes et rouges*). Cornips vertaalt in het licht van de uittocht uit Egypte 'hieroglyfen', maar we zijn al verder in de joodse geschiedenis: bij de ballingschap van Israël in Babylon. Daar hanteerde men spijkerschrift. Françoise beleeft haar eigen ballingschap. Na de dood van tante Léonie, voor haar 'mevrouw Octave', was ze vanuit Combray als huishoudster ingetrokken bij het gezin van de verteller. De eerste weken in Parijs beweent ze dagelijks haar verbanning en dat bereikt nu zijn hoogtepunt. 'Ah Combray, Combray!' roept ze bijna zingend, met rode ogen van het hui-

²⁴ R² I, 473; BB 2, 90.

²⁵ R² II, 317-318, 324-325; BB 3, 18-19, 27-28.

len. Haar ‘verloren vaderland’ wordt beklagd op een toon die de verteller aan een ‘meridionale’ afkomst doet denken. De tekst noemt Arles en de Midi, maar waarom zou het geen Palestina zijn? En weer klinkt ‘Ah Combray’, het land waar ze de hele heilige dag ‘onder de meidoorns en de seringen kon zitten’ – metafoor voor de spreekwoordelijke ‘wijnstok en vijgenboom’ waaronder het Joodse volk in vrede zat;²⁶ weer klinken Combray en Méséglise (‘zonder kerk’) waar ze de Vivonne hoorde murmelen. En zo lijkt haar weklacht op de psalm van de joodse ballingschap: ‘Aan de rivieren van Babel, daar zaten wij, ook weenden wij als wij ons Sion herinnerden’.²⁷

Tranen

Het gezang brengt ons terug naar de nacht van de geweigerde kus. Want het laatste vers van de psalm is de eerste van de drie ‘antieke’ wetten in het hoofd van Françoise: ‘Zalig hij die jouw kleintjes grijpt’ – de kinderen van de dochters van Babylon – ‘en ze dood slaat tegen de rots’. Historisch gezien is het bloeddorstige slot van de weklacht te begrijpen. Na zestig jaar verwoesting, plundering, deportatie en bedreiging verlangen de ballingen naar iemand die hen wreekt, die kinderbloed met kinderbloed vergelddt. Maar waarom belast Proust het hoofd van de jongen daarmee? Ook hier zijn de gekozen woorden heftiger dan het origineel. ‘Kleintjes’ worden ‘kinderen aan de moederborst’ en het gruwelijke ‘kapot slaan’ (*briser*) het nog wreder ‘massacrereren’.

Het is aannemelijk dat de hoofdpersoon van de *Recherche* als kind lange tijd werd misbruikt. Al op de tweede bladzijde van de roman vermeldt hij zijn ‘kinderverschrikkingen’, terreurs enfantines.²⁸ In zijn gewone leven is die periode afgesloten, maar de horror bezoekt hem ’s nachts. Terwijl hij zijn kussen aan weerskanten tegen zijn oren drukt om aan de handen te ontkomen van degene die hem bij zijn krullen gaat trekken, *tirer par les cheveux*, wordt hij wakker. ‘Hij vergiftigde mijn jeugd’ staat in een

²⁶ I Koningen 4, 25.

²⁷ Ps. 137, 1, vgl. Hern. Statenvertaling.

²⁸ R² I, 4; zie ook mijn ‘Het vertalen van geloof en seks bij Proust’, Bulletin MPV 10, p. 7-19.

voetnoot bij een van de schetsen van de passage.²⁹ Daar zijn nog andere details te vinden die de romantekst niet hebben gehaald.³⁰ De dader was een ‘opvoeder’ (précepteur) die sluipend als een wolf achter hem opdook. Het kind kon niet weg en wist dat de kwekking terug zou komen. Het was de tijd van de ‘oude wet’, ancienne loi, toen ichtyosaurussen opvlogen uit rivieren, toen Chaos heerste en ook Chronos, de Tijd die zijn kinderen opat – onze herinneringen. En het was de tijd dat zuigelingen mochten worden gemassacreerd, voeg ik toe. Die era kwam ten einde, schrijft de auteur, met het afknippen van zijn krullen – een rite die in het Jiddisch upsherin, in het Hebreeuws halakah (‘wet’) heet. Maar deze termen staan niet in de schetsen of een voetnoot. Ik heb ze op internet gevonden.³¹ Wel herkenbaar is de aarzeling van Proust om de naam van de dader te onthullen. Drie keer is hij ‘de (oude) pastoor’, één keer ‘mijn oudoom’, een tweede keer doorgestreept voor curé. In de romantekst is het oudoom geworden. Een persoon die in *Les soixante-quinze feuillets* onmiskenbaar Louis Weil is. De eerste keer dat Proust het drama rond de onthouden nachtzoen opschrijft speelt het zich af in oudooms huis te Auteuil.³²

Ik zou willen zeggen dat het Hebreeuws in de *Recherche*, hoewel meestal met Franse letters geschreven en vaak verzwegen, gezien de essentiële rol van de moederkus – ook als de misbruiker een ander familielid zou zijn – een derde functie heeft. Zonder die vreemde tekens en klanken is er geen herinnering, geen herbeleving. Zonder hen zou het verwoestende verdriet van de kinderjaren verzegeld zijn gebleven. De joodse psalm ‘Aan de rivieren van Babylon’ geeft taal aan kindermoord en verbanning. Weg van de tafel, weg van het gezin, weg van zijn moeder, alleen met verdriet ‘dat hij zelf niet begrijpt’.³³ Het Hebreeuws brengt hem de Abraham met het bijna dodelijke zwaard en een vader die hem een angstaanjagende vrijheid geeft. Hij was toen niet in staat te huilen of te bedanken. Pas als mamma, na ‘*va avec le petit*’, bij hem binnen komt beginnen de tranen te stromen.

²⁹ R² *Esquisses* II.1 noot d, p. 1432.

³⁰ R² *Esquisses* II.1-2 p. 640-642.

³¹ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Halaka>.

³² Zie Nathalie Mauriac Dyer, p. 213.

³³ R² I, 36-37; BB 1, p. 82-83; H/H 40-41, p. 46-47.

De schrijver voegt toe: ‘Ze zijn in feite nooit gestopt’. Want sinds kort kan hij de tranen die hij bij zijn vader met alle macht wist in te houden als hij heel goed luistert weer horen. Ze zijn als de overstemde klokken van ‘kloosters in de stad, die weer gaan luiden in de stilte van de avond’. Eindelijk heeft hij de woorden om er stem aan te geven.

Impressies van een tochtje per automobiel

Een favoriet fragment

Manet van Montfrans

Wattman

Als in *Le temps retrouvé* de ik-verteller, diep in gedachten verzonken, op de binnenplaats van het Hôtel de Guermantes onder een auto dreigt te komen, slaakt de bestuurder, de *wattman*, een waarschuwende kreet.¹ Proust gebruikt hier die Engelse, in onbruik geraakte term, die ons er, meer dan honderd jaar later, aan herinnert dat de eerste auto's elektrisch waren en dat hun chauffeurs daarom, net zoals de bestuurders van de eerste elektrische trams, ook wel met deze term werden aangeduid. Geschrokken verstapt de ik-verteller zich op de ongelijke keien en herinnert zich plotseling een vergelijkbare struikeling op de plavuizen van de doopkapel van de San Marco tijdens een bezoek met zijn moeder aan Venetië.² Het is een cruciale scène die de laatste serie onwillekeurige, soms religieus getoonzette herinneringen inleidt. Toen ik dit stuk onlangs overlas, vroeg ik me af waarom Proust zijn *wattman* als het ware de heraut maakt van zijn bespiegelingen over het wezen van de literatuur.³

Op zoek naar voorgangers van dit personage kwam ik uit bij *Impressions de route en automobile*, een artikel dat Proust op 17 november 1907 in de *Figaro* publiceerde. Hij beschrijft daarin een autotocht die hij vanuit Cabourg (Balbec in de *Recherche*) langs verschillende Noord-Fran-

¹ *Le temps retrouvé*, R IV, 445 (Pléiade Uitgave van Tadié, 1989); Bezige Bij (2002) 7, 200 (Thérèse Cornips). De term *wattman* is al een keer eerder gevallen, n.a.v. het rijtuigtochtje met Albertine in de buurt van Cabourg. Bezige Bij (2002), 4, 410 (Thérèse Cornips).

² *Albertine disparue*, R IV, 202-235; Bezige Bij (2002), 6, 221-258 (Thérèse Cornips).

³ Of Proust zijn *wattman* in de *Recherche* inderdaad een elektrische auto had toebedacht, weet ik niet. Rond 1900 waren relatief veel auto's elektrisch, vooral geschikt voor korte ritjes in de stad. Maar de elektromotor verloor het uiteindelijk van de brandstofmotor. De auto waarmee Proust met Agostinelli in 1907 in Normandië rondreed, had al een benzinemotor.

se kathedralen maakte – een pelgrimage in de voetsporen van de Engelse filosoof en kunstcriticus John Ruskin. Tijdens zijn vertaling van Ruskins *The Bible of Amiens* (1904) en *Sesame and Lilies* (1906) had Proust zich uitvoerig verdiept in de geschiedenis van de middeleeuwse bouwkunst. Begin augustus 1907 schrijft hij Reynaldo Hahn vanuit Cabourg met het verzoek om hem per post een aantal delen van het volledige werk van Ruskin toe te sturen, waaronder deel VIII, *The Seven Lamps of Architecture*.⁴

In het derde hoofdstuk van dit deel VIII, getiteld ‘The Lamp of Power’, beschrijft Ruskin de beeldhouwkunst van de Noord-Franse kathedralenbouwers en looft hij hun spel met het licht, ‘the whole disposition exquisitely picturesque and full of strange play of light and shadow’. Hij illustreert zijn opmerking met een tekening van een portaal aan de zuidwestelijke gevel van de kathedraal van Lisieux –, de met vierpasmotieven opengewerkte bogen, de gebeeldhouwde bladeren achter de pilaren, de licht- en schaduweffecten.⁵ De religieuze Ruskin ziet in de gotische kathedralen met hun gebeeldhouwde plantenmotieven verwijzingen naar de door God gegeven Natuur. Met deze lectuur van Ruskin in zijn achterhoofd reist Proust dan in de eerste helft van september 1907 door Normandië via Caen naar Lisieux. Naast een beschrijving van de veranderingen in de wijze van waarnemen die het nieuwe reizen per auto met zich meebracht en een beeldende evocatie van de eeuwenoude sculpturen van de kathedraal van Lisieux, de Notre-Dame (eigenlijk de Saint-Pierre), bevat dit fragment ook Prousts herinneringen aan een jonge *wattman*, zijn ‘chauffeur-mécanicien’ Alfred Agostinelli. Toen Proust het artikel in 1919 opnam in *Pastiches et Mélanges*, maakte hij er met de toevoeging van twee noten een In Memoriam van. Agostinelli stortte in 1914 met zijn vliegtuig neer in de Middellandse zee bij Antibes. Zijn literaire dubbelganger zou Albertine worden, maar misschien tekent zich achter de *wattman* op de binnenplaats van het Guermentes-hôtel toch iets directer de schim van Agostinelli af.

⁴ *Lettres à Reynaldo Hahn* (Gallimard, 1956), 134. Ruskin bezocht Lisieux in 1848, het jaar waarin hij de *Seven Lamps of Architecture* schreef. Proust had zich ook al tijdens zijn bezoek aan Venetië in 1900 door Ruskins *Stones of Venice* (1849-1851) laten leiden.

⁵ *The Complete Works of John Ruskin*, Londen, Cook & Wedderburn, 1903, 128.

Proust, what a man!

De verteller in het artikel uit 1907 is een ik die nog min of meer samen lijkt te vallen met de auteur. In beknopt bestek worden al enkele van de grote, in de *Recherche* verder uitgewerkte thema's aangestipt, de onverwachte, grappige vergelijkingen blijken bij nader inzien een serieuze ondertoon te hebben, uit elke alinea spreekt metaforisch vernuft.

Het schouwspel dat de reizigers tijdens dit autotochtje te zien krijgen, wordt gekenmerkt door een voortdurende afwisseling van beweging en stilstand. Gedurende de afdaling bij zonsondergang naar de vallei van Lisieux reizen de huizen van het stadje met het perspectief vanuit de auto mee, bij aankomst verstarren ze haastig in hun eeuwenoude onbeweeglijkheid. In het licht van de auto komen de pilaren van het kerkportaal met hun loofversiering als bomen uit de duisternis te voorschijn; druk pratende kinderen verstillen in het beeld van een kersttafereel. Met zijn rubberen cape en leren mutsje ziet de chauffeur/mécaniciens eruit als *une nonne de la Vitesse*, een snelheidsduivelin. Of hij lijkt, roerloos op zijn stoel, zijn handen geklemd om het stuurwiel, op de beelden van de apostelen in de Sainte-Chapelle wier vaste attriboot een consecratiekrans is.

En zoals Proust dat met bijna al zijn inspiratiebronnen doet: hij verwijst naar Ruskin maar neemt ook afstand van hem. Zijn *wattman* laat de ik-verteller het portaal van de kathedraal zien in het 'bovennatuurlijke' licht van de koplamp van zijn auto – een ironische zinspelning op de *Seven Lamps of Architecture*.⁶ Voor Proust was de auto een van de wonderen van de moderne techniek, zijn 'pèlerinage en automobile' is ook een reis door de tijd die heden en verleden met elkaar verzoent. De behoudende Ruskin verafschuwde daarentegen de technische vooruitgang waarvan de verwoestende effecten, zo voorspelde hij, de wereld uiteindelijk onleefbaar zouden maken.

Indien, zoals Proust beweert, 'iedere lezer wanneer hij leest de lezer van zichzelf is'⁷, dan ligt de aantrekkingskracht van deze tekst voor mij ook in associaties met mijn eigen mobiele leven: nachtelijke tochten over bochtige wegen, grillige vormen in het licht van de koplampen, eindbe-

⁶ De titel verwijst naar de zeven morele categorieën die Ruskin van vitaal belang achtte voor de bouwkunst: opoffering, waarheid, kracht, schoonheid, leven, geheugen en gehoorzaamheid.

