

HET GEEL VAN MARCEL PROUST

Over denkbeelden en beelddenken

Mieke Bal
Het geel van Marcel Proust
Over denkbeelden en beelddenken

Uitgeverij Vantilt

© 2019 Mieke Bal, Amsterdam en Uitgeverij Vantilt, Nijmegen
ISBN 978 94 6004 467 0

Ontwerp omslag en binnenwerk: Mijke Wondergem, Baarn
Opmaak binnenwerk: Peter Tychon, Wijchen
Lithografie: All-Print Wijchen
Omslagbeeld: Nalini Malani, *Nursery Tales* 3, 2008

Niets uit deze uitgave mag worden vermenigvuldigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

De uitgever heeft ernaar gestreefd de auteursrechten van de illustraties volgens de wettelijke bepalingen te regelen. Zij die menen rechten te kunnen doen gelden, kunnen zich tot de uitgever wenden.

Inhoud

Inleiding. Cultuuranalyse als denken over kunst in de maatschappij	9
Geelzucht	9
Faalzucht	12
Encyclopedisch gedacht	15
Heden en verleden	17
DEEL I - KUNST VAN EN VOOR NU	
1 Het heden voelen: zintuiglijk denken	23
Hier en nu	23
Zintuigen voelen en voeden gedachten	27
Het cinematische	28
Fouten als tekens	31
Meedoen in het heden: cinematisch tentoonstellen	35
Oppervlaktespanning	40
2 De maat genomen: ondeugende kunst	47
Op schaal: voor politiek denken	47
Schaal als gebruiksaanwijzing	49
Invloed of impact?	52
Het subject krijgt de ruimte	56
Affect richting politiek, geen politieke richting	60
Denken als doen, montage als medium	63
3 De tijd uitrekken: vlekken als wapens	66
De tijd die het vergt	66
Het kijken vertragen	70
Verf optillen: wat techniek kan betekenen	76
Citeren voor verwantschap	83
Stijl als dialoog	87

4 Langzamerhand: vertraging en onderbreking	91
Christensen ontmoet Theuws	91
De tijd op de huid zitten	92
Van jonge mensen en de dingen die voorbijgaan	101
De zin van vertraging	105
DEEL II - BEELDDENKEN	
5 Anachronisme: adaptatie tussen loyaliteit en de casestudy	117
Twee problemen, twee oplossingen, en een geval	117
Loyaliteit en de casestudy	119
Waarom anachronisme nodig is	125
Het geval als theoretisch object	129
Identificatie?	135
Het ultieme anachronisme: Flaubert als postmodernist	136
6 Intimiteit, bescheidenheid, stilte	140
Trauma zien, laten zien, documentaire maken	140
Schreeuwende stilte	144
Stem, lichaam, affect	149
Stilte die boekdelen spreekt	154
Met stomheid geslagen	161
7 Als tijd ruimte wordt	166
Gekte onder ogen zien	166
Gekte in de ogen zien	169
Gekte om van te leren: 'maatschappelijke relevantie'	171
Gekte in alle vormen en maten	173
De status van beelden	179
'Schizofrenie': twee kanten aan elk verhaal, twee figuren in elk leven	184
Narratieve ruimte	187
8 Biografie en fictie: denken zichtbaar maken	189
De meerwaarde van fictie	189
Denken over denken	190
Van denkbeeld naar levensvisie	194
Vlees en bloed	201
Denkbeelden uit beelddenken	206

DEEL III – LITERAIR KIJKEN

9 Verliefd op Yusuf: macht, mythe en misverstand	215
Afstand en nabijheid	215
Woorden	217
Fantasie	218
Het taboe op zien	221
Canonieke teksten feministisch lezen?	223
Historisch denken en framing	227
10 Persoon, Personage	234
Over recht en literatuur	234
Literaire verwickelingen	236
De mond gesnoerd	242
Identiteit als verhaal	245
Het personage	247
Bewijs: bloederige messen, bloederige woorden	252
11 Intussen	255
Samenkomsten: de zin van convergentie	255
Roman, taal, gebeurtenis: vragen stellen	256
Verbeelding en onderzoek	259
De tweede persoon	264
Domeinen vermengen	265
Zorg voor de drempel	268
12 Zichtbaar onzegbaar	274
Verlangen kijken	274
Het netelige zintuiglijke van kijken	277
Veilig naar de zon kijken	281
Verlichting	285
Liefde als kader	288
Fotografisch herinneren	293
Noten	299
Bibliografie	305
Film en video	317
Verantwoording beelden	318
Register	321

Cultuuranalyse als denken over kunst in de maatschappij

The point, then, is not to heal the split between words and images, but to see what interests and powers it serves. (W.J.T. Mitchell)

