

***De Academische Boekengids* 26, april 2001, pp. 12-13.**

Een *kathedraal*, een brede *rivier* - dat zijn beelden die dikwijls worden gebruikt om de cyclus *A la Recherche du Temps Perdu* van Marcel Proust te karakteriseren. Het gaat hier dan ook om een roman in zeven delen, die in de editie in de Pléiade-reeks van uitgever Gallimard, die voorlopig als definitief mag worden beschouwd, ruim drieduizend bladzijden beslaat.¹ Die schier bovenmenselijke maat, die tijdens Prousts leven reeds werd bespot en bewonderd door vrienden, collega-auteurs en uitgevers, is echter zeker niet de enige reden dat de roman op deze manier wordt getypeerd. Ook de structuur van de compositie, met de vele gevarieerde herhalingen van motieven en thema's op micro- en macroniveau, is daarvan een oorzaak. De stijl van de auteur heeft ten slotte ook het zijne bijgedragen aan het ontstaan van deze metaforen: Proust schrijft een heel begrijpelijk Frans, maar gebruikt zinnen die tot over een lengte van anderhalve bladzij kunnen voortkruipen zodat een lezer ze tot driemaal toe moet lezen wil hij ze doorgronden.

Marcel Proust (1871-1922), die in 1908 begon te schrijven aan de *Recherche* en op zijn sterfbed nog bezig was met de redactie van de laatste delen, wordt door de internationale literatuurgeschiedenis met James Joyce, Virginia Woolf, Thomas Mann en anderen tot de modernisten gerekend. Het Modernisme, een stroming tussen 1910 en 1940, is niet alleen tot de literatuur beperkt gebleven, maar heeft ook sporen nagelaten in andere kunstvormen, zoals de schilderkunst (men denke onder meer aan Pablo Picasso) en de muziek (bijvoorbeeld Igor Stravinsky). Door de kritiek is het Modernisme decennialang met argwaan benaderd. Verwijten van elitairisme, intellectualisme en duisterheid werden zowel in de periode vóór de Tweede Wereldoorlog, als daarna steeds opnieuw gebruikt om de stroming in een bedenkelijk daglicht te stellen. Daarvoor zijn verschillende verklaringen aan te voeren; de belangrijkste daarvan is, in mijn opvatting, het sterk autonome karakter dat alle modernistische kunst kenmerkt. Wat betreft de literatuurkritiek kwam een kentering vanaf de jaren zeventig en inmiddels is het punt bereikt dat het werk van de modernisten bijna populair kan worden genoemd. Een populariteit die overigens niet op het conto van de academische kritiek of van de journalistiek kan worden geschreven, maar waarvoor allerlei bewerkingen en individuele getuigenissen, uitgelokt door het contact met modernistische teksten, verantwoordelijk zijn.

Proust-industrie

Er zijn op dit moment zoveel krantenartikelen, tv- en radioprogramma's, leesverslagen in uiteenlopende vormen, strips, geïllustreerde agenda's, kookboeken en reclameboodschappen aan het werk van de modernisten gewijd, dat daarvan langzamerhand een interessante catalogus is samen te stellen.² Lang niet al deze voorbeelden van *productieve receptie* horen tot het populaire genre. Integendeel, binnen de literatuurkritiek lijkt sinds enkele jaren zelfs een soort tegenoffensief op gang te zijn gekomen. Beperken we ons tot Proust, dan lijkt in dit verband significant dat zowel Malcolm Bowie, hoogleraar Franse letterkunde in Oxford, als Roger Shattuck, vermaard criticus en jarenlang verbonden aan Boston University, in hun recent verschenen studies pleiten voor een terugkeer naar de oorspronkelijke tekst.³ Bowie beschrijft in de inleiding van zijn boek, dat de dubbelzinnige titel *Proust Among the Stars* draagt, zelfs uitgebreid zijn vrees dat de literaire tekst verloren gaat ten gunste van een 'would-be Proustian experience' en een 'non-reading knowledge of the novel'. Om deze kwalijke consequentie van de Proust-industrie te bestrijden heeft hij een studie geschreven waarin niet de context, maar de tekst van de *Recherche* centraal staat. In Nederland heeft de criticus Sjoerd de Jong vorig jaar in *NRC Handelsblad* tot tweemaal toe vergelijkbare geluiden laten horen. De Jong spreekt van de 'geinige parafernalia bij het werk van de "grootste romancier van het bewustzijn" van de eeuw' en noemt als voorbeelden een aantal actuele reacties op het werk die naar zijn smaak kennelijk blasfemisch of te speels zijn. Wat wel en wat niet mag met het werk van Proust of Dante, Shakespeare of Goethe en al die andere auteurs met een hoge canonwaarde, is een vraag waarvan degenen die zich wagen aan een strip, herschrijving of verfilming gelukkig niet wakker liggen. De bewerkingen leiden, zo lijkt het, in ieder geval tot volgende bewerkingen en daarmee tot meer belangstelling voor de auteur in kwestie. De zorgen van Bowie, Shattuck en De Jong komen voort uit een huiver voor de verschillende vormen van spel met de tekst, niet uit cijfers die bewijzen dat de industrie de kunst bedreigt.