⁷ *Le temps retrouvé*, R IV, 489 ; Bezige Bij (2002), 7, 249 (Thérèse Cornips).

stemming altijd onzeker. Omdat de *Impressions de route en automobile*, in 1919 gepubliceerd als *Journées en automobile*, naar mijn weten niet in het Nederlands beschikbaar is, heb ik er een fragment uit vertaald. Hoogtepunt is voor mij de manier waarop Proust, met speelse spot, de auto samen met zijn bestuurder een brug laat slaan naar het katholieke middeleeuwse Frankrijk. Pas tijdens het vertalen zag ik goed hoe hij dat doet.⁸

Hieronder:

Ruskins tekening van het portaal van de kathedraal van Lisieux dat Proust in de betreffende passage beschrijft.⁹



⁸ Marcel Proust, *En Mémoire des églises assassinées*. I. Les églises sauvées. Les clochers de Caen. La cathédrale de Lisieux, *Journées en automobile*, in Marcel Proust, *Essais*, Collection Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2021 [1917], 473-478. De *Impressions de route en automobile* zijn *Journées en automobile* geworden. Met de overkoepelende titel verwijst Proust naar de verwoestingen van de Eerste Wereldoorlog die ook een aantal Noord-Franse kathedralen zwaar gehavend achterliet. Volgens de samenstellers van de editie uit 2021 zijn de in *Pastiches et Mélanges* opgenomen essays tot op heden alleen in het Duits vertaald.

⁹ Illustratie uit *The Seven Lamps of Architecture*.

Marcel Proust

Impressies van een tochtje per automobiel

Ik begon de hoop al op te geven dat we vroeg genoeg in Lisieux zouden arriveren om nog diezelfde avond bij mijn ouders te kunnen zijn – gelukkig had ik mijn komst niet aangekondigd –, [...] toen we tegen zonsondergang in volle vaart een steile weg naar beneden afreden en ik zag hoe, in de door het laatste zonlicht bloedrood gekleurde vallei, Lisieux, dat ons er was voorgegaan, haar gewonde huizen, haar hoge, purper getinte schoorstenen in allerrijl overeind hielp en ordelijk rangschikte; in een oogwenk stond alles weer op zijn plaats en, toen wij enkele seconden later stil hielden op de hoek van de rue aux Fèvres, leken de oude vakwerkhuisen, waarvan de slanke, fijn gegerfde stijlen zich in de breedte vertakten ter ondersteuning van heiligen- en duivelskoppen, zich sinds de XV^e eeuw niet verroerd te hebben.

Door een mankement aan de motor moesten we tot het vallen van de nacht in Lisieux blijven; voor ons vertrek wilde ik nog iets terugzien van de loofversieringen aan de voorgevel van de kathedraal waarvan Ruskin gewag maakt, maar de zwakke straatverlichting hield op bij het plein waar de Notre-Dame bijna geheel in duisternis gehuld was. Ik liep er toch naar toe, wilde tenminste even met mijn hand de illustere hoge stammen van steen aanraken die ooit in het portaal zijn geplant; misschien was de bruiloftstoet van Hendrik II van Engeland en Eleonora van Aquitanië (1152) wel tussen die twee zo nobel gebeeldhouwde rijen voortgeschreden. Maar op het moment waarop ik er op de tast naar toe liep, baadde het portaal plotseling in het licht; stam voor stam kwamen de pilaren tevoorschijn uit de duisternis, en in het heldere schijnsel tekenden de brede vormen van hun stenen bladeren zich tegen de donkere achtergrond af.

Het was mijn chauffeur en mecanicien, de vindingrijke Agostinelli, die de eeuwenoude sculpturen een groet bracht met het licht van het heden dat uitsluitend diende om de lessen van het verleden beter te kunnen lezen; hij richtte de koplamp van zijn automobiel achtereenvolgens op alle delen van het portaal die ik wilde zien. En toen ik naar het voertuig terugging, zag ik een groep kinderen die nieuwsgierig was komen aanlopen, en die, als geprojecteerd in een lichtstraal uit de kathedraal met over de koplamp gebogen hoofden en in het bovennatuurlijke schijnsel druk bewegende monden, een engelachtig kersttafereel vormden.

Toen we uit Lisieux wegreden, was het helemaal donker; mijn chauffeur had zich gehuld in een wijde rubberen cape en een soort leren mutsje opgezet dat zijn jonge, baardeloze, volronde gezicht omvatte en dat, terwijl we steeds sneller de duisternis inreden, hem er deed uitzien als een pelgrim of meer nog als een snelheidsduivel in de gedaante van een non. Van tijd tot tijd – improviserend zoals de heilige Cécilia dat deed op een nog onstoffelijker instrument – trapte hij op het voetklavier en bediende hij de in de auto verborgen orgelpijpen waarvan wij de toch ononderbroken muziek slechts opmerkten bij de registerwisselingen tijdens het schakelen: abstracte muziek als het ware, een en al symbool en getal, die doet denken aan de harmonie die, naar men zegt, wordt voortgebracht door de sferen wanneer zij in de ether rondwentelen.¹⁰

Maar meestentijds hield hij alleen het wiel vast – het stuurwiel – dat leek op de consecratiekruiden in de hand van de apostelen die tegen de pilaren van het koor in de Sainte-Chapelle geleund staan, of op het kruis van de heilige Benedictus, en meer in het algemeen op elke gestileerde voorstelling van een wiel in de Middeleeuwse kunst. Hij scheen zich er niet van te bedienen, zo roerloos zat hij, maar hij hield het vast zoals hij dat met een bij hem behorend symbool zou hebben gedaan; zo houden de heiligen in de portalen van kathedralen hun attributen vast, de een een anker, de ander een wiel, een harp, een zeis, een rooster, een jachthoorn of penselen. Maar dienden deze attributen er in het algemeen toe om te herinneren aan de vaardigheden waarin zij tijdens hun leven uitblonken, soms was het ook een afbeelding van het marteltuig waarmee zij om het leven waren gebracht. Moge het stuurwiel van de jonge chauffeur die mij rondrijdt voor altijd het symbool van zijn talent blijven in plaats van de voorafschaduw van zijn dood!

Marcel Proust: *En Mémoire des églises assassinées*. I. Les églises sauvées. Les cloches de Caen. La cathédrale de Lisieux. Journées en automobile. In *Essais*, 'Mélanges', A. Compagnon, Chr. Pradeau, Mathieu Vernet (éds.), Gallimard, Pléiade, 2021, 473-478. (Vertaling Manet van Montfrans, met dank aan Janneke van der Meulen).

¹⁰ Vergelijk met de beschrijvingen van Albertine: 'over haar mythologische fietswiel gebogen, ingesnoerd op regendagen onder de gummi krijgstuik die haar borsten deed opbollen'. *Albertine disparue*, R IV, 70 ; Bezige Bij (2002), 5, 77 (Thérèse Cornips). Aan de pianola 'legden haar vroeger met het fietsstuur vertrouwde vingers zich nu op de toetsen als die van een heilige Cecilia'. *La Prisonnière*, R III, 884; Bezige Bij (2002), 6, 398 (Thérèse Cornips).

Proust en de kindertijd

Sjef Houppermans¹

De *Recherche* is een leerroman. De verteller komt gaandeweg tot steeds meer inzichten.

Het kind uit Combray geeft de toon aan voor het vervolg. Als rode draad zijn de kinderlijke reacties, opwellingen en emoties een constante bron van verrassingen, spontane alternatieven tegenover serieuze, psychologisch diepgravende of filosofisch gegronde passages. De rol van de moeder is fundamenteel in de vorming van het kind en elke latere liefdesrelatie wordt aan haar getoetst. Het basale trauma van verlaten worden werkt levenslang door. Maar ook de grootmoeder is van primair belang en zij vervangt vaak de moeder. Niet voor niets wordt zij aan het begin van *Combray* afgeschilderd als alternatief, eigenzinnig en door emotie gedreven:

Maar mijn grootmoeder kon je in weer en wind, zelfs als het stroomde van de regen en Françoise in allerijl de kostbare rieten tuinstoelen naar binnen haalde om ze niet te laten verregenen, in de lege door plensregen schoongeveegde tuin zien lopen terwijl ze haar verwaaide grijze haren naar achteren streek om de heilzame krachten van wind en regen op haar voorhoofd te laten inwerken. (Bezige Bij, 2002, 52, vert. C.N. Lijssen)

En zij heeft weinig op met de stuurse tuinman die alle borders strikt symmetrisch aanlegt. Deze vindt evenwel zijn tegenpool in zijn woeste dochtertje dat aan het begin van de *Recherche* mag opdraven als meeslepend element in het anders zo saaie dorpsleven:

Soms werd ik 's middags bij mijn lezen onderbroken door de dochter van de tuinman die als een gek door de straat holde waarbij ze een pot met een sinaasappelboom omver kieperde, zo haar vinger openhaalde

¹ Sjef Houppermans is emeritus universitair hoofddocent Franse Taal- en Letterkunde, Universiteit Leiden.

en een tand afbrak terwijl ze uitriep “Daar zijn. Daar zijn ze” zodat Françoise en ikzelf zouden toesnellen om niets van het schouwspel te missen. Dat gebeurde op dagen wanneer voor oefenmanoeuvres de soldaten door het dorp marcheerden. [...] De tuinman wilde weten of er nog veel zouden passeren want hij had dorst onder de hete zon. Daarop sprong zijn dochtertje plotsklaps op als verliet ze schielijk een belegerde veste; ze vloog er vandoor, bereikte de hoek van de straat en na duizend doden te hebben getrotseerd kwam ze ons een karaf met dropsap brengen en daarbij het bericht dat er nu meer dan duizend soldaten stilstonden op straat. (R 1, 87, Tadié 1989); eigen vertaling)

Het kind brengt een ander ritme binnen in de tekst, een elan dat orde en gewoontes verstoort. En terwijl Marcel met zijn boekjes vooral als een serieus jongetje overkomt, vertoont ook hij van tijd tot tijd gedrag dat lijkt op dat van het dochtertje van de tuinman.

Trouwens, de leesgerigheid van Marcel duidt wel degelijk op een andere kenmerkende eigenschap van het kind: de behoefte aan geborgenheid. Hij zit namelijk het liefst te lezen in een soort tuinhuisje waar hij zich helemaal kan afsluiten van de buitenwereld op een plek waar zich dan de essentie van de zomer kan concentreren. Het verlangen wil de intimiteit van de vroegste oorsprong terugvinden.

In die droomwereld zouden we het dochtertje van de tuinman kunnen vergeten. Zij staat voor een andere uiting van het verlangen dan de genoemde neiging tot intimiteit. De rustige lectuur wordt gevolgd door gloedvolle activiteit. Hyperbolen wervelen rond op turbosnelheid. In het tweede citaat doet ze er nog een schepje bovenop als ontsnapte ze uit een belegerde veste en trotseerde ze liefst honderd doden. Het dochtertje van de tuinman lijkt op kinderen met adhd.

Je zou ook heel goed de twee componenten die we zagen in het respectievelijke gedrag van het meisje en Marcel kunnen beschouwen als twee kanten van een complexe geestelijke instelling die meer licht kan werpen op de dynamiek van het verlangen in het werk van Proust. De constructie die we dan zien opdoemen kan als cyclotymisch worden aangeduid waarbij perioden van grote opwinding en euforische gevoelens afwisselen met depressieve tijden gekenmerkt door apathie en melancholie.. Meer jeugdige ongedwongenheid treffen we aan in het gedrag van de

groep (heel) jonge meisjes die in Balbec met Albertine optrok (*In de schaduw van de bloemenmeisjes*). Hun escapades op het strand lijken op de wilde manier van doen van het dochtertje van de tuinman:

De meisjes konden geen obstakel zien zonder daar overheen te willen springen met een aanloop of met gestrekte benen omdat ze zo in hun uitbundigheid hun jeugd konden uitleven met zijn grote behoefte aan beweging. (R II, 149; eigen vertaling)

Een van de ‘jonge meisjes’, Andrée, springt bijvoorbeeld zomaar over de rug van een oude bankier heen die daar op het strand zit te zonnen en raakt daarbij met haar snelle voetjes zijn zeemanspetje tot groot vermaak van de andere meisjes. Van die andere meisjes valt er vooral één op met haar blinkende, lachende ogen want ze gebruikt ‘argottermen van het laagste allooi die ze ook nog eens luidkeels te berde brengt’, waaruit de ik-figuur concludeert dat ze tot het soort mensen hoort die rondhangen in velodrooms en die waarschijnlijk de heel jonge liefjes zijn van coureurs. En dat is dus Albertine.

Eerder al vertoonde Gilberte, de dochter van Swann en Odette, soortgelijke trekken. Braaf meisje maar met onverwachte initiatieven. De eerste ontmoeting met haar vindt plaats tijdens een van de wandelingen rond Combray. Het begint met een verre, begerige blik van de jongen, terwijl Gilberte doet alsof ze hem niet ziet maar dan wel ‘met een strakke blik en een steelse glimlach’, terwijl tegelijkertijd ‘haar hand een ongepast gebaar maakte’ die je niet anders dan als een belediging kan opvatten. Deze ontmoeting is een voorbode van wat er gebeuren zal tijdens de spelletjes op de Champs-Élysées. Met name tijdens een partij verstopptje spelen gaat het spel over in een erotische ontmoeting. Gilberte ligt achterover op een stoel en daagt Marcel uit een brief te pakken te krijgen die hij haar geschreven heeft:

Ik probeerde haar naar me toe te trekken, maar zij verzette zich en haar wangen werden rood en bol als kersen door de inspanning waarbij ze lachte alsof ik haar gekieteld had; ik hield haar tussen mijn benen geklemd als een struik waar ik in wilde klimmen, en tijdens die gymnastische oefening, zonder dat ik nog meer ging hijgen dan veroorzaakt werd door het gebruik van mijn spieren en de hitte van het spel, plengde ik mijn genot, als waren het enkele zweetdruppels

vanwege de inspanning, en dat zonder dat ik daarbij kon blijven stilstaan om de smaak ervan te proeven; meteen greep ik de brief. (R 1, 485; eigen vertaling)

Of Gilberte het gemerkt heeft blijft onduidelijk. Het drietal gegevens ‘verstoppertje’, ‘ontvreemde brief’ en ‘genotbeleving’ combineert onlosmakelijk het schrijven, het veinzen en de bevrediging.