Geelzucht

9

Dat stukje, vlekje, vlakje, misschien schilfertje of fragmentje gele verf op een muur, of die gele muur van verf, waar de fictieve schrijver Bergotte in *A la recherche du temps perdu* van Marcel Proust aan doodgaat, is volstrekt onduidelijk. Dat is het zowel qua referent, datgene in de werkelijkheid waar het naar verwijst, als qua betekenis, wat we erbij denken – als concept. In Vermeers *Gezicht op Delft* valt zo'n plekje niet echt te identificeren. En wat de tekst precies zegt met de woorden in kwestie, wat ze betekenen binnen de roman, is ook onduidelijk. Maar dat hindert de kritiek niet. Men gaat op bedevaart naar het Mauritshuis in Den Haag om te verifiëren waar op Vermeers meesterwerk van 1660-61 dat stukje te vinden is. Men vindt het niet, en beslist dan maar iets. Proust gebruikt het woord *pan*: 'le petit pan de mur jaune' en laat zijn critici met scherpe blik of vergrootglas het doek afgrazen. Een voorbeeld hiervan is het veelgelezen boek van Philippe Boyer, dat geheel is gewijd aan dit detail en de kwesties die het oproept.

De kunstcriticus Georges Didi-Huberman interpreteert 'le petit pan de mur jaune' als een kunsttheoretische uitspraak. Hij ziet de zinsnede als exemplarisch voor een performatieve visie op beeldende kunst: kunst brengt iets teweeg. Als eerbetoon aan Proust introduceert hij daarom de term *pan* als kunst-analytisch concept. Hij duidt ermee op stukjes beeld die hij ziet als meesterlijke toevaligheden – *accidents souverains*. Zonder deel te nemen aan de betekenisproductie fungeren deze als index van de daad van het schilderen zelf. In dit geval komt zo'n stukje zich binnen de voorstelling opdringen als doorbreking van het fictieve kader. Didi-Huberman kan zijn concept ontwikkelen dankzij de ambiguïteit van Prousts woorden. Het is niet duidelijk of de kleur geel toebehoort aan de uitgebeelde muur of aan het stukje ervan dat de muur als voorstelling komt doorbreken.

Deze dubbelzinnigheid is fundamenteel. De keuze voor een van deze twee interpretaties hangt af van de esthetische opvatting van de lezer. Wie de kleur aan de muur toeschrijft, maakt van de *pan* een detail en van de muur een stukje afgebeelde wereld. Wie daarentegen de kleur toeschrijft aan het zwevende, referentieloze stukje, de *pan* zelf, ziet er een opvatting van schilderkunstige esthetiek in. Dit is een esthetiek die toegeschreven wordt aan Bergotte de schrijver, niet aan Elstir de schilder, om twee van de fictieve kunstenaars in Prousts roman te noemen. Voor een ambitieuze schrijver als Proust, die zich voor de schilderkunst interesseert, er uitvoerige meningen over op nahoudt, en een fictieve schilder opvoert, is dit opmerkelijk. Een fictieve kunstenaar die wordt opgevoerd in een literaire tekst staat niet alleen voor kunst. Wellicht verwoordt hij de esthetische opvattingen van de auteur, of belichaamt hij deze. Of hij biedt er juist een karikatuur van, zoals veel verhalen over fictieve kunstenaars doen vermoeden. Denk maar aan twee gevallen uit de fraaie verzameling in twee nummers van het kunsttijdschrift *De Witte Raaf* (1998, 1999): de lavastroom bedekt met stof, van de fictieve Aurach, of de al even bizarre, extreem realistische fantasie van ene Conti, om rechtstreeks met de ogen te kunnen schilderen.

De fictieve kunstenaar, hier Prousts schrijver Bergotte, staat echter ook voor de relatie tussen beeldende kunst en literatuur. Deze relatie heeft een lange traditie vanaf de oudheid, en is in de moderne tijd sinds Lessings *Laokoön* heftig bediscussieerd in termen van rivaliteit. De beeldende kunst biedt de hele gerepresenteerde wereld in één; de poëzie is in staat ontwikkeling in de tijd uit te beelden. Die rivaliteit is zeker een aspect van Prousts fascinatie met beeldende kunst. Hij streefde er immers naar een reconstructie te bewerkstelligen van het verleden als geheel, als beeld dus; een archeologie van het heden. Zo'n beeld wil Proust schrijven, maar dan *in* het heden ontdekt en geplaatst: fragmenten, maar gelijktijdig, als in een enkel beeld oproepen. Ook de dood van Bergotte aan een overdosis schoonheid moet in dat kader gezien worden. De rivaliteit tussen de kunsten wordt uitgespeeld aan de hand van de kleur geel. Die kleur staat traditioneel voor jaloezie. Wat men te weinig heeft opgemerkt in de beroemde passage is dat Bergotte het schilderij zijn *pan de mur jaune* nadrukkelijk *benijdt*. Hij sterft van jaloezie. En jaloezie, zij het van andere aard, is de motor achter, zo niet het uiteindelijke object van het zoeken in de ruim vierduizend pagina's van *À la recherche du temps perdu*.