Verfilming is een van de bewerkingen die het werk van Proust heeft ondergaan. Het voorlopige eindpunt in de geschiedenis van de verfilming van de *Recherche* is *Le Temps retrouvé* (1999) van de Chileen Raoul Ruiz. Deze film, de tweede volledig gerealiseerde poging om (delen van) Prousts 'kathedraal' te verfilmen na Volker Schlöndorffs *Un amour de Swann* uit 1984, stond in augustus 2000 slechts enkele avonden geprogrammeerd in het Amsterdamse Filmmuseum. Er kwamen echter zoveel mensen op af dat hij tot half november werd geprolonged. Dit enigszins verrassende succes van een 'moeilijke' film lijkt mij nu juist te verklaren uit de hausse aan populaire 'Proustiana' van de laatste vijf jaar en de aandacht die de kranten daaraan hebben geschonken. Daardoor is Proust in de mode geraakt.

Filmgeschiedenis

De geschiedenis van de verfilming begint al in 1963, het jaar waarin de filmrechten op Prousts werk

werden verworven. Onderzoek van die geschiedenis laat zien hoe zorgvuldig en gewetensvol er door alle betrokkenen met de tekst van Proust is omgesprongen. Als eerste werd de neorealistische Franse filmer René Clément uitgenodigd om een poging te wagen; dat project vond echter geen doorgang. In 1969 werd Luchino Visconti benaderd. Hij werkte op dat moment aan Thomas Manns *Dood in Venetië*, maar was zeer geïnteresseerd in een verfilming van Proust. Hij koos Suso Cecchi d'Amico, een befaamde Italiaanse scenariste, om de tekst te bewerken. Het scenario laat zien welke keuzes Visconti en Cecchi d'Amico hebben gemaakt om de lange tekst van Proust om te vormen tot wat had moeten resulteren in een film van ruim drie uur.⁴ Zij laten het hele eerste deel, *Du côté de chez Swann*, en het laatste deel, *Le Temps retrouvé*, weg en vertellen het verhaal lineair, dat wil zeggen zonder *flashbacks* en *flashforwards* en dus ook zonder herinnering; een ingreep die moeilijk voorstelbaar is voor kenners van de roman. Zij presenteren de *Recherche* rond de ontwikkeling van drie paren: Marcel, de ik-verteller in de hele cyclus, en Albertine, Saint-Loup en Rachel, en de baron de Charlus en Morel. De onderneming verkeerde in een vergevorderd stadium: de financiering was rond, de cast was geselecteerd en bevatte namen als Alain Delon, Dirk Bogarde, Helmut Berger, Silvana Mangano en Charlotte Rampling, de locaties waren gekozen en de kostuums ontworpen. Bovendien werden er vierhonderd foto's gemaakt die nu nog een beeld geven van wat een prachtige Visconti-film had kunnen worden. Maar Visconti besloot eerst de film *Ludwig* af te maken en is vervolgens, verlamd door een beroerte, niet meer aan Proust toegekomen.