Ook in de relatie met Albertine begint de erotiek met spel zoals bij het pandje leggen (het ‘jeu du furet’) waar de handen in elkaar grijpen terwijl Albertine anderzijds ook haar diablolo vurig hanteert. Net als bij Marcel is trouwens ook bij andere kinderen de leeftijd niet altijd duidelijk. De ik-figuur die zich dus kenmerkt door zijn ingetogen natuur kent ook momenten waarop een ware explosie (een ‘acting out’) zich voordoet en alle remmen worden losgelaten. Een eerste voorbeeld van een dergelijke uitbarsting vindt plaats bij Montjouvain, het lustoord van de dochter van Vinteuil en haar vriendin. Daar zwerft Marcel rond op een gegeven moment en barst los, ‘na lang stilzitten werd mijn lichaam opgeladen met opwinding en bewegingsdrang waardoor de behoefte ontstond om ze daarna als een losgelaten tol in alle richtingen uit te leven’ en dan gaat hij op alles slaan wat hij maar tegenkomt met zijn paraplu en zijn wandelstok waarbij hij vurige kreten uitstoot. Hij geeft er zich nadien rekenschap van dat hij zo aan een bruuske uitlaatklep de voorkeur heeft gegeven boven een langzaam en moeilijk verwerkingsproces van zijn emoties.

De ‘acting out’ is narcistisch en niet overdraagbaar. Het is het symptoom van een elementair verlangen dat de tekst wil doorgeven; omdat dit op directe wijze moeilijk is, lijken de poëtische elementen in de beschrijving van de omgeving een literaire uitweg aan te bieden met ‘gouden’ zonneschijn en een vrolijk briesje dat de grassprietten laat dansen en de veren van de kippen doet opbollen. Als de jongen dat ziet breekt een glimlach door als antwoord op de glimlachende hemel en ‘ik zwaaide met mijn paraplu en riep uit “zut zut zut” maar ik voelde tegelijkertijd dat ik het niet bij die duistere taal had moeten houden en een helderder beeld had moeten proberen te krijgen van mijn gevoel van verrukking’. Maar ook deze exaltatie kent weer zijn keerzijde met ‘en vain’, ‘vergeefs’, als refrein; de toren van Roussainville wordt vergeefs gesmeekt om de eenzaamheid

van Marcel op te heffen en een kind uit het dorp erbij te halen; die toren was immers in de verte de getuige geweest van zijn eerste momenten van genot zoals beleefd voor het raam van het zolderkamertje dat naar irissen rook; maar zijn smeken blijft onopgemerkt. Na de kinderjaren breekt een tijd van leegte aan en van vervlogen inspiratie en creativiteit. Woede en uitbarstingen van razernij nemen de plaats van de euforie in.

Een andere scène die tot een soortgelijke euforie leidt vindt men iets verder in Combray. Het is de scène van het gezicht op de torens van Martinville. Eerst kijkt de jongen onverschillig naar deze in de ruimte bewegende torens, maar in tweede instantie vormen zij de inspiratiebron van een korte literaire tekst met een metaforische invalshoek. Hij raakt in een staat van ‘ivresse’ – vervoering. Hij ziet de torens achtereenvolgens als vogels, als bergtoppen, als gouden tollers en als drie op de hemel geschilderde bloemen en uiteindelijk het beeld van ‘drie jonge meisjes uit een legende eenzaam achtergebleven in de invallende duisternis’. De metaforen geven de evolutie aan van fier enthousiasme tot melancholisch verdwijnen van het verlangen in de duisternis: de hele beweging van de tekst voert wel tot een nieuwe ontlading ‘want toen ik dat had opgeschreven voelde ik me zo gelukkig, bevrijd van die torens en wat ze achter zich verborgen hielden dat ik luidkeels begon te zingen als ware ik een kip geweest die net een ei had gelegd’. (R I, 180; eigen vertaling)

De intensiteit van de heen en weergaande beweging is kenmerkend voor de ritmes die het kind eigen zijn. Men vindt soortgelijke karaktertrekken ook bij andere personages uit de *Recherche* die zo een stuk kindzijn herbeleven. Zoals Robert de Saint-Loup, de beste vriend van de verteller, die bij ontmoetingen zijn emoties uitleeft bijvoorbeeld in een Parijs restaurant waar hij als acrobaat over tafels en stoelen zeilt.

Ook Morel, de violist waar Charlus zijn kat en muis spelletje mee speelt en door wie hij met gelijke munt terugbetaald wordt, is niet gespeend van kinderlijke trekken. In *Sodome et Gomorrhe* probeert de verteller hem te plaatsen en onderscheidt daarbij zijn bestiale instincten en zijn geniale kunstenaarschap. De kinderlijke kant wordt geaccentueerd door hem ‘garçon’ te noemen, ‘garçon’ die tot alles in staat was voor geld en dat zonder wroeging; diezelfde ‘garçon’ vond zijn diploma van het Conservatorium belangrijker dan geld. Die analyse eindigt met gedachten over de houding van Charlie Morel tegenover zijn broers en zussen. Daar-

uit blijkt de kern van het probleem: de onmogelijkheid zich aan iemand te hechten. Deze rode draad in de *Recherche* betreft in feite de problematiek van Marcel als kind die in allerlei vormen voor hem en als projectie ook voor anderen speelt.

In de *Recherche* kun je verschillende conclusies onderscheiden maar als het verlangen betreft ontbreekt een echte conclusie. Een soort kindertijd hervinden kan een invulling zijn als (voorlopig) object van verlangen. En dan doemt wellicht juffrouw Saint-Loup, de zestienjarige dochter van Robert en Gilberte op als incarnatie van deze verhaalstreng:

De kleurloze en ongrijpbare tijd had zich opdat ik om zo te zeggen die tijd kon zien en aanraken in haar gematerialiseerd en haar als een meesterwerk gekneet [...] Ik vond haar echt mooi: vol toekomstverwachtingen. Met haar lach en zoals ze was samengesteld uit net die jaren die ik kwijt was geraakt leek zij op mijn jeugd. (R IV, 609; eigen vertaling)

Zij is niet zo'n spring in het veld als het dochtertje van de tuinman maar ze zet de deuren van het verloren paradijs op een kier.

Proust als dichter

Paul Gellings¹

Lezing 25 maart 2023 in de Universiteitsbibliotheek Amsterdam

Omwille van de duidelijkheid lijkt het me zinnig dit betoog te beginnen met een korte inleiding over mijn geschiedenis als vertaler, mijn ervaringen en opvattingen op dat gebied en dan langzaam maar zeker toe te werken naar *Lusten en dagen* van Proust (Uitgeverij IJzer, 2023), dat hier centraal staat. Vervolgens, alvorens in te zoomen op de gedichten uit het boek die ik gepoogd heb te vertalen, zal ik proberen een beeld van het boek te schetsen en het een plaats te geven in het oeuvre van Proust. Hoe verhoudt het zich tot *À la recherche du temps perdu*? Zijn de kiemen daarvan al aanwezig in *Les Plaisirs et les jours* zoals het in 1896 bij uitgeverij Calmann-Lévy verschenen origineel heet? Daarna wordt een van de gedichten van Proust behandeld, en wel het ‘schildersportret’ *Albert Cuyp*. De bij de schildersportretten behorende geluidsopnames zijn te beluisteren op de cd achterin het boek of via Spotify. Deze opnames bestaan steeds uit een voordracht van de Franse versie van het portret, gevolgd door op het gedicht geïnspireerde muziek van componist Reynaldo Hahn, in een virtuoze vertolking van pianiste Lineke Lever.



Nu eerst een blik op schrijver dezès als literair vertaler. In feite ben ik begonnen als vertaler Nederlands-Frans toen ik in 1977 besloot een negental gedichten van Rutger Kopland, de cyclus *G* uit de bundel *Al die mooie beloften* (Van Oorschot, 1978), in het Frans te vertalen. Ik had hem die gedichten horen voorlezen en was er dusdanig door gegrepen dat het me frustreerde dat ik ze niet zelf had geschreven. Maar: er was toch een manier om ze zelf te schrijven, namelijk door ze in het Frans te herschrijven!

¹ Paul Gellings wijdt zich na zijn loopbaan als docent Frans volledig aan het vertalen en schrijven. Hij publiceerde vijf dichtbundels. In 2021 verscheen zijn negende roman, *Het smeedwerk van herinnering*, bij Uitgeverij Passage.

Waarmee we meteen belanden in het kloppend hart van mijn vertaalopvatting. Literair vertalen, zeker poëzie, is een tekst op zo'n manier in een andere taal omzetten dat het lijkt of de bewuste tekst rechtstreeks in die taal geschreven is.

Het werk van Kopland in het Frans vertalen was een verrijkende ervaring. We vertaalden dikwijls samen, wat tot een langjarige vriendschap heeft geleid, en er kwamen vele publicaties in de *Nouvelle Revue Française* uit voort, naast twee bloemlezingen, *Songer à partir* in 1986 en *Souvenirs de l'inconnu* in 1998, beide verschenen in de Collection du Monde Entier van uitgeverij Gallimard te Parijs. In het verlengde daarvan heb ik tevens poëzie mogen vertalen van Eva Gerlach, T. van Deel, Cees Nooteboom, nogmaals Kopland en – heel onbescheiden – mijzelf, verzameld in een mini-bloemlezing in *Nouvelle Revue Française* 476 (september 1992).

Ik heb daar veel van geleerd, van de samenwerking met de dichters zelf, maar ook van Jean Grosjean, eveneens dichter, redacteur van de *NRF* en lid van het comité de lecture van uitgeverij Gallimard. Aanvankelijk liet hij me van elk gedicht van Kopland drie versies maken en koos dan de beste van de drie uit. Na verloop van tijd was dat niet meer nodig, en hoefden we het alleen nog maar te hebben over mogelijke varianten. Er staat overigens een nieuwe Kopland-uitgave in Frankrijk op stapel, *La chimie de l'âme* (*Poésie*/Gallimard, 2024), bestaande uit de eerste twee bundels en een verzameling nieuwe vertalingen onder dezelfde titel als het geheel: *La chimie de l'âme*. Met Jean Grosjean heb ik samengewerkt tot vlak voor zijn dood in 2006, en wat me daarvan voorgoed is bijgebleven is hoe belangrijk het is je vertalingen te laten lezen door een native speaker, uiteraard voorzien van een literair zintuig. En nog steeds worden al mijn Franse vertalingen gecheckt door twee Franse dichters en een romanschrijfster. Een vertaler kan niet zonder, en ik ben deze mensen dankbaar voor hun *oreille française*, het Franse oor dat ze me steeds ruimhartig bieden.

Het begin ligt dus bij het vertalen in een andere taal dan in mijn moedertaal, het Nederlands, wat een ongebruikelijke gang van zaken was, maar het zal intussen duidelijk zijn waar dat vandaan kwam: ik wilde Kopland in het Frans herschrijven, én, zo moet ik toegeven, tijdens mijn studie was ik beter in *thème* (vertaling N-F) dan in *version* (vertaling F-N). Een grote sprong voorwaarts maakte ik bij de aanvang van het nieuwe mil-

lennium. Tot dan toe was ik altijd een tamelijk intuïtieve vertaler geweest, maar het vertalen van *Nijntje* in opdracht van en in samenwerking met Dick Bruna en van gedichten van Gerrit Komrij voor het Rembrandthuis heeft van mij een meer technische of, zo men wil, *bewuste* vertaler gemaakt.

Tot zover de eerste fase van mijn vertalerschap. We naderen Proust, het vertalen van Frans naar Nederlands. Dat is begonnen met een roman van Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, (Seuil, 1991), *Bloemen en puin* in het Nederlands., gepubliceerd bij Querido, in 2021, gevolgd door *Vestiaire de l'enfance* (Gallimard, 1988), *Kleedkamer in kindertijd* in het Nederlands, eveneens gepubliceerd bij Querido, in 2021. In beide gevallen was weer sprake van dezelfde drijfveer als bij het vertalen van Kopland: ik wilde dat ik die boeken, vooral *Fleurs de ruine*, zelf had geschreven. Maar er speelde nog iets. Er waren al veel Modiano-vertalingen in het Nederlands verschenen, degelijk en betrouwbaar werk. Maar ik vond ze te braaf, te vlak, hier en daar ook neigend naar stadhuistaal die in het Frans niet stoort, maar in het Nederlands wel.

Het door mij ontwikkelde uitgangspunt was anders. Voor mij kwam steeds één kapitale vraag terug: hoe zou Modiano dit opgeschreven hebben als hij Nederlander was geweest? Of: hoe zou ik dit opschrijven als ik een Nederlandse Modiano was? Het beantwoorden van die vraag is feitelijk onmogelijk, want het resultaat is altijd een zeer subjectieve keuze, en die subjectieve keuze heb ik ook structureel gemaakt bij het vertalen van Prousts gedichten uit *Lusten en dagen*. Ik zal er, zoals aangekondigd, een van behandelen. Daarvoor is echter eerst een korte duiding van de context noodzakelijk. Het boek is, om te beginnen, geen roman, maar een verzameling tableaux, gedachten en gedichten die het midden houden tussen impressionisme en Jugendstil. De prenten van Madeleine Lemaire maken dat zichtbaar, en met de partituren/composities bij de gedichten met schildersportretten is het een bijzonder amalgaam van verschillende kunstvormen geworden, zowel in eerste instantie in het Frans als inmiddels ook in het Nederlands, met dit verschil dat er aan de eerste druk in 1896 geen cd was toegevoegd. Deze uitgave is dan ook uniek, en het knappe vertaalwerk van medevertalers Hans Hartsuiker en Tony Volger geeft extra glans aan het proza en de prozagedichten.

Wat niet wegneemt dat het boek, verschenen in 1896 bij Calmann-Lévy, bepaald geen commercieel succes was. Van de 1.500 exemplaren werden er voordat Proust definitief doorbrak niet meer dan 329 verkocht. Toen in 1919 het tijt keerde met de toekenning van de Prix Goncourt voor *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, wilde Gallimard *Les plaisirs et les jours* ogenblikkelijk herdrukken. Proust zelf echter wees dat resoluut van hand, want de compositie van de *Recherche* was hem heilig. Dit schreef hij aan zijn uitgever Gaston Gallimard:

Ik zou het betreuenswaardig vinden als *Les Plaisirs et les jours*, jeugdwerk, geschreven vóór de militaire dienst, op de middelbare school, verschijnt voordat *À la recherche du temps perdu* beëindigd is. Niet dat ik op *Les Plaisirs et les jours* neerkijk. En die debutantenstijl is beter dan die van nu. Maar alles zou in de war worden gestuurd als het dat lange konvooi, dat toch al zo moeilijk te volgen valt, in de wielen rijdt. Kunnen we net zo goed afzien van de laatste delen. Wanneer alles klaar is, zullen *Les Plaisirs et les jours* in de smaak vallen en een mooie oude dag beleven. Althans dat hoop ik.