Proust gebruikt zijn vier fictieve kunstenaars – de componist Vinteuil, de schrijver Bergotte, de schilder Elstir en de actrice La Berma – niet zonder meer, zoals je zou verwachten, om zijn artistieke idealen op de respectievelijke artistieke gebieden uiteen te zetten. Zwevend tussen ideaal en karikatuur leggen ze in de eerste plaats bovenrationele verbanden. De muziek van Vinteuil dient vooral om herinnering in liefde om te zetten. Elstir kan net zo goed als bron van inzicht in liefdesrelaties worden gezien als in zijn hoedanigheid van kunstenaar. De beschrijvingen van zijn schilderijen zijn esthetisch en kunsthistorisch niet echt thuis te brengen. Zijn opvattingen brengen weinig inzicht in enige specifieke esthetische kwesties. In zijn vroege incarnatie als Biche, in *Un amour de Swann*, is hij ronduit ridicuul, een snob zonder visie, die zich bezondigt aan het uiten van banale hyperbolen. La Berma krijgt ongenadige kritiek, in prachtige passages waarin de inmiddels volwassen geworden schrijver mét haar zijn jongere ik belachelijk maakt. Dat gebeurt door deze als naïeve focalisator te doen optreden, al vroeg in het eerste deel (bijvoorbeeld 1 75). Bergotte, ten slotte, is uiterst belangrijk in de vorming van Marcel als aanstaande schrijver. Maar hij is zelf een middelmatig auteur, een bespottende criticus, en, zo blijkt uit de Vermeer-passage, een mislukte kunstkenner. Voor ons begrip van het belang van de fictieve kunstenaar als drager van de theoretische reflectie van de auteur moet vooral zijn dood zeer serieus genomen worden. Hij kan, letterlijk, niet tegen kunst. Hij sterft eraan. Voor de hoofdfiguur die een groot schrijver wil worden is hij bepaald geen lichtend voorbeeld. Maar waar het de beeldende kunst betreft is zijn dood onthullend. In Elstirs zeegezichten ging het, ondanks het impressionistische vertoog, eerder om de metaforiek dan om de schildertechniek. En dat is een problematiek die van de literatuur is afgeleid. Specifieker dan deze compositiekwesties gaat de beschrijving van Bergottes dood om schilderen op zich, als daad. Schilderen is hier voorgesteld als performatieve inbreng in wat anders een simpele realistische voorstelling zou zijn.

De passage verwoordt het belang van kleur als materialiteit, dwars door de fictie van de afbeelding heen: ‘het kostbare materiaal van dat piepkleine stukje/vlakje gele muur’ [la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune]. Deze materiële kleur is opgebouwd uit verschillende lagen: ‘je zou door verschillende lagen kleur heen moeten gaan’ [il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur]. Bovendien beweegt deze voor het oog: ‘Zijn duizelingen werden erger; hij hechtte zijn blik als een kind dat een gele vlinder probeert

te vangen, aan het kostbare vlekje/stukje muur' [Ses étourdissements augmentaient; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur] (III 187). Het wellicht belangrijkste aspect van de scène is als een soort epifanie te bekijken: Bergotte sterft aan het inzicht in zijn eigen middelmatigheid. Zijn artistieke tekort wordt hem onthuld door de verschijning van de ware schoonheid in het fictieve detail van Vermeer. Dit is de *pan* zonder referent, die de betekenaar 'geel' van laag tot laag opbouwt en dan als vlinder laat fladderen. IJverzuchtig op dat geel sterft Bergotte aan 'geelzucht'.

12

Faalzucht

Ik gebruik dit detail hier om met, door, en omwille van de literatuur en kunst tot een visie te komen op wat ik 'cultuuranalyse' heb genoemd, in relatie tot, in dialoog met, en in onderscheid van meer traditionele benaderingen – maar niet als tegenstelling daarmee of polemische verwerping daarvan. Met 'cultuuranalyse' duid ik, en met mij, de medeoprichters van de Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA) die na een kwarteeuw nog steeds floreert, een benadering van de objecten of artefacten aan waar de Geesteswetenschappen (beter aangeduid als Humanities) zich mee bezighouden. Kort gesteld gaat cultuuranalyse te werk met vijf principes. Het eerste principe is de activiteit van de nabije ('close'), gedetailleerde analyse die recht doet aan het object als complex en relevant – of dat nu een onbetwist kunstwerk is of een sociale gewoonte, een ritueel, of een product van wat met een neerbuigende term 'populaire cultuur' wordt genoemd. Het kan daarbij gaan om kranten en televisie, media en publicitaire schermen, maar net zo goed om de kunstschaten van de musea en avant-gardefilms. Dat negeren van het categoriale onderscheid tussen 'hoge' en 'lage' cultuur is een tweede principe. Een derde principe is een theoretische reflectie – echter niet zonder het object als gesprekspartner. De status van de auteur is vanouds een onderwerp van reflectie. Het vierde en vijfde principe komen hieronder aan de hand van voorbeelden uitvoerig aan de orde: interdisciplinariteit en een historische inbedding waarbij vanuit het heden de relevantie van het verleden wordt bekeken en meegenomen.

Als we vanuit Prousts fictieve kunstenaars proberen greep te krijgen op de functie en betekenis van zulke figuren in de literatuur, dan is het gebrek aan idealisering van deze personages een belangrijk aspect ervan. Dat blijkt duidelijk uit de biografieën van fictieve