Een jaar later, in 1970, werd aan de Engelse toneelschrijver Harold Pinter en de Amerikaanse filmer Joseph Losey gevraagd hun krachten te beproeven. Zij hadden juist de Gouden Palm in Cannes gewonnen met *The Go-Between*, een literatuurverfilming naar de gelijknamige roman van L.P. Hartley uit 1953. Zij namen als uitgangspunt een verfilming van de hele *Recherche* en wilden streven naar een zo groot mogelijke trouw aan de stijl van de auteur, met zijn vele herhalingen, toespelingen en echo's. Maar dit project werd evenmin gerealiseerd. Er ontstonden financieringsproblemen - niet onbegrijpelijk bij een film die vijf en een half uur zou gaan duren en 22,5 miljoen dollar moest gaan kosten. Losey weigerde op reductievoorstellen in te gaan en uiteindelijk stopte de onderneming na vijf jaar touwtrekken. Wel werd het scenario gepubliceerd en evenals bij dat van Cecchi d'Amico/Visconti is daaruit af te lezen welke keuzes zijn gemaakt om de *Recherche* te verbeelden.⁵ De oplossing die Pinter en Losey voor ogen stond, was die van het leidmotief. Via de herhaling van sleutelbeelden, geluiden en kleuren (de tuin in Combray, de salon van de Guermantes, de sonate van Vinteuil, het klikken van bestek, Vermeers *Gezicht op Delft*) wilden zij het ritme van de roman overzetten in film. Het verstrijken van de tijd en de daarmee verbonden herinnering was voor Pinter een cruciaal element van de roman dat hij, anders dan Visconti, wilde handhaven. De keuze voor dat aspect had echter tot gevolg dat allerlei personages en gebeurtenissen uit de roman in het scenario zijn 'gesneuveld'. Bewerking betekent verlies, lijkt dan een conclusie die voor de hand ligt. Dat bewerking echter ook winst oplevert, is een stelling die ik liever verdedig en die, naar mijn smaak, zowel geldt voor de niet gerealiseerde scenario's van Cecchi d'Amico/Visconti en Pinter/Losey, als voor de films van Schlöndorff en Ruiz.

De titels van die films, *Un amour de Swann* en *Le Temps retrouvé*, vertellen kenners van Prousts werk dat de middenstukken van het eerste en van het zevende deel zijn verfilmd. Het lijkt alsof de filmers, in de wetenschap dat verfilming van de hele *Recherche* een onderneming was met weinig kans van slagen, hebben gekozen voor een deel van het geheel. Schlöndorff en zijn team hebben daar expliciete uitspraken over gedaan. Hun idee was 24 uur uit het leven van Swann (één van de voorbeelden voor de 'ik' in de roman) te verbeelden en daarbij 'het komen en gaan van de herinnering' en 'jaloezie als bewijs van liefde' als thema's naar voren te halen. Zij hebben, zo verklaarden ze, een emmer geput uit de hele rivier, in de overtuiging dat daarin voldoende elementen van het geheel zouden zijn terug te vinden.⁶ De Proustkenner die Schlöndorffs film (1 uur en 53 minuten) bekijkt en nog eens bekijkt, realiseert zich echter dat het Swann-verhaal is opgeladen met scènes, personen en gebeurtenissen uit andere delen van de cyclus. Er is dus toch niet willekeurig uit de rivier geput, maar allerlei elementen zijn ingelast via procédés van condensering, intensivering en verschuiving. Degene die Proust niet paraat heeft, wordt er niet door gehinderd, de 'proustien' kan besluiten de wenkbrauwen te fronsen of enthousiast te zijn.