En van die mooie oude dag waar Proust op hoopte getuigt dit *Lusten en dagen*, zoals reeds omschreven, een bonte verzameling proza, poëzie, prenten en partituren, in vergelijking met de *Recherche* een soort patchwork, en toch bevat het al kiemen van diezelfde *Recherche*, zeker waar het gaat om het terugvinden van de verloren tijd in geheugenextases. Kiemen die in zekere zin de beroemde Madeleine-scène in *Du côté de chez Swann* en de evenzeer beroemde matinée bij de Duchesse de Guermantes in *Le temps retrouvé* aankondigen. Ziehier een voorbeeld van zo'n allereerste kiem:

Baldassare rustte, de ogen gesloten, en zijn hart luisterde naar de klokken die zijn oor, dat door de nabije dood verlamd was, niet meer hoorde. Hij zag zijn moeder weer wanneer zij hem bij thuiskomst een kus gaf, vervolgens wanneer zij hem 's avonds naar bed bracht en zijn voeten in haar handen warmde, wanneer zij bij hem bleef als hij niet slapen kon; hij herinnerde zich zijn Robinson Crusoe en de avonden in de tuin wanneer zijn zuster zong, de woorden van zijn huisleraar, die voorspelde dat hij eens een groot musicus zou zijn, en de ontroering toen van zijn moeder, die zij vergeefs probeerde te verhalen. Nu was er geen tijd meer om te voldoen aan de hartstochte-

lijke verwachting van zijn moeder en zuster, waarin hij hen zo wreed teleurgesteld had. Hij zag de grote linde weer waaronder hij verloofd was en de dag van het verbreken van de verloving, waarop alleen zijn moeder hem had kunnen troosten. Hij meende zijn oude dienstbode te kussen en zijn eerste viool vast te houden. Hij zag dat alles weer in een lichtende, lieflijke en droeve verte, zoals die waarop de ramen aan de kant van de landerijen uitkeken zonder haar te zien.

In twee seconden overstijgt Baldassare de dood en herbeleeft hij momenten van geluk uit zijn jeugd en kindertijd. De katalysator hiervan is het klokgelui in de verte, precies wat geuren, smaken, beelden en geluiden later in de *Recherche* zullen bewerkstelligen. Ook het mondaine Parijs van de belle époque is al aanwezig in *Les Plaisirs et les jours*, de titel is wat dat betreft veelzeggend, maar er moesten nog enige andere geschriften – onder meer *Jean Santeuil* (1896-1900, postuum verschenen in 1952) en *Contre Sainte-Beuve* (1895-1900, postuum verschenen in 1954) – aan voorafgaan, voordat de *Recherche* vanaf 1908 eindelijk haar vorm zou vinden.

Terug naar *Lusten en dagen*, naar de gedichten, te beginnen met:

ALBERT CUYP

*Cuyp, soleil déclinant dissous dans l'air limpide
Qu'un vol de ramiers gris trouble comme de l'eau,
Moiteur d'or, nimbe au front d'un bœuf ou d'un bouleau,
Encens bleu des beaux jours fumant sur le coteau,
Ou marais de clarté stagnant dans le ciel vide.
Des cavaliers sont prêts, plume rose au chapeau,
Paume au côté; l'air vif qui fait rose leur peau,
Enfle légèrement leurs fines boucles blondes,
Et, tentés par les champs ardents, les fraîches ondes,
Sans troubler par leur trot les bœufs dont le troupeau
Rêve dans un brouillard d'or pâle et de repos,
Ils partent respirer ces minutes profondes.*

AELBERT CUYP

*Cuyp met je zinkende zon gezeefd door klare luchten
Door duiven bewogen als water met een rimpeling erop,
Gouden klamheid, aureool rond boom of koeienkop
Blauwe wierook uit zomerdagen bij een heuveltop,
Of spiegelend moeras ingebed in lege luchten.
Ruiters staan gereed, roze pluimen op de hoed,
Handen opzij; een bries legt op hun huid een roze gloed,
En door hun blonde hardos trekken fijne plooiën,
Terwijl ze smachten naar de velden, dat koel en vlammend glooien;
Uit het bleke goud van rust schrikt niet één koe op
De kudde droomt slechts verder bij de nakende galop
Van hen die zich te paard aan dit vurig ogenblik vergooien.*

Wat zien we hier? Geen portret in de eigenlijke zin, maar een landschap van Cuyp, romantisch avant la lettre, en in mijn ogen meer een kunsthistorische beschouwing op rijm dan een gedicht. Voor een gedicht is het te beschrijvend, het ontbeert de magie, de kronkel, het transcendente, boven zichzelf uittillende, dat je ne sais quoi, dat ongrijpbare, niet analyseerbare, dat een geslaagd gedicht moet hebben. Bovendien schreeuwt de rijm dwang ons tegemoet, er is geen natuurlijke vloeiende toon. Dit geldt overigens voor alle gedichten van Proust uit *Lusten en dagen*, zowel voor de schildersportretten (Cuyp, Potter, Watteau, Van Dijck) als voor de portretten van de componisten (Chopin, Gluck, Schumann, Mozart). Zijn het daarom slechte gedichten? Nee, ze zijn vakkundig opgebouwd en roepen fraaie beelden op; alleen rijst de vraag of Proust wel dichtersbloed had. Het antwoord daarop is tweeledig. Enerzijds moet worden vastgesteld dat zijn verzen het niveau van de door hem bewonderde Baudelaire in de verste verten niet halen vanwege de zojuist aangestipte grotendeels ontbrekende kwaliteiten. Anderzijds schuilt op andere vlakken juist een onmiskenbare poëtische component in zijn werk. Neem bijvoorbeeld deze iconische passage uit Combray, in de vertaling van C.N. Lijzen (De Bezige Bij, 1979):

En zoals in dat Japanse spel waarbij men kleine propjes papier in een porseleinen kom met water gooit, die zodra ze ondergedompeld zijn, zich uitvouwen, kromtrekken, kleuren aannemen, zich differentiëren en bloemen, huizen en duidelijk herkenbare figuren worden, op diezelfde manier kwamen nu alle bloemen van onze tuin en die uit het

park van M. Swann, de waterlelies op de Vivonne, de brave mensen uit het dorp en hun kleine huisjes en de kerk en heel Combray en zijn omgeving, alles wat vorm en vastheid heeft, de stad en zijn plantsoenen, uit mijn kopje thee.

Hier hebben we een gedicht – pure magie, een natuurlijke, vloeiende lijn, elk woord op zijn plaats; daar stroomt het dichtersbloed van de schrijver! Proust-exegeet Jean-Yves Tadié noemt in zijn zeer aanbevelenswaardige studie *Le récit poétique* (Gallimard, 1994) niet voor niets de *Recherche* één groot gedicht.

Toch moet de poëzie van Proust ook weer niet onderschat worden. Allereerst vertellen ze veel over zijn liefde voor muziek en schilderkunst. Verder legt hij (al is hij zoals eerder vastgesteld geen Baudelaire) hier en daar zeker iets van dichterlijke kracht aan de dag, getuige dit schildersportret uit *Lusten en dagen* :

PAULUS POTTER

*Sombre chagrin des ciels uniformément gris,
Plus tristes d'être bleus aux rares éclaircies,
Et qui laissent alors sur les plaines transies
Filtrer les tièdes pleurs d'un soleil incompris;
Potter, mélancolique humeur des plaines sombres
Qui s'étendent sans fin, sans joie et sans couleur,
Les arbres, le hameau ne répandent pas d'ombres,
Les maigres jardinets ne portent pas de fleur.
Un laboureur tirant des seaux rentre, et, chétive,
Sa jument résignée, inquiète et rêvant,
Anxieuse, dressant sa cervelle pensive,
Hume d'un souffle court le souffle fort du vent.*

PAULUS POTTER

*Bedrukt gemoed van luchten uniform grauw,
Met een enkele opklaring slechts droevig blauw,
Wanneer zij de vlakten kleumend in de kou
Bestrijken met van miskende zon de tranen lauww;
Potter, somber land gedompeld in zwaarmoedigheid*

*Eindeloos, vreugdeloos, kleurloos uitgestrekt,
Bij bomen, in het dorp geen schaduwen gespreid
Armetierige tuintjes nog niet tot bloei gewekt.
Een landman komt thuis met emmers in de hand
Zijn magere merrie, gelaten zonder rust, in dromen,
Heft angstig het hoofd door gedachten overmand
En laat een tel een windvlaag in haar longen stromen.*

Waarom is dit een sterker gedicht dan de meeste andere uit *Lusten en Dagen*? Dat hangt samen met het feit dat het niet alleen beschrijvend is, maar ook een bepaalde stemming in zich draagt. De facto brengen zwaar-moedigheid en angst de evocatie tot leven en ontstaat er, dwars door alle sombere beelden, een zekere betovering die in de andere gedichten van Proust in mindere mate waarneembaar is.

Het vertalen van deze gedichten is overigens niet anders verlopen dan al mijn andere vertaalwerk. Aanvankelijk ligt er altijd een letterlijke dan wel ‘kromme’ vertaling, een kladversie waarop voortgebouwd kan worden. De volgende fase bestaat uit stileren, er vloeiend en welluidend – in dit geval – Nederlands van te maken, gekoppeld aan de vraag hoe de auteur zich uitgedrukt zou hebben als hij Nederlander was geweest. Maar met gedichten is men er dan nog steeds niet. Er dienen nog meer vraagstukken te worden opgelost. In hoeverre moet men vasthouden aan het rijm van het origineel? Moet hetzelfde ritme of metrum gehandhaafd blijven? Welnu, bij het vertalen van de gedichten van Proust heb ik – net als hijzelf – gekozen voor het rijm, al is dat niet altijd even elegant, soms zelfs ronduit geforceerd. Op metrum heb ik minder gelet; wel op ritme, wat misschien af en toe een enigszins andere cadans heeft opgeleverd dan in het origineel. De vertalingen moesten vooral lopen, dat was en is voor een vertaald gedicht een eerste vereiste.

Twee eerdere artikelen over mijn vertaalpraktijk en -opvattingen:

<https://www.tijdschrift-filter.nl/webfilter/vrijdag-vertaaldag/2017/week-8-paul-gellings/>

<https://www.tijdschrift-filter.nl/webfilter/vrijdag-vertaaldag/2017/week-28-paul-gellings/>

Proust en de medische wetenschap in de Belle Epoque: het dossier Cottard

Nell de Hullu-van Doeselaar¹

In mei 1905 schrijft Proust in een brief aan de dichteres Anna de Noailles: ‘Je vais faire un livre sur les médecins’. Met dit voornemen schaaft Proust zich in de rij van Europese modernisten zoals Italo Svevo en Thomas Mann. In de *Bekentenissen van Zeno* vertelt de hoofdpersoon zijn levensgeschiedenis op aanraden van zijn psychiater, terwijl *De Toverberg* in oorsprong een novelle over artsen is. Proust had, als zoon van een beroemde hoogleraar in de epidemiologie aan de Sorbonne, een grondige kennis van allerlei ziektebeelden en behandelingen. En hoewel hij denkt dat hij daarin de meeste artsen overtreft, leeft hij zelf totaal niet volgens de regels die zijn vader voorschreef in zijn studies *Hygiënische regels voor de neurasthenicus* en *Hygiënische regels voor astmatici*.²

Medische carrière en sociale persoonlijkheid van dokter Cottard

In het tweede deel van *De kant van Swann*, ‘Een liefde van Swann’, maken we kennis met dokter Cottard in de salon van Mme Verdurin. Hij is een jonge debutant uit de verre provincie, maar Mme Verdurin, een snob en een karikaturale dame, heeft oog voor talent en beschouwt de jonge arts als een betere diagnosticus dan de bekende arts Pierre Potain, lid van de Medische Academie (1883) en van het Instituut (1893), een mening die door alle getrouwen van de clan stilzwijgend geaccepteerd moet worden. Ook maakt Cottard haar aan het lachen door het te pas en te onpas

¹ Samenvatting van de lezingen die ik in de herfst van 2023 heb gehouden aan de illustere School van de Universiteit van Amsterdam en het Studium generale te Leiden. Op 28 april 2024 heb ik in het Pintohuis te Amsterdam over hetzelfde onderwerp gesproken. De titel van mijn proefschrift luidt: *Marcel Proust. La Rosace de Rivebelle* (Honoré Champion, 2018).

² Gilbert Ballet et Adrien Proust, *L'Hygiène du neurasthénique*, Paris, Masson et C^{ie}, 1897; Édouard Brissaud, *L'Hygiène des asthmatiques*, Paris, Masson, coll. « Bibliothèque d'hygiène thérapeutique », 1896.

debiteren van onverwachte en soms bizarre woordspelingen en grappen. Ondanks de hoge vlucht die zijn medische carrière neemt – in *De Gevangene* vinden we hem terug als de beroemde professor in de rue du Bac 43 – blijft hij op cultureel gebied onwetend. In ‘Rondom Mme Swann’ (*In de schaduw van bloeiende meisjes*, deel I) weet hij met zijn befaamde melkdiët (‘Olé, Olé, Spanje is in de mode’) de verteller te genezen, terwijl de huisarts van de familie faalt door de jonge patiënt ten onrechte tijdens crises meer bier, champagne of cognac voor te schrijven.

Historische modellen

Zoals voor al zijn andere personages gebruikte Proust ook voor de fictieve Cottard meerdere modellen. Vaak worden de volgende specialisten genoemd: Eugène Louis Doyen (1859-1916) en Samuel Pozzi (1846-1918).

Doyen, een chirurg uit Reims, is al jong bekend om zijn manuele vaardigheid. Hij opent een ultramoderne kliniek in Parijs met filmzaal waar hij chirurgische matinées organiseert voor collega’s en studenten. Hij is niet alleen beroemd maar ook berucht want op een gegeven moment komt hij in opspraak door twee affaires: om te bewijzen dat kanker een bacteriologische oorsprong heeft, injecteert hij aangetast weefsel in een patiënt die zich nog op de *recovery* bevindt. Wel kiest hij daarvoor terminale patiënten. Verschillende schrijvers storten zich op de zaak, Léon Daudet met het stuk *Les Morticoles* en François Vicomte de Curel met *La nouvelle Idole*. De tweede affaire is zijn uitvinding van een serum tegen kanker onder de naam ‘micrococcus neoformans’. Hij verkoopt het tegen exorbitante prijzen aan goedgebouwde en vermogende patiënten maar het blijkt om een simpele huidparasiet te gaan. Evenals Cottard, die zijn hele leven trouw blijft aan de salon van Mme Verdurin, had Doyen weinig affiniteit met mondaine kringen. Proust laat geen gelegenheid onbenut om Cottard als sociale persoonlijkheid te denigreren, maar als het over zijn diagnoses gaat vergelijkt hij hem met een groot strateeg. Ook de omstandigheden van het overlijden komen overeen, Doyen wordt in 1914 gerekruteerd om de sanitaire diensten aan het front te controleren. Hij overlijdt in 1916, door hartfalen en uitputting: ‘Face à l’ennemi’, zoals Proust, in navolging van de kranten, schrijft over de dood van Cottard, waaraan hij boosaardig toevoegt dat de professor Parijs niet verlaten heeft.

Samuel Pozzi is, evenals Cottard, afkomstig uit de provincie. Ook hij is een briljant student die in 1876 Engeland bezoekt om kennis te maken met de chirurg Joseph Lister, de uitvinder van de antiseptische chirurgie. Pozzi is rationeel, wetenschappelijk progressief en voortdurend op zoek naar nieuwe kennis. Hij vertaalt Darwin, vult zijn leven met geneeskunde, kunst, boeken en reizen, beau monde, politiek en minnaressen. Het enige waar deze protestant uit Bergerac niet in uitblinkt, is zijn huwelijk met de katholieke Thérèse. Zij werd ‘La muette de Pozzi’ genoemd, naar de opera van Daniël Auber, *La muette de Portici*. Pozzi’s medische carrière is glansrijk, hij richt de eerste leerstoel voor gynaecologie in Frankrijk op en staat dertig jaar aan het hoofd van het Broca-ziekenhuis, waar Robert Proust jarenlang zijn collega is. In 1918 komt hij om het leven door een schietincident: een van zijn patiënten is ontevreden over een volgens hem niet goed uitgevoerde chirurgische ingreep. Pozzi krijgt een militaire staatsbegrafenis en wordt later overgebracht naar het protestante kerkhof in Bergerac. Julian Barnes heeft een boek aan hem gewijd, *De man in de rode mantel*, op de cover staat zijn portret geschilderd door John Singer Sargent (‘Dr. Pozzi at home’).

Een derde arts, die ik niet genoemd heb in Amsterdam, maar wel tijdens mijn lezing in Leiden als onderdeel van het studium generale over Proust, is Jules Cotard (1840-1889)³, een Parijse neuroloog en collega van Adrien Proust. Evenals Samuel Pozzi heeft hij patiënten uit de hoogste kringen, hij kwam aan huis bij de Prousts en heeft ook Marcel zelf behandeld. Adrien Proust, Cotard en Freud hebben colleges gevolgd bij Charcot in La Salpêtrière, onder meer over hypnose, hysterie en dubbele persoonlijkheid. Volgens Jean-Yves Tadié in *Le lac inconnu* (Gallimard, 2012) zou dat de ‘opvallende overeenkomsten’ tussen het werk van Freud en Proust verklaren, want uiteindelijk zou, volgens Garagnon en Zinetti, de echte vader zich achter de

³ A.M. Garagnon et J. Zinetti, ‘Docteurs Jules Cotard et (?) Cottard, de la mélancolie à la mémoire’, *Bulletin Marcel Proust*, Publication de la société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray, No 71, 2021, 105-130. Andere geraadpleegde bronnen: Luc Fraisse, ‘Proust et les pères médecins: le poids d’un jugement’, 83-104; Stéphane Balcerowiak ‘Le docteur Doyen’, *Littérature et Médecine*. Le cas de Proust, sous la direction de Mireille Naturel, Paris, Hermann Éditeurs, 2018, pp. 83-104, 105-130.

ficatieve professor Cottard verbergen. De maatschappelijke vorming en het onderzoek van Adrien Proust zouden, ondanks de haatliefdeverhouding van Marcel met de medische wereld, de analytische en creatieve roeping van de rebelse zoon hebben beïnvloed.

Mijn favoriete passage

Ad van der Made¹

D'ailleurs, les souvenirs que nous avons les uns des autres, même dans l'amour, ne sont pas les mêmes. J'avais vu Albertine me rappeler à merveille telle parole que je lui avais dite dans nos premières rencontres et que j'avais complètement oubliée. D'un autre fait enfoncé à jamais dans ma tête comme un caillou elle n'avait aucun souvenir. Nos vies parallèles ressemblaient aux bords de ces allées où de distance en distance des vases de fleurs sont placés symétriquement, mais non en face les uns des autres. (Le temps retrouvé, Gallimard, 1954, p. 353/354)

Trouwens de herinneringen die wij aan elkaar bewaren zijn, zelfs in de liefde, niet dezelfde. Ik had meegemaakt dat Albertine zich haarscherp een bepaalde uitlating van mij herinnerde die ik in de begintijd van onze ontmoetingen gedaan had en die ik volkomen was vergeten. Aan een ander feit, voorgoed in mijn hoofd geklonken als een steen, had zij geen enkele heugenis. Ons parallelle leven leek op die paden waarlangs op gezette afstanden tuinvazen zijn geplaatst, symmetrisch, maar niet tegenover elkaar. (*De Tijd Hervonden II*, De Bezige Bij, 1999, p. 128)

De Verteller is te gast op de matinee van de Princesse de Guermantes. Daar merkt hij hoezeer de herinnering ons kan bedriegen. Na een aantal voorbeelden daarvan genoemd te hebben, constateert hij dat zelfs in de liefde de herinneringen die de geliefden aan elkaar hebben, niet overeenkomen. Hij licht dat toe met herinneringen aan uitlatingen die hij of Albertine hebben gedaan en die door de één of de ander volledig zijn vergeten. Deze beleving brengt hij dan tot uitdrukking in de metafoor van het pad met de aan weerszijden op verschillende afstand staande vazen. Dan heeft hij het niet meer alleen over herinneringen, maar over de liefdesrelatie met Albertine.

Ik vind het een prachtig beeld, waarin zowel de nabijheid en intimiteit van de liefde ligt besloten als de verschillen die er tussen de geliefden

¹ Ad van der Made is sociaal psycholoog.

bestaan. Proust drukt hier in één zin een veelheid aan gevoelens uit. De vazen langs de randen van het pad, of, anders gezegd, het door vazen omzoomde pad als zodanig (in de vertaling van Thérèse Cornips), zijn symbool van de verbondenheid van de geliefden. Zonder hun gelijklopende verbondenheid zou er immers geen pad bestaan. Dat wordt nog versterkt door de orde die Proust benadrukt: de plaats van de vazen op gezette afstand van elkaar, aan elke zijde gelijk. Tegelijkertijd drukt het beeld van een pad ook de gedeelde weg door het leven, door de tijd, uit. Maar gelijk opgaand met die eenheid zijn er fundamentele verschillen tussen de geliefden, uitgedrukt door de plaatsing van de vazen, symmetrisch, maar niet tegenover elkaar. De vazen zelf zijn uitdrukking van de individualiteit van elke geliefde. Kortom, de metafoor drukt uit dat individuen verenigd kunnen zijn in de liefde, maar ook verschillende opvattingen, belevingen en herinneringen hebben. Stel dat het pad het verloop van de tijd voorstelt, en elke vaas symbool is van een beleving van één van de geliefden, dan is de ander wel in beeld, links of rechts, maar altijd deels, altijd onderdeel van een groter uitzicht en een veranderende omgeving.

In de bewoordingen van Verteller lijkt een zekere teleurstelling te schuilen dat dit zo is, zoals moge blijken uit de verzuchting, dat ‘zelfs in de liefde’ herinneringen die wij aan elkaar bewaren niet hetzelfde zijn. Omdat hij stilstaat bij de herinneringen van Albertine en hemzelf, lijkt hij alleen op de liefdesrelatie met haar te doelen, maar ook de nachtkus-scène verwijst naar de smart over het feit dat het onmogelijk is om elkaar volledig te verstaan.

Wat afstandelijker bezien, is de metafoor ook behulpzaam om uitdrukking te geven aan de altijd in elke relatie bestaande spanning tussen afstand en nabijheid. De opgave voor elke deelnemer in de relatie is om zelf een positie in de mate van afstand en nabijheid in te nemen en tegelijkertijd rekening te houden met de positie die de ander nastreeft en of toestaat. Daaraan gaat de metafoor van Proust mank, er zit geen dynamiek in. De vazen zijn geplaatst, les jeux sont faits. In sommige relaties is dat ook zo. Maar dan nog is het mogelijk zich voor te stellen dat er ongemerkt een vaas een stukje opschuift: dan ziet het er opeens heel anders uit!

De tijdmachine van Marcel Proust door Ieme van der Poel¹

Sjef Houppermans²

In deze sprankelende, goed geoliede studie over Proust komen heel wat machines aan bod waaraan de titel zich spiegelt. Meer nog dan zijn voorbeelden uit het literaire verleden (onder anderen Wells en Verne) ontwierp de auteur van de *Recherche* een precisiemechanisme dat speelt met de tijd, als object van herinnering (al dan niet bewust), van rouw, van verlies, om uiteindelijk bij de *Temps Retrouvé*, de hervonden tijd, uit te komen, waarvan de strekking allereerst esthetisch is. Het boek van Van der Poel is zelf ook een soort machine waarvan de vele tandwiel-tjes in elkaar grijpen, heen en weer laverend door de roman van Proust, door diens leven, door de geschiedenis van de belle époque, met pittoreske uitstapjes en verrassende perspectieven.

Proust en zijn werk kenden in 2022 internationaal een overweldigende ervaring bij gelegenheid van zijn honderdste sterfdag. Naast heruitgaven doken ook ‘vergeten’ teksten uit zijn jeugd op alsmede teruggevonden correspondentie. Ook deze worden in *de Tijdmachine* meegenomen. Maar wat vooral opviel in de vele publicaties was de aandacht voor de ruimere context waarin het werk zijn plaats inneemt en die ook nieuw licht kan werpen op de inhoud en vormgeving van de *Recherche*, terwijl de feiten uit het leven van de auteur binnen dit kader ook een verruimde zeggingskracht verwerven (zonder de *Contre Sainte-Beuve* te ontcrachten). In het verlengde van deze ontwikkelingen kunnen we ook de ondertitel van *de Tijdmachine* lezen die luidt: ‘Een gids voor de moderne lezer van *Op zoek naar de verloren tijd*’. De verjongingskuur die het boek op het oog heeft, berust op een tweetal vertrekpunten. Op de eerste plaats het naar voren halen van een genuanceerder beeld van de auteur dan dat wat algemeen

¹ Uitgave: De Bezige Bij, 2022.

² Sjef Houppermans is emeritus hoofddocent Franse Taal- en Letterkunde aan de Universiteit Leiden.

gangbaar bleef als mondaine dandy en later als wereldvreemde nachtvoegel. Proust is betrokken bij de politieke en sociale ontwikkelingen van zijn tijd, zij het via een hoogst persoonlijke invalshoek, en hij is naast een diepzinnig psycholoog ook een uiterst ironisch auteur, sarcastisch soms, vaak ook uitbundig. Van der Poel geeft vele voorbeelden van humor in de teksten, ook wel aangemerkt als ‘comic relief’, en dit verleent mede aan haar eigen betoog de nodige lichtvoetigheid.

Maar een tweede aspect dat benadrukt wordt, is zeker zo belangrijk voor de ‘moderne’ aanpak. Het betreft dan de parallellen die ontdekt kunnen worden tussen toen en nu, tussen de *belle époque* en de 21^e eeuw waarbij Proust wellicht niet zozeer vooruitziend was, als wel uitging van een breed en genuanceerd palet aan zienswijzen en virtualiteiten (dit laatste natuurlijk als hoofdeigenschap van de fictie). Het kan om grappige feitjes gaan als de passie voor ‘sporten in het groen’ maar ook om fundamentele zaken als een veelzijdige kijk op de complexiteit van seksuele geaardheid. En bovenal het door Proust haarfijn geanalyseerde gegeven dat taal niet onschuldig is. Daarbij komt dat de roman zelden kant en klare antwoorden geeft, maar de lezer vooral met vragen en suggesties bedient (niet voor niets was Dostojewski hierbij een inspiratiebron).

Het tijdsbesef in de *Recherche* versterkt ook de band met ons heden. Als romantiek grandioos uitgewerkt, heeft de dynamische tijdsopvatting naast het proces van de herinnering meerdere andere pijlers: de maatschappelijke ontwikkelingen die de machtspatronen tussen de klassen grondig veranderen; de technische vooruitgang geconcretiseerd in de opkomst van de auto (de ‘machina’), die ook leidt tot nieuw ruimtelijk inzicht, het vliegtuig dat aan de horizon opdoemt, de telefoon die gedachten over afstand en aanwezigheid op de kop zet, om maar enkele sprekende voorbeelden te noemen; en verder zorgt het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog, die een volkomen nieuwe setting geeft aan het laatste deel van de *Recherche*, voor een zijdelingse opening naar de twintigste eeuw (waarbij de apocalyptische toon die de ultieme verschijning van Charlus en het ‘bal de têtes’ kenmerkt, aansluit). Ook de Dreyfus-affaire kan in deze lijn geplaatst worden als voorbeeld van de botsing van tegenstrijdige ideologieën. In zeven evenwichtig opgezette hoofdstukken komen deze en andere aspecten in *de Tijdmachine* ruimschoots aan bod.

De titel ‘Twee kanten van de verrekijker’ (hoofdstuk 1) doet mij meteen denken aan de film van Raoul Ruiz (*Le Temps retrouvé*) waarin optische instrumenten een esthetische en inhoudelijke hoofdrol spelen. Daarbij lijkt de analyse hier aan te sluiten door de nadruk op de ambivalentie, de dubbelheid en de onbeslisbaarheid van het kijken naar de wereld, naar de ander en naar het beeld van jezelf. De term ‘intermittence’ geeft deze veranderlijkheid aan (en werd door Proust in eerste instantie prominent als tussentitel gebruikt). De aandacht van de verteller voor namen brengt een soortgelijk fenomeen aan het licht: de op de klanken van een naam (van een persoon of van een plaats) gebaseerde verwachtingen worden steevast door de werkelijkheid onderuit gehaald. Ook wat Van der Poel aanduidt als ‘literair kubisme’ ligt in het verlengde hiervan als men denkt aan de wijze waarop identiteiten zo op losse schroeven worden gezet (en Proust gaf ook expliciet in een brief uiting aan zijn bewondering voor Picasso).

‘Bon chic, mauvais genre’, zoals de titel van hoofdstuk 2 luidt, geeft wel aan dat ook in titels en zegswijzen Van der Poel lekker zwierig opereert. Dat is overigens in het hele boek ook in het gebruik van het Nederlands verfrissend en stimuleert het leesplezier. De *chic* hier slaat vooral op Charlus die als keerzijde tot het *mauvais genre* van de *invertis*, oftewel de homoseksuelen behoort. De confrontatie van die twee aspecten door de hele roman creëert een boeiend spel van verbergen en verraden en vooral van doortrapt toneelspelen. Proust maakt er kunst van in de uitgewerkte metaforen (van bijvoorbeeld homoseksuele partners uitgebeeld als hommel en orchidee). De plaats van de homoseksualiteit in de maatschappelijke context komt ook aan bod waarbij het personage van Morel een intrigerende rol speelt (overigens heeft ook hij vele kanten en is hij niet alleen een bruto). De andere dimensie van *Sodom en Gomorra* ofwel de damesliefde betreft met name Albertine en hangt nauw samen met de alles overwoekerende jaloezie van de verteller, jaloezie die voor hem de hoeksteen van liefde en begeerte vormt.

In hoofdstuk 3, ‘Antisemitisme en oriëntalisme’, wordt de politieke situatie onder de Derde Republiek uitgebreid aan de orde gesteld met zijn revanchegedachten ten opzichte van Duitsland, de populistische tendensen (rond generaal Boulanger meer in het bijzonder) en de ideologie van het antisemitisme waarvan Proust de wortels tracht bloot te leggen. Op uiteenlopende wijze vinden wij deze sociale en culturele bewegingen ook terug in het Frankrijk van nu en Van der Poel verwijst bijvoorbeeld naar de

affaire Finkielkraut (de door ‘gele hesjes’ belaagde filosoof). Hoofdstuk 4 heeft als veelzeggende titel ‘Oude meuk en modern style’. Bij de overgang tussen twee eeuwen strijden 19^e eeuwse interieurs en modern design met elkaar, niet zonder de nodige paradoxen. Binnen dat kader komen ook de twee kanten van Proust uitgebreid aan bod: zijn verlangen de verworvenheden en cultuurschatten uit het verleden niet teloor te laten gaan, gecombineerd met zijn bewondering voor de grote klassieke auteurs aan de ene zijde en daarnaast zijn modernistische kunstopvatting waarin subjectieve perspectieven, open persoonlijkheden en esthetische montagetechnieken de toon aangeven. Een fraaie analyse van de ‘baignoire-scène’ in de Opéra Garnier laat vooral zien hoe Proust in geraffineerde beelden zijn eigen visie verwerkelijkt.

Hoofdstuk 5, ‘Water en gas op alle verdiepingen’, schildert in detail hoe het moderne Parijs vorm kreeg vanuit de projecten van baron Hausmann. De ‘poëzie van de nieuwbouwwijken’ gaat samen met literair impressionisme. Proust wordt hier uitgebreid vergeleken met zijn tijdgenoot Joris-Karl Huysmans die alle ‘nieuwerwetsigheid’ verfoeit. Trouwens in het hele boek komen tal van vergelijkingen aan bod met andere schrijvers, soms wat gewild, maar meestal ter verrijking van onze blik op Proust. Diens schildering van Parijs geteisterd door Duitse bommenwerpers tijdens de Eerste Wereldoorlog ademt (op paradoxale wijze) een sfeer van *Götterdämmerung* als apotheose van een anders opgezet Wagneriaans *Gesamtkunstwerk*. Hoofdstuk 6 borduurt hierop voort met ‘Stadsrumoer en burengerucht’. De hebbelijkheden van Marcel Proust als notoire misofoon vinden hun tegenwicht in een aantal scènes uit de *Recherche* waar een lofzang opklinkt voor de geluiden en kreten van kooplui op straat die doordringen in de ochtendlijke ontwaakmodus van de verteller.

Hoofdstuk 7 tenslotte lanceert de kreet ‘Naar buiten’ en toont de geneugten van de autotochten en de aantrekkingskracht van allerlei vormen van buitenplezier. Binnen de grenzen van Parijs wordt aan deze behoefte tegemoet gekomen door de aanleg van de groots opgezette parken onder de bezielde leiding van tuinarchitect Adolphe Alphand. Proust buit alle mogelijkheden uit bij de presentatie van de Champs-Élysées-omgeving en vooral ook als hij Madame Swann laat paraderen in het Bois de Boulogne. Ook de nadere beschrijving van deze scène is een rake keus van de auteur van *De tijdmachine* (daar staat de tijd stil als door magie getroffen – literaire magie welteverstaan).

Een laatste paradox doemt op als men de citaten uit de *Recherche* die de auteur gebruikt nader bekijkt. Vaak is de vertaling best adequaat en nuttig, maar soms (vooral bij citaten uit de latere delen) bespeur ik een merkwaardig stijlverschil met de tekst van Ieme van der Poel zelf en zou de vertaling een opfrisbeurt verdienen.

De Tijdmachine van Marcel Proust is een rijk, gevarieerd en vlot geschreven boek dat niet alleen de interesse van nieuwe Proustlezers vakkundig stimuleert, maar ook doorgewinterde *Recherche*-liefhebbers veel te bieden heeft.

Les Plaisirs et les Jours: twee nieuwe vertalingen

Annelies Schulte Nordholt¹

- Marcel Proust, *Lusten en dagen*. Uit het Frans vertaald door Tony Volger en Hans Hartsuiker (proza) & Paul Gellings (poëzie). Met illustraties door Madeleine Lemaire, een voorwoord van Anatole France en vier composities van Reynaldo Hahn, uitgevoerd door Lineke Lever (Uitgeverij IJzer, 2022), 263 p.
- Marcel Proust, *Zeewind op het platteland. Réverieën*. Vertaald door Kiki Coumans (Uitgeverij Vleugels, 2022), 45 p.

Het is bekend dat Proust zelf gemengde gevoelens had over zijn eersteling, *Les Plaisirs et les Jours*, gepubliceerd in 1896, toen hij vijfentwintig jaar oud was. Hij wilde jarenlang geen herdruk, ook niet toen hij in 1918, na de Prix Goncourt voor *In de schaduw van de bloeiende meisjes*, een beroemd schrijver was geworden, bevreesd als hij was dat dit jeugdwerk zijn *magnum opus* zou schaden. De lezer die de lange adem van *Op zoek naar de verloren tijd* gewend is, zal zich maar moeilijk kunnen voorstellen dat deze fragmentarische bundel korte verhalen, gedichten en prozagedichten ook van Proust is. De titel *Les Plaisirs et les jours* is een omkering van *Werken en dagen*, het gedicht van Hesiodus dat een pleidooi vormt voor een eerlijk, rechtvaardig leven van zwoegen op het land. In plaats van de werken gaat het bij Proust om de lusten en die term slaat op het mondaine stadsleven, maar ook op de vleeselijke lusten.

Een ‘Gesamtkunstwerk’?

De bundel telt een aantal korte verhalen waarin het vaak gaat om een personage dat zich laat verleiden door lust maar dat daar genadeloos voor gestraft wordt – door angst, verdriet, schuldgevoelens en soms zelfs de dood. In ‘Biecht van een meisje’ bijvoorbeeld gaat het om een overgevoe-

¹ Annelies Schulte Nordholt is universitair docent Franse Taal- en letterkunde aan de Universiteit Leiden.

lig en willoos jong meisje met een intense moederbinding. In het drukke salonleven leert zij een jongeman kennen en op een onbewaakt ogenblik laat zij zich door hem betasten. Het is een moment van genot maar ook van zware schuldgevoelens: ‘Het was alsof ik de ziel van mijn moeder, de ziel van mijn beschermengel [...] in tranen bracht.’ (152) Tot overmaat van ramp ziet de moeder het stel door het raam en daarmee stort hun wereld in: de moeder sterft van schrik en het meisje probeert zelfmoord te plegen. Voor de lezer van nu is dit verhaal niet alleen *over the top*, maar ook sentimenteel en typisch fin-de-siècle. Toch kun je in dit jonge meisje een transpositie zien van de jonge Proust met zijn moederbinding en zijn schuldgevoelens over zijn homoseksuele geaardheid – een thema dat terugkomt in *Op zoek naar de verloren tijd* in het motief van de ‘mères profanées’.

Lijnrecht tegenover die schuldige lusten van het mondaine leven staan in de bundel *grosso modo* twee werelden: die van de kunst en die van de natuur. De schilderkunst wordt gehuldigd in een serie van vier gedichten die portretten zijn van de toen door Proust meest bewonderde schilders: Albert Cuyp, Paulus Potter, Antoine Watteau en Anton van Dyck. De gedichten proberen een impressie van hun werk te geven en zijn geschreven in navolging van Baudelaire, die met zijn ‘Phares’ iets soortgelijks deed. Muziek is ook kunst en is op meerdere manieren aanwezig in *Les Plaisirs et les jours*: in de serie portretten van geliefde componisten en in de pianocomposities die Prousts vriend Reynaldo Hahn schreef met als inspiratie de schildersportretten. Pianostukken waarvan de partituur in manuscriptvorm in het boek is opgenomen.

De natuur is de andere wereld die Proust tegenover die van het mondaine leven stelt. Net als Hesiodus, zou je kunnen zeggen, lijkt Proust op te roepen om je af te keren van het zondige stadsleven en het schouwspel van de natuur tot je te laten doordringen. Dat doet hij in een serie prozagedichten die qua thematiek en stijl zijn latere werk al aankondigen. We zien hier Proust de wandelaar die, net als de hoofdpersoon in *Op zoek naar de verloren tijd*, probeert de emoties die een bepaalde natuurervaring in hem oproepen in woorden te vatten. Zijn beschrijvingen van de melancholie van zonsondergangen en herfstkleuren zijn natuurlijk typisch decadent, fin-de-siècle. Maar zijn impressies van een zeegezicht of van een rij kastanjabomen behoren tot de sterkste teksten van de bundel en zijn al ‘helemaal Proust’.

Het zal duidelijk zijn dat *Les Plaisirs et les jours* een bundel zeer uiteenlopende teksten is, die ook nog eens ongelijk van kwaliteit zijn. Daarom zijn de meningen erover onder critici nog steeds verdeeld: de één ziet het als een strak gecomponeerd geheel, de ander als een vrolijke pot-pourri. Proustkenner Luzius Keller, die ook de Duitse vertaling maakte (de enige vertaling die voorhanden was voordat de huidige Nederlandse verscheen) ziet het als een *Gesamtkunstwerk*, geïnspireerd door de totaal-kunst van Wagner. Inderdaad komen in het boek alle kunsten bij elkaar: de gedichten en prozateksten van Proust gaan er hand in hand met tekeningen van kunstenaar Madeleine Lemaire en met de muziekstukken van Reynaldo Hahn. Volgens Keller is het boek een strak gecomponeerd geheel, vormen de gedichten over grote schilders er het hart van, en zijn de andere teksten er symmetrisch omheen gerangschikt.² *Leitmotive* (het mondaine leven, de kunst, de natuur, de dood...) en de vele titels en motto's geven er volgens hem eenheid aan. Kortom, Keller vindt dat critici het boek onterecht links hebben laten liggen.

Maar zo die eenheid bestaat, dan is het een eenheid achteraf. Veel van de teksten waren eerder geschreven en gepubliceerd. Dat verklaart wellicht ook dat hier zoveel literaire genres naast elkaar staan: korte verhalen (bijvoorbeeld het genoemde 'Biecht van een meisje') maar ook komische zedenschetsen in de vorm van aforismen die aan La Bruyère doen denken, bijvoorbeeld: 'De eis van de libertijn die maagdelijkheid wil is nog altijd een vorm van het eeuwige eerbetoon dat de liefde aan onschuld bewijst.'(74). Het boek bevat ook satire en een prachtige pastiche van Flauberts roman *Bouvard et Pécuchet*. Naast die lichtere genres staan de plechtige portretten van schilders en componisten, gegoten in klassieke alexandrijnen, en iets verderop de prozagedichten: een genre dat eind 19^e eeuw nog een beetje avantgardistisch was en daarom wonderlijk afsteekt bij de alexandrijnen. Volgens Thierry Laget, die de meest recente Franse uitgave heeft verzorgd, wijst die diversiteit erop dat *Les Plaisirs et les Jours* een serie vingeroefeningen is, een werkplaats waar de jonge schrijver als een pianist etudes speelt. De eclectische inhoudsopgave ervan vergelijkt hij met die van literaire bladen uit het fin-de-siècle, die al

² Lemma van Luzius Keller over *Les Plaisirs et les Jours* in de *Dictionnaire Marcel Proust*, Annick Bouillaguet & Brian G. Rogers (éds), Parijs, Honoré Champion, 2004, p. 771-773.

even overladen zijn als de interieurs van die tijd.³ De stijl van de korte verhalen karakteriseert hij terecht als precies en soms retorisch, met veel gemeenplaatsen en een teveel aan adjectieven en vergelijkingen. Die van de pastiches vindt hij daarentegen bij vlagen briljant.⁴

Twee Nederlandse vertalingen

Gezien die tegengestelde visies is het geen wonder dat *Les Plaisirs et les Jours* geen veelgelezen boek is. De eerste editie verkocht slecht, en werd pas herdrukt kort na Prousts dood. Ook latere herdrukken bevatten alleen de teksten maar niet de tekeningen en de partituur van Reynaldo Hahn, tot er vorig jaar ter ere van het *centenaire* van Prousts overlijden een luxe editie verscheen die wél compleet is.⁵ Het is dan ook bijzonder dat in Nederland drie vertalers de handen ineen hebben geslagen en zich aan een uitgave hebben gewaagd met alles erop en eraan.⁶ De hardcover editie van Uitgeverij IJzer bevat niet alleen de teksten, illustraties en partituren maar ook een cd waarop de gedichten worden voorgedragen en de pianostukken ten gehore gebracht. Deze Nederlandse vertaling is dus nog meer een *Gesamtkunstwerk* dan de oorspronkelijke Franse uitgave! De ambitie van deze vertaling is duidelijk: het gaat erom het boek uit 1896 te restitueren zoals het was, als een typisch fin-de-siècle werk. Net als toen is de uitgave luxueus, de oplage beperkt.

Tegelijkertijd is er in 2022 ook een andere vertaling verschenen van een aantal teksten uit *Les Plaisirs et les Jours*, van de hand van Kiki Coumans. Het gaat om een eigen keuze uit de dertig prozagedichten, waarvan zij er ruim de helft vertaald heeft. Dit gedeelte draagt in het Frans de titel: ‘Regrets. Rêveries couleur du temps’, wat in de editie van Uitgeverij IJzer vertaald is als ‘Weemoedig omzien. Tijdgekleurde verzinsels’. Coumans geeft haar bundel echter een geheel eigen titel mee: *Zeewind op het platteland. Rêverieën*. Daaruit blijkt haar vrije omgang met het origineel: de titel van één van de prozagedichten, ‘Zeewind op het platteland’

³ Thierry Laget, voorwoord van *Les Plaisirs et les Jours*, *op. cit.* p. 24.

⁴ *Ibid.*, p. 27-28.

⁵ Marcel Proust, *Les Plaisirs et les Jours*, Parijs, Calmann-Lévy, 2022.

⁶ Tony Volger en Hans Hartsuiker vertaalden de prozateksten (ook de prozagedichten), Paul Gellings de gedichten.

combineert ze met de genre-aanduiding uit de ondertitel van dit deel. Deze aanpak maakt duidelijk dat Coumans de teksten los heeft willen weken uit de soms wat larmoyante fin-de-siècle sfeer. Haar keuze licht zij toe in een heldere en rake inleiding: ‘iets meer dan de helft van deze dertig rêverieën zijn daadwerkelijk prozagedichten: compacte, poëtische teksten waarin de beeldende kracht van Proust het duidelijkst zichtbaar is’ (7). Zij heeft ‘de mooiste prozagedichten los [willen] snijden van de meer verhalende teksten’ om er een nieuw, ‘samenhangend geheel’ van te maken (12). Hiermee wil zij laten zien hoe bepaalde kenmerken van Prousts schrijven – zijn gebruik van metaforen om zijn impressies te schilderen, de ritmische eigenschappen van zijn zinnen en de klankeffecten – reeds aanwezig zijn in deze vroege teksten. Het wegvallen van de context van *Les Plaisirs et les Jours* wordt ruimschoots goedgeemaakt door de mooie inleiding maar het is een beetje jammer dat zelfs een inhoudsopgave ontbreekt, terwijl die in het Franse origineel zo’n prominente rol speelt.

Twee stijlen van vertalen

De twee vertalingen getuigen dus van verschillende visies op het boek. Ze hebben andere doelstellingen, die elkaar mooi aanvullen maar uiteraard ook leiden tot een andere stijl van vertalen. Voor Volger, Hartsuiker en Gellings is het zaak om de fin-de-siècle stijl, in al zijn gedragenheid in het Nederlands voelbaar te maken. Coumans daarentegen heeft gekozen voor een modernere, soberder stijl, die past bij haar keuze voor de modernistische prozagedichten. Ik wil dat kort illustreren door enkele aspecten te vergelijken van hun vertaling van het prozagedicht ‘Vent de mer à la campagne’, dat door Coumans als titelgedicht is gekozen.

De titel vertalen Hartsuiker en Coumans verschillend: ‘Zeewind op het platteland’ (KC); ‘Zeewind te velde’ (TV & HH). Een eenvoudige uitdrukking als ‘à la campagne’ blijkt lastig te vertalen: ‘te velde’ is wat misplaatst want een legerterm (het leger te velde, te water en in de lucht). ‘Platteland’ is ook niet ideaal als men denkt aan de heuvelachtige Champagne die in het gedicht genoemd wordt, al doet het wel de tegenstelling tussen zee en land uitkomen waar het in dit gedicht om gaat.

Ook de woordkeuze van beide vertalingen is nogal verschillend. Laten we eens kijken naar de termen uit de eerste zin: ‘Au jardin, au petit bois, à travers la campagne, le vent met une ardeur folle et inutile à disperser les rafales du soleil, à les pourchasser en agitant furieusement les branches du

taillis où elles étaient d'abord abattues, jusqu'au fourré étincelant où elles frémissent maintenant, toutes palpitantes.⁷ Bij Volger en Hartsuiker 'gaat de wind doldriest tekeer [...] de takken geselend van het kreupelhout' (204), terwijl bij Coumans de wind 'met een bezeten en zinloze onstuimigheid' waait, door 'als een razende te schudden aan de takken van het kreupelhout' (31). De eerste vertaling kiest voor het sterke maar vrij literaire 'doldriest' en doet er met 'geselen' nog een schepje bovenop, want deze beeldspraak zit niet in het woord 'agiter'. Toch heeft Coumans op andere momenten gezocht naar woorden die dichtbij het idioom van Proust staan en heeft daarvoor geput uit de taal van Nederlandse tijdgenoten zoals Gorter en Leopold (10). Een paar zinnen verderop vinden we daar een voorbeeld van, waar het gaat over 'de wemeling van wind en lucht' ('le pêle-mêle de vent et de lumière'). Een term die ook bij Volger en Hartsuiker goed tot zijn recht komt met het woord 'warreling'. Beide geven het bijna impressionistische landschap goed weer.

Een laatste verschil dat opvalt zijn de aanspreekvormen. In het Franse origineel richt het lyrische ik zich op een gegeven moment tot een 'vous' die geen naam krijgt maar wel een vrouwelijke vorm: 'comme chaque matin, vous étiez venue [...]'. Coumans vertaalt zonder opsmuk: 'Net als iedere ochtend was je gekomen [...]'. Volgers en Hartsuiker vertalen dit op gedragen toon, als in een hoofs gedicht: 'zoals elke ochtend was u gekomen, vrouwe [...]'. Bij Coumans blijft het geslacht van de aangesproken persoon in het midden terwijl de andere vertaling dat door het invoegen van 'vrouwe' juist expliciet maakt. Een begrijpelijke keuze omdat anders de vrouwelijke uitgang in het Frans ('venue') onzichtbaar blijft. Maar het valt te betwisten of die toevoeging niet het accent legt op iets – laten we het gender noemen – wat de oorspronkelijke tekst juist wilde verhullen, zie de genderfluiditeit in 'Biecht van een meisje'. Net als eerder Thérèse Cornips kiezen Volger en Hartsuiker ervoor om zo dicht mogelijk bij de fin-de-siècle stijl van de Franse tekst te blijven. Coumans heeft daarentegen de minst fin-de-siècle teksten uitgekozen – niet verwonderlijk dat zij voor een modernere stijl heeft gekozen. Het verschil tussen deze twee vertalingen bewijst eens te meer dat Prousts werk zich 'entre deux siècles' bevindt, volgens de uitdrukking van Antoine Compagnon⁸.

⁷ *Les Plaisirs et les jours*, Parijs, Gallimard, coll. Folio, p. 195.

⁸ Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Parijs, Editions du Seuil, 1989.

Marcel Proust. L'adieu au monde juif

Manet van Montfrans¹

‘Hoe is het toch mogelijk’, vroeg een vriend mij in een van onze gesprekken over Prousts Joodse afkomst en de ambigue weerklank daarvan in de *Recherche*, ‘dat Proust zo bevriend was met reactionaire, antisemitische schrijvers als Maurice Barrès, Léon Daudet, en Charles Maurras?’ Ik moest hem het antwoord toen schuldig blijven maar de vraag bleef door mijn hoofd spoken, en was voor mij aanleiding om *Marcel Proust. L'adieu au monde juif*, een recent verschenen studie van Pierre Birnbaum, te lezen. Daarin verdiept Birnbaum, specialist van de beginjaren van de Derde Republiek en de geschiedenis van de assimilatie van de Franse Joden, zich in Prousts verschillende, vaak onderling tegenstrijdige stellingnames.²

Zijn voornaamste bronnen zijn Prousts immense Correspondentie (21 delen), zijn essays en de getuigenissen van tijdgenoten (o.a. René Peters, Céleste Albaret, Georges Cattaui, Jacques-Emile Blanche). Daarnaast grijpt hij ook hier en daar terug op passages in *Jean Santeuil* en de *Recherche*. Op zoek naar een verklaring van Prousts inconsequenties kijkt hij naar de verhoudingen in het gezin Proust, naar Prousts stellingname in de Dreyfusaffaire en naar de contacten met zijn antisemitische, nationalistische rechtse vrienden.

Joods of katholiek?

Het eerste hoofdstuk gaat over Prousts familieachtergrond. Prousts vader kwam uit een provinciaalse katholieke familie, zijn moeder, Jeanne Weil, uit een welgesteld, geassimileerd Joods milieu. Volgens de halachische wetten was Proust dus Joods, maar hij werd katholiek opgevoed. In de intensieve, vaak dagelijkse briefwisseling met zijn moeder is ‘de Joodse dimensie bijna geheel afwezig’. Van de drie brieven die Birnbaum noemt, is

¹ Manet van Montfrans is emeritus universitair docent Europese en Franse letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam.

² Pierre Birnbaum, Marcel Proust. *L'adieu au monde juif*, Seuil, 2022; *Le moment antisémite*, Fayard, 1998.

de brief van Jeanne Weil uit 1897 het meest expliciet over de door moeder en zoon gedeelde afkomst. Naar aanleiding van een incident met een vaas van Venetiaans glas die haar zoon in een woedebui over haar veronderstelde onachtzaamheid op de grond smijt, verwijst zij verzoenend naar de symboliek van het ritueel tijdens de joodse huwelijksvoltrekking waarbij de bruidegom het glas waaruit hij met zijn bruid wijn heeft gedronken, met zijn voet verbrijzelt, ten teken van de breekbaarheid van het verbond dat zij aangaan. Verder is er nog een brief van Proust uit 1899 – waarin hij schrijft over een liftboy van het Grand Hôtel in Cabourg in wie hij een ‘coreligionnaire’ (‘geloofsgenoot’) meent te herkennen – en een brief van zijn moeder met een uit haar mond merkwaardig kritische opmerking over de ‘oververtegenwoordiging’ van ‘semitische elementen’ in Hôtel Splendide in Evian, waar zij in augustus 1900 verblijft.

Ook buiten de familiekring verwijst Proust bijna nooit naar zijn Joodse afkomst. Een van de door Birnbaum genoemde uitzonderingen is de al vaak geciteerde brief aan graaf Robert de Montesquiou (19 mei 1896), waarin hij deze waarschuwt dat hij zijn antisemitische uitlatingen niet kan onderschrijven: ‘Ik ben katholiek zoals mijn vader en mijn broer, maar mijn moeder is Joods. U zult begrijpen dat dat een zwaarwegende reden voor mij is om me niet in dit soort discussies te mengen’. Waarschijnlijk ging het gesprek over een artikel van Zola, *Pour les Juifs*, dat verschenen was in de *Figaro* van 16 mei 1896. In diezelfde brief suggereert Proust wel tot twee keer toe dat hij ontvankelijk zou zijn voor beschuldigingen aan het adres van Dreyfus, maar dat hij daarvan weerhouden wordt door loyaliteit aan zijn moeder. Birnbaum citeert daarnaast het inmiddels bekende zinnetje uit een condoléance-brief van Proust aan zijn Joodse jeugdviend Daniel Halévy in 1908, waarmee hij indirect naar zijn eigen Joodse afkomst verwijst: ‘Aangezien ik niet uit bed kan opstaan, is er nu helemaal niemand meer, zelfs ik niet, die de kleine Joodse begraafplaats aan de rue du Repos gaat bezoeken, waar mijn grootvader volgens een ritueel dat hij allang niet meer begreep, elk jaar een steentje ging leggen op het graf van zijn ouders’.³

³ Antoine Compagnon heeft de herkomst van dit zinnetje achterhaald en gebruikt als vertrekpunt voor zijn *Proust du côté juif* (Gallimard, 2022), een studie over de ontvangst van de *Recherche* in zionistische en meer conservatieve Joodse kringen in de jaren 20 en 30.

Zoals ook al uit dit zinnetje blijkt, is Proust vertrouwd met het Joodse erfgoed. In de *Recherche* laat hij zijn Joodse personages woorden uit het Jiddisch gebruiken,⁴ hij citeert in zijn brieven hele passages uit het Oude Testament, waarvoor hij ‘ondanks de schoonheid van het Nieuwe Testament, bepaalde atavistische voorkeuren koestert’ (november 1918). Birnbaum speculeert ook uitvoerig over mogelijke zinspelingen in de *Recherche* op de Joodse spijswetten. Daarentegen toont Proust totaal geen belangstelling voor officiële Joodse instituties, rept hij met geen woord over de pogrom van 1903 in het toen Russische Moldavië (Kisjinev), waarover de door hem zo aandachtig gelezen Franse kranten en de internationale pers toch uitvoerig berichten, en toont hij al evenmin belangstelling voor het opkomende zionisme.

Proust identificeert zich, aldus Birnbaum, veel meer met het katholicisme van zijn vaders familie. Hij is katholiek gedoopt en heeft zijn eerste Communie gedaan. Zijn correspondenten zijn grotendeels afkomstig uit christelijke, aristocratische kringen; in zijn brieven aan hen refereert hij uitgebreid aan katholieke ceremonies en rituelen, die ook frequent in de *Recherche* worden genoemd. ‘Ik houd van het katholicisme en ik wil er ook van houden’, schrijft hij aan Mme de Pierrebourg op 27 december 1907. En terwijl de begrafenis van zijn moeder naar Joodse traditie zonder kransen en zonder bloemen plaatsvond, werd zijn eigen uitvaartplechtigheid volgens zijn wens gehouden in een katholieke kerk met ‘veel draperieën, kaarsen en muziek’. Hij is een groot bewonderaar van het christelijk culturele erfgoed, waaraan hij in zijn oeuvre-cathédrale zo vaak refereert.

Al aan het slot van het eerste deel van zijn studie komt Birnbaum op grond van deze observaties tot de slotsom dat, in tegenstelling tot een vaak gehuldigde opvatting, Proust niet beschouwd kan worden als een geassimileerde Jood: ‘Proust is niet Joods, hij heeft zelf de Joodse wereld achter zich gelaten’. Het is een conclusie die de toon zet voor de volgende hoofdstukken over de rol van Proust in de Dreyfusaffaire en over zijn vriendschappelijke correspondentie met nationalistische, antisemitische coryfeeën.

⁴ Bijv. schlemiel, mesjores. Zie het artikel van Pim Ligtoet in dit nummer: ‘Soms spreekt Proust Hebreeuws’.

Proust, een 'vurig verdediger' van Dreyfus?

Alfred Dreyfus werd al in 1894 gearresteerd, veroordeeld voor spionage, en gevangengezet op Duivelseiland. In zijn correspondentie zwijgt Proust lang over deze zaak, pas in de herfst van 1898 kiest hij in zijn brieven openlijk partij voor de ten onrechte veroordeelde Joodse kapitein, hoewel hij al in januari 1898 de petitie voor de revisie van het proces tekende, het zogeheten *Manifeste des intellectuels*.⁵ In september en oktober 1899 volgt Proust in zijn brieven aan zijn moeder het tweede proces tegen Dreyfus op de voet. Maar als Dreyfus eenmaal gratie heeft gekregen (19 september 1899), lijkt hij zijn belangstelling te verliezen. Na de vernietiging van de veroordeling van Dreyfus door het Hof van Cassatie in 1906 en zijn rehabilitatie, getuigen Prousts brieven vooral van teleurstelling, over het arrivisme van de Dreyfusards en het opportunistische gedraai van de anti-Dreyfusards, over de snelheid waarmee de hele zaak in het vergeetboek raakt en bij het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog al bijna prehistorisch lijkt. Prousts conclusie: 'Politieke passies zijn, zoals alle andere hartstochten, van voorbijgaande aard'.

Later, terugblikkend in brieven uit 1919, beschouwde Proust zichzelf als een vurig Dreyfusard van het eerste uur. Maar, vraagt Birnbaum zich af, hoe valt de stilte in de correspondentie tussen 1894 en 1898 en ook in *Jean Santeuil* over die cruciale jaren te verklaren, terwijl Proust in de *Recherche* waaraan hij in 1908-1909 begint te werken, wel een aantal van de dramatische verwickelingen na Dreyfus' eerste veroordeling behandelt? Waarom maakt Proust in zijn correspondentie geen gewag van het *Manifeste des Intellectuels*, dat hij toch heeft getekend, waarom spreekt hij zich niet uit over de daaropvolgende gewelddadige manifestaties in Parijs en in de provinciesteden in januari en februari 1898. 'Weg met de Joden', 'Dood aan de Joden' en 'Frankrijk voor de Fransen', scandeerden de antisemitische, nationalistische oproerkrakers die door de straten trokken. Zou de affaire misschien vooral Prousts literaire verbeelding hebben gevoed en was zijn engagement niet zozeer politiek en maatschappelijk maar veel meer literair van aard? In de *Recherche* wordt

⁵ Met o.a. Anatole France, Emile Zola, Octave Mirbeau, de voltallige redactie van de *Revue Blanche*, en Prousts jeugdvrienden Daniel Halévy, Fernand Gregh en Robert de Flers.

vooral het antisemitisme in mondaine kringen beschreven en geïroniseerd. Het angstaanjagende populisme, de gewelddadige confrontaties op straat, de grimmige sfeer blijven buiten beschouwing.

Proust en zijn reactionaire, antisemitische 'vrienden'

Al in 1896 legt Proust de eerste contacten met Charles Maurras, Léon Daudet en Maurice Barrès. De ultraconservatieve, monarchistische Maurras richtte in 1908 de Action française op, een rechtse, nationalistische beweging. Daudet was een virulente antisemiet, een van de meest verbeter tegenstanders van Dreyfus en een goede vriend van Édouard Drumont, oprichter van het antisemitische dagblad *La libre parole* in 1882 en auteur van het pamflet *La France juive* (1886), dat al gauw aan zijn 140^e uitgave toe was.⁶ Maurice Barrès was eveneens een enthousiast aanhanger van het biologische, racistische antisemitisme van Drumont. En deze schrijvers waren alle vier katholiek.

Gedurende de kritische periode van de Dreyfuszaak vindt Proust hen tegenover zich en stokt de briefwisseling. Maar in de discussie over de wetsontwerpen voor de scheiding van kerk en staat denken deze aartsconservatieve katholieken Proust weer aan hun zijde te vinden. Birnbaum citeert een lange brief aan een vriend (Georges de Lauris, 29 juli 1903) waarin Proust zijn protest tegen de wetten in wording genuanceerd formuleert. In zijn optiek, waarin trouwens, zoals Birnbaum terecht opmerkt, op dat moment al evenmin plaats is voor religieuze minderheden, is het katholieke geloof het fundament van de Franse natie en moet het als zodanig verdedigd worden, niet alleen tegen het republikeinse anti-klericalisme, een 'onwenselijke' erfenis van de Franse Revolutie, maar ook tegen het nationalistische en antisemitische klericalisme. De republikeinen willen de macht van de kerk breken en van de godsdienst een privé-zaak maken. In hun verzet daartegen misbruiken hun fundamentalistische, rechtse tegenstanders het geloof als alibi: hun antisemitische, autoritaire gekrakeel heeft niets te maken met oprechte religiositeit. Achter het wetsvoorstel van Briand zien ze een complot van Joden, vrijmetselaars en protestanten. In *La mort des cathédrales. Une conséquence du projet de loi Briand* (1904) kiest Proust een betrekkelijk neutraal terrein

⁶ Dit tweedelige schotschrift telde 1200 pagina's en beleefde binnen twee jaar 140 drukken.

en schetst hij de mogelijke gevolgen van de omstreden wetten voor de door hem zo geliefde kathedralen. Als woordvoerder van de behoudende katholieken feliciteert Barrès Proust met zijn stellingname.

Vanaf dat moment, zo laat Birnbaum zien, worden, in weerwil van zijn bezwaren, de contacten van Proust met zijn rechtse correspondenten frequenter. Als schrijver koestert hij bewondering voor hun literaire talent. Daudet vergelijkt hij zelfs met zijn geliefde Saint-Simon. Zijn soms grenzeloos bewonderende brieven kunnen echter ook à la Bourdieu geïnterpreteerd worden: het zijn alle drie vooraanstaande, invloedrijke auteurs in het vooroorlogse Frankrijk terwijl Proust pas met de publicatie van het eerste deel van de *Recherche* in 1913 bekendheid krijgt. Daudet is Proust zeer welgezind en zal ervoor zorgen dat hij in 1919 voor *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* de Prix Goncourt krijgt. Op de openingspagina van het blad van de Action française steekt hij in 1919 de loftrompet over 'een schrijver die zijn tijd honderd jaar vooruit is'.

Maar al die wederzijdse welwillendheid doet Prousts afkeer van nationalisme en antisemitisme, van antiklerikalisme en van klerikalisme, van elke vorm van fundamentalisme, niet afnemen. Birnbaum laat in zijn uitvoerige studie op overtuigende wijze zien hoe Proust in het niemandsland tussen elkaar uitsluitende religieuze en politieke stellingnames manoeuvreert, tegenstrijdige keuzes maakt maar uiteindelijk een onafhankelijk oordeel behoudt, en zo altijd een zekere afstand bewaart tot deze vrienden, wier vriend hij nooit helemaal is.

In memoriam Wim Roobol

Op 25 september 2022, één dag voor zijn zevenentachtigste verjaardag, overleed Wim Roobol. Het was een stralende dag, en als hij niet ziek was geworden, zou hij ongetwijfeld van zijn mooie tuin genoten hebben en zich verwonderd hebben over de levenslust van zijn planten – de onuitroeibare springbalsemien en hun zoemende bijenpopulatie, de eigenaardige groeiwijze van zijn passieplant, die een riante plek had maar verkoos zich om de hoek achter de klimhortensia door te wringen en daar in de schaduw door te woekeren, de net geplante salvia die op eigen kracht een slakkenplaag overwonnen had en nu met een veelvoud aan paarse bloemen pronkte.

Hij zou ook doorgedaan zijn met de *Recherche*, waarin hij net voor de tweede keer begonnen was, nadat hij in iets meer dan een jaar, tussen juli 2019 en november 2020, alle zeven delen achter elkaar gelezen had. Was hij aanvankelijk met de nodige en ook voor hem kenmerkende terughoudendheid aan dit leesavontuur begonnen, voor een tweede lezing had hij, na korte uitstapjes naar andere schrijvers, geen aanmoediging nodig. Het was wonderlijk een sterk analytisch ingestelde historicus, de beknoptheid en logica in eigen persoon, zich zo gewonnen te zien geven aan het labyrintische, veelvormige, rijk geschakeerde universum van Proust, waarin niets is wat het schijnt te zijn.

Hij verdiepte zich in de dubbelzinnige positie van de Verteller, in vergelijking met wie Serenus Zeitblom uit het door hem zo bewonderde *Dokter Faustus* tot een saaie schim verbleekte, genoot van de prachtige, beeldende natuurbeschrijvingen en bewonderde de gelaagdheid van Prousts proza. Toen hij de eerste bladzijden van *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* herlezen had, schreef hij: 'Het is een prachtig gesprek dat het jonge ik van de Verteller voert met de gewezen diplomaat Norpois, af en toe met een terzijde naar papa, waarin het gaat over het gedicht dat de verteller aan Norpois heeft voorgelegd, over de toneelvoorstelling, over de liefde, over Swann en zijn omstreden Odette en de liefvallige Gilberte, die dan nog maar dertien schijnt te zijn, en de verafgode en neergesabelde Bergotte, en nog veel meer. Soms vind ik het moeilijk om te weten wie aan het woord is, in welke rol, en of er niet ook een alwetende verteller

filosofisch getinte gedachten rondstrooit. In elk geval is de jongeman, die aanmoediging verwacht, zo geschokt dat hij tot de conclusie komt dat hij totaal ongeschikt is om schrijver te worden. Toch wordt het boek geschreven, of niet?’

Wim Roobol was van 1986 tot 2000 hoogleraar Europese geschiedenis aan de Faculteit der Geesteswetenschappen van de Universiteit van Amsterdam. Hij was ook een groot Ruslandkenner, en hoewel hij steeds meer bewondering voor Proust kreeg, kon deze het niet altijd helemaal opnemen tegen zijn geliefde Toergenjev en Tsjechov. Zijn vragen over passages die hem verbaasden bij het lezen van de Proustbiografie van Carter en van de *Recherche* kwamen vaak voort uit zijn eigen kennis en belezenheid. ‘Léon Blum en Proust kenden elkaar toch? Blum bewonderde Proust, maar had Proust het ooit over Blum?’ En: ‘Waarom was Proust, Dreyfusard, zo bevriend met Léon Daudet, toch een antisemiet pur sang?’ Of: ‘Wie was eigenlijk die Oost-Europese koning Theodosius van wiens bezoek aan Parijs Norpois zo enthousiast verslag doet?’ Wikipedia was bij deze vragen een uitkomst voor hem, hij bracht veel tijd door in de digitale wereld, om na lange omwegen met nieuwe, verrassende kennis boven water te komen.

Wezenlijker waren zijn speculaties over de levensbeschouwing die in de *Recherche* tot uitdrukking komt. In de ‘Impressies van een beginnende *Recherche*-lezer’ die hij voor het *Bulletin* schreef, formuleerde hij, voorzichtig, de overtuiging dat Proust er een door en door pessimistisch mensbeeld op nahield. Maar toen ik hem vroeg om een favoriet fragment uit te zoeken voor een rubriek op de website van de Vereniging, stuurde hij op een onverwacht zonnige aprildag die zich niets aan leek te trekken van het trieste voorpaginanieuws over de net uitgebroken oorlog in Oekraïne, de passage uit *De gevangene* over het barometrische mannetje waarvan de opticien in Combray er een achter zijn raam had staan en dat bij de eerste zonnestraal zijn capuchon afdeed, en deze weer opzette als het ging regenen. ‘Ik ken’, laat Proust zijn Verteller denken, ‘van dat mannetje diens egoïsme; ik mag aan een aanval van ademnood lijden die alleen door de komst van regen te verhelpen zou zijn, hij bekommert zich daar niet om, en slaat bij de eerste zo ongeduldig verwachte druppels, zijn vrolijkheid verliezend, gemelijk zijn capuchon omhoog. En ik denk wel dat daarentegen, in mijn stervensuur, als al mijn andere “ikken” dood zullen zijn, het kleine barometrische personage zich opgelucht zal voelen mocht er terwijl

ik mijn laatste ademtochten slaak een zonnestraal gaan schijnen, en zijn capuchon zal afdoen om te jubelen: “Ha! Eindelijk mooi weer.” Het laatst overlevende van de vele ‘ikken’ is vrolijk en zorgeloos, bereid om het astmatische ik los te laten en er zich er niet langer om te bekommeren. Het is de humor van de zieke die zich zijn eigen einde voorstelt en voorgeeft zich te beklagen over het triomfantelijke egoïsme van zijn kleine dubbelganger maar zich niettemin overgeeft aan het instinctieve geluk van een stralende ochtend. Toch een sprankje hoop, concludeerde Wim Roobol.

Op een novemberdag in 2022 kwam ik op de grote Prousttentoonstelling in de Bibliothèque Nationale onverwacht oog in oog met een dergelijk weermannetje te staan. In een vitrine stond een beeldje van een kapucijner monnik, blootshoofds, de capuchon neergeslagen over zijn schouder. In dat glazen huisje was het altijd mooi weer.

Manet van Montfrans