Cathérine Deneuve

Ruiz gebruikt in zijn film (2 uur en 42 minuten) dezelfde technieken, maar op een extremere wijze. Zijn keuze voor *Le Temps retrouvé* verradt het belang dat hij aan het laatste deel hecht, maar eigenlijk verfilmt ook hij een hele *Recherche*, waarbij de 'all-star' cast de aantrekkingskracht van de film ongetwijfeld heeft verhoogd. Cathérine Deneuve is Odette, Emmanuelle Béart haar dochter Gilberte, John Malkovich speelt Charlus en Pascal Greggory een werkelijk meesterlijke Robert de Saint-Loup. De bewerking van Ruiz is veel gedurfd omdat hij de auteur Proust expliciet laat optreden en laat overvloeien in de verteller/observateur, wat de relatie tussen beiden zichtbaar maakt. Voor de rol van deze verteller is Marcello Mastroianni gekozen, een Italiaanse b-film acteur, die tot voor kort volkomen onbekend was bij het internationale publiek. De regisseur, op zoek naar een acteur met een sterke gelijkenis met Marcel Proust, beschrijft hoe blij hij was toen hij zijn Proust had gevonden en wat een prettige verrassing het was toen deze Proust ook nog een uitstekend auteur bleek. Mastroianni is de verteller en de auteur, hij wandelt door zijn geschiedenis en bekijkt deze met een ironische glimlach. Anders gezegd: feit en fictie worden verbonden op een manier die past in de postmoderne omgang met de traditie. Dat blijkt ook uit de scènes die zijn ingelast en die een lezer in de roman tevergeefs zal zoeken, terwijl een sleutelmoment als dat van de beroemde 'madeleine' in de film expres vergeten lijkt. Ruiz geeft de kijker ook raadsels op. Wat betekent bijvoorbeeld het Venusbeeld dat in allerlei maten meereist van scène naar scène? Waarom lacht Gilberte tijdens de begrafenis van haar man? Al deze kwesties stelt Ruiz zelf aan de orde in enkele interviews die direct na het uitkomen van de film zijn

gehouden.⁷ Hij bespreekt daar de eerdere scenario's en Schlöndorffs film, verschillende personages in de tekst van de roman en hun casting, een aantal technische aspecten van zijn film, en wil zelfs wel antwoorden op de onvermijdelijke vraag of *Le Temps retrouvé* geschikt is voor iedereen of alleen voor Proustlezers. Voor iedereen, denkt hij, want, zo luidt zijn antwoord: 'Niemand heeft Proust werkelijk gelezen. Het boek heeft een merkwaardig effect van geheugenverlies, het is bij iedere lezing anders.' Laten alle 'proustiens' met bezwaren tegen de nieuwe toegankelijkheid van de 'kathedraal' deze wijsheid overdenken.

Leve de Proust-industrie!

Noten

1 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*. Edition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. 4 volumes. Paris: Gallimard 1987-1989. De Nederlandse vertaling van Thérèse Cornips, *Op zoek naar de verloren tijd*, is in 1999 voltooid en uitgebracht door de Bezige Bij.

2 Zie nummer 21 van *Armada, tijdschrift voor wereldliteratuur*, getiteld *Cultus en cultuur. Over de popularisering van literatuur*. Amsterdam: Wereldbibliotheek, februari 2001.

3 Malcolm Bowie, *Proust Among the Stars*. London: Fontana Press 1998. Roger Shattuck, *Proust's Way. A Field Guide to In Search of Lost Time*. New York: W.W. Norton & Company 2000.

4 Suso Cecchi d'Amico, Luchino Visconti. *A la recherche du temps perdu. Scénario d'après l'oeuvre de Marcel Proust*. Rio de Janeiro: Berlendis et Vertecchia Editores 1971.

5 Harold Pinter, *The Proust Screenplay*. London: Faber and Faber 1978.

6 Informatie over deze film is te vinden in *L'Avant-Scène du Cinéma*, no. 321-322, février 1984.

7 'Dans le laboratoire de *La Recherche*. Entretien avec Raoul Ruiz', in: *Cahiers du cinéma* no. 535, mai 1999, 46-53 en 'Du côté de chez Ruiz', in: *Les Inrockuptibles*. Cannes 1999, 32-39.

Sophie Levie, Literatuurwetenschap, Universiteit Utrecht